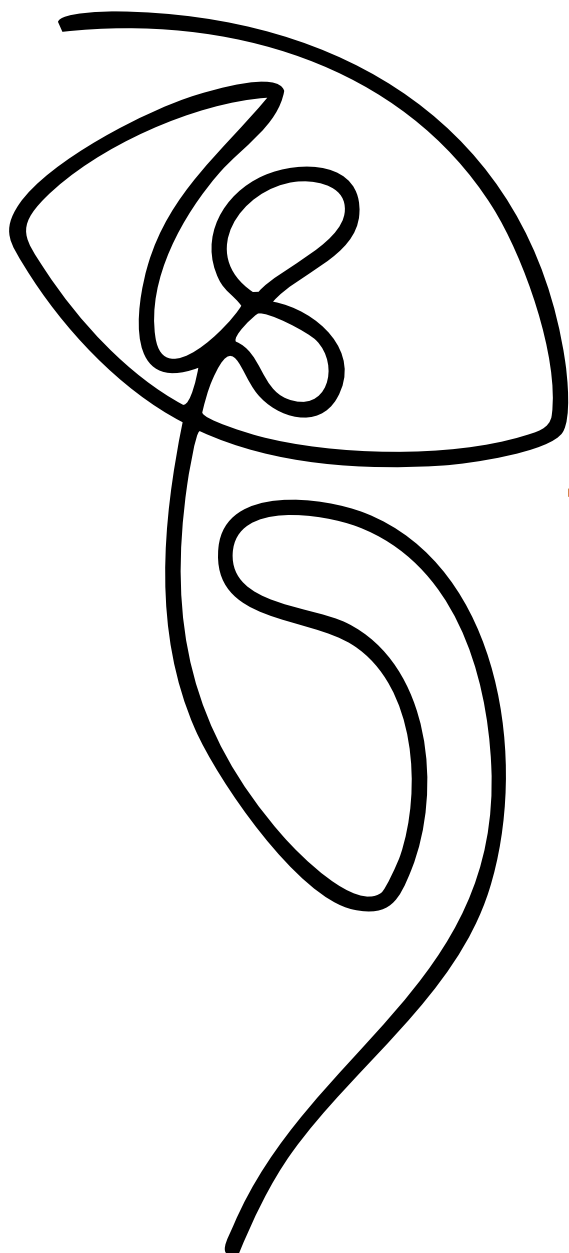


# AIRDanza

*journal*

Fonti  
Teorie  
Didattica  
Scena



---

N. 2, 2025  
ISSN - 3035 - 3289

AIRDanza

Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

KINETÈS EDIZIONI



# AIRDanza

*journal*

Fonti  
Teorie  
Didattica  
Scena

N. 2, 2025

---

KINETÈS EDIZIONI

## **AIRDanza Journal**

ISSN - 3035 - 3289

**Direttori scientifici:** Alessandro Arcangeli e Paologiovanni Maione

**Direttore responsabile:** Roberta Albano

**Comitato direttivo AIRDanza:** Laura Colombo, Francesca Falcone, Alessandra Sini

**Comitato di redazione:** Valentina Bonelli e Francesca Beatrice Vista

**Comitato scientifico:** Inge Baxmann, Irene Brandenburg, Theresa Jill Buckland, Rosa Cafiero, Antonio Caroccia, Anthony Del Donna, Paola De Simone, Arianna Fabbricatore, Francesca Falcone, Giuseppe Michele Gala, Claudia Jeschke, Paologiovanni Maione, Carmen Palumbo, Angela Romagnoli, Olivia Sabee, José Sasportes, Madison U. Sowell, Debra H. Sowell, Stefano Tomassini, Maria Venuso, Patrizia Veroli.

**Revisori:** Laura Colombo, Francesca Falcone, Olga Fedorčenko, Stefano Genetti, Grazia Grosso, Augusto Guarino, Paologiovanni Maione, Letizia Gioia Monda, Marina Harss, Tiziana Leucci, Cristiana Natali, Stefania Onesti, Emilia Pantini, Alessandro Pontremoli, Alessandra Rizzi, Madison Sowell, Giulia Taddeo, Stefano Tomassini, Maria Venuso, Patrizia Veroli.

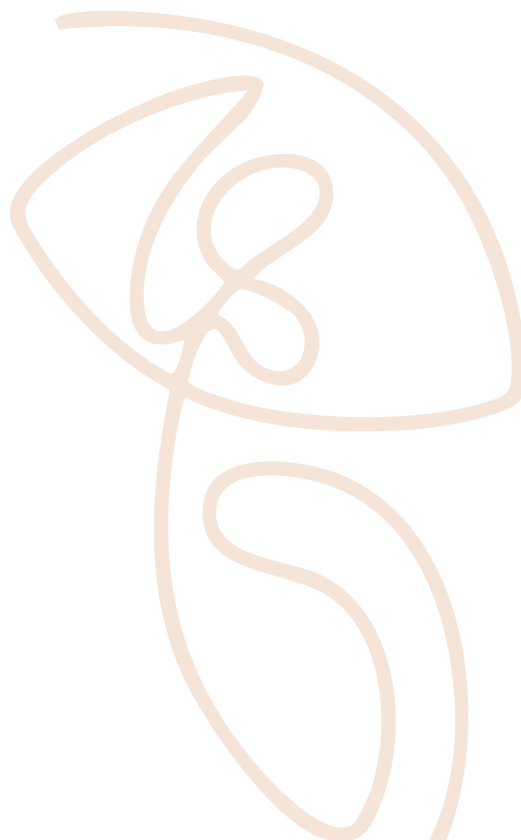
**Editore:** Kinetès

**Lingue:** italiano, inglese, francese, spagnolo, tedesco

# **AIRDanza Journal**

## **fonti, teorie, didattica e scena**

## **sources, theories, didactics and scene**



Nel 2024 nasce **AIRDanza Journal: fonti, teorie, didattica e scena**, una rivista scientifica promossa e curata da AIRDanza di taglio interdisciplinare e transdisciplinare, finalizzata a ospitare lavori originali di studiosi italiani e stranieri che inquadrino, in uno spettro multiforme, il complesso sistema di studi e ricerche sulla danza. Verranno accolti saggi liberi o relativi a sezioni tematiche; sarà dato ampio spazio alla pubblicazione di atti di convegni, seminari e giornate di studio che abbiano come oggetto la danza e le sue relazioni e ibridazioni con altre arti.

La rivista, che avrà cadenza annuale si articola in varie sezioni rappresentative degli ambiti di speculazione intorno alla danza, all'interno delle quali le ricerche proposte spaziano da approcci storici tradizionali a visioni sperimentali e innovative dell'oggetto di studio, passando per analisi strettamente tecniche del prodotto coreico fino a indagini promosse da ambiti disciplinari affini (musicale, sociologico, pedagogico, artistico, e altri).

Una particolare attenzione è rivolta alla recensione di libri italiani e stranieri di recente pubblicazione.

In 2024 **AIRDanza Journal: sources, theories, didactics and scene** is a scientific journal promoted and edited by AIRDanza with an interdisciplinary and transdisciplinary slant, aimed at hosting original works by Italian and foreign scholars that frame, in a multiform spectrum, the complex system of studies and research on dance. Free essays or essays related to thematic sections will be accepted; ample space will be given to the publication of proceedings of conferences, seminars and study days that focus on dance and its relations and hybridisations with other arts.

The journal, which will be published annually, is divided into various sections representing the fields of speculation around dance, within which the research proposed ranges from traditional historical approaches to experimental and innovative visions of the object of study, passing through strictly technical analyses of the choreographic product to investigations promoted by related disciplinary fields (musical, sociological, pedagogical, artistic, etc.).

Particular attention is paid to the review of recently published Italian and foreign books.



## Sommario

### EDITORIALE

*Alessandro Arcangeli e Paologiovanni Maione*..... p. 9

### STUDI STORICI

Rappresentazioni delle danze negli scritti dei frati mendicanti  
nell'Occidente latino del XIII secolo.

*Alessandro Campeggiani* ..... p. 13

«Il Francese balla di modo, che sembra quasi nuotare»:  
racconto di un percorso di ricerca in danza tra onde melodiche e arie di baule

*Bianca Maurmayr* ..... p. 25

Maestros de baile en Barcelona (1848-1900). Radiografía de una profesión

*Alicia Daufí Muñoz* ..... p. 41

L'Éden-Théâtre e il ballo italiano nel cuore di Parigi:  
figure straniere e spettacolari, 1883-1892.

*Eléa Lauret Baussay* ..... p. 61

La riscoperta del mito di Flora nella prima edizione critica  
di un balletto di Marius Petipa

*Marco Argentina* ..... p. 85

Sergej Prokof'ev in confronto con Leonid Lavrovskij.  
La rinascita della danza nel 'coreodramma sovietico' *Romeo e Giulietta*

*Marta Mele*..... p. 99

*Estri* di Milloss e Petrassi. Un'indagine coreomusicologica

*Ida Zicari* ..... p. 115

### METODOLOGIE E DIDATTICHE

Improvvisare nella complessità.

Danza, sistemi emergenti e pratiche di co-costruzione tra struttura e libertà

*Rosaria Vitolo* ..... p. 141

### ALTRI SGUARDI

Il *Batuque*. Storie di oggetti, animali e persone

*Enrica Palmieri*..... p. 157

## RECENSIONI

Jeroen Peeters, *And then it got legs. Notes on dance dramaturgy*,  
Veramo Press, Brussels/Oslo, 2022.

*Simona Chiusolo* ..... p. 173

Madison U. Sowell, *Disdéri's Dancers and Carte-de-Visite Ballet Photography  
in the French Second Empire*

Rome, Kinetès, 2023.

*Olivia Sabee* ..... p. 179

Francesco Ciabattoni, *Dante's Performance: Music, Dance,  
and Drama in the Commedia*.

Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2024.

*Madison U. Sowell* ..... p. 183

**CALL FOR PAPERS** ..... p. 189

**NORME REDAZIONALI** ..... p. 195

## EDITORIALE

*di Alessandro Arcangeli e Paologiovanni Maione*

AIRDanza Journal si presenta all'appuntamento del suo secondo numero avendo da poco ricevuto dall'ANVUR il riconoscimento di rivista scientifica dell'Area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche) e con l'intento di mantenere una promessa espressa un anno fa. Nel presentare al pubblico la sua nuova iniziativa editoriale, l'Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza (AIRDanza), di cui il periodico è espressione, aveva auspicato di utilizzarla, fra gli altri scopi, come piattaforma su cui dare particolare spazio e visibilità ai lavori di giovani studiosi emergenti. A questo fine, risultava prezioso il fatto che una delle iniziative più regolari dell'associazione – che in questo, da qualche anno in qua, investe anche parte dei contributi erogati a suo favore dal Ministero della Cultura – è stata l'istituzione di borse di studio per premiare tesi di ricerca sulla danza, discusse con successo presso università o istituti di Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica. Nel corso degli anni, si sono proposti bandi dalle diverse caratteristiche, a volte riservati a tesi di dottorato, a volte magistrali, prevalentemente vincolati al conseguimento del titolo in Italia. L'associazione li ha dedicati alla memoria di care socie scomparse: Barbara Sparti (1932-2013) e Ada d'Adamo (1967-2023).

Un'iniziativa particolare, fra il 2020 e il 2025, ha avuto luogo in collaborazione con il Dipartimento di Culture e Civiltà dell'Università di Verona e la famiglia Caccia. Ilaria Caccia (1992-2019) era una ragazza che amava la vita, e contava fra le sue passioni la letteratura, il teatro, la musica e la danza, che sentiva come un bisogno quotidiano. Per ricordarla dopo la sua prematura scomparsa, i genitori hanno promosso questa borsa, con due caratteristiche distintive: dedicata a lavori di entrambi i livelli (magistrale e dottorale) e aperta a tesi discusse presso università straniere e in una varietà di lingue (assicurando anche nella composizione della giuria la presenza di un esperto straniero). Come risultato, nell'arco di sei edizioni sono state premiate – con il contributo della famiglia e dell'Associazione, e in cerimonie ospitate dall'Università, quando le circostanze socio-sanitarie l'hanno consentito in presenza – quattordici tesi, per metà dottorali e metà magistrali (nella consapevolezza della differenza fra i due livelli di formazione, ma anche del valore che merita di essere riconosciuto). Di queste, sette sono state discusse in Francia, sei in Italia, una nel Regno Unito. La ricchezza dei temi e degli approcci ha positivamente impressionato: oltre al fatto

che si è riscontrato un investimento nella ricerca storica con un'ampia cronologia, dal medioevo ai nostri giorni, è emerso con forza recentemente anche un approccio antropologico. Lo stesso si potrebbe dire per la varietà delle fonti e metodi di studio adottati. Il panorama è risultato sufficientemente incoraggiante da suggerire ad AIRDanza di promuovere con successo, sempre a Verona nel giugno 2024, una giornata di studi dedicata a “La ricerca internazionale sulla danza: sguardi da una nuova generazione di studi”, con la partecipazione di buona parte dei vincitori delle prime quattro edizioni.

È con piacere, perciò, che questo numero ospita presentazioni delle proprie linee di ricerca da parte di alcuni dei premiati. Già al primo numero aveva contribuito Federica Loredan, vincitrice di una delle borse Caccia 2023 (inserita nella sezione “Discorsi e ricerche artistiche” anche per il carattere della sua ricerca, di *recherche-création*). Quest'anno si presentano altri quattro borsisti Caccia – Bianca Maurmayr (2020) Alessandro Campeggiani ed El a Lauret Baussay (2022) e Marta Mele (2024) – nonch  il vincitore della borsa Sparti 2024 (Marco Argentina). Questa selezione dovrebbe da s  bastare a documentare le osservazioni appena proposte in materia di qualit  e variet  delle analisi condotte. Assieme ai saggi di Al cia Dauffi Muñoz e di Ida Zicari, si tratta dei contributi che popolano, in questo secondo numero, la sezione “Studi storici”. Un'altra giovane studiosa, Rosaria Vitolo,   ospitata sotto “Metodologie didattiche”, mentre Enrica Palmieri inaugura una nuova sezione di “Altri sguardi”.

Sono presenti anche in questa occasione recensioni di recenti pubblicazioni del settore.

Buona lettura!

# Studi storici





---

ALESSANDRO CAMPEGGIANI

## **Rappresentazioni delle danze negli scritti dei frati mendicanti nell'Occidente latino del XIII secolo.**

### **Abstract**

Lo studio delle rappresentazioni delle danze redatte dai frati mendicanti nel XIII secolo apre alla complessità della realtà culturale, sociale, religiosa e coreografica medievale. L'analisi delle rappresentazioni collettive veicolate dalle fonti testuali consente di affrontare questioni legate al linguaggio e alla tradizione letteraria, alla riflessione teologica ed etica, all'organizzazione sociale e collettiva, alla corporeità e all'esperienza sensibile.

The study of the representations of dance produced by the mendicant friars in the thirteenth century opens onto the complexity of medieval cultural, social, religious, and choreographic realities. The analysis of the collective representations conveyed by textual sources makes it possible to address issues related to language and literary traditions, theological and ethical reflection, social structures and collective organization, as well as corporeality and sensory experience.

Alessandro Campeggiani<sup>1</sup>

## Rappresentazioni delle danze negli scritti dei frati mendicanti nell'Occidente latino del XIII secolo.

Fra i personaggi che affollano le vetrate della Sainte-Chapelle (1241-1248) di Parigi, è rappresentata una ragazza con la testa rovesciata all'indietro e la schiena incurvata, spezzata: si tratta di Salomé, immortalata nell'atto di danzare durante la festa di compleanno di re Erode, un istante prima della decapitazione di Giovanni il Battista (Mt 14, 6; Mc 6, 22). Nelle scintillanti geometrie di colore appare anche una figura maschile in piedi, con le braccia aperte e con un piede che sembra voler oltrepassare la cornice della vetrata: il re Davide danza di gioia davanti all'Arca dell'Alleanza (2 Sam 6, 14.16). Queste due figure di vetro e di luce rappresentano due visioni opposte di una stessa pratica: com'è differente, infatti, la danza festosa del re Davide dalla danza sensuale di Salomé! Queste due distinte declinazioni coreografiche non solo coesistono nella Bibbia, ma anche nelle sue riprese cristiane medievali, come nella Sainte Chapelle, appunto, e nei testi religiosi ad essa contemporanei.

Buona parte della documentazione duecentesca sulle danze è composta dai testi dei frati francescani e domenicani, e sviluppa sempre un certo rapporto ambivalente con le danze. Le voci ecclesiastiche sulla pratica coreografica si muovono fra la lascivia e la gioia spirituale, fra la voluttà e il benessere, fra il disprezzo orgoglioso e il riposo psico-fisico. Queste concezioni diverse del ballo provengono da uno stesso ambiente culturale, coabitano e si intrecciano fra di loro.<sup>2</sup> Come spiegare, allora, questi modi ambivalenti di concepire le pratiche coreutiche nella Chiesa latina medievale?

Prima di tutto, esplicitando l'inserzione degli scritti sulle danze dei frati mendicanti nel contesto culturale del XIII secolo. Il concetto storiografico di 'rappresentazione' può esser d'aiuto nell'analisi storica delle maniere in cui le pratiche coreografiche sono evocate e interpretate dai religiosi. Le prospettive contemporanee sulla danza nel Medioevo permettono di comprendere il complesso problema morale che queste pratiche rappresentano agli occhi dei chierici medievali. E aldilà di questo nodo etico, le fonti ci lasciano intravedere anche il ruolo sociale delle danze e alcuni tratti della loro dimensione propriamente coreutica.<sup>3</sup>

1. Alessandro Campeggiani PhD Université Côte d'Azur. Docente e ricercatore a tempo determinato (ATER) all'Université Paul Valéry – Montpellier 3 (Montpellier, Francia).

2. La problematica dell'ambivalenza morale delle danze e delle pratiche ludiche nel Medioevo è stata sottolineata anche da altri ricercatori di cui possiamo accogliere le analisi per nuove riflessioni: Alessandro Arcangeli,  *Davide o Salomé? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Treviso/Roma, Fondazione Benetton Studi Ricerche, 2000; Gregor Rohmann, *Tanzwut: Kosmos, Kirche und Mensch in der Bedeutungsgeschichte eines mittelalterlichen Krankheitskonzepts*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2013; Jean-Claude Schmitt, *Les Rythmes au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2016; Philip Knäble, *Eine tanzende Kirche: Initiation, Ritual und Liturgie im spätmittelalterlichen Frankreich*, Köln Weimar, Böhlau Verlag, 2016.

3. L'intento di questo articolo è di sintetizzare ed esplicitare i contenuti principali della tesi magistrale: *Les Danses dans les écrits des frères mendiants: pour une étude des représentations des danses dans l'Occident latin au XIII<sup>e</sup> siècle*

### I frati, la Chiesa e le danze nel XIII secolo

Nel XIII secolo, i nuovi ordini dei frati minori (francescani) e dei predicatori (domenicani) si adoperano per un profondo rinnovamento religioso, sociale e culturale guidato dalla ricerca della salvezza per tutte e tutti (compresi le danzatrici e i danzatori).<sup>4</sup> Così, i loro testi per la predicazione (le raccolte di *exempla* e di sermoni), la riflessione scolastica (come i commenti e le somme teologiche), i *vademecum* per la confessione, i vari testi enciclopedici, le agiografie, i trattati educativi (come i cosiddetti 'specchi dei principi')... insomma, i loro differenti e numerosi scritti permettono di approfondire anche il tema delle danze.<sup>5</sup> Fra le fonti particolarmente rappresentative della maniera in cui le danze sono concepite dai frati mendicanti e dalla Chiesa latina medievale figurano la *Vita Prima* (1228-1229) del francescano Tommaso da Celano (1190 ca.-1260 ca.);<sup>6</sup> la *Summa de virtutibus* (1236-1239) del domenicano Guglielmo Peraldo (1200 ca.-1271);<sup>7</sup> la *Summa Theologica* (prima del 1245) di Alessandro di Hales (1185 ca.-1245) e dei suoi confratelli francescani;<sup>8</sup> il *Tractatus de diversis materiis predicabilibus* (1250 ca.) del domenicano Stefano di Borbone (1190 ca.-1261 ca.);<sup>9</sup> e le diverse opere dei domenicani Alberto Magno (1200 ca.-1280)<sup>10</sup> e Tommaso d'Aquino (1225/26-1274).<sup>11</sup>

Le fonti scritte dei frati mendicanti dialogano facilmente col loro contesto religioso culturale, caratterizzato fra l'altro da un'intensa attività iconografica. Le miniature (degli Evangelieri, delle Bibbie moralizzate, dei libri di preghiera e dei salteri), le vetrate gotiche, le sculture di capitelli, le decorazioni di reliquiari conservano anch'essi la traccia dei molteplici modi di interpretare e concepire i fenomeni coreutici nel Basso Medioevo.<sup>12</sup>

---

(*Le Danze negli scritti dei frati mendicanti: per uno studio delle rappresentazioni delle danze nell'Occidente latino nel XIII secolo*). Questo *mémoire* è il frutto di due anni di ricerche condotte all'Université Côte d'Azur (Nizza), sotto la direzione della storica della danza e del corpo, Marina Nordera. Ciò che qui è soltanto accennato è sviluppato nel *mémoire*, mentre gli elementi qui approfonditi sono spesso presupposti nella tesi. Anche i riferimenti bibliografici sono stati rivisti: sono riportati nella loro traduzione italiana e, quando necessario, aggiornati o sottintesi qualora risultassero già sufficientemente esplicitati nel *mémoire*. I due studi risultano quindi complementari. Sono grato all'Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza (AIRDanza), al dipartimento di Culture e Civiltà dell'Università di Verona e alla famiglia Caccia per il premio "Ilaria Caccia" ottenuto per la tesi magistrale. È positivo che ci siano manifestazioni per supportare il lavoro di giovani ricercatori in danza, un lavoro spesso confrontato con la poca valorizzazione da parte della società e con lo sprofondare in una nicchia di sapere nuova ma molto marginale.

4. Seguendo le orme dei loro fondatori, Francesco d'Assisi (1181/82-1226) e Domenico di Guzman (1170 ca.-1221), gli ordini mendicanti vivono nella povertà, nella castità e, obbedendo alla Chiesa, sono attivamente impegnati nella società.

5. Riguardo al contesto storico e culturale: Jacques Le Goff, *La Civiltà dell'Occidente medievale*, Torino, Einaudi, 1999; *Nouvelle histoire du Moyen Âge*, a cura di Florian Mazel, Paris, Seuil, 2021.

6. Thomas de Celano, *Legendae S. Francisci Assisiensis saeculis XIII et XIV conscriptae. Vita prima S. Francisci Assisiensis et eiusdem Legenda ad Usum Chori*, Quaracchi, Collegii S. Bonaventurae, 1926.

7. Guilelmus Peraltus, *Summa virtutum ac vitiorum*, 2 voll., Paris, apud Ludovicum Boullenger, 1648.

8. Alexander Halensis, *Summa theologica*, 4 voll., Quaracchi, Collegii S. Bonaventurae, 1924-1979.

9. Stephanus de Borbone, *Anecdotes historiques, légendes et apologues tirés du Recueil inédit d'Étienne de Bourbon*, a cura di Albert Lecoy de La Marche, Paris, Librairie Renouard, 1877; Id., *Tractatus de diversis materiis predicabilibus. Tertia Pars*, a cura di Jacques Berlioz, Turnhout, Brepols, 2006.

10. Albertus Magnus, *Opera Omnia*, a cura di Auguste Borgnet, 38 voll., Paris, apud Ludovicum Vivès, 1890-1899.

11. Thomas Aquinas, *Opera omnia*, 39 voll. [in corso], Roma, Propaganda Fide, 1882-2014 [in corso]; *Corpus Thomisticum*, online: <https://www.corpusthomicum.org/> (u.v. 29 giugno 2025).

12. Riguardo l'iconografia medievale della danza, vedi: *Danses imaginades, danses relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'Antiguitat clàssica fins a l'edat mitjana*, a cura di Licia Buttà, Jesus Carruesco, Francesc Massip, Eva Subias, Tarragona, Institut Català d'Arqueologia Clàssica, 2014; *El teatre del cos. Dansa, espectacle i rituals a la Corona d'Aragó=Il teatro del corpo. Danza, spettacolo e rituali nella Corona d'Aragona*, a cura di Licia Buttà, Francesc Massip, Raul Sanchis Frances, Roma, Viella, 2022; *Iconodansa*, a cura di Licia Buttà, online: <https://iconodansa.org/index.php> (u.v. 26 maggio 2025).

Facendole dialogare tra loro e con il contesto culturale, le diverse fonti testuali del XIII secolo costruiscono un *corpus* complesso ma coerente, da analizzare nel suo insieme. D'altra parte, sarebbe storiograficamente inadeguato attenuare o risolvere l'ambiguità della Chiesa latina nei confronti delle danze. Come nell'analisi di una composizione polifonica, le differenti voci dei chierici meritano di essere studiate nei loro movimenti e intrecci (armoniosi o dissonanti che siano). Il mutabile e ambivalente approccio alle danze, testimoniato dai testi dei frati mendicanti e da altre fonti iconografiche complementari può essere affrontato nella sua interezza senza mai trascurare ciò che esso evidenzia del contesto religioso e medievale più generale.

### **Nuove considerazioni e chiarimenti sul concetto di 'rappresentazione'**

Uno studio transdisciplinare che superi i confini tra le discipline umanistiche può essere proficuo e adeguato al fine di analizzare le immagini e i discorsi premoderni sulle danze. Gli apporti della storia culturale, le prospettive della storia del corpo, delle emozioni e dei sensi, e le sollecitazioni delle altre scienze umane e sociali (filosofia, linguistica, sociologia, estetica) aiutano ad approfondire un periodo come il Medioevo ancora relativamente estraneo alla maggior parte dei ricercatori in danza.<sup>13</sup>

Fra i differenti concetti offerti dalla storia culturale, quello di 'rappresentazione (culturale, collettiva)' può essere utile, se non persino innovativo,<sup>14</sup> per sondare l'immagine e la percezione collettiva di una realtà come la danza, in un gruppo di persone, in una società.<sup>15</sup>

La nozione di 'rappresentazione' permette di manipolare i documenti storici non come un semplice riflesso di una realtà sociale, o come un sistema di segni distaccato da questa realtà, bensì come elementi che occupano diverse posizioni intermedie tra questi due estremi. Le rappresentazioni si intrecciano con la realtà e non possono essere isolate dal loro contesto culturale e sociale. Allo stesso tempo, le pratiche umane possono essere costruite culturalmente e socialmente, anche quando sembrano evidenti e scontate, come il ballo.<sup>16</sup> Di conseguenza, lo studio delle rappresentazioni religiose e premoderne della danza non è che, in apparenza, una forma di allontanamento dai corpi e dalla realtà del passato. La sterile scissione fra pratica e rappresentazione è facilmente superabile con

13. Se non erro, il *mémoire* da cui è tratto questo articolo è il primo studio sulle danze nel Medioevo realizzato a partire da un percorso universitario e artistico specializzato in danza (questo grazie anche al delineamento accademico piuttosto recente del campo della ricerca in danza).

Riguardo la metodologia e la transdisciplinarietà negli studi in danza segnalo qui: *Pratiques de la pensée en danse. Les ateliers de la danse*, a cura di Marian Del Valle, Marina Nordera, Bianca Maurmayr, Camille Paillet, Alessandra Sini, Paris, l'Harmattan, 2020.

14. Allo stato attuale, è difficile individuare un lavoro che, all'interno della ricerca in danza, ponga il concetto di 'rappresentazione culturale' al centro dello studio. Esiste tuttavia una tesi in cui tale nozione struttura implicitamente alcuni aspetti dell'indagine: Hélène Marquié, *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIXe siècle. Quelques aspects au prisme du genre, féminisation du ballet et stigmatisation des danseurs*, Tesi di dottorato, Université de Nice - Sophia Antipolis, 2014.

15. Per una visione generale del concetto di 'rappresentazione' nella storiografia (e non solo) segnalo: Umberto Eco, *Sugli specchi: e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985 (si veda la prima parte sui dieci modi di sognare il Medioevo); Roger Chartier, *Le monde comme représentation*, «Annales. Economies, Sociétés, Civilisations», 44/6 (1989), pp. 1505-1520; Peter Burke, *La Storia Culturale*, Bologna, Il Mulino, 2006; Alessandro Arcangeli, *Che cos'è la storia culturale*, Roma, Carocci, 2007.

16. Si veda l'utilizzo del concetto nella rivista accademica che ha contribuito alla sua divulgazione: «Representations», a cura di Svetlana Alpers, Stephen Greenblatt, 1 (1983).

un'analisi che contestualizzi le fonti teologiche medievali. La performance dei corpi può essere perseguita attraversando le strategie discorsive e iconografiche che la rappresentano. Le rappresentazioni cristiane e premoderne della danza cercano di modificarne la pratica, si misurano con essa e creano, nel velo delle costruzioni culturali, delle aperture attraverso cui noi possiamo sbirciare.<sup>17</sup>

Il concetto di 'rappresentazione' permette di non ricorrere ai discorsi diffusi che vedono l'iconografia e la scrittura delle attività umane, fra cui la danza, come una mera trascrizione.<sup>18</sup> Il dispositivo rappresentativo non solo stabilisce un rapporto complesso fra la rappresentazione e ciò che è rappresentato, ma sviluppa pure una sua *virtus* propria, più o meno capace di agire nella società e di intervenire in momenti diversi. Le rappresentazioni delle danze possono avere un effetto sulla società e, al contempo, la società può influire su di esse: non esiste un unico rapporto consequenziale e cronologico fra la rappresentazione, la pratica e la società. Le rappresentazioni sono dei campi di tensione, di negoziazione e di produzione di senso che implicano momenti e attori diversi della vita collettiva.<sup>19</sup> D'altra parte, questi rapporti complessi al centro dei testi e delle immagini religiose sono affrontati in alcune ricerche sulle danze medievali e rinascimentali.<sup>20</sup>

Nonostante il successo riscosso nell'ambito della storiografia e delle scienze sociali, in particolare negli anni Ottanta, lo studio delle rappresentazioni culturali è stato oggetto di numerose critiche, provenienti *in primis* da quegli stessi studiosi che ne hanno contribuito allo sviluppo.<sup>21</sup> La presente ricerca non potrà mai risolvere in maniera definitiva e universale la questione metodologica delle rappresentazioni. La nozione di 'rappresentazione', approcciata in maniera cosciente e critica, può essere proficua (senza essere taumaturgica) per sviluppare un obiettivo di ricerca preciso. Essa può essere preziosa per affrontare l'approccio ambivalente della *repraesentatio* delle danze da parte della Chiesa medievale, per capire la pratica e la loro concettualizzazione nell'ambito religioso, per interpretare nel nostro contesto le fonti cristiane latine che evocano fenomeni coreutici.

È innegabile che in italiano (come anche in francese e in inglese), il termine 'rappresentazione' ponga dei problemi di natura semantica. Il suo significato risulta vago e aperto, perché designa una vastità di modi di rappresentazione, che possono essere una relazione fra due elementi diversi, un'appropriazione, una sostituzione o una ri-presentazione. Tuttavia, il fatto di essere una categoria presumibilmente universale,<sup>22</sup> non

17. Segnalo qui: Fabrizio Andreella, *Il corpo sospeso: i gesti della danza tra codici e simboli*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2012, p. 23.

18. *Représenter/Transformer: Débats en analyse des activités*, a cura di Jean-Marie Barbier, Marc Paris Durand, Paris, Editions L'Harmattan, 2018.

19. Cfr. il dibattito fra Torre e Chartier: Angelo Torre, *Percorsi della pratica, 1966-1995*, «Quaderni Storici», n. 90 (1995), pp. 799-829; Roger Chartier, *Rappresentazione della pratica, pratica dalla rappresentazione*, «Quaderni Storici», n. 92 (1996), pp. 487-493. Rinvio anche all'opera di Michel Foucault nel suo insieme, perché insiste sulle pratiche discorsive e sull'efficacia, anche sociale e politica, dei discorsi.

20. Cito per esempio: Jean-Claude Schmitt, "Jeunes" et danse des chevaux de bois: le folklore méridional dans la littérature des "exempla" (XIIIe-XIVe siècles), «Cahiers de Fanjeaux», n. 11 (1976), pp. 127-158; Arcangeli,  *Davide o Salomè?* cit., p. 227; Miller Renberg Lynneth, *Women, Dance and Parish Religion in England, 1300-1640. Negotiating the Steps of Faith*, Woodbridge, Boydell Press, 2022.

21. Javier Gil, *Sobre los límites de la representación*, «Arbor», 743/186 (2010), pp. 461-465.

22. Cfr. Carlo Ginzburg, *Représentation: le mot, l'idée, la chose*, «Annales. Economies, Sociétés, Civilisations», n. 46/6 (1991), pp. 1219-1234; Alain Boureau, *La compétence inductive. Un modèle d'analyse des représentations rares*, in *Les formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*, a cura di Bernard Lepetit, Paris, Albin Michel, 1995, pp. 23-38.

impedisce alla rappresentazione di perdere forza per lo studio di certi contesti. Nel Basso Medioevo latino, questo nostro concetto è assente e il termine *repraesentatio* indica piuttosto una nuova presentazione, una ri-presentazione fisica.<sup>23</sup> Inoltre, la ‘storia delle rappresentazioni’ non attraversa i vari ambiti della medievistica: essa è spesso scartata dalle analisi letterarie, mentre è ripresa dagli studi sulle immagini materiali o sulle pratiche rituali.<sup>24</sup> Nelle ricerche sulle danze medievali, il termine rappresentazione appare ed è utilizzato, talvolta nei titoli di qualche studio sull’iconografia,<sup>25</sup> talvolta nel testo di studi più ampi,<sup>26</sup> senza diventare però a tutti gli effetti un concetto storiografico esplicitamente riconosciuto come centrale.

La nozione di ‘rappresentazione culturale’ potrebbe risultare problematica all’infuori delle indagini sulle percezioni e immagini che una collettività o una cultura ha di una realtà. Tuttavia, è pur sempre possibile analizzare la visione individuale di una certa rappresentazione storica. Un esempio particolarmente semplice può chiarire il punto. Gli *exempla* raccolti nella *Summa* del predicatore Guglielmo Peraldo sono certamente una produzione letteraria personale, ma anche il confluire di racconti e raccolte antecedenti, e l’inizio di una plurisecolare diffusione di sermoni moralistici sulla danza. L’originale capitolo sulle danze di Guglielmo Peraldo propone dunque, delle rappresentazioni personali della danza che sono al contempo ampiamente condivise dai chierici medievali.<sup>27</sup> La lussuria delle danze è sottolineata anche all’infuori dei testi simili e prossimi alla *Summa de virtutibus*, come nelle numerose raffigurazioni religiose di danze, tra cui spicca Salomè.<sup>28</sup> Nulla impedisce di approfondire le interazioni fra la voce del singolo e la sinfonia

23. Jean-Claude Schmitt, *Représentations*, in Georges Duby, *L’écriture de l’histoire*, a cura di Claudie Duhamel-A-mado, Guy Lobrichon, Bruxelles, De Boeck, 1996, pp. 267-278.

24. Cfr. Hervé Martin, *Mentalités médiévales. Représentations collectives du XIe au XVe siècle*, 2 voll., Paris, Presses universitaires de France, 2001, vol. II; Michal Kobialka, *This is My Body: Representational Practices in the Early Middle Ages*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003; Martine Clouzot, *Images de musiciens (1350-1500). Typologie, figurations et pratiques sociales*, Turnhout-Tours, Brepols-Centre d’études supérieures de la Renaissance, 2007; Elisa Brilli, *L’essor des images et l’éclipse du littéraire. Notes sur l’histoire et sur les pratiques de l’«histoire des représentations»*, «L’Atelier du Centre de recherches historiques», n. 6 (2010), online: <https://doi.org/10.4000/acrh.2028> (u.v. 26 giugno 2025).

25. A scopo esemplificativo, indico qui: Catherine Ingrassia, *Danseurs, acrobates et saltimbanques dans l’art du Moyen-Age: recherches sur les représentations ludiques, chorégraphiques et acrobatiques dans l’iconographie médiévale*, Tesi di dottorato, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1990; Julia Zimmermann, *Ambivalenzen der Darstellung und Zirkelschlüsse der Interpretation. Die Tanzdarstellung Hilfbolts von Schwangau im ‘Codex Manesse’ und der Reigen höfischer Tugenden im ‘Roman de la Rose’*, «Das Mittelalter», n. 2/ 23 (2018), pp. 427-446; Cécile Voyer, *Le corps du péché. La représentation de Salomé au Moyen Âge*, in *La rumeur Salomé*, a cura di David Hamidovic, Paris, Éditions du Cerf, 2013, pp. 69-100.

26. Jean-Claude Schmitt, *Il Gesto nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1990; Arcangeli, *Davide o Salomè?* cit.; Andreella, *Il corpo sospeso*, cit.; Adrien Belgrano, *Récits de danse à «l’âge de la carole» (années 1170-années 1390): essai de sociologie historique de la connaissance*, Tesi di dottorato, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2023.

27. Fonti: Guilelmus Peraltus, *Summa virtutum ac vitiorum* cit., II, pp. 36-43; Stephanus de Borbone, *Anecdotes historiques, légendes et apologues* cit., p. 161-162, 167-170, 224-226, 229-233, 321-325, 397-399; Id., *Tractatus de diversis materiis predicabilibus. Tertia Pars* cit., III. Vedi: Alessandro Arcangeli, *De Fugiendis coreis: l’organizzazione duecentesca di una serie di racconti edificanti*, in *Trent’anni di ricerche musicologiche. Studi in onore di Franco Alberto Gallo*, a cura di Patrizia Dalla Vecchia, Donatella Restani, Roma, Torre d’Orfeo, 1996, pp. 271-282.

28. In contesti vicini a Guglielmo Peraldo troviamo, per esempio: *Salterio latino d’Inghilterra* (1200-1210), Munich, Bayerische Staatsbibliothek, BSB Clm ms. 835, f. 66r; la vetrata *Vita di san Giovanni Battista* (1210-1215, restaurata da N. Coffieter dopo il 1853) nella Cathédrale Saint-Étienne de Bourges; la vetrata *Vita di san Giovanni Battista*, (1226-1230, restaurata da E. Thibaud a metà ‘800), nella Primatiale Saint-Jean de Lyon; *Bibbia moralizzata Oxford-Parigi-Londra* (1226-1275), London, British Library, Harley ms. 1527, f. 29r; Villard de Honnecourt, *Quaderno di disegni* (1230 ca.), Paris, BnF, Français ms. 19093, f. 1v; il *Timpano del portale di san Giovanni Battista* (1230-1240), nella

del gruppo, fra le conoscenze di un individuo e il sistema culturale di una società. Ogni rappresentazione s'iscrive in un orizzonte collettivo, ma conserva una propria singolarità, anche quando l'autore è anonimo. Il ricercatore può mantenere vivo questo rapporto costitutivo fra individuo e gruppo attraverso un approccio intelligente e cosciente del fattore collettivo di ogni specifica rappresentazione.

### Spazzolare la storia 'contropelo'

Nelle *Tesi di filosofia della storia*, Walter Benjamin (1892-1940) presenta la figura dello storico materialista capace di far emergere le voci singolari ma dimenticate del passato, quelle che sfuggono alla narrazione dominante del presente.<sup>29</sup> Possiamo accogliere e adattare questa proposta del filosofo tedesco per la danza e la Chiesa nel Medioevo. Vale la pena tentare di fare un movimento che raschi la storia 'contropelo', cercando di evidenziare quel che è trasmesso o dimenticato nel lasso temporale tra il XIII e il XXI secolo. Potremmo provare a misurare l'apertura e l'esposizione della finestra che il presente ci offre per guardare il passato. Sarebbe interessante riuscire ad avere nuove prospettive sul paesaggio coreografico premoderno.<sup>30</sup>

La danza teatrale occidentale esercita una certa influenza nel complesso sistema culturale europeo e americano attuale. Molto spesso, infatti, la nozione di 'danza' rinvia a una disciplina artistica, sportiva o ludica. Studiando le fonti medievali possiamo riconoscere una certa distanza fra le rappresentazioni coreutiche passate e quelle più attuali, spesso legate all'immaginario della danza classica e contemporanea. Riguardo, in particolare, l'approccio recente alle danze medievali, si possono constatare due tendenze maggiori. Sin dagli anni Ottanta del Novecento, con la valorizzazione dell'antropologia storica e poi della storia culturale, gli accademici analizzano le fonti religiose medievali facenti allusione alla danza, secondo riflessioni astratte, al fine di proporre uno studio teorico e contestualizzante.<sup>31</sup> Tale approccio s'interessa soprattutto alla valenza etica, allo statuto simbolico della pratica e al tema letterario della danza. In parallelo, i critici-storici della danza e gli amatori-professionisti tentano di ricostruire i passi e i movimenti delle 'danze medievali' attraverso un'appropriazione dei contenuti delle fonti.<sup>32</sup> Tale lavoro si fonda sul postulato implicito dell'esistenza di uno stile di 'danza medievale' dotato di prassi di esecuzione, di un repertorio e di qualità estetiche che si potrebbero ricostruire. In generale, questi due approcci delle danze del Medioevo – quello degli intellettuali e quello dei *performer* di danze medievali – hanno raramente comunicato fra loro e questa

---

Cathédrale Notre Dame de Rouen; la vetrata *Apoteosi di san Giovanni Battista* (1248-1287, restaurata nel XIX secolo) nella Cathédrale Notre-Dame-de-l'Assomption de Clermont.

29. Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, Milano, Mimesis, 2012, p. 7.

30. Questo movimento che va dal presente verso il passato non cede all'illusione di poter evadere dal presente. Esso cerca, al contrario, di prender coscienza delle circostanze attuali e delle loro possibili incidenze nella comprensione delle fonti medievali. Mi ispiro a: Schmitt, *Les Rythmes au Moyen Âge* cit., pp. 29-159.

31. Vedi, per esempio: Christophe Page, *The Owl and the Nightingale. Musical Life and Ideas in France 1100-1300*, London, Dent, 1989; Cristina Legimi, *Il tema della danza nel pensiero medioevale. Statuto morale e valenze simboliche*, Tesi di Laurea, Università di Ferrara, 1997; Kathryn Emily Dickason, *Ringleaders of Redemption. How Medieval Dance Became Sacred*, Oxford, Oxford University Press, 2021.

32. Cfr. Curt Sachs, *Storia della danza*, Milano, Il Saggiatore, 2006, pp. 284-330; Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident*, 2 voll., Paris, Seuil, 1994; Gino Tani, *Storia della danza dalle origini ai nostri giorni*, 3 voll., Firenze, L. S. Olschki Editore, 1983, vol. I, pp. 253 segg.; Catherine Ingrassia, Christophe Deslignes, Xavier Terrasa, *La danse médiévale*, 2 voll., Beauchamp, Le Iocal, 2009-2010.

ricerca ha l'ambizione di proporre un primo incontro nel campo dei *Dance Studies*.

La presa di coscienza di queste maniere di affrontare le danze del Medioevo spinge a tuffarsi nelle fonti per vedere direttamente in esse i modi attraverso cui esse sono evocate. Dallo studio delle rappresentazioni testuali, il termine *chorea* pare evocare la danza corale, collettiva (possibilmente accompagnata dal canto); il verbo *salto* e i suoi derivati, come il sostantivo *saltatio*, sembrano far allusione alla danza (probabilmente saltellata e non necessariamente collettiva); *tripudium* si riferirebbe al tripudio, a una manifestazione danzante gioiosa; *ludus* include diverse pratiche ludiche e di divertimento, fra cui le danze; *joculatio*, associato alla parola *jocus* (in italiano, gioco), indicherebbe diverse forme di azioni gioiose e giocose che includono i movimenti del corpo. Le ambiguità semantiche di questi vocaboli rendono ardua la comprensione della dimensione fisica e motrice sottintesa nei testi del Basso Medioevo. I rapporti fra le danze e le parole<sup>33</sup> nel contesto religioso premoderno, sono complessi. I discorsi dei chierici sembrano interpretare secondo una prospettiva cristiana l'esperienza sensibile e il vissuto dei partecipanti dei balli. Le rappresentazioni letterarie dei frati che evocano le danze testimoniano i discorsi che circolano più diffusamente nel contesto del XIII secolo. Tuttavia, da parte dei francescani e dei domenicani, questa conoscenza del tema delle danze non porta a delle forme di simpatia per le stesse: nelle fonti è percepibile la distanza fra l'atteggiamento corporeo dei danzatori e quello degli uomini di Chiesa. Il linguaggio cinetico dei ballerini e il linguaggio verbale dei religiosi sembrano avere delle divergenze ideologiche, oltre che corporee. Negli scritti dei frati mendicanti, i riferimenti religiosi prevalgono sempre.

La ricerca in danza può misurare le distanze che intercorrono fra i vari corpi che compongono la storia e la sua scrittura. Si può misurare la differenza corporea tra il gesto coreutico dei danzatori e la parola scritta dai chierici del Medioevo; fra le rappresentazioni teoriche delle danze medievali elaborate dagli storici e le pratiche ricostruite dagli amatori-professionisti; fra le rappresentazioni della danza assimilate dal contesto e dal corpo del ricercatore e quelle presenti nelle fonti medievali. Andando 'contropelo', possiamo misurare quegli scarti al cui centro si trova la nozione di corpo, intesa in senso ampio, come realtà sensibile e attiva nella formazione del pensiero e nella comprensione del passato.<sup>34</sup>

### **Il problema morale delle danze**

Michel Foucault utilizza l'espressione 'problema morale' in un'ampia riflessione sull'etica, scartando la semplice disamina di un codice prescrittivo o la ricerca di soluzioni normative. Il filosofo e storico francese pone allora l'accento sui processi problematici che emergono nelle relazioni tra potere, sapere, soggettivazione e collettività in ambito morale.<sup>35</sup> Lo studio dei 'problemi morali' storici può portare all'approfondimento dell'esito paradossale di valutazioni non concordanti, come quelle proposte dall'etica religiosa medievale delle danze. D'altra parte, il rapporto ambivalente dei frati (e più in generale

33. Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 2016.

34. Cfr. Susan Leigh Foster, *Choreographing History*, in *Choreographing History*, a cura di Ead., Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1995, pp. 3-21.

35. Michel Foucault, *À propos de la généalogie de l'éthique: un aperçu du travail en cours*, in *Michel Foucault, un parcours philosophique*, a cura di Hubert L. Dreyfus, Paul Rabinow, Paris, Gallimard, 1984, p. 324; Michel Foucault, *L'uso dei piaceri*, Milano, Feltrinelli, 2002.

della Chiesa premoderna) nei confronti delle pratiche coreutiche si colloca su un piano decisamente morale.

Con l'intento di capire meglio il punto di vista degli autori delle fonti, possiamo affrontare in modo specifico il tema letterario delle danze, e interrogare l'influenza del contesto di scrittura, dei generi letterari (i testi universitari differiscono da quelli pastorali), dell'argomentazione (*exempla*, tesi, antitesi) e dei riferimenti (le varie *auctoritates*) nella forma e nel contenuto delle rappresentazioni delle danze. Questa fase dell'analisi si interessa anche alla genealogia e alle circolazioni di alcuni discorsi, esaminando la loro influenza e centralità nel contesto cristiano medievale. La riflessione morale moderata di Alberto Magno e la sua posterità nei commenti delle *Sentenze* di Pietro Lombardo (1095?-1160?),<sup>36</sup> la già citata influente predicazione di Guglielmo Peraldo, i testi educativi redatti dai frati mendicanti,<sup>37</sup> e i passaggi sulla virtù dell'eutrapelia nell'ambiente scolastico rivelano in modo significativo i modi in cui le danze sono sperimentate e approciate, oltre che valutate, in ambito cristiano medievale.<sup>38</sup> In breve, un *magister* universitario analizza le diverse opinioni morali sulle pratiche coreografiche seguendo una dialettica che porta a una conclusione ponderata. Diversamente il predicatore esagera la natura peccaminosa delle danze, per convincere i suoi ascoltatori ed evitare confusioni. Resta comunque riconoscibile in ogni fonte l'impronta del contesto, come pure dell'autore specifico.

D'altro canto, le valutazioni delle pratiche coreutiche risentono del sistema morale del XIII secolo, in cui le categorie di vizio e di virtù, e i principi interiori della condotta morale sono particolarmente valorizzati. Così, le danze peccaminose si trovavano in relazione con il frutto del vizio dell'orgoglio e con quello della lussuria. I gioielli, i cosmetici e gli altri orpelli femminili del dispositivo delle danze sono associati alla vanità. Anche i movimenti del corpo possono esprimere un certo sentimento di superiorità rispetto a Dio e al prossimo. La vana gioia che importuna con divertimenti futili è un altro elemento associato all'orgoglio nelle fonti. Dei due vizi capitali, la lussuria è la più diffusa nei passaggi e nelle raffigurazioni che riguardano le danze. La Chiesa medievale consiglia di evitare le occasioni in cui le donne potrebbero essere viste dagli uomini, come i balli.<sup>39</sup> La lussuria non solo trarrebbe origine dalle pratiche coreutiche, portando a relazioni e rapporti extraconiugali, ma sarebbe già presente nella danza stessa, nei suoi gesti e nella sua esperienza sensibile. La lussuria dei balli è vista anche come un vizio dello spirito nei casi

36. Albertus Magnus, *Commentarii in quartum librum Sententiarum*, in *Opera omnia* cit. 1894, vol. XXIX, pp. 632-634.

37. Vincentius Bellovacensis, *De eruditione filiorum nobilium*, a cura di Arpad Steiner, Cambridge, Mediaeval Academy of America, 1938; Guilelmus Tornacensis, *Eruditio regum et principum*, a cura di Alphonse de Poorter, Louvain, Edizioni Louvain, 1914; Guilelmus Peraltus, *De eruditione principum*, in Thomas Aquinas, *Opera omnia* cit., 1865, vol. XXVI, pp. 390-476.

38. Halensis, *Summa theologica* cit., 1930, vol. III, pp. 470-473; Albertus Magnus, *Ethica*, in *Opera omnia* cit. 1891, vol. VII, pp. 323-325; Thomas Aquinas, *Scriptum Super Sententiis*, in *Corpus Thomisticum* cit.; Id., *Secunda Secundae Summae theologiae*, in *Opera Omnia* cit., 1899, vol. X, pp. 349 segg.; Id., *Sententia libri ethicorum*, in *Opera omnia*, 1969, vol. CLVII, pp. 107-108; Id., *Expositio super Isaiam ad litteram*, in *Opera omnia* cit., 1974, vol. XXVIII, p. 32; Richardus de Mediavilla, *Super quatuor libros sententiarum Petri Lombardi Quaestiones subtilissimae*, Brescia, apud Vincentium Sabbium, 1591, vol. IV, p. 232; Johannes de Friburgo, *Summa confessorum*, Oxford, Bodleian Library, Laud misc. Ms. 278, f. 213v. Vedi: Carla Casagrande, Silvana Vecchio, *Vizi e virtù del gioco: l'eutrapelia fra XIII e XV secolo*, «Ludica», n. 14 (2019), pp. 21-36.

39. Questo anche perché, nei secoli XII e XIII, si sviluppano l'istituzionalizzazione del matrimonio e la cura pastorale dei coniugi.

in cui la scelta di danzare e di osservare i balli sia legata a pensieri osceni. Per quanto concerne la salute fisica, le danze possono provocare una malattia o una cattiva morte (segno del grave peccato commesso). Tuttavia, il piacere ludico e danzato è anche considerato benefico per ricreare sia l'anima che il corpo. Le nuove traduzioni latine dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele (335-322 a.C.) portano i pensatori scolastici a valorizzare la virtù dell'eutrapelia, secondo cui sarebbe possibile trovare il giusto equilibrio nella giovialità dosando riposo e lavoro. Allora, grazie a questa virtù ordinaria, le danze possono essere legittimate in quanto attività che non hanno altro fine all'infuori del piacere ricreativo che è insito in loro. In casi particolari, come in alcune agiografie di santi e sante, fra cui quelle di Francesco di Assisi, le danze provocano il sentimento di conversione che lava l'anima.<sup>40</sup> Nei balli, la gioia moralmente accettabile è sempre legata a un fervore e a un dono celeste.<sup>41</sup> Tuttavia sono rare, nelle fonti, testimonianze esplicite della danza di gioia al di fuori di alcune rappresentazioni delle mistiche.<sup>42</sup> Il modello danzante del re Davide avrebbe potuto dar origine, nel Basso Medioevo, ad una liturgia con una certa qualità coreografica.

In ogni caso, da questa visione panoramica e difficilmente schematizzabile sul problema morale delle danze, emerge maggiormente l'ambivalenza dei chierici, poiché uno stesso elemento coreografico può essere valutato e interpretato in modi differenti. La nozione di esperienza, intesa in senso ampio, può costituire un *fil rouge* storiografico utile per attraversare queste diverse opinioni morali. I frati mendicanti del XIII secolo sono infatti molto spesso interessati all'esperienza sensibile, emotiva e psicologica dei danzatori e dei loro spettatori. Non ci sarebbe allora una separazione fra la morale e la danza, fra la sfera spirituale e quella corporale: persino nei testi scolastici piuttosto speculativi, la valutazione etica si fonda sull'esperienza concreta della danza, sul terreno sensibile ascoso da cui germoglia il gesto e la sua percezione.

### **Al di là del giudizio morale**

In un'analisi transdisciplinare si può andare oltre l'interpretazione morale per scoprire le funzioni sociali dei balli e delle loro rappresentazioni. Nello studio della storia delle danze nel Medioevo, l'analisi etica è un passaggio obbligatorio, ma non è sufficiente per comprendere pienamente le fonti. D'altronde, per un ricercatore in danza, l'analisi del giudizio morale è poco rilevante se in essa non sono reinseriti il contesto sociale e la pratica coreutica. Possiamo scovare ciò che nelle fonti è detto a mezza voce e che silenziosamente struttura i discorsi apparenti.

Slegate dalle loro circostanze sociali, le rappresentazioni delle danze elaborate dai frati mendicanti diventano opache e si prestano a fraintendimenti. Difatti, gli scritti dei francescani e dei domenicani del XIII secolo parlano più del contesto relazionale che di un testo coreografico prestabilito. Le danze permettono *flirt* e incontri e, secondo la vi-

---

40. Thomas de Celano, *Legendae S. Francisci Assisiensis saeculis* cit., p. 54.

41. Tra le immagini che fanno parte del *corpus* delle fonti iconografiche per questa tematica, vi è la figura del re Davide: *Bibbia moralizzata di Vienna* (1225-1249), Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554, f. 44r; *Bibbia moralizzata di Oxford-Parigi-Londra* (1226-1275), Oxford, Bodleian Library, Bodley 270b, f. 150r. 1226-1275.

42. Cfr. Jessica Van Oort, *Dancing in Body and Spirit. Dance and Sacred Performance in Thirteenth-Century Be-guine Texts*, Tesi di dottorato, Filadelfia, Temple University, 2009.

sione misogina medievale, le ballerine sono le principali colpevoli della passione carnale e delle derive che potrebbero aver luogo.<sup>43</sup> Allo stesso tempo, le pie donne e le mistiche si relazionano in modo speciale con Dio attraverso le loro performance fuori dall'ordinario.<sup>44</sup> Parallelemente, le danze permettono ai giovani del Medioevo di ritrovarsi fra pari e di creare una coesione di gruppo. Leggendo le fonti possiamo notare che, per i chierici, i divertimenti giovanili sono turbolenti, ma permettono ugualmente di regolare le relazioni sociali e la vita religiosa comune.<sup>45</sup> Le indicazioni dei luoghi e dei tempi delle danze nelle rappresentazioni letterarie lasciano intendere che le pratiche coreografiche sono un rito di interazione gradevole che dinamizza gli spazi di socializzazione, gli stessi che la Chiesa del XIII secolo cerca di controllare. I discorsi sulle danze, soprattutto quelli che stigmatizzano i ballerini, rivelano il proprio senso e ruolo sociale nei rapporti fra chierici e danzatori. Le rappresentazioni religiose delle danze sono quindi una forma di 'tecnologia politica' al centro del 'bio-potere' che prende vita nei rapporti fra ballerini e religiosi. Appropriandoci di queste nozioni di origine foucaultiana, possiamo capire che le rappresentazioni delle danze sono uno strumento politico per governare i danzatori e regolare, e non semplicemente sopprimere, le pratiche coreutiche. Le rappresentazioni si trovano al centro dei giochi di forza fra gli uomini di Chiesa e coloro che partecipano ai balli.<sup>46</sup>

Oltre all'aspetto morale e sociale, le fonti medievali testimoniano e suggeriscono alcuni aspetti più propriamente coreografici. Purtroppo, non resta molto delle danze medievali, se non qualche sprazzo di movimento: molto spesso la *performance* dei corpi è rielaborata nella valutazione morale. I francescani e i domenicani non sono direttamente interessati ai passi di danza e alle figure cinetiche: non tentano un'analisi biomeccanica o estetica, una codificazione dei movimenti o un'elucidazione tecnica dei balli – che sono fra l'altro forme di analisi del movimento non ancora presenti in epoca premoderna. Leggendo le fonti e guardando le immagini, possiamo pensare che nel Basso Medioevo si danzasse con movimenti di piedi e di mani, e che si ballasse in tondo.<sup>47</sup> Le azioni come raschiare la terra, calpestare il suolo di un luogo sacro e gesticolare con gli arti superiori sono spesso visti come un segno del peccato. La danza circolare non è associata soltanto al diavolo, ma alle schiere degli angeli e dei beati che circondando Dio.<sup>48</sup> Riguardo al legame fra musica e danza, le fonti lasciano intendere che esse si plasmino a vicenda in quanto realtà inseparabili.

In modo generale, le descrizioni di movimento date dalle fonti sono abbastanza vaghe e si lasciano interpretare, da un punto di vista cinetico, in modi alquanto differenti. I frati considerano soprattutto l'esperienza sensoriale ed emotiva che determina l'emergenza del gesto. Per i chierici il gesto danzante è senza ombra di dubbio un movimento espressivo, un cenno eloquente del corpo. La danza, quindi, a loro avviso, manifesterebbe

---

43. Vedi: Sandra Pietrini, *Danzatrici e cavalle del diavolo. La concezione del ballo femminile nel Medioevo*, «Viatore», 41 (2010), pp. 240-249.

44. Cfr. Van Oort, *Dancing in Body and Spirit* cit.

45. Cfr. Schmitt, "*Jeunes*" et danse des chevaux de bois cit.

46. Michel Foucault, *La Volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1976; Katia Genel, *Le biopouvoir chez Foucault et Agamben*, «Methodos», n. 4 (2004), online: <http://journals.openedition.org/methodos/131> (u.v. 29 giugno 2025).

47. Cfr. ad esempio: *Libro d'ore* (inizio 1300), London, British Library, Stowe 17, f. 17r.

48. Una danza diabolica in cerchio è raffigurata sul capitello scolpito (XIII sec.) che si trova a Châlons-en-Champagne, nel Musée du Cloître de Notre-Dame-en-Vaux.

sempre qualcosa dei ballerini: la loro sensualità e il loro piacere, il sentimento di orgoglio e di vanità, lo stato di felicità spirituale. I modi di danzare giudicati moralmente, e a volte suggeriti (come sembra essere la danza di lode), non possono essere separati da questa sensibilità coreografica, da questa attenzione per l'esperienza concreta. Pur non censurando o proponendo esplicitamente precisi passi di danza, i frati mendicanti tentano di influenzare la pratica coreutica del loro tempo. Questa influenza avviene operando sull'esperienza sensibile che anima il gesto apparente. Come nelle raffigurazioni della Sainte Chapelle, fra la danza-modello di Davide e quella di Salomé c'è un abisso che riguarda non solo il cuore, ma anche la pratica concreta che dal cuore è guidata.

La presente ricerca sostiene convintamente che le figure e i nomi dei passi non siano gli unici aspetti che costituiscono la danza e di conseguenza il suo studio storico. Le rappresentazioni culturali medievali, seppur laconiche e vaghe, hanno comunque una funzione e un rapporto con le *performances* e possono essere dunque analizzate da un punto di vista concreto. L'emozione all'ombra del gesto può costituire un passaggio importante del lavoro dello studioso in danza. L'attenzione per l'esperienza coreutica permette al ricercatore di sviluppare, allora, una prospettiva che sia al contempo storica e coreutica.

Nella pratica contemporanea della danza si possono invitare i danzatori a incarnare alcune emozioni e proposte aperte attraverso l'improvvisazione a partire da *scores*. La ricerca storica sulle fonti religiose medievali, tanto attente al versante emotivo delle danze, può così ispirare gli artisti contemporanei, offrendo materiali per esplorare la forza plasmante dell'interiorità sensibile.

### **Considerazioni finali**

In ultima analisi, possiamo effettivamente constatare che lo studio delle rappresentazioni delle danze composte dai frati mendicanti nel XIII secolo permette di attraversare molteplici strati della realtà culturale, sociale, religiosa e coreografica. Il paesaggio coreografico medievale è percorso da un giudizio ambivalente che è testimone del contesto religioso medievale più generale. L'originalità della presente ricerca desidera trovarsi proprio nell'intento di proporre un inedito incontro, nell'ambito dei *Dance Studies*, tra il punto di vista degli accademici e quello dei professionisti delle 'danze medievali'. Il concetto storiografico di 'rappresentazione collettiva' può essere, allora, particolarmente utile per i fini di tale studio. L'analisi comparata delle fonti alla luce della nozione di 'rappresentazione' permette di affrontare la funzione dei discorsi, le usanze letterarie, il pensiero morale, le circostanze sociali, gli aspetti concreti della pratica danzante, come pure la corporeità e l'esperienza sensibile che la caratterizzano.

---

BIANCA MAURMAYR

**«Il Francese balla di modo, che sembra quasi nuotare»:  
racconto di un percorso di ricerca in danza tra onde  
melodiche e arie di baule**

**Abstract**

L'articolo ripercorre la genesi e lo svolgimento della tesi di dottorato *Une Culture chorégraphique au fil des airs. Transferts et adaptations poïétiques entre Venise et Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*, conseguita all'Université Côte d'Azur nel 2018 (relatrice: Marina Nordera, Directrice par intérim du CTELA-PR en Arts du spectacle: danse). L'articolo insiste sull'approccio teorico-pratico alla base della ricerca e propone dei brevi approfondimenti sulla metodologia utilizzata per lo studio delle fonti seicentesche per la danza, dai libretti dei drammi per musica veneziani, alle fonti iconografiche – apparentemente immobili ma esperibili grazie alla simulazione del gesto – e alle notazioni coreografiche.

The article traces the genesis and development of the doctoral thesis *Une Culture chorégraphique au fil des airs. Transferts et adaptations poïétiques entre Venise et Paris au XVII<sup>e</sup> siècle* (*Une culture chorégraphique au fil des airs: Transfers and Adaptations Between Venice and Paris in the 17th Century*), completed at the Université Côte d'Azur in 2018 (supervisor: Marina Nordera, Director of CTELA-PR in Performing Arts: Dance). The article emphasises the theoretical and practical approach, and offers brief insights into the methodology used to study 17th-century sources for dance, from the libretti of Venetian musical dramas to iconographic sources – apparently immobile but experiential thanks to the simulation of movement – and choreographic notations.

Bianca Maurmayr<sup>1</sup>

**«Il Francese balla di modo, che sembra quasi nuotare»:  
racconto di un percorso di ricerca in danza  
tra onde melodiche e arie di baule**

Fa pensare davvero alla carta da musica, ai fogli di una musica eseguita in continuazione: le partiture si avvicendano come ondate di marea, le barre del pentagramma sono i canali con gli innumerevoli «legati» dei ponti, delle lunghe finestre o dei curvi fastigi delle chiese di Codussi, per non parlare dei violini che hanno prestato il manico alle gondole. Sì, tutta la città somiglia a un'immensa orchestra, specialmente di notte, con i leggii appena illuminati dei palazzi, con un coro instancabile di onde, col falsetto di una stella nel cielo invernale. La musica, s'intende, è ancora più grande dell'orchestra; e non c'è mano che possa voltare il foglio.<sup>2</sup>

Occorre forse sentirsi completamente sradicati e stranieri per poter cogliere con lucidità e sensibilità un luogo, per saper empatizzare con esso. Lettera d'amore alla città di Venezia, *Fondamenta degli incurabili*<sup>3</sup> racconta il rapporto estetico e identitario che l'esule Iosif Brodskij ha costruito con la Serenissima, col suo odore di alghe marine, i suoi colori pastello e quel suo «[g]igantesco specchio liquido», talvolta azzurro, talvolta grigio o bruno, che «contiene tanti riflessi, tra i quali il mio»:<sup>4</sup> l'acqua. Brodskij riesce a cogliere l'idea di rifrazione della luce e dell'identità, che si sparge e proietta sui palazzi e sulle acque, fondendosi con esse, o il movimento incessante del sé che «nuota davvero: guazza, guizza, oscilla, si tuffa, si arrotola»,<sup>5</sup> o ancora, il moto altalenante del corpo che sente l'ondeggiare del mare anche se sulla terraferma; ma soprattutto, riesce a dare voce a quell'atmosfera in musica che vibra a Venezia: la luce, l'acqua, le chiese, i monumenti, i teatri. Mi ritrovo ad associare armonicamente le parole di Brodskij ai libretti dei drammi che studio alla Biblioteca Marciana e alla Fondazione Giorgio Cini. Capisco così, di riflesso, come la Venezia mercantile dei patrizi del Seicento si sia data un'immagine nella musica e nelle sue sale; perché i telai dei teatri abbiano preso la forma di uno scafo di nave rovesciato; e come gocciolio delle acque e trillo musicale facciano un tutt'uno. Capisco le coordinate geografiche e artistiche che mi hanno condotta dalla Francia a Venezia per la mia ricerca di dottorato.

Posto il valore poetico di questa introduzione, ripercorrerò in quest'articolo le origini e lo svolgimento di una tesi che inizia e ritorna a Venezia, propriamente esperita nel viaggio dei suoi oggetti di ricerca (artisti, opere e modelli artistici) e della sua autrice: me stessa.

---

1. Bianca Maurmayr, PhD Université Côte d'Azur, è Maitresse des Conférences in danza all'Université de Lille. Le traduzioni dai testi stranieri in quest'articolo sono opera di Bianca Maurmayr.

2. Nota dell'autrice: il titolo riprende in citazione Pier Jacopo Martello, *Della tragedia antica e moderna, Dialogo*, Roma, Francesco Gonzaga, 1714, p. 229.

3. Iosif Brodskij, *Fondamenta degli incurabili*, trad. it. G. Forti, Milano, Adelphi, Piccola Biblioteca Vol. 259, 1991, pp. 79-80.

4. Ivi, p. 66 e p. 23.

5. Ivi, p. 28.

### Fondamenta della ricerca: ego-storia di una tesi in danza (o seconda introduzione)

Nizza, un giovedì di primavera del 2008, ore 16:00. In sala di danza per un corso teorico-pratico previsto nel curriculum di studi del mio primo anno di triennale all'UNSA (Université de Nice Sophia Antipolis, oggi Université Côte d'Azur), la luce filtra dalle grandi finestre lato sud, dando alla stanza una calda tonalità arancione. Marina Nordera, direttrice par intérim du CTELA- PR en Arts du spectacle: danse, divenuta anni dopo la mia relatrice di dottorato, ci aspetta per un corso di '*Danses anciennes*' – espressione ampia, che designa l'insieme dei repertori ballati in Europa dal XV alla metà del XIX secolo,<sup>6</sup> e che qui vuole indicare la danza di corte francese della seconda metà del Seicento, inizio Settecento, o *belle danse*,<sup>7</sup> più comunemente conosciuta come 'danza barocca' e spesso guardata come lo standard di riferimento del panorama coreutico del Sei e Settecento.

Mi avvicino allora a una fisicità che credo conoscere, ma che continua a sfuggirmi: riscopro il corpo eretto in un allungamento assiale attivo che avevo già sperimentato nelle lezioni di danza classica durante l'infanzia e l'adolescenza, le gambe *en dehors* grazie a una rotazione esterna delle anche sul piano frontale. Ritrovo le posizioni dei piedi – prima, seconda, terza, quarta, quinta –, l'opposizione tra braccia e gambe per garantire l'equilibrio, o la divisione spaziale in ottavi. Eppure, la fisicità da raggiungere non è la stessa a cui aspira la danza classica: l'*en dehors* è meno accentuato, meno portato al parossismo dei 180 gradi, e favorisce una rotazione 'naturale' delle anche, senza sforzo; le posizioni *croisées* (terza, quarta e quinta) non hanno bisogno di essere 'chiuse' ma solo allineate lungo «*une distance mesurée*», senza che il corpo «*se trouv[e] gêné*».<sup>8</sup> Le braccia, pur se arrotondate, non sono sostenute dalle famigerate 'ali di pollo' (il *latissimus dorsi* e il tricipite brachiale) né ambiscono all'allungamento delle linee richiesto in danza classica, ma si appoggiano sullo spazio; in *opposition*,<sup>9</sup> creano una cinesfera contenuta, vicina all'asse gravitazionale che, come una conchiglia, dà una sensazione di protezione. Anche i termini che servono a designare i passi ricordano il vocabolario già attraversato in danza classica (*glissade*, *pas de bourrée*, *entrechat*, solo per citarne alcuni), ma la loro esecuzione richiede una preparazione al movimento del tutto nuova: la combinazione di *plié* ed *élevé* prima dell'esecuzione di ogni passo, o «*mécanique du mouvement*».<sup>10</sup> A volte la loro struttura differisce notevolmente: il *pas de sissonne* barocco ha poco a che fare con il

---

6. Cfr. la definizione proposta dalla Federazione PRODA – Fédération française des Professionnels en Danse Ancienne, <https://www.federation-proda.fr>.

7. L'espressione «*belle danse*» compare nel 1641 in un breve trattato sulla composizione dei balletti (*La maniere de composer et faire reussir les Ballets*, di Nicolas de Saint-Hubert). Costruita sul modello comune di «*bel esprit*», «*bel air*» o «*beau langage*», si riferiva alla pratica di danza conforme ai costumi fini ed eleganti della società di corte e più ampiamente teatrale, oggi documentate da numerose fonti, tra cui trattati (in particolare, *Chorégraphie, ou l'Art de décrire la danse* di Raoul-Auger Feuillet, 1700, e *Le maître à danser* di Pierre Rameau, 1725) e notazioni coreografiche Beauchamps-Feuillet, Lorin o Favier.

8. Pierre Rameau, *Le maître à danser. Qui enseigne la maniere de faire tous les differens pas de Danse dans toute la regularité de l'Art, et de conduire les Bras à chaque pas*, Paris, Jean Villette, 1725, p. 9.

9. Ispirandosi al principio dell'oscillazione controlaterale delle braccia nella deambulazione, l'*opposition* fa sì che l'avambraccio opposto alla gamba che si trova davanti (da una prospettiva frontale) sia sollevato, grazie a un *rond du coude*, il che lo porta a posizionarsi «*plié devant [avec] la main à la hauteur de l'épaule*», mentre l'altro braccio è disteso nel piano frontale (Rameau, *Le maître à danser* cit., pp. 207-211).

10. Prendo a prestito quest'espressione da Dóra Kiss, *Saisir le mouvement. Écrire et lire les sources de la belle danse (1700- 1797)*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 167-171.

suo omonimo classico. Della *danse ancienne* sei e settecentesca, tutto mi sembra dunque familiare e allo stesso tempo non identico a quello a cui ero abituata; è proprio questa dissonanza cognitiva che cattura la mia curiosità di futura ricercatrice in danza.

È così che ho cominciato a studiare la *belle dance* in maniera approfondita, presso diverse maestre in giro per l'Italia e la Francia,<sup>11</sup> cercando di rispondere a quella sensazione di estraneità davanti alla materia corporea. Nel corso degli anni, ho realizzato che iniziavo a rimettere in discussione la sua appartenenza francese, grazie proprio a quegli insegnamenti ricevuti, e che attraverso lo studio critico della sua apparizione, stavo anche interrogando la mia identità: così come la *belle dance* non poteva essere racchiusa in una categoria ben definita, con i contorni spaziali e temporali delimitati una volta per tutte all'area francese dell'Ancien Régime, così io stessa riadattavo i miei territori fisici e culturali a seconda dell'interlocutore, tra Italia e Francia. La tesi di dottorato, discussa nel novembre del 2018 e intitolata *Une Culture chorégraphique au fil des airs. Transferts et adaptations poïétiques entre Venise et Paris au XVII<sup>e</sup> siècle (Una cultura coreografica seguendo le arie. Transfer culturali e adattamenti poetici tra Venezia e Parigi nel Seicento)*, è senza dubbio il frutto di questa dualità: è a partire dalla mia soggettività, dalle mie radici culturali e dalla mia esperienza personale di danzatrice, che ho deciso di osservare gli scambi culturali tra Francia e Italia in danza nel Seicento.

### **Movimento «aieroso» della ricerca**

L'espressione figurata «*au fil des airs*» contenuta nel titolo, e qui tradotta con «seguendo le arie», risulterà senz'altro un po' enigmatica. Ricalcata dal modo di dire francese «*au fil de l'eau*», che significa seguendo la corrente ma anche progressivamente, *in itinere*, l'espressione è stata modificata nel titolo, sostituendo l'elemento dell'acqua con l'elemento (simbolico) dell'aria. Questo, per suggerire al lettore i numerosi oggetti di studio e campi del sapere che il lavoro di ricerca intende percorrere. Lungo le pagine, il lettore si imbatte infatti nelle «belle e cavalleresche maniere»,<sup>12</sup> o le creanze e disposizioni del corpo, istruito alla danza nobile e riconducibile all'*habitus* etico ed estetico dell'aristocratico – in francese: «*bon air et bonne grâce*».<sup>13</sup> Imbarcatosi in un viaggio lungo la penisola italiana e oltralpe, il lettore segue poi le materie fluttuanti, che viaggiano e trasformano uno spazio e un'epoca (*les airs du temps*, o spirito del tempo) e così facendo, rincorre anche gli elementi artistici passati e trasferiti da uno spazio all'altro, tra cui le arie (*air*) musicali e coreografiche, o le 'arie di baule' degli artisti itineranti.

Al di là di questo investimento simbolico, il termine *air* assume nella tesi un valore centrale perché, grazie ad un'assonanza fonetica che è possibile nella lingua francese, si

11. Cito e ringrazio qui Deda Cristina Colonna e Massimiliano Toni (Nuova Fabbrica dell'Opera Barocca, 2008-2009), Anne-Marie Gardette (Académie de Sablé, 2011), Marie-Geneviève Massé e Irène Ginger (De la plume à l'image, 2010-2012), Dóra Kiss (collaborazione di ricerca, 2012-2013), Gloria Giordano e Ana Yepes (masterclass su Caroso e sul repertorio barocco spagnolo, 2012-2016).

12. Fabritio Caroso, *Nobiltà di dame, del S.r Fabritio Caroso da Sermoneta, Libro, altra volta, chiamato il Ballarino... Aggiuntovi il basso, & il soprano della musica*, In Venezia, Presso il Muschio, 1600, p. 65. Il termine «aieroso», contenuto nel titolo della sezione, è tra l'altro preso in prestito da Guglielmo Ebreo, nel suo *Trattato dell'arte del ballo* (1463).

13. Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza nelle corti di antico regime. Modelli culturali e processi di ricezione fra natura e arte*, Bari, Edizioni di Pagina, 2012; Mickaël Bouffard, *Le bon air et la bonne grâce. Attitudes et gestes de la figure noble dans l'art européen (1661-1789)*, tesi di dottorato, Université de Montréal, 2013.

rimanda a diverse aree geografiche attraversate (*aires* \εʁ\géographiques) nonché ai periodi storici analizzati (*ères* \εʁ\historiques). Sebbene infatti il focus sia posto sugli scambi tra la Repubblica di Venezia e Parigi, la riflessione ha talvolta preso delle deviazioni, da Parma a Napoli, da Lione a Bruxelles. La tesi copre inoltre un'ampia cronologia che va dalla seconda metà del Cinquecento ai primi decenni del Settecento, scandita da quattro date simboliche: 1554 con l'arrivo in Francia di Pompeo Diobono, maestro di danza italiano; 1637, nascita del teatro pubblico veneziano; 1661, fondazione dell'Académie Royale de Danse; e 1728, pubblicazione del *Trattato del ballo nobile* di Giambattista Dufort.<sup>14</sup>

Lo spazio metaforico che il titolo della tesi vuole offrire, coglie quindi la mobilità culturale e coreografica o, meglio, gli scambi culturali nella cultura di danza tra Italia e Francia, e tra Venezia e Parigi in particolare, nel corso del Seicento «*au fil des airs*», «seguendo le arie», cioè progressivamente seguendo le corporeità, i viaggi e i materiali artistici.

### Danza e *transfer* culturali

In questo contesto, la nozione di *transfer* culturale derivata dalla *gekreuzte Geschichte* e applicata a una storia culturale delle arti sceniche e della danza, è stata utile a intendere la cultura dello spettacolo come il risultato del dialogo tra identità e corporeità, senza dover pensare al mio oggetto in termini di entità monolitiche, sempre uguali a sé stesse. Con *transfer* o scambio culturale si intende infatti sottolineare come tanto la cultura ospitante quanto quella ricevente abbiano un ruolo attivo durante lo scambio; che non si tratta di un sistema di introduzione-diffusione-ricezione, secondo un'unidirezionalità di trasmissione dalla cultura emittente A, attiva, alla cultura B, passiva, ma che ci troviamo davanti ad un processo più complesso di relazione-interazione-circolazione.<sup>15</sup> In questo senso, lo scambio culturale guarda al rapporto dinamico e dialettico che artisti, opere e modelli artistici intrattengono sia con l'ambiente culturale di appartenenza sia con quello di ricezione e si interessa «tanto a ciò che lo scambio può produrre come rinnovamento, quanto a come influisca su ciascuna delle parti trasversali che rimangono identificabili anche se alterate».<sup>16</sup>

Così facendo, lo strumento metodologico del *transfer* culturale permette la «ricerca di elementi di uno strato cronologicamente precedente in uno strato successivo»,<sup>17</sup> superando il taglio sincrono di un approccio comparativo così da poter prendere le distanze, almeno in parte, da una storiografia della danza filtrata dal modello francese, per porre quest'ultimo in relazione con altre tradizioni vigorose ma non necessariamente contemporanee. Questo ci permette di identificare le trasformazioni che si sono

---

14. Giambattista Dufort, *Trattato del ballo nobile di Giambattista Dufort indirizzato all'Eccellenza delle Signore Dame, e de' Signori Cavalieri napoletani*, in Napoli, nella stamperia di Felice Mosca, 1728.

15. Cfr. Michel Espagne, Michael Werner (dir.), *Transferts, les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand: XVIIIe et XIXe siècle*, Paris, Éd. Recherche sur la civilisation, 1988; Michael Werner, Bénédicte Zimmermann (dir.), *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Seuil, 2004.

16. Jean-François Chauvard, *Capitales et transferts culturels. Quelques réflexions autour de Rome-Paris, 1640*, in Marc Bayard (dir.), *Rome-Paris, 1640. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*, Coéditions Rome, Académie de France à Rome, Paris, Somogy éditions d'art, 2010, p. 33.

17. Michel Espagne, *La notion de transfert culturel*, «Revue Sciences/Lettres», 1 (2013), online: <http://journals.openedition.org/rsl/219> (u.v. 11/07/2025).

verificate durante il processo di scambio sul modello stesso e dunque di abbandonarlo, dal momento che la centralità di quello stesso modello viene meno. Lo scambio culturale permette «un esame critico delle diverse tradizioni storiografiche, per meglio valorizzare [...] continuità e discontinuità, simultanee e sfasamenti, convergenze e specificità».<sup>18</sup>

Cosa significa dunque danza francese? A cosa allude l'espressione stile italiano? Il lavoro della tesi vuole proprio disfarsi dell'idea di una produzione nazionale, circoscritta ad un solo territorio che da questo pretenda di esserne emersa in completa autonomia; cerca piuttosto di riconoscerne i prestiti dall'una all'altra, e di indagare i fenomeni di relazione, interazione e circolazione fra opere, persone e oggetti.

### **Tra Italia e Francia: la portata storica della città-teatro di Venezia**

Attraverso un campo di studi vasto sugli scambi culturali tra Francia e Italia, si danno molteplici possibilità al ricercatore che vi si affacci; basti pensare a Torino, promotore del balletto francese in Italia grazie all'opera di Philippe d'Aglié alla corte di Christine de France, sorella di Luigi XIII; a Firenze, che ospitò importanti coreografi come Agnolo Ricci e Santino Comesari e che fu protagonista di ricchi scambi con la Francia grazie al mecenatismo della famiglia Medici; oppure alla corte papale di Roma, dove la danza si sviluppò soprattutto grazie all'intervento della famiglia Barberini.<sup>19</sup> Pur rimanendo protagoniste del viaggio, ho preferito mettere in risalto il ruolo privilegiato del teatro pubblico veneziano, nato nel 1637 con l'*Andromeda* di Benedetto Ferrari e Francesco Manelli, e del suo dramma per musica, che da Venezia si espande a livello nazionale e internazionale già a partire dal 1640.<sup>20</sup>

Il tessuto urbano e la natura imprenditoriale del teatro veneziano richiedono infatti una gestione regolare e un materiale artistico riproducibile, che permette dapprima la creazione di nuovi teatri in laguna per rispondere alla sempre più frenetica committenza di opere, associata alla dimensione competitiva tra le diverse sale teatrali, e poi la creazione di una rete commerciale costruita da compagnie itineranti professioniste, o 'di giro', come i de' Febiarmonici o i Discordati. Parallelamente, l'interesse per questo nuovo genere da parte di folle di «Forastieri»,<sup>21</sup> aumenta: le corti italiane ed europee iniziano così a invitare i più rinomati musicisti e artisti veneziani – fenomeno che a sua volta rafforza la circolazione della produzione teatrale veneziana al di fuori dei suoi territori –

18. Jean Boutier, Brigitte Marin, Antonella Romano (dir.), *Naples, Rome, Florence: une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Roma, École Française de Rome, 2005, ebook, p. 14.

19. Per uno sguardo panoramico sul Seicento coreutico italiano, cfr. Ornella Di Tondo, *Il Seicento*, in José Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011, pp. 71-115. Cfr. anche Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli (a cura di) *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 1988, vol. 5, pp. 175-306.

20. Cfr. Maria Teresa Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Seicento*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1976; Eleanor Selfridge-Field, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1985; Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991; Beth L. Glixon, Jonathan E. Glixon, *Inventing the Business of Opera – The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2008; Silvia Bracca, *L'occhio e l'orecchio. Immagini per il dramma per musica nella Venezia del '600*, Treviso, Zel Edizioni, 2014.

21. Cristoforo Ivanovich, *Minerva al tavolino. Lettere diverse di Proposta, e di Risposta à rarij Personaggi, sparse d'alcuni componimenti in Prosa, e in Verso; nel fine Le Memorie teatrali di Venezia*, Venezia, Appresso Nicolò Pezzana, 1681, p. 381.

e a ingaggiarli talvolta in maniera permanente, soppiantando il personale di corte. L'istituzionalizzazione del teatro pubblico a Venezia finisce così per garantire lo sviluppo e la solidità artistica del genere, nonché la trasformazione dell'arte lirica, caratterizzata da una dimensione privata, occasionale e autocelebrativa, in un'arte commerciale e popolare.<sup>22</sup>

La ricerca mi ha portato a concentrarmi sulla produzione coreografica della scena veneziana: il ballo è infatti un fattore essenziale del dramma per musica, promosso da coreografi affermati quali Giovanni Battista Balbi, Oliviero Vigasi, Bortolo Gorbissa o Susanna Dentis; ne testimonia il manoscritto anonimo *Precetti ragionati* conservato alla Biblioteca Marciana:

[s]i frammettono negl'intervalli del dramma, genialissimi madrigali e canzoni, oppure si intrecciano superbissime danze, e carole. Oh qui sì, che un nuovo ordine superbissimo di cose presenta nuovi oggetti della più rara sorpresa, e portentosa ammirazione atti ad ammaliar nuovamente i sensi. Danza che è una vera imitazione eseguita da soli moti del corpo, diretta a rappresentare l'azioni e passioni umane, copiandole vivacemente con passi, e figure, ed indicandole con segni i più espressivi, a tutto sottoponendo quindi a regolata cadenza musicale, è quella che impiegavasi a quest'uopo. Ma questa danza stessa prende diversa forma, natura, ed aspetto secondo la diversità del soggetto; ond'è che se ha per soggetto le sensazioni eroiche prende il nome di tragica, e se le sensazioni comuni della vita di comica.<sup>23</sup>

Scegliendo il ballo come oggetto di studio, le mie ricerche si iscrivono nella continuità di quelle pionieristiche della musicologa Irene Alm che per prima ha ricontestualizzato e pienamente definito le specificità della danza teatrale veneziana.<sup>24</sup> Cercano anche di identificare come si costruisca il rapporto dell'opera francese, ma anche napoletana o dei Paesi Bassi spagnoli, con l'antecedente veneziano e come la cultura drammatica e coreografica della Serenissima eserciti la sua influenza oltralpe, in particolare sulla produzione teatrale e coreutica nel periodo della reggenza di Anna d'Austria e del Cardinale Mazzarino (1643-1661).

### **Un'argomentazione strutturata da questioni metodologiche**

Per carpire quindi appieno la materia analizzata, vorrei riassumere brevemente i tre capitoli che vanno a comporre la tesi. Tengo a sottolineare che ciascun capitolo cerca di chiarire il ruolo della ricerca in danza nel trattamento di una tipologia specifica di fonti tra quelle che costituiscono il *corpus* documentario scelto: trattati di buone maniere e di danza, fonti letterarie e libretti sono analizzati nel primo capitolo, *Tracce e contorni*; lettere e fonti iconografiche prodotte da artisti di giro vengono esaminate nel secondo, *Il ballo teatrale veneziano oltralpe*; infine, le fonti legate a un sistema di notazione, preferibilmente coreografico, sono protagoniste del terzo capitolo, *Sguardi incrociati sulle*

---

22. Cfr. Lorenzo Bianconi, Thomas Walker, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», 4, (1984), pp. 209-296; Davide Conrieri (a cura di), *Gli Incogniti e l'Europa*, Bologna, Casa editrice Emil di Odoya, 2011.

23. [Anonimo], *Precetti Ragionati Per Apprendere l'Accompagnamento del Basso sopra gli Stromenti da Tasto come il Gravicembalo il Cembalo etc.*, ms, Biblioteca Marciana, Cod. It. IV 739 (=10269), Venezia, 1664, f. 3r.

24. Cfr. in particolare: Irene Alm, *Catalog of Venetian Librettos at the University of California*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1992; *Theatrical Dance in Seventeenth-Century Venetian Opera*, tesi di dottorato, Los Angeles, University of California, 1993; *Winged Feet and Mute Eloquence: Dance in Seventeenth-Century Venetian Opera*, «Cambridge Opera Journal», 15(3), (2003), pp. 216-280.

*maniere italiana e francese*. Ciascuna di queste categorie di fonti sono trattate tenendo conto dei problemi metodologici che esse pongono, qui ripresi sotto forma di schede; il fine è di produrre una lettura critica e incorporata delle fonti storiche di danza poiché «Sì, la produzione della storia è uno sforzo fisico».<sup>25</sup>

### **Lettura critica delle categorie lessicali ed estetiche del Seicento**

Il primo capitolo, *Tracce e Contorni*, pone l'accento sulle diverse espressioni utilizzate oggi per riferirsi alla danza del Seicento. Alle classiche categorie di 'danza del Rinascimento', 'danza barocca', 'danza sociale', 'danza teatrale', o del rinomato ma profondamente problematico '*ballet de cour*', ho preferito le espressioni mutuate da formulazioni contemporanee per l'epoca, per un'esigenza metodologica. Rifarsi infatti a espressioni tassonomiche non fa che reiterare il carattere arbitrario della categorizzazione storica ed estetica, la cui ricezione oggi impone un esame critico, che deve tenere conto dell'elemento pratico, della fonte particolare.<sup>26</sup>

Sul tema della danza spettacolare, occorre tracciare uno slittamento interpretativo nella storiografia tradizionale: la quantità e la qualità della documentazione prodotta in Francia, insieme alla sua politica di conservazione nazionale, hanno garantito longevità al *ballet de cour*, il che ha indotto la storiografia a erigerlo a canone per leggere le diverse esperienze coreutiche europee del Seicento e a considerare le sperimentazioni italiane dell'intermedio o del ballo teatrale come una cultura certamente anticipatrice ma non duratura. Una lunga critica lessicale dimostra così come già il sintagma '*ballet de cour*' possa essere messo in discussione: invenzione storiografica imputabile al bibliotecario e poligrafo ottocentesco Paul Lacroix nella sua opera omonima *Ballets et mascarades de cour* (1868-1870), l'espressione '*ballet de cour*' dovrebbe essere sostituita dalla pluralità di termini estetici che caratterizzavano il *ballet*, tra cui «*ballet royal*», «*ballet en machines*» o «*ballet fabuleux ou poétique*». La sola occorrenza seicentesca del lessema '*ballet de cour*' è infatti tardiva, e di matrice poetica: una lettera datata 31 gennaio 1665 e firmata Jean Loret, in elogio al *Balet de Venus* come un «*Ballet de la Cour de France*».<sup>27</sup> Seguendo poi la lezione di Mark Franko,<sup>28</sup> il valore euristico del *Balet Comique de la Royne* (1581), spesso preso a modello del genere, è anch'esso oggetto di critica, in questo caso estetica: le informazioni sulla danza contenute nel libretto firmato Balthazar du Beaujoyeux, padre del *ballet*, risultano scarse e vaghe («*branles et autres dances*»; «*meslanges geometriques de plusieurs personnes*

25. Susan Leigh Foster, *Choreographing History*, in EAD. (dir.), *Choreographing History*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 4.

26. Cfr. (lista non esaustiva) Barbara Sparti, *Breaking Down Barriers in the Study of Renaissance and Baroque Dance*, «Dance Chronicle», Vol. 19, n°3, (1996), pp. 255-276 ed EAD., *Dance and Historiography: 'Le Balet Comique de la Royne', an Italian Perspective*, originariamente pubblicato in *Music, Dance and Society* (2011), ripubblicato in *Dance, Dancers and Dance-Masters in Renaissance and Baroque Italy*, a cura di Gloria Giordano e Alessandro Pontremoli, Bologna, Massimiliano Piretti Editore, 2015, pp. 245-264; Philippe Hourcade, *Mascarades & ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, Paris, Éditions Desjonquères, Centre National de la Danse, 2002; Nathalie Lecomte, *Entre cours et jardin d'illusion. Le ballet en Europe (1515-1715)*, Pantin, Centre National de la Danse, 2014.

27. Jean Loret, *Lettre Cinquième Du [samedi] trente-unième Janvier [1665]*, in *La muze historique, ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps: écrites à Son Altesse Mademoizelle de Longueville, depuis duchesse de Nemours (1650-1665)*, t. IV (1663-1665), Charles-Louis Livet (éd.), Paris, P. Jannet, 1859, p. 305.

28. Mark Franko, *Danza come testo: ideologia del corpo barocco*, trad. it. D. C. Colonna, edizione italiana (parziale) a cura di Patrizia Veroli, Palermo, L'Epos, 2009.

*dansans ensemble*)<sup>29</sup> soprattutto se comparate a quelle contenute nel contemporaneo *Martel d'amore*, ballo di dame estensi (1582) o nell'*Argomento dell'azione rappresentata in ballo co' gesti intitolata l'acquisto di Durindana* (Seminario romano, 1638). Infine, le formalizzazioni di Nicolas de Saint-Hubert (*La maniere de composer et faire reussir les Ballets*, 1641), Claude-François Ménéstrier («Remarques Pour la conduite des Ballets», 1658, *Des Ballets anciens et modernes selon la règle du théâtre*, 1682) e Michel De Pure (*Idée des spectacles anciens et nouveaux*, 1668), che tendono ad allontanare se non prescrivere il maldicente, il ridicolo e l'eccessivamente bizzarro, sono giustapposte e talvolta contraddette dalla proliferazione ed eterogeneità della pratica coreica del *ballet burlesque*.

Attraverso poi una metodologia qualitativa e un'indagine microscopica, ho guardato al ballo del teatro pubblico veneziano come valido contromodello della tradizione storiografica del balletto francese. Per dirla con Alm

scartare i balli veneziani al pari di un elemento marginale dell'opera veneziana semplicemente perché diversi dalle danze francesi, ben documentate e meglio conosciute, perpetua la nozione, falsa, coltivata dagli autori francesi del XVII e XVIII secolo, che il ballo è esclusivamente un'arte francese. Il che porta anche ad ignorare l'influenza considerevole della danza teatrale italiana sul *ballet* del XVIII e del XIX secolo.<sup>30</sup>

### **Parentesi metodologica: passando per il libretto**

Lo studio del ballo veneziano permette di esprimere una constatazione metodologica centrale per la ricerca: anche qualora il *corpus* documentario d'ordine testuale e trattatistico su di una pratica coreutica fosse deficitario, com'è proprio il caso della danza veneziana, è tuttavia possibile rintracciare tale pratica attraverso il rimando documentale di altre discipline. Nello specifico, il libretto del dramma per musica permette di compensare la mancanza di una codificazione sistematica che espliciti gli usi del ballo teatrale a Venezia, e di dedurre alcune tipologie coreiche e le capacità tecniche dei danzatori veneziani. Pur procedendo dal testo poetico, scopriamo infatti come gli aggettivi qualitativi conferiti ai danzatori di «leggiadri», «agili» o «volanti», diano ad esempio la percezione di un movimento presente sulla scena, sostenuto dal virtuosismo degli interpreti nei salti o da complessi macchinari scenografici descritti, tra gli altri, da Sabbatini (*Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatro*, 1638). Altri versi esplicitano invece la presenza della danza geometrica, come i celebri anagrammi composti in successione nella *Delia o Sia la Sera Sposa del Sole* (1639). Ritroviamo anche il carattere comico della danza di alcuni animali (Ballo dei babbuini, *La Bramante*, 1650) o di corporazioni specifiche (Ballo dei filosofi, *Giulio Cesare Trionfante*, 1681), così come quello tragico delle Matrone albanesi vedove (*Il Romolo e'l Remo*, 1645), poiché si deve dare una corrispondenza tra «Quello che dirà la lingua [e] il gesto» (*La Finta pazza*, 1641).<sup>31</sup> Più in generale, il ricercatore supera l'impasse metodologica dell'assenza di fonti teoriche riferite al ballo teatrale e del carattere laconico dei libretti, con la loro formula canonica «Ballo di 'personaggio'»,

---

29. Balthasar de Beaujoyeulx, *Balet Comique de la Royne, fait aux Noces de Monsieur le Duc de Joyeuse & made-moiselle de Vaudemont sa sœur*, Paris, chez Andrian le Roy, Robert Ballard, & Mamert Patisson, 1582, s.p.

30. Alm, *Winged Feet and Mute Eloquence* cit., pp. 217-218.

31. Giulio Strozzi, *La finta pazza. Drama di Giulio Strozzi*, In Venezia, per Gio. Battista Surian, 1641, p. 78.

grazie a una lettura *ex negativo* e intertestuale dei libretti (prime e seconde edizioni), delle aggiunte e cronache, e dei carteggi. Tale approccio permette di conferire nuova presenza culturale al ballo veneziano e, almeno parzialmente, di ritrovarne la materia corporea.<sup>32</sup>

### **Itinerari italo-francesi di un'opera commerciale: il caso di studio de *La Finta pazza***

Nel secondo capitolo, *Il ballo teatrale veneziano oltralpe*, applico la nozione di *transfer* culturale e analizzo come durante lo scambio, artisti, opere e modelli estetici incorrano in una trasformazione profonda, che è legata in egual misura alla cultura di appartenenza e alla cultura ospite. La circolazione del materiale artistico è possibile grazie a un processo di adeguamento estetico che interessa pubblici diversi e sa adattarsi a diverse condizioni d'esecuzione; ne testimonia, a fine secolo, Andrea Perrucci quando dice che la composizione teatrale deve «scegliersi secondo il gusto del Paese, dell'uditorio, e dell'abilità de' Rappresentanti».<sup>33</sup> Concretamente, i numeri degli artisti di giro, in parte predeterminati, in parte aperti, erano strutturati in modo da permettere un rapido adattamento a diversi contesti di ricezione – condizione necessaria durante il viaggio. Queste strutture, o «costruzioni», definite da Damien Colas «modulari», assicurano così volutamente «una funzione di linguaggio comune tra gli uomini d'arte, garantendo un'immediata intercomprensione e permettendo di assemblare la complessa macchina di uno spettacolo d'opera in tempi record».<sup>34</sup>

Il caso di studio de *La finta pazza*, messa in scena al Teatro Novissimo di Venezia nel 1641 e presto esportata a Piacenza (1644), Firenze (1645), Bologna (1647) e Parigi (1645), dimostra proprio come la circolazione non si vincoli mai ad un'imposizione di genere, ma a un adattamento del materiale artistico<sup>35</sup> – adattamento che definisco 'poietico' poiché esperito nel tempo presente tra gli autori, i fruitori e l'oggetto che producono.<sup>36</sup> Non solo vengono pubblicate edizioni specifiche per ogni rappresentazione, ma il dramma acquista anche un nuovo prologo con allusioni elogiative alla cultura destinataria e un apparato decorativo in ogni città in cui viene rappresentato.<sup>37</sup> Questo adattamento riguar-

32. Tale lavoro di ricerca ha trovato una prima pubblicazione in Bianca Maurmayr, *Il libretto di ballo. Riflessioni storiche e teoriche in omaggio ad Alberto Testa*, a cura di Patrizia Veroli, Bologna, Massimiliano Piretti Editore, Coll. «Studi di danza 1», 2017, pp. 99-131. Le chiavi di lettura della danza teatrale veneziana mi hanno anche permesso di avanzare delle ipotesi sul ballo teatrale napoletano. Cfr., Ead., *Sirene e Cigni coreutici. Il ballo nella Napoli seicentesca*, pubblicato nel primo volume di *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Fondazione Centro di Musica Antica Pietà dei Turchini, 2020, pp. 853-882.

33. Andrea Perrucci, *Dell'Arte rappresentativa Premeditata ed all'Improvisato, Parti Due. Giovevole non solo à chi si diletta di Rappresentare; ma a' Predicatori, Oratori, Accademici, e Curiosi*, in Napoli, Nella Nuova Stampa Di Michele Luigi Mutio, 1699, Reg. IV, p. 50.

34. Damien Colas, *Perspectives*, in Id., Alessandro Di Profio (a cura di), *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, Wavre, Mardaga, 2009, p. 11.

35. L'importanza di quest'opera è ampiamente riconosciuta; citiamo a titolo d'esempio: Lorenzo Bianconi, Thomas Walker, *Dalla 'Finta Pazza' alla 'Veremonda'. Storie di Febiarmonici*, «Rivista Italiana di Musicologia», vol. 10, (1975), pp. 379-454.

36. René Passeron, *La Poiétique*, in *Recherche Poiétique*, Groupe de Recherches Esthétique du C.N.R.S., t. 1, Paris, Klincksieck, 1974.

37. Basti pensare alla versione piacentina del 1644 (*La finta pazza. Rappresentata in musica da signori Academici Febiarmonici in Piacenza nell'anno 1644*, in Codogno, s.d.), al libretto parigino firmato Giulio Bianchi (*Feste theatri per la finta pazza drama del Sig. Giulio Strozzi. Rappresentate nel piccolo Borbone in Parigi quest'anno 1645 et da Giacomo Torelli da Fano Inventore dedicate ad Anna d'Austria regina di Francia regnante*, Paris, s.é., 1645.) o alla sua traduzione in francese dell'Argomento (*Explication des décorations du théâtre et les arguments de la pièce qui a*

da anche la corporeità danzante, che può rielaborare il suo retroterra culturale e artistico durante lo scambio culturale: lo dimostra l'analisi di una serie di diciotto incisioni con orsi, pappagalli e struzzi accanto a indiani e turchi, pubblicate a Parigi nel 1645 e dedicate alla Regina Madre Anna d'Austria, intitolate *Balletti d'Invenzione nella Finta Pazza*.<sup>38</sup> Sono opera del compositore di balli veneziano Giovanni Battista Balbi, attore principale della circolazione della *Finta pazza*, tra le altre cose proprio a Parigi.

### Parentesi metodologica: cogliere la danza nelle immagini

Come leggere le fonti iconografiche in danza? Gli elementi grafici nei *Balletti d'Invenzione* sembrano tradire il movimento danzato e conferire un'«intenzionalità coreografica» debole all'immagine, o una credibilità documentaria confutabile in materia di danza. L'analisi del piano prospettico adottato ha per esempio richiamato la mia attenzione sul tema dell'uso della rotazione *en dehors*: sebbene inscritta nello stile dell'epoca e favorevole da un punto di vista biomeccanico, potrebbe qui dipendere dalla compattazione (sul piano verticale) e dall'allargamento (sul piano orizzontale) della figura (fig. 1).

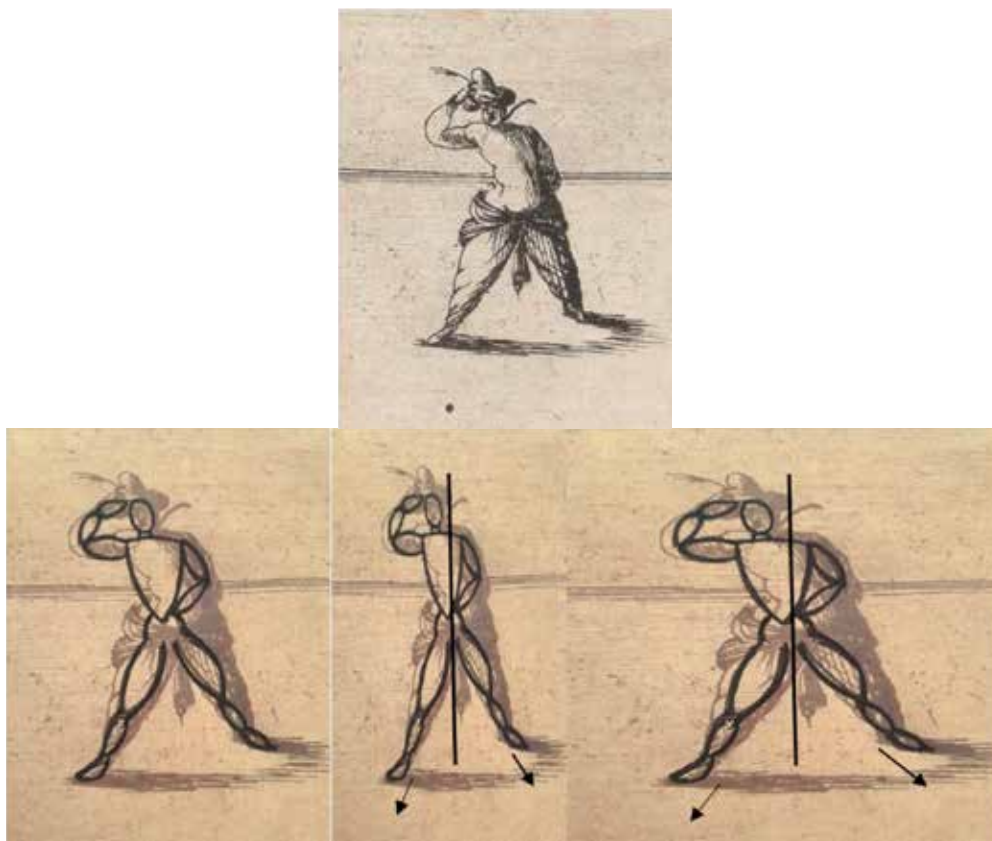


Figura 1: Confronto tra la fonte originale dei Balletti (dettaglio) e schema a cura dell'autrice per dimostrare la deformazione del corpo subita dalla figura al variare del piano prospettico e della profondità

---

pour titre la Folle supposée, Ouvrage du Seigneur Giulio Strozzi, très Illustre Poète Italien: Qui se doit représenter par les Comédiens Italiens, dans le Petit Bourbon, Par le Commandement de la Reine mère du Roi très Chrétien, À Paris, Par René Baudry, 1645).

38. Stefano Della Bella, Valerio Spada, *Balletti d'Invenzione nella Finta Pazza di Giovanbatta Balbi*, a cura di Giovanni Battista Balbi, s.l., s.ed., 1645. Bibliothèque Nationale de France, Département Réserve des livres rares, Rés-V-2566; Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Collection Jacques Ducet, NUM 12 RES 333.

Tuttavia, la possibilità di esplorare attivamente ciò che l'immagine potrebbe significare è offerta al ricercatore in danza quando cerca di simulare in modo percettivo il gesto rappresentato: con l'aiuto della sua intelligenza cinetica, proietta sull'immagine un'intenzione di movimento, fa l'ipotesi anticipatrice di quale gesto potrà seguire quello che è rappresentato e si lascia invadere dal contagio gravitazionale nella ricezione dell'immagine.<sup>39</sup> L'analisi diacronica con altre fonti iconografiche rivela a sua volta alcune convenzioni teatrali legate alla rappresentazione coreografica di certi personaggi e, per estensione, la risonanza cinestetica tra le tradizioni di danza, italiana e francese. Ne testimoniano il passo grave e pesante dei personaggi turchi, *piéd plat*, presente nel *Grand Bal de la Douairière de Billebahaut* (1626) e ancora nella «Türkish Dance» de l'Abbé (1725 circa), o la danza presumibilmente comica degli struzzi, fatta di *cabrioles* e tentativi di volo destinati a fallire come nella danza dei cappelli di Lambranzi (1716), ma indubbiamente spettacolare, come ne *L'unione per la peregrina Margherita reale e Celeste* (Torino, 1660).<sup>40</sup>

L'analisi intertestuale e diacronica del *Balletti* sembra anche confermare l'ipotesi di un repertorio coreografico personale di cui Balbi approfittò a più riprese, proprio per darsi delle «costruzioni modulari coreutiche» da portare con sé nelle sue peregrinazioni.<sup>41</sup> Le danze fantasiose da lui coreografate per la versione fiorentina della *Finta Pazza*, raffiguranti orsi, gatti mammoni ed elementi volanti, annunciano le *entrées* molto industriose e creative della versione parigina, poi riprese parzialmente al suo arrivo come *baylarin* e *ingénieur de perspectives* a Bruxelles nel 1648 o a Napoli nel 1652-1653 per la composizione de *Veremonda*, *l'Amazzone di Aragona* e de *Le magie amoureuse*. In compenso, il loro carattere comico, in un contesto politico teso tra fazioni italofile e francofile, sembra aver segnato in maniera quasi definitiva la ricezione della danza italiana in Francia, tanto che una certa storiografia le definisce «semplici», «d'ispirazione realista», «più divertenti che davvero originali».<sup>42</sup>

### ***Lost (and refound) in translation***

Nel terzo capitolo, *Sguardi incrociati sulle maniere italiana e francese*, sposto l'attenzione sull'*agentivity* dei fruitori dello scambio, per guardare alla traduzione culturale

39. Cfr. Guillemette Bolens, *Le style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Genève, Éditions BHMS (Bibliothèque d'Histoire de la Médecine et de la Santé), 2008.

40. Un sunto della metodologia di analisi di questa fonte iconografica particolare è stato pubblicato nel 2020 nella rivista «Perspectives» dell'Institut National d'Histoire de l'Art (*Saisir la danse dans les images. Étude sur l'intentionnalité chorégraphique des arts visuels du XVII<sup>e</sup> siècle*, online: <http://journals.openedition.org/perspective/20826> (u. 11/07/2025).

41. Balbi, nomade incallito, costruì la sua carriera di coreografo su un continuo andirivieni tra Venezia e altre città italiane, almeno fino al 1657 (quando una sua opera fu rappresentata a Palermo). L'influenza esercitata a Parigi può tra l'altro essere ipoteticamente estesa alla rappresentazione dell'*Orfeo* di Francesco Buti e Luigi Rossi nel 1647, data la presenza di «un maître de ballets italien [ayant] réglé huit ballets de caractères variés, dansés par les douze meilleurs maîtres de Paris». Cfr. Nicola Michelassi, *Musici di fortuna tra Venezia e l'Europa: i viaggi teatrali di Giovan Battista Balbi (1637-1657)*, tesi di dottorato, Université di Firenze, 2003; Irene Alm, *Giovanni Battista Balbi «Veneziano Ballarino celebre»*, in Francesco Milesi (a cura di), *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio, 2000, pp. 214-226.

42. Marie Françoise Christout, *L'influence vénitienne exercée par les artistes italiens sur les premiers spectacles à machines montés à la cour de France durant la Régence (1645-1650)*, in Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Seicento* cit., pp. 140-141; EaD., *Le ballet de cour de Louis XIV, 1643-1672 Mises en scène*, Paris, Coéditions A. et J. Picard, Centre National de la danse, 2005, p. 50.

e transculturale<sup>43</sup> dal loro punto di vista. Lo studio delle maggiori opere ‘all’italiana’ prodotte a Parigi tra il 1654 e il 1662 – in particolare *Le Nozze di Peleo et di Teti*, o *Les Noces de Pélée et de Thétis* (1654), *Xerse* (1660) ed *Ercole amante* (1662)<sup>44</sup> – delinea le modalità artistiche messe in atto dai francesi per l’appropriazione e la configurazione del genere all’interno della loro cultura spettacolare, al fine di offrirsi «un’esperienza narcisistica di riconoscimento della propria cultura in un Altro culturale».<sup>45</sup> Questa traduzione-adattamento, dal momento che deve rispettare l’*intentio culturae* del paese ospitante, si appropria dell’oggetto culturale passato e allo stesso tempo si emancipa dal modello consegnato dalla cultura-fonte, e comporta così la perdita di alcune unità letterarie e culturali d’origine attraverso fenomeni di decontestualizzazione e di ricontestualizzazione. È più specificamente la danza ad essere oggetto di questi fenomeni, per aumento (*amplification*) nelle opere francesi delle *entrées* a valore mitopoietico – singolare in questo senso l’eco metateatrale del balletto nel balletto, *Noces de Thétis*, contenuto nel *Ballet de la nuit* (1653) a cui le *Nozze* del 1654 facevano riferimento – o per riduzione (*bowdlerization*) delle parti meno efficaci alla ricezione – sintomatico il taglio di 105 versi dall’opera originale dell’*Ercole amante*, probabilmente per fare posto alle 18 *entrées de ballet* composte da Lully e al suo *grand ballet des Planettes & l’Influence du Soleil*, in forma di apoteosi finale.

L’utilizzo della musica dello *Xerse* per due danze annotate in sistema Beauchamps-Feuillet nel 1700 e 1713<sup>46</sup> offre il pretesto di studiare come il materiale artistico serva alla costituzione di un repertorio coreografico tutto francese, nel quale si inseriscono notazioni coreografiche a soggetto italiano; si prospetta così uno studio del vocabolario tecnico della *belle dance*. L’analisi linguistica<sup>47</sup> e sperimentale di termini, e per estensione di passi, che la *belle dance* può aver mutuato dalla tecnica italiana, conduce a carpire quali fossero i fenomeni di imitazione, trasposizione e appropriazione della corporeità danzante tra Italia e Francia – senza dimenticare in quest’analisi la danza spagnola di Esquivel Navarro (1642) e la danza francese stessa descritta nell’*Instruction pour danser* (1616) o nell’*Apologie de la danse di De Lauze* (1623). A titolo d’esempio, ci basti citare come il grammatico e lessicografo Pierre Richelet riconosca nel 1680 che il termine «cabirole» sia corrotto dall’italiano «capriola» ma insista anche sul «bell’uso» promosso dai

43. Cfr. Andrea Fabiano, *À travers l’opéra, parcours anthropologiques et transferts dramaturgiques XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L’Harmattan, 2007; Peter Burke, *Ibridismo, scambio, traduzione culturale. Riflessioni sulla globalizzazione della cultura in una prospettiva storica*, trad. it. A. Arcangeli, Verona, QuiEdit, (2008) 2009.

44. A proposito di queste tre opere, cfr. Marie-Thérèse Bouquet-Boyer, *Les noces de Pélée et de Thétis. Venise, 1639 – Paris, 1654. Le nozze di Teti e di Peleo. Venezia, 1639 – Parigi, 1654*, Atti di convegno, Berne, Peter Lang, 2001; Barbara Nestola, Michael Klaper, Sara Elisa Stangalino, Hendrik Schulze, *Xerse. Cavalli/Lully*, 2015, online: <http://www.lesdossiersducmbv.fr/xerse/> (u.v. 11/07/2025); Barbara Nestola, *Cavalli’s Ercole amante, the first tragédie en musique?*, in Ellen Rosand (ed.), *Readying Cavalli’s Operas for the Stage. Manuscript, Edition, Production*, Farnham, Surrey, Ashgate, 2013, pp. 353-373; *I musicisti veneziani e italiani a Parigi (1640-1670)*, Centre de Musique Baroque de Versailles, 2014.

45. Lawrence Venuti, citato in Peter Burke, Ronnie Po-Chia Hsia (ed.), *Cultural Translation in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 5.

46. Si tratta di una *contredanse* aggiunta alla versione dell’*Armide* del 1672 (in Raoul-Auger Feuillet, *Recueil de Dances, Composées par M. Pécour*, Paris, chez l’Auteur, 1700, pp. 32-36) e di un assolo per uomo integrato al prologo del *Thésée* di Lully, versioni 1704-1708 (*Entrée Seul pour un homme dancée par Mr Klin a thezé*, in Michel Gaudrau, *Nouveau recueil de dance de bal et celle de ballet*, Paris, Chez le Sieur Gaudrau, 1712, pp. 102-103).

47. Cfr. a tal proposito Eugénia Kougioumtzoglou-Roucher, *Aux origines de la danse classique. Le vocabulaire de la “Belle dance”, 1661-1701*, 4 t., tesi di dottorato, Université de Paris XIII, 1990.

francesi, che hanno sostituito la consonante sorda «p» con la consonante vocalizzata «b»; chi «parla bene» (si legga: chi balla bene) finirà per privilegiare l'inflessione francese.<sup>48</sup> Allo studio linguistico è associata la lettura 'per corpo' delle notazioni coreografiche in notazione Beauchamps-Feuillet a carattere italiano, in particolare le «Chaconnes d'Arlequin» e le «Forlane».

### **Parentesi metodologica: l'incorporazione della fonte come processo di comprensione della stratificazione culturale nel sistema Beauchamps-Feuillet**

Nel mio ruolo di ricercatrice in danza, ho associato allo studio puramente linguistico, un'analisi sperimentale delle strutture e dei contenuti motori dei passi che la *belle dance* può aver mutuato dalla tecnica italiana. Così, è possibile riconoscere nel *pas grave* l'apertura della cinesfera verso il lato, seguita dalla propensione all'elevazione, proprie della continenza, associate a una qualità dolce e temperata, ma anche a una certa *gravitas* della persona. Ancora, le *pirouettes sur deux appuis* sembrano prendere in prestito la loro struttura cinesica dagli 'strisci in volta' del Santucci, entrambi eseguiti «*comme sur un pivot*», come su un perno; e anche se i lessemi piccioli e minuti dei passetti minuti sembrano evocare la qualità cinesica del *pas de menuet* francese, possiamo chiederci se non siano le *carellilas* spagnole che ne influenzino il carattere corso, «a galoppo leggero, tenendo il corpo sulle punte dei piedi».<sup>49</sup>

Riattivando partiture manoscritte e incise in notazione Beauchamps-Feuillet, a soggetto italiano, propongo anche la possibilità di una riflessività coreografica all'interno delle composizioni francesi o di una nuova percezione di cosa sia la danza francese, cosa sia lo stile italiano. Les «Chaconnes d'Arlequin» combinano tentativi grafici di illustrare passi con riferimenti cinetici italiani con caricature delle regole sintattiche della danza francese, in particolare la ripetizione, ripensando in ultima analisi sia i referenti francesi che quelli italiani. Ne testimoniano, ad esempio, i 30 passi effettuati lungo un tragitto circolare, sulla mezza punta, in appena 5 misure musicali, o «*course d'Arlequin*», nella notazione del Montagne (Recueil Factice Rés 817), che non solo servono a rappresentare l'incapacità di Arlecchino, maschera italiana per eccellenza, ad armonizzare misura coreografica e misura musicale, ma che ricordano anche vagamente il 'seguito scorso' di Caroso e Negri, da eseguirsi «in punta di piedi leggiemente» e con passi «presti» e «sussequenti».<sup>50</sup> Così, se il lavoro di sistematizzazione, organizzazione e costruzione di un sistema di scrittura svolto nella *Chorégraphie* permette alla Francia di stabilire prima

48. Pierre Richelet, *Remarques sur la lettre C.*, in *Dictionnaire françois, contenant généralement tous les mots tant vieux que nouveaux et plusieurs remarques sur la langue françoise...*, à Genève, chez Jean Herman Wilderhold, 1680, p. 17.

49. Juan de Esquivel Navarro, *Discursos sobre el Arte del Dançad, y sus Excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas. Compuesto or Iuan de Esquivel Navarro vezino y natural de la Cuidad de Sevilla, Discipulo de Antonio de Almenda, Maestro de Dançar de la Magestad de el Rey Nuestro, Señor D. Phelipe Quarto el Grande, que Dios guarde, Sevilla, por Iuan Gomez de Blas, 1642, ff. 18r-v.*

50. Cesare Negri, *Le Gratie d'Amore di Cesare de Negri Milanese detto il Trombone, Maestro di Ballare, Trattato Primo*, in *Nuove Inventioni di Balli, Opera vaghissima di Cesare Negri Milanese detto il Trombone, Famoso & eccellente Professore di Ballare. Nella quale si danno i giusti modi del ben portaz la vita, et di accomodarsi con ogni leggiadria di movimento alle creanze et gratie d'amore; conveneuoli à tutti i cavalieri, & dame, per ogni sorte di ballo, balletto, & brando d'Italia, di Spagna, & di Francia; con figure bellissime in rame, et regole della musica, et intavolatura, quali si richieggono al suono, et al canto; divisa in tré trattati*, Milano, Girolamo Bordone, 1604, p. 109; Fabritio Caroso, *Nobiltà di Dame* cit., p. 31.

una posizione dominante, attraverso un apparato teorico e istituzionale, e poi, nel corso del Settecento, di esercitare la sua influenza in ambito di danza, è sempre interessante cogliere la stratificazione culturale che sottostà al sistema stesso.

Se non possiamo affermare con certezza l'origine italiana delle 'arlecchine' e 'forlane', possiamo altresì ritenere che anche all'interno del sistema apparentemente chiuso e autoreferenziale della *belle dance* vi sia in realtà inclusione e assorbimento dell'alterità, sebbene la rappresentazione che se ne faccia, soffra della prospettiva di partenza risultando così artificiale e arbitraria. In altre parole, pur basandosi su elementi culturali che si possono ricondurre ad una pratica coreografica italiana, i compositori francesi (o di cultura coreografica francese) reinventano l'italianità degli Arlequin o dei Furlans a partire dal loro proprio immaginario socio-politico dell'italiano, nel tentativo di elogiare per contrappunto la cultura nazionale francese e di distinguersi dal modello allogeno incluso nel fenomeno della rappresentazione. Per parafrasare Catherine Baroin, è possibile rendere 'italiano' – cioè italiano nel senso francese, italiano per i francesi – un oggetto, iscrivendolo in una pratica, linguistica e artistica, francese.<sup>51</sup>

A conclusione del viaggio, sono tornata là da dove ero partita, a Venezia, per studiarvi l'importazione attiva della *belle dance*, di cui i maestri di danza e i danzatori professionisti sono le autorità chiamate a decidere.<sup>52</sup> L'influenza francese sulla produzione coreografica della Repubblica di Venezia è progressiva, andando dalle danze «à la française» come il «minuet», la «borèa» (*bourrée*) o il «rigadon» (*rigaudon*) inserite nei drammi per musica per rinnovare il repertorio, alla presenza dei maestri di danza francesi, o i cui nomi hanno una chiara assonanza francese – Gaetano Grossatesta, ma anche Michael Dalmas (Dalmazzo), Zainetto Galletto (Giovanni Gallo), Antonio Evangelista e Nicolò Levesque.<sup>53</sup> Quest'influenza non è passiva, accettando il modello francese così come è registrato, ma implica un adattamento al temperamento locale, una traduzione e un'invenzione: l'alterità francese è inclusa nella cultura veneziana.<sup>54</sup> Non manco di aprire l'analisi sulle ricezioni di queste danze da parte dei francesi stessi, pubblicate nel *Mercur galant* o nelle cronache di viaggiatori francesi (Freschot e Le Sier de Saint-Didier nello specifico): sebbene i giudizi di valore suonino spesso sprezzanti, le pratiche testimoniano la possibilità di pensare e incarnare la *belle dance* in modo diverso.

51. Catherine Baroin, *Les candélabres corinthiens n'existent pas. Comment les Romains ont inventé un art grec à usage romain*, in Florence Dupont, Emmanuelle Valette-Cagnac (dir.), *Façons de parler grec à Rome*, Paris, Belin, 2005, p. 129.

52. Prendo a prestito l'espressione 'importazione attiva' da Marie Glon, *Les Lumières chorégraphiques. Les maîtres de danse européens au cœur d'un phénomène éditorial (1700-1760)*, tesi di dottorato, EHESS, 2014.

53. Cfr. Gloria Giordano, *Grossatesta Gaetano, Balletti in occasione delle felicissime Nozze di Sua Eccellenza la Signora Loredana Duodo con Sua Eccellenza il Signor Antonio Grimaldi*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, ed EaD., *Una pagina coreografica nella decorazione settecentesca della Sala dei Cardinali nel Collegio San Carlo di Modena*, in Alessandro Pontremoli (a cura di), *Virtute et arte del danzare*, *Contributi di storia della danza in onore di Barbara Sparti*, Roma, Aracne, 2011, pp. 133-148; Deda Cristina Colonna, *Questione di stile: Gaetano Grossatesta e il pas de gaillarde sull'asse Parigi-Venezia*, in Alessandro Pontremoli (a cura di), *Virtute et arte del danzare* cit., pp. 149-164; Alessandra Sardoni, *Ut in voce sic in gestu: Danza e cultura barocca nei collegi gesuitici tra Roma e la Francia*, «Studi musicali», Vol. 25, n°1-2, (1996), pp. 303-316.

54. Questa sezione è parzialmente pubblicata nell'articolo *Effets de retour des échanges culturels: regards croisés sur la danse française des scènes vénitiennes (1670-1700)*, in *La danse théâtrale en Europe. Identités, altérité, frontières*, curato da Arianna Fabbriatore per Hermann, nel 2019 (pp. 133-152).

## Conclusioni

Come l'acqua che scorre nei canali di Venezia, le rifrazioni della luce sulla sua superficie, e l'atmosfera in musica che l'accompagna, le argomentazioni di questo lavoro di ricerca convergono in un complesso e rizomatico insieme di confronti culturali e coreografici tra l'Italia e la Francia del Seicento. Scorrendo da uno spazio all'altro, guardano a artisti, opere e modelli artistici come oggetti e soggetti dell'analisi, nel loro ruolo di mediatori attivi dello scambio e di promotori dell'adattamento poetico e della traduzione culturale. Tendono anche a identificare la tensione dialettica tra la costruzione di un discorso attorno al genio francese della danza del Seicento, eretto a modello, e la stratificazione culturale e coreografica attiva invece nella pratica di danza e sempre rintracciabile nella corporeità danzante. Infatti

[i]n quanto rete di connessioni sensibili e di trame energetiche, il corpo ci costringe a confrontarci con questioni specifiche di ricezione, incorporazione, elaborazione di flussi e perdita di limiti. L'incontro tra due esperienze corporee non può quindi essere visto come un mezzo per risolvere una dualità fondamentale. Sarà piuttosto un mezzo per ripensare il modo in cui un corpo diventa sensibile a una cultura «diversa». In definitiva, si tratterà di vedere quali destabilizzazioni dei «territori fisici» e quali spostamenti di sensibilità devono avvenire nel corpo e nel soggetto per rendere possibile questo incontro.<sup>55</sup>

Tanto più quando è incentrata sul gesto, l'analisi non può mai risolversi nella conciliazione dei contrasti, ma deve tenere conto dell'incontro sensibile e particolare, che destabilizza i territori propri dell'identità e la percezione di sé come uno. Dare attenzione a queste nuove configurazioni culturali e agli incontri tra culture è in questo senso un atto politico, che permette di contrastare le ideologie reazionarie e nazionaliste, tanto più oggi, in preoccupante ascesa.

Vaste sono ancora le zone d'ombra da colmare, innumerevoli le circolazioni e gli scambi culturali da esplorare così come lo sono i confronti con altre culture coreografiche. Più che un punto di arrivo, la tesi è stata una tappa, un passaggio aperto alla collaborazione, per una storia transnazionale della danza del Seicento.

---

55. Federica Fratagnoli, *Les danses savantes de l'Inde à l'épreuve de l'Occident: formes hybrides et contemporaines du religieux*, tesi di dottorato, Université Paris 8, 8 mai 2010, p. 154.

---

ALÍCIA DAUFÍ MUÑOZ

## **Maestros de baile en Barcelona (1848-1900). Radiografía de una profesión**

### **Abstract**

A lo largo del siglo XIX, la celebración de los bailes de máscaras en carnaval se convirtió en una de las citas anuales más concurridas en la ciudad de Barcelona. La fiebre por el baile conllevó la aparición de maestros de danza que ofrecían sus enseñanzas en sus casas o academias de baile. El presente trabajo se centra en el estudio de estos profesores y sus academias de baile, en sus métodos de enseñanza y en la información económica aparecida en los anuncios, entre otros.

During the 19th century, the masked balls celebrated during the carnival season became one of the most crowded annual dates in Barcelona. The widespread enthusiasm for dancing resulted in the proliferation of dance masters who taught their dancing knowledge at their homes or dancing academies. The following research focuses on the study of those teachers and their dancing academies, on their methods and on the economic information published in the advertisements, among others.

Alicia Dauñi Muñoz<sup>1</sup>

## **Maestros de baile en Barcelona (1848-1900). Radiografía de una profesión**

### **Introducción**

A lo largo del siglo XIX, Barcelona, como todas las capitales europeas u otras ciudades de características similares, contaba con un gran número de teatros y salones que, a parte de la propia oferta operística y teatral, también se dedicaban a los bailes de máscaras. Era durante las temporadas de carnaval, sobre todo, cuando más actividad dancística se vivía en la ciudad.

Uno de los agentes más destacables del fenómeno de los bailes de máscaras fueron los profesores de baile que se dedicaron a instruir las técnicas dancísticas al público general. La importancia social de los bailes obligaba a los participantes a despuntar en todo momento en estas prácticas, razón por la cual la presencia de dichos maestros resultó del todo imprescindible.

No existe en la actualidad ningún estudio centrado en la profesión de maestro de baile en la Barcelona de la segunda mitad del siglo XIX, y éste es un vacío que pretende ser subsanado con la presente investigación. El tema será tratado desde el punto de vista histórico y social. Resultará de sumo interés conocer quiénes fueron esos maestros, dónde trabajaban y qué tipo de alumnos tenían.

El presente estudio proporcionará elementos para conocer y entender la relevancia de la danza en la Barcelona del siglo XIX, no sólo desde el punto de vista social y cultural, sino también desde otras vertientes no menos destacadas como podrían ser la económica o la perspectiva de género.

Es poca la bibliografía que se centra en el estudio de la danza en Barcelona durante el ochocientos. Los primeros textos que trataron esta cuestión fueron los del folklorista Aureli Capmany. Es destacable el libro *Un siglo de baile en Barcelona: qué y dónde bailaban los barceloneses el siglo XIX: los bailes de máscaras, los particulares o de sociedad y los públicos, “balls d’any” y “d’envelat”*.<sup>2</sup> El autor menciona algunos de los espacios donde se celebraban bailes de máscaras<sup>3</sup> y también comenta cuáles eran las tipologías de baile más típicas de la Barcelona del siglo XIX.<sup>4</sup>

Una publicación posterior relevante en relación con los espacios de sociabilización para los bailes de máscaras es el artículo «Entre la Patacada y la Lonja. Una aproximación al fenómeno de los bailes de máscaras de Barcelona entre 1836 y 1846 a través del *Diario*

1. Alicia Dauñi es pianista y musicóloga, doctor con Mención Internacional en la Universitat Autònoma de Barcelona.

2. Aureli Capmany, *Un siglo de baile en Barcelona: qué y dónde bailaban los barceloneses el siglo XIX: los bailes de máscaras, los particulares o de sociedad y los públicos, “balls d’any” y “d’envelat”*, Barcelona, Millà, 1947.

3. Ivi, p. 16.

4. Ivi, p. 64-67.

de Barcelona».<sup>5</sup> Este texto se centra en esta oferta de bailes de máscaras durante la década anterior a la inauguración del Gran Teatro del Liceo en su ubicación actual de la Rambla. Los salones y teatros más significativos de ese período eran el Teatro Principal, la Lonja y, con una oferta para clases más populares, La Patacada.<sup>6</sup>

Con la inauguración del Gran Teatro del Liceo en 1847, entró en escena un nuevo espacio que ofrecía ese tipo de actividad cultural. El coliseo liceísta que, junto con el Teatro Principal fue una de las salas más significativas en cuanto a oferta operística en la península ibérica durante el siglo XIX,<sup>7</sup> no dudó en brindar bailes de máscaras durante las temporadas carnavalescas. Era común que el teatro, durante las semanas de carnaval, ofreciera este tipo de espectáculos, con todo tipo de lujo y una gran animación y concurrencia.

Si se centra la atención en la actividad carnavalesca en el Gran Teatro de Liceo, es destacable la existencia del libro *El café del Liceo: 1837-1939. El Teatro y sus bailes de máscaras: apuntes históricos*.<sup>8</sup> Este texto de Aureli Capmany contiene diversas páginas que exploran los bailes de máscaras en el coliseo barcelonés, resaltando aspectos como el repertorio, los directores de la orquesta, la cantidad de músicos que participaban en la interpretación y el orden de los bailables interpretados.<sup>9</sup>

La tesis doctoral *De la transgressió carnavalesca al silenci de la postguerra. Estudi musical, social, cultural i econòmic dels balls de màscares al Gran Teatre del Liceu (1848-1936)*<sup>10</sup> ahonda en el fenómeno de los bailes de máscaras en dicho teatro desde distintas ópticas. El estudio pone de manifiesto la gran relevancia social y cultural que tuvieron estas celebraciones carnavalescas en el coliseo barcelonés. Una de las formas que explora esta cuestión es el estudio de cómo la literatura, el teatro, y las artes plásticas de la época trataban estas prácticas carnavalescas. El repertorio es otro de los ámbitos estudiados en esta tesis doctoral. El tipo de danzas más frecuentes durante las noches de bailes eran las cuadrillas, las polcas, los chotis, el galop, el vals, el rigodón y las americanas, entre muchos otros. La agrupación instrumental que amenizaba esos festejos era la propia orquesta que se encargaba de la temporada operística del teatro y, evidentemente, tampoco podía faltar la figura del bastonero. Asimismo, los bailes de máscaras en el Liceo también contaban con escenógrafos de renombre que se ocupaban de habitar la sala para que los concurrentes pudieran vivir una mayor experiencia. Algunas de las decoraciones podían llegar a ser temáticas, como sería el caso de un baile inspirado en los deportes de nieve<sup>11</sup> o el de un baile que

---

5. Alicia Daufí, *Entre la Patacada y la Lonja. Una aproximación al fenómeno de los bailes de máscaras de Barcelona entre 1836 y 1846 a través del Diario de Barcelona*, in Nuria Blanco, María Encina Cortizo y Ramón Sobrino (Eds.), *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2020, pp.133-143.

6. Ivi, p. 138.

7. Francesc Cortès, *Societat del Gran Teatre del Liceu. Un recorregut a través del seu arxiu històric*, Barcelona, Huygens, 2022.

8. Aureli Capmany, *El café del Liceo: 1837-1939. El Teatro y sus bailes de máscaras: apuntes históricos*, Barcelona, Llibreria Dalmau, 1943.

9. Ivi, p. 134-135

10. Alicia Daufí, *De la transgressió carnavalesca al silenci de la postguerra. Estudi musical, social, cultural i econòmic dels balls de màscares al Gran Teatre del Liceu (1848-1936)*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2022. <https://ddd.uab.cat/record/266133>

11. Ivi, p. 288

llevaba el título de *Festa de Bacus*, en el que se hacía alusión al mundo del vino.<sup>12</sup> Otra cuestión que refuerza la relevancia social de estas fiestas era la presencia de peluquero y de modistas para que pudieran realizar posibles arreglos a los asistentes a lo largo de la noche.

La fiebre e interés que Barcelona mostraba por el baile tenía que ir acompañada de la presencia de expertos en esa materia que iluminaran a la población con su conocimiento. El presente estudio tiene por objetivo demostrar que más allá de la oferta dancística, Barcelona contaba con la presencia de maestros de baile que daban lecciones a aquellos danzantes que lo necesitasen.

### **Metodología**

Teniendo en cuenta que el Gran Teatro de Liceo se convirtió en uno de los espacios más consagrados en cuanto a la actividad carnavalesca, se ha tomado el año de su inauguración, 1848,<sup>13</sup> como fecha de inicio de esta investigación. El estudio se alarga hasta fines de siglo, puesto que a partir de esa fecha el fenómeno de los bailes empieza a mostrar signos de una incipiente desaparición.<sup>14</sup> Por tanto, para conocer la presencia de profesores de baile en la Barcelona de la segunda mitad del siglo XIX se han analizado los distintos números del «Diario de Barcelona» entre 1848 y 1900. Como las temporadas de carnaval eran una de las más prolíficas en cuanto a actividad dancística, se han consultado los ejemplares del periódico barcelonés durante el lapso de tiempo que comprendía el mencionado período. De esta forma, es fácil encontrar la presencia de estos maestros de danza.

Para llevar a cabo este estudio ha sido crucial la investigación hemerográfica. La prensa resulta uno de los medios de comunicación que más información puede aportar en relación con este tipo de investigación. La elección concreta del «Diario de Barcelona» se debe a la longevidad de este medio y, por tanto, a la estabilidad y prestigio que obtuvo a lo largo de sus años de existencia. Por otra parte, la gran cantidad de referencias en el apartado de cartelera artística y su carácter sistemático facilitan el estudio musical y social de la ciudad.<sup>15</sup>

Del lapso de tiempo entre 1848 y 1900 se han consultado todos los números desde el 1 de enero hasta el día del último baile en el Gran Teatro del Liceo. Se ha seleccionado el primer día de año, puesto que mayoritariamente los primeros bailes se ofrecían durante el inicio de enero. En cuanto a la fecha de cierre, normalmente los bailes en el Liceo se celebraban durante el sábado o el martes de carnaval, por tanto este lapso de tiempo ofrece una visión completa de cuál era la realidad durante el período carnavalesco. La consulta de cada uno de estos ejemplares ha permitido realizar un vaciado sistemático a partir del cual ha sido posible y analizar cuál era la presencia de profesores de baile en la ciudad de Barcelona, aparte de otras cuestiones más concretas que se desarrollarán a lo largo del presente estudio.

---

12. Ivi, p. 290

13. El Gran Teatro del Liceo se inauguró el 4 de abril de 1847, pasada ya la temporada de carnaval. Por este motivo, el estudio se inicia en el año 1848, puesto que se trata del primer año en el que el teatro ofreció bailes de carnaval.

14. Ivi, p. 171.

15. Ivi, p. 128.

Aunque la temática de los bailes en Barcelona no ha sido ampliamente estudiada, en las páginas anteriores se han dado a conocer algunos estudios sobre este tema. Desafortunadamente sí que son pocos los que se centran en la presencia de los profesores de baile, quiénes son realmente significativos para el engranaje social y cultural de los bailes de máscaras. No obstante, Aureli Capmany en su libro *Un siglo de baile en Barcelona* [...] sí que ofrece algunos apuntes que profundizan en esta cuestión. El autor catalán confirma que la presencia de profesores de danza era una cuestión arraigada en Barcelona:

en la actualidad [libro publicado en 1947] parece que la profesión de maestro de baile es una tarea baladí y de poca importancia, pero no sucedía así en otras épocas, en las cuales la danza se consideraba como una especie de elemento de educación entre personas que pretendían alternar en sociedad, ya que los bailes entonces en uso hacían necesario poseer cierta preparación, al objeto de evitar el hacer un papel ridículo, y de ahí la conveniencia de que existiese el maestros debidamente preparados para aleccionar a las personas que pretendían salir airosas en toda fiesta de danza en las que tuviesen que asistir y tomar parte.<sup>16</sup>

En este capítulo, titulado «maestros y academias de baile en Barcelona», Capmany ofrece una visión general de cómo se desarrolló esa profesión desde el siglo XVII hasta el siglo XIX. Centrando la atención en el siglo XIX, el autor catalán cita los profesores de baile Josep<sup>17</sup> Alsina, Marià<sup>18</sup> Vilanova y Antoni<sup>19</sup> Biosca. Con respecto a la segunda mitad del siglo XIX, ámbito temporal del presente estudio, indica lo siguiente:

entrando de lleno el siglo XIX, y en su segunda mitad, ya no se hayan mencionado (aparte de los que se dedican a la enseñanza de los que pretenden ejercer como profesionales de baile) más que unos pocos maestros que enseñan los de sociedad, establecidos en sus propias academias, situadas en diferentes lugares de la ciudad, ofreciendo algunos a enseñar al elemento obrero a mitad de precio, y otros a sacar de un compromiso con unas pocas lecciones.<sup>20</sup>

En la tesis doctoral anteriormente citada, también se da noticia de algunos nombres de profesores de baile que trabajaron en Barcelona durante la década anterior a la inauguración del Gran Teatro del Liceo (1836-1846). Se trata de Josep Alsina, previamente mencionado, y de Vicent Perales, de quiénes se puede conocer la dirección de las clases y los bailes que enseñarán.<sup>21</sup>

### **Profesores de baile en Barcelona (1848-1900)**

A lo largo de los más de cincuenta años que comprende el estudio aparecen cuatro nombres. Éstos son Josep Alsina, que ya había sido mencionado en estudios anteriores,

---

16. Capmany, *Un siglo de baile en Barcelona* cit., p. 68.

17. A pesar de que en el original aparece como José, se ha optado por catalanizar su nombre.

18. A pesar de que en el original aparece como Mariano, se ha optado por catalanizar su nombre.

19. A pesar de que en el original aparece como Antonio, se ha optado por catalanizar su nombre.

20. Capmany, *Un siglo de baile en Barcelona* cit., p. 73.

21. Daufí, *De la transgressió carnavalesca al silenci de la postguerra* cit., p. 141.

Joaquim<sup>22</sup> Ortiz, Alexandre<sup>23</sup> Areñas y Nadal.<sup>24</sup> Estos cuatro profesores de baile desarrollan su actividad profesional en épocas completamente distintas, a excepción de los profesores Ortiz y Areñas, que coincidieron en el mismo período. Exceptuando este caso, se observan tres épocas diferenciadas, una primera encabezada por Josep Alsina, una segunda, en la cual trabajaron conjuntamente Ortiz y Areñas, y una última, con la presencia única del profesor Nadal:

Josep Alsina	1849-1865 <sup>25</sup>
Joaquim Ortiz	1876-1888 <sup>26</sup>
Alexandre Areñas	1879-1888 <sup>27</sup>
Nadal	1890-1900

*Tab. 1 – Resumen de la actividad de los profesores de baile.*

*Fuente: elaboración propia.*

La Tabla 1 refleja que se encuentran anuncios de Alsina durante un total de ocho años. Continuando con Ortiz, su nombre aparece en periódicos de once años diferentes. Areñas iguala el número de Alsina, y está presente en ocho años distintos, y Nadal coincide en número con Ortiz, y sus anuncios se muestran en once años diferentes.

Gracias al vaciado realizado, se puede conocer con exactitud qué número de anuncios publicaron cada uno de los profesores de baile a lo largo de los años estudiados. El gráfico I muestra que Ortiz fue el profesor que más actividad publicitaria representaba, muy por encima de Areñas y Nadal, que están bastante ajustados el uno con el otro y, sin lugar a dudas, de Alsina, que contaba con una menor cantidad de anuncios en el «Diario de Barcelona».

---

22. A pesar de que en el original aparece como Joaquín, se ha optado por catalanizar su nombre.

23. A pesar de que en el original aparece como Alejandro, se ha optado por catalanizar su nombre.

24. Se desconoce el nombre de pila del profesor.

25. Con interrupciones en los años 1853 a 1856 y de 1860 a 1864, puesto que no se encontraron anuncios que indicaran ese tipo de actividad.

26. Con interrupciones en los años 1878 y 1881, puesto que no se encontraron anuncios que indicaran ese tipo de actividad.

27. Con interrupciones en los años 1880 y 1883, puesto que no se encontraron anuncios que indicaran ese tipo de actividad.



Tab. 2. Total de anuncios de los profesores Alsina, Ortiz, Areñas y Nadal.  
Fuente: elaboración propia.

Resulta interesante conocer cuál podría ser el coste para publicar anuncios en el «Diario de Barcelona», teniendo en cuenta la cantidad de textos que Ortiz publica en dicho periódico. En el Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo se conservan, en referencia a la documentación relativa a los bailes de máscaras, los recibos para los pagos de los anuncios de estas celebraciones carnavalescas en los diarios. En el año 1884, se publicaron avisos para los bailes en tres diarios catalanes, «El Diluvio», «Crónica de Cataluña» y «Diario de Barcelona». En relación con este último, se conoce que el diario cobró la cantidad de 8 reales de vellón, para la inserción de 42 líneas, lo que significa que el precio estaría en casi 0,20 reales de vellón para cada línea en ese diario.<sup>28</sup>

Si se coge uno de los anuncios más largos de Ortiz de ese mismo año,<sup>29</sup> con un total de dieciséis líneas, el coste del anuncio podría haber subido hasta los 3,2 reales de vellón, una cantidad realmente alta, si se tiene en cuenta que esto solo hace referencia a un solo anuncio. Esto significa que para el total de la temporada la cantidad podría llegar a cifras realmente muy elevadas.

Una vez presentados los profesores de baile, es necesario conocer qué se sabe de ellos hasta el momento. De los cuatro maestros, solo existe información relativa al primero, Josep Alsina. En el libro *Història de la dansa a Catalunya*,<sup>30</sup> se apunta que se dedicaba

28. Societat del Gran Teatre del Liceu, *Documentació diversa sobre els balls de màscares de 1884*. <https://ddd.uab.cat/record/169592> (Consulta:27/V/2025).

29. *Avisos*, 10 febrero 1884, «Diario de Barcelona», p. 1864.

30. Pilar Llorens — Xosé Aviñoa, *Història de la dansa a Catalunya*, Barcelona, Caixa de Barcelona, 1987

a la enseñanza del baile, gracias a la cátedra de baile que obtuvo en el Conservatorio del Liceo. Igualmente se explica que fue profesor en el Liceo y maestro coreográfico del Circo Barcelonés, entre otros.<sup>31</sup>

### **Tipología de anuncios**

Los anuncios de estos cuatro profesores de baile se encuentran, normalmente, en el apartado de avisos del «Diario de Barcelona». Estas noticias aparecían acompañadas de otros anuncios de medicamentos, de clases de idiomas o de alquileres de habitaciones, solo por citar algunos ejemplos.

La extensión de estos avisos es bastante uniforme, aunque en el caso del profesor Areñas el texto del anuncio es manifiestamente más corto que en los otros casos.<sup>32</sup> En cuanto a Ortiz, se observa, en un mismo número de diario, la presencia de un aviso más largo y de otro más corto.<sup>33</sup>

En cuanto a las informaciones que aporta el diario, hay algunas cuestiones que son comunes para la extensa mayoría de los anuncios, a saber, la ubicación de la academia de baile, el tipo de danza que se enseña y el método empleado. Desafortunadamente, los profesores de baile casi nunca indicaban los precios de sus clases, aunque en algunas ocasiones sí que se hacía referencia a unos precios más ajustados.<sup>34</sup>

### **Academias de baile y sus prestaciones**

Los cuatro profesores de baile estudiados asignaban en sus anuncios nombres diferentes para sus correspondientes academias de baile. A lo largo de los años en los que se encuentran anuncios de estos profesores, se observa una cierta variabilidad en los nombres de estos centros de enseñanza.

En el caso de Josep Alsina, el «Diario de Barcelona» publicita su escuela bajo el título de Academia de baile del profesor D. José Alsina (1849-1852). En el año 1857, el centro de Alsina recibe dos nombres: Academia de baile y canto del profesor D. José Alsina y Academia de canto, música y baile del profesor D. José Alsina. Joaquim Ortiz pasa por distintos nombres como Academia de baile (1879), Academia de baile de salón (1880), hasta llegar al título más específico de Academia Ortiz (1887 y 1888).

En cuanto a los anuncios estudiados en referencia a Alexandre Areñas, el profesor de baile solo utilizó una nomenclatura, que fue la de Academia de baile (1882, 1884, 1885, 1886, 1887 y 1888). En cuanto a Nadal, nunca utilizó su apellido para el nombre de la escuela, y la publicitaba como Academia de danza del salón y baile de sociedad (1891, 1892 y 1893). Lo que sí que llama la atención es que en algunos anuncios del año 1892, se daba a conocer como director Nadal.<sup>35</sup>

---

31. Ivi, p. 47

32. *Avisos*, 23 enero 1884, «Diario de Barcelona», p. 1059.

33. *Avisos*, 23 enero 1884, cit., p. 1058.

34. *Avisos*, 2 febrero 1882, «Diario de Barcelona», p. 1459.

35. *Avisos*, 5 enero 1892, «Diario de Barcelona», p. 186.

Josep Alsina	1849-1852	Academia de baile del profesor D. José Alsina
	1857	Academia de baile y canto del profesor D. José Alsina / Academia de canto, música y baile del profesor D. José Alsina
Joaquim Ortiz	1879	Academia de baile
	1880	Academia de baile de salón
	1887 y 1888	Academia Ortiz
Alexandre Areñas	1882, 1884, 1885, 1886, 1887 y 1888	Academia de baile
Nadal	1891, 1892 y 1893	Academia de danza del salón y baile de sociedad

Tab. 3. Nombres de las academias de baile.

Fuente: elaboración propia.

Sobre las academias de baile, Josep Alsina es quien más información aporta. En uno de los primeros anuncios en referencia a este profesor de baile, se conoce que en dicha academia también se ofrecían clases de esgrima:

UN MAESTRO DE ESGRIMA BIEN educado, instruirá en ella desde mediodía hasta las dos de la tarde en el salon de baile de D. José Alsina, á toda persona decente. Los maestros y aficionados que gusten hacer armas con él, pagarán por adelantado 20 rs. vn.<sup>36</sup>

Del año 1850, en el único anuncio aparecido se comenta que la Academia de Alsina dispone de un piano y de un profesor para tocarlo. Además, también se indica que en la academia también existe la opción de alquilar algunos trajes.<sup>37</sup>

En otro anuncio de Josep Alsina se explica que en su escuela «se proporcionan cantantes, pianistas y actores dramaticos».<sup>38</sup> En el año 1858, también se indica que en su academia «se proporcionan cantantes, pianos, pianistas y afinadores».<sup>39</sup> En 1865, Josep Alsina también avisa que cede «un hermoso salon para bailes».<sup>40</sup>

En cuanto al resto de profesores, cabe destacar que Alexandre Areñas, en 1888, indica que «el profesor cuenta con un buen pianista y señoritas para la práctica».<sup>41</sup>

### Direcciones de las academias de baile

Una de las informaciones que aporta el «Diario de Barcelona» es la dirección de las academias donde se llevarán a cabo las lecciones de danza. Cada uno de los profesores contaba con un espacio propio en el cual desarrollaba su actividad docente. No obstante, a lo largo de los años estudiados, se observan algunos cambios en la ubicación de estas salas.

En el caso de Josep Alsina, aparecen dos ubicaciones diferentes: la primera es la Rambla de Sant Josep, 53 (1849), y para el resto de años, la calle de Sant Sadurní.<sup>42</sup> Respecto a esta última, durante los años 1850, 1851 y 1852 las lecciones se daban en el número 2, y en los años 1857, 1858, 1859 y 1865, Alsina ofrecía sus clases en el número 20 de la calle Sant Sadurní.

36. *Avisos*, 7 febrero 1849, «Diario de Barcelona», p. 623.

37. *Avisos*, 15 enero 1850, «Diario de Barcelona», p. 267.

38. *Avisos*, 14 febrero 1857, «Diario de Barcelona», p. 1926.

39. *Avisos*, 12 enero 1858, «Diario de Barcelona», p. 327.

40. *Avisos*, 17 enero 1865, «Diario de Barcelona», p. 610.

41. *Avisos*, 2 febrero 1888, «Diario de Barcelona», p. 1513.

42. Actualmente, calle Nou de Sadurní.

Los primeros anuncios referentes al maestro Joaquim Ortiz sitúan su academia en la calle Ripoll, número 3. Esta localización cambiará dos veces más a lo largo de su labor como profesor de danza en Barcelona. Durante 1876 y 1877, Ortiz ofrecía sus lecciones en dicha ubicación. En 1879, el «Diario de Barcelona» muestra una nueva dirección, en la calle Hospital, 96, que se mantendrá entre 1879 y 1880. En 1882 y hasta 1884, Ortiz cambia de nuevo de ubicación y da sus clases en la plaza del Bonsuccés, número 20. Durante los últimos cuatro años de actividad (1884-1888), Ortiz daba sus lecciones de danza en la calle Jovellanos, número 4.

En relación con Alexandre Areñas, los anuncios aparecidos en el diario muestran más uniformidad que en el caso anterior. Durante los ocho años en los que Areñas se anunció como profesor de baile, en los siete primeros la ubicación de su academia de baile se encontraba en la calle Obradors, número 9. En el último año, en 1888, las clases cambian de localización y pasan a darse en la calle Conde del Asalto,<sup>43</sup> número 41.

El último de los profesores de baile, Nadal, a lo largo de los once años de su labor docente investigada, ofreció las clases de danza en tres ubicaciones distintas. Entre los años 1890 y 1894, trabajaba en la calle del Carme, número 97 y 99. Durante el lapso de tiempo entre 1895 y 1897, fijó su academia en la Ronda de Sant Antoni, 53. Finalmente, durante la última etapa estudiada (1898-1900) daba lecciones de baile en la calle Barberà,<sup>44</sup> 6 y 8.

Una vez descubiertas todas estas localizaciones, se puede confirmar que todas las ubicaciones anteriormente mencionadas se encuentran en el casco antiguo de la ciudad de Barcelona, puesto que a lo largo del siglo XIX éste se encontraba, en gran parte, dentro de los confines de la ciudad.

### Las enseñanzas

El «Diario de Barcelona» ofrece información con respecto a la tipología de bailes que enseñaban estos profesores. A pesar de que los distintos maestros no presentaban una gran uniformidad en cuanto a la información que aportaban, en algunas ocasiones el anuncio sí que hacía hincapié en el tipo de danzas enseñadas.

Más allá del concepto general de bailes de sociedad, la forma habitual de referirse a ellos por parte de los maestros, en el primer anuncio de danza encontrado referente a Josep Alsina se confirma que el maestro enseñaba rigodones, valeses y polcas, entre otros.<sup>45</sup> En ese mismo anuncio, también se especifica que si los alumnos conocían el vals común, el aprendizaje de otros bailes modernos resultaba más rápido.<sup>46</sup> En el único anuncio de 1850, Alsina también ofrecía lecciones para aprender a bailar el vals-polca y el «renaciente minué».<sup>47</sup> Al año siguiente, el profesor de baile enseñaba el chotis y la varsoviana:

A LOS AFICIONADOS Á LA DANZA.-SI alguna reunion de jóvenes, tienen á bien formar una comparsa para el Carnaval, ya sea de bailes históricos, grotescos, juguetes, etc., ó bien gustan presentarse en algun baile á ejecutar la verdadera y elegante Schotisch, la que se adoptó y baila en las altas soirées de la corte, como así mismo la Varsoviana y demás bailes de la buena sociedad, podrán dirigirse a la tan acreditada academia del profesor D. José Alsina, calle de San Sadurní, núm. 2, piso

43. Actualmente, calle Nou de la Rambla.

44. Actualmente, calle del Marquès de Barberà.

45. *Avisos*, 1 febrero 1849, «Diario de Barcelona», p. 529-530.

46. *Avisos*, 1 febrero 1849, cit., p. 529-530.

47. *Avisos*, 15 enero 1850, «Diario de Barcelona», p. 267.

1.º, que en cortas lecciones se les instruirá.<sup>48</sup>

Otros bailes que cita el profesor Josep Alsina son el *pilée* y el lancero. En cuanto al primero, aparece en un anuncio del 1 de enero de 1852, y se califica como «ESTE AI-ROSO y ELEGANTISIMO baile».<sup>49</sup> La enseñanza del *pilée* iba acompañada «junto con otros [bailes] modernos».<sup>50</sup> En relación con los lanceros, el anuncio da más pistas sobre cómo fue la interpretación de ese baile en Barcelona:

LOS LANCEROS. – ESTE BAILE QUE SE ejecutó en el gran salon de la Lonja en el año 34, com-  
posicion del coreográfico Alsina, se ha refundido en parte por profesores estrangeros y está en gran  
boga en las principales cortes de Europa: los maestros de esta capital han adoptado de nuevo dicho  
baile, á fin de que no se carezca de una novedad.<sup>51</sup>

La revista «Eco de Euterpe», dirigida por el compositor Josep Anselm Clavé, tam-  
bién reforzaba la idea que sostenía Alsina que apuntaba que el lancero «se introdujo en  
España hace algunos años y que hoy vuelve á estar de moda después de haber sido casi ol-  
vidado».<sup>52</sup> Josep Alsina continuaba su anuncio comentando que, juntamente con los lan-  
ceros, también enseñaría «hermosas habaneras» y «nueva prusiana» en cortas lecciones.<sup>53</sup>

Durante los ocho años en los que el profesor Alsina publicó anuncios en el «Diario  
de Barcelona» citó un total de once bailables. En cuanto al resto de profesores de danza,  
solo Ortiz hizo referencia a una tipología bailable que, en ese caso, se trata del vals.<sup>54</sup> Fi-  
nalmente, cabe destacar que en el caso de Ortiz, Areñas y Nadal casi siempre utilizaban los  
conceptos de danza de salón o de bailes de sociedad como reclamo para sus enseñanzas.

Profesor	Año	Tipología de baile
Josep Alsina	1849	Rigodón
Josep Alsina	1849	Vals
Josep Alsina	1849	Polca
Josep Alsina	1850	Vals-polca
Josep Alsina	1850	Minué
Josep Alsina	1851	Chotis
Josep Alsina	1851	Varsoviana
Josep Alsina	1852	<i>Pilée</i>
Josep Alsina	1858	Lancero
Josep Alsina	1858	Habanera
Josep Alsina	1858	Prusiana
Joaquim Ortiz	1884	Vals

Tab. 4. Tipologías de baile aparecidas en el «Diario de Barcelona».  
Fuente: elaboración propia.

48. *Avisos*, 5 febrero 1851, «Diario de Barcelona», p. 759.

49. *Avisos*, 1 enero 1852, «Diario de Barcelona», p. 13.

50. *Avisos*, 1 enero 1852, cit., p. 13.

51. *Avisos*, 12 enero 1858, «Diario de Barcelona», p. 237-238.

52. Josep Anselm Clavé, *El baile*, 21 octubre 1860, «Eco de Euterpe», (90), 186.

53. *Avisos*, 12 enero 1858, «Diario de Barcelona», p. 237-238.

54. *Avisos*, 15 febrero 1884, «Diario de Barcelona», p. 2054.

### Duración de las enseñanzas

Una de las cuestiones más significativas que aparecen en los anuncios de todos los profesores de baile estudiados es la duración del proceso de enseñanza. Los cuatro profesores de baile hacían hincapié en la cuestión temporal para darse a conocer entre el público barcelonés.

Por norma general, la duración de la formación iba ligada al aprendizaje de los bailes de sociedad. En relación con Alsina, sí que se especifica la duración de la enseñanza de ciertas tipologías de baile. Sería el caso del vals-polca y del minué: «el wals-polka, se enseña en tres lecciones, y el renaciente minué, en pocos días». <sup>55</sup> Alsina también utiliza el conocimiento del vals como orientación para predecir cuántas sesiones necesitará el alumno: «las personas que esten instruidas en el walz comun, en seis lecciones se les enseñarán los modernos». <sup>56</sup> Las enseñanzas de danzas concretas de Alsina, tienen una duración de entre tres y seis lecciones. En cuanto al resto de anuncios, Nadal no especifica ni el número de lecciones ni la tipología bailable concreta. A partir de los anuncios de 1851, la información relativa a la duración del curso será de «pocas lecciones» <sup>57</sup> o de «cortas lecciones». <sup>58</sup>

Joaquim Ortiz es el profesor que más variabilidad presenta en cuanto a la duración de sus cursos. La primera vez que da una información de este tipo, en 1877, asegura que en diez lecciones los alumnos podrán aprender a bailar para acudir a los bailes de máscaras. <sup>59</sup>

Al cabo de dos años esa cantidad baja hasta las ocho lecciones. De hecho, él mismo se anuncia como el único profesor que enseña los bailes de sociedad en tan solo ocho clases. <sup>60</sup> Esta cantidad de clases se mantiene en los siguientes dos años, hasta que en 1882 anuncia el mismo número, pero con un calendario más ajustado: «único que en 8 lecciones enseña á bailar de salon, consiguiéndolo en 4 días á 2 lecciones diarias». <sup>61</sup>

En 1883 Ortiz anuncia otros nuevos calendarios para sus enseñanzas: «UNICO que urgiendo un compromiso en TRES dias enseña á bailar para frecuentar cualquier festin, y en un mes la instrucción de la danza». <sup>62</sup> Al año siguiente, el profesor de baile Ortiz aporta una nueva cantidad de lecciones. Esta vez sí que se centra en la enseñanza de un baile concreto, el vals, que bajo un sistema especial se enseñará «en solo 5 lecciones dadas en dos dias». <sup>63</sup> En ese mismo año, Ortiz publicó un anuncio en el que presentaba las ventajas de su método de enseñanza: «el sistema Ortiz en solo 3 dias enseña de bailar para salir de un compromiso». <sup>64</sup>

Después de estas cifras tan bajas, en 1885, Ortiz vuelve a hablar de las ocho lecciones, pero comenta que «desconociéndose del todo la danza de salón, en 16 lecciones se puede frecuentar libremente cualquiera reunion». <sup>65</sup> Asimismo, en otro anuncio de ese mismo año reduce el número de clases a tres o cinco con el objetivo de que sus alumnos

---

55. *Avisos*, 15 enero 1850, «Diario de Barcelona», p. 267.

56. *Avisos*, 1 febrero 1849, «Diario de Barcelona», p. 529-530.

57. *Avisos*, 14 febrero 1857, «Diario de Barcelona», p. 1296.

58. *Avisos*, 12 enero 1858, «Diario de Barcelona», p. 237-238.

59. *Avisos*, 4 febrero 1877, «Diario de Barcelona», p. 1355.

60. *Avisos*, 19 enero 1879, «Diario de Barcelona», p. 927.

61. *Avisos*, 2 febrero 1882, «Diario de Barcelona», p. 1459.

62. *Avisos*, 31 enero 1883, «Diario de Barcelona», p. 1357.

63. *Avisos*, 15 febrero 1884, «Diario de Barcelona», p. 2054.

64. *Avisos*, 18 febrero 1884, «Diario de Barcelona», p. 2196.

65. *Avisos*, 11 enero 1885, «Diario de Barcelona», p. 470.

evitasen el ridículo.<sup>66</sup> Durante el año 1886, Ortiz ofrecerá cursos de seis clases para aprender a bailar<sup>67</sup>, y no será hasta el año siguiente que Ortiz volverá a enseñar danza en ocho lecciones.<sup>68</sup> En ese mismo 1887, también aparece un anuncio que invita a los alumnos a realizar dos o tres lecciones diarias.<sup>69</sup> Las últimas apariciones de Ortiz en el «Diario de Barcelona» apuntan, de nuevo, a las ocho lecciones<sup>70</sup> y a las tres.<sup>71</sup>

Alexandre Areñas es uno de los profesores con menor información incluida en el «Diario de Barcelona». En cuanto a la cantidad de lecciones, su primera aparición, en 1879, se limita a una «enseñanza breve y esmerada».<sup>72</sup> Tres años más tarde, repite la descripción que publicaba Alsina e indica que ofrece sus enseñanzas en «pocas lecciones».<sup>73</sup> En su último anuncio, de 1888, Areñas es más concreto y comenta que

para salir de un compromiso basta solo una leccion, no dándose por terminada la instrucción hasta el completo convencimiento del discípulo.<sup>74</sup>

Por último, Nadal vuelve a presentar, como Ortiz, una gran variabilidad en cuanto al número de clases. En su primer año de anuncios, en 1890, comenta que con ocho lecciones se evita el ridículo.<sup>75</sup> Asimismo, en ese mismo año, también comenta que «CON SOLO 5 lecciones, se evita el ridículo á los que bailan mal, y se hace salir de un compromiso a los que desconocen el baile».<sup>76</sup> En el siguiente año, Nadal no especifica el número de lecciones y simplemente se limita a lo que ya habían anunciado Alsina y Areñas en épocas anteriores, a través de la descripción de pocas lecciones.<sup>77</sup> No obstante, en un anuncio del 31 de enero de ese año sí que determina el número de clases a dos días.<sup>78</sup>

Este concepto de pocas lecciones sufre una ligera modificación y pasa a «breves lecciones» en el año 1892.<sup>79</sup> En el siguiente año, que todavía se utiliza el concepto de breves lecciones, también se añade que «si conviene en un solo dia se dan cuatro lecciones».<sup>80</sup> En 1894 todavía se mantiene el modelo de «breves lecciones».<sup>81</sup> En el siguiente año los anuncios de Nadal vuelven a ser más específicos y se observa la cantidad concreta de uno o dos días de clases.<sup>82</sup> Pasa lo mismo en el año 1898, en que este profesor se anuncia como el

unico que en un dia ó dos evita el desaire y el ridículo á los jóvenes de ambos sexos que bailan con malas maneras, y hace salir de un compromiso á las personas de edad avanzada.<sup>83</sup>

66. *Avisos*, 11 febrero 1885, «Diario de Barcelona», p. 1860.

67. *Avisos*, 23 enero 1886, «Diario de Barcelona», p. 999.

68. *Avisos*, 27 enero 1887, «Diario de Barcelona», p. 1215.

69. *Avisos*, 4 febrero 1887, «Diario de Barcelona», p. 1471.

70. *Avisos*, 12 enero 1888, «Diario de Barcelona», p. 517.

71. *Avisos*, 4 febrero 1888, «Diario de Barcelona», p. 1604.

72. *Avisos*, 15 febrero 1879, «Diario de Barcelona», p. 1982.

73. *Avisos*, 2 febrero 1882, «Diario de Barcelona», p. 1459.

74. *Avisos*, 2 febrero 1888, «Diario de Barcelona», p. 1513.

75. *Avisos*, 19 enero 1890, «Diario de Barcelona», p. 889.

76. *Avisos*, 12 febrero 1890, «Diario de Barcelona», p. 1988.

77. *Avisos*, 1 enero 1891, «Diario de Barcelona», p. 36.

78. *Avisos*, 31 enero 1891, «Diario de Barcelona», p. 1383.

79. *Avisos*, 30 enero 1892, «Diario de Barcelona», p. 1339.

80. *Avisos*, 27 enero 1893, «Diario de Barcelona», p. 1189.

81. *Avisos*, 14 enero 1894, «Diario de Barcelona», p. 620.

82. *Avisos*, 1 enero 1896, «Diario de Barcelona», p. 28.

83. *Avisos*, 15 febrero 1898, «Diario de Barcelona», p. 1951.

En 1897, Nadal hace una mejor oferta y apunta lo siguiente: «si conviene en un día se dan cuatro lecciones de dos ó mas bailes».<sup>84</sup> En el año 1899 también oferta clases para un solo día: «si conviene en un solo día hace salir de un compromiso»,<sup>85</sup> aunque la oferta general del curso es de seis lecciones.<sup>86</sup> Finalmente, en el único anuncio existente del último año consultado, Nadal, más allá de las seis lecciones, especifica que «en dos horas hace salir de un compromiso aun que sea á personas de edad avanzada».<sup>87</sup>

Profesor de baile	Año	Número de lecciones
Josep Alsina	1849	6 lecciones (si se conoce el vals)
Josep Alsina	1850	3 lecciones para el vals polca
Josep Alsina	1850	Pocos días para el minué
Josep Alsina	1851, 1858 y 1865	Cortas lecciones
Josep Alsina	1857 y 1859	Pocas lecciones
Joaquim Ortiz	1877	10 lecciones
Joaquim Ortiz	1879, 1880, 1885, 1887, 1888	8 lecciones
Joaquim Ortiz	1882	8 lecciones (2 lecciones diarias durante 4 días)
Joaquim Ortiz	1883, 1884, 1888	3 lecciones
Joaquim Ortiz	1884	5 lecciones durante 2 días
Joaquim Ortiz	1885	16 lecciones (desconociendo la danza de salón)
Joaquim Ortiz	1885	3 o 5 lecciones
Joaquim Ortiz	1886	6 lecciones
Joaquim Ortiz	1887	2 o 3 lecciones diarias
Alexandre Areñas	1879	Enseñanza breve y esmerada
Alexandre Areñas	1882	Pocas lecciones
Alexandre Areñas	1888	1 lección
Nadal	1890	8 lecciones
Nadal	1890	5 lecciones
Nadal	1891	Pocas lecciones
Nadal	1891	2 días
Nadal	1892	Breves lecciones
Nadal	1893	4 lecciones en un día
Nadal	1896	1 o 2 días
Nadal	1898	1 o 2 días
Nadal	1897	4 lecciones de dos o más bailes
Nadal	1899	1 día
Nadal	1899	6 lecciones
Nadal	1900	2 horas

Tab. 5. Número de lecciones por profesor de baile.

Fuente: elaboración propia.

84. *Avisos*, 14 enero 1897, «Diario de Barcelona», p. 556.

85. *Avisos*, 8 febrero 1899, «Diario de Barcelona», p. 1566.

86. *Avisos*, 8 febrero 1899, cit., p. 1566.

87. *Avisos*, 15 febrero 1900, «Diario de Barcelona», p. 2003.

La tabla presentada pone de manifiesto que la horquilla, en cuanto al número de lecciones, oscila entre las dieciséis y una sola clase. Más allá de estos límites, son bastante comunes las cifras de diez, ocho y seis lecciones que los distintos profesores ofrecían para enseñar a bailar. Otra cuestión significativa es la continua alusión a un bajo número de clases: «cortas lecciones», «pocas lecciones» y «breves lecciones» son algunos ejemplos de ello.

A través de los anuncios también se observa que los profesores tenían la voluntad de ofrecer más de una lección en un mismo día. Ortiz y Nadal hablaban de hacer dos o tres clases diarias o de dar cuatro lecciones en un día, respectivamente. Resulta interesante la concreción, en cuanto al número de lecciones, para aprender ciertos bailes. Es el caso de Alsina que, en tres lecciones enseña el vals polca, y en pocos días, el minué.

En cuanto al número de lecciones, se observan ciertas coincidencias entre los distintos maestros de baile. Ortiz y Nadal habían ofrecido cursos de ocho lecciones para el aprendizaje del baile. Alsina, Ortiz y Nadal también anunciaban sus enseñanzas en un total de seis clases. En el caso de las cinco lecciones, se destacan Ortiz y Nadal, y en el de las tres, Alsina y Ortiz. Nadal fue el único que había ofrecido un curso de dos lecciones, y tanto Areñas como Nadal, incluso enseñaban el baile en una sola lección.

Finalmente, una de las cuestiones más significativas que resulta de la investigación es la organización temporal de las clases en horas, en lugar de lecciones. El profesor de baile Nadal en el último anuncio consultado ofrecía sus enseñanzas durante un total de dos horas.

### Métodos de enseñanza

Los anuncios que los profesores de baile publicaban en la prensa aportan informaciones relativas al funcionamiento y a los métodos empleados para la enseñanza del baile. Ortiz, en el año 1876, indicaba que existía la posibilidad de dar lecciones en casa – en ese momento, en la calle Ripoll, 3 – y a domicilio.<sup>88</sup> En el año 1879, en el primer anuncio de Ortiz, el profesor de baile expone lo siguiente:

El estudio serio de los bailes de sociedad que en la juventud de nuestros padres formaba parte de la buena educación de los jóvenes de ambos sexos había decaído mucho de algún tiempo á esta parte, hasta que gracias á los esfuerzos del inteligente profesor de esta capital don Joaquin Ortiz se ha desarrollado de una manera tal que no solo se ve muy concurrida diariamente la academia de baile que tiene en la casa n.º 96, piso 1.º, de la calle del Hospital, sino que son muchos los caballeros y señoritas de familias distinguidas á quienes da lecciones particulares á domicilio y tan agradecidos quedan los alumnos del inteligente profesor que son muchísimas las familias que dan informes del espresado don Joaquin Ortiz por su esmerada y acreditada enseñanza de baile de sociedad. – Nota: En casa del profesor. Hospital, n.º 96, piso 1º, hallarán de manifiesto los domicilios de distinguidas familias que acreditan y dan informes de su enseñanza y su buen proceder.<sup>89</sup>

Es significativa la mención a esas cartas de recomendación que algunas familias emitían como reclamo para Ortiz. Al siguiente año, el profesor de baile especifica que las clases podían ser para un solo alumno o para más de uno.<sup>90</sup> Asimismo, también comenta que las lecciones se dan a horas convenidas.<sup>91</sup>

88. *Avisos*, 23 enero 1876, «Diario de Barcelona», p. 959.

89. *Avisos*, 19 enero 1879, «Diario de Barcelona», p. 827.

90. *Avisos*, 15 enero 1880, «Diario de Barcelona», p. 616.

91. *Ibidem*.

En cuanto a los horarios de las clases, destaca el único anuncio encontrado en 1881, como publicidad de Alexandre Areñas, en el que se comentan los horarios de las clases, en función de si se dan en la academia o a domicilio: «lecciones particulares en la academia y á domicilio, de las diez de la mañana á las ocho de la noche. Leccion general de 8 á 11 noche».<sup>92</sup> Llama la atención la cantidad de horas en las que Areñas podía llegar a trabajar como profesor de baile – diez horas – y el horario nocturno de las lecciones generales, durante tres horas.

Volviendo a Ortiz, en un anuncio de 1883 aparece, de nuevo, la posibilidad de dar clases a un solo alumno, con el pretexto de que «a la persona que no quiera ser vista se le dará clase á ella sola».<sup>93</sup> En otro anuncio de Ortiz de ese mismo año se especifica que el profesor también imparte clases a obreros.<sup>94</sup>

En cuanto al tipo de escritura, cabe destacar lo directo que era Ortiz en sus anuncios: «¡Danzantes! si os veis desairados en los festines, preferid aprender con Ortiz antes del desprecio y de servir de ludibrio á los demás»<sup>95</sup> o «ORTIZ, PROFESOR DE DANZA DE SALON de la distinguida sociedad, del todo útil á los danzantes y á los que nunca hayan bailado».<sup>96</sup>

En el año 1884, aparece por primera vez el concepto de sistema Ortiz. Este método era útil para la enseñanza a hombres y mujeres y para personas de edad avanzada:

El sistema ORTIZ es del todo útil á los danzantes de ambos sexos y á los que nunca hayan danzado, pues evita el ridiculo, no se nota tanto cansancio en el danzar, ni se sirve de ludibrio á las damas. (Método fácil para personas de edad avanzada.).<sup>97</sup>

En la continuación del anuncio, donde se hace hincapié a la cantidad de personas que pueden asistir a las clases, se especifica que las lecciones también iban dirigidas a señoras y señoritas.<sup>98</sup> En cuanto al sistema Ortiz, en un nuevo anuncio el profesor de baile indica que

con él no se nota tanto cansancio en la danza, es mas delicada su mímica y se sigue con mas propiedad el compás de la música, de lo contrario se cae en todas ocasiones en el mayor ridiculo siendo ludibrio de los demás.<sup>99</sup>

En 1885 el método Ortiz también contemplaba la enseñanza a señoritas, con un método especial para ellas.<sup>100</sup> En este sentido, y un año más tarde, Ortiz también indicaba que contaba con un salón aparte para señoritas.<sup>101</sup> De 1887 también se destaca un anuncio que, entre otros, va dirigido a un público concreto: «clases por meses para los dependientes del comercio y obreros distinguidos».<sup>102</sup>

92. *Avisos*, 23 enero 1881, «Diario de Barcelona», p. 988.

93. *Avisos*, 3 enero 1883, «Diario de Barcelona», p. 100.

94. *Avisos*, 4 enero 1883, «Diario de Barcelona», p. 157.

95. *Avisos*, 2 enero 1884, «Diario de Barcelona», p. 78.

96. *Barcelona*, 6 enero 1884, «Diario de Barcelona», p. 261.

97. *Avisos*, 23 enero 1884, «Diario de Barcelona», p. 1058.

98. *Ivi*, p. 616.

99. *Avisos*, 3 febrero 1884, «Diario de Barcelona», p. 1557.

100. *Avisos*, 11 febrero 1885, «Diario de Barcelona», p. 1860.

101. *Avisos*, 15 enero 1886, «Diario de Barcelona», p. 629.

102. *Avisos*, 30 enero 1887, «Diario de Barcelona», p. 1173.

Uno de los últimos anuncios de Ortiz da nuevas informaciones sobre cómo se desarrollaban y organizaba sus clases:

Hay salon reservado para personas que no quieran ser vistas. Clases independientes para jovencitos. Método fácil para personas de edad avanzada. Lecciones para señoritas, en casa y á domicilio. Clase para una persona sola á horas convenidas.<sup>103</sup>

En cuanto al profesor Areñas, en su último año de anuncios, y probablemente siendo víctima de una feroz competencia por parte de Ortiz, se define como el «unico profesor que en esta capital se dedica hace 24 años a la enseñanza de los bailes de sociedad».<sup>104</sup> Esta cifra indica que Areñas empezó a trabajar como profesor de baile en la ciudad de Barcelona en el año 1864, quince años antes de la primera aparición encontrada en el «Diario de Barcelona».

Centrando la atención en el último profesor de baile, Nadal también hace referencia a un método de enseñanza propio: «BAILES de máscara y asalto. Para frecuentarlos es necesario aprender el baile de sociedad con el sistema NADAL y bajo la direccion de su autor».<sup>105</sup> En ese mismo año también indica que da clases para jóvenes de ambos sexos, y lecciones a horas convenidas para personas de edad avanzada.<sup>106</sup>

Es significativo otro anuncio que va dirigido completamente a un público masculino: «SI os veis desairados en las reuniones y del bello sexo, aprended bien el baile».<sup>107</sup> A nivel social esto confirmaría que, en ocasiones, los hombres tenían dificultades para relacionarse socialmente a través del baile, motivo por el que Nadal lo utilizaba como reclamo para conseguir más alumnos. En cuanto al número de alumnos por clase y a su horario, en un anuncio de Nadal se puede leer que las lecciones se daban particularmente para una persona sola, y que se podían dar tanto de día como de noche.<sup>108</sup>

Ortiz no fue el único en poner de manifiesto el cansancio que se generaba de no saber bailar. Nadal también apuntaba lo siguiente:

NADAL. EL SISTEMA NADAL es el unico que enseña las DANZAS DE SALON y el baile de sociedad á la perfeccion, y evita el cansancio y el ridiculo á los jóvenes de ambos sexos que (presumiendo bailan bien) bailan mal y con malas maneras. Enseñanza especial y breve para personas de edad avanzada que por higiene ó compromiso han de tomar parte en el baile.<sup>109</sup>

### **Información económica**

Las informaciones relativas al precio de las clases de los profesores de baile es prácticamente inexistente. De todas formas, sí que en algunos casos se dan algunas informaciones que permiten conocer mejor cómo se entendía la cuestión económica que estaba detrás de estas clases de baile.

Dejando a un lado a Alsina, que no da información económica alguna, y a excepción de la información del coste de la sesión de dos horas con el instructor de esgrima,

103. *Avisos*, 12 enero 1888, «Diario de Barcelona», p. 517.

104. *Avisos*, 2 febrero 1888, «Diario de Barcelona», p. 1513.

105. *Avisos*, 17 enero 1890, «Diario de Barcelona», p. 783.

106. *Avisos*, 11 febrero 1890, «Diario de Barcelona», p. 1927.

107. *Avisos*, 3 enero 1892, «Diario de Barcelona», p. 133.

108. *Avisos*, 13 enero 1893, «Diario de Barcelona», p. 527.

109. *Avisos*, 14 enero 1897, «Diario de Barcelona», p. 556.

el resto de profesores de baile sí que comentan, no obstante, algunas cuestiones más relativas al precio de sus clases. Joaquim Ortiz apuntaba en el «Diario de Barcelona» que «pasado este Carnaval [de 1879] se abrirá de nuevo una clase gratuita para los pobres de buena conducta».<sup>110</sup> Se trata de una de las primeras referencias que se encontrarán, a lo largo de este trabajo, a los alumnos de baja condición económica. Esto realmente apunta a que el baile era una manifestación cultural y social transversal y que, por tanto, se intentaban eliminar las fronteras económicas a través de la acción de los profesores de baile.

Areñas, en 1882, también indicaba que sus lecciones se cobraban a un «precio muy módico».<sup>111</sup> Al cabo de un año, Ortiz publicaba que también impartía clases a los obreros,<sup>112</sup> y en 1884 insistía en que las lecciones, «las hay económicas para la clase obrera distinguida».<sup>113</sup> A pesar de que no se conocen los precios exactos de las clases, sí que se sabe que, al menos en el caso de Ortiz, durante el año 1885 las sesiones eran más económicas a ciertas horas<sup>114</sup> o que, al año siguiente, las clases para los obreros costaban la mitad de precio.<sup>115</sup> En 1887, Ortiz también ofrecía clases por meses para dependientes del comercio y obreros distinguidos.<sup>116</sup>

Las informaciones económicas que aporta Nadal son un poco más específicas. Más allá de la indicación de precios arreglados para dependientes, en clases que tendrán lugar de día y de noche<sup>117</sup>, Nadal es el único profesor de baile que incluye en sus anuncios el coste de sus lecciones para un público específico: «clases para jóvenes del comercio a 40 reales al mes».<sup>118</sup>

### Conclusiones

Los resultados de la investigación hemerográfica con respecto a los profesores de baile durante la segunda mitad del siglo XIX sirven como demostración de la gran relevancia social y cultural que vivía en general la danza y los bailes de carnaval durante la época estudiada. La suma de 258 anuncios publicados, con un coste económico importante, en uno de los diarios más influyentes de la ciudad de Barcelona en el siglo XIX —el *Diario de Barcelona*—, reafirman esta cuestión.

El estudio pone de manifiesto el engranaje socioeconómico que se escondía detrás del fenómeno de los bailes de máscaras. Para los bailarines profesionales, convertirse en maestro de danza era una salida laboral completamente válida. Josep Alsina, Joaquim Ortiz, Alexandre Areñas y Nadal desempeñaron estas actividades profesionales a lo largo de sus carreras.

La existencia de estos profesores era consecuencia de la necesidad que el público general tenía de bailar correctamente. Por este motivo, no es de extrañar que en multitud de anuncios se utilizase como reclamo el hecho de aprender a bailar con tal de hacer un buen

---

110. *Avisos*, 15 febrero 1879, «Diario de Barcelona», p. 1982.

111. *Avisos*, 2 febrero 1882, «Diario de Barcelona», p. 1459.

112. *Avisos*, 4 enero 1883, «Diario de Barcelona», p. 157.

113. *Avisos*, 20 febrero 1884, «Diario de Barcelona», p. 2285.

114. *Avisos*, 13 febrero 1885, «Diario de Barcelona», p. 1951.

115. *Avisos*, 1 enero 1886, «Diario de Barcelona», p. 34.

116. *Avisos*, 27 enero 1887, «Diario de Barcelona», p. 1125.

117. *Avisos*, 25 enero 1891, «Diario de Barcelona», p. 1130.

118. *Avisos*, 26 enero 1896, «Diario de Barcelona», p. 1063.

papel en las reuniones festivas. Una de las expresiones más usadas en los anuncios era la de “evitar el ridículo”, gracias a la asistencia de las clases de los profesores en cuestión.

A nivel más concreto, también se desprenden algunas cuestiones económicas, de género y sociales. En algunos de los anuncios comentados anteriormente se mencionaba que las clases serían más económicas para aquellos alumnos que fuesen obreros o dependientes. Por otra parte, también se indicaba que los precios de las clases podían variar en función de la hora. En cuanto a las cuestiones de género, destaca que los profesores tuviesen métodos especiales para la enseñanza de baile a las señoritas. También es significativo que algunos profesores difundiesen la idea que los hombres bailan peor que las mujeres y, por tanto, que se les ofrecieran algunas lecciones con el objetivo de resolver esta cuestión. Por último, es destacable la concepción que se tenía del baile en esa época, puesto que se trataba de un fenómeno transversal en el cual tanto jóvenes como mayores podían acudir a esas academias para aprender a bailar en los mismos espacios de socialización.

Durante los años en los que coincidieron Ortiz y Areñas como profesores activos en la ciudad, se percibe una cierta incomodidad y competencia por parte de los dos. Este hecho demuestra, asimismo, que el número de interesados en los bailes de salón que existía en Barcelona permitía la existencia de hasta dos profesores trabajando al mismo tiempo.

En conclusión, este trabajo ha querido mostrar cuál era la escena barcelonesa en relación con los bailes durante la segunda mitad del siglo XIX a través de la existencia de una figura que, en muchas ocasiones, queda relegada a un segundo plano. Los maestros de baile se convirtieron en actores primordiales para el desarrollo del baile en Barcelona durante la época estudiada. Sus enseñanzas y sus academias permitían difundir el conocimiento de la danza y, al fin y al cabo, contribuyeron a mantener una de las prácticas sociales y culturales más relevantes de la Barcelona del siglo XIX.



---

ELÉA LAURET BAUSSAY

## L'Éden-Théâtre e il ballo italiano nel cuore di Parigi: figure straniere e spettacolari, 1883-1892

### Abstract

Questo articolo propone una sintesi della ricerca di laurea magistrale (EHESS/La Sapienza, 2021) dedicata all'Éden-Théâtre di Parigi. Pur essendo un luogo ancora poco studiato, il teatro rappresenta una presenza significativa nella capitale, sia per la sua architettura sia per la sua programmazione originale, che evocano diverse presenze straniere: il ballo 'italiano', un'atmosfera 'esotica', ballerine provenienti dall'Italia. Questo studio intende contribuire alla storia culturale della danza attraverso un'analisi delle rappresentazioni discorsive e iconografiche di questo teatro, al fine di esaminare le relazioni tra l'Éden, le sue produzioni e le molteplici forme dell'alterità. L'obiettivo è quello di offrire una nuova prospettiva sulle trasformazioni del panorama artistico parigino, connesse alla circolazione di saperi e pratiche, e di inserirle nel più ampio contesto politico-culturale europeo.

This article offers a synthesis of the master's research thesis (EHESS/La Sapienza, 2021) devoted to the Éden-Théâtre in Paris. Although still a relatively understudied venue, the theatre represents a significant presence in the capital, both for its architecture and for its original programming, which evoke various foreign influences: the 'Italian' ballet, an 'exotic' atmosphere, and female dancers coming from Italy. This study aims to contribute to the cultural history of dance through an analysis of the discursive and iconographic representations of this theatre, to examine the relationships between the Éden, its productions, and the multiple forms of alterity. Its objective is to offer a new perspective on the transformations of the Parisian artistic landscape, linked to the circulation of knowledge and practices, and to situate these dynamics within the broader European political-cultural context.

Eléa Lauret Baussay<sup>1</sup>

## L'Éden-Théâtre e il ballo italiano nel cuore di Parigi: figure straniere e spettacolari, 1883-1892

Aggiungiamo - e questo è un elogio alla direzione e ai suoi eccellenti capi di reparto - che il ballo è splendidamente messo in scena e molto felicemente orchestrato. L'Éden ha avuto il merito di costringere l'Opéra a vigilare su se stessa e a offrirci *ensemble* che prima non avremmo mai immaginato. Il corpo di ballo dell'Académie nationale de musique et de danse si è esibito in modo impeccabile questa sera.<sup>2</sup>

Il teatro presentato in questo estratto come il luogo che ha permesso all'Opéra di migliorare gli *ensemble* del suo corpo di ballo è l'Éden-Théâtre: un teatro parigino della fine del XIX secolo, ancora poco studiato sebbene pienamente integrato nel panorama parigino delle arti dello spettacolo accanto ai teatri maggiori, come indicato qui negli *Annales du Théâtre et de la Musique* del 1886. Su iniziativa di Eugène Bertrand, Francis Plunkett e Louis Cantin, i primi tre direttori de l'Éden, il teatro fu costruito e inaugurato il 7 gennaio 1883.<sup>3</sup> Rimane in funzione per un periodo di dieci anni, fino al 1893, quando viene chiuso definitivamente. Poi, tra il 1894 e il 1895, è demolito.<sup>4</sup> L'edificio è situato al numero 7 di via Boudreau, nel IX *arrondissement*, nelle vicinanze del nuovo Teatro dell'Opéra di Parigi, concepito da Charles Garnier. L'Éden, con la sua programmazione diversificata di danze e spettacoli, sembra essere un potenziale concorrente dell'Opéra di Parigi, che nel XIX secolo impone un «discorso retorico di dominio» sulle produzioni di ballo in Francia e all'estero.<sup>5</sup> Un'analisi storica di questo nuovo teatro permette di interrogare tale dominazione, evidenziando la diversità e la complessità della scena teatrale parigina alla fine dell'Ottocento.

Effettivamente, mentre dal 1806 al 1864 i decreti imperiali vietano la produzione e la rappresentazione di balli ad eccezione dell'Opéra di Parigi,<sup>6</sup> gli anni Sessanta dell'Ottocento rappresentano un periodo significativo di diversificazione della scena teatrale pa-

1. Eléa Lauret Baussay è dottoranda e docente presso l'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi (CRAL/CRH).

2. Édouard Noël e Edmond Stoullig, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1886, p. 23.

3. *Lettre d'Eugène Bertrand en date du 23 décembre 1882*, Archives Nationales (Pierrefitte-sur-Seine), F/21/4684, Dossier 32; «Le Gaulois», n. 175, 8 gennaio 1883; «Le Ménestrel», n. 7, 14 gennaio 1883

4. «Le Ménestrel», n. 37, 16 settembre 1894.

5. Emmanuelle Delattre-Destemberg, *Dominer l'Europe de la danse: la rhétorique de la suprématie à l'académie de Paris au XIXe siècle*, in Arianna Fabbricatore (sous la direction de), *La danse théâtrale en Europe: identités, altérités, frontières*, Paris, Hermann, 2019, pp. 261-273.

6. Un aspetto che è andato via via ad affievolirsi, mentre altri teatri hanno continuato ad aprire e a produrre danze, e hanno persino partecipato all'evoluzione del genere: Sylvie Jacq-Mioche, *La technique romantique: de l'exhibition du corps dans la négation du corps*, in David Le Breton, Geneviève Vincent, Mathilde Monnier et al. (sous la direction de) *Histoires de corps: à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, 1998, pp. 173-184.

rigina e, di conseguenza, della pratica della stessa danza di ballo.<sup>7</sup> L'Éden-Théâtre si inserisce pienamente in questo contesto, confutando l'ipotesi di un 'declino' della produzione di ballo in Francia alla fine dell'Ottocento, ipotesi talvolta sostenuta dalla storiografia. All'Éden, il ballo rappresenta il genere di spettacolo più messo in scena tra il 1883 e il 1892, prima di scomparire a seguito di un cambio di gestione. Durante questo periodo, i balli corrispondono a più del 50% delle rappresentazioni programmate dal teatro. Per l'inaugurazione nel 1883, viene scelto il ballo *Excelsior* del coreografo Luigi Manzotti, un ballo 'italiano' conosciuto nella Penisola però mai messo in scena nella capitale francese. Nonostante il rinnovamento frequente della direzione del teatro, che si traduce spesso in una modifica del programma e talvolta anche dell'aspetto architettonico,<sup>8</sup> si registra la produzione di tredici balli di più di due atti, sei dei quali creati e prodotti in Italia.

L'edificio del teatro si distingue anche per la sua architettura eccentrica, caratterizzata da elementi decorativi quali colonne e sculture di teste di elefante (Fig. 1).<sup>9</sup> L'interno è suddiviso in diverse sale, tra cui il grande foyer, il giardino invernale, il cortile indiano, l'auditorium e i *promenoirs*. L'Éden emerge pertanto come un elemento integrante del processo di spettacolarizzazione<sup>10</sup> della città di Parigi, che subisce una grande trasformazione verso la fine del secolo, caratterizzata dallo sviluppo dell'industria dell'intrattenimento e della stampa, che diffondono ampiamente rappresentazioni di luoghi o eventi particolari attraverso discorsi e immagini.

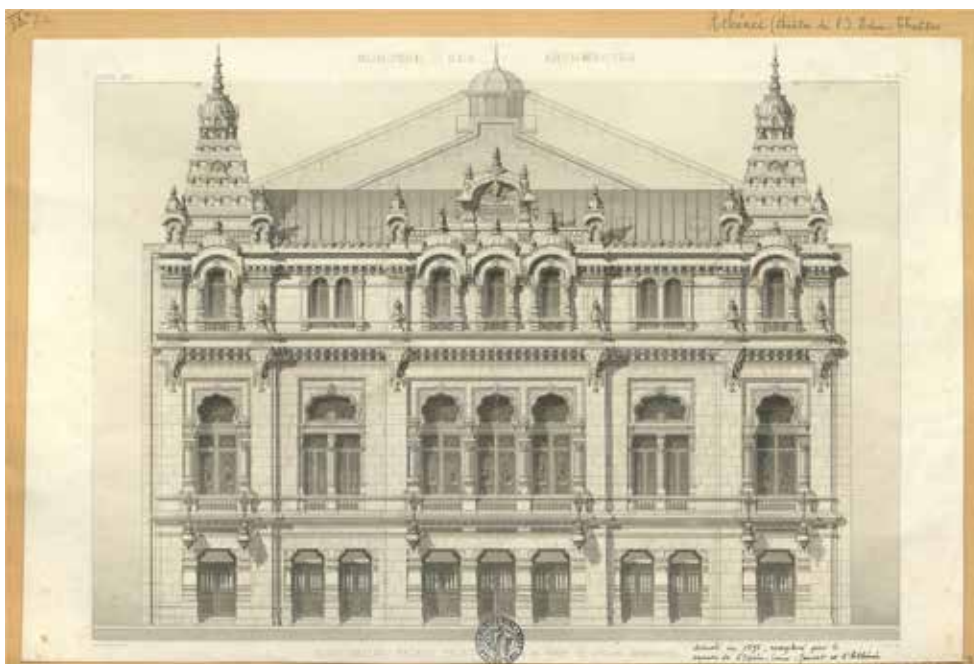


Fig. 1: Paris, théâtre de l'Athénée – Eden-Théâtre, 1883, Bibliothèque Historique/Ville de Paris, 1-EST-02023.

7. Christophe Charle, *Paris, capitales des XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions Points, 2021.

8. «Le Ménestrel», n. 15, 14 aprile 1889.

9. Paris, théâtre de l'Athénée – Eden-Théâtre, 1883, Bibliothèque Historique/Ville de Paris, 1-EST-02023.

10. Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 4.

Lo studio di questo luogo e della sua pratica di danza intende contribuire a una storia culturale della danza e dello spettacolo, con l'obiettivo di evidenziare il contesto storico e le logiche di circolazione tra città o paesi, elementi fondamentali per comprendere l'arte della danza.<sup>11</sup> Le analisi si fondano su una molteplicità di fonti consultate tra Parigi e Milano. Tenuto conto della distruzione del teatro e della natura effimera della danza, due elementi che limitano le possibilità di studio, il presente lavoro si concentra principalmente sulla possibile ricostruzione della storia delle rappresentazioni dell'Éden e dei suoi balli, basata su documenti stampati (giornali, romanzi, almanacchi, libretti), iconografia (disegni, fotografie) e alcune fonti amministrative del teatro. Attraverso queste rappresentazioni, si esaminano le relazioni tra l'Éden-Théâtre, le sue produzioni e il motivo dell'alterità, fornendo una nuova prospettiva sulle trasformazioni del panorama artistico della capitale, da collocare all'interno del più ampio contesto politico-culturale europeo.

In primo luogo, l'aspetto innovativo e nazionalizzato dello spettacolo dell'Éden solleva interrogativi riguardo alla sua percezione parigina in relazione alla forma già familiare del ballo presentato all'Opéra. D'altra parte, la natura 'esotica' del luogo evidenzia i legami tra intrattenimento e considerazioni politiche, tra orientalismo e colonialismo. Le ballerine al centro di questo spazio sono anche al centro dell'attenzione del pubblico, e gli studi che le vedono protagoniste sono ancora oggi parte di nuove sfide di ricerca.

### **Danza italiana all'Éden-Théâtre, un 'nuovo' ballo a Parigi?**

Il carattere italiano del ballo dell'Éden contribuisce a creare un'atmosfera unica, nuova e originale per il pubblico parigino. Presentato come un ballo straniero, in che modo si differenzia realmente dai balli prodotti fino a quel momento a Parigi, e come si manifesta allora la sua identità italiana, a Parigi come a Milano? L'Éden e il suo ballo 'italiano' offrono l'opportunità di analizzare tale forma artistica al di fuori dell'immagine di un oggetto 'ballo' uniforme e lineare nel tempo.

Quest'affermazione dell'identità italiana dei balli all'Éden appare, ad esempio, nella «Gazzetta dei Teatri», che li presenta come i discendenti di una tradizione italiana:

*Excelsior e Messalina: ecco le due basi, o se meglio vi piace, le due bandiere dell'Éden théâtre di Parigi, nato pel ballo italiano e dal ballo italiano unicamente finora sostenuto. [...] I grandi balli sono, come si direbbe, una specialità italiana [...]. La coreografia italiana, che data da quell'epoca, ebbe nel Rota il suo grande riformatore. – È da quell'antica scuola che ha dato i Casati, i Prina, prima che il vivace ingegno e la poetica fantasia del Rota fosse perfezionata, che nascono il Manzotti e il Danesi. [...] E noi ci congratuliamo che l'arte italiana anche nella sua manifestazione coreografica ottenga all'estero tali trionfi.*<sup>12</sup>

L'evocazione di una scuola antica nello sviluppo della coreografia italiana rafforza l'ipotesi che tale forma coreutica sia parte integrante di una storia nazionale: un aspetto studiato nella storiografia italiana sull'arte e sul ballo che lega i cambiamenti e sviluppi nell'arte coreografica al contesto politico e culturale dell'Italia del Risorgimento.<sup>13</sup> Oltre l'idea di una forma

---

11. Emmanuelle Delattre-Destemberg, Marie Glon e Vannina Olivesi, *Le Ballet de l'Opéra: Trois Siècles de Suprématie depuis Louis XIV*, «Dance Research Journal», vol. 46, n. 1 (2014), pp. 104-113 ; Elizabeth Claire, *Dance Studies, genre et enjeux de l'histoire*, «Clio. Femmes, Genre, Histoire», n.46 (2017), pp. 161-188.

12. «La Gazzetta dei Teatri», n. 14, 2 aprile 1885.

13. Carlotta Sorba, *Teatri: l'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001; Giannan-

coreografica italiana nell'Ottocento, un discorso intorno allo sviluppo ed al riconoscimento di una scuola di ballo italiana si legge anche nelle fonti, in particolare per quanto riguarda la scuola di ballo del Teatro alla Scala.<sup>14</sup> Infatti, la scuola scaligera sembra assumere un ruolo di primo piano nel panorama della danza di ballo mentre «lanci[a] sulla scena d'oltremonte e d'oltremare fiori di bellezza e di abilità» come messo in evidenza dal critico Raffaello Barbiera nel 1899.<sup>15</sup> Così l'Éden-Théâtre diventa un luogo dove quest'arte 'italiana' si diffonde attraverso sia i balli sia gli artisti italiani, come succede anche in altri teatri in Europa e nelle Americhe.<sup>16</sup>

Di fatto, i balli dell'Éden riprendono le caratteristiche del 'ballo grande', forma coreografica della fine dell'Ottocento e definita come un «genere specifico della danza italiana [...] ovvero uno spettacolo spesso in 4, 5 se non 6 atti».<sup>17</sup> Ad esempio, *Excelsior* è presentato come un «ballo in sei atti», *Armida* un «ballo grande» o ancora *Speranza* un «ballo-féerie grande» (Tabella 1). Inoltre, questi balli usano anche elementi coreografici e visivi sviluppati al tempo del *coreodramma* di Salvatore Viganò,<sup>18</sup> un elemento che richiama ancora una volta l'idea di una tradizione coreografica italiana: una divisione tra pantomima e danza cosiddetta pura, effetti scenografici spettacolari, corpo di ballo larghissimo. Ad esempio, i libretti per l'Éden menzionano spesso più di 400 persone ad agire sulla scena.<sup>19</sup> Riguardo la presenza della pantomima, mimi maschili e femminili sono segnalati in diversi libretti per l'Éden.<sup>20</sup> Inoltre, tra le produzioni del teatro, sei balli sono stati creati e già prodotti nella penisola italiana e altri quattro sono stati creati e/o diretti da artisti italiani, secondo i libretti e i programmi (Tabella 1). Tutto ciò contribuisce all'identificazione italiana di questi spettacoli nella capitale francese da un lato, attraverso l'aspetto coreografico che lo caratterizza come un ballo 'italiano', dall'altro, per via dell'origine degli artisti. Tuttavia, l'idea di un modello di ballo standardizzato, comune a tutti i coreografi italiani, può e deve essere sfumata. Già, nell'articolo della «Gazzetta dei Teatri», Luigi Danesi e Luigi Manzotti sono citati come eredi di questa tradizione italiana, ma non sono gli unici. In più, la diversità degli argomenti, sia allegorici sia narrativi, e dell'organizzazione dei balli in maniera sia lineare sia con una successione di quadri, rende conto di processi creativi non comuni tra gli autori dei balli.<sup>21</sup> Come suggerito da

---

drea Poesio, *Galop, Gender and Politics in the Italian Ballo Grande*, in Tomko Linda J. (edited by), *Proceeding Society of Dance History Scholars*, New York City, Barnard College, 1997, p. 151; Francesca Falcone, *Costruire l'identità della nazione italiana attraverso la danza: Carlo Blasis e le sue "storie di danza" (1870-1878)*, «Recherches en danse», n. 5 (2016), online: <https://journals.openedition.org/danse/1331> (u.v. 28/6/2025).

14. Nadia Scafidi, *La Scuola di ballo del Teatro alla Scala: l'ordinamento legislativo e didattico nel XIX secolo, la parte*, «Coreografia. Studi e ricerche sulla danza», vol. 4, n. 7 (1996), pp. 51-72.

15. Raffaello Barbiera, *Figure e figurine del secolo che muore*, Milano, Fratelli Treves, 1899, pp. 303-304.

16. Le varie cronache di corrispondenze all'estero nei periodici come «La Gazzetta dei Teatri» o «Asmodeo» rendono conto di queste circolazioni.

17. Giannandrea Poesio, *La Mimica da ballo* in Elena Grillo (a cura di), *Incontri con la danza 1993*, Roma, Opera dell'Accademia Nazionale di danza, 1994, pp. 74-75.

18. *Ibidem*.

19. Per *Excelsior*, sono menzionate 469 persone e per *Siéba* 501 persone: *Excelsior, Eden-Théâtre, 1882*, libretto, Gallica; *Siéba, Eden-Théâtre, 1883*, libretto, BnF Richelieu, RO 11153.

20. *Excelsior, Eden-Théâtre, 1882*, libretto, cit.; *Siéba, Eden-Théâtre, 1883*, libretto, cit.; *Eden-Programme. La Cour d'amour, Eden-Théâtre, 1884*, BnF Richelieu, WNA 328.

21. Ad esempio, la storia di Messalina segue un percorso lineare mentre *Excelsior* si presenta come un ballo allegorico con una successione di quadri: Giulia Taddeo, *Un regard sur la ville lumière. La danse italienne à Paris dans les colonnes de Il Teatro Illustrato (1880-1892)* in Arianna Fabbriatore (sous la direction de) *La danse théâtrale en Europe: identités, altérités, frontières*, Paris, Hermann, 2019, pp. 207-222; Flavia Pappacena (a cura di), *Excelsior: documenti e saggi*, Roma, Di Giacomo, 1998.

Giulia Taddeo, sembra soprattutto essere un processo di standardizzazione dell'idea di coreografia italiana a seguito della sua diffusione e ricezione al di fuori dei confini nazionali. In tal modo, si consolida la categorizzazione italiana di un genere di ballo, basata su caratteristiche specifiche.<sup>22</sup>

Anno della prima rappresentazione	Titolo dello spettacolo	Tipologia basata sulle fonti	Atti e quadri	Composizione : danza	Composizione : musica	Composizione : libretto
1883	<i>Excelsior</i>	«ballet»	6 atti e 12 quadri	Luigi Manzotti (ballet de)	Romualdo Marengo	NR
1883	<i>Silba</i>	«ballet tiré d'une légende scandinave»	3 atti, 12 quadri e 1 prologo	Luigi Manzotti (ballet de)	Venanzio e Marengo	NR
1884	<i>La Cour d'amour</i>	«ballet»	3 atti e 4 quadri	Balbani (ballet de)	Leopold de Wenzel	NR
1885	<i>Metalina</i>	«ballet historique»	3 atti e 7 quadri	Luigi Dancesi (ballet de)	Giacinto	NR
1885	<i>Speranza</i>	«grand ballet-féerie, comique et fantastique»	3 atti e 12 quadri	Luigi Dancesi (ballet de), Coppini (mise en scène)	Dall'Argine	NR
	<i>Une folie parizienne</i>	«ballet-pantomime»	1 atto	Miss Bridges (ballet-pantomime de)	M. Mariotti	NR
1886	<i>Djennali</i>	«ballet persan»	2 atti	Phoque (régisseur de la danse)	Francis Thorsé	Léonce Détrouat e Phoque
1886	<i>La Belle de Séville</i>	«ballet»	1 atto	NR	NR	NR
1886	<i>La Phalène</i>	«ballet»	1 atto	NR	NR	NR
1886	<i>Bralma</i>	«grand ballet-féerie»	3 atti e 9 quadri	Ippolito Mounplaisir "feu" (ballet de)	Dall'Argine	NR
	<i>La Fille mal gardée</i>	«ballet-pantomime»	4 quadri	M. Balbani (dances réglées par)	M. Heurtel	NR
1886	<i>La Brasseurie</i>	«ballet»	1 atto	NR	M. Léon Vasseur	M. Charles Narrey
1886	<i>Pivronne</i>	«ballet-féerie»	5 atti e 6 quadri	Palferri (maître de ballet)	Raoul Pugno e Clément Lippacher	Edmond Gondinet
1888	<i>Rolla</i>	«ballet»	3 atti, 5 quadri e 1	Luigi Manzotti (ballet de)	Angeli	NR
1890	<i>Arnida</i>	«grand ballet»	3 atti e sette quadri	Pratesi (ballet de), Balbani (mise en scène)	Marengo (scritto «Marzucco» (sic))	NR
1891	<i>La Tentation de Saint-Antoine</i>	«grand ballet»	2 atti e 4 quadri	NR	Georges Aurvay	Jainé e Duval
1891	<i>Cœur de Sita</i>	«ballet»	3 atti e otto quadri	NR	Charles de Sivry	Monsieur Barrigue de Fontaineu
1892	<i>Rolmedin</i>	«grand ballet pantomime»	3 atti e 5 quadri	Balbani (maître de ballet)	Albert Renaud	Michel Carré e Fourcade Prinet

Tab. 1: I balli dell'Éden-Théâtre, 1883-1892, secondo fonti vari (almanacchi, libretti, programmi).

Dal punto di vista parigino, l'arrivo di questo ballo per l'inaugurazione dell'Éden suscita un notevole interesse. L'entusiasmo per questa coreografia italiana si manifesta sin dall'apertura del teatro, come riportato dall'«Entr'acte» dove si legge: «è impossibile farsi un'idea delle stupefacenti meraviglie accumulate in questo luogo incantevole», in cui «[loro sono] soprattutto affascinati dal ballo, che stupisce per la sua originalità e la sua messa in scena».<sup>23</sup> Altro punto di interesse è l'arrivo degli artisti a Parigi raccontato da un giornalista come se si trattasse di uno spettacolo a sé:

Stasera, alle sette, la Gare de l'Est offrirà uno spettacolo insolito. Bertrand e Plunkett andranno ad accogliere le centotrentacinque ballerine italiane che compongono il primo convoglio coreografico spedito dall'Italia all'Éden-Théâtre.

Centotrentacinque! Tutte nate nel paese del sole, strappate con banconote ai principali palcoscenici transalpini: alla Scala di Milano, al Reggio di Torino, alla Fenice di Venezia, all'Apollo di Roma, al Politeama di Firenze! [...]

Mentre ci vado, immagino l'arrivo in stazione, la discesa un po' spaventata delle centotrenta ragazze, sparse all'improvviso sul binario, come da un colpo di vento proveniente dalle Alpi [...].

Saltano fuori dai vagoni, alla rinfusa, mescolando il profumo dell'Adriatico alla polvere di Roma, i grandi occhi neri della Sicilia agli sguardi blu di Venezia: saltano lì, gioiose come uno sciame di cavallette.<sup>24</sup>

22. Ivi, p.220-221.

23. «Entracte», n. 9, 9 gennaio 1883.

24. «Le Gaulois», n. 87, 11 ottobre 1882.

L'apertura dell'Éden offre così uno spettacolo che si svolge anche al di fuori del suo palcoscenico, legato soprattutto alla sempre maggiore presenza di nuove ballerine. Queste danzatrici italiane esercitano un fascino sul pubblico grazie al loro virtuosismo, messo a confronto con la grazia delle ballerine francesi. Il poeta Stéphane Mallarmé descrive questa scoperta come una «resurrezione italiana di danze offerte al [suo] piacere volgare», e resa possibile grazie all'Éden.<sup>25</sup>

Tuttavia, di fronte a queste novità, una forma di incomprendimento nei confronti di alcuni spettacoli appare a volte nelle critiche, come per le parte mimiche di *Brahma* nel 1887.<sup>26</sup> Pertanto, i balli presentano delle modifiche nella loro produzione all'Éden, riducendo alcune parti pantomimiche per aggiungere dei momenti di intrattenimento danzanti. Nel caso specifico di *Siéba*, un confronto tra il libretto del ballo stampato a Torino nel 1882 e quello stampato per l'Éden di Parigi nel 1883 rivela che per la versione parigina sono stati aggiunti un prologo e due quadri: «Le paradis scandinave» e «L'éventail».<sup>27</sup> In questi, è presente ad esempio un nuovo «ballabile delle Valkirie, con effetto di ventagli, che piacquero molto»,<sup>28</sup> e permette di introdurre un altro momento di intrattenimento danzante. Così, i balletti sono soggetti a modifiche, tenendo conto del pubblico, dei gusti e delle aspettative, confrontando e trasformando le produzioni per migliorarne il successo.

Ciò detto, le menzioni sulla pantomima ed in particolare su alcune cattive ricezioni di quest'ultima all'Éden suscitano interrogativi. Infatti, la pantomima esiste già nelle programmazioni delle scene parigine, come nei teatri di boulevard, e fa anche parte, in alcuni periodi, dell'insegnamento della scuola di ballo dell'Opéra di Parigi.<sup>29</sup> Potrebbe allora essere che la pantomima dei balli 'italiani' sia una forma tipicamente italiana meno comprensibile per un pubblico parigino? L'importanza della pantomima già sottolineata nei balli grandi, ossia balli considerati come italiani, sembra in effetti più esplicita nel caso dei balli all'Éden. Ad esempio, nei libretti di balli dello stesso periodo all'Opéra di Parigi, le categorie di mime o mimi sono assenti.<sup>30</sup> Invece, per i balli *Excelsior*, *Sieba*, o *Messalina*, gli interpreti sono suddivisi tra primo ballerino, prima ballerina di rango francese, prima ballerina di rango italiano e mimi,<sup>31</sup> qualcosa di frequente nelle cronache di gazzette teatrali o nei libretti in Italia. Appare allora chiaramente una distinzione tra uno stile di danza 'alla francese' e uno stile 'all'italiana', al quale viene forse attribuito un uso più importante della pantomima. Le mime e i mimi sono anche messi in luce, sia nelle liste degli artisti sia nei ruoli che interpretano:

25. Stéphane Mallarmé, *Notes sur le théâtre*, in «La Revue indépendante», tome 3, n°6, 7, 8, aprile-maggio-giugno 1887, p. 62

26. «Le Gaulois», n. 1926, 7 dicembre 1887.

27. *Siéba*, Eden-Théâtre, 1883, libretto, cit.; *Sieba*, *Teatro Regio*, 1882, libretto online: [https://archive.org/details/siebaolaspadadiw00mare\\_0](https://archive.org/details/siebaolaspadadiw00mare_0) (u.v. 06/06/2025).

28. «Il Trovatore», n. 48, 29 novembre 1883.

29. Emmanuelle Delattre-Destemberg, *Le succès du genre pantomime à Paris au début du XIX<sup>e</sup> siècle, circulation des pratiques à l'Opéra et sur les scènes du Boulevard*, «Le Jeu de l'acteur de mélodrame. Origine, pratiques et devenirs», n. 274 (2017).

30. Per *Les Deux pigeons* del 1886 e *La tempête* del 1889, sono indicati solo i ruoli per personaggio interpretato: *Les Deux pigeons*, *Opéra de Paris*, 1886, libretto, Gallica; *La Tempête*, *Opéra de Paris*, 1889, libretto, HathiTrust.

31. *Programme de l'Éden-Théâtre*, *Messalina*, BnF Richelieu RO 10814; *Excelsior*, *Eden-Théâtre*, 1882, libretto, cit.; *Siéba*, *Eden-Théâtre*, 1883, libretto, cit.

nel caso di *Messalina*, il primo ruolo è attribuito alla mima Citterio, mentre le prime ballerine Cornalba e Laus interpretano dei personaggi secondari.<sup>32</sup> Gli usi della pantomima nei balli dell'Éden sono commentati nella stampa parigina. Per il ballo *Viviane* nel 1886, «Le Gaulois» svaluta la danza pura a favore dei gesti pantomimici che diventano un «ideale sognato»<sup>33</sup> e «Le Ménestrel» scrive che è stato concepito come «un nuovo genere, più mimato che danzato»,<sup>34</sup> un'affermazione che solleva interrogativi su un'effettiva rottura con altri balli che in precedenza usavano la pantomima. Inoltre, dal 1884, il programma dell'Éden inizia ad includere pantomime e *balli-pantomime* accanto ai balli, mettendo nuovamente in discussione la differenza tra danza e pantomima. All'occasione di una serata che comprende due balli e una pantomima nel 1886, la stampa parigina osserva addirittura che «si ballava nella pantomima e si pantomimava nei balli, tanto che è piuttosto difficile distinguere l'uno dall'altro».<sup>35</sup> Pertanto, sebbene sia possibile identificare sedici produzioni definite come «pantomime» tra il 1884 e il 1890 all'Éden (Tabella 2), la danza di ballo rimane sempre con la creazione di nuovi passi o con dei passi presi in prestito da altri balli già messi in scena nel teatro.<sup>36</sup>

Anno della prima rappresentazione	Titoli dello spettacolo	Autori dello spettacolo	
		secondo la fonte	Tipologia secondo le fonti
1884	<i>The Terrible night</i>	Martinetti	«grande pantomime»
1884	<i>Robert Macaire</i>	fratelli Martinetti	«pantomime»
1884	<i>La flûte magique</i>	NR	«pantomime»
1885	<i>Après le bal</i>	NR	«pantomime»
1885	<i>Un Théâtre au Japon</i>	M. Agoust	«pantomime»
1885	<i>Foyer de la danse</i>	M. Agoust	«ballet courb»; «pantomime»
1886	<i>Folie parisienne</i>	M. Agoust	«pantomime en 4 actes»
1886	<i>La Caserne</i>	NR	«pantomime»
1886	<i>L'Âne de Pierrot</i>	NR	«pantomime en un acte»
1886	<i>Une soirée de muets</i>	NR	«pantomime en un acte»
1886	<i>Les rendez-vous</i>	NR	«pantomime»
1886	<i>Il n'y a plus d'enfants</i>	Miss Bridges	«ballet pantomime en un acte»
1886	<i>La Fille mal gardée</i>	NR	«ballet pantomime en quatre tableaux»
1888	<i>Pierrot en voyage</i>	NR	«pantomime»
1888	<i>Farces de Pierrot</i>	NR	«pantomime»
1890	<i>Arlequin voleur</i>	NR	«pantomime»

Tab. 2: *Le pantomime all'Éden-Théâtre secondo gli Annales du Théâtre et de la Musique, 1883-1892.*

Questo legame tra l'Éden, il ballo 'italiano' e la pantomima presuppone la possibilità di ricorrere a degli artisti in grado di interpretare tale tecnica. Sembra inoltre che alcuni artisti si esibiscano successivamente in altri teatri parigini in questo stesso genere, come nel caso di Egidio Rossi all'Opéra-Comique nel 1894. Interprete e coreografo di un «dramma mimato», l'articolo riporta le parole dell'artista secondo cui «per essere un buon mimo bisogna essere un buon ballerino» perché «senza una conoscenza approfondita e una pratica della danza che renda il corpo flessibile, non è possibile alcuna plasticità».<sup>37</sup> Le fonti della

32. «La Gazzetta dei Teatri», n. 10, 5 marzo 1885; *Programme de l'Éden-Théâtre, Messalina*, cit.

33. «Le Gaulois», n. 1522, 29 ottobre 1886.

34. «Le Ménestrel», n. 48, 31 ottobre 1886.

35. «Le Gaulois», n. 1482, 19 settembre 1886.

36. *Ibidem*.

37. «Figaro», n. 58, 27 febbraio 1894.

scuola di ballo alla Scala confermano questo legame tra la pratica della danza e quella della pantomima, in particolare attraverso i verbali degli esami di pantomima. Per l'anno 1893, un documento riassume le scene su cui le allieve sono state valutate. Sono presenti gli atti uno e due del ballo *Sieba* del «coreografo cav. Luigi Manzotti» per otto allieve, poi la scena sei e l'atto sei del *Conte di Monte Cristo* del «fu coreografo Giuseppe Rota» per sette allieve, poi l'ultimo atto del *Brahma* del «fu coreografo Monplaisir» per undici allieve, e, seppur senza precisarne il momento scenico, il ballo *Anna di Vasovia* del «fu coreografo Giuseppe Rota» per sei allieve.<sup>38</sup> Sono quindi solo balli del repertorio coreografico italiano ad essere usati per formare le ballerine a questa pratica, il che permette di confermare ancora una volta l'importanza della pantomima in questo repertorio e nella formazione delle ballerine italiane. Potrebbe quindi essere che si sviluppi un linguaggio gestuale più specifico per la pratica di questa forma di ballo in Italia, andando a spiegare il perché delle critiche formulate nei confronti dell'Éden. Nel 1899, si legge negli *Annales du Théâtre et de la Musique* che il ballo 'italiano' dell'Éden è una «nuova forma» che mescola «coreografia e pantomima; della féerie anche», e che «solo l'Italia possiede un repertorio espressivo facciale e gestuale, in grado di sostituire la spiegazione verbale del dramma. È questa l'originalità del genere».<sup>39</sup> Su queste differenze tra pratica francese e pratica italiana, Egidio Rossi nel 1894 evoca la sua volontà di creare una «forma intermedia tra la mimica italiana e la pantomima francese».<sup>40</sup> Tuttavia, data la natura effimera di queste pratiche artistiche, sia della danza che della pantomima, l'accesso a un repertorio gestuale risulta complesso in assenza di fonti esplicite da confrontare, lasciando aperte le ipotesi sulla questione.<sup>41</sup>

Quindi, sebbene la danza sia quasi onnipresente all'Éden-Théâtre, non è l'unico tipo di spettacolo proposto, il che solleva interrogativi sull'identità del teatro: teatro di ballo 'italiano' o teatro di intrattenimento senza confini definiti? Leggendo le recensioni sugli spettacoli, e sulla vita dell'Éden in generale, i primi anni sembrano decisamente segnati dal cosiddetto ballo 'italiano', che porta alla definizione di un «genere Eden che comprendeva grandi balli, marce abbaglianti e meravigliosi ensemble; *Excelsior* era il tipo ideale e *Brahma* l'ultimo esemplare».<sup>42</sup> Nel 1886, un cambio di direttore sposta la programmazione del teatro verso spettacoli più brevi e meno costosi:<sup>43</sup> così nasce la *revue* sul palcoscenico dell'Éden. Inoltre, nel 1885, l'auditorium principale del teatro è convertito in modo da poter tenere concerti la domenica<sup>44</sup> e, tra il 1888 e il 1889, il teatro diventa una sorta di casinò con una vasta gamma di intrattenimenti (giochi, acrobazie, danze, balli di società, ecc.).<sup>45</sup> Così, nel 1888, «Le Gaulois» nota che «si può trovare di tutto in questo magnifico teatro di via Boudreau».<sup>46</sup> In totale, tra il 1883 e il 1892, sono state elencate circa sessanta opere

38. *Processo verbale dell'esame di mimica, Teatro alla Scala, 1899*, Museo Teatrale alla Scala, Faldone M, 90.

39. Édouard Noël e Edmond Stoullig, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1889, pp. 389-309.

40. «Figaro», n. 58 cit.

41. Noemi Massari, *Gestes conventionnels et art mimique dans l'Italie du XIX<sup>e</sup> siècle*, «Danse et recherche. Ateliers d'études, d'écrits, de visions», vol. 7, n. 6 (2015), pp. 77-88.

42. Noël e Stoullig, *Les Annales du Théâtre et de la Musique* cit., 1886, p. 513.

43. *Compte-rendu de F. Plunkett pour la reprise de la direction en 1886*, Archives Nationales (Pierrefitte-sur-Seine), AB/XIX/4128, Dossier Palais-Royal.

44. «Le Ménestrel», n. 47, 25 ottobre 1885.

45. «Le Ménestrel», n. 6, 10 febbraio 1889.

46. «Le Gaulois», n. 2094, 23 maggio 1888.

e possono essere distinte secondo il loro genere artistico: ballo, ballo-pantomima, *revue*, *féerie*, operetta, opera, teatro lirico, teatro. Ci sono anche dei concerti programmati in alcune stagioni teatrali dell'Éden, ma che non sono definiti come delle vere e proprie opere nei programmi. Una rottura sembra costatarsi in particolare a cavallo del 1886, un anno segnato da un cambio di gestione e da difficoltà finanziarie. Un primo periodo emerge tra il 1883 e il 1886 con principalmente balli e pantomime, poi un secondo periodo tra il 1887 e il 1892 in cui appaiono questi diversi generi (Tabella 3). Tuttavia, dal 1883 al 1892, il ballo e la pantomima rappresentano comunque il 67,7% delle produzioni, soprattutto se si considera che, a partire dal 1886, la danza di ballo appare in altri generi artistici come la *revue* e l'operetta. Ad esempio, *Eden-Revue*, la prima rappresentazione del genere all'Éden, è suddivisa in quattro atti con i quadri di balli 'italiani' che sono già stati messi in scena e che hanno ottenuto un successo maggiore presso il pubblico, quali *Siéba*, *Speranza*, ecc.<sup>47</sup>

Anno	Ballo	Ballo-pantomima	Pantomima	Revue	Féerie	Operetta	Opera	Teatro lirico	Teatro	Total
1883	2									2
1884	3		3		1					7
1885	3		3							6
1886	8	2	5	1						16
1887	2			2			1			5
1888	2		2		1	1	1			7
1889	1					1	2			4
1890	2		1	1		1	1	1		7
1891	2									2
1892	1							1	4	6
<b>Totale</b>	<b>26</b>	<b>2</b>	<b>14</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>62</b>
<b>%</b>	<b>41,9</b>	<b>3,2</b>	<b>22,6</b>	<b>6,5</b>	<b>3,2</b>	<b>4,8</b>	<b>8,1</b>	<b>3,2</b>	<b>6,5</b>	

Tabella 3: Le diverse categorie degli spettacoli dell'Éden a partire degli Annales du Théâtre et de la Musique, 1883-1892.<sup>48</sup>

Di fatto, la danza rimane costantemente presente nella programmazione dell'Éden, ma si evolve e si diversifica per influenzare e/o essere utilizzata in altri tipi di spettacoli. Così, la forma spettacolare coreutica dell'Éden, e la sua adattabilità, evidenziano il ballo non come un oggetto uniforme, ma come una pratica in evoluzione all'interno di un'industria dell'intrattenimento, in teatri classici, popolari, o di *music-hall*. In effetti, sebbene non sia mai stato definito come un teatro di *boulevard* o altro, l'Éden viene paragonato alla forma del *music-hall* sviluppatasi a Londra, che viene descritta come un «collegamento tra il café-concert e l'Éden-Théâtre di Parigi».<sup>49</sup> Questo legame con il *music-hall* è particolarmente interessante perché, da un'altra prospettiva, la ricercatrice Sarah Gutsche-Miller accosta la forma del 'ballo grande italiano' a quella che «ebbe il maggiore impatto sul ballo del music-hall alla fine degli anni '80 e all'inizio degli anni '90 dell'Ottocento», in particolare grazie alla sua comparsa sul palcoscenico dell'Éden-Théâtre.<sup>50</sup> Nei discorsi, è anche la presenza di «una pantomima, una sfilata di equilibristi, maghi e acrobati», e poi del ballo in secondo luogo, a dare al teatro questa forma ambigua che lo

47. *Extrait d'un programme de l'Eden-Théâtre, 23 décembre 1886*, BnF Richelieu, RO 11167.

48. È presa in conto la prima produzione di uno spettacolo per l'anno, che sia una ripresa o una novità.

49. «Le Gaulois», n. 2094 cit.

50. Sarah Gutsche-Miller, *Parisian Music-Hall Ballet*, New York, University of Rochester Press, 2015, p. 4.

avvicina nel 1891 al teatro delle Folies-Bergère.<sup>51</sup> In tal modo, sia il luogo che la pratica del ballo sembrano combinarsi per prefigurare un nuovo tipo di spettacolo: senza voler affermare l'influenza dell'Éden come esclusiva, il luogo e la sua programmazione sembrano comunque essere significativi in questo contesto.

Tuttavia, la flessibilità della programmazione teatrale dell'Éden e la sua identità ambigua ne hanno gradualmente offuscato la reputazione: mentre viene paragonato positivamente all'Opéra nei suoi primi anni, diventa uno strumento per evocare una cattiva performance all'Opéra nel 1888.<sup>52</sup> L'Éden si inserisce quindi in un sistema ideato da un'élite<sup>53</sup> che gerarchizza i generi artistici e i luoghi di spettacolo, e per la quale l'Opéra rappresenta il modello predominante.

Infine, l'Éden e la sua pratica del ballo devono essere analizzati anche nel più ampio contesto politico e culturale europeo che fa da cornice al mondo dello spettacolo. Soprattutto, è fondamentale esaminare i processi in atto nell'identificazione nazionale del genere ballo 'italiano' nelle rappresentazioni discorsive studiate. Ad esempio, nell'articolo prima menzionato della «Gazzetta dei Teatri», la specificità italiana dei balli dell'Éden è messa in evidenza e il giornalista afferma «la vittoria della coreografia italiana che s'impone al gusto francese».<sup>54</sup> Nel contesto della giovane unificazione italiana, il ballo diventa così un mezzo per diffondere un «discorso nazional-patriottico attraverso nuovi media - visuali e testuali - fa[cendo] del Risorgimento un vero e proprio fenomeno globale».<sup>55</sup> È dunque necessario considerare l'«importanza e capacità di agire sulla realtà [di] una produzione culturale concepita per il mercato, che generalmente non compare nelle storie letterarie nazionali né tantomeno nelle ricostruzioni della storia politica, ma che con i suoi dispositivi narrativi ed espressivi ha influito sui comportamenti, sulle sensibilità e sugli immaginari».<sup>56</sup> Inoltre, le rappresentazioni dei cosiddetti balli italiani all'estero e il loro successo contribuiscono a diffondere l'idea di un'arte italiana unificata, in linea con il processo di unificazione politica e culturale del paese.<sup>57</sup> Dal punto di vista parigino, anche i discorsi seguono una retorica patriottica, che conferma allo stesso modo l'identità italiana del ballo dell'Éden. Nel 1886, sotto la nuova direzione di Francis Plunkett, il ballo 'italiano' all'Éden sembra destinato a scomparire, come riporta la stampa parigina. Benché i documenti amministrativi del teatro indichino che la volontà di abbandonare le grandi produzioni italiane sia legata principalmente a ragioni economiche, il discorso giornalistico assume un tono patriottico, affermando ad esempio: «Basta con i balli italiani! Largo al patriottismo».<sup>58</sup> Così, anche a Parigi il ballo dell'Éden rimane uno strumento di rivendicazione nazionale, ma in senso contrario, per sottolineare l'idea di un'identità francese.

51. Édouard Noël e Edmond Stoullig, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1891, p. 395.

52. «Le Gaulois», n. 1982, 1 febbraio 1888.

53. Camille Paillet, *Déshabiller la danse: Les scènes de café-concert et de music-hall (Paris, 1864-1908)*, Thèse de doctorat sous la direction de Marina Nordera, Nice, Université Sophia Antipolis, 2019, p. 445.

54. «Le Gazzetta dei Teatri», n.14 cit.

55. Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione: politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Bari, GLF Laterza, 2015, p. XVII.

56. Ivi, p. XVIII.

57. Rita Maria Fabris, *L'Ottocento in José Sasportes* (a cura di) *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011, p. 185.

58. «Le Gaulois», n. 1299, 18 marzo 1886.

Nella pratica, questa sostituzione del ballo ‘italiano’ nel 1886 avviene con la produzione di tre balli definiti come francesi: *Djemmah*, *Les Folies Parisiennes* e *Viviane*. Nelle recensioni, l’attenzione e i complimenti sono rivolti ai compositori dei libretti e della musica, tutti francesi. Ad esempio, la composizione musicale di *Djemmah* di François Thomé «possiede [per il giornalista] qualità più serie ed è di livello superiore»<sup>59</sup> rispetto alle composizioni italiane ascoltate fino a quel momento. Nonostante ciò, gli artisti della danza rimangono italiani, il che sottolinea la scelta del discorso giornalistico di sostenere solo un aspetto e non l’altro. La persistenza di una copresenza franco-italiana nel teatro è chiaramente evidente in un articolo de «Le Ménestrel» del 1885, in cui il giornalista sottolinea il piano di «abbandonare le pasquinate italiane e tornare all’arte più raffinata del ballo francese» per il 1886, ma nota anche che il direttore «non ha ancora rinunciato del tutto alle *pointes* e ai *jetés-battus*, e intende addirittura andare fino in Italia per rafforzare il suo corpo di ballo».<sup>60</sup> Pertanto, i diversi discorsi, pur costruendo e rafforzando l’identificazione nazionale di questo o quel ballo, rivelano anche i fatti concreti che rendono i balli dell’Éden oggetti puramente transnazionali, risultati del movimento degli artisti e di vari fattori locali, in particolare finanziari.

Da un altro punto di vista, il modo in cui la paternità del ballo ne consente la nazionalizzazione rivela anche delle differenze culturali tra le due nazioni. Per la Francia e dunque Parigi, gli autori dei balli menzionati nel 1886 sono soprattutto i librettisti e i compositori, ciò che rivela una certa ambiguità che caratterizza lo *status* di autore di un ballo, mentre la presenza di un coreografo o maestro di ballo non viene menzionata. Ciò può essere spiegato dal modo in cui la paternità di un ballo era condivisa nell’Ottocento da una sorta di triade composta dal librettista, dal compositore e dal maestro di ballo.<sup>61</sup> In Italia, invece, lo *status* giuridico del coreografo come autore di ballo è definito chiaramente nella seconda metà del XIX secolo, il che spiega le menzioni esplicite del loro ruolo nelle fonti italiane.<sup>62</sup> Queste differenze culturali hanno quindi generato aspettative diverse a seconda del contesto geografico in cui si svolge il ballo. Ciò fornisce indizi sugli strumenti utilizzabili e utilizzati per nazionalizzare gli spettacoli e, di conseguenza, strumentalizzare la loro rappresentazione nei discorsi. Così, quando la pratica rivela una forma transnazionale, i discorsi che si sviluppano in contesti politici specifici contribuiscono a consolidare l’idea di balli nazionali.

### **L’Éden -Théâtre: quali rappresentazioni dell’esotismo?**

Oltre all’identità italiana del teatro che contribuisce alla sua originalità, l’Éden crea anche uno spazio ‘esotico’ a Parigi attraverso la sua architettura e attraverso i temi narrativi dei balli prodotti. Questo amalgama conferisce al teatro un’atmosfera ‘esotica’ onnipresente che, sebbene gli consenta di distinguersi dalla massa dei teatri parigini, produce altri effetti che devono essere analizzati. In particolare, tenendo conto del contesto

59. «Officiel-artiste: journal hebdomadaire», n. 8, 25 febbraio 1886.

60. «Le Ménestrel», n. 4, 27 dicembre 1885.

61. Marie Glon, Vannina Olivesi et Juan Ignacio Vallejos, *Penser l’auteur en danse au XVIII<sup>e</sup> siècle* in Vincent Cotro et Catherine Douzou (sous la direction de), *Chemins de la création : auteur, autorité et pouvoir dans la musique et les arts du spectacle*, Paris, Éditions Kimé, 2017, pp. 21-42.

62. Concetta Lo Iacono, *Manzotti & Marenco. Il diritto di due autori*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», vol. 21, n. 3 (1987), pp. 421-446.

politico europeo in cui la questione coloniale si sta sviluppando in diversi paesi, tra cui la Francia, il rapporto con chi è considerato straniero sta cambiando e deve quindi essere problematizzato.<sup>63</sup>

Nel descrivere la sala durante l'inaugurazione dell'Éden, «Le Gaulois» scrive che «tutti questi parigini si entusiasmano per il lusso dell'edificio. Passano dal Grand Foyer al Cortile Indiano, dove c'è un bar olandese, americano, spagnolo e italiano; e dal Cortile Indiano al Giardino d'Inverno, dove ammirano la grotta e il superbo bar inglese».<sup>64</sup> Le molteplici evocazioni a ciò che è straniero rivelano una diversità messa in scena nel teatro che sembra comunque dividersi tra un'alterità europea e un'alterità non europea. Ad esempio, *Messalina*, *Rolla* e *La Cour d'amour*, tutti creati da coreografi italiani, mettono in scena il passato della penisola italiana con una serie di personaggi storici.<sup>65</sup> sebbene questi balli italiani possano sembrare esotici al pubblico parigino, tuttavia incorporano e diffondono rappresentazioni di una storia nazionale, che si inserisce nuovamente nel contesto delle rivendicazioni nazionali già menzionate. D'altra parte, l'esotico altrove dell'Éden rimanda a un immaginario orientale, sia in balli come *Excelsior*, dove sono presenti una ballerina indiana, una madre araba e uno schiavo, sia nell'architettura del luogo con le sue «gigantesche arcate indiane, policrome, dorate, con sacerdotesse nude e teste di elefante» e «lanterne orientali davanti a ogni arcata» all'interno dell'edificio (Fig. 2 e 3).<sup>66</sup>



Fig. 2: Paris et ses environs. L'Éden Théâtre, 5 - 7 via Boudreau, démolì en 1895: intérieur, Albert Lévy, s.d., Bibliothèque Historique/Ville de Paris, 4-ALB-0001 (114).

63. Joëlle Boyer Ben-Kemoun, *Colonisation européenne et système colonial. Du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle aux années 1960*, Paris, Ellipses, 2004.

64. «Le Gaulois», n. 175 cit.

65. «Le Gaulois», n. 812, 4 ottobre 1884 ; «Le Gaulois», n. 2094 cit.; «Le Gaulois», n. 942, 9 febbraio 1885.

66. Félicien Champsaur, *Miss América*, Paris, Paul Ollendorff, 1885, pp. 22-23.



Fig. 3: Paris et ses environs. L'Eden Théâtre, 5 - 7 via Boudreau, démoli en 1895: intérieur, Albert Lévy, s.d, Bibliothèque Historique/Ville de Paris, 4-ALB-0001 (115).

Questo stile «indù»<sup>67</sup> ovvero «egizio-assiro-indiano»<sup>68</sup> del teatro costruisce un 'Oriente', insieme eterogeneo di spazi situati a est di un'Europa anglo-latina che si pone come punto di riferimento. Questo immaginario accoglie gli spettatori non appena arrivano davanti al teatro con le teste di elefante che adornano la facciata (Fig.4). L'Éden si inserisce così nel processo di produzione e riproduzione di un orientalismo, definito da Edward Saïd come la costruzione di una conoscenza egemonica dell'Occidente sull'Oriente.<sup>69</sup> Ciò corrisponde in particolare alla situazione del teatro, considerando che le pratiche artistiche, gli artisti e i giornalisti sono tutti europei: quindi, le immagini rappresentate sono indubbiamente prodotte da occidentali per occidentali, il che contribuisce alla creazione di un orientalismo unilaterale.<sup>70</sup>

67. Jules Claretie, *La vie à Paris: 1883*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1884, p. 25.

68. «Le Gaulois», n. 175 cit.

69. Edward Saïd, *L'Orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Points, 2015.

70. È importante sottolineare che l'orientalismo non deve essere inteso solo come una produzione di conoscenze esclusivamente occidentale, come lo dimostra François Pouillon, criticando la prima tesi di Saïd: François Pouillon, *Mort et résurrection de l'orientalisme* in Jean Claude Vatin et al. (sous la direction de), *Après l'orientalisme: l'Orient créé par l'Orient*, Paris, Karthala, 2011, pp. 13-38.



Fig. 4: Paris et ses environs. L'Éden Théâtre, 5 - 7 via Boudreau, démolì en 1895: extérieur, Albert Lévy, s.d, Bibliothèque Historique/Ville de Paris, 4-ALB-0001 (113).

Oltre all'aspetto architettonico, numerosi balli fanno riferimento a tale motivo orientale, e gli spazi evocati vanno dal Medio Oriente all'Asia meridionale. Alcuni libretti indicano addirittura che si ispirano a leggende persiane o indiane. Ad esempio, *Djemmah* «mostra un angolo di Persia»,<sup>71</sup> e la storia narrativa di *Roknedin* si basa su una leggenda «storica» egiziana del X secolo, con danze di intrattenimento «persiane» intrecciate alla storia.<sup>72</sup> *Brahma*, ambientato tra l'India e la Cina, è presentato come un'«interpretazione mimata di un'affascinante leggenda orientale».<sup>73</sup> Persiano, indù, orientale, indiano, egiziano: la proliferazione di questi aggettivi evidenzia il processo di essenzializzazione di un 'Oriente' in cui si confondono elementi geografici, etnici e religiosi. Inoltre, anche nei balli le cui narrazioni non si svolgono realmente o unicamente in spazi considerati orientali, compaiono riferimenti a un esotismo orientale. In *Excelsior*, già menzionato, prima della celebrazione del Canale di Suez in Egitto,

71. *A l'Éden (suite) – Djemmah*, Henriot, disegno, 1886, Gallica.

72. *Programme de Roknedin*, 1892, Bibliothèque Historique/Ville de Paris, 4 PRO 0114, Programmes 1884-1892.

73. *Revue illustrée Brahma*, s.d, BnF Richelieu, RO 11163.

il settimo quadro raffigura un deserto senza nome con dei briganti.<sup>74</sup> Poi, in *Messalina*, le «schiave egiziane» eseguono le loro danze in un'antica Roma;<sup>75</sup> e in *Sieba*, il personaggio femminile viene catturato e condotto in un luogo oscuro e chiuso, dove diverse donne vivono insieme sotto l'autorità di un uomo, una messa in scena che evoca l'immagine dell'*harem*.<sup>76</sup> Questa stessa immagine si ritrova anche in *Djemmah* e *Roknedin*, rafforzando ulteriormente l'idea che si tratti di un *topos* che già permea molte produzioni orientaliste e che costituisce l'archetipo dell'immaginario orientale per gli occidentali.<sup>77</sup>

Come orientarsi quindi tra questi diversi riferimenti all'estero che comprendono pregiudizi estremamente diversificati a seconda degli spazi mobilitati? Come analizzato da Anne Décoret-Ahiha nel suo studio sulle danze esotiche in Francia, è fondamentale distinguere il significato del termine 'esotico' in base al contesto politico-culturale. Nell'Ottocento, lei nota un cambiamento:

Nei primi secoli del suo utilizzo, il termine "esotico" era teoricamente reversibile: poteva essere applicato a un europeo. Questa reversibilità è rapidamente scomparsa per affermare un punto di vista unilaterale, eurocentrico e poi occidentale-centrico. [...] Nel contesto coloniale, il termine "esotico" aveva significati impliciti. Gli stranieri che vivevano a Parigi erano indicati con due termini generici: "étranger" e "exotique", entrambi scomparsi nel frattempo. Quest'ultimo, tuttavia, si riferisce a una certa categoria di stranieri: quelli provenienti dalle colonie.<sup>78</sup>

Questa gerarchia stabilita da un contesto politico permette di contestualizzare la percezione amalgamata e costruita di questo Oriente esotico dell'Éden che è associato all'identificazione del teatro. Pertanto, pur considerando la dimensione ricreativa della danza e del teatro, non si può negarne la dimensione politica. In particolare, è opportuno sottolineare la necessità di integrare i balli, le loro creazioni e le loro produzioni nel processo di riproduzione e perpetuazione dell'orientalismo, attraverso l'uso di spazi amalgamati e la ripetizione di topoi comuni già integrati nell'immaginario di un pubblico occidentale. Tale meccanismo si apparenta alla pratica orientalista della citazione, come analizzato da Meyda Yeğenoğlu, in cui i discorsi, l'iconografia o qualsiasi altra produzione orientalista sono a loro volta influenzati da altri discorsi prodotti durante viaggi, spedizioni politiche, ecc.<sup>79</sup> Questo si nota chiaramente nel frequente ricorso al *topos* dell'*harem* come già detto, ma anche, ad esempio, nel ricorrente uso del personaggio dell'uomo barbaro orientale in balli eterogenei come *Excelsior*, *Cœur de Sita*, *Brahma*, *Roknedin* e *Djemmah*. Ciò contribuisce alla produzione dello stereotipo del cattivo individuato nell'uomo orientale malvagio e tirannico come tipico personaggio negativo di una storia, il che rimanda a una mascolinità orientale costruita dai discorsi occidentali che fanno di queste figure maschili

74. *Excelsior, Eden-Théâtre*, 1882, libretto, cit.

75. *Programme de Messalina*, Bibliothèque de la Ville de Paris, 2 PRO 0020.

76. *Siéba, Eden-Théâtre*, 1883, libretto, cit.

77. Juliette Dumas, *Le voile des Ottomanes* in Gilles Boëtsch et al (sous la direction de), *Sexualités, identités & corps colonisés : XVI<sup>e</sup> siècle-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2019, pp. 57-68; Jocelyne Dakhli, *Entrées dérobées : l'historiographie du harem*, «Clio. Femmes, Genre, Histoire», n. 9 (1999).

78. Anne Décoret-Ahiha, *Les Danses exotiques en France : 1880-1940*, Paris, Centre National de la Danse, 2004, pp. 10-11.

79. Meyda Yeğenoğlu, *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*, United Kingdom, Cambridge University Press, 1998, p. 71.

dei «signori barbari, despoti orientali che incarnano la fatalità superstiziosa e la tirannia sanguinaria dell'arbitrio asiatico».<sup>80</sup>

Visti a teatro, questi balli continuano a vivere nella stampa e in ogni altro tipo di discorso, perpetuando e banalizzando l'immaginario orientalista dell'Occidente. Il linguaggio della danza diventa quindi anche il mezzo attraverso cui si esprimono gli stereotipi associati a questo immaginario orientalista. In particolare, quando i giornalisti fanno riferimento ai momenti tecnici, il modo in cui osservano e descrivono i corpi e i movimenti è diverso per i momenti cosiddetti 'esotici' dei balli. Nella danza più 'accademica', l'accento è posto sulle punte e sulle piroette delle ballerine dell'Éden, con particolare attenzione alle gambe.<sup>81</sup> D'altra parte, per le ballerine che interpretano danze e/o personaggi considerati 'esotici' e 'orientali', i movimenti dettagliati sono maggiormente concentrati sulla pancia e sul bacino.

Ad esempio, nel 1889, un giornalista menziona «la danza dei fianchi» (*danse des reins*) presentata dalla ballerina Emilia Laus nel ballo *Excelsior* già nel 1883, ben «prima delle odalische della via del Cairo (*rue du Caire*)»,<sup>82</sup> facendo esplicito riferimento all'Esposizione Universale che si tiene allora a Parigi e che deve offrire spazi e spettacoli quanto più autentici per gli spettatori occidentali.<sup>83</sup> Si delinea così l'idea di una danza considerata orientale, che conserva un legame con riferimenti geografici specifici, come Il Cairo e l'Egitto, e che riguarda una parte ben definita del corpo, ovvero la zona intorno alla pancia, che diventa il punto focale dello sguardo degli spettatori. In questo modo, la danza ed i suoi movimenti, i suoi gesti, si aggiungono ad altri tipi di media per diffondere queste rappresentazioni di una cultura orientale danzante, e femminile nel caso dell'Éden.

In un contesto europeo in cui si sviluppa l'organizzazione della propaganda coloniale,<sup>84</sup> lo spettacolo è uno dei mezzi per creare incontri con ciò che è identificato come straniero e/o colonizzato, come si vede nelle Esposizioni Universali.<sup>85</sup> All'Éden, sebbene i meccanismi non siano esattamente gli stessi utilizzati nelle Esposizioni, la costruzione di un immaginario orientale conserva una dimensione politica che a volte è persino esplicita.

Ciò è illustrato, ad esempio, in una cronaca di «Le Gaulois» del 1884 intitolato «Suez-Excelsior», che racconta di un incontro tra investitori inglesi e francesi sul canale di Suez, organizzato nel teatro. Nella sua descrizione dell'evento, il giornalista si allontana rapidamente dalla riunione e si sofferma sui suoi ricordi del ballo *Excelsior*, e in particolare sul quadro dell'inaugurazione del canale di Suez:

Il lustro è acceso: le due grandi finestre aperte dei bar sono illuminate da una luce diffusa e grigia che sa di incanto. Siamo al centro dell'Oriente. Sul soffitto, i clown di Clairin, che sfiorano l'apoteosi in costume da bagno, fanno delle smorfie con contorsioni funamboliche. [...] Dimentico il Suez finanziario, che era il tema dell'incontro, e ricordo solo questo quadro inondato di luce, dove una

80. Jackie Assayag, *L'Inde fabuleuse: le charme discret de l'exotisme français XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Kimé, 1999, p. 63.

81. «Le Gaulois», n. 1926 cit. ; «Le Gaulois», n. 1577, 23 dicembre 1886.

82. «Le Gaulois», n. 2498, 1 luglio 1889.

83. Linda Aimone e Carlo Olmo, *Les expositions universelles: 1851-1900*, Paris, Belin, 1993, pp. 84-85.

84. Nicolas Bancel e Pascal Blanchard, *Spectacle ethnographique, pornographie exotique et propagande coloniale* in Gilles Boëtsch et al (sous la direction de), *Sexualités, identités & corps colonisés : XV<sup>e</sup> siècle – XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2019, p. 408.

85. Anne Décoret-Ahiha, *L'exotique, l'ethnique et l'authentique. Regards et discours sur les danses d'ailleurs*, «Civilisations. Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines», n. 53 (2006), p. 150.

figurazione vestita con fez, turbanti, abaïh e burnous, costumi cinesi, spagnoli, indiani, russi, inglesi, sempre e ovunque inglesi, celebra nel ballo *Excelsior*, l'inaugurazione dell'Istmo.

Sullo sfondo, una glorificazione di Lesseps, e davanti, sotto lo sfavillio della rampa, ballerine in abiti di garza, vestite con ali cantaridi e tessuti leggeri e vaporosi, attraversano il palco sulle punte, con le braccia arrotondate, sorridenti. [...]

Ma poi un movimento generale mi riporta alla realtà.<sup>86</sup>

In tal contesto, l'atmosfera 'orientale' del teatro permette sia un incontro su un tema decisamente politico sia il ricordo di un ballo che sembra già aver attecchito nella mentalità parigina. Il Suez finanziario cede il posto al Suez danzato in *Excelsior*, che mette in luce il discorso politico di propaganda coloniale insito in questo ballo.<sup>87</sup> Inoltre, mentre la costruzione del canale è destinata a ridurre la distanza tra l'Europa e le sue colonie asiatiche,<sup>88</sup> *Excelsior* sembra alla fine servire allo stesso scopo, lasciando un'immagine fissa nella mente del suo pubblico, come nel caso del giornalista. Attraverso l'Éden-Théâtre, questa cronaca collega due dimensioni: da un lato, l'incontro politico e, dall'altro, una cultura visiva e artistica, entrambe parte di una dinamica coloniale. Per questo motivo, sembra essenziale esaminare il rapporto tra le politiche coloniali europee e gli spazi e le pratiche dello spettacolo, poiché questi ultimi veicolano i punti di vista, i valori e i discorsi di un'epoca e di uno spazio che devono essere analizzati, contestualizzati e decostruiti.

Oltre a raccogliere e creare stereotipi su ciò che è considerato orientale o esotico, lo spettacolo e il teatro offrono anche opportunità di consumo di tali rappresentazioni. Il legame tra esotismo e intrattenimento s'intreccia con il desiderio di spettacolarità, che permette di attingere a motivi diversi per creare scenografie monumentali e costumi originali e colorati.<sup>89</sup> Questa messa in scena dell'altrove attira gli spettatori, che possono viaggiare attraverso l'atmosfera esotica creata. Nella dinamica dell'intrattenimento, i momenti di danza 'esotica' si inseriscono solo nelle celebrazioni e nelle feste, distinguendosi così dall'azione principale, dove prevale un altro tipo di gestualità. Appartenenti alla tradizione coreografica europea della danza e noti come 'danze di carattere', questi passi di intrattenimento sono spesso caratterizzati da una rappresentazione stereotipata di identità 'nazionali', 'regionali' o 'esotiche'. Ad esempio, nel ballo *Rolla*, che mette in scena il Rinascimento italiano, le ballerine dell'Éden diventano delle «contadine fiorentine».<sup>90</sup> Nel caso dei passi 'esotici', si tratta quasi esclusivamente di riferimenti all'Oriente con il «passo degli *almées*», la «danza delle *mauresques*», l'«Iraniana», l'«Indiana», ecc.<sup>91</sup>

Inoltre, i nomi di questi passi sono spesso confusi tra loro: ad esempio, nel 1885, la ballerina Ferrero, che «esegue il passo dell'*almée*» in uno spettacolo all'Éden, viene paragonata alla Laus, che «sembrava finora [avere] l'esclusiva» di questo passo, anche se quest'ultima aveva in realtà ballato un passo chiamato «l'Indiana» nell'*Excelsior* nel

86. «Le Gaulois», n. 605, 13 maggio 1884.

87. Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria: donne danza e società in Italia, 1900-1945*, Città di Castello, Edimond, 2001, p. 25; Flavia Pappacena (a cura di), *Excelsior: documenti e saggi* cit.

88. Felicia McCarren, *One Dead at the Paris Opera Ballet: The Source 1866-2014*, New York, Oxford University Press, 2020, p. 103.

89. Annie Suquet, *L'éveil des modernités : une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Paris, Centre National de la Danse, 2012, pp. 40-43.

90. *Bijou-Programme. Eden-Théâtre. Rolla*, BnF Richelieu, RO 11170; «Le Gaulois», n. 2094 cit.

91. *Programme de Roknedin, 1892*, cit.; *Excelsior, Eden-Théâtre, 1882*, libretto, cit.; *Djemmah*, Eden-Théâtre, 1886, libretto, BnF Richelieu, RF 40884.

1883.<sup>92</sup> La confusione che circonda questo riferimento all'*almée* è rappresentativa di questa stereotipizzazione da parte degli occidentali, che in questo caso creano una categoria femminile orientale attraverso la danza. Inizialmente, il termine *almée* era usato per designare le donne istruite, ballerine o musiciste presenti negli harem egiziani.<sup>93</sup> Successivamente, il termine assume un significato più ampio e diventa sinonimo di femminilità orientale associata alla danza, diffondendosi nei diari di viaggio occidentali prima dell'Ottocento, e nei secoli successivi. Ad esempio, in un saggio sulla danza del 1823, la scrittrice Élise Voïart descrive le «danze del mondo» e menziona «le *almées* o danzatrici egiziane», che indossano abiti trasparenti ed eseguono «danze indecenti».<sup>94</sup> Diventate poi un personaggio, le *almées* vengono rappresentate in vari modi nelle arti e in altri luoghi di esposizione dell'Oriente, come nell'Esposizione Universale di Parigi nel 1889.<sup>95</sup> L'immagine di una danzatrice orientale diventa così il riferimento per i personaggi femminili esotici dell'Éden, al punto da assimilare questa immagine alle ballerine del teatro, come si vede nel 1892 quando un giornalista annuncia la scomparsa dei balli dal teatro e, di conseguenza, di «queste ballerine, queste *almées*, queste odalische».<sup>96</sup> Questo estratto rivela un legame significativo tra il teatro e il perpetuarsi di stereotipi orientalisti ed esotici, in cui la figura della danzatrice orientale sembra predominante. Si osserva una doppia gerarchizzazione in cui le «danze di carattere» sono relegate a un momento di festa, separato dalla narrazione generale; e in cui, all'interno di questa stessa categoria, i passi esotici sono riuniti in un insieme vago e indistinto, spesso associato al femminile.

Sebbene questi momenti siano puramente decorativi, il pubblico li apprezza e, mentre consuma questo altrove, attribuisce loro anche una forte dimensione erotica. Come sottolinea Susan Lee Foster, «i balli incorporavano comunque le loro interpretazioni di queste danze esotiche e straniere, basandosi su queste scene per infondere allo spettacolo un'energia sessuale ed estetica».<sup>97</sup> Oltre all'aspetto estetico, queste interpretazioni dell'Oriente rappresentano anche «un modo di giustificare danze e atteggiamenti non ancora consentiti alle danzatrici occidentali».<sup>98</sup> All'Éden, le ballerine occidentali rendono quindi accessibile una femminilità orientale con costumi, gesti e atteggiamenti che riprendono stereotipi esotici erotizzati. Le descrizioni o le rappresentazioni iconografiche delle ballerine riflettono questa erotizzazione inerente alle proiezioni degli spettatori maschi, che le identificano e/o le rappresentano come danzatrici 'orientali'. Ad esempio, i corpi sono rivelati in costumi composti da *gazes* trasparenti, o sono letteralmente mostrati, come nell'illustrazione caricaturale della ballerina Emilia Laus nel ballo *Messalina*, dove interpreta una schiava egiziana (Fig. 5).<sup>99</sup>

92. «Le Gaulois», n. 1208, 3 novembre 1885.

93. Naïma Yahi, *Les danseuses du ventre en France au XXe siècle* in Gilles Boëtsch et al (sous la direction de), *Sexualités, identités & corps colonisés : XVI<sup>e</sup> siècle-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2019, p. 77.

94. Élise Voïart, *Essai sur la danse antique et moderne*, Paris, Audot, 1823, p. 208.

95. Claudia Palazzolo, *Mise en scène de la danse aux Expositions de Paris, 1889-1937 : une fabrique du regard*, Paris, L'Œil d'or, 2017, p. 16.

96. «Gil Blas», n. 4526, (1892).

97. Susan Leigh Foster, *Choreography & Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington, Indiana University Press, 1998, p. 209.

98. Paolo Amalfitano e Loretta Innocenti (a cura di.), *L'Oriente: storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000). Volume 1: Dal XVIII al XX secolo*, Roma, Bulzoni, 2007.

99. *Chronique Théâtrale – par STOP - Éden-Théâtre, Messalina*, «Le Journal Amusant», n. 1488, 1885, BnF



Fig. 5: *Chronique Théâtrale* – par STOP - *Éden-Théâtre, Messalina*, «*Le Journal Amusant*», n. 1488, 1885, BnF Richelieu, RO 11156.

Un'analisi comparativa con altre fonti iconografiche, come le fotografie, mostra che le uniche parti nude dei corpi delle ballerine sono le braccia e una parte delle gambe.<sup>100</sup> Ciò rivela quindi le proiezioni e le fantasie degli spettatori legate all'immaginario di una femminilità orientale sessualizzata: questo viene poi proiettato sui corpi delle ballerine per riprodurre e alimentare l'immagine che il pubblico occidentale desidera vedere. La ricerca del divertimento attraverso l'esotismo rivela quindi questo consumo dell'altrove da parte del pubblico europeo. Ciò implica un rapporto di dominio in cui la messa in scena dell'esotismo, in questo caso orientale, è allo stesso tempo uno stereotipo e una risposta alle aspettative di un pubblico già influenzato da queste immagini e che cerca di divertirsi attraverso di esse. Al centro di questo meccanismo, il processo di erotizzazione appare centrale, mettendo in evidenza i rapporti di forza che si sviluppano attraverso le rappresentazioni artistiche, e non solo in ambienti dedicati alla politica. Pertanto, il rapporto tra l'Éden e un altrove esotico appare multiforme, con una forte predominanza del motivo esotico orientale, che è influenzato e al contempo contribuisce allo sviluppo di un discorso orientalista. Quest'ultimo, nel contesto della fine dell'Ottocento, deve quindi essere integrato nelle questioni politiche coloniali europee allo scopo di evidenziare le logiche di dominio in atto.

Richelieu, RO 11156.

100. Elena Cornalba, *Éden-Théâtre, Nadar*, Paris, s.d., Gallica.

### Un'altra novità: le ballerine italiane dell'Éden-Théâtre

Al centro del teatro e dei suoi meccanismi, le ballerine dell'Éden incarnano le questioni sollevate. Secondo Felicia McCarren, la ballerina assume un nuovo ruolo nell'Ottocento quando «il teatro-danza diventa un'arte dedicata esclusivamente alla forma femminile, un'arte in cui il corpo femminile, la femminilità essenzializzata e la sessualità femminile diventano il soggetto della danza».<sup>101</sup> All'Éden, oltre alla loro presenza sul palcoscenico, queste artiste sono rese accessibili attraverso le loro rappresentazioni, discorsive o iconografiche, prodotte prevalentemente da uomini.

L'originalità di questa presenza femminile in questo teatro risiede nella loro origine italiana e nel loro numero elevato. Il quotidiano «Le Gaulois» riporta così nel 1882 l'arrivo di un primo convoglio composto da 135 ballerine provenienti dall'Italia, alle quali si aggiungerà poi «il grosso dell'esercito», ovvero le prime ballerine, anch'esse tutte italiane.<sup>102</sup> La persistenza di questa presenza si osserva nonostante la riduzione del numero di balli. Ad esempio, nel 1889, la ballerina italiana Rivolta balla nell'operetta *Orphée aux enfers*, prodotta nel teatro,<sup>103</sup> e, per l'ultimo ballo *Roknedin* del 1892, la prima ballerina è l'italiana Carlotta Brianza.<sup>104</sup> Queste ballerine incarnano l'italianità fin dal loro arrivo, sia per le loro origini che per la tecnica 'italiana' che portano con sé ed eseguono sul palco. La loro presenza continua al teatro suggerisce ancora una volta un forte legame tra l'Éden e la danza considerata italiana, e contribuisce alla costruzione di un'identità italiana del luogo e dei balli. Inoltre, queste ballerine sono anche utilizzate nel discorso francese come strumenti di confronto per sottolineare «la superiorità morale ed estetica [della danza francese] rispetto alle ballerine straniere»,<sup>105</sup> il che riprende le logiche retoriche evocate in precedenza, secondo cui queste opposizioni contribuiscono a rafforzare le identità nazionali.

In ogni caso, queste ballerine, in quanto appartenenti a una cultura straniera, appaiono attraverso una forma di esotizzazione, come sottolinea un articolo del quotidiano «Le Gaulois», che le descrive come «belle barbare». Sul palco e nell'ambiente dell'Éden, l'italianità di queste ballerine dà luogo a una libera sovrapposizione di immagini esotiche femminili proiettate dagli spettatori maschi e poi fissate nelle loro rappresentazioni di queste artiste. Ad esempio, la ballerina Emilia Laus viene sovrapposta al suo ruolo di indiana in *Excelsior* e al «passo dell'*almée*», il che la rende una sorta di entità femminile esotica orientalizzata e più sessualizzata rispetto alle altre ballerine, anche se rimane una danzatrice di ballo europea. L'erotizzazione si impone come tema costante nella rappresentazione di queste donne, i cui corpi sono costantemente esaminati e descritti dai giornali. Nel 1884, una ballerina viene descritta come «ingrassata»<sup>106</sup> durante uno spettacolo, e nel 1887 tutti i corpi vengono esaminati come «alti, bassi,

101. Felicia McCarren, *Dance Pathologies: Performance, Poetics, Medicine*, Stanford, Stanford University Press, 1998, p. 3.

102. «Le Gaulois», n. 87 cit.

103. «Le Ménestrel», n. 17, 28 aprile 1889.

104. *Ibidem*; «Le Ménestrel», n. 10, 4 febbraio 1883.

105. Bénédicte Jarrasse, *La danseuse française dans les représentations du ballet romantique: modèle ou contre-modèle* in Arianna Fabbriatore (sous la direction de) *La danse théâtrale en Europe: identités, altérités, frontières*, Paris, Hermann, 2019, p. 252.

106. «Le Gaulois», n. 120, 13 novembre 1882.

grassi, magri»,<sup>107</sup> con particolare attenzione alle gambe.<sup>108</sup> I loro corpi diventano così oggetti da commentare e giudicare e il luogo in cui soddisfare le aspettative erotiche degli spettatori maschi.

Molto apprezzate, alcune ballerine rimangono legate al teatro anche dopo aver lasciato l'Éden. Nel 1930, ad esempio, in seguito alla morte di Virginia Zucchi,<sup>109</sup> il giornale «Candide» pubblica un necrologio in cui vengono ricordati i suoi anni all'Éden. L'autore dell'articolo, André Levinson, coglie l'occasione per sottolineare il ruolo fondamentale di questo teatro ormai scomparso e il suo legame con la danza italiana:

Prima di conquistare San Pietroburgo, [Zucchi] aveva fatto furore all'Éden di Parigi, un teatro che Stéphane Mallarmé, l'incomparabile metafisico del ballo, proclamava all'epoca come "l'unico significativo dello stato attuale, con la sua apoteotica resurrezione delle danze italiane". Era l'ultima delle epoche d'oro della coreografia milanese, che brillava in tutto il mondo, ma era già sul punto di essere eclissata dal genio russo. Chi se ne ricorda oggi? Solo Auguste Rondel potrebbe fornire informazioni di prima mano allo storico di questo grande periodo, grande perché l'Éden era, intorno al 1884, quello che il Châtelet divenne, grazie a Diaghilew (sic), nel 1908!<sup>110</sup>

Il giornalista evoca l'Éden attraverso la ballerina e, sebbene entrambi non siano più fisicamente presenti a Parigi da molti anni, rimangono parte integrante del panorama teatrale parigino.

Questa osservazione sottolinea ancora una volta l'importanza dell'Éden-Théâtre e quindi la necessità di integrare questo teatro nella storia dello spettacolo e della danza. L'originalità del luogo al momento della sua inaugurazione è dovuta in gran parte all'arrivo del ballo 'italiano', che sembra apportare una nuova dimensione artistica e tecnica a Parigi. Tuttavia, dal confronto tra il discorso e la pratica emerge rapidamente che il ballo dell'Éden si presenta come una forma ibrida transnazionale, riflesso della circolazione degli artisti e delle loro pratiche, nonché delle aspettative del pubblico locale. L'affermazione di balli nazionali rivela così la parte di retorica nazionalista all'opera nei discorsi che strumentalizzano questi spettacoli per valorizzare le nazioni in questione. Oltre alla presenza artistica italiana, il motivo di un altrove esotico occupa un posto significativo nel teatro, nella sua architettura e in ciò che sceglie di produrre sul palcoscenico. Inserito nel contesto politico-culturale della fine dell'Ottocento, l'Éden si inserisce in una logica comune ad altri luoghi di spettacolo. Tuttavia, la monumentalità del luogo e l'esotismo esplosivo molto commentato richiedono di sottolineare questo aspetto. Tra uno straniero italiano e uno straniero 'orientale', diventa importante notare la gerarchizzazione in atto tra due tipi di stranieri che non evocano gli stessi immaginari né gli stessi rapporti di forza. Così, l'Éden, con la sua architettura e le sue produzioni di ballo, è ispirato e si inserisce nella produzione di un orientalismo. Gli stereotipi costruiti vengono quindi offerti al consumo del pubblico, e il rapporto tra esotismo ed erotismo appare rapidamente, con le ballerine che incarnano questi immaginari orientalisti. Tutte italiane, queste ballerine lasciano un ricordo indelebile nella capitale. Portano la danza all'Éden sia nei momenti di

107. «Le Gaulois», n. 615, 23 marzo 1884.

108. «Le Gaulois», n. 1926 cit.

109. Concetta Lo Iacono, *Virginia Zucchi e il teatro di danza del secondo Ottocento* in Elena Grillo (a cura di) *Incontri con la danza*, Roma, Opera dell'Accademia Nazionale di Danza, 1994, pp. 47-57.

110. «Candide», numero sconosciuto, 30 ottobre 1930, BnF Richelieu, RO 12450, Dossier La Zucchi.

prosperità del teatro che in quelli di difficoltà. La loro presenza continua nel teatro rivela il forte legame tra questo luogo e una pratica di ballo ibrida e permette anche di osservare i meccanismi di reificazione in gioco quando i corpi delle ballerine vengono rappresentati e commentati. Questa imponente presenza di italiane a Parigi suscita ancora interrogativi: sebbene la circolazione di ballerine italiane nella capitale fosse frequente, il loro numero elevato e il rapporto con una pratica di danza 'italiana' sollevano ancora questioni da approfondire.<sup>111</sup>

---

111. Questo è l'argomento di una tesi dottorale che l'autrice stessa sta elaborando all'EHESS di Parigi.



---

MARCO ARGENTINA

## La riscoperta del mito di Flora nella prima edizione critica di un balletto di Marius Petipa

### Abstract

L'articolo focalizza l'attenzione su un esempio di lavoro filologico nel campo della danza, ovvero sull'edizione critica coreica del balletto *Le Réveil de Flore* (1894, coreografia di Marius Petipa, musica di Riccardo Drigo), frutto della ricerca dottorale portata avanti dall'autore nel triennio 2020-2023 e prossima alla pubblicazione. Tratteggiando inizialmente uno stato dell'arte sulla filologia della danza, il saggio entra nel merito di quello che è uno studio pionieristico di tale disciplina, al contempo illustrando il processo di realizzazione dell'edizione critica e disvelando interessanti elementi estetologici della creazione petipaiana, sui quali si innerva il discorso di Marco Argentina approfondito in questa sede.

The article focuses on an example of philological work in the field of dance, namely the critical choreographic edition of the ballet *Le Réveil de Flore* (1894, choreography by Marius Petipa, music by Riccardo Drigo), the result of the author's doctoral research carried out between 2020 and 2023 and soon to be published. Initially outlining the state of the art in dance philology, the essay delves into what is a pioneering study of this discipline, while illustrating the process of creating the critical edition and revealing interesting aesthetological elements of Petipa's creation, which form the basis of Marco Argentina's argument examined in depth here.

Marco Argentina<sup>1</sup>

## La riscoperta del mito di Flora nella prima edizione critica di un balletto di Marius Petipa.

I capolavori del balletto classico ottocentesco, come *Giselle* (1841), *Le Lac des cygnes* (1877) o *La Belle au bois dormant* (1890), che popolano il repertorio dei teatri più illustri di tutto il mondo, sono proposti oggi come l'esatta versione (o quasi) di quelli messi in scena alla data di creazione. Nei secoli, in realtà, tali capolavori sono stati largamente oggetto di modifiche e alterazioni, che, ad oggi, non si è in grado di definire quando e in che misura siano state apportate.

Sono stati compiuti numerosi tentativi di ricostruzione filologica dei balletti nella loro versione originaria. Possiamo ricordare almeno la *Sylphide* o la *Giselle* di Pierre Lacotte date negli anni Settanta del Novecento, *La Belle au bois dormant* o *La Bayadère* di Sergej Vicharev, o anche i più recenti lavori di Aleksej Ratmanskij come *Le Lac des cygnes* o l'*Arlequinade*, tutti lavori di eccezionale qualità artistica, ma per nessuno dei quali il coreografo/restauratore – giustamente dato che *non* è un filologo – ha comprovato scientificamente le proprie scelte ricostruttive, che dunque risultano sfuggenti. Gli spettatori assistono pertanto a spettacoli che credono essere offerti in una versione fedele all'originale, ma di cui, in realtà, non si ha contezza del grado di fedeltà.

Vi sono casi in cui alla messinscena che intende restaurare la versione originaria di un balletto viene affiancata la pubblicazione a stampa del lavoro compiuto. Si pensi, ad esempio, al volume intitolato *The Bournonville Heritage* (1990),<sup>2</sup> che raccoglie ventiquattro lavori del celebre coreografo danese ricostruiti da Knud Arne Jürgensen e trascritti in *labanotation* da Ann Hutchinson Guest, oppure al saggio, firmato da Francesca Falcone e Claudia Jeschke, sul "restauro" del *Pas des manteaux* del balletto *Paquita* nella versione di Henri Justamant del 1854,<sup>3</sup> o ancora ad un altro studio ricostruttivo curato da Francesca Falcone e dedicato al *Coloquio agitato de' due amanti* della *Vestale* viganoviana del 1818.<sup>4</sup> In queste pubblicazioni, peraltro meritevolissime, pur essendo state dichiarate le fonti adoperate come base per

1. Marco Argentina è Docente a contratto all'Università di Padova e borsista di ricerca all'Università di Bologna.

2. Knud Arne Jürgensen (reconstructed by), Ann Hutchinson Guest (notated by), *The Bournonville Heritage. A choreographic record 1829-1875. Twenty-four unknown dances in Labanotation*, Assisted by Marion Bastien, London, Dance Books, 1990.

3. Francesca Falcone & Claudia Jeschke, *Henri Justamant's Pas des manteaux (1854): Dealing with a Choreographic Topic of (Trans)National Relevance*, in Irene Brandeburg, Francesca Falcone, Claudia Jeschke and Bruno Ligure (edited by), *Times of Change. Artistic Perspectives and Cultural Crossings in Nineteenth-Century Dance*, Bologna, Piretti, 2022, pp. 317-331.

4. Cfr. Francesca Falcone, *The Italian Style and the Period*, «Dance Chronicle», vol. XXIX, n. 3, *Wanted: Bournonville Dead or Alive: Bournonville Past, Present, and Future. Proceedings of the Royal Danish Ballet's 2006 Bournonville Symposium*, 2006, pp. 317-340, in particolare pp. 326-338.

la ricostruzione, non sempre sono stati chiariti gli indizi o le prove che sostengono le scelte operate quando congetturali, o è stata discussa a fondo l'attendibilità delle fonti adottate. In altre parole, solo in determinate circostanze si è ritenuto di seguire i principi dell'ecdotica in modo rigoroso. A nostro avviso, in ambito coreutico c'è ancora molto lavoro da compiere per acquisire il grado di scientificità raggiunto dai musicologi in ambito musicale.

L'incontro e il confronto tra studiosi di danza e coreografi sul tema delle ricostruzioni dei balletti del passato e delle *pièces* coreografiche in generale è avvenuto, sin dagli anni Novanta del secolo scorso, anche in occasioni di ambito accademico e istituzionale. A tal proposito, si possono ricordare il convegno internazionale *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade*, che ha avuto luogo all'University of Surrey di Roehampton, vicino Londra, nel 1997,<sup>5</sup> oppure il più recente simposio *The Alchemy and Effort of Restaging Dance*, co-organizzato nel 2021 dalla Gallatin School dell'Università di New York e dalla Wesleyan University di Middletown (Connecticut).<sup>6</sup> Del primo dei due eventi, in particolare, risulta assai significativo l'intervento di Ann Hutchinson Guest, votato a enucleare il ventaglio di problematicità che il processo di "restauro" degli spettacoli di danza implica: partendo dalla disamina della terminologia adottata impropriamente per nominare il tipo di operazione ricostruttiva, la studiosa mette in campo le questioni relative all'apporto, più o meno consistente, di modifiche al dettato coreico originario da parte degli artisti di danza a lei contemporanei, alle loro tempistiche per poter portare a termine il lavoro di "restauro" generalmente assai ristrette, e, soprattutto, all'apprezzamento, da parte del pubblico di oggi, della restituzione di creazioni coreografiche del passato nella versione presumibilmente più vicina all'originale.<sup>7</sup>

Partendo da tali assunti, si è voluta colmare la lacuna negli studi accademici di settore concependo l'elaborazione di un'edizione critica coreica, ossia di un'edizione in cui viene ricostruito filologicamente, su carta, un testo coreografico del passato, a cui vanno aggiunte le ragioni dettagliate sottese alle scelte ricostruttive, basandosi su fonti antiche (rintracciabili in biblioteche e archivi) ricercate, ritrovate e analizzate, nelle quali è registrato un certo balletto mediante una specifica notazione della danza. Le fonti principali utili a restaurare un balletto del passato, creato in un'epoca precedente l'invenzione o l'uso abituale degli strumenti audiovisivi, sono ovviamente le partiture coreiche, ossia i testimoni manoscritti in cui sono stati annotati i passi e i movimenti del corpo dei ballerini, nonché – seppur non in tutti i codici notazionali – i loro spostamenti sul palcoscenico e le loro sequenze pantomimiche, attraverso una delle molteplici modalità di trascrizione del dettato coreografico. Nei secoli, infatti, sono stati inventati diversi modi di scrivere la danza: solo per citare alcuni esempi tra quelli più noti, pensiamo alle notazioni di Ra-

---

5. Stephanie Jordan (Editor), *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade*, Proceedings of the Conference at the University of Surrey Roehampton, November 8-9, 1997, London, Dance Books, 2000.

6. A causa della pandemia da Covid-19, il simposio è stato fruito per via telematica attraverso la piattaforma Zoom. Tutte le informazioni relative all'evento (descrizione, programma e biografie degli *speakers* e degli organizzatori) sono disponibili online all'indirizzo: <http://wp.nyu.edu/alchemyandeffort/> (u.v. 16/7/2025).

7. Cfr. Guest, *Is Authenticity to be Had?*, in Jordan (Editor), *Preservation Politics* cit., pp. 65-71.

oul-Auger Feuillet,<sup>8</sup> di Arthur Saint-Léon,<sup>9</sup> di Friedrich Zorn,<sup>10</sup> di Vladimir Stepanov<sup>11</sup> e di Rudolf Laban.<sup>12</sup> Se queste sono codificate, molte altre, invece, sono state inventate per il solo uso personale del coreografo-artefice (e, tutt'al più, degli assistenti che collaboravano a stretto contatto con lui), ma, indipendentemente dalla loro diffusione, ciascuna differisce dalle altre, poiché ha caratteristiche peculiari che, per essere comprese, devono essere deciptate, un'operazione che oggi sono in grado di eseguire solo pochi specialisti. Ad ogni modo, non esiste una notazione di danza universalmente riconosciuta e adoperata, come è, invece, nel campo della musica, e, dunque, una traduzione in linguaggio verbale di tali sistemi di notazione coreografica è assolutamente indispensabile perché il dettato coreico di un balletto possa essere compreso da molti.

La realizzazione di un'edizione critica coreica equivale a un'operazione pionieristica<sup>13</sup> che prende avvio grazie agli studi di Elena Randi (compiuti negli ultimi dieci-quindecimenni e ancora in corso)<sup>14</sup> e ai lavori e alle ricerche del gruppo di Filologia della danza dell'Università di Bologna da lei costituito,<sup>15</sup> che, per ora, focalizza l'attenzione, in particolare, su trascrizioni di balletti ottocenteschi.

Un primo esempio di lavoro filologico di questo genere è l'edizione critica del balletto *Le Réveil de Flore*, coreografia di Marius Petipa e musica del padovano Riccardo Drigo, edizione da noi realizzata e curata durante i tre anni di dottorato presso l'Università di Padova.<sup>16</sup> Precisiamo che, trattandosi del primo esperimento mai tentato, abbiamo scelto un balletto di cui esistesse un'unica partitura coreica e, dunque, la nostra edizione non prevede (non può prevedere) la ricostruzione della trasmissione del balletto nel tempo.

L'architettura di tale edizione critica è stata ideata, creata e perfezionata lungo il percorso dottorale con l'intento di tradurre, nella maniera più chiara e precisa possibile,

8. Cfr. Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie, ou L'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de Dances. Ouvrage tres-utile aux Maîtres à Danser & à toutes les personnes qui s'appliquent à la Dance*, Paris, Michel Brunet, 1700.

9. Cfr. Arthur Saint-Léon, *La sténochorégraphie ou L'art d'écrire promptement la danse par Arthur Saint-Léon, premier maître de ballet, et premier danseur de l'opéra, professeur de la classe de perfectionnement, avec la biographie et le portrait des plus célèbres maîtres de ballets anciens et modernes de l'école française et italienne*, Paris, Brandus éditeur de musique, 1852.

10. Cfr. Friedrich Albert Zorn, *Grammatik der Tanzkunst, theoretischer und praktischer; Unterricht in der Tanzkunst und Tanzschreibkunst, oder Choregraphie. Nebst Atlas mit Zeichnungen und Musikalischen uebungs-Beispeilen mit Choregraphischer Bezeichnung und einem besondern Notenhefte für den Musiker*, Leipzig, J. J. Weber, [1887].

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

12. Cfr. Rudolf von Laban, *Principles of dance and movement notation*, London, Macdonald & Evans, 1954.

13. In realtà, un primo, breve, *exemplum* di edizione critica coreica si riscontra in un saggio di Margherita Piroto del 2018, *Per un'edizione critica dello spettacolo di danza*, in cui, dopo aver esposto la metodologia attuata e le problematiche riscontrate, l'autrice propone la ricostruzione filologica di due frammenti dello spettacolo *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm. Cfr. Margherita Piroto, *Per un'ipotesi di edizione critica dello spettacolo di danza a partire dalle partiture coreografiche di Hanya Holm e di City Nocturne*, «Il Castello di Elsinore», n. 78 (2018), pp. 73-90.

14. Cfr. Elena Randi, *Primi appunti per un progetto di edizione critica coreica*, «SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo», vol. IV (2020), pp. 755-771; Elena Randi, *Per un'edizione critica della danza: riflessioni metodologiche e applicative*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 14 (2022), pp. 145-159, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/16068/15230> (u.v. 16/7/2025).

15. Per una ricognizione di tutte le attività di ricerca e di elaborazione delle edizioni critiche coreiche (lezioni, seminari, laboratori pratici di ricostruzione filologica, ecc.), nonché per la visione delle restituzioni sceniche finora realizzate, rimandiamo al sito web del gruppo di ricerca: <https://site.unibo.it/filologiadelladanza/it> (u.v. 16/7/2025).

16. Cfr. Marco Argentina, *Un prototipo di edizione critica della danza: "Le Réveil de Flore" di Marius Petipa*, tesi di dottorato, 2 voll., Università di Padova, 2023.

la coreografia originale del balletto di Petipa, mettendola in relazione con la musica, altrettanto originale, di Riccardo Drigo. A tale scopo, la struttura-base dell'edizione critica del *Réveil de Flore* prevede due pagine, affiancate l'una all'altra, che “dialogano” tra di loro: in quella di sinistra sono riportati lo spartito musicale e la partitura coreica incolonnati in modo che sia chiaro quale preciso movimento del corpo corrisponda all'accordo musicale; nella pagina posta a fronte, si trova la traduzione in linguaggio verbale della coreografia.

Un controllo fondamentale della traduzione è stato (ed è ancora oggi) il lavoro condotto con Stefania Ballone e Francesco Mascia, due eccezionali ballerini della compagnia del Teatro alla Scala di Milano,<sup>17</sup> che provano concretamente sul loro corpo quanto tradotto, su carta, nella nostra edizione critica coreica, in qualche raro caso scoprendo che una certa nostra decrittazione del movimento danzato non era fisicamente eseguibile e che dunque doveva esserci stato un errore interpretativo, che andiamo via via a correggere.

Frutto di tale minuzioso processo di ricostruzione della coreografia del *Réveil de Flore* è, insieme alla realizzazione dell'edizione critica del balletto, il disvelamento di interessanti elementi estetologici della creazione petipaiana, sui quali soffermeremo particolarmente l'attenzione in questa sede.

Per festeggiare le nozze della figlia dello zar Alessandro III, Ksenija, e suo cugino, Aleksandr, il 28 luglio 1894 viene allestito un *gala* nel teatro del Gran Palazzo di Peterhof – la residenza estiva dei sovrani russi, vicina a San Pietroburgo –, nella cui serata debutta una nuova creazione di Marius Petipa, all'epoca primo coreografo dei Teatri Imperiali. Il balletto s'intitola *Probuždenie Flory*, ovvero *Le Réveil de Flore*.

Il libretto viene scritto a quattro mani da Petipa e da Lev Ivanov, le musiche sono del compositore e direttore d'orchestra Riccardo Drigo, le scenografie di Michail Bočarov e i costumi di Evgenij Ponomarëv. Le parti principali, infine, in occasione della *première*, vengono interpretate da celebri danzatori del Teatro Mariinskij, come Matil'da Kšesinskaja (Flora), Nikolaj Legat (Zefiro) e Pavel Gerdt (Apollo).

La trama del balletto è esile. Mentre la dea Diana veglia di notte, Flora e le sue Ninfe riposano placidamente, finché il gelido vento del Nord, Aquilone, accompagnato dalla Rugiada, non interrompe il loro sonno e il tepore che le avvolgeva. Flora allora invoca la dea Aurora, che accorre a riscaldare e consolare la sua devota, preannunciando l'arrivo del dio Apollo, portatore di luce e salvezza. Quando il dio del sole compare, restituisce vita e calore a tutta la natura con la sua luminosità, nonché unisce Flora e Zefiro, il vento tiepido dell'Ovest, in un amore eterno. La loro gioia è condivisa da Cupido, gli Amorini e le Ninfe, mentre Ganimede ed Ebe, chiamati da Mercurio, partecipano ai festeggiamenti, offrendo agli sposi l'eterna giovinezza donata da Giove con una coppa di nettare. A rendere omaggio alla nuova unione, sfilano in corteo Bacco e Arianna su un carro, seguiti da Baccanti, Satiri, Silvani, Giovinetti e Giovinette, e, all'*Apoteosi* finale, partecipano anche numerose divinità dell'Olimpo.

---

17. I primi risultati della nostra collaborazione con i due ballerini scaligeri alla ricostruzione filologica concreta del *Réveil de Flore* sono stati rappresentati in scena in occasione della lezione-spettacolo *Segni sulla carta / corpi sulla scena*, che ha avuto luogo il 27 novembre 2023 nel Teatro del DamsLab dell'Università di Bologna. Segnaliamo che tale lezione-spettacolo è stata riproposta (con qualche lieve variante) il 10 marzo 2025 al Teatro dei Rinnovati di Siena in occasione della giornata di studi intitolata *Dalla carta alla scena: la trasmissione nel balletto*. Cfr. online: <https://www.dssbc.unisi.it/it/eventi/dalla-carta-alla-scena-la-trasmissione-nel-balletto-teatro-dei-rinnovati> (u.v. 16/7/2025).

L'unica scenografia del balletto petipaiano dedicato alla figura mitologica di Flora riproduce un «giardino dallo splendore favoloso»,<sup>18</sup> luogo di elezione della dea, la quale, come è noto, è una ninfa (Clori) che, originariamente, vive nei campi e che, una volta divenuta sposa di Zefiro, il vento caldo dell'Ovest, assurge allo *status* di divinità protettrice dei fiori, della primavera e dello sviluppo della vegetazione.

Il soggetto Clori/Flora viene ripreso, nel corso dei secoli, nell'ambito della letteratura, delle arti figurative e della danza. Partendo infatti da opere classiche – come i *Fasti* di Ovidio,<sup>19</sup> in cui il poeta latino “lascia la parola” alla dea nel racconto della sua biografia – si giunge alle pitture rinascimentali su soggetto mitologico di Sandro Botticelli (*Nascita di Venere* e *La Primavera*)<sup>20</sup> o di Tiziano (*Flora*),<sup>21</sup> fino ad arrivare alla messinscena di balletti sette e ottocenteschi mitologici o anacreontici, quali quelli di Gasparo Angiolini (*Flore et Zéphire*)<sup>22</sup> o di Charles Didelot (*Flore et Zéphire*).<sup>23</sup>

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

Il poeta latino parla di una giovane ninfa di nome Clori che, un giorno, viene rapita e violentata da Zefiro, un comportamento che il dio del vento dell'Ovest considera lecito in quanto adottato parimenti dal fratello Borea nei confronti di Orizia, la figlia del re di Atene, Eretteo. Della violenza su Clori, però, Zefiro fa ammenda unendosi alla ninfa in matrimonio e, successivamente, dimostrandole passione d'amore imperitura. Una volta sposa, la ninfa Clori diviene Flora, dea con «piena signoria sui fiori»<sup>24</sup> e sui raccolti,<sup>25</sup>

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

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

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

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

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

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

24. Ovidio, *I Fasti* cit., p. 387.

25. Ivi, p. 393.

nonché promotrice di ardenti rapporti sessuali da aversi in età giovanile.<sup>26</sup> Per questo motivo, le feste a lei dedicate (i cosiddetti *Floralia*) sono animate da giochi licenziosi e da «scherzi alquanto salaci»,<sup>27</sup> a cui partecipano uomini e donne del popolo, che, ebbri, danzano con «le tempie [...] cinte da ghirlande intrecciate»,<sup>28</sup> perseguendo l'obiettivo, promosso dalla dea, di «godere della bellezza della gioventù, finché essa è in fiore».<sup>29</sup>

Nel balletto di Petipa, la metamorfosi di Clori in Flora è esplicitata, scena dopo scena, mostrando al pubblico ogni tappa del percorso evolutivo del personaggio, percorso che non viene restituito letteralmente secondo la vicenda narrata nel quinto libro dei *Fasti*, bensì mediante un ragionato susseguirsi di immagini allegoriche.

Il sipario si apre mostrando il «giardino dallo splendore favoloso» avvolto nelle oscurità della notte, dove il personaggio eponimo del *Réveil* e altre dodici Ninfe si scorgono addormentate, tutte adagiate in diversi punti del palcoscenico. Nello specifico, la protagonista e quattro Ninfe riposano sulle cinque basi di colonne spezzate, poste al centro del boccascena; altre quattro Ninfe (due a destra e due a sinistra) giacciono per terra vicino alle quinte, che riproducono pittoricamente svettanti colonne corinzie; altre quattro ancora sono adagiate su vasi posti di fronte al fondale. Tutti questi elementi scenografici sono dipinti o tridimensionali e accompagnati da una vegetazione rigogliosa.

Il giardino disegnato da Bočarov, perimetrato da colonne imponenti, è l'immagine di un luogo circoscritto, di un *cósmos* in cui imperano ordine e serenità, dove chi soggiorna è consapevole di abitare un ambiente tranquillo, sicuro e armonico, tanto da poter dormire un sonno profondo, come succede alle tredici figure femminili nella prima scena del balletto. Dodici<sup>30</sup> sono esplicitamente Ninfe e la tredicesima è verosimilmente Flora prima di assumere la natura divina, quando ancora era, anche lei, una Ninfa e portava il nome Clori, la figura con cui si apre il mito narrato da Ovidio.

Sopraggiunge quindi un altro personaggio femminile, Diana, dea della luna, a vegliare il sonno di Clori e delle sue compagne. In quanto personificazione dell'oggetto celeste, Diana ne assume i connotati caratteristici: maneggiando un velo, alterna il proprio essere visibile allo smaterializzarsi, e, intervallando più volte movimenti protesi verso il cielo a pose ben piantate a terra, riproduce l'andamento al contempo crescente e calante della luna.

In altre parole, l'apparizione di Diana, che, attraversando durante il proprio assolo tutto il palcoscenico, lambisce i giacigli di Clori e delle dodici Ninfe, prepara l'evento che provocherà la rottura dell'armonia del *locus amoenus*, ossia l'arrivo di Aquilone, personificazione divina del vento del Nord, gelido, impetuoso e sconvolgente. Al pari della dea della luna, anch'egli si muove per il giardino, allo scopo, però, di diffondere il caos laddove regnava l'ordine del *cósmos*. L'etimologia del suo nome è d'aiuto a comprenderne maggiormente il *modus operandi*. Come un'aquila, il dio del vento del Nord è un rapace che vola sul giardino edenico, mosso dall'istinto di artigliare la preda per impossessarsene e farla propria. Ciò non sorprende se si pensa che il suo omologo greco, Borea,

26. *Ibidem*.

27. *Ivi*, p. 397.

28. *Ibidem*.

29. *Ivi*, p. 399.

30. Il numero dodici rappresenta simbolicamente l'ordine cosmico.

corrisponde a quel dio che – come anticipato –, nelle pagine del quinto libro dei *Fasti* ovidiani dedicate al mito di Flora, viene ricordato come l’artefice senza scrupoli di un atto di violenza sessuale ai danni della giovane Orizia. L’obiettivo verso cui è indirizzata l’incursione dell’Aquilone petipaiano, invece, è Clori, che, sconvolta e atterrita dall’improvviso, violento, ingresso del dio, cerca rifugio tra le fronde, scampando al pericolo dell’aggressione. Della ninfa, dunque, Aquilone non acquisisce pieno possesso.

La scia di gelo trasportata dal dio del vento del Nord si diffonde in tutto il giardino sotto forma di rugiada, la cui presenza, in scena, è incarnata da un gruppo di otto ballerine che danzano all’unisono, recando ciascuna con sé una brocca colma di pezzetti di carta argentata, che, una volta sparsi, riproducono metaforicamente la consistenza della leggera sostanza acqua. La danza delle otto *performers* introduce quel cambiamento del *locus amoenus* e di tutti gli esseri che vi albergano, che, poco prima, con la venuta di Diana e di Aquilone, era stato solo preannunciato. Come, nella realtà, il fenomeno atmosferico instilla gocce d’acqua nella terra per alterarne l’*humus* determinando la rifioritura e il rinverdimento, così la Rugiada bagna il giardino edenico e, in particolar modo, la sua abitante prediletta, Clori, per infondere in lei il nutrimento di una nuova vitalità. Agli occhi della ninfa, tale operazione appare inizialmente un sopruso ai danni del proprio equilibrio interiore, ma, nel momento in cui tra le due controparti ha luogo un contatto ravvicinato, il punto di vista di Clori muta radicalmente: quando, infatti, l’“attacco” alla giovane giunge a compimento, la sua reazione non è più di allontanarsi dal “nemico” bensì di cercarne la prossimità, ricerca testimoniata dal ricongiungimento della prima ballerina con le otto figure interpreti della parte della Rugiada, a formare, tutt’è nove, un *ensemble* che danza ed esce di scena perfettamente in simultanea. Il caos introdotto dagli invasori, il dio Aquilone e la Rugiada, e latore, in Clori, dell’idea di una perdita definitiva dell’equilibrio originario favorito dal *cósmos* edenico, si rivela, di contro, artefice di un nuovo ordine interiore, costituito da elementi animici ancora sconosciuti, ma presto plasmatori di un’identità *altra* di Clori. Non è un caso che il momento in cui avviene tale rinnovamento sia sancito dalla formazione di un collettivo di nove danzatrici, laddove il nove, per tradizione (pensiamo al *De Coelesti hierarchia* dello Pseudo-Dionigi o alla *Commedia* dantesca), è il numero simbolico che «rappresenta la triplice sintesi, ovvero il raggiungimento dell’ordine su ogni piano (corporale, intellettuale e spirituale)».<sup>31</sup>

Clori invoca la venuta della dea Aurora, portatrice di luce, affinché sostituisca il giorno alla notte, il chiarore alle tenebre, la nitidezza all’incomprensibilità. La dea dell’alba sopraggiunge e, dopo aver restituito al creato i primigeni bagliori del mattino, abbraccia la propria devota, la consola e la affianca lungo il suo processo di delucidazione interiore, fino a quando le paure della giovane vengono fuggite e, dunque, Clori accetta il proprio intimo, rinnovato, *cósmos*. L’arrivo di Apollo, dio del sole, che restaura il *locus amoenus* dissipandovi ogni traccia di buio, di gelo e di mistero, è simbolo della completa presa di coscienza da parte della ninfa: come Nietzsche insegna, Apollo è emblema di precisione e chiarezza,<sup>32</sup> e la sua comparsa evidenzia dunque il rinnovamento dell’equilibrio intimo della protagonista del balletto, rinnovamento che, forse non a caso, avviene

31. Juan Edoardo Cirlo, *Dizionario dei simboli*, Traduzione di Maria Nicola, Milano, Adelphi, 2021, voce *Numeri*.

32. Cfr. Friedrich W. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Traduzione di Angelo Treves, Santarcangelo di Romagna, Rusconi libri, 2010, p. 54.

nella quarta scena del *Réveil de Flore*: il numero quattro, è per tradizione l'emblema della totalità (quattro sono le stagioni, i punti cardinali, gli evangelisti).

Nella stessa scena del lavoro petipaiano, alla rappresentazione simbolica del raggiungimento della totalità concorre anche l'ingresso di Zefiro, di Cupido e degli Amorini. Zefiro, il dio del vento dell'Ovest, viene convocato e presentato da Apollo come colui che metterà fine alla solitudine di Clori: ne sarà infatti l'amato e futuro sposo. Cupido e gli Amorini, personificazioni divine e simboliche dell'amore, sopraggiungendo insieme a Zefiro, confermano che questi è l'individuo verso cui Clori, per la prima volta, scopre di provare un sentimento. E infatti la giovane cerca un contatto più prossimo con l'oggetto desiderato, proprio come era accaduto precedentemente nel momento dell'*ensemble* costituito con le otto ballerine che formavano la Rugiada. In un'altra danza d'insieme, infatti, prende vita l'amore tra Clori e Zefiro; più precisamente, in un *pas de quatre*, nel quale partecipano, oltre ai due innamorati, anche Apollo e Cupido. Il pezzo coreografico vede il susseguirsi di pose, prese e passi di danza che fanno sì che il corpo della ninfa oscilli costantemente fra la perdita e la riacquisizione del baricentro, movimenti così disequilibrati che la ballerina può effettuarli solo grazie al sostegno delle altre tre divinità, le quali – a turno, a coppie o tutt'e tre insieme – fungono volta per volta da *porteurs*. Il senso della sequenza è chiaro: Clori, al primo contatto fisico con Zefiro, comprende sin da subito che l'amore nei suoi confronti è travolgente, a tal punto che, a tratti, sente vacillare l'equilibrio interiore conquistato grazie all'intervento di Aurora e all'ingresso di Apollo. Il modo in cui la giovane viene sorretta assume, però, un diverso significato a seconda del *porteur*. Il dio del vento dell'Ovest accoglie il corpo dell'amata e lo sostiene con quasi tutto il proprio (ad esempio, stando col busto inclinato in avanti a 45° e tenendo la gamba di terra in *demi-plié* e l'altra in *tendu* dietro, regge Clori, che è adagiata, di schiena, sul torso di lui e mantiene il contatto col suolo solo mediante la punta di un piede). La particolare modalità cinetica sembra esprimere l'idea che Zefiro assecondi il desiderio d'amore esplicitato corporalmente dalla ninfa e lo condivide con lei. Cupido di quando in quando, sostiene, con le mani, il corpo dell'innamorata accompagnandolo nell'assumere le pose di massimo debordamento del baricentro, a conferma di quanto il sentimento amoroso stia influenzando sullo squilibrio interiore della giovane. Apollo, pur entrando in contatto con Clori solo mediante l'uso delle mani, è in grado di ricollocare il corpo in posizione eretta ogniqualvolta la gravità terrestre sta per avere il sopravvento. Come a dire che, quando la *vis* amorosa eccede i confini dell'affettività e dilaga nel territorio dei sensi, assumendo quindi le caratteristiche della pulsione erotica rappresentata dalla gravità che attira verso il basso, l'equilibrio intimo dell'innamorata rischia di essere compromesso dall'avvento del caos. Clori allora fa appello alla porzione intellettuale (Apollo), che ricompone la sua stabilità interiore, ripristinando la componente razionale, capace di rischiarare l'ottenebramento di cui i sensi possono essere portatori. In altre parole, con il *pas de quatre* offerto in apertura della quinta scena del *Réveil de Flore*, la ninfa offre un saggio delle diverse sfaccettature dell'amore provato per Zefiro. Il pezzo coreografico si conclude con l'unione imperitura dei due innamorati proposti come una coppia completa e complementare, per la quale tutti i personaggi presenti in scena (e, per estensione, tutto il creato) esprimono giubilo avvicinandosi nel susseguirsi di danze che animano la *Coda* della quinta scena del balletto.

Nel tripudio collettivo hanno luogo le nozze dei due giovani innamorati, ovvero la

congiunzione di due individui che si legano a formare una sola entità, la fusione dell'uno nell'altra. Per questo motivo, Clori assume in sé la componente celeste propria del dio suo sposo e, dunque, ricalcando perfettamente il mito ovidiano raccontato nei *Fasti*, il matrimonio con Zefiro decreta anche il momento della propria deificazione, a partire dal quale la ninfa conquista una nuova identità, quella di Flora, dea dei fiori e della primavera. Il rito di divinizzazione, celebrato da Apollo, viene consacrato da Zeus, che regala agli sposi, tramite Ebe e Ganimede, una coppa di nettare, fonte di eterna giovinezza e d'immortalità. La scelta dei due mandatari chiarisce maggiormente la finalità del dono: oltre a rivestire entrambi – come raccontano i miti – il ruolo di coppieri degli dèi, essi custodiscono perpetua gioventù e vivono in eterno: nel caso di Ebe, per attribuzione divina (è la personificazione ultraterrena della giovinezza), nel caso di Ganimede, per volontà di Zeus, che, una volta rapito e trasferito il bellissimo pastore sull'Olimpo, ne conserva la bellezza giovanile al fine di goderne per sempre.

Conclusosi il rito nuziale, gli sposi e gli astanti al matrimonio escono di scena per lasciare il posto ad un corteo bacchanale, durante il quale si susseguono le danze di Satiri, Baccanti, Silvani, Giovinetti e Giovinette, inframmezzate dalle comparse fugaci di un carro, trainato da pantere (secondo il libretto del balletto), su cui si ergono Bacco e Arianna.

L'apparizione di Dioniso, dio del vino e del sesso, e delle personalità mitologiche che gli sono devote sembra richiamare i *Floralia*, cioè, le feste pagane dedicate alla dea Flora e inneggianti al libero appagamento dei sensi. Come racconta, infatti, Ovidio nel quinto libro dei *Fasti*, dal momento in cui la ninfa Clori sposa Zefiro e diviene la dea dei fiori, ogni anno i suoi adepti, perlopiù di giovane età, ubriachi, celebrano la divinità e, per estensione, il “risveglio” della primavera, cantando, danzando e assumendo comportamenti licenziosi.<sup>33</sup> Naturalmente, nelle danze offerte nella settima scena del *Réveil de Flore* non viene per nulla restituita, concretamente, la sregolatezza narrata dal poeta latino; ciononostante, la comparsa in scena del dio Bacco (noto promotore e attuatore di quegli stessi vizi contratti dai devoti a Flora) e l'esibirsi di personaggi dionisiaci (Satiri, Silvani e Baccanti) e di Giovinetti e Giovinette (cioè, dei partecipanti per eccellenza ai *Floralia*) lascia pochi dubbi sulla resa simbolica dell'elemento licenzioso delle feste date in onore della dea dei fiori.

Subito dopo il corteo bacchanale, si dà avvio ai festeggiamenti per l'avvenuta unione dei due sposi, i quali, in termini coreografici, si traducono nelle danze del vivacissimo *Grand Pas* finale, in cui si esibiscono, naturalmente, i due sposi e gran parte dei personaggi principali e secondari che hanno calcato il palcoscenico fino a quel momento. Più precisamente, le divinità e le figure mitologiche che si avvicendano nella sezione conclusiva del balletto sono solo quelle che appaiono a partire dalla quarta scena, ovvero tutti coloro che effettivamente assistono e partecipano a ogni singola tappa dell'amore tra Clori/Flora e Zefiro. Tale scelta performativa non sorprende se la si “decifra”, ancora una volta, in termini simbolico-numerologici. Come già anticipato, nella quarta scena del *Réveil*, nell'animo della ninfa Clori viene a consolidarsi un nuovo *cósmos*, un equilibrio interiore ordinato e perfetto a livello intellettuale, corporale e spirituale, come il numero

---

33. Cfr. Ovidio, *I Fasti* cit., pp. 397-399.

corrispondente alla scena conferma essendo tradizionalmente assimilato al concetto di totalità e di completezza. Dunque, tutto ciò che accade nel percorso della protagonista del balletto a partire dalla metà dell'opera petipaiana è la manifestazione di tale *cósmos*, della quale tutti gli attori sul palcoscenico sono spettatori. La loro partecipazione attiva, al fianco della giovane coppia di sposi, nelle danze di festeggiamento offerte a chiusura del balletto è perciò pienamente attesa e, anzi, collabora alla diffusione in tutto il creato del giubilo per la formazione della nuova coppia divina. In altre parole, il raggiungimento dell'unitarietà interiore conseguito da Clori/Flora e magnificato dal connubio d'amore realizzato col suo sposo, Zefiro, si tramuta progressivamente nel plasmarsi di un tutt'uno organico che ingloba l'intero creato, travalicando, perciò, i confini dell'individualità della protagonista per arrivare a quelli di una dimensione universale, che, trasposta in termini di mitologia greca, equivale alla dimora celeste degli dèi. Insomma, a conclusione del balletto e, soprattutto, nell'*Apoteosi*, decima composizione musicale e coreografica del lavoro petipaiano (il dieci corrisponde, simbolicamente, alla «totalità dell'universo, sia metafisico che materiale, in quanto eleva all'unità tutte le cose»),<sup>34</sup> si annulla il divario tra cielo e terra, ossia tra il mondo degli esseri ultraterreni e il giardino edenico, e, di conseguenza, gli abitanti dell'Olimpo si materializzano al cospetto dei celebranti per glorificare anch'essi il lieto evento, suggellandone la magnificenza.

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

Come la Flora di Ovidio, la Granduchessa Ksenija è molto giovane. La figlia dello zar sposa il cugino a soli diciannove anni, un'età che, essendo più o meno al confine tra il periodo dell'adolescenza e quello della maturità, richiama fortemente i connotati di purezza e di innocenza della ninfa Clori ovidiana, come anche il bisogno di protezione a cui anela la protagonista del *Réveil de Flore* e che si nota sia in occasione dell'incontro con Aurora, la dea dell'alba, affinché aiuti la ninfa a comprendere e accogliere il proprio nuovo equilibrio interiore, sia nei momenti di contatto diretto col dio del sole, Apollo, che le è di sostegno per il controllo dei propri sensi, scompaginati dal travolgente amore per il futuro sposo, Zefiro.

Un altro elemento di correlazione tra le figure della Clori ovidiana, della Flora di Petipa e di Ksenija Aleksandrovna è il passaggio all'età adulta. Ovidio narra che la ninfa Clori, pur riconoscendo che, per amore, ha subito una violenza da parte di Zefiro, accetta, nell'ottica pagana, l'ammenda del dio nei riguardi di questa ingiustizia, lo sposa e non fa mistero della soddisfazione carnale che la loro unione le ha donato da quel momento in poi.<sup>35</sup> Nel *Réveil de Flore*, la dea dei fiori, disperata all'idea di morire a causa del freddo generato da Aquilone e corroborata dalla Rugiada, accoglie volentieri, prima, la "consolazione" della dea Aurora, che le ridona il tepore temporaneamente perduto, poi,

34. Cirlot, *Dizionario dei simboli cit.*, voce *Numeri*.

35. Cfr. Ovidio, *I Fasti cit.*, p. 387.

il completo ristoro della vitalità grazie all'intervento del dio Apollo, vitalità che viene rinvigorita dall'unione imperitura con l'amato Zefiro e, dunque, con l'animarsi della loro passione. C'è, nella visione di Petipa, una maggiore contaminazione con la prospettiva cristiana rispetto alla favola ovidiana, ma resta il passaggio da una situazione di chiusura e riservatezza alla gioia dell'unione amorosa. Clori/Flora *alias* Ksenija, infine, felice di restare vicina agli affetti più cari, dimostra di essere pronta a convolare a nozze con Zefiro/Aleksandr Michajlovič e di poter, così, coronare la loro storia d'amore. Agli spettatori erano senza dubbio noti gli eventi nefasti per la giovane figlia dello zar susseguitisi negli anni precedenti al matrimonio<sup>36</sup> ed era loro chiaro, pertanto, come il matrimonio suggerisse una svolta importante.

Sembra plausibile pensare che i personaggi divini che, nel balletto di Petipa, collaborano all'esperienza di maturazione della protagonista e al coronamento dell'amore con Zefiro, non siano altro che i Doppi dei componenti della famiglia imperiale. Nello specifico, le dee Diana e Aurora, entrambe protettrici della protagonista del balletto di Petipa, sembrano incarnare le due facce di Marija Fëdorovna, madre della Granduchessa Ksenija: al pari di Diana (dea della luna<sup>37</sup> che veglia su Flora) e di Aurora (dea dell'alba,<sup>38</sup> ristoratrice di calore e consolatrice delle pene della dea dei fiori), la zarina si impegna a salvaguardare l'innocenza della figlia, a tal punto da far ritardare il matrimonio di un anno perché ritiene che l'età di Ksenija sia alquanto precoce. Nell'ottavo capitolo delle memorie del promesso sposo, il Granduca Aleksandr Michajlovič, in cui si raccontano le vicende tortuose legate alle sue nozze, trapela in maniera lampante l'ostilità della futura suocera, come anche è chiara la scelta di Ksenija di non opporsi affatto a tale atteggiamento ostativo, assecondando l'imposizione dei genitori a preservare la sua innocenza fino al matrimonio.<sup>39</sup> Non è un caso, perciò, che, un anno prima delle nozze fra i due giovani Granduchi Romanov, un biografo dello zar Alessandro III, Nikolaj Aleksandrovič Notovič, sia pure con fini adulatori piuttosto evidenti, si domandi: «Quale mortale sarà ritenuto degno di continuare il sogno di felicità di cui lei [Ksenija] gode con i suoi genitori adoranti e di cui è la gioia?».<sup>40</sup>

Apollo, dio del sole, detentore del potere di ripristinare la vita in tutto il creato, nonché promotore dell'amore fra i due componenti della nuova coppia divina, corrisponde all'imperatore della Russia, Alessandro III: come il dio «regn[a] su tutti i mortali»,<sup>41</sup> allontana il male e dà aiuto,<sup>42</sup> lo zar governa con autorità la Russia e tutti i suoi abitanti, e, per questo motivo, ha il potere di accordare o meno l'unione di due giovani innamorati, quali sono sua figlia Ksenija e suo nipote Aleksandr.<sup>43</sup>

Il messaggero degli dèi, Mercurio, che sostiene la volontà di Apollo, convoca-

36. Ci riferiamo all'assassinio dello zar Alessandro II, avvenuto a San Pietroburgo il 13 marzo 1881, e all'incidente ferroviario di Borki, in Polonia, verificatosi il 17 ottobre 1888. Cfr. Simon Sebag Montefiore, *I Romanov 1613-1918*, Milano, Mondadori, 2017 pp. 556-561, 583-584 (1 ed. *The Romanovs 1613-1918*, New York, Alfred A. Knopf, 2016).

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

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

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

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

41. Zanetto (a cura di), *Inni Omerici* cit., p. 99.

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

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

do Ebe e Ganimede perché facciano dono, attraverso una coppa di nettare, dell'eterna giovinezza alla nuova coppia nuziale, sembra associabile al padre dello sposo regale, il Granduca Michail Nikolaevič Romanov, figlio dello zar Nicola I. Come racconta lo sposo Aleksandr nelle sue memorie, il suocero di Ksenija si rivela infatti una figura dirimente nella difficile approvazione del matrimonio da parte della zarina, la quale, dopo quasi un'intera giornata di colloquio con Michail Nikolaevič, si convince ad acconsentire al matrimonio.<sup>44</sup> La dialettica persuasiva del futuro consuocero, dunque, può essere legittimamente equiparata alle arti dell'eloquio e dell'astuzia che contraddistinguono Mercurio, arti che il dio esercita – come si desume dalla mitologia – sempre a beneficio degli esseri umani.<sup>45</sup>

I personaggi di Aquilone, Cupido, Ebe e Ganimede sembrano personificare, invece, determinati sentimenti o condizioni della vita umana, cioè, rispettivamente, le avversità, l'amore e la bellezza della gioventù. Nella scena II del *Réveil de Flore* – subito dopo, cioè, l'assolo di “veglia” della dea Diana –, Aquilone, il freddo vento del Nord, sopraggiunge impetuoso<sup>46</sup> a interrompere il sonno e il tepore di Flora, che riposa beata nel suo giardino; l'arrivo irruente del dio equivale a un terremoto che destabilizza l'equilibrio e la pace di cui la protagonista gode nel suo *locus amoenus*, terremoto che rappresenta le avversità che la Granduchessa Ksenija ha fronteggiato. Il personaggio di Cupido, che appare in scena sin dal momento in cui Flora e Zefiro si congiungono per volontà di Apollo, è ineluttabilmente la personificazione dell'amore che palpita nei cuori dei due fidanzati, un amore mostrato al pubblico in maniera chiara attraverso il susseguirsi di passaggi coreografici che coinvolgono Flora, Zefiro e Cupido, a simboleggiare il legame sentimentale dei due giovani.<sup>47</sup> Ebe e Ganimede – ossia, rispettivamente, l'ex coppiera degli dèi e colui che ne prende il posto dal momento in cui diviene un abitante dell'Olimpo per volere di Zeus –<sup>48</sup> sono associati, nei racconti mitici, alla gioventù, di cui sono sia possessori che conferitori.<sup>49</sup> Nel *Réveil de Flore*, la loro presenza in scena in qualità di elargitori del dono di Zeus agli sposi, ossia del nettare dell'eterna giovinezza, corrisponde all'augurio di esperire sempre la relazione matrimoniale con la vivacità e la leggerezza tipici degli albori di una storia d'amore, augurio che, ovviamente, di riflesso viene rivolto anche ai cugini Romanov.

---

44. Cfr. *ivi*, p. 128.

45. Cfr. Zanetto (a cura di), *Inni Omerici* cit., pp. 129-163, 193.

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

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

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

49. Cfr. Ovidio, *Le metamorfosi* cit. p. 519; Luciano, *Dialoghi marini. Dialoghi degli dei. Dialoghi delle cortigiane*, introduzione, traduzione e note di Alessandro Lami e Franco Maltomini, Milano, BUR, 2012.



---

 MARTA MELE

## **Sergej Prokof'ev in confronto con Leonid Lavrovskij. La rinascita della danza nel 'coreodramma sovietico' *Romeo e Giulietta***

### **Abstract**

Nel gennaio 1940 viene messo in scena al Teatro Kirov di Leningrado il balletto *Romeo e Giulietta*. Come dai saldi dettami del realismo socialista, la messa in scena dell'opera shakespeariana ben si presta ad una lettura ideologica. Eppure, essa incontra numerose difficoltà. Emerge in particolare una grande divergenza di vedute tra il compositore Sergej Prokof'ev, con il suo intento di dar vita ad un «dramma intimo-lyrico», e il coreografo Leonid Lavrovskij, che basandosi sulle esigenze naturalistiche del 'coreodramma sovietico' riteneva indispensabile creare una «tragedia dalle vaste dimensioni». A suggerire un'interpretazione di tale conflitto è un lungo articolo finora inedito del critico Jurij Slonimskij, dal titolo *La pièce e il balletto. Note a margine del libretto del balletto 'Romeo e Giulietta'*, rinvenuto tra i documenti d'archivio della Biblioteca Teatrale di San Pietroburgo.

In January 1940, the ballet *Romeo and Juliet* was performed at the Kirov Theatre in Leningrad. In keeping with the firm tenets of socialist realism, the staging of Shakespeare's work lends itself well to an ideological interpretation. Yet, it encountered numerous difficulties. In particular, a major divergence of views emerged between the composer Sergei Prokofiev, with his aim of creating an "intimate-lyrical drama," and the choreographer Leonid Lavrovsky, who, based on the naturalistic demands of "Soviet choreodrama," believed it essential to create a "tragedy of vast dimensions." Suggesting an interpretation of this conflict is a long, previously unpublished article by the critic Yuri Slonimsky, entitled *The Play and the Ballet. Notes in the Margins of the Libretto of the Ballet 'Romeo and Juliet'*, discovered among the archival documents of the St. Petersburg Theatre Library.

Marta Mele<sup>1</sup>

## **Sergej Prokof'ev in confronto con Leonid Lavrovskij. La rinascita della danza nel 'coreodramma sovietico' *Romeo e Giulietta***

Negli anni Trenta del Novecento in Unione Sovietica si afferma il genere del coreodramma o *ballet-pièce*, noto anche come *drambalet*.<sup>2</sup> Il balletto diviene allievo del teatro drammatico, al coreografo si affianca il regista, l'azione viene costruita logicamente relegando la danza nei momenti in cui essa è motivata dal soggetto, sulla danza vera e propria prevale quindi una sorta di pantomima psicologica danzata, e in primo piano si presenta il testo, tratto da grandi opere letterarie. A predisporre la nascita è già nel dicembre 1932 la discussione tenutasi presso il Dipartimento di Teoria del Teatro e della Musica dell'Accademia Statale di Scienze delle Arti in congiunzione con l'Unione dei Compositori Sovietici<sup>3</sup> in occasione della prima del balletto *Le fiamme di Parigi* di Vasilij Vajnonen.<sup>4</sup> Vi partecipano il regista Sergej

1. Marta Mele, PhD in Musica e Spettacolo – Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, è docente a contratto presso la stessa Università.

2. Il termine ‘drambalet’ nasce dalla contrazione di *dramatičeskij balet* (balletto drammatico) e indica il tentativo di avvicinare l'arte coreografica al balletto drammatico. Rispetto agli spettacoli degli anni Trenta, alcuni studiosi come Natal'ja Černova tendono a preferire il termine ‘coreodramma’, riconducendo il termine ‘drambalet’ al contesto vero e proprio in cui nacque, ovvero alle scuole teatrali indipendenti sorte negli anni Venti del Novecento, tra cui lo Studio Drambalet di Nina Gremina. Cfr. Natal'ja Černova, *Balet 1930-1940-ch godov*, in Vera Krasovskaja (sostavitel'), *Sovetskij baletnyj teatr*, Moskva, Iskusstvo, 1976, pp. 116-117. Sul gruppo ‘storico’ del Drambalet si veda poi lo scritto di Ekaterina Belova, *The Drambalet Studio*, «Experiment», vol. 2, Los Angeles, IMRC, 2, (1996), pp. 253-276, mentre per il contesto di quegli anni si rimanda al catalogo della mostra a cura di Nicoletta Mislér, *In principio era il corpo. L'arte del movimento a Mosca negli anni '20*, Roma, Acquario Romano, 1999 e al suo successivo testo: EAD., *L'arte del movimento in Russia. 1920 – 1930*, Torino, Allemandi, 2017, pubblicato dallo stesso editore anche in lingua inglese. A proposito del genere affermatosi negli anni Trenta, la studiosa Ol'ga Rozanova nota invece come lo si sia indicato attivamente con il termine ‘drambalet’ solo negli anni '80 del XX secolo, ma con un senso apertamente dispregiativo. Cfr. Ol'ga Rozanova, «*Drambalet*» - *vzgljad iz XXI veka*, «Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ja. Vaganovoj», n. 1 (2016), p. 79. Per un'analisi della codificazione di tale genere si veda Marta Mele, *La codificazione dei processi compositivi del coreodramma sovietico. Il caso de La fontana di Bachčisaraj*, in Vito Di Bernardi (a cura di), *L'opera coreografica e i suoi processi creativi*, «Biblioteca Teatrale», n. 134 (2020), pp. 73-92.

3. In merito alla discussione si veda Marta Mele, *La discussione su Le fiamme di Parigi (dicembre 1932): la transizione verso il “coreodramma sovietico” riflessa nei dibattiti dell'epoca*, in Aleksandra Jovičević (a cura di), *Studi di teatro, arti performative, cinema e tecnologie per lo spettacolo digitale. Annuario del Dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo della Sapienza Università di Roma – Parte prima*, «Biblioteca Teatrale», n. 136 (2022), pp. 87-105.

4. Il balletto fu messo in scena in occasione del quindicesimo anniversario della Grande rivoluzione socialista d'ottobre, il 7 novembre 1932, presso il GATOB. Il coreografo era Vasilij Vajnonen, diplomato dell'Istituto coreografico di Pietrogrado, classe di Vladimir Ponomarëv, nel 1919, poi artista di balletto del GATOB, interprete di ruoli di carattere. Vi lavorò insieme al regista Sergej Radlov, erede dell'avanguardia, divenuto direttore artistico del GATOB il 1° maggio 1931, al librettista Nikolaj Volkov (già critico teatrale e autore di una monografia in due tomi su Vsevolod Mejerchol'd edita nel 1929), all'artista Vladimir Dmitriev (allievo di Mejerchol'd e autore della scenografia de *Le albe*, 1920, nonché del décor dei balletti *Pulcinella*, 1926, e *Le renard*, 1927, di Fëdor Lopuchov), e al compositore Boris Asaf'ev (allievo di Nikolaj Rimskij-Korsakov e Anatolij Ljadov al Conservatorio di San Pietroburgo, dal 1918 collaboratore della sezione musicale del Narkompros, tra i fondatori nel 1926 della sezione leningradese dell'Associazione per la musica contemporanea). Tra gli interpreti della prima vi erano Leonid Leont'ev (il contadino Gaspard), Ol'ga Jordan e

Radlov,<sup>5</sup> i critici Aleksej Gvozdev<sup>6</sup> e Ivan Sollertinskij,<sup>7</sup> il compositore Dmitrij Šostakovič e gli autori del balletto. La danza, ai loro occhi, si presenta giustificata solo quando si autorappresenta come momento di festa o di spettacolo nello spettacolo. Persino un semplice *pas de deux* è visto come un compromesso, un tallone d'Achille nella costruzione drammaturgica dello spettacolo sovietico. Quasi due anni dopo, nel settembre 1934 debutta presso il Teatro Accademico Statale d'Opera e Balletto GATOB di Leningrado (ovvero nell'ex Teatro Mariinskij, dal 1935 al 1992 Teatro Kirov) il balletto *La fontana di Bachčisaraj*<sup>8</sup> ispirato ad un poema puškiniano e creato dal coreografo Rostislav Zacharov<sup>9</sup> sotto la guida del regista Sergej Radlov, insieme al librettista Nikolaj Volkov<sup>10</sup> e al compositore Boris Asaf'ev.<sup>11</sup> Il balletto costituì una pietra miliare nella storia del 'coreodramma sovietico' e fu il capostipite di un canone di balletti sovietici ispirati a Puškin. Tuttavia, un coreografo del calibro di Fëdor Lopuchov<sup>12</sup>, ne lamentava la debolezza del pensiero coreografico. In effetti,

---

Vladimir Fidler (Jeanne e Pierre, i figli del contadino), Galina Ulanova (l'attrice Mireille de Poitiers), Konstantin Sergeev (l'attore Antoine Mistrel), Nina Anisimova (Teresa), Vachtang Čabukiani (Philippe, che nella seconda redazione del balletto diventerà Jerome).

5. Sergej Radlov (1892-1958) fu un regista e drammaturgo sovietico, oltre che teorico e storico del teatro. Iniziò l'attività teatrale autonoma nel 1918. Nel 1920 fondò il Teatro della Commedia Popolare. Nel 1929 organizzò a Leningrado il Molodoj Teatr, che nel 1935 divenne il teatro-studio sotto la direzione di Radlov e nel 1939 prese il nome di Teatro del Soviet di Leningrado. Dal 1931 al 1934 fu direttore artistico dell'opera al GATOB. Nel 1945 sarebbe stato arrestato e condannato di tradimento della Patria insieme alla moglie. Fu riabilitato nel 1957.

6. Aleksej Gvozdev (1887-1939) fu un critico teatrale sovietico, esperto di letteratura e teatro. Dal 1920 insegnò all'Istituto di Pedagogia di Leningrado e diresse il settore teatrale dell'Istituto di Storia delle Arti. Fu il fondatore della disciplina dedicata alla storia del teatro dell'Europa occidentale.

7. Ivan Sollertinskij (1902-1944) fu un critico musicale e teatrale sovietico. Si formò all'Università di Pietrogrado, dove studiò filologia romanza e germanica e la letteratura spagnola classica. Studiò parallelamente storia del teatro all'Istituto di Storia delle Arti. Dal 1923 insegnò storia della musica, della letteratura del teatro in diversi istituti di Leningrado. Dal 1936 insegnò al Conservatorio di Leningrado. Nel 1939 ricevette il titolo di Professore.

8. La produzione debuttò il 28 settembre 1934. Tra gli interpreti vi erano Galina Ulanova (Maria), Konstantin Sergeev (Vaclav), Ol'ga Jordan (Zarema), Michail Dudko (Girej), Andrej Lopuchov (Nurali). Le scene e i costumi erano di Valentina Chodasevič.

9. Rostislav Zacharov (1907-1984) fu un coreografo, regista e insegnante sovietico. Dal 1934 al 1936 fu coreografo al Teatro Kirov di Leningrado; dal 1936 al 1956 coreografo e regista d'opera al Teatro Bol'šoj di Mosca. Dal 1946 fu Direttore del Dipartimento di Coreografia dell'Istituto d'Arte Teatrale Lunačarskij di Mosca (GITIS). Tra gli altri balletti, mise in scena al Teatro Kirov di Leningrado *Le illusioni perdute* (1936), al Teatro Bol'šoj di Mosca *Il prigioniero del Caucaso* (1938), *Taras Bul'ba* (1941), *Cenerentola* (1945), *La signorina-contadina* (1946), in entrambi i teatri *Il cavaliere di bronzo* (1949).

10. Nikolaj Volkov (1894-1965) fu un drammaturgo e un critico teatrale sovietico. Scrisse molti libretti per balletto, di cui il primo fu composto insieme a Vladimir Dmitriev per *Le fiamme di Parigi* (GATOB, 1932). Tra gli altri, fu autore dei libretti de *Il cuore delle montagne* (Teatro Kirov di Leningrado, 1938), *Il prigioniero del Caucaso* (Teatro Bol'šoj di Mosca e Teatro d'Opera Malyj di Leningrado, 1938), *Cenerentola* (Teatro Bol'šoj di Mosca, 1945; Teatro Kirov di Leningrado, 1946).

11. Boris Asaf'ev (1884-1949) fu un compositore e un musicologo sovietico. Fu consulente musicale del Teatro Kirov, membro della direzione della Filarmonica di Leningrado, Membro della sezione musicale del Narkompros, direttore della sezione di Storia della Musica dell'Istituto per la Storia delle Arti di Pietrogrado-Leningrado, capo della sezione musicologica del Conservatorio di Leningrado. Scrisse le partiture di 28 balletti tra i quali *Le fiamme di Parigi*, *Le illusioni perdute*, *I giorni dei partigiani*, *Il prigioniero del Caucaso*.

12. Fëdor Lopuchov (1886-1973) fu un coreografo e teorico di danza sovietico. Diplomatosi all'Istituto Teatrale di San Pietroburgo nel 1905, danzò al Teatro Mariinskij fino al 1922. Al 1918 risalgono le sue prime esperienze coreografiche. Nel 1923 creò *La Danzasinfonia. La magnificenza dell'universo* sulla musica della Quarta sinfonia di Ludwig van Beethoven. L'anno dopo dedicò al tema della Rivoluzione russa il balletto *Il vortice rosso*. Grande la sua esperienza di restauratore di balletti del passato. Allontanato dal Teatro Kirov, negli anni Trenta lavorò al Teatro d'Opera Malyj, ma il suo balletto *Il limpido ruscello* su musica di Dmitrij Šostakovič nel 1935 fu marchiato dell'accusa di falsità ballettistica. Negli anni Sessanta fondò la sezione coreografica del Conservatorio di Leningrado. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo Fëdor Lopuchov, *Puti baletmejstera*, Berlin, Petropolis, 1925; ID., *Šest'desjat let v baletе*,

nel suo testo dal titolo *Iskusstvo baletmejstera*<sup>13</sup> edito nel 1954, Zacharov operava una fondamentale distinzione tra le danze d'azione, attraverso le quali si svelano il contenuto del balletto e le figure dei protagonisti, e le danze da *divertissement*, utili a caratterizzare l'ambiente e il posto dove avviene l'azione. Una concezione troppo grigia e prosaica per far fronte all'esigenza di danzare maturata dai danzatori formati nella grande scuola dell'Istituto Coreografico di Leningrado sotto la direzione di Agrippina Vaganova.<sup>14</sup> Nel 1939 il critico Jurij Slonimskij<sup>15</sup> intitolava ironicamente un suo articolo *I 'prigionieri' del repertorio di balletto* definendo la danza dell'epoca come una sorta di «danzomima».<sup>16</sup> Come chiarito in un altro articolo, di fronte al predominio dei registi i coreografi si erano allontanati dalla metaforicità della danza. Il timore della danza li aveva condotti al naturalismo accanito, trasformando l'arte in una illustrazione fotografica amatoriale della vita.<sup>17</sup> La danza aveva quindi estrema urgenza di rinascere all'interno dei canoni del balletto sovietico. Ci sarebbe riuscita?

A conclusione del percorso non sempre lineare del 'coreodramma sovietico' negli anni Trenta, l'11 gennaio 1940 viene messo in scena al Teatro Kirov il balletto *Romeo e Giulietta*.<sup>18</sup> Come dai saldi dettami del realismo socialista, la messa in scena dell'opera shakespeariana ben si presta ad una lettura ideologica. Ma perché proprio Shakespeare?

Moskva, Iskusstvo, 1966; ID., *Choreografičeskie otkrovennosti*, Moskva, Iskusstvo, 1972; ID., *V glub' choreografii. 2-e izdanie, ispravlennoe i dopolnennoe*, Sankt-Peterburg, Kompozitor, 2017. In Italia fin dal 1997 un fondamentale testo di Lopuchov sulla danzasinfonia è stato tradotto dalla studiosa Donatella Gavrilovich nel saggio *L'officina permanente: Russia e URSS tra riforma e rivoluzione del corpo*, in Silvia Carandini, Elisa Vaccarino (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Di Giacomo Editore, Roma 1997, pp. 268-272. Per ulteriori informazioni sull'attività coreografica e teorica di Lopuchov si veda Marta Mele, *Discutendo sull'eredità sinfonica di Fedor Lopuchov: alla riscoperta de 'Il vortice rosso' (1924)*, «SigMa» n. 7 (2023), pp. 357-375; EAD., *La forma sonata coreografica ne 'Il regno delle Ombre' de "La Bayadère" di Marius Petipa rivelata negli scritti di Fëdor Lopuchov*, «Danza e Ricerca», n. 16 (2023), pp. 61-76.

13. Di Rostislav Zacharov sono i testi: *Iskusstvo baletmejstera*, Moskva, Iskusstvo, 1954; *Besedy o tance*, Moskva, Profizdat, 1963; *Rabota baletmejstera s ispolnitel'jami*, Moskva, Iskusstvo, 1967; *Zapiski baletmejstera*, Moskva, Iskusstvo, 1976; *Slovo o tance*, Moskva, Molodaja gvardija, 1977; *Sočinenie tanca. Stranicy pedagogičeskogo opyta*, Moskva, Iskusstvo, 1983. L'unica monografia su Zacharov è stata invece scritta da Vitalij Ivašnev, Kira Il'ina, *Rostislav Zacharov. Žizn v tance*, Moskva, Sovetskaja Rossiya, 1982.

14. Agrippina Vaganova (1879-1951) grazie al suo libro *Le basi della danza classica* edito nel 1934 fu la fondatrice della teoria del balletto classico. Al suo metodo d'insegnamento si formarono i migliori artisti di balletto sovietici. Diplomata all'Istituto Teatrale imperiale, nel 1897 entrò nei ranghi del corpo di ballo del Teatro Mariinskij, dove ricevette lo status di solista. Dal 1916 si dedicò all'insegnamento. Tra le sue allieve vi furono Marina Semënova, Galina Ulanova e Natal'ja Dudinskaja. Dal 1931 al 1937 Agrippina Vaganova fu direttrice artistica della compagnia di balletto del Teatro Kirov. Ella si dedicò con passione a questo impegno, non ritenendo però di dover prendere parte in prima persona ai nuovi allestimenti sovietici, bensì dedicandosi esclusivamente al riallestimento dei classici. Sua nel 1933 la revisione de *Il lago dei cigni*, e nel 1935 la produzione sovietica di *Esmeralda*.

15. Jurij Slonimskij (1902-1978) fu uno storico del teatro, un critico di balletto, e un drammaturgo-librettista. Si formò alla facoltà di giurisprudenza dell'Università di Pietrogrado, e studiò contemporaneamente alla Scuola del Dramma Russo. Studiò privatamente danza con gli allievi dell'Istituto di Balletto di Pietroburgo, dal 1919 pubblicò le sue prime recensioni di balletto e dal 1920 cominciò ad insegnare teoria del balletto. Fu consulente del Molodoj balet. Dal 1932 insegnò al Technikum Coreografico di Leningrado (dal 1937 Istituto Coreografico). Dal 1937 organizzò insieme a Fëdor Lopuchov la prima sezione coreografica dell'Istituto. Insegnò anche al Conservatorio di Leningrado, dove dal 1962 divenne Professore.

16. Jurij Slonimskij, "Plenniki" baletnogo repertuara, «Iskusstvo i žizn'», n. 3 (1939), p. 18.

17. Jurij Slonimskij, *Poezija i proza v baletnom spektakle*, «Iskusstvo i žizn'», n. 7 (1939), p. 10.

18. Balletto in tre atti e tredici scene, con prologo. Libretto di Adrian Piotrovskij, Sergej Prokof'ev, Sergej Radlov, Leonid Lavrovskij da Shakespeare. Musica di Sergej Prokof'ev. Coreografia di Leonid Lavrovskij. Scene e costumi di Pëtr Williams (Vil'jams). Direttore d'orchestra Isaj Šerman. Nei ruoli principali: Galina Ulanova (Giulietta), Konstantin Sergeev (Romeo), Andrej Lopuchov (Mercuzio), Robert Gerbek (Tibaldo), Nikolaj Soljannikov (Capuleti), Boris Šavrov (Paride), Evgenija Biber (Nutrice).

Eloquente, a questo proposito, è l'articolo pubblicato dal critico Jurij Spasskij sulla rivista «Teatr» nel 1939, inserito in uno specifico dossier dedicato al 375° anniversario dalla nascita di Shakespeare. Seguendo l'esempio di un saggio di Goethe redatto in due parti tra il 1813 e il 1816 e pubblicato tra il 1815 e il 1826, Spasskij intitola il suo articolo *Shakespeare senza fine*. Qui fin dall'inizio il critico evidenzia come i temi shakespeariani nella loro essenza eterna siano particolarmente importanti nella realtà sovietica, perché accostandosi all'opera del grande drammaturgo si può comprendere meglio il sentiero che porta al comunismo e al superamento delle passioni legate ad un mondo che per Spasskij non è più consonante con la contemporaneità. Secondo il critico, nella sua «poesia drammatica dell'epoca precapitalistica» Shakespeare parla alla coscienza dei cittadini sovietici.<sup>19</sup> E i motivi sono tanti. Primo tra tutti la sua visione rinascimentale della vita, per la quale l'uomo è al centro dell'universo ed artefice del proprio destino. Secondo il critico, gli uomini del Rinascimento non tentennavano di fronte alla domanda «Essere o non essere?», scegliendo senza esitazioni l'esistenza. E lo stesso Amleto nella scena del cimitero guardava in faccia con ironia la morte senza averne paura. Stesso discorso per Lear, Cordelia, Bruto, Romeo e Giulietta, ma anche per Macbeth, Riccardo III e Jago.<sup>20</sup> Scrive Spasskij: «I cumuli di corpi morti sorgono disordinatamente nelle tragedie di Shakespeare, ma a dispetto di ciò il loro sentimento predominante è il trionfo della vita».<sup>21</sup>

In Shakespeare, la vita è in fondo un'illusione e (come scritto in *As you like it*) «tutto il mondo è un palcoscenico». Soprattutto, a risultare illusori nella concezione shakespeariana sono per Spasskij tutti i valori di cui si vanta la borghesia, dalla famiglia, alla cultura, all'arte, alla scuola, allo Stato.<sup>22</sup> In Shakespeare è infatti presente secondo Spasskij un tratto popolare che permette di sentire la voce del popolo del XV e del XVI secolo, periodo in cui ci si liberava dalle catene feudali per sostituirle con quelle del capitalismo. E spesso la solitudine tragica degli eroi shakespeariani è dovuta all'infrangersi degli ideali della libertà popolare. Per questo né Amleto, né Lear, né il mago Prospero nella loro natura ideale appaiono sul trono, e sono piuttosto i personaggi negativi e individualisti a riflettere lo spirito dell'epoca.<sup>23</sup> Pur nutrendo questo disprezzo per il nascente capitalismo, Shakespeare non cerca tuttavia la soluzione nell'idealizzazione del passato, facendo piuttosto muovere i suoi personaggi in direzione del futuro, in una lotta per la conquista di una piena libertà, che permetta l'espressione dei sentimenti personali. È in questo senso che secondo Spasskij il soggetto di una *pièce* come *Romeo e Giulietta* ha un valore del tutto attuale anche per le generazioni comuniste, che possono condividere dell'opera l'eroico disinteresse, la ricerca difficoltosa della verità, e il desiderio di bere fino in fondo il calice della vita umana che ne animano i protagonisti.<sup>24</sup>

Nel precisare la visione sovietica dell'opera shakespeariana ci vengono incontro le dichiarazioni contenute nello stesso numero della rivista «Teatr» in un articolo dal titolo *Il lavoro su Shakespeare* a firma di Sergej Radlov, autore insieme ad Adrian

19. Jurij Spasskij, *Šekspir bez konca*, «Teatr», n. 4 (1939), pp. 13-14.

20. Ivi, p. 14.

21. *Ibidem*.

22. Ivi, p. 17.

23. Ivi, pp. 27-28.

24. Ivi, pp. 19-32.

Piotrovskij,<sup>25</sup> Sergej Prokof'ev e Leonid Lavrovskij<sup>26</sup> del libretto del balletto *Romeo e Giulietta*. Anche Radlov sostiene che vi sia una certa consonanza tra Shakespeare e la società sovietica, constatando l'imperiosa messa in scena in anni recenti di opere shakespeariane nei teatri russi.<sup>27</sup> Radlov si riferisce in particolare alla rappresentazione di *Molto rumore per nulla* al Teatro Accademico Statale Evgenij Vachtangov<sup>28</sup> di Mosca e de *La bisbetica domata* al Teatro Centrale dell'Armata Rossa di Mosca,<sup>29</sup> così come all'interpretazione del ruolo di Lear da parte di Solomon Michoels<sup>30</sup> e del ruolo di Otello da parte di Aleksandr Ostužev,<sup>31</sup> nonché alla propria esperienza personale di messa in scena di *Romeo e Giulietta*,<sup>32</sup> *Otello*,<sup>33</sup> *Amleto*.<sup>34</sup> A tale proposito, nel chiedersi come ci si dovesse preparare alla messa in scena dell'opera shakespeariana, Radlov con il suo animo di fondatore del Teatro della Commedia Popolare<sup>35</sup> si risponde che bisogna comprendere

25. Adrian Piotrovskij (1898-1937) fu un filologo, traduttore, drammaturgo, critico letterario, teatrale e cinematografico. Diresse l'archivio storico del Teatro d'Opera Malyj. Il 10 luglio 1937 fu accusato di spionaggio e arrestato. Fu condannato alla fucilazione il 21 novembre 1937. La sua riabilitazione postuma avvenne nel 1957.

26. Leonid Lavrovskij (1905-1967) fu un danzatore, coreografo e insegnante sovietico. Diplomato nel 1922 al Technikum Coreografico di Pietrogrado, classe di Vladimir Ponomarev, entrò nella compagnia di balletto del GATOB, dove danzò fino al 1935. Dal 1927 si occupò di coreografia. Tra il 1935 e il 1938 fu il direttore della compagnia di balletto del Teatro d'Opera Malyj, dal 1938 al 1944 della compagnia di balletto del Teatro Kirov, dal 1944 al 1964 con alcune pause fu il coreografo principale del Teatro Bol'shoj di Mosca. Dal 1948 al 1967 insegnò al GITIS. Dal 1964 al 1967 fu direttore artistico dell'Istituto Coreografico di Mosca.

27. Sergej. Radlov, *Rabota nad Šekspiom*, «Teatr», n. 4 (1939), p. 61.

28. La prima di *Molto rumore per nulla* si svolse il 7 ottobre 1936. Fu il primo spettacolo della stagione 1936-1937 e si distinse per uno spirito leggero, vivo, comico ed ironico. Il regista Iosif Rappoport elaborò con cura sia le scene romantiche sia quelle comiche. Intervallate nel colorito carnevale della commedia che si avvale delle scene di Vadim Ryndin erano le scherzose canzoni del compositore Tichon Chrennikov. Tra gli interpreti vi erano Nikolaj Bubnov nel ruolo di Don Pedro, Michail Sidorkin nel ruolo di Don Giovanni, Dmitrij Dorliak nel ruolo di Claudio e Ruben Simonov nel ruolo di Benedetto. Cfr. Uil'jam Škspir, *Mnogo šuma iz ničego* (1936). *Komedija v 4 dejstvijach*, Gosudarstvennyj akademičeskij teatr imeni Evg. Vachtangova, online: <https://vakhtangov.ru/show/mnogoshuma/> (u.v. 31/07/2025).

29. La prima de *La bisbetica domata* si tenne nel 1938 per la regia di Aleksej Popov, con le scene di Nisson Šifrin. Tra gli interpreti erano Ljubov' Dobržanskaja nel ruolo di Caterina e Viktor Pestovskij nel ruolo di Petruccio. Lo spettacolo fu ripreso nel 1956 dal regista Sergej Kolosov con Ljudmila Kasatkina nel ruolo di Caterina e Andrej Popov nel ruolo di Petruccio. Da questa versione nel 1961 fu tratto l'omonimo film della Mosfil'm.

30. Lo spettacolo *Re Lear* andò in scena il 10 febbraio 1935 al GOSET (Teatro Statale Ebreo) di Mosca per la regia dello stesso Solomon Michoels in collaborazione con Sergej Radlov ed ebbe un grande successo. Persino Gordon Craig si recò con diffidenza a vedere lo spettacolo e ne fu conquistato. Cfr. Aristarch Dvinskij, «Korol' Lir», *kakogo ne bylo: genial'noj prem'ere Michoelsa – 80 let*, «Russkij Šekspir: informacionno-issledovatel'skaja baza dannych», online: <https://rus-shake.ru/menu/news/13240.html> (u.v. 31/07/2025).

31. Lo spettacolo *Otello* andò in scena per la regia di Sergej Radlov al Teatro Statale Accademico Malyj di Mosca nel 1935. Lo spettacolo gettò nuova luce non solo sul ruolo del Moro di Venezia, ma anche sulle idee umanistiche di Shakespeare nel complesso. Cfr. Michail Morozov, *Šekspir na sovetskoj scene*, in ID., *Izbrannye stat'i i perevody*, Moskva, GICHL, 1954, online: [https://ru.wikisource.org/wiki/Шекспир\\_на\\_советской\\_сцене\\_%28Морозов%29](https://ru.wikisource.org/wiki/Шекспир_на_советской_сцене_%28Морозов%29) (u.v. 31/07/2025).

32. La prima di *Romeo e Giulietta* nella regia di Sergej Radlov si svolse il 28 aprile 1934 nel Teatro-Studio a lui intitolato. Le scenografie erano di Viktor Basov, la musica di Boris Asaf'ev, la traduzione del testo di Anna Radlova.

33. Nel 1935 Radlov preparò contemporaneamente due produzioni di *Otello* nella traduzione di Anna Radlova. La prima era una rielaborazione della versione da studio presentata nel 1932 al Molodoj Teatr. La seconda fu presentata al Teatro Malyj con Aleksandr Ostužev nel ruolo principale. La prima di *Otello* al Teatro-Studio intitolato a Sergej Radlov si tenne il 15 aprile. Nello spettacolo recitarono gli stessi attori del 1932: Georgij Eremeev (Otello), Tamara Jakobson (Desdemona), Dmitrij Dudnikov (Iago). Le scene erano di Viktor Basov, la musica di Boris Asaf'ev, le danze di Rostislav Zacharov. Produzione di alto livello, fu acclamata dalla critica.

34. *Amleto* per la regia di Sergej Radlov andò in scena nel Teatro-Studio a lui intitolato nel maggio 1938. Le scene erano di Vladimir Dmitriev, le musiche di Sergej Prokof'ev, la traduzione di Anna Radlova. Tra gli interpreti Dmitrij Dudnikov nel ruolo di Amleto e Tat'jana Pevcova nel ruolo di Ofelia.

35. Il Teatro della Commedia Popolare fu aperto a Pietrogrado il 9 gennaio 1920 nella Sala di Ferro della Casa

la profonda conoscenza dell'anima umana da parte del grande drammaturgo con la sua rivelazione dell'uomo e delle molle segrete da cui ne scaturiscono le azioni, abbandonando schemi e teorie astratte, per partire direttamente dal testo shakespeariano.<sup>36</sup> L'ottica del realismo socialista influenza però profondamente anche la visione di Radlov, che allo stesso tempo insiste sulla conoscenza dell'epoca trattata per non incorrere in interpretazioni sbagliate. Ad esempio, per quanto riguarda *Romeo e Giulietta*, non era corretto rappresentare Padre Lorenzo come un personaggio immancabilmente negativo, furbo e vile. Radlov ricordava infatti che la *pièce* fu creata da Shakespeare negli anni in cui l'Inghilterra era inebriata dai ricordi della prima sconfitta dell'Invincibile Armata e pregustava la sconfitta definitiva dell'invasione spagnola. I patrioti inglesi si rivolgevano con riconoscenza ad Elisabetta che con i suoi discorsi aveva convinto l'esercito a difendere la patria. Tuttavia, secondo Radlov, a sostenere Elisabetta nella sua impresa di demolizione dei residui feudali e del regime sanguinario della cattolica Maria Tudor era stata proprio la Chiesa anglicana di Stato, e per questo era più corretto intravedere nel personaggio di Padre Lorenzo una figura coscienziosa, sensibile e premurosa, uno studioso della natura e un filosofo.<sup>37</sup> Il fatto che Shakespeare fosse percepito come un poeta, un creatore di personaggi pieni di vita, oltre che come un grande esperto della scena, garantiva comunque una certa libertà d'azione. Di Shakespeare andavano comprese nel profondo le idee puramente registiche. Se ad esempio in *Romeo e Giulietta* il protagonista maschile non partecipava per niente al IV atto, per poi ricomparire all'inizio del V atto in una scena ambientata a Mantova, ciò era dovuto all'importanza rivestita in Shakespeare dal respiro, dalla necessaria alternanza di scene dalla maggiore e minore intensità, caratteristica di tutte le sue opere. Infine, bisognava tener presente come nell'epoca elisabettiana non vi fosse stata la possibilità di creare delle grandi illusioni scenografiche. Per tale motivo, gli spettacoli erano del tutto convenzionali e condotti con assoluta libertà. Dunque, non era necessario accostarsi alla messa in scena di un'opera shakespeariana in modo naturalisticamente dettagliato.<sup>38</sup> Non aveva molto senso, ad esempio, chiedersi se l'azione di *Romeo e Giulietta* si svolgesse in Inghilterra o in Italia, perché di fatto ad essere rappresentate contemporaneamente erano sia l'Inghilterra, sia l'Italia. Vi erano scene e figure fondate su quanto Shakespeare vide e assorbì in Inghilterra, ve ne erano altre nate dai racconti sull'Italia. Dunque, nello stesso lavoro dello scenografo era racchiuso il compito di esprimere lo spirito sia del Rinascimento italiano, sia di quello inglese, unendo gli elementi tratti dai diversi Paesi in modo libero e autonomo. Importante doveva essere l'alternanza di scene impetuose e altre più tranquille, di scene tragiche e scene allegre, rispettando il ritmo e il tempo da Shakespeare magistralmente padroneggiati. E oltretutto, Radlov sosteneva come i personaggi shakespeariani non potessero parlare nel linguaggio di tutti i giorni, richiedendo piuttosto ricche metafore e l'uso dei versi. In ultima analisi, Shakespeare era per Radlov un filosofo dell'amore e dell'odio, della morte e della vita: in tutte le sue opere egli combatteva a favore delle migliori idee e dei migliori sentimenti dell'umanità.<sup>39</sup>

---

Popolare. Si basava sui principi dell'improvvisazione verbale e da contaminazioni con l'arte del circo.

36. Sergej. Radlov, *Rabota nad Šekspirom*, «Teatr», n. 4 (1939), pp. 61-62.

37. Ivi, pp. 62-63.

38. Ivi, pp. 64-66.

39. Ivi, pp. 67-69.

Nonostante il grande rispetto per Shakespeare in epoca sovietica, la messa in scena del balletto *Romeo e Giulietta* incontrò numerose difficoltà. L'idea della creazione del balletto, come ben spiega in un suo saggio la studiosa Dobrovol'skaja, risaliva al 1934 ed era legata al nome di Radlov, il quale oltre ad aver realizzato delle messinscene shakespeariane al Teatro-Studio da lui diretto (che tra il 1939 e il 1942 sarebbe divenuto il Teatro Drammatico del Soviet di Leningrado), così come in altri teatri, si era interessato alla musica di Prokof'ev, mettendo in scena già nel 1926 l'opera *L'amore delle tre melarance*.<sup>40</sup> Radlov coinvolse nel progetto anche il teorico teatrale Piotrovskij, il quale aveva partecipato già all'elaborazione dei nuovi libretti di *Arlequinade* (1933) e *Coppélia* (1934) con la coreografia di Fëdor Lopuchov per il Teatro d'Opera Malyj. Come coreografo invece Radlov pensò inizialmente al nome di Zacharov, che aveva studiato alla Facoltà di Regia dell'Istituto Teatrale da lui diretto e aveva già collaborato con lui alla messinscena di lavori teatrali, operistici e del balletto *La Fontana di Bachčisaraj*.<sup>41</sup>

Sempre Radlov in un articolo pubblicato sulla rivista «Sovetskoe iskusstvo» espose per primo la concezione estetica del balletto, ovvero la necessità di esprimere attraverso la danza quanto di più sostanziale vi era nella drammaturgia shakespeariana e di rendere i due ruoli di Romeo e di Giulietta le migliori parti danzate del repertorio.<sup>42</sup> Il realismo socialista imponeva però le sue leggi. Dal ritrovamento di una delle prime versioni del soggetto del balletto presso l'Archivio Centrale di Letteratura e Arte, la studiosa Dobrovol'skaja nota come tra le divergenze rispetto all'originale shakespeariano la più significativa fosse il finale del balletto, in cui diversamente da Shakespeare Romeo non faceva in tempo a pugnalarsi, perché interveniva Padre Lorenzo a fermarlo. Quando Giulietta riprendeva vita, i due innamorati coronavano il loro amore danzando. Alla conclusione tragica si sostituiva l'*happy end*, determinato dalla logica della verosimiglianza che allora guidava il 'coreodramma sovietico': i morti non possono danzare e dunque era impossibile concludere il balletto con la danza in presenza di un finale tragico.<sup>43</sup>

Nella primavera del 1935 Prokof'ev iniziò a scrivere la musica del balletto e a concludere un accordo con il compositore fu quell'anno il Teatro Bol'soj di Mosca.<sup>44</sup> Tuttavia, il balletto non fu incluso nei piani di repertorio del teatro. Proprio in quel periodo l'*happy end* del balletto presentato da Prokof'ev presso la Sala Beethoven del Teatro Bol'soj e presso la redazione della rivista «Sovetskoe iskusstvo» fu oggetto di accese discussioni sulla stampa.<sup>45</sup> Oltre a sembrare incompatibile con la costruzione dei personaggi e con il loro sviluppo, si fece notare a Prokof'ev, come ricordò egli stesso nelle proprie *Memorie*, che la sua musica non esprimeva un'autentica felicità nel finale.<sup>46</sup> Dunque, gli autori si predisposero a modificare il soggetto, ma il balletto non fu rappresentato.

Nella primavera del 1936 a interessarsi all'allestimento di *Romeo e Giulietta* fu

---

40. Galina Dobrovol'skaja, *Iz istorii sozdanija 'Romeo i Džul'etty' S. S. Prokof'eva*, in Lev Raaben, Jurij Slonimskij, Arnold Sochor (sostaviteli), *Muzyka sovetskogo baleta. Sbornik statej*, Moskva, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1962, pp. 237-238.

41. Ivi, p. 238.

42. Ivi, pp. 239-240.

43. Ivi, p. 241.

44. Ivi, p. 243.

45. Ivi, p. 244.

46. Ivi, p. 245.

poi l'Istituto Coreografico di Leningrado, che intendeva metterlo in scena nel 1938 per festeggiare il proprio duecentesimo anniversario. La proposta trovò Prokof'ev alquanto scettico, ma fu in quell'occasione che si avanzò il nome del coreografo Leonid Lavrovskij, che aveva già realizzato con gli allievi dell'Istituto le messinscene di *Fadetta* nel 1934 e di *Caterina* nel 1935.<sup>47</sup> Quasi in contemporanea con l'Istituto Coreografico di Leningrado, a Prokof'ev arrivò un'altra proposta di messinscena da parte del Teatro Statale di Brno in Cecoslovacchia e fu lì che il balletto venne rappresentato per la prima volta il 30 dicembre 1936 con la coreografia di Ivo Vanja Psota, che fu anche interprete del ruolo di Romeo.<sup>48</sup> Solo in seguito alla corrispondenza tra il coreografo Lavrovskij e il direttore d'orchestra Isaj Šerman, Prokof'ev – che sui temi del balletto aveva realizzato anche due *suites* e nove *pièces* per pianoforte –, si dedicò infine a una rielaborazione del soggetto di *Romeo e Giulietta* per il Teatro Kirov, ormai pronto ad accogliere il balletto.<sup>49</sup>

Emerse a questo punto una grande divergenza di vedute tra il compositore Prokof'ev e il coreografo Lavrovskij, che a detta della studiosa Galina Dobrovol'skaja giudicava la maggior parte degli episodi del balletto non danzabili, richiedendo la composizione di nuove danze e variazioni, e che inoltre basandosi sulle esigenze naturalistiche del 'coreodramma sovietico' riteneva indispensabile inserire nel soggetto qualsiasi scena e persino qualsiasi frase della tragedia originale shakespeariana.<sup>50</sup> Lavrovskij sosteneva che la musica di Prokof'ev<sup>51</sup> fosse del tutto diversa dalle solite musiche per balletto, definendola più adatta all'esecuzione orchestrale e sottolineando come oltre alla complessità ritmica e melodica e alla ricchezza di tinte orchestrali essa presentasse un preciso sviluppo sinfonico, cosa che rendeva difficile sia tagliarne dei brani, sia accelerarne o rallentarne il tempo. E oltretutto a Lavrovskij la musica sembrava poi troppo trattenuta e a volte fredda nel presentare le tragiche vicende amorose dei protagonisti. Difficile era poi legare tra loro le scene del balletto. Per questo, Lavrovskij si sentì chiamato ad utilizzare la musica degli *entr'actes* per dar vita a degli intermezzi danzati, atti a legare le singole scene. Solo alla fine del lavoro di messa in scena, il coreografo riuscì a comprendere la grandezza della musica di Prokof'ev, definendola un prezioso e splendido contributo alla cultura musicale del teatro in generale e del teatro di balletto in particolare.<sup>52</sup>

Neanche la danzatrice Galina Ulanova, prima interprete del ruolo di Giulietta, all'inizio fu molto convinta della musica di Prokof'ev. In un suo articolo pubblicato sulla rivista «Sovetskaja muzyka», la danzatrice spiegava come per gli interpreti di uno spetta-

47. Ivi, p. 246.

48. *Ibidem*.

49. Ivi, p. 247.

50. Ivi, p. 252.

51. Per un approfondimento sulla musica e sulla personalità di Sergej Prokof'ev si ricordano qui brevemente alcune traduzioni in inglese di suoi testi autobiografici: Sergei Prokofiev, *Prokofiev by Prokofiev: A Composer's Memoir*, edited by David Appel, translated by Guy Daniels, New York, Doubleday & Co., 1979; ID., *Soviet Diary 1927 & Other Writings*, edited and translated by Oleg Prokofiev, London, Faber and Faber, 1991; ID., *Sergei Prokofiev: Autobiography, Articles, Reminiscences*, edited by Semen Shlifstein, translated by Rose Prokofieva, Honolulu, University Press of the Pacific, 2000. In italiano si vedano i testi di Maria Rosaria Boccuni, *Sergej Sergeevic Prokof'ev*, Palermo, L'Epos, 2003 e Piero Rattalino, *Sergej Prokofiev, La vita, la poetica, lo stile*, Varese, Zecchini, 2003. Rilevante per lo studio dell'approccio del compositore al balletto lo studio di Stephen Press, *Prokofiev's Ballets for Diaghilev*, Aldershot and Burlington, Ashgate, 2006.

52. Leonid Lavrovskij, 'Romeo i Džul'etta'. *K postanovke baleta v teatre imeni Kirova*, in ID., *Dokumenty, stat'i, vospominanija* Moskva, Vserossijskoe teatral'noe obščestvo, 1983, p. 130.

colo di balletto fosse molto importante lavorare su una musica melodica, dal ritmo chiaro, su una musica che disegnasse con precisione i caratteri dei protagonisti<sup>53</sup>. Come ricorda Ulanova, la danza nasce dalla musica, e dunque:

Così la danza, generata dalla musica, quella danza che si può chiamare *il movimento della musica*, la rende visibile. E per questo parliamo della danza come del più importante mezzo espressivo del balletto, poiché la danza riveste di carne la musica, ne rivela l'immagine plastica.

Per la creazione della danza abbiamo a disposizione i movimenti più diversi. Come dalle lettere si compongono le parole, e dalle parole le frasi, così dai singoli movimenti si compongono delle 'parole' e delle 'frasi' danzate, che rivelano il senso poetico del racconto coreografico. Naturalmente, non bisogna prendere alla lettera questa analogia. Il linguaggio del balletto è convenzionale e universale. I singoli movimenti di per sé non significano alcunché di concreto. [...] Ma la moltitudine dei passi nella loro consequenzialità logica, nella loro bella e dinamica combinazione, può e deve esprimere i sentimenti più diversi e le passioni umane più profonde: la felicità dell'amore e l'amarazza della separazione, i tormenti della gelosia e il peso del presentimento, la speranza e la delusione, l'allegria e la disperazione, il tentativo di compiere un'impresa...

Ma per esprimere un grande sentimento nel linguaggio elegante e poetico della danza c'è bisogno di un interprete che padroneggi alla perfezione la tecnica coreografica, che riesca non solo ad esprimere alla perfezione il carattere ritmico e plastico, ma che sappia anche elevarsi fino al legato della danza, alla cantilena, alla naturalezza dei passaggi da un movimento all'altro.<sup>54</sup>

Ora, secondo Ulanova, alle volte succedeva che la musica non riuscisse a rivelare la profondità degli stati d'animo umani. In quel caso, occorreva rispettarne il ritmo e il tempo, cantando però dentro di sé una melodia che colmasse la mancanza di passione, che rendesse lo slancio dei sentimenti. Anche nel caso della musica di *Romeo e Giulietta* vi erano per Ulanova delle pagine da riscaldare con i sentimenti degli interpreti, con la loro melodia interiore, per far sì che tale melodia trovasse espressione nella danza e nella mimica. Era questo il caso del primo adagio del balcone, che secondo Ulanova aveva un carattere piuttosto corale. Come era successo a Lavrovskij, solo alla fine del lavoro di messa in scena la danzatrice arrivò a comprendere la grande attualità della musica di Prokof'ev e la sua consonanza con l'opera shakespeariana. A lei si rivelò ora come le melodie interiori pensate dai danzatori non solo non si contrapponevano all'idea del compositore, ma si fondessero perfettamente con la sua musica, lasciando arrivare al pubblico il messaggio che quanto visto sulla scena era il riflesso sia delle idee di Shakespeare, sia di quelle di Prokof'ev.<sup>55</sup>

Anche per il danzatore Konstantin Sergeev, primo interprete del ruolo di Romeo, l'incontro con Sergej Prokof'ev fu complesso. Egli senz'altro comprese come il balletto *Romeo e Giulietta* fosse il punto d'arrivo delle ricerche condotte negli anni Trenta per rendere l'autenticità delle grandi passioni. E tuttavia la musica complessa e inusuale di Prokof'ev non gli sembrò inizialmente adatta alla danza. A non facilitarne la comprensione fu soprattutto l'atteggiamento del compositore. In un articolo pubblicato su «Sovetskaja muzyka», Sergeev lo ricorda presente durante una prova degli episodi di massa ed intento a battere le mani in contrasto con il ritmo della danza e con il modo di suonare della pianista. Secondo Sergeev, Prokof'ev richiedeva dei cambiamenti di tempo inconciliabili con il ritmo della danza, inoltre sembrava severo ed ostile. A suscitare partico-

53. Galina Ulanova, *Vyrazitel'nye sredstva baleta*, «Sovetskaja muzyka», n. 4 (1955), pp. 68-76.

54. Ivi, p. 70.

55. *Ibidem*.

lari incomprendimenti fu l'orchestrazione della musica. A Prokof'ev sembrava che se sulla scena vi erano pochi interpreti, anche la composizione dell'orchestra dovesse essere da camera, ma ciò alle volte non corrispondeva al dinamismo delle passioni shakespeariane. Lo stesso Sergeev dovette lottare perché al suo Romeo fosse concessa la possibilità di danzare, non essendo stata scritta per lui all'inizio nessuna variazione. La variazione di Romeo sul tema dell'Adagio fu dunque il risultato di lunghe discussioni. Discussioni che furono dimenticate solo quando apparve lo spettacolo nella sua forma completa.<sup>56</sup>

A suggerirci un'interpretazione dei conflitti tra la concezione di Lavrovskij e quella di Prokof'ev è il critico Ivan Sollertinskij, che nel recensire lo spettacolo del 1940 confronta l'intento di creare un «dramma intimo-lirico» da parte del compositore con quello di dar vita a una «tragedia dalle vaste dimensioni» da parte del coreografo.<sup>57</sup> In realtà, Lavrovskij era vittima dei dogmi del realismo socialista e fu dunque Prokof'ev ad apportare nuova linfa vitale al 'coreodramma sovietico', infondendovi la ricchezza e la profondità dei sentimenti umani. Ci porge questa chiave di lettura anche il critico Vadim Gaevskij che nel dedicare un capitolo del suo testo *La casa di Petipa* allo spettacolo *Romeo e Giulietta* lo intitola *La corsa di Giulietta*. Qui Gaevskij riconosce come punto centrale del balletto l'improvvisa decisione di Giulietta di recarsi da padre Lorenzo andando incontro alla propria morte, in risposta alla tumultuosa musica di Prokof'ev.<sup>58</sup>

Tale visione della musica di Prokof'ev è precisata dal musicologo Druskin, che in un articolo pubblicato su «Sovetskaja muzyka» sostiene come in *Romeo e Giulietta* Prokof'ev passi da uno «sperimentalismo senz'anima» alla ricerca di una «nuova semplicità melodica» che si combina con una «grande profondità delle emozioni».<sup>59</sup> Tuttavia, Druskin ritiene che sia il tema della morte violenta a costituire lo sfondo emotivo del balletto e della musica, e non l'improvvisa esplosione del sentimento d'amore. Secondo Druskin, i protagonisti del dramma non sono inoltre visti dall'interno, bensì dall'esterno, con l'occhio di un tranquillo osservatore quale padre Lorenzo: da qui deriverebbe il carattere riservato e illuminato delle migliori pagine di questa musica con il suo velo di «tristezza inafferrabile» e la predominanza dei tempi lenti nella caratterizzazione dell'azione.<sup>60</sup> Secondo Druskin, le pagine più tragiche e dunque più appassionate del *Romeo e Giulietta* di Prokof'ev sono dedicate a coloro che si oppongono al chiaro amore degli innamorati: le famiglie dei Montecchi e dei Capuleti, e Tibaldo con la sua arroganza che lo conduce alla morte.<sup>61</sup> Soprattutto, secondo Druskin, diversamente dai coreografi sovietici, Prokof'ev non è tanto interessato alla trasmissione dei singoli episodi, alla motivazione logica dello sviluppo dell'azione, all'espressione del 'colorito locale'.<sup>62</sup> Per questo, secondo il critico, non sembra che il dramma si svolga sotto il cielo meridionale dell'Italia, ma in una nordica atmosfera fredda e limpida. Il compositore non segue dunque lo sviluppo dell'azione allo stesso modo di Lavrovskij. Il suo compito è di trasmettere le figure

56. Konstantin Sergeev, *Vysokoe vozdejstvie*, «Sovetskaja muzyka», n. 4 (1966), pp. 59-61.

57. Ivan Sollertinskij, *Šekspir na baletnoj scene. «Romeo i Džul'etta» v Teatre opery i baleta im. S. M. Kirova, «Iskusstvo i žizn'»*, n. 1, (1940), ripubblicato in ID., *Stat'i o baletе*, Leningrad, Muzyka, 1973, pp. 147-148.

58. Vadim Gaevskij, *Dom Petipa*, Moskva, ART, 2000, p. 257.

59. Michail Druskin, 'Balet «Romeo i Džul'etta» S. Prokof'eva', «Sovetskaja muzyka», n. 3 (1940), pp. 10-11.

60. Ivi, p. 11.

61. *Ibidem*.

62. *Ibidem*.

dei personaggi e delle forze che animano la tragedia per come si compongono nella sua coscienza. Tali figure si rivelano come temi, ma ancor più come interi frammenti, che costituiscono una sorta di «*Leit-episodi*».<sup>63</sup> Da qui l'originalità del pensiero drammaturgico-musicale di Prokof'ev.

Del tutto diversa da quest'ultima interpretazione della musica di Prokof'ev era la concezione di Lavrovskij, che non appena ricevuto l'incarico di lavorare al balletto si mise non solo a studiare la *pièce* shakespeariana, ma anche i commenti che aveva ricevuto e i lavori storici sull'Italia del Rinascimento, cercando di determinare quale fosse il posto dell'individuo in quel tipo di società e quali fossero i conflitti sociali. A suo dire, questo gli permise di dare un nuovo significato ai concetti di nobiltà e di profondità di sentimenti, che da caratteristiche astratte si trasformarono per lui nell'essenza dei personaggi da rappresentare. Ciò non significa che al coreografo interessasse ridurre il soggetto a un caso privato dovuto a una serie di circostanze storiche, conferendogli dunque un carattere di cronaca illustrativa. Lavrovskij intendeva piuttosto elevare *Romeo e Giulietta* al livello tematico della lotta contro i pregiudizi sociali a favore della libertà individuale. In questo consisteva per lui la consonanza con la realtà sovietica. Il balletto shakespeariano gli appariva come l'incarnazione del sogno della felicità umana, della sfida all'immobilismo, del pathos creativo.<sup>64</sup> Scriveva il coreografo:

Romeo e Giulietta sono delle persone vive del Rinascimento, maturate prima della propria epoca e capaci di aprire la strada a nuovi rapporti umani attraverso la loro tragica morte. In ciò è racchiusa l'enorme forza ottimistica e trionfante della tragedia di Shakespeare. Allo stesso tempo si tratta di un poema immortale, dell'immagine eroica dell'amore umano che ci educa e ci eleva verso gli elevati compiti della vita di oggi, verso la liberazione dell'umanità da tutto ciò che ha fatto il suo tempo, da ciò che è immobile, mostruoso. Per questo il racconto tragico di Romeo e Giulietta è per noi contemporaneo e attuale al massimo livello.<sup>65</sup>

A questo scopo poco gli potevano servire gli esempi derivanti dai balletti del passato dedicati a Shakespeare che mal rispettavano il senso della drammaturgia shakespeariana. Nel *Romeo e Giulietta* messo in scena da Vincenzo Galeotti nel 1811 mancava finanche il principio tragico dell'inimicizia tra i Montecchi e i Capuleti. Nel *Romeo e Giulietta* di August Bournonville, rappresentato alla metà dell'Ottocento, tutto l'intreccio girava attorno alla mancata efficacia immediata del sonnifero, che entrava in azione poco prima che Giulietta andasse in sposa a Paride, permettendole però nel frattempo di partecipare alle danze di carattere legate ai festeggiamenti delle nozze.<sup>66</sup>

Rispetto ai precedenti, Lavrovskij si pose il chiaro intento di contrapporre il mondo medioevale al mondo del Rinascimento, facendo scaturire da questo contrasto tutta l'architettura dello spettacolo, per la cui costruzione risultarono indispensabili dei cambiamenti nella preesistente partitura di Prokof'ev e nel libretto. Fu il caso del finale del secondo atto, in cui fu sviluppato il tema dell'inimicizia tra i Montecchi e i Capuleti per preludere al finale tragico di tutto lo spettacolo. Ma soprattutto fu cambiata la dinamica

63. Ivi, pp. 11-12.

64. Lavrovskij, 'Romeo i Džul'etta'. *Istorija spektaklja*, in ID., *Dokumenty, stat'i cit.*, pp. 120-121.

65. Lavrovskij, 'Romeo i Džul'etta'. *Vysokie zadači. Šekspir v sovetskom baleti*, in ID., *Dokumenty, stat'i cit.*, p. 132.

66. Lavrovskij, 'Romeo i Džul'etta'. *Istorija spektaklja cit.*, p. 121.

scenica. Il Medioevo sarebbe stato caratterizzato da un ritmo statico e lento, mentre il Rinascimento da un ritmo intenso e impetuoso. Il disegno plastico dello spettacolo fu poi cercato nel principio della corrispondenza tra la forma esteriore e il contenuto interiore attraverso uno studio dei personaggi e dei nodi drammatici dello spettacolo condotto sotto l'ispirazione di Leonardo da Vinci e Botticelli che si trasformarono per il coreografo in un'ossessione. La danza classica rimase la base dello spettacolo, destinata a esprimere lo stato d'animo dei protagonisti, ma vi si infusero dei movimenti di danza originali per definirne meglio le caratteristiche. Le danze di Mercuzio furono invece costruite sulla base delle danze popolari italiane, per trasmetterne la natura allegra e il carattere pieno di vita.<sup>67</sup> Tra le scene di massa figuravano elementi della gagliarda e della tarantella, utilizzati per conferire alla coreografia un colorito locale. Nella scena del ballo dai Capuleti fu invece inserita una danza inglese del Cinquecento, ovvero la danza con i cuscini, per trasmettere la sensazione di un ritmo di vita pesante e rallentato. Legata a questa danza era l'usanza del bacio delle dame da parte dei cavalieri, che Lavrovskij utilizzò per rappresentare il primo incontro tra Romeo e Giulietta. Nella *pièce* shakespeariana Giulietta restava affascinata dalla voce di Romeo. Nel balletto era invece un involontario spostamento della maschera che copriva il viso di Romeo a smuovere qualcosa nell'animo di Giulietta, provocando un'alterazione del ritmo e della melodia della danza per dare avvio a un adagio che incarnava la nascita del sentimento.<sup>68</sup>

La danza classica agiva dunque in stretta connessione con la pantomima. A differenza del linguaggio prosaico solitamente in uso nel 'coreodramma sovietico', per Lavrovskij non si trattava di limitarsi a delle semplici *mises-en-scène*, ma di far percepire al pubblico la profondità del contenuto della *pièce* shakespeariana attraverso una pantomima dal carattere universalizzato, una pantomima dello stesso livello della danza. Importante, ad esempio, era far percepire il passaggio di Giulietta da fanciulla a donna. Il carattere giocoso e disinvolto della scena con la Nutrice scompariva non appena nella stanza entrava la madre di Giulietta desiderosa di osservarne le buone maniere. Con la combinazione di danza e pantomima erano poi risolti i dialoghi di Romeo e Giulietta nella loro evoluzione dal primo incontro all'addio. A un bassorilievo plastico doveva assomigliare la scena dello sposalizio, mentre estremamente complesso era risolvere il dialogo tra Giulietta e padre Lorenzo, il monologo di Giulietta prima dell'assunzione del potente sonnifero, e la scena di Romeo presso la tomba di Giulietta. Andavano trovati dei movimenti e dei gesti esatti che esprimessero lo stato d'animo dei protagonisti, un linguaggio plastico esatto da rivestire della forma della danza classica per poi ammorbidirla, rendendola più adeguata ad esprimere i sentimenti. Tra i momenti più difficili e allo stesso tempo più riusciti era la scena della morte di Mercuzio, in cui l'interprete mostrava la sua gioia di vivere fino all'ultimo secondo, raccogliendo le sue ultime forze per sorridere e sollevare la spada quando il suo corpo si stava ormai piegando, lasciandolo cadere a terra.<sup>69</sup>

Lavrovskij cercava di discostarsi da un puro carattere illustrativo per mettere a fuoco la specificità dello spettacolo di balletto, ma i suoi erano ancora dei tentativi alquanto primitivi. Così, ad esempio, dopo la morte di Tibaldo alla fine del secondo atto non

---

67. Ivi, pp. 122-123.

68. Lavrovskij, 'Romeo i Džul'etta'. *K postanovke baleta cit.*, pp. 127-128.

69. Ivi, pp. 126-127.

appariva in scena il duca. Ai fini dello spettacolo era più efficace la presenza dell'editto che vietava i combattimenti. Benvolio lo mostrava a Romeo, invitandolo a partire per evitare la condanna. Si preparava così il finale tragico dello spettacolo. Infine, Lavrovskij non voleva che Romeo andasse incontro a Giulietta avvolto da un velo di tristezza. Anche nella visione del coreografo, come nella lettura sovietica di Shakespeare offerta da Spasskij, vi doveva essere un sentimento di gioia persino in presenza della morte, doveva essere affermata l'idea dell'amore eterno. Prendendo tra le braccia il corpo di Giulietta ed avvicinandosi alla ribalta, Romeo imprimeva un bacio sulle labbra dell'amata, ricordando il momento dell'addio prima della fuga a Mantova attraverso un *leitmotiv* coreografico.<sup>70</sup>

C'è da dire che, come già avvenuto nel caso de *La Fontana di Bachčisaraj* di Zacharov, anche Lavrovskij impostò il lavoro con gli interpreti sull'esempio del 'lavoro a tavolino' stanislavskiano, ma si pose come primo obiettivo da raggiungere una perfetta padronanza della tecnica della danza in congiunzione con l'elemento musicale. Scrive Lavrovskij:

L'interprete che non padroneggia alla perfezione la tecnica non è capace di conferire all'immagine una vita interiore, la sua arte corrisponderà a quello stampo dilettantistico che l'accademico B. V. Asaf'ev ha brillantemente definito come la 'sgrammaticatura delle buone intenzioni'. E solo quando ogni movimento e ogni gesto saranno tecnicamente perfetti e musicali, l'interprete acquisterà quella libertà interiore ed esteriore tanto necessaria per la creazione del personaggio.<sup>71</sup>

Solo dopo il perfezionamento tecnico seguiva l'immersione nella psicologia del personaggio e nella logica del suo sviluppo, e infine nella drammaturgia dello spettacolo nel complesso. Il contenuto spirituale dei personaggi rappresentati doveva essere rivelato chiaramente attraverso la forma danzata.<sup>72</sup>

Corrispondente a questa visione era secondo Lavrovskij la danza di Galina Ulanova, capace nel ruolo di Giulietta di rivaleggiare con le interpreti del teatro drammatico per forza espressiva, armonia e musicalità del disegno, pathos e slancio tragico. Estremamente nobile e coraggioso si presentava per il coreografo il danzatore Konstantin Sergeev nel ruolo di Romeo: la sua lotta per la felicità era tratteggiata poeticamente dal danzatore. Nel complesso, tutto il collettivo del balletto del Kirov si rese meritevole secondo il coreografo di un elogio per la ricerca realistica che predisponeva alla creazione di opere coreografiche elevate dal contenuto sovietico.<sup>73</sup>

E tuttavia, nella ricerca di una nuova specificità coreografica, i limiti del coreodramma sovietico si facevano ancora sentire. A questo proposito, si è imposto alla nostra attenzione un lungo articolo finora non pubblicato del critico Jurij Slonimskij dal titolo *La pièce e il balletto. Note a margine del libretto del balletto «Romeo e Giulietta»*, conservato e da noi rinvenuto tra i documenti d'archivio della Biblioteca Teatrale di San Pietroburgo. Qui lo studioso spiega come per molti aspetti il balletto di Lavrovskij riesca a reggere il confronto con le messe in scena della *pièce* shakespeariana nell'ambito del teatro

---

70. Ivi, pp. 129-130.

71. Lavrovskij, 'Romeo i Džul'etta'. *Istorija spektaklja* cit., p. 124.

72. *Ibidem*.

73. Lavrovskij, 'Romeo i Džul'etta'. *Vysokie zadači* cit., pp. 134-135.

drammatico. È soprattutto la figura di Giulietta nel balletto a non apparire stereotipata e a presentare una serie di stati d'animo diversi. Dal suo iniziale e spensierato volo di farfalla arriva a meditare sulla vita. Agli occhi di Slonimskij, Ulanova si rendeva immortale nella sua espressione di un amore più forte della paura per la morte, identificandosi non solo con il personaggio shakespeariano ma anche con le donne sovietiche contemporanee. Il carattere russo delle melodie di Prokof'ev pensate per Giulietta aiutava inoltre Ulanova a esprimere una luce interiore che la accomunava alla Tat'jana di Puškin, alla Lisa di Turgenev e alla Nataša di Tolstoj.<sup>74</sup>

Quanto a Puškin e alla frase pronunciata dal poeta russo nei confronti delle *pièces* shakespeariane, Slonimskij notava come anche nel balletto di Lavrovskij il destino umano corrispondesse al destino popolare.<sup>75</sup> Secondo Slonimskij, seguendo le tradizioni della coreografia sovietica gli autori di *Romeo e Giulietta* cercarono di creare nello spettacolo l'immagine del popolo, elevando l'amore dei protagonisti a simbolo della lotta di chiunque avesse in odio il fantasma del passato. Il popolo variopinto di Verona con la sua antipatia per Tibaldo e la simpatia per Mercuzio, con la sua autentica allegria trasmessa nelle danze popolari, nelle scene pantomimiche, nel gioco degli acrobati, nelle processioni rituali, costituisce del resto per Slonimskij quello sfondo senza il quale è impossibile ricostruire la verità della drammaturgia shakespeariana.<sup>76</sup>

E tuttavia per il critico nel balletto di Lavrovskij non vi erano solo dei pregi, ma anche dei difetti da non trascurare. Prima di tutto, nella sua rielaborazione del libretto e negli interventi richiesti al compositore, Lavrovskij si era a volte fatto prendere la mano non solo dal voler riprodurre la sostanza di Shakespeare, ma anche la lettera, aspirando a illustrare con i gesti e i passi di danza i dialoghi dei protagonisti. Ad esempio, dopo l'affascinante scena adolescenziale di Giulietta con la Nutrice, incomprensibile e non necessaria era la scena in cui la madre faceva avvicinare Giulietta allo specchio per mostrarle che era ormai diventata adulta.<sup>77</sup> Ben riuscita era invece la scena del ballo in cui Giulietta, dopo aver danzato con Paride, eseguiva un assolo. Faceva quindi la sua entrata in scena Romeo, presentato da una musica che contrastava con la precedente atmosfera spensierata, offrendo pertanto un presentimento degli eventi futuri. Quando Romeo rivolgeva lo sguardo a Giulietta per Slonimskij era ben chiara la nascita di un sentimento d'amore. Ma la sostanza shakespeariana, si perdeva quando la Nutrice suggeriva all'orecchio a Giulietta che Romeo era il figlio di un nemico di suo padre.<sup>78</sup> Non del tutto riuscita era anche la scena del balcone, anche se apparentemente nata per la musica, il canto, la danza. Qui per Slonimskij avrebbero dovuto essere espressi i dubbi dei protagonisti, la disperazione data

74. Jurij Slonimskij, *P'eca i balet. Zametki na poljach libretto baleta "Romeo i Džul'etta"*. Archivio SPBGTB, f. 22, op. 2, d. 371, l. 6.

75. Scriveva Puškin: «Cosa si sviluppa nella tragedia? Qual è il suo scopo? L'uomo e la nazione. Il destino personale, il destino popolare. Ecco perché è grande Racine, nonostante la forma limitata della sua tragedia. Ecco perché è grande Shakespeare, nonostante l'ineguaglianza e la trascuratezza nella rifinitura». Aleksandr Puškin. *O narodnoj drame i o "Marfe posadnice"* M. P. Pogodina, in ID., *Sobranie sočinenij v 10 tomach. Tom šestoj. Kritika i publicistika*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1962, p. 359, online: <https://rvb.ru/pushkin/01text/07criticism/02misc/1035.htm> (u.v. 31/07/2025).

76. Jurij Slonimskij, *P'eca i balet. Zametki na poljach libretto baleta "Romeo i Džul'etta"*. Archivio SPBGTB, f. 22, op. 2, d. 371, l. 8.

77. Ivi, ll. 13-14.

78. Ivi, ll. 14-15.

dall'essere venuti a conoscenza dell'inimicizia tra le loro famiglie, il terrore e allo stesso tempo la felicità dell'amore condiviso, la decisione di combattere per il proprio sentimento. Non si trattava di un semplice numero danzato, ma di una scena atta ad esprimere l'alternanza degli stati d'animo. Tuttavia, secondo il critico il coreografo qui non fornì al compositore una elaborazione dettagliata dell'azione suggerita dai motivi del testo shakespeariano, limitandosi ad utilizzare uno schema mediocre.<sup>79</sup>

Tra i momenti più riusciti dello spettacolo era invece la scena dello sposalizio nella cella di Padre Lorenzo. Anche se apparentemente la somiglianza con il dramma si limitava alla partecipazione dei tre personaggi, senza arrivare a una riproduzione dei dialoghi shakespeariani, era la specificità del balletto a rivelarsi proprio lì dove trovava fine l'impostazione del teatro drammatico. Secondo il critico, se si prova a tradurre nel linguaggio del teatro drammatico quanto espresso dalla danza in questa scena non se ne ricava nulla. Vi sono solo Romeo e Giulietta che si muovono lentamente verso l'altare. Tutto qui. Cala il sipario. Ma nel modo in cui si muovono è racchiusa per Slonimskij la specificità dell'arte coreografica:

Ora Giulietta si eleva lentamente sulle punte, ora si abbassa in ginocchio, ora incrociando le braccia con quelle di Romeo le innalza verso l'alto.

Cosa c'è qui del testo shakespeariano, quando nella *pièce* una tale scena manca del tutto? Forse solo le parole del monaco: «Un piede tanto leggero non ha mai attraversato queste pietre». Ma, in primo luogo, non c'è niente in questo verso che si presti alla messa in scena letterale; in secondo luogo – cosa fondamentale –, siamo di fronte a una metafora poetica. Non è forse questo il motivo per cui essa s'imprime nella coscienza di colui che pensa in termini coreografici?

Non è difficile figurarsi come sarebbe apparso questo rito se fosse diventato un'illustrazione: una serie di genuflessioni si alterna facilmente con il rivolgersi in preghiera verso la raffigurazione di Cristo. In Lavrovskij l'immagine coreografica è nata da questi motivi quotidiani, ma una volta nata si è subito elevata su di essi. Grazie al rifiuto della riproduzione puramente illustrativa del rito, la coreografia acquista qui profondità ed elevazione. La danza di Romeo e Giulietta è percepita come un sacro giuramento di fedeltà al sentimento che vincerà su tutti gli ostacoli. Il legame diretto con la natura qui si perde: il fatto quotidiano è innalzato ad immagine artistica.<sup>80</sup>

In questa scena così come nella scena della morte di Mercuzio era del resto la musica a suggerire una chiave per superare l'elemento mimico attraverso la sua «espressiva melodia»,<sup>81</sup> come ci suggerisce lo studioso Nest'ev. Qui il compositore si distanzia dai numeri di danza illustrativi, come le danze di strada del primo e del secondo atto e la scena del ballo nel primo atto, per ritrarre le emozioni dei due amanti, per veicolare le diverse sfumature dei loro sentimenti. Ma il capolavoro nasce quando la musica di Prokof'ev si sposa con la sapienza coreografica di Lavrovskij. Nei momenti in cui il coreografo riesce a spogliarsi della tendenza ad un eccessivo naturalismo, laddove non persegue l'intento di creare una tragedia dalle vaste dimensioni, ecco fuoriuscire la portata della danza nel suo universalismo metaforico. Basta un passo per rendere la coreografia cantilenante, per permettere ai danzatori di incorporare il contenuto spirituale della musica e di veicolarlo senza fatica. Qui si riscopre la specificità della danza. Pur all'interno dei canoni del 'coreodramma sovietico' essa può ora rinascere a nuova vita.

---

79. Ivi, ll. 16-17.

80. Ivi, l. 22.

81. Israel Nestyev, *Prokofiev*, Stanford, Stanford University Press, 1961, p. 273.

---

 IDA ZICARI

## ***Estri* di Milloss e Petrassi. Un'indagine coreomusicologica**

### **Abstract**

A tutt'oggi, manca un approfondimento analitico sul balletto concertante *Estri* di Aurel Milloss e Goffredo Petrassi, nonostante la figura di Milloss e la sua lunga militanza artistica in Italia siano state validamente storicizzate. Tenendo presente, allora, il programma tecnico ed estetico a lungo e coerentemente perseguito da Milloss, è stata qui condotta un'indagine coreomusicologica su *Estri* alla luce della teoria del movimento di Laban, con il proposito di evidenziare analiticamente il rapporto che la coreografia istituisce con la musica. E l'applicazione del vocabolario e della classificazione delle componenti del movimento labaniani in funzione metodologicamente descrittiva e analitica ha trovato giustificazione nelle caratteristiche cinetiche riscontrate tanto nella coreografia millossiana quanto nella musica petrassiana. L'analisi è stata condotta sulla registrazione del balletto concertante effettuata in diretta al debutto spoletino dell'11 luglio 1968 e conservata negli archivi Rai.

Today there is a lack of analytical investigation about *Estri* of Aurel Milloss and Goffredo Petrassi, although the figure of Milloss and his long artistic militancy in Italy have been validly historicized. Bearing in mind, then, the technical and aesthetic program for a long time and consistently pursued by Milloss, a choreomusicological investigation on *Estri* has been conducted here in the light of Laban's theory of movement, with the aim of analytically highlighting the relationship that choreography establishes with music. And the application of Laban's vocabulary and classification of movement components in a methodologically descriptive and analytical function has found justification in the kinetic characteristics found in both Millossian choreography and Petrassian music. The analysis is conducted on the recording of the ballet concertante made live at the Spoleto debut on 11 July 1968 and preserved in the RAI archives.

Ida Zicari<sup>1</sup>

## ***Estri* di Milloss e Petrassi. Un'indagine coreomusicologica**

Durante la sua lunga carriera italiana, l'ungherese Aurel M. Milloss perseguì l'obiettivo programmatico di rinnovare e rivitalizzare il balletto italiano aprendo la danza classica alle infinite possibilità espressive scaturite dal sempre diverso equilibrarsi dei coefficienti di movimento di Laban. Di questo cammino creativo, *Estri* (1968) rappresenta un esito compiuto. Che tale risultato sia stato raggiunto con e sulla musica di Petrassi non è certamente una casualità: coetanei, Aurel M. Milloss (1906-1988) e Goffredo Petrassi (1904-2003) partivano da una posizione artistica comune. Entrambi sentivano la necessità di introdurre il "nuovo", non negando i valori linguistici, tecnici ed etici, del passato, bensì investendoli nella ricerca della modernità; la tradizione, per Petrassi, era quella italiana della musica del passato, piuttosto il passato di età preclassica, che aveva nutrito quelle sue «matrici neoclassiche mai del tutto abbandonate»,<sup>2</sup> e traghettata nel Novecento dalla generazione dell'Ottanta; la tradizione, per Milloss, era quella della danza classica, traghettata nel Novecento dall'italiano Enrico Cecchetti. E nella ricerca linguistica ed estetica di entrambi, studiosi e critici hanno riconosciuto quella tensione neoclassica così impregnata di etica. Nel caso di Milloss, poi, le visioni interpretative di *Estri* sul versante del neoclassicismo hanno poggiato sulla sottolineatura delle analogie con Balanchine. Marinella Guatterini<sup>3</sup> e Patrizia Veroli<sup>4</sup> hanno sollevato la questione della problematicità contenuta nella significazione di una tale etichetta, mentre la maggior parte delle voci critiche sull'argomento, invece, ha descritto il parallelismo tra Milloss e Balanchine in modo genericamente circoscritto a ciò che riguarda l'adozione, da parte di Milloss, di un linguaggio coreografico astratto su basi classiche, di costumi neutri come i body e di una scenografia spoglia ma simbolica, e, infine, la scelta di musica non appartenente al repertorio ballettistico e il rapporto di collaborazione fattiva con il compositore. Come è evidente, queste argomentazioni, sia pur qui velocemente esposte, non esauriscono una lettura analitica e puntuale del lavoro coreografico.

Tenendo presente, allora, il programma tecnico ed estetico a lungo e coerentemente perseguito da Milloss, è stata qui condotta un'indagine coreomusicologica su *Estri* alla luce della teoria del movimento di Laban, con il proposito di evidenziare analiticamen-

---

1. Docente di Pratica e Lettura pianistica presso il Conservatorio di Musica "S. Giacomantonio" di Cosenza.

2. Luigi Pestalozza, *L'ansia morale e linguistica di Petrassi*, in *di Goffredo Petrassi. Una antologia: 1983*, Roma, Nuova Consonanza, 1983, p. 99.

3. Marinella Guatterini, *Il crepuscolo di una tradizione secolare e l'avvento di Aurelio Milloss*, in EAD. e Michele Porzio, *Milloss Busoni e Scelsi. Neoclassico. Danza e musica nell'Italia del Novecento*, Milano, Electa, 1992, pp. 33-56.

4. Patrizia Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Lucca, LIM, 1996, pp. 375-406.

te il rapporto che la coreografia istituisce con la musica. Occorre, però, premettere una precisazione a proposito della teoria del movimento di Laban e del suo utilizzo qui in sede analitica e metodologica: come evidenzia Vera Maletic,<sup>5</sup> il pensiero teorico sul movimento in Laban si evolve e si sviluppa nell'arco di alcuni decenni. A fine anni Venti, per esempio, quando Milloss fu allievo di Laban, il fattore di movimento 'flusso' non era ancora considerato in modo autonomo, ma veniva incluso nelle correlazioni degli aspetti spaziali e dinamici del movimento.<sup>6</sup> Per questa ragione, Milloss usò nominare sempre i tre coefficienti del movimento: forza, spazio e tempo. Anche la terminologia che indica le polarità dei fattori di moto subisce variazioni nel corso dell'evoluzione del pensiero labaniano: ciò che negli anni Quaranta sarà poi definito come "elementi dell'effort", negli anni Venti erano stati indicati come "polarità estreme" e "contrast".<sup>7</sup> Per la loro propria funzionalità metodologica, allora, qui si è deciso di adottare le schematizzazioni e le concettualizzazioni labaniane che, confluite in *The Mastery of Movement*,<sup>8</sup> si incaricano di validità paradigmatica, sia pur in una sostanziale semplificazione contenutistica. L'applicazione del vocabolario e della classificazione delle componenti del movimento labaniani, in funzione metodologicamente descrittiva e analitica, ha trovato giustificazione nelle caratteristiche cinetiche riscontrate tanto nella coreografia millossiana quanto nella musica petrassiana.

*Estri* di Milloss è un balletto concertante, ovvero «un balletto fatto soltanto di pura danza»,<sup>9</sup> realizzato nel 1968 sulla musica omonima di Petrassi; debuttò l'11 luglio dello stesso anno al Teatro Caio Melisso di Spoleto con l'esecuzione del Gruppo Strumentale Romano diretto da Luciano Berio; gli interpreti furono Elisabetta Terabust, Alfredo Rainò e Giancarlo Vantaggio del Teatro dell'Opera di Roma; la scenografia e i costumi vennero ideati da Corrado Cagli. Il debutto avvenne nell'ambito del Festival dei Due Mondi; la serata fu presentata con il titolo di *Trittico*: proponeva tre nuove opere, nell'ordine di esecuzione, *Paysage de répons* di Henry Pousseur e testi di Michel Butor, *Estri*, e *Laborintus II* di Luciano Berio ed Edoardo Sanguineti.

L'indagine coreomusicologica di *Estri* è stata condotta sulla ripresa della performance del debutto, registrata dal vivo con la regia televisiva di Cesare Barlacchi e conservata in Rai Teche.

### **Milloss in Italia e la «suprema ambizione»**

Sul finire degli anni Trenta, Milloss giunse in Italia mosso da quell'«ossessivo idealismo»<sup>10</sup> con cui intese sempre investire del senso di una missione il suo

5. Cfr. Vera Maletic, *Rudolf Laban. Corpo spazio espressione*, edizione italiana a cura di Francesca Falcone, Palermo, L'Epos, 2011 (1 ed. *Body Space Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, 1987, Mouton De Gruyter, Berlin - New York - Amsterdam).

6. Maletic, *Rudolf Laban* cit., p. 196.

7. Ivi, p. 195.

8. Rudolf Laban, *L'arte del movimento*, edizione a cura di Eugenia Casini Ropa e Silvia Salvagno, Macerata, Ephemera Editrice, 1999 (1 ed. *The Mastery of Movement on the Stage*, Macdonald & Evans Ltd, 1950).

9. La definizione è dello stesso Milloss. Aurel Milloss, *Coreosofia. Scritti sulla danza*, a cura di Stefano Tomassini, Venezia, Leo S. Olschki, 2002, p. 114.

10. Lettera di Milloss a Toti Scialoja dell'aprile 1946, pubblicata in Daniela Margoni Tortora, *Danza Pittura Musica. Intorno ai sodalizi artistici degli anni Quaranta*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Fondazione, 2009, pp. 81-83.

personale impegno artistico. Era la «suprema ambizione»<sup>11</sup> di far rinascere il balletto italiano dall'interno delle sue gloriose tradizioni attraverso l'innesto di una particolare concezione del moderno. Milloss si era convinto dell'urgenza di rinnovare l'arte coreografica italiana, sin dal suo arrivo. Il 'nuovo' doveva essere innestato sulla grande tradizione rappresentata dai massimi modelli di Viganò e de Blasis, partendo dall'eredità del magistero cecchettiano e da quel suo portato innovatore della *dance d'école* che si fondava sull'attenzione alle "energie cinetiche". E l'innesto sarebbe dovuto consistere in un'integrazione, finalizzata al «conseguimento di una sintesi» che, originando dall'interno della struttura fondamentale del linguaggio tradizionale della danza, avrebbe dovuto trovare l'unità di misura per il cambiamento nella danza libera di Laban.<sup>12</sup> Milloss, cioè, aveva riconosciuto la via alla necessaria realizzazione della sintesi tra vecchio e nuovo, tra bellezza e verità, combinando Laban «sulle fondamenta della danza accademica» rivitalizzata da Cecchetti: Laban, come Cecchetti, «era dell'avviso che il perfetto realizzarsi della danza deve essere visto anzitutto nella logica dell'evolversi delle sue correnti energetiche».<sup>13</sup> Erano, quindi, i principi della danza libera labaniana e la relativa teoria del movimento che, basati sulla regolazione dello sviluppo dinamico e ritmico del movimento e sulla ricerca dei coefficienti della danza, forza-spazio-tempo, si offrivano capaci di spingere verso la modernità la danza accademica; e la tanto invocata «tecnica unificata», «*sintetica*, o meglio *universalistica*», sarebbe dovuta scaturire dall'assorbimento di quei valori ritmici, dinamici e spaziali della danza libera all'interno della materia della danza accademica con la sua grammatica, sintassi e sistema armonico di *beldanzare*, con le sue posizioni, movimenti, portamenti, passi, salti, giri e accordi plastici.<sup>14</sup> Nel racconto autobiografico rilasciato a Patrizia Veroli,<sup>15</sup> Milloss dichiara di avere maturato queste sue convinzioni già negli anni tra il 1927 e il 1928; erano gli anni delle lezioni a Milano e a Torino con Enrico Cecchetti e delle lezioni con Rudolf von Laban, prima nella scuola di Hertha Feist a Berlino, dove, iscrittosi nel 1925, si era diplomato nel 1928, e subito dopo ai corsi di perfezionamento presso il labaniano Istituto Centrale Coreografico. Il poco più che ventenne danzatore aveva già intuito che l'anelata sintesi tra le due apparentemente così opposte concezioni e tecniche della danza d'arte, quella classica accademica e quella nuova, e cioè la pacificazione tanto discussa durante il secondo Congresso Internazionale dei Danzatori del 1928 ad Essen, a cui peraltro lui aveva partecipato, era da ricercarsi nel punto di incontro tra gli insegnamenti dei due maestri, Cecchetti e Laban: l'approfondimento dei valori energetici del movimento. La vera garanzia, insomma, per un rinnovamento della tecnica classica che non tenesse solo conto del cambiamento dei gusti e dell'evoluzione culturale della società europea, ma che offrisse nuove e

---

11. Lettera di Milloss a Petrassi da Vienna, 16 maggio 1965, pubblicata in Margoni Tortora, *Danza Pittura Musica* cit., p. 278.

12. Aurel Milloss, *L'eredità dell'espressionismo nella danza*, «Teatro contemporaneo», anno VIII, n. 19 (giugno-settembre 1988), pp. 32-33 (I ed. *Das Erbe des Expressionismus im Tanz*, «Maske und Kothurn», a. XI, n. 4, Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, 1965). Conferenza tenuta a Firenze in lingua tedesca nel Convegno dedicato all'espressionismo, Maggio Musicale Fiorentino del 1964.

13. Milloss, *Coreosofia* cit., pp. 175-177.

14. Ivi, p. 197.

15. Veroli, *Milloss* cit., pp. 85-109.

imprevedibili possibilità espressive, risiedeva nella ricerca del sempre diverso equilibrarsi dei coefficienti forza-spazio-tempo di Laban nel segno di un innesto sul lavoro già condotto da Cecchetti sui valori energetici del movimento.

Ma quella concezione millossiana di “balletto moderno italiano” non poggiava solo sulla revisione del linguaggio classico, come visto sopra. Il nuovo balletto italiano si doveva nutrire della collaborazione con le arti della musica e della pittura. Già nei primi otto anni di lavoro coreografico in Italia, infatti, Milloss aveva dato un forte impulso alla composizione della musica per danza lavorando, oltre che con Petrassi, con Casella (*La Rosa del Sogno*, *La Camera dei Disegni*), Dallapiccola (*Marsia*), Savinio (*La Vita dell'Uomo*), Mortari (*L'allegria piazzetta*), Piccioli (*La Tarantola*), Previtalli (*Allucinazioni*). Inoltre, collaborando con De Chirico, Severini, De Pisis, Mafai, Toti Scialoja, Prampolini, aveva portato la migliore pittura italiana nel teatro.<sup>16</sup> Nel 1956, uno dei progettati programmi di spettacolo di danza dedicato al “balletto moderno italiano”, che qui si riporta a titolo esemplificativo, proponeva: *Mirandolina* su musica di Valentino Bucchi con scene e costumi di Bruno Caruso (novità assoluta), *Marsia* su musica di Dallapiccola con scene e costumi di Toti Scialoja (ripresa del già esistente allestimento), *Ritratto di Don Chisciotte* su musica di Petrassi e scene e costumi di Afro (per la prima volta realizzato da un complesso italiano), *La giara* di Casella con scene e costumi di Renato Guttuso (in un nuovo allestimento).<sup>17</sup> Nel Fondo Milloss dell'Istituto per la Musica della Fondazione Cini di Venezia, dei quattro balletti sono conservati gli spartiti musicali posseduti da Milloss. In particolare, *Mirandolina*, *Marsia*, e *Ritratto di Don Chisciotte* nacquero dalla collaborazione tra musicista e coreografo. *Mirandolina* figura, infatti, come balletto giocoso in tre parti, su libretto di Milloss e musica di Bucchi; all'interno dello spartito per pianoforte sono indicate in penna rossa didascalie contenenti azioni coreografiche. Le annotazioni non sono di mano di Milloss, ma a uso del coreografo. *Marsia*, nella riduzione per pianoforte di Pietro Scarpini edita dalla Carisch S. A. di Milano nel 1943, figura come balletto drammatico in un atto (tre parti) di Milloss e musica di Dallapiccola. All'interno del volume, un foglietto volante a penna rossa di mano di Milloss fornisce la realizzazione delle luci; lo spartito contiene annotazioni di Milloss: di particolare interesse, da b. 8 a b. 51, in penna blu sono indicati i movimenti di Marsia (“girare dietro”, “sviluppare gamba sin”, ecc.); da b. 92 a b. 108 a matita sono indicati, invece, i passi della Danza di Apollo (“*piqué diag.*”, “*capr.*”, “*gr. jeté*”, ecc.). Il *Ritratto di Don Chisciotte*, nella riduzione per pianoforte dello stesso Petrassi edita dall'Universal-Edition di Vienna nel 1948, figura come balletto in un atto su libretto di Milloss e musica di Petrassi, e presenta la dedica del compositore al coreografo: «Ad Aurel M. Milloss ideatore di questo balletto e geniale collaboratore. Con profonda amicizia ed altissima ammirazione del suo Goffredo Petrassi. Roma Agosto 1948». All'interno dello spartito, didascalie in penna blu riferiscono azioni dei personaggi (“egli si dichiara sconfitto: fa volare le pagine del libro”, ecc.).<sup>18</sup>

16. Lettera di Milloss a Toti Scialoja dell'aprile 1946, pubblicata in Margoni Tortora, *Danza Pittura Musica* cit., pp. 81-83.

17. Lettera di Milloss a Petrassi da Amalfi, 25 agosto 1956, ivi pp. 272-273.

18. Consultazione da me effettuata i primi di luglio 2025.

### Collaborazioni di Milloss con Petrassi

Alla data del 1968, Milloss e Petrassi erano ormai legati da lunga amicizia e da fruttuosa collaborazione artistica. Il primo lavoro insieme risale al 1942, quando il coreografo ungherese fu invitato da Tullio Serafin al Teatro dell'Opera di Roma. Lì, tramite Casella entrò in contatto con Petrassi e con il mondo culturale romano. In quella prima occasione, come racconta Milloss,<sup>19</sup> fu proprio Petrassi a suggerire a Serafin di fare una versione coreografica del *Coro dei morti*, incaricando lui di realizzarla. La "parafrasi coreografica" andò in scena il 10 novembre 1942 al Teatro Reale dell'Opera di Roma.<sup>20</sup>

All'indomani della fine della guerra, Milloss creò le coreografie per i due balletti di Petrassi: *La follia di Orlando*, che debuttò il 12 aprile del 1947 al Teatro alla Scala di Milano, e *Ritratto di Don Chisciotte*, che debuttò il 21 novembre dello stesso anno al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi. La partitura della *Follia di Orlando*, balletto in tre scene con recitativi per baritono, era stata già scritta prima della guerra, quando Petrassi era stato invitato da Léonide Massine, allora direttore dei Balletti di Montecarlo, a scrivere una partitura per la sua compagnia. L'idea di musicare una rielaborazione dell'*Orlando furioso* dell'Ariosto originò in quell'occasione, ma la guerra fermò il progetto coreografico. Il balletto, quindi, fu poi realizzato da Milloss alla Scala. Si trattava di un genere di balletto nuovo per l'Italia di quei tempi. *La follia di Orlando* è un balletto non narrativo, cioè non esattamente astratto, ma piuttosto, per la dimensione allegorica e il raffinato simbolismo tendente all'astrazione, vicino al *ballet de cour* barocco o all'*opéra-ballet* di Rameau.<sup>21</sup> Nella sua lettera a Petrassi del 24 aprile 1947, da Milano, Milloss definisce il balletto dell'*Orlando*, appena andato in scena, «il nuovo tipo del "coreodramma", tipo poetico che avrà ancora grande sviluppo» e aggiunge: «sul campo del "coreodramma musicale" il risultato ottenuto si deve in grandissima parte a Te!».<sup>22</sup> Come sottolinea Massimo Mila nel suo saggio del 1969, Petrassi era esattamente allineato a quell'aspirazione di Milloss volta, da una parte, a realizzare un balletto non narrativo con forte tendenza verso l'astratto e, dall'altra, a svincolare, quindi, la coreografia dalla tradizione del balletto d'azione. Il musicista, infatti, concepiva la danza come «arte di per sé non destinata a raccontare nulla, ma solo adatta a esprimere sentimenti umani con le sue particolari forme di espressione». <sup>23</sup> Durante il lavoro di creazione coreografica della *Follia di Orlando*, Milloss instaurò con Petrassi una collaborazione artistica più profonda; il carteggio relativo al periodo compreso tra gennaio e aprile del 1947 documenta come Milloss diede il suo contributo al ripensamento di alcuni aspetti musicali, in particolare nella danza di Astolfo del terzo quadro. L'idea compositiva originale risultava per lui una musica "antidanza"; ne descrive le sue ragioni nelle lettere del 6 e del 27 gennaio, proponendo le soluzioni per rendere quell'episodio "musica danzabile".<sup>24</sup> Ma non fu solo la danza di Astolfo a essere rivista da Petrassi alla luce dei suggerimenti del coreografo. Come documentato

---

19. Enzo Restagno, *Aurelio Milloss e i balletti di Petrassi. Intervista raccolta da Enzo Restagno*, in ID. (a cura di), *Petrassi*, Torino, EDT, 1986, pp. 243-252.

20. Per la cronologia dei lavori coreografici di Milloss, si veda Veroli, *Milloss cit.*, *Appendice 2*, pp. 537-612.

21. Restagno, *Aurelio Milloss e i balletti di Petrassi. Intervista cit.*, in *Petrassi cit.*, pp. 244-245.

22. La lettera è pubblicata in Margoni Tortora, *Danza Pittura Musica cit.*, p. 264.

23. Massimo Mila, *Presenza di Goffredo Petrassi nella musica contemporanea*, in *di Goffredo Petrassi. Una antologia cit.*, p. 19.

24. Margoni Tortora, *Danza Pittura Musica cit.*, pp. 254-263.

dagli spartiti posseduti da Milloss, nel passaggio dall'edizione del 1947 all'edizione del 1965, Petrassi dimostra di approvare le proposte di tagli del coreografo e di accoglierle. Nel foglio dattiloscritto, redatto da Milloss e conservato all'interno del volume del 1947, è indicata una lista molto dettagliata di tagli «da riportarsi sullo spartito». Il frontespizio dell'edizione del 1965 presenta la dedica di Petrassi «per il carissimo Aurel M. Milloss questa definitiva edizione dedicata alla sua genialità ed all'affetto che mi lega a lui. Goffredo Petrassi. Roma, febbraio 1966».<sup>25</sup>

Il *Ritratto di Don Chisciotte* è un balletto introspettivo e non narrativo, che rievoca il mondo cervantino prendendo posizione sul tema dell'idealismo.<sup>26</sup> Qui la partecipazione del coreografo si inserì nella definizione stessa della partitura musicale, come figura nella pubblicazione a stampa della musica. Come racconta a Restagno, Milloss, pur senza legare le mani al creatore della musica, proponeva, e Petrassi elaborava, tenendo conto con molta precisione delle indicazioni coreografiche; erano indicazioni con movimenti mimati, danzati, con descrizioni e parole, ma ciò che fu vincente era la sensibilità di Petrassi «molto acuta per la danza»: «Petrassi ha captato perfettamente le mie intenzioni, scrivendo una musica assoluta attraverso la quale ho potuto far capire al pubblico quello che avevo da comunicare».<sup>27</sup> L'occasione successiva di collaborazione con Petrassi si offrì a Milloss nel 1959, quando, per il Teatro Massimo di Palermo ebbe modo di realizzare la coreografia dal titolo *Petit ballet en rose* sulla *Sonata da camera* per clavicembalo e dieci strumenti composta nel 1948. *Petit ballet en rose* debuttò con successo il 25 febbraio 1959. «Tra le cinque produzioni della serata nessuna veniva tanto applaudita quanto questo nostro balletto», scriveva il coreografo a Petrassi il 24 marzo del 1959 dall'Albergo delle Palme di Palermo.<sup>28</sup>

La collaborazione professionale tra i due si era stabilita ormai su una profonda intesa artistica. Nel 1968, fu, quindi, la volta di *Estri*.

### ***Estri prima di Estri***

*Estri* di Goffredo Petrassi nasce come composizione da camera tra il 1966 e il 1967, commissionata dallo statunitense Hopkins Center of the Arts del Dartmouth College (Hanover nel New Hampshire), durante la direzione musicale di Mario di Bonaventura, e pubblicata nel 1967 da Suvini Zerboni. È un brano scritto per 15 esecutori, per un organico che comprende 5 gruppi di strumenti. Il primo gruppo è dei legni: flauto e ottavino, clarinetto in si bemolle, clarinetto basso in si bemolle; il secondo gruppo è degli ottoni: corno in fa, tromba in do, trombone tenore; il terzo è degli archi: viola, violoncello, contrabbasso; il quarto è delle tastiere: celesta e *glockenspiel* (a tastiera), clavicembalo (registrazione Neupert), vibrafono; il quinto è delle percussioni: I (tamburo piccolo senza corde, tamburo grande senza corde, cassa chiara, crotali), percussioni II (piatto sosp. piccolo,

25. Nel Fondo Milloss dell'Istituto per la Musica della Fondazione Cini, sono conservati entrambi i volumi posseduti e annotati da Milloss: *La follia di Orlando*, ballo in tre quadri con recitativi per baritono, riduzione per pianoforte di Mario Carta, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, del 1947 e del 1965.

26. Restagno, *Aurelio Milloss e i balletti di Petrassi. Intervista cit.*, in *Petrassi cit.*, p. 244.

27. Ivi, p. 247. In due lettere a Petrassi, rispettivamente del 3 ottobre 1947 da Venezia e del 10 novembre dello stesso anno da Parigi, Milloss fa riferimento alla collaborazione artistica nella realizzazione del *Ritratto di Don Chisciotte*. Cfr. Margoni Tortora, *Danza Pittura Musica cit.*, pp. 266-270.

28. Ivi, p. 274.

piatto sosp. grande, 2 piatti, tam tam piccolo, 2 triangoli piccolo e grande); percussioni III (4 Bloks piccolo medio e 2 grandi, 3 tom tom piccolo, medio e grande, gran cassa media, sonagli). Il titolo ripropone la parola 'estro' in quella sua connotazione tipicamente veneziana che, come ha raccontato spesso Petrassi, rifletteva bene la personalità della moglie. Fu, infatti, Rosetta Acerbi, pittrice veneziana nonché dedicataria di *Estri*, a ispirare la composizione, con il suo carattere estroso e pieno di immaginazione, rifuggente dalle piccole miserie quotidiane. E la sua presenza fu tanto influente che quella «lievitazione della fantasia» così caratteristica di *Estri* è a lei debitrice.<sup>29</sup>

Lo stile compositivo degli *Estri* petrassiani deriva da quella revisione e quel cambiamento del modo di concepire la musica che appartengono all'ultimo periodo compositivo. Descritta in più occasioni dallo stesso Petrassi, la 'svolta' risaliva alla fine degli anni Cinquanta, in coincidenza della composizione della *Serenata* del 1958 per flauto, viola, contrabbasso, clavicembalo e percussioni: fu il passaggio verso una liberazione che toccò i diversi livelli linguistici. Innanzitutto, significò «l'abbandono dei temi o di possibilità tematiche che risultino riconoscibili»;<sup>30</sup> la presenza di movenze, di simboli che possono ripetersi, non era da intendersi, spiegava Petrassi a Restagno, nel senso tematico e neppure della riconoscibilità tematica. La revisione riguardò anche il livello timbrico, attraverso una ricerca volta all'inedito, pieno di mordente, che fosse stuzzicante. Era l'esito di quella sorta di ricerca «di un timbro originario delle cose»,<sup>31</sup> degli strumenti, indipendentemente dalla tradizione, che determinò un notevole sviluppo della pratica virtuosistica dei singoli strumenti, saggiata innanzitutto nelle piccole dimensioni di organico della musica da camera, laddove, cioè, le individualità timbriche e anche virtuosistiche sono più spiccate. Ma, il rivolgimento più profondo che si realizza in questo nuovo approdo compositivo è dato dalla ricerca di un'idea di consequenzialità diversa da quella tradizionale: «non è più un'idea che si deve sviluppare e i cui passaggi debbono sempre conservare un punto di riferimento in quell'idea; il modo di procedere si basa su un susseguirsi di idee che nella loro diversità devono alla fine avere una parentela».<sup>32</sup> Nelle *Conversazioni* con Luca Lombardi, Petrassi spiegava che era dal lavoro sulla cellula intervallare che scaturiva, per germinazione spontanea, la differenziazione continua pur nella specificità e nell'unità strutturale di ogni brano.<sup>33</sup> Giuliano Zosi ha chiamato "neoumanista" quest'ultima fase compositiva, adottando, nella sua periodizzazione del percorso petrassiano, la definizione di "nuovo umanesimo" presa in prestito da Boris Porena.<sup>34</sup> Ma, al di là dell'interesse critico verso lo scandire in periodi distinti il cammino compositivo di Petrassi, ciò che l'autore stesso descrive come caratteristiche dello stile nuovo seguito alla 'svolta' è evidente in *Estri* e costituisce il punto di partenza da cui si sono mosse le indagini condotte dagli studiosi più attenti all'analisi linguistica, formale e strutturale del brano.

29. Enzo Restagno, *Una biografia raccontata dall'autore e raccolta da Enzo Restagno*, in *Petrassi cit.*, pp. 45-46.

30. Ivi, p. 40.

31. Luca Lombardi (a cura di), *Conversazioni con Petrassi*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1980, p. 162.

32. Restagno, *Una biografia cit.*, in *Petrassi cit.*, p. 41.

33. Lombardi, *Conversazioni cit.*, p. 123.

34. Giuliano Zosi distingue 5 fasi nel percorso compositivo di Petrassi: «a) periodo popolare 1926-1929-30; b) periodo neo barocco 1931 (*Ouverture da Concerto*) 1939-40 (*Magnificat*) 1952; c) periodo metafisico-spirituale 1940-41 (*Coro di morti, Noche Oscura*) 1950-51; d) periodo astratto 1952-53 (*Récréation*) (*Concerto per flauto e orchestra*) 1960; e) periodo neoumanista (1960 *Propos d'Alain*, 1972 *Ala*)». Giuliano Zosi, *Ricerca e sintesi nell'opera di Goffredo Petrassi*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1978, p. 141.

### ***Estri* diventa balletto concertante**

*Estri* diventa coreografia poco dopo la sua composizione. Fu durante un concerto della Filarmonica romana che la signora Adriana Panni si rivolse a Petrassi dicendo: «Ma come mai questo non è un balletto?». <sup>35</sup> In quell'occasione Milloss non era presente, ma, al suo rientro a Roma, ascoltò subito la registrazione su nastro. Così, egli scorse negli *Estri* petrassiani quelle forti virtualità coreografiche che lo convinsero dell'idea di realizzarne un balletto.

Pur non essendo originariamente destinata all'esecuzione coreografica, la musica di *Estri* si prestava particolarmente alla resa coreografica. Come infatti riconobbe Massimo Mila, quella partitura, nell'elaborazione del suo stile strumentale, si presentava così vicina a quell'ideale di danza pura, da contenere in sé «una realtà, ben inteso, intrinsecamente musicale, di gesti e figure sonori» particolarmente propense all'interpretazione danzata. Aliena dalle frivolezze sperimentali dell'avanguardia musicale, la musica di un brano come *Estri* «non ti rinvia a una dimensione espressiva fuori di lei, ma è tutta intiera *hic et nunc*, nella sua presenza immanente: un balletto perfetto, dove l'esattezza dei gesti è a sé stessa ragione e norma»; un balletto di gesti sonori la cui originalità non si esaurisce nella dimensione timbrica, ma sostanzia l'invenzione di concrete figure musicali. Figure, quindi, non temi, fondate su intervalli, spunti ritmici e magari melodici, che si pongono come veri e propri personaggi di un dramma sonoro. Ma, aggiunge Mila, «guai a chi volesse forzare la semanticità di questi segni sonori per tentarne un'indiscreta traduzione in termini illustrativi di oggettivazioni psicologiche»: in un certo senso «si potrebbe dire che lo sforzo della più recente arte di Petrassi è quello di togliere alla musica il carattere di linguaggio significante, per conferirle quello di realtà in atto». <sup>36</sup> Petrassi stesso affermava che, nello stile compositivo di *Estri*, l'elaborazione di una «gestualità e in un certo senso di rappresentatività» aveva consentito a un coreografo «intelligente e astuto» come Milloss «di tirare fuori il nervo, il succo di questa musica attraverso un apparato gestuale già suggerito, in un certo senso». Ma quando parla di rappresentatività, Petrassi precisa che la sua musica «non rappresenta nulla, allude soltanto a un intreccio di emozioni». <sup>37</sup>

Con *Estri*, Milloss aveva raggiunto un risultato artistico che la critica aveva prontamente riconosciuto. All'indomani del debutto spoletino, si pronunciarono favorevolmente le testate giornalistiche intervenute, e lo aveva sottolineato lo stesso Petrassi. Il compositore considerava *Estri* il miglior balletto creato da Milloss; era un lavoro «di un'essenzialità e di una purezza raramente riscontrabili nel balletto, con tre elementi soltanto <sup>38</sup> e alcune strutture di Cagli», un «lavoro stupefacente, perché la nitidezza della realizzazione si sposa a un contenuto molto drammatico». <sup>39</sup> E questo risultato trovava le sue ragioni più profonde nella storia di un'intesa artistica scaturita da lunga amicizia e importante collaborazione professionale. Si trattava della condivisione di una medesima sensibilità e di una comune concezione artistica, condizione necessaria quanto rara affinché la cooperazione tra musicista e coreografo potesse condurre a esiti di vero valore. <sup>40</sup>

35. Restagno, *Aurelio Milloss e i balletti di Petrassi. Intervista cit.*, in *Petrassi cit.*, p. 250.

36. Mila, *Presenza di Goffredo Petrassi cit.*, in *di Goffredo Petrassi. Una antologia cit.*, pp. 23-24.

37. Restagno, *Una biografia cit.*, in *Petrassi cit.*, p. 27.

38. È ipotizzabile che Milloss abbia scelto di assegnare proprio a tre elementi il movimento coreografico per creare una sorta di prolungamento dell'organico dei 5 gruppi di tre esecutori musicali con l'inserimento di un sesto gruppo di esecutori danzatori.

39. Restagno, *Una biografia cit.*, in *Petrassi cit.*, p. 27.

40. Aureli Milloss, *La cooperazione tra opera coreica e musica*, «Teatro contemporaneo», n. 19, VIII, (1988), p. 7.

### La «cooperazione tra opera coreica e musica»

La dichiarazione che fa Milloss ad apertura dell'articolo dedicato alla cooperazione tra opera coreica e musica si rivela al lettore la conferma esplicita delle scelte di un'intera carriera artistica: «Amo molto la musica e mi piace perciò, nei miei lavori coreografici, dare preferenza alla cooperazione con essa». Ma subito aggiunge: «i problemi insiti nella cooperazione tra danza e musica sono inesauribili» per la diversità tra le due arti soprattutto, ma anche per il fatto che «troppo raramente si presenta il caso in cui musicista e coreografo abbiano la medesima sensibilità e la medesima concezione artistica».<sup>41</sup> La questione della cooperazione tra opera coreica e musica aveva da sempre interessato Milloss. Già nel 1942, aveva scritto sulla problematicità di un incontro tra arti così diverse e sulla necessità per il coreografo di mantenere l'autonomia e l'originalità della sua creazione nel rispetto della musica scelta; inoltre, aveva puntualizzato che l'opera coreografica non può e non deve limitarsi a «ricalcare i disegni musicali» né a rendere un'illustrazione della musica, ma deve essere una “contropeera”, cioè un'opera che, nella sua autonomia, completi coreograficamente la musica data.<sup>42</sup> Per Milloss, il coreografo deve sempre creare qualcosa di autonomo pur se all'interno dei limiti posti dalla musica, e, quando si tratti di «balletti di pura forma che nascono per ispirazione da strutture musicali già esistenti, non si può mai parlare di una vera e propria traduzione della musica in danza in modo per così dire “fotografico”».<sup>43</sup> Piuttosto, negli scritti millossiani si legge la preoccupazione di assicurare alle arti cooperanti la possibilità di offrire contributi di valore autonomo assegnando a ciascuna i compiti corrispondenti alle proprie e specifiche qualità espressive nel reciproco integrarsi. Il testo coreografico, quindi, si incaricherebbe di «esaltare»<sup>44</sup> anche gli aspetti musicali. E nel tentativo, sia pur assai sintetico, di mettere a confronto quei parametri costitutivi delle due arti e distintivi dell'inconciliabile diversità, Milloss individua la possibilità di instaurare tra la danza e la musica un rapporto di complementarità, autenticamente realizzabile solo quando coreografo e musicista abbiano la medesima sensibilità e la medesima concezione artistica.<sup>45</sup> Era proprio su queste basi che si era stabilita l'intesa profonda da cui scaturì la creazione coreografica di *Estri*, un'intesa che, da una parte, aveva reso possibile la significazione in pura astrazione coreografica della giusta interpretazione di quel nascosto ritratto femminile di Rosetta Acerbi e di quel carattere, di quella felicità estrosa e gestuale contenuti nella partitura, dall'altra, aveva consentito di leggere acutamente quel “civettare” di Petrassi col neoclassicismo.<sup>46</sup>

### Nel vivo degli *Estri* petrassiani. La I parte

L'analisi formale e strutturale che segue, pur non avendo alcuna pretesa esaustiva, si propone, nella sua funzionalità, di stabilire le premesse all'affondo dell'indagine coreomusicologica. Quest'ultima si sofferma in modo puntuale solo sulla prima parte della partitura petrassiana e della coreografia millossiana.

41. Milloss, *La cooperazione* cit., p. 7.

42. Aurel Milloss, *Coreosofia, coreologia, coreografia. Breve introduzione accademica all'arte della danza*, in Milloss, *Coreosofia* cit., pp. 78-79.

43. Milloss, *La cooperazione* cit., p. 12.

44. Mario Verdone, *La drammaturgia ballettistica di Aurelio Milloss*, «Teatro contemporaneo», nn. 11-12, VI (ottobre 1985-maggio 1986), p. 108.

45. Milloss, *La cooperazione* cit., pp. 8-9.

46. Restagno, *Aurelio Milloss e i balletti di Petrassi. Intervista* cit., in *Petrassi* cit., p. 251.

*Estri* è un brano strutturato in un movimento e si svolge attraverso una «segmentatura formale ordinata e complessa». <sup>47</sup> La costruzione non è canonica, non si riferisce, cioè, in alcun modo ai codici tradizionali, bensì risponde alla necessità individuale di opera particolare e unica in sé. La musica, allora, si dipana in successioni di sezioni, in intersezioni, in impulsi gestuali, in alternanza di pieni e vuoti, che la fantasia coagula in un'unitarietà complessa. Per Petrassi, «la forma non esiste» nel senso che «esiste la forma particolare di ogni pezzo. Quindi al concetto della forma, al codice di riferimento che avevamo prima non possiamo più riferirci, perché non corrisponde, allora dobbiamo supplire con altre cose, con altri concetti, e ci sarà o la continuità o le varie sezioni o uno sviluppo di sezioni o un intersecarsi di sezioni, eccetera, di pieni e di vuoti, ossia ricorriamo a dei termini che non hanno niente a che vedere con i termini formali precedenti». <sup>48</sup>

A livello macrostrutturale, nel brano si distingue una prima parte che si svolge da b. 1 fino alla grande cesura del punto coronato di b. 97. La I parte si struttura in tre sezioni e, rispettivamente, la I sezione si svolge da b. 1 a b. 34, la II sezione da b. 35 a b. 59, la III sezione da b. 60 a b. 97.

### ***I sezione: bb. 1-34***

La I sezione (bb. 1-34) ha funzione di presentazione espositiva. Il flauto è il primo strumento a essere presentato con la sua caratteristica predominanza: a lui è affidata l'esposizione della cellula germinale. Poi, segue ciascuno dei quattro gruppi di strumenti intonati che si alterna alle percussioni. Ciascuna presentazione evidenzia le caratteristiche timbriche del relativo gruppo strumentale in connessione con la precipua valenza strutturale ed espressiva. L'ingresso delle percussioni, qui, funge da segnale di fermata nel fluire motorio della musica. La condotta della I sezione gioca, quindi, su un'alternanza di blocchi di energia che procede, da una parte, per espansione della lunghezza delle presentazioni dei gruppi di strumenti intonati, e, dall'altra, per contrazione della durata delle fermate: la presentazione del flauto si consuma nel battere di b. 1, mentre la prima fermata si consuma in quattro battute (bb. 2-5) preceduta dal segnale percussivo emesso sul levare di b. 1; la presentazione del gruppo dei legni si estende su 2 battute con il battere della seguente (bb. 6-7 con il battere di b. 8), mentre la seconda fermata si consuma in tre battute con il levare (bb. 10 con il levare -12) preceduta dal segnale percussivo emesso sul levare e sul battere di b. 9; la presentazione del gruppo degli archi dura quattro battute (bb. 13-16), mentre la terza fermata si consuma in due battute con il levare (bb. 18 con il levare -19) precedute dal segnale percussivo dato sul battere di b. 17; il gruppo degli ottoni espande la sua presentazione a sei battute (bb. 20-25), mentre la fermata è contratta a livello zero: ora il segnale di fermata è emesso in contiguità con l'avvio dell'ultima presentazione. Consegnata agli strumenti a tastiera, l'ultima presentazione dura nove battute (bb. 26-34) e confluisce senza soluzione di continuità nella II sezione.

#### ***bb. 1-5:***

presentazione del flauto (cellula germinale) – percussioni – fissazione. <sup>49</sup>

47. Zosi, *Ricerca e sintesi* cit., p. 125.

48. Lombardi (a cura di), *Conversazioni* cit., p. 165.

49. Nella sua analisi di *Estri*, Zosi chiama «fissazione» la fermata articolatoria della musica. Zosi, *Ricerca e sintesi* cit., pp. 149-152.

L'incipit del brano è affidato al flauto che presenta in *fff* sé stesso e la cellula germinale.<sup>50</sup> È un gesto improvviso, istantaneo, «un falso unisono *in nuce*»<sup>51</sup> fungente liberamente da sigla o segnale, o fungente da principio costruttivo dell'unitarietà complessa del brano. Ritorna, per esempio, trattato per aumentazione e imitazione a più voci, per moto contrario e moto retrogrado, distribuito fra contrabbasso, clarinetto basso e trombone con sordina di cartone nel passo, da b. 177 a b. 187, che precede l'ultima cadenza del clavicembalo (b. 188); o trattato per imitazioni ritmiche, dirette e inverse, come quelle fra tromba, trombone e corno alla ripresa variata del tema dopo la grande cesura del punto coronato (bb. 98 -102).<sup>52</sup> La cellula germinale si configura nella fusione della cellula ritmica, data da due biscrome, mi<sup>5</sup> e sol<sup>5</sup> bemolle, che si poggiano su una semicroma, fa<sup>5</sup>, suonate sul battere della prima battuta in 3 ottavi con indicazione metronomica di 132 alla croma, con una struttura intervallare di seconda che passa attraverso una terza diminuita: mi - sol bemolle - fa. L'emissione è rapida: un'istantanea in *fff* che squarcia il silenzio. Il gesto impulsivo del flauto è seguito da una pausa breve, poi dalla risposta della percussione secca in un *ff* di piatto piccolo, triangolo grande e tom tom grande con fermata per quattro battute.

*bb. 6-12:*

presentazione del gruppo dei legni – percussioni – fissazione.

Il gruppo strumentale dei legni (flauto, clarinetto in si bem. e clarinetto basso in si bem.) entra alla b. 6 con una linea rapida di suoni in *fff*, una discesa a precipizio segmentata sui timbri dei tre strumenti, che copre l'estensione dal la<sup>5</sup> del flauto al mi<sup>1</sup> bemolle del clarinetto basso. A b. 8 il fluire motorio dei legni è interrotto dal suono secco dei 2 piatti in *ff* poi, immediatamente dopo, della cassa chiara con una fermata di tre battute con il levare.

*bb. 13-19:*

presentazione del gruppo degli archi – percussioni – fissazione.

Il gruppo di strumenti ad arco (viola, violoncello e contrabbasso) entra alla b. 13 e dura fino a b. 16; si presenta con un'esaltazione delle qualità timbriche dei suoni armonici fissi in *ppp* del contrabbasso, dei tremoli in *pp* con sordina per il violoncello e dei salti intervallari melodici in *mp* con sordina per la viola. La direzione è ascendente *senza crescendo*. L'impulso percussivo di crotali, piatto piccolo e sonagli in sovrapposizione dinamica di *fp mf* (b. 17) interrompe il fluire motorio degli archi con una fermata di due battute con il levare.

*bb. 20-25 (con il battere di b. 26):*

presentazione del gruppo degli ottoni – percussioni.

Il gruppo degli ottoni (corno in la, tromba in do e trombone tenore) entra alla battuta 20 e dura fino al battere di battuta 26; si presenta con un movimento ascendente con *crescendo* conclusivo, che propone al corno prima il virtuosismo esornativo della cellula intervallare di seconda (bb. 20-22) e poi una dilatazione intervallare e ritmica con intenzione di segnale melodico (bb. 23-25), mentre tromba e trombone dialogano tra di loro.

50. Zosi la chiama microcellula. Zosi, *Ricerca e sintesi* cit., p. 148.

51. Piero Santi, *Musica da camera II*, in Restagno, *Petrassi* cit., p. 215.

52. *Ibidem*.

Gli ottoni si fermano sul gesto impulsivo di tamburo piccolo e piatto grande in *f*. L'interruzione del fluire si consuma ora sul battere della b. 26, in sovrapposizione all'ingresso della celesta e in contiguità con clavicembalo e vibrafono.

**bb. 26-34**

presentazione del gruppo di strumenti a tastiera

L'ultimo gruppo di strumenti intonati a presentarsi è quello delle tastiere (celesta, clavicembalo e vibrafono) che entra immediatamente sul gesto delle percussioni. Dura da b. 26 a b. 34, una fascia sonora in *mp* (clavicembalo) e in *mf* (celesta e vibrafono) che avanza con un procedere ad andirivieni ascendente e discendente di linee rapide, su un vettore di energia pressoché continua fino all'inizio della II sezione (b. 35). Il clavicembalo si presenta con quella caratteristica di virtuosismo cadenzale che resterà prevalente per tutto il brano.

**II sezione: bb. 35-59**

La II sezione parte sul tappeto del gruppo clavicembalo, celesta e vibrafono, e si svolge con un procedere a macchie timbriche per aggiunta accumulativa fino al raggiungimento del climax. Ordinata per appartenenza e proposta con un gioco imitativo idealizzato, l'entrata di ogni strumento fissa il gesto della cellula germinale su un suono dal quale, poi, movenze arabescanti si dipartono in espansione, creando un effetto di aumento progressivo dell'energia nella dilatazione della spazialità sonora, nell'addensamento timbrico, ritmico e articolatorio. A b. 35 entra il flauto sul battere con il suono acuto del  $la^5$  fissato in tremolo in *ppp* e in *cresc.*; a b. 38 entra il clarinetto sul suono del  $sol^4$  allo stesso modo in *ppp* e in *cresc.*; a b. 41 entra il clarinetto basso con un  $la^2$  bemolle completando la fascia timbrica dei legni. Sul tappeto ora composto dai due gruppi di tastiere e legni, entrano gli ottoni: prima il trombone a b. 44 con un  $do^2$  in *pp* e *cresc.*, poi, allo stesso modo, la tromba sul terzo ottavo di b. 45 con un  $re^4$ , infine il corno sul secondo ottavo di b. 47 con un  $do^3$  diesis. Sulla fascia sonora dei tre gruppi sovrapposti, da b. 51 entra il gruppo degli archi. Le entrate si stringono: la viola entra sul battere di b. 51 con un tremolo in *pp* sul  $fa^4$  diesis, il violoncello entra sul secondo ottavo di b. 52, allo stesso modo, con un  $mi^2$ , il contrabbasso sul terzo ottavo di b. 52, con un  $fa^4$  (armonico). Le quattro fasce ora sono complete; la direzione della musica è il climax. Esito del processo di aggiunta accumulativa, a b. 55, il climax giunge esplosivo dopo una brevissima fissazione sul tremolo in *pp* degli archi (sui primi due ottavi di b. 55); il climax è un effetto di eccitazione caotica improvvisa nel pieno timbrico di un *ff* ottenuto con la partecipazione dei cinque gruppi strumentali, che si staglia deciso e concitato e si ribadisce scorciato, dopo analogo fissazione su suono fermo degli archi in *ppp* sui primi due ottavi di b. 58, con aumento dell'energia sonora in *fff* a bb. 58-59.

**III sezione: bb. 60-97**

La tensione sprigionata nel climax si svuota in un'interruzione brusca che lascia spazio a un episodio di carattere contrastivo. La III sezione inizia a b. 60; ora, l'intensità motoria si distende nella dilatazione intervallare e ritmica e nell'alleggerimento sonoro del segnale melodico, derivato per affinità dalle bb. 23-25. Consegnato alla fascia degli archi in *mp*, allora, un nuovo 'estro' fa capolino, schiudendo la musica a una inusitata levità. Sulla concentrazione del segnale melodico, poi, in un effetto di tremolo in *ppp* (bb. 65-67), si innesta un gioco di percussioni contrappuntate. A seguire, originando per im-

mediata emanazione da quel precedente suono lungo in *ppp* della fascia degli archi, una fluorescenza di cromatismi si libera a b. 68: un *continuum* lineare, sinuoso e filiforme, un quasi *ad libitum* per attitudine cadenzale; ora la spazialità sonora si amplifica nell'intersecazione di più piani figurali. Sulla fluorescenza in *pp* degli archi, procede la fascia delle percussioni con il suo gioco di contrappunti, mentre da b. 74, iniziano a entrare i fiati uno per volta riproponendo il gesto della cellula germinale in modo segmentato. Ciascuno strumento, cioè, si puntella nello spazio sonoro con la sua particolare individualità timbrica, offrendo in forme dilatate l'elemento intervallare della cellula germinale.

La III sezione si completa in una chiusa che si estende da b. 88 fino al punto coronato di b. 97: un momento che, nella sua esplicitezza, contiene e veicola l'efficace significazione risolutiva di una cadenza conclusiva.

### Opera e “contropera”

La relazione qui istituita tra l'opera petrassiana e la “contropera” millossiana è stata stabilita all'interno di quel territorio comune rappresentato da una concezione di movimento che pone le sue fondamenta innanzitutto sull'affermazione labaniana del 1927:<sup>53</sup> il mezzo di espressione coreutica è «l'irradiazione del movimento nella danza».<sup>54</sup> A seguire, Laban vi aveva posto in parallelo la musica. Per estensione pertinente, allora, si è assunto che il mezzo di espressione dell'arte dei suoni è l'irradiazione del movimento nella musica. L'applicazione, quindi, dei coefficienti del movimento (tempo, spazio, peso, flusso) come strumento analitico ha messo in luce le corrispondenze tra opera e “contropera”, in ciascun segmento preso in esame, a livello della combinazione dei fattori di movimento, ovvero delle motivazioni d'azione, e a livello dell'agire degli *efforts* nella formalizzazione.

Con un vocabolario che origina per diretta derivazione dalla danza classica, presente ma al contempo distante, Milloss ricrea nella sua coreografia la *cinesi*, l'irradiazione del movimento sottesa alla musica di Petrassi in tutta la sua complessità. Nell'analisi formale degli *Estri* petrassiani, Giuliano Zosi aveva già individuato nella *cinesi* il caratteristico principio costruttivo che sorregge la segmentazione formale del brano musicale.<sup>55</sup> Sempre riferendosi alla musica, lo studioso si soffermava sull'intensa motilità contenuta in ogni segmentazione e sul processo di determinazione formale insito nel dispiegamento di energia a blocchi lungo il costrutto tensionale dell'intero. Ciascuna segmentazione formale è data da strutture figurali di differente natura e di differente articolazione interna tendenti alla compenetrazione organica continua di tutti gli elementi costitutivi. E la figura, così tipica nella scrittura petrassiana, nasce dalla fusione delle cellule ritmiche con le strutture intervallari.<sup>56</sup> Ogni figura ha, per così dire, una sua identità e costituisce una microstruttura che ha una sua motivazione d'azione. Ciascuna microstruttura figurale,

---

53. Rudolf von Laban, *Daz tänzerische Kunstwerk oder: Wie es leiben und leben solte*, «Die Tat. Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur», novembre 1927, pp. 588-591. Lo scritto è riportato in traduzione italiana a cura di Eugenia Casini Ropa, Rudolf von Laban, *L'opera d'arte di danza ovvero: Come dovrebbe concretamente vivere*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno IV, n. 3, (2012), pp. 253-258.

54. Ivi, p. 255.

55. Per cinetico, Zosi intende «il concetto di rilettura continua e periodica o di uno stesso spazio sonoro o della somma di varie cellule ritmiche, trasformandone a ogni nuova stesura temporale l'articolazione interna, tenendo però sempre presente l'esplicazione iniziale». Zosi, *Ricerca e sintesi* cit., p. 125.

56. Ivi, p. 124.

cioè, è originata da un impulso di energia dato dalla combinazione di fattori di movimento. L'impulso interiore, o energia, coinvolge l'elemento *tempo* e l'elemento *spazio* in una compenetrazione organica che è generativa, per sua funzione, della cinesi della composizione intesa come processo su cui cammina e si organizza la forma. Pur non riferendosi in alcun modo a Laban, la visione della combinazione organica dei parametri, dell'impulso di energia e della cinesi nell'interpretazione analitica di Zosi incorpora l'elemento flusso e l'elemento peso agli elementi tempo e spazio.<sup>57</sup> Su questi presupposti, pertanto, si è proceduto nell'analisi coreomusicologica, sia pur nella consapevolezza che i risultati descrittivi, nella loro sostanziale semplificazione, non possono che essere approssimativi e imprecisi. Come aveva scritto Laban, nella danza pura «è l'impulso interiore al movimento che crea i propri moduli di stile e di ricerca di valori intangibili e praticamente indescrivibili».<sup>58</sup>

### ***I sezione: bb. 1-34***

*bb. 1-5.*

2  
a Rosetta

**ESTRI**  
per quindici esecutori

GOFFREDO PETRASSI  
(1957)

Fl. *fff*

3  
8  $\text{♩} = 132$

I Pisto picc. [legno] *f*  
Perc. triang. gr. [metallo] *ff*  
II tom t. gr. *ff mezzo*

5

Proprietà per tutti i Paesi della Edizione MUSICI ZERONI S.p.A. - Milano, Corso Sesto, 1  
© Copyright 1967 by Edizione MUSICI ZERONI S.p.A. - Milano.  
Tutti i diritti riservati e sono di legge. All rights reserved. International copyright secured.

S. 6662 Z.

*Fig.1 bb 1-5.*

La scena di *Estri* si apre sull'immobilità tensiva dei tre corpi eretti dei danzatori allineati frontalmente lungo la larghezza del palcoscenico; Elisabetta Terabust è in posizione centrale; alle loro spalle e in prossimità del fondale scuro campeggia il reticolato metallico della struttura scenografica in forma di P greco di Corrado Cagli.

57. Cfr. *ivi*, pp. 148-153.

58. Laban, *L'arte del movimento* cit., p. 10.

L'emissione improvvisa della cellula germinale al flauto in *fff* squarcia il silenzio. Subito dopo, la tensione dell'immobilità dei danzatori emana la sua energia sul colpo delle percussioni in *ff*: i tre corpi all'unisono cambiano rapidamente posizione. Restando sul posto, il movimento energicamente deciso punta come un colpo lanciato verso l'alto. Sulla fermata della musica, i corpi ritornano all'immobilità tensiva. Ora il disegno plastico della posa evidenzia la verticalità ascendente. Nella schematizzazione analitica della prima segmentazione (bb. 1-5) della I sezione dell'opera e della "contropera", quindi, si evidenzia la seguente corrispondenza:

**tempo:** improvviso e rapido nella brevità

**spazio:** diretto e sull'estensione verticale dell'altezza

**peso:** forte e incisivo

**flusso:** controllato

**fermata = immobilità**

*bb. 6-12:*

All'ingresso del gruppo dei legni (b. 6), sul movimento della linea continua discendente, rapida, in *fff* e segmentata sui timbri dei tre strumenti, i danzatori abbandonano lo stato di immobilità tensiva. Il movimento dei tre corpi avviene con rapida decisione senza soluzione di continuità ma segmentato per sovrapposizione, come un fluttuare eccitato, fino a indietreggiare lungo la profondità del palcoscenico. Sul segmento gestuale della presentazione del gruppo dei legni (bb. 6-8), si evidenziano le seguenti corrispondenze:

**tempo:** rapido, in accelerando sullo stringimento dei valori ritmici

**spazio:** percorso segmentato e direzioni fluttuanti nell'estensione discendente della profondità

**peso:** spinta forte assecondante la direzione

**flusso:** continuo

Ai due colpi percussivi (bb. 8-9) in *ff*, vicini e contrapposti per qualità ritmica, che fermano la presentazione dei legni, i tre corpi all'unisono corrispondono con due movimenti allo stesso modo incisivi; il primo puntato verso l'alto, il secondo verso il basso. La seconda segmentazione (bb. 6-12) della I sezione della I parte giunge alla fissazione con un movimento di convergenza verso il basso, che la danza esprime, in ultimo, con il raggiungimento dell'immobilità su una posa dei corpi abbassata, accovacciata, chiusa, mani e teste rivolte verso il basso. Le corrispondenze sono:

**tempo:** improvviso e rapido

**spazio:** diretto e sull'estensione della verticalità

**peso:** forte e incisivo

**flusso:** controllato

**fermata = immobilità**

*bb. 13-19:*

Sulle sonorità in sordina e sul movimento lineare ascendente senza crescendo degli archi, che entrano a b. 13, Terabust, ora sola, abbandona lo stato di immobilità con unisciare lo spazio: prima solleva lentamente il busto in posizione eretta e poi avanza dal fondo verso il centro del palcoscenico con una camminata ad andatura moderata e accompagnata dall'elevazione in espansione delle braccia aperte lateralmente passando da una seconda posizione fino al punto massimo di un *allongé* alto. L'avanzamento e l'espansione nel movimento della Terabust si associano all'ampliamento dei salti intervallari della viola e all'incremento della direzione ascendente del violoncello. I due danzatori, Vantaggio e Rainò, restano nello stato di immobilità tensiva della posizione assunta nel precedente segmento. Nel segmento gestuale di presentazione del gruppo degli archi (bb. 13-16), quindi, si evidenziano le seguenti corrispondenze:

**tempo:** lento

**spazio:** diretto lineare nella direzione in alto, prima, e in avanti, dopo

**flusso:** continuo

**peso:** leggero

La linea ascendente degli archi in sordina confluisce, fermandosi, nell'impulso percussivo di crotali, piatto piccolo e sonagli in sovrapposizione dinamica di *fp mf* (b. 17). Qui, Terabust ferma il suo procedere in avanti e, giunte al termine dell'espansione in alto, le braccia lentamente decrescono fino alla posizione lungo il corpo, sul decadere della sonorità delle percussioni nella fissazione breve. Nel segmento gestuale delle percussioni (bb. 17-19) in opposizione alla presentazione degli archi, si evidenziano le seguenti corrispondenze:

**tempo:** molto rallentando

**spazio:** discendente

**flusso:** continuo

**peso:** leggero

**fermata breve = immobilità breve**

*bb. 20-25:*

L'ingresso del gruppo degli ottoni si esprime su due livelli di condotta: da una parte, tromba e trombone con movimento spezzato instaurano un gioco di contrappunti che si conclude sul *crescendo* del trombone (b. 25); dall'altra, il corno si propone in *mp*, prima nel virtuosismo esornativo della cellula intervallare di seconda (bb. 20-22) e poi nella dilatazione intervallare e ritmica con intenzione di segnale melodico (bb. 23-25). In questo segmento gestuale, anche la danza si svolge su due livelli di condotta: sul gioco di contrappunti di tromba e trombone, i due danzatori, abbandonato lo stato di immobilità, nella posizione inginocchiata su una gamba instaurano un dialogo in movimenti degli arti superiori sequenziati e ritmici alternati ad arresti brevi, che poi si trasforma, in coincidenza con lo scioglimento del gioco di punto contro punto nel *crescendo* conclusivo, nell'elevazione in piedi con avanzamento in traiettoria curva verso la danzatrice. Lo slan-

cio delle braccia di entrambi in apertura in seconda con la rotazione a specchio del capo verso il centro occupato dalla Terabust, infine, fissa il punto massimo del *crescendo*. La danzatrice è rimasta posizionata e ferma per tutta la durata del segmento gestuale (bb. 20-25), creando, rispetto al gruppo dei maschi, un contrasto analogo al contrasto che il fluire del corno crea in sovrapposizione al gruppo di tromba e trombone. Il colpo percussivo (b. 26), ora, ferma la presentazione del gruppo degli ottoni, ma al contempo segna l'avvio del nuovo segmento motorio. Le corrispondenze evidenziate, pertanto, riguardano il livello motorio dato dai due danzatori e dal gruppo tromba e trombone, e sono:

*bb. 20-23*

**tempo:** accentato e sostenuto

**spazio:** sequenziato

**flusso:** controllato e puntellato

**peso:** resistenza di grado medio

*bb. 24-25*

**tempo:** velocità in incremento sullo stringimento dei valori ritmici del trombone

**spazio:** diretto lineare nella direzione in alto e in avanti nella traiettoria curva

**flusso:** continuo

**peso:** in crescendo

*bb. 26-34*

In coincidenza del colpo percussivo di b. 26, il movimento di improvvisa rotazione a destra del capo della Terabust è una spinta che sprigiona l'energia per l'avvio della nuova segmentazione motoria. Su quell'avanzare della fascia sonora attraverso l'andirivieni delle linee interne degli strumenti a tastiera nelle direzioni ascendenti e discendenti, Terabust, come a seguito del colpo percussivo, inizia a girare su sé stessa procedendo linearmente con una serie di *tours chaînés* sulle punte, le braccia sono ferme e dritte lungo i fianchi; senza soluzione di continuità, la roteazione continua avvolgendosi su sé stessa in *pas de bourrée suivi en tournant*. Poi, sempre elevata in punta e in posizione classica di *attitude* indietro con la gamba a 90° e con le braccia allungate lateralmente alla seconda posizione, prosegue nel girare con i due danzatori. Con una camminata rapida secondo una traiettoria circolare simmetricamente l'uno all'altro, essi si sono ricongiunti alla Terabust e, posti ai due lati, la sospingono in una *promenade* in *attitude*, proseguendo da quell'inerzia rotazionale scaturita dai *tours chaînés*. Il fluire di energia è pressoché continuo, anche quando il gruppo si scioglie andando a formare una fila nella diagonale in prospettiva ascendente, nella direzione della profondità; Terabust si posiziona al centro dei due uomini. In combinazione plastica, i tre corpi in movimento sul posto assecondano ora con una diminuzione il confluire della fascia sonora nel nuovo segmento gestuale, preparandone l'avvio.

Sul colpo percussivo di b. 26, quindi, le corrispondenze sono:

**tempo:** subitaneo

**spazio:** diretto

**flusso:** controllato

**peso:** forte

Sul segmento gestuale della presentazione del gruppo degli strumenti a tastiera (bb. 26-34), le corrispondenze sono:

**tempo:** veloce

**spazio:** estensione lineare con traiettorie circolari

**flusso:** continuo libero

**peso:** leggero

### **II sezione: bb. 35-59**

In coincidenza con la complicazione musicale di quel procedere a macchie timbriche per aggiunta accumulativa della II sezione (bb. 35-59), anche il movimento di danza si fa più complesso. Sull'emissione in *ppp* del  $la^5$  in tremolo in *ppp* e in *crescendo* con cui entra il flauto (bb. 35-37) sul tappeto delle tastiere, il movimento combinato ma diversificato di ciascun danzatore esalta la fluidità morbida, protendendo verso l'alto: collocati sulla diagonale, il primo della fila (nella prospettiva dell'osservatore) si solleva in piedi dalla posizione accovacciata; Terabust al centro allunga il braccio destro verso l'alto con un piccolo piegamento delle ginocchia unite, talloni uniti, le punte dei piedi leggermente aperte; dietro, il terzo ben eretto allunga il braccio destro. Raggiunta l'evoluzione ascendente della diagonale senza espressione di resistenza, il gruppo plastico dei tre corpi si scompone per ricomporsi in una nuova forma. Ora il movimento dei corpi è unitariamente combinato.



Fig. 2 bb 38-39.

Sull'entrata del clarinetto sul sol in *ppp* e in *crescendo* (bb. 38-40), sostenuta, nel suo effetto di suono alto e lungo, dal tremolo al clavicembalo (Fig. 2 bb. 38-39), i due danzatori sollevano la Terabust in una presa alta fissata in posizione seduta all'altezza delle loro spalle, le gambe incrociate in un *épaulement croisé*. Il peso della danzatrice è bilanciato e sostenuto con un pronunciamento della spinta verso l'alto in opposizione alla forza di gravità; le braccia sono aperte in seconda posizione bassa di *allongé*. Sul passaggio rapido del flauto in biscrome nella direzione discendente dal fa<sup>5</sup> al do<sup>4</sup> di b. 39, la presa alta si trasforma: con uno slittamento di peso verso il basso, il corpo della Terabust è fatto scivolare in una posa in *attitude* assimilabile a quella della "rondine", con pronunciamento del peso verso la forza di gravità. Il gruppo plastico si compone del danzatore a sinistra (nella prospettiva dell'osservatore) in ginocchio su una gamba in *effacé*, il danzatore a destra in una quarta posizione *effacé in plié*; entrambi sostengono la posa della danzatrice. Subito, sull'impulso della rapida risalita acuta in *f* della quartina di biscrome dal fa<sup>5</sup> al si<sup>5</sup> bemolle del flauto (b. 40), i due danzatori riportano con slancio la Terabust nella presa alta a seduta, ma per procedere poi con uno spostamento lineare indietro verso il fondo del palcoscenico decentrato sul lato destro (nella prospettiva dell'osservatore). A questo punto, completata la fascia sonora dei legni, entra la fascia degli ottoni con il trombone (b. 44). Ora, sul procedere della musica per incremento dell'energia cinetica e articolatoria attraverso l'intensificazione della concitazione nell'avvicinamento progressivo delle entrate di tutti gli strumenti, l'ampliamento della spazialità nell'infittirsi delle linee, l'ispessimento graduale del volume sonoro nell'aggiunzione in sovrapposizione dei timbri, Milloss crea un effetto di esaltazione dell'incremento della tensione per contrasti-va e graduale diminuzione.

The image shows a page of a musical score, numbered 15 in the top right corner. It contains staves for various instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. B.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Trb.), Violin (Vl.), Viola (Vlc.), Cello (C.), Double Bass (C.B.), Clarinet in E-flat (Cl. E.), Piano (Civ.), and Violoncello (Vcl.). The score includes dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *ppp*, and *pp*, along with performance instructions like *trémolo molto stretto*, *ard. pontic.*, *rapid.*, *brilla*, and *note reale*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Fig. bb.51-54.

Quando poi a b. 52, sul segmento del gioco imitativo delle entrate degli archi nel corpo sonoro completo di tastiere, legni e ottoni (Fig. 3. bb. 51-54), l'intensificazione sta per confluire sul climax, il gruppo plastico dei tre danzatori, in rallentando graduale verso la fissazione, assume una posizione combinata che sul gioco di contropunte verso il basso e verso l'alto si carica di tensione: la danzatrice è in *penché* in *croisé*, il busto spinge verso il basso sull'appoggio del corpo del partner, inclinato in basso e in avanti in una quarta posizione in *croisé*, mentre, allungati, dal *penché*, il braccio destro e la gamba destra (in *arabesque*) della danzatrice puntano in su spingendo verso l'alto; il secondo partner è dietro, eretto in piedi con il braccio sinistro allungato in avanti tiene la mano della Terabust a imprimere ulteriore forza alla spinta verso l'alto. Infine, per la durata breve di due ottavi, anche la musica si sospende nella fissazione tensiva del tremolo degli archi in *pp* (b. 55) per poi esplodere nel climax.

Sull'effetto di improvvisa eccitazione caotica in *ff* del climax (bb. 55-57), il gruppo plastico si scioglie repentinamente; ciascuno dei tre, sprigionando l'energia caricata, si spinge via da quell'immobilità tensiva come verso separate direzioni centrifughe. In coincidenza, poi, dello svuotamento del *ff* nella fissazione sul suono fermo degli archi in *ppp* dei primi due ottavi di b. 58, arriva subitaneo e inatteso l'arresto del movimento dei tre danzatori. È una fermata tanto impreveduta quanto rapida che termina sulla riattivazione del climax (bb. 58-59), ora scorciato ma con aumento dell'energia sonora in *fff*. Con spostamento concitato qui verso una convergenza, i tre corpi si ritrovano sul lato destro (per l'osservatore) in posizione anteriore del palcoscenico, per arrestarsi di nuovo nell'immobilità breve ma tensiva dell'interruzione brusca sul battere di b. 60.

*bb. 35-37, b. 38*

**tempo:** lento

**spazio:** lineare e verticale verso l'alto

**peso:** leggero

**flusso:** fluido e continuo

*b. 39*

**tempo:** rapido

**spazio:** lineare nella direzione discendente

**peso:** levità come senza resistenza

**flusso:** continuo

*b. 40*

**tempo:** veloce

**spazio:** lineare nella direzione ascendente sulla verticale

**peso:** spinta forte

**flusso:** fluido

*bb. 41-54*

**intensificazione nell'opera**

**tempo:** incremento di velocità articolatoria

**spazio:** aumentazione di espansione

**peso:** aumentazione di resistenza

**flusso:** aumentazione della fluidità

**nella "contropera"**

riduzione di velocità articolatoria

diminuzione di espansione

diminuzione di resistenza

diminuzione di grado

*b. 55 (primi due ottavi)*

**fissazione tensiva = immobilità tensiva**

*bb. 55-57*

**tempo:** rapido

**spazio:** lineare

**peso:** forte

**flusso:** continuo

*b. 58 (i primi due ottavi)*

**fissazione = immobilità**

*bb. 58-59*

**tempo:** rapido

**spazio:** lineare

**peso:** forte

**flusso:** continuo

*b. 60 (primo ottavo)*

**fissazione = immobilità**

### **III sezione: bb. 60-97**

Sul vettore cinetico della musica, la coreografia prosegue la III sezione esaltandone i parametri in uno svolgimento di disegni plastici ed evoluzioni figurali nuovi. Nella distensione motoria che si avvia con il segnale melodico a b. 60, la coreografia alleggerisce in un fluire continuo i parametri di forza, peso e spazio. E quando la spazialità sonora si amplifica, da b. 65, su due piani figurali, con l'intersecazione del gioco contrappuntato delle percussioni sul tremolo in *ppp* degli archi, e poi, da b. 74, sull'espansione dei due gruppi dei fiati con la segmentazione puntellata del gesto germinale, la coreografia ne segue le sovrapposizioni ingaggiando un movimento polifonico. A b. 67, per esempio, sul tremolo in *ppp* degli archi, Terabust viene fatta roteare dal partner con una presa, mentre il secondo danzatore sul lato opposto del palcoscenico visualizza con movimento delle braccia i quattro colpi della linea delle percussioni I (una quintina di crome sincopate in crescendo dal *pp* al *mf*). A b. 71, invece, sulla fluorescenza di cromatismi in *pp* Terabust compie una *promenade* col partner, con andamento moderato, mentre il secondo danzatore, un poco distanziato, evidenzia con un gioco di braccia il gruppetto libero di quattro note rapide del contrabbasso. Alle bb. 85-87, è ancora la conclusione della fluorescenza del violoncello in rapida ascensione cromatica a essere esaltata dalle *pirouettes* che Terabust compie con il suo partner, mentre il secondo danzatore sul tremolo fisso delle percussioni II in *pp* si ferma, distanziato, e, sul *crescendo* verso il *mf*, con un *plié* si prepara a slanciarsi in un salto di *batterie* effettuato sul primo colpo percussivo di b. 86.

Quando poi, alle bb. 94-97, sull'effetto conclusivo per estinzione delle fasce sonore e per riduzione dinamica fino al *ppp*, la musica cede fino al silenzio della grande cesura del punto coronato, la coreografia asseconda per diminuzione corrispondente i parametri del movimento fino a raggiungere l'immobilità. Sulla fermata motoria di b. 97, quindi, si conclude la I parte di *Estri*.

### Conclusioni aperte su un successo dimenticato

Al suo debutto spoletino, *Estri* di Milloss e Petrassi fu considerato un successo conclamato. Un gran numero di testate giornalistiche intervenne per l'occasione, e a registrare l'evento furono le firme di Franco Abbiati, Duilio Courir, Fedele D'Amico, Piero Dallamano, R. De Sio, Gianfilippo De' Rossi, Gino Tani, Giancarlo De Re, Aldo Giovannetti, Massimo Mila, Leonardo Pinzauti, Erasmo Valente.<sup>59</sup> Se si eccettua il caso di Giovannetti, che ritenne *Estri* «una semplice quanto inespressiva coreografia», la critica si espresse con esplicito favore. In particolare, ciò che emerge dalla rassegna stampa della prima spoletina è il successo riscontrato nelle reazioni del pubblico, presenza sia pur non priva di detrattori, ma nella maggioranza espressione di vivissimo entusiasmo; sui tre ballerini, Terabust, Rainò e Vantaggio, si rileva unanimemente la qualità tecnica e artistica, così come l'efficacia scenografica sulla coppia di filiformi strutture metalliche di Cagli. Alla resa coreografica, poi, i più riservano interpretazioni acute, sottolineando il particolare rapporto che la danza stabilisce con la musica, pur leggendone in modo diversificato il registro espressivo. Courir, per esempio, negli *Estri* millossiani ravvede un «contrappunto visivo perfetto» che soltanto una lettura intima della partitura può consentire, la creazione di un'area magica di suggerimenti arcani, di trasparenze immaginative, di gesti estatici, di un'incantevole meditativa felicità umana. Anche D'Amico considera che la coreografia è in primo luogo «lettura di una partitura, nel senso strettamente musicale del termine» attraverso cui Milloss, additandone le linee-forza, insinua la sua versione interpretativa, ne sottolinea la componente angosciosa, drammaticamente, e «non tanto con inflessioni mimiche (che pure non mancano) quanto con l'impostazione generale del discorso compositivo: che è asciutto, duro, violento». Dallamano, invece, attinge agli scrittori contemporanei, in particolare a Eliot e a Palazzeschi, per definire il balletto una sorta di «correlativo oggettivo» della musica in termini di danza, capace di «“trar giù”, come si dice, la musica scintillante di *Estri*, rivelando nella preziosa filigrana della musica un pizzico di fatuità, un “lasciatemi divertire” senza la disperazione palazzeschiana nello sfondo». Per De' Rossi, la coreografia di Milloss ha avuto «il merito di spiegare la musica» nel segno, però, «dell'impegnato umanesimo petrassiano», e non in quello di un astratto divertissement con la danza. Mila ne riconosce «la perfezione di ciò che è naturalmente classico». Un balletto, semplicemente, che si avvale però di una partitura ammirevole:

---

59. Franco Abbiati, *Un Trittico moderno al Festival dei Due Mondi*, «Corriere della Sera», 12 luglio 1968, p. 13. Duilio Courir, *Il Festival dei Due Mondi. Tre opere contemporanee. «Estri» di Goffredo Petrassi, «Laborintus II» di Luciano Berio e «Repons» di Henri Pousseur*, «Il Resto del Carlino», 12 luglio 1968, p. 9. Fedele D'Amico, *Balletti a Spoleto. I traumi dell'infanzia*, «L'Espresso», 28 luglio 1968, p. 22. Piero Dallamano, *Uno spettacolo musicale di grande interesse. «Il Trittico» conquista Spoleto*, «Paese Sera», 12 luglio 1968, p. 13. R. De Sio, *Gli spettacoli del Festival di Spoleto. Trittico con Pousseur, Petrassi e Berio. Nuova esibizione dell'«Harkness Ballet»*, «L'Avvenire d'Italia», 13 luglio 1968, p. 5. Gianfilippo De' Rossi, *Un «trittico» d'avanguardia*, «Momento sera», 12-13 luglio 1968, p. 13. Gino Tani, *Il «Trittico» al Festival dei Due Mondi. Per la prima volta un balletto interamente «italiano»*, «Il Messaggero», 12 luglio 1968, p. 10. Gino Tani, *Il secondo spettacolo dell'«Harkness Ballet»*, «Il Messaggero», 18 luglio 1968, p. 10. Giancarlo Del Re, *Il Festival verso la conclusione. Domani concerto in piazza*, «Il Messaggero», 18 luglio 1968, p. 10. Aldo Giovannetti, *Nel «Trittico» a Spoleto teatro, musica e balletto*, «Il Tempo», 12 luglio 1968, p. 9. Massimo Mila, *Tre opere contemporanee in scena a Spoleto. La musica di avanguardia al Festival dei Due Mondi*, «La Stampa», 12 luglio 1968, p. 7. Massimo Mila, *Un inatteso capolavoro a Spoleto nello spettacolo dello Harkness Ballet*, «La Stampa», 13 luglio 1968, p. 7. Leonardo Pinzauti, *Musica d'avanguardia al «Melisso»*. Pousseur, Petrassi e Berio ascoltati ieri a Spoleto, «La Nazione», 12 luglio 1968, p. 6. Erasmo Valente, *Nel «Trittico» un'ansia moderata di aggiornamento*, «L'Unità», 12 luglio 1968, p. 9.

Milloss ha elaborato «una libera trama coreografica», seguendo plasticamente le avventure dei suoni con quella fedeltà e quell'intuizione consentitegli dalla lunga familiarità con Petrassi, ma «serbando una completa autonomia di linguaggio e di stile». Tani ritiene *Estri* probabilmente la migliore opera coreografica dell'anno, certamente «una delle più insigni apparse negli undici Festival»; chiama «rapporto concertante» il contrappunto che il movimento dei corpi instaura con la musica. Pinzauti evidenzia «la singolare vigoria poetica» del risultato millossiano: non un 'commento' coreutico alla musica, ma «un reciproco intensificarsi di emozioni», come se gli strumenti prendessero corpo e i corpi si liberassero in «arcani emozioni musicali». Nel 1969, riproposto al teatro Olimpico di Roma,<sup>60</sup> *Estri* passò alla penna di Vittoria Ottolenghi, che scrisse di «un balletto astratto, di dimensioni, tono, stile ideali: un balletto italiano con interpreti italiani, che, una volta tanto, non sta a rimorchio, ma regge benissimo il confronto con i “titani stranieri”». <sup>61</sup> Assistente di Luciano Berio al debutto spoletino, direttore d'orchestra nell'edizione romana del 1969 e poi ancora in seguito con Milloss, Marcello Panni racconta, infine, che *Estri* piaceva moltissimo al pubblico: «era sempre un grande successo». <sup>62</sup>

In seguito, il balletto concertante di *Estri* fu replicato a Baalbeck, Royan, Roma, Venezia, Vienna, Milano, Firenze, e l'accoglienza continuò a essere pressoché unanimemente entusiastica. Eppure, in breve tempo, sulla fortuna scese l'oblio.<sup>63</sup> Milloss moriva a Roma il 21 settembre 1988.

Sia pur in modi diversificati, le voci critiche espresse al debutto spoletino avevano già rilevato le particolari qualità artistiche che sorressero il lavoro millossiano. Alle messe a fuoco di Courir, D'Amico, Dallamano, Mila e Pinzauti, allora, si lega l'affondo coreo-musicologico qui condotto a evidenziare in modo puntuale come Milloss abbia istituito tra la sua coreografia e gli *Estri* petrassiani quel rapporto di cooperazione e complementarietà. Nella sua autonomia espressiva e linguistica, il movimento di danza di Milloss, come su indagato, rappresenta quindi un atto interpretativo della musica e, allo stesso tempo, attribuzione in forma manifesta di una possibilità di senso che completa la musica coinvolgendone tutti i parametri. E la teoria del movimento di Laban ha offerto, pertanto, una chiave per analizzare il rapporto della coreografia di *Estri* con la musica, ma, come visto, è risultata essere anche funzionale per addentrarsi nei significati di quelle affermazioni lasciate da studiosi come Mila, Zosi, Restagno, nelle fondamentali analisi della musica e del linguaggio petrassiano di *Estri*.

60. *Estri* di Milloss e Petrassi andò in scena l'11 e il 12 dicembre 1969, al Teatro Olimpico di Roma, nella stagione dell'Accademia Filarmonica Romana, interpretato sempre da Terabust, Rainò e Vantaggio; la Camerata Strumentale Romana era diretta da Marcello Panni.

61. Vittoria Ottolenghi, *Capolavori della danza al teatro "Olimpico"*, «Paese Sera», 13 dicembre 1969 (trafiletto ritagliato mancante di numero di pagina, conservato nel Fondo Milloss della Fondazione Cini di Venezia).

62. Conversazione telefonica con Marcello Panni, 7 maggio 2025.

63. Dopo la morte di Milloss, il balletto è stato rimontato in due occasioni: nel '91 al Teatro dell'Opera di Roma ripreso da Giancarlo Vantaggio e nel 2007 al Maggio Musicale Fiorentino realizzato da Alessandro Molin.

# Metodologie e Didattiche





---

ROSARIA VITOLO

## **Improvvisare nella complessità. Danza, sistemi emergenti e pratiche di co-costruzione tra struttura e libertà**

### **Abstract**

Il contributo esplora l'improvvisazione nella danza come pratica complessa, processuale e relazionale instaurando un dialogo con la Scienza della complessità. Attraverso l'analisi della pratica artistica *Emergent Improvisation*, ideata da Susan Sgorbati e la partitura coreografica *In C* di Sasha Waltz & Guests, mette in luce come l'improvvisazione negozi costantemente struttura e libertà, configurandosi come spazio di conoscenza incarnata e come un valido modello educativo e trasformativo.

The present essay explores the notion of dance improvisation as a complex, process-based and relational practice, establishing a dialogue with Complexity Science. Through an analysis of the artistic practice of *Emergent Improvisation*, developed by Susan Sgorbati, and the choreographic score *In C* by Sasha Waltz & Guests, this paper highlights how improvisation constantly negotiates structure and freedom. Furthermore, it proposes dance improvisation as a well-grounded educational and transformative model.

Rosaria Vitolo<sup>1</sup>

## **Improvvisare nella complessità. Danza, sistemi emergenti e pratiche di co-costruzione tra struttura e libertà<sup>2</sup>**

### **Introduzione**

Nel campo degli studi di danza la pratica improvvisativa occupa spesso una posizione marginale, configurandosi come pratica artistica o approccio coreografico la cui definizione risulta sfuggente, principalmente a causa della sua natura effimera e processuale. In risposta a questa visione riduttiva, molte studiose e studiosi – in particolare nel contesto statunitense – hanno avviato negli ultimi decenni riflessioni critiche approfondite sulla *dance improvisation*. Il loro intento è stato quello di restituire la complessità di questa pratica, intrecciando saperi di ambiti apparentemente lontani per indagare i processi corporei, cognitivi e relazionali che emergono nell'atto improvvisativo.

Questa prospettiva contrasta l'idea comune che associa l'improvvisazione all'assenza di progettazione, mettendo invece in luce come la capacità di agire e reagire all'imprevisto sia parte integrante tanto dell'esperienza performativa quanto della vita quotidiana. In entrambi i contesti – seppur in diversa misura – entrano in gioco competenze specifiche: pensare-agire in movimento, prendere decisioni rapide, adattarsi ad un contesto mutevole e co-creare in relazione alle altre persone. Così, ciò che può sembrare un processo distante e complesso risulta in realtà connaturato alla nostra esperienza: tutte e tutti noi, infatti, abbiamo preso almeno una volta una 'decisione su due piedi', reagendo istantaneamente a una situazione inattesa.

A partire da questa cornice, il presente contributo si sviluppa in due direzioni complementari: da un lato esplorando le affinità concettuali tra improvvisazione e teorie dei sistemi complessi, dall'altro osservando due casi esemplari – l'*Emergent Improvisation* di Susan Sgorbati e la partitura coreografica aperta di *In C* di Sasha Waltz & Guests – che mostrano due modalità differenti, ma sinergiche, di negoziare la relazione tra struttura e libertà. Queste pratiche, radicate nell'improvvisazione, diventano spazi liminali in cui ruoli, relazioni e confini vengono costantemente ridefiniti, generando forme di conoscenza incarnata e situata.

Di conseguenza, l'obiettivo di questa analisi è duplice: da una parte arricchire la comprensione dell'improvvisazione come pratica complessa ed emergente, dall'altra va-

1. Rosaria Vitolo, danzatrice e insegnante, è dottoranda presso l'Università degli Studi di Roma Tre / Accademia Nazionale di Danza.

2. Le analisi e i riferimenti discussi in questa sezione si inseriscono nell'ambito della ricerca di dottorato attualmente in corso dall'autrice, dedicata allo studio dell'improvvisazione nella danza come strumento pedagogico per lo sviluppo delle competenze trasversali in contesti educativi. Il presente contributo propone pertanto un approfondimento teorico-pratico circoscritto ad alcune delle tematiche affrontate nella più ampia indagine dottorale. Salvo diversa indicazione, le citazioni in italiano di testi in lingua straniera sono sempre a cura dell'autrice.

lorizzarne il potenziale educativo e trasformativo. In questa prospettiva, l'improvvisazione si configura come modello pedagogico capace di potenziare competenze relazionali, creative e critiche, in linea con le sfide educative contemporanee che richiedono strumenti sempre più flessibili per affrontare l'incertezza, promuovere la collaborazione e sviluppare pensiero critico.

### ***Dance Improvisation nel Novecento: prospettive storiche e filosofiche***

In prima istanza, si propone di ripercorrere brevemente la genealogia e sviluppo della *Dance Improvisation* partendo con l'approfondire il contesto storico-culturale del secolo scorso. In particolare, il passaggio tra XIX e XX secolo segna un punto di svolta di estetiche 'corporee': si inaugura una tensione volta a ricomporre la dicotomia mente-corpo che, profondamente radicata nella cultura occidentale, aveva marginalizzato le competenze e le modalità conoscitive del corpo. Nel corso del Novecento, correnti filosofiche e psicologiche e i primi orientamenti delle neuroscienze cognitive contribuiranno a una riscoperta del corpo come sede di esperienza e conoscenza, mettendo in discussione una tradizione logocentrica che tendeva a svalutarne il ruolo epistemo-poietico. Tuttavia, questa consapevolezza non è estranea, invece, a molte tradizioni antiche e non-occidentali – come alcune pratiche dello yoga e di matrice buddhista – le quali considerano il corpo come veicolo di trasformazione e conoscenza.

Nel contesto europeo e nordamericano la ridefinizione del corpo attraversa momenti teorici e artistici specifici: Nietzsche ripropone la rilevanza della *corporeità* come dimensione fondamentale dell'esistenza e dell'arte, pensatori del XX secolo – tra cui Merleau-Ponty e, in chiave diversa, Micheal Foucault – rielaborarono il rapporto tra esperienza incarnata e soggettività, nella tradizione nordamericana figure come John Dewey ricollegano il corpo all'esperienza educativa e alla pratica democratica del sapere.<sup>3</sup> Queste sollecitazioni filosofiche si riverberano direttamente nelle pratiche coreutiche d'inizio Novecento e alimentano il sorgere di una moderna concezione della danza: un movimento che si distacca progressivamente dal modello aristocratico e codificato del balletto classico per ricercare forme più naturali, espressive e radicate nell'esperienza corporea. In tale contesto emergono gli sviluppi che Silvia Carandini ha definito come un «cortocircuito fra nuovi linguaggi artistici e “valorizzazione” del corpo»,<sup>4</sup> e che si traducono in pratiche performative e pedagogiche improntate al ritorno alla natura e a movimenti liberi.

Tra le figure pionieristiche, Isadora Duncan segna una rottura con le abitudini coreografiche consolidate: guardando alla scultura e all'arte greca, ella ricerca un movimento ispirato alla natura, libero da vincoli ed estetiche formali – una pratica in cui l'improvvisazione contribuisce già alla genesi del materiale coreografico. Testimonianze come quelle di Irma Duncan, figlia adottiva della pioniera della *Modern Dance* americana, evidenziano come il metodo creativo di Isadora includesse pratiche di improvvisazione collettiva finalizzate all'emergere di idee individuali trasformate in partiture corali.

3. Cfr. Liora Bresler, edited by, *Knowing Bodies, Moving Minds: Towards Embodied Teaching and Learning*, Dordrecht, Springer, 2004, <https://doi.org/10.1007/978-1-4020-2023-0>, pp. 7-8.

4. Silvia Carandini, Elisa Vaccarino, a cura di; coordinamento editoriale Ada d'Adamo, *La generazione danzante: l'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo, 1997, p. 18.

[Isadora Duncan] impiegava il metodo di lasciarci improvvisare tutte insieme e poi sceglieva chi aveva proposto la migliore interpretazione, e la incoraggiava a sviluppare la sua idea. In questo modo ingegnoso abbiamo composto un intero gruppo di piccoli poemi alcuni danzati singolarmente, altri in gruppo.<sup>5</sup>

In Europa, riflessioni analoghe trovano terreno nel lavoro di Rudolf Laban. Interessato a liberare la danza da condizionamenti esterni e a sperimentare una ‘danza libera’, Laban promuove pratiche in ambienti non costrittivi– si pensi agli spazi nella natura del Monte Verità – orientati verso l’apprendimento tramite il corpo in movimento e l’esplorazione improvvisativa.<sup>6</sup> Come ricorda Mary Wigman, sua allieva e stretta collaboratrice, Laban incoraggiava i suoi allievi e le sue allieve a sperimentare l’improvvisazione come strumento di scoperta e liberazione delle energie creative: qui, questa pratica, assume una funzione educativa oltre che creativa.<sup>7</sup>

Successivamente, e attraverso un salto spazio-temporale, troviamo negli Stati Uniti un’ondata di rinnovamento ed evoluzione della pratica improvvisativa con il filone della *Post-Modern Dance* – a partire dagli anni Sessanta. Cynthia Novack, a tal proposito, rileva una continuità strutturale tra le ricerche della *Modern Dance* dei primi decenni e la sperimentazione radicale degli anni Sessanta e Settanta.<sup>8</sup> In quegli anni la danza si apre a forme collettive e ambienti performativi non convenzionali – dalle strade alle gallerie – e mette in discussione la separazione tra artista e pubblico, tra teatro e spazio urbano. Il collettivo Judson Dance Theatre (1962-1964) – di cui fanno parte Steve Paxton, Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown, tra i più noti – costituisce in questo contesto un nodo cruciale di questo ripensamento: con la sua pratica avanguardistica e fondata su ideali democratici propone l’arte della danza come possibilità offerta a tutti e tutte, sperimentando a fondo forme di indeterminazione e improvvisazione guidata. L’improvvisazione diventa così, progressivamente, sia metodo di scoperta del movimento sia dispositivo coreografico, ponendo l’esperienza incarnata – *embodied experience* – al centro dell’interesse compositivo.<sup>9</sup> La danza si trasforma in un:

Dialogo del danzatore [e della danzatrice] col proprio corpo, [...] un corpo allenato nella conoscenza di sé, in grado di agire sulla scena secondo il metodo dell’improvvisazione in cui azione e reazione coesistono.<sup>10</sup>

---

5. Elena Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo: poetiche ed eventi scenici*, Roma, Carocci, 2020, p. 60. A sua volta, l’autrice cita: Irma Duncan, *Follow me! The Autobiography*, «Dance Perspectives», 21-22, Part I, 21 (1965) pp. 32-33.

6. Tra il 1908 e il 1919, Laban transita dalla Germania alla Svizzera e, per un periodo, spostando le sue attività presso il Monte Verità, sulle rive svizzere del Lago Maggiore, luogo in cui si radunavano numerose figure del mondo artistico ed intellettuale, unite dalla volontà di sperimentare una vita alternativa, fondata su ideali di purezza, natura e semplicità attraverso un modello di vita comunitario. Cfr. Vera Maletic, ed. it. a cura di Francesca Falcone, *Rudolf Laban. Lo sviluppo del suo pensiero in movimento*, Roma, Dino Audino, 2023, pp. 29-30.

7. Quanto evidenziato nel testo è attribuito a: Mary Wigman, *Rudolf von Laban zum Geburtstag*, «Schriftanz», n. IV, (dicembre 1929), pp. 65-66, cit. p. 65 (trad. ing. Valerie Preston-Dunlop, Susanne Lahusen, edited by., *Rudolf von Laban on his Birthday*, in *Schriftanz. A view of German Dance in the Weimar Republic*, London, Dance Books, pp. 90-91).

8. Cfr. Cynthia Novack, ed. it. a cura di Francesca Falcone, *Contact Improvisation. Storia e tecnica di una danza contemporanea*, Roma, Dino Audino, 2018 (I ed. *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison, University of Winsconsin Press, 1990), p. 28-30.

9. Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Bari – Roma, Laterza, 2004, pp. 116-118.

10 . Ivi, p. 118.

Questo spostamento verso un'esperienza incarnata si intreccia in modo significativo con le tesi della fenomenologia, il cui principale esponente – Maurice Merleau-Ponty – riformula il rapporto tra percezione, corpo e mondo. Come osserva Vito Di Bernardi, uno degli obiettivi della fenomenologia è «ribaltare una concezione passiva e subalterna del corpo»,<sup>11</sup> opponendosi al dualismo mente/oggetto che separa il soggetto pensante e l'oggetto percepito. In quest'ottica il corpo è un intelletto incarnato, correlato originariamente al mondo: non si presta a una riduzione univoca a soggetto o a oggetto, ma implica una condizione doppia e intrecciata – siamo al tempo stesso un corpo e abbiamo un corpo – che congiunge il 'corpo sensibile' al 'corpo senziente'. Tale condizione fenomenologica trova una declinazione pratica nell'ambito dell'improvvisazione coreutica: l'esperienza incarnata è intesa qui come forma primaria di conoscenza in cui il corpo è insieme strumento e luogo dell'essere-al-mondo, sorgente di percezioni, pensieri, azioni ed emozioni.<sup>12</sup>

A tal proposito, la *Contact Improvisation* (CI) – pratica sviluppatasi nei primi anni Settanta intorno alla ricerca di Steve Paxton – rappresenta un esempio paradigmatico di questa convergenza tra fenomenologia e pratica improvvisativa. Fondata sull'ascolto cinestetico, sul contatto fisico e sulla condivisione del peso, la CI rende tangibile la decostruzione delle gerarchie tra soggetto e oggetto e sperimenta una corporeità aperta all'altro/a e al mondo. Inoltre, la pratica si iscrive nel contesto sociale e culturale del suo tempo, abbracciando ideali democratici e comunitari: intesa come pratica di libertà collettiva, favorisce nuove forme di consapevolezza individuale e collettiva, contribuendo alla 'democratizzazione' della danza.<sup>13</sup>

A questo proposito la domanda di Curtis L. Carter – «*How has improvisation in dance altered the practice of dance?*» – risulta pertinente: l'improvvisazione ha ampliato lo statuto della danza, liberandola da tradizioni fisse, vincoli musicali e strutture narrative, offrendo invece un terreno di continua riformulazione e rinnovamento. In sintesi, l'improvvisazione nel Novecento non si configura unicamente come una tecnica o modalità coreografica: è un orizzonte teorico-pratico che riconfigura il luogo epistemico del corpo, la pedagogia del movimento e la pratica stessa della coreografia, inserendosi profondamente nelle trasformazioni culturali e sociali del secolo scorso.<sup>14</sup>

Dalle coordinate storiche e filosofiche fin qui delineate emerge chiaramente come la *Dance Improvisation* si configuri non soltanto come pratica artistica, ma anche come dispositivo conoscitivo capace di riflettere e incarnare nuove concezioni del corpo, della relazione e del sapere. Proprio questa apertura alla molteplicità dei punti di vista e all'imprevedibilità dei processi, che si è manifestata tanto nella genealogia storica quanto nel pensiero fenomenologico, consente di avvicinare l'improvvisazione ai paradigmi più recenti della teoria della complessità. Se infatti la fenomenologia ha contribuito a ridefinire

---

11. Vito Di Bernardi, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 44.

12. Cfr. Ann Cooper Albright, *How to Land. Finding Ground in an Unstable World*, New York, Oxford University Press, 2019, p. 179. Per un ulteriore approfondimento sulle intersezioni tra *Dance Studies* e fenomenologia si suggerisce: Sondra Fraleigh, *A Philosophy of the Improvisational Body*, in Vida L. Middelw, edited by, *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance*, New York, Oxford University Press, 2019, pp. 65-88, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199396986.013.8>.

13. Cfr. Robert Turner, *Steve Paxton's "Interior Techniques"*. *Contact Improvisation and Political Power*, «TDR: The Drama Review», 54(3), (Fall 2010), pp. 123-135, online <https://muse.jhu.edu/article/390982>, (u.v. 23/09/2025).

14. Cfr. Curtis L. Carter, *Improvisation in Dance*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 58(2), (Spring 2000), pp. 181-190, <https://doi.org/10.2307/432097>.

il corpo come luogo dinamico e relazionale di esperienza, la prospettiva della complessità permette di leggere la pratica improvvisativa come un sistema aperto, emergente e in continua trasformazione, nel quale le interazioni tra i soggetti generano forme e significati non prevedibili né riducibili a schemi prestabiliti.

### **La complessità come chiave interpretativa dell'improvvisazione in danza**

Prima di entrare nel merito di questo dialogo, è opportuno offrire una definizione sintetica ma efficace del campo di studi dei sistemi complessi, che possa fungere da chiave interpretativa, permettendo di avvicinare due domini apparentemente distanti. In questa prospettiva risulta particolarmente utile la metafora proposta dall'Istituto dei Sistemi Complessi (ISC, parte del Consiglio Nazionale delle Ricerche):

Se volessimo studiare un monumento come il Colosseo, potremmo cominciare prendendo uno dei mattoni con i quali è costruito: possiamo analizzarne la durezza, valutarne la capacità di sopportare il peso, la ruvidità della superficie, o il modo in cui si frantuma se colpito da un piccone. Tutte queste caratteristiche sono sicuramente importanti, ma per comprendere la longeva architettura del monumento dobbiamo considerare come i mattoni sono disposti. Ci accorgeremo allora che la struttura fondamentale che sostiene il Colosseo è l'arco, quella speciale invenzione architettonica che permette a numerosi mattoni di sostenersi a vicenda, formando una "volta", da un pilastro all'altro, capace allo stesso tempo di sostenere il peso della costruzione sovrastante e di alleggerire la struttura complessiva del monumento. Questa osservazione può essere un'utile metafora per comprendere l'importanza dello studio dei sistemi complessi.<sup>15</sup>

La metafora dell'arco illustra con chiarezza uno dei principi fondanti di questo campo: ciò che conta non sono tanto le singole parti, quanto le relazioni che le legano e che ne determinano il comportamento complessivo. Il termine 'complessità' assume qui una duplice accezione: da un lato rimanda a ciò che è difficile da spiegare, mentre dall'altro descrive un insieme costituito da molteplici elementi. «In un certo senso, la Scienza della complessità si interessa agli "archi del Colosseo", più che ai mattoni della natura».<sup>16</sup>

L'aspetto più interessante di questo approccio scientifico risiede proprio nello spostamento dell'attenzione dal livello delle parti a quello delle proprietà emergenti: configurazioni nuove, imprevedibili e spesso sorprendenti che nascono dall'interazione di elementi semplici. Non a caso, fenomeni complessi sono osservabili a tutte le scale del mondo fisico, da quelle atomiche a quelle cosmiche:

Una caratteristica peculiare della complessità è quella di essere ubiqua, potendo trovare fenomeni complessi a tutte le scale del mondo fisico, da quelle atomiche a quelle planetarie. Facciamo quindi un viaggio dal microscopio al macroscopio, partendo dal mondo degli atomi, per poi passare al mondo delle neuroscienze e a quello dei laser per arrivare al mondo di mezzo, dominio della materia soffice. Salendo ancora più su incontriamo i materiali granulari e arriviamo al nostro mondo, dove si possono studiare i comportamenti collettivi delle specie umane e animali e le creazioni dell'uomo, ad esempio le reti. Infine, salendo ancora e alzando la testa arriviamo allo spazio.<sup>17</sup>

---

15. Istituto dei Sistemi Complessi, Consiglio Nazionale delle Ricerche. *La Scienza della complessità*, online: <https://www.isc.cnr.it/public-outreach/divulgazione/introduzione/> (u.v. 25/06/2025).

16. *Ibidem*.

17. *Ibidem*.

Il compito della Scienza della complessità consiste quindi nell'individuare e analizzare transizioni, *pattern* e strutture ricorrenti che si ripresentano in sistemi anche molto diversi tra loro. Proprio per questo, essa si configura come un campo di studi intrinsecamente interdisciplinare, una scienza fondata sul dialogo con discipline come la biologia, l'ingegneria, le scienze sociali. È in virtù di questa apertura che la teoria della complessità si rivela particolarmente feconda anche nell'incontro con gli studi di danza, e in particolare con la pratica dell'improvvisazione.

In questa direzione si colloca lo studio del 2019 di Dunagan, Fenton e Dorn, che mette in evidenza diverse affinità tra i due ambiti, sintetizzabili nei seguenti punti:

- *complessità dalla semplicità*: in entrambi i casi si osserva come comportamenti complessi possano emergere da regole minime e da elementi semplici;
- *vincolo*: inteso come limite strutturale, ambientale o funzionale, è ciò che rende possibile l'organizzazione del sistema, favorendo interazioni dinamiche pur entro una cornice delimitata;
- *criticità*: l'organizzazione emergente si manifesta spesso quando il sistema raggiunge una soglia critica; nel caso di un'improvvisazione collettiva, ciò corrisponde al momento in cui la densità del materiale generato e la qualità dell'ascolto reciproco consentono il passaggio dal caos iniziale a una forma riconoscibile;
- *auto-organizzazione*: l'assenza di una guida esterna porta il sistema a regolarsi dall'interno. In termini teorici, si parla di *criticità auto-organizzata* quando un sistema si mantiene spontaneamente vicino alla soglia di trasformazione, pronto a generare nuove configurazioni attraverso forme di intelligenza distribuita e condivisa.<sup>18</sup>

Ciascuno di questi concetti offre strumenti preziosi per interpretare i processi creativi collettivi della danza improvvisata. D'altra parte, lo stesso studio sottolinea come tali dinamiche trovino riscontro nella storia della *Dance Improvisation* e della musica jazz, le quali, fin dai primi decenni del Novecento, hanno in un certo senso anticipato intuizioni poi formalizzate in contesti come, appunto, la teoria dei sistemi complessi.<sup>19</sup>

In parallelo, il contributo della studiosa Vida L. Midgelow ha ulteriormente sistematizzato alcuni tratti distintivi dell'improvvisazione, mettendone in luce la natura dinamica, processuale e complessa. Secondo Midgelow, questa pratica non va intesa come uno stile, ma come un approccio – un «processo praticato»,<sup>20</sup> cioè: «Un processo che fornisce modalità operative che non portano a un prodotto compiuto, ma rimangono costantemente in divenire. In continuo mutamento, l'improvvisazione è sempre in procinto di emergere nel mondo».<sup>21</sup>

---

18. Cfr. Colleen Dunagan, Roxane L. Fenton, Evan D. Dorn, *Modelling Improvisation as Emergence. A Critical Investigation of the Practice of Cognition*, in Midgelow, edited by, *The Oxford Handbook* cit., pp. 545-562, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199396986.013.12>.

19. Cfr. *ivi*, p. 548.

20. Vida L. Midgelow, *Improvising Dance: A Way of Going about Things*, in Ead, edited by, *The Oxford Handbook* cit., p. 6. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199396986.013.48>. Traduzione dell'autrice qui e nelle citazioni successive.

21. *Ibidem*.

La ricercatrice individua sei caratteristiche fondamentali dell'improvvisazione che possono essere messe in dialogo con i concetti chiave delle scienze della complessità: convergenza, irreversibilità, ricettività, memoria, processualità e costruzione emergente.

L'improvvisazione si configura innanzitutto come *luogo di convergenza*, in cui pensiero e azione coincidono: la decisione e l'agire avvengono simultaneamente rendendo l'essere-nel-presente una condizione imprescindibile. In questo senso, minore è la pre-pianificazione, maggiore risulta il grado di apertura decisionale rispetto a spazio, tempo e contesto, che spesso coincidono con la dimensione performativa, in presenza cioè di un pubblico. Tale simultaneità mette in evidenza la dimensione dell'*irreversibilità*: ogni gesto, ogni movimento, una volta compiuto, non può essere annullato. È proprio questa impossibilità di modificare ciò che è già accaduto a rendere l'improvvisazione una pratica intrinsecamente rischiosa. In questo quadro, anche l'errore può assumere un valore generativo, ponendo i/le *performers* di fronte alla sfida della reazione. Accettare il rischio equivale, di conseguenza, ad accogliere anche la possibilità di fallire. Come sottolinea la musicista Ellen Waterman, «ciò che può sembrare un'assunzione di rischio virtuosistica nell'improvvisazione, è in realtà l'abile esercizio della fiducia»,<sup>22</sup> rivelando così la natura fundamentalmente relazionale di questa pratica. Il fallimento, quindi, secondo tale prospettiva non risiede tanto nel risultato formale quanto nella mancanza di empatia e ascolto tra i/le *performers*.

Questa dimensione si intreccia con la terza caratteristica individuata da Midgelow: la *ricettività*, intesa come disponibilità a lasciarsi attraversare e trasformare da ciò che accade, sia dall'interno che all'esterno del sé. Si tratta di uno stato di apertura che consente al/alla *performer* di cogliere opportunità emergenti, seguire traiettorie inattese, abitare zone di incertezza creativa – «*being in the gap*»,<sup>23</sup> per citare le parole dell'*improviser* Nancy Stark Smith: la capacità di sostare in uno spazio sospeso, dove si interrompono automatismi e si accede a materiale originale, scaturito nel momento presente. Di conseguenza, 'essere nel *gap*' significa anche attingere alla *memoria corporea*, intesa non come archivio statico, ma come risorsa dinamica. In questo senso, è centrale la distinzione proposta dallo studioso e *improviser*, Kent De Spain, tra memoria associativa e memoria cinestetica: la prima legata ai ricordi ed esperienze personali, la seconda a schemi motori abituali. Insieme, entrambe contribuiscono a delineare un sapere incarnato, continuamente attivato, trasformato e integrato.<sup>24</sup> Come afferma Midgelow:

Entrambe queste modalità parlano del significato della preconsocenza nell'improvvisazione e portano a considerare il modo in cui l'improvvisazione attinga e si sposti al di là di ciò che è in memoria, in modo tale che gli [e le] *improvisers* operino sempre contemporaneamente con/in (profondamente radicati in) e con/senza (sfiorando i confini della) memoria incarnata.<sup>25</sup>

---

22. Ivi, cit. p. 9. L'autrice a sua volta menziona: Ellen Waterman, *Improvised Trust: Opening Statements*, in Ajay Helbe, Rebecca Caines, edited by, *The Improvisation Studies Reader: Spontaneous Acts*, London, Routledge, 2015, pp. 50-62.

23. Cfr. Nancy Stark Smith, *Editor's Note: Taking no for an answer*, in Nancy Stark Smith, Lisa Nelson, edited by, *Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook: Collected Writings and Graphics from Contact Quarterly Dance Journal, 1975-1992*, Northampton, Contact Editions, vol.12, 1987, p. 113.

24. Cfr. Kent De Spain, *The Cutting Edge of Awareness: Reports from the Inside of Improvisation*, in Ann Cooper Albright, David Gere, edited by, *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*, Middletown, Wesleyan University Press, 2003, pp. 27-38.

25. Midgelow, *Improvising Dance* cit. p. 11.

Tutto ciò avviene nel flusso di una pratica che, per sua natura, è *processuale*: l'improvvisazione si svolge nel presente e svanisce non appena si compie. È un processo in divenire che richiede flessibilità e presenza costante, poiché «le improvvisazioni sono eventi effimeri, irreversibili, irripetibili. Nasce, si sviluppa, mentre si sperimenta, e poi scompare, per non ripetersi mai più». <sup>26</sup> All'interno di questo contesto il/la *performer* è chiamato/a a compiere scelte continue in relazione sia ai *feedback* delle altre persone coinvolte, sia al contesto in cui l'azione si svolge. Tale dinamica scandisce, infine, un processo di *costruzione emergente*: non basato su strutture precostituite, ma generato nel corso stesso dell'azione. Ogni scelta e ogni gesto producono effetti, generano risposte e contribuiscono a dare forma a un modello di auto-organizzazione. In questo senso, l'improvvisazione può essere letta non solo come atto individuale, ma come un'ecologia dinamica di presenza, tempi, spazi e intenzioni in costante interazione. <sup>27</sup>

### ***Emergent Improvisation: un dialogo tra arte e scienza***

La riflessione sulla natura processuale ed emergente dell'improvvisazione trova un'importante conferma nelle pratiche artistiche e pedagogiche contemporanee che ne hanno approfondito le implicazioni teoriche e educative. Una testimonianza rilevante è rappresentata nel percorso artistico e teorico di Susan Sgorbati. <sup>28</sup> Coreografa, pedagoga e direttrice del *Centre for the Advancement of Public Action* presso il Bennington College (USA), Sgorbati ha elaborato, nel corso di oltre vent'anni di attività, una pratica di improvvisazione sviluppata in stretta collaborazione con gli studenti e le studentesse del Dipartimento di Danza dell'Ateneo statunitense: la cosiddetta *Emergent Improvisation*. Questa ricerca esplora le intersezioni tra danza, improvvisazione e scienze della complessità, con particolare attenzione all'applicazione della *complexity theory* alla creazione coreografica.

Il riconoscimento di un'affinità strutturale tra processi improvvisativi e dinamiche descritte da queste teorie è stato reso possibile grazie a un dialogo interdisciplinare con scienziati esperti in sistemi complessi, tra cui il biologo evoluzionista Bruce Weber, il neuroscienziato Gerald Edelman e il teorico Stuart Kauffman. In questo quadro, la ricerca di Sgorbati si configura come un'esperienza di sperimentazione e di collaborazione tra arte e scienza in cui l'improvvisazione diventa strumento di indagine dei processi emergenti che si manifestano sia nei fenomeni naturali sia nelle dinamiche della vita quotidiana. Tale approccio contribuisce a far emergere una lettura critica dell'improvvisazione, mettendone in evidenza i principi costitutivi e, in particolare, il carattere di costruzione emergente, già menzionato in precedenza.

Determinante per lo sviluppo di questa pratica è stato l'incontro di Sgorbati con Bruce Weber, da cui ha preso forma un processo di riconoscimento reciproco attorno ad alcuni concetti condivisi, seppur affrontati da prospettive differenti. Entrambi hanno in-

---

26. Cit. p. 13.

27. Ivi pp. 8-13.

28. Gran parte dell'interesse di questa artista verso la pratica improvvisativa è da attribuire all'incontro con il duo artistico composto dalla danzatrice Judith Dunn – appartenente al filone della *post-modern dance* newyorkese, in particolare del collettivo Judson Dance Theatre – e il musicista jazz Bill Dixon, con cui Sgorbati studiò durante il suo percorso universitario presso il Dipartimento di Danza del Bennington College. Per approfondire si rimanda al seguente testo: Danielle Goldman, *I Want to be Ready. Improvised Dance as a Practice of Freedom*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010, pp. 57-75.

dividuato analogie significative tra fenomeni naturali e improvvisazione, in particolare il principio di auto-organizzazione che si manifesta in forme imprevedibili tanto in natura quanto nella danza.

A tal proposito, un esempio emblematico è offerto dal volo degli stormi di uccelli<sup>29</sup> che consente di spaziare dalle scienze naturali fino all'analisi dei fenomeni sociali di comportamento collettivo auto-organizzato, come il traffico pedonale o gli assembramenti.<sup>30</sup> All'interno dello stormo, infatti, nessun volatile assume stabilmente il ruolo di guida, ma ciascuno si adatta in tempo reale ai movimenti collettivi, mantenendo coesione ed evitando ostacoli lungo il percorso.<sup>31</sup> Analogamente, in un'improvvisazione di gruppo le persone coinvolte si influenzano reciprocamente generando un flusso creativo e coeso in assenza di una regia esterna, con ruoli fluidi e interscambiabili. Da questa intuizione nascono le basi dell'*Emergent Improvisation*, concepita come «un processo di composizione sul momento, dove per composizione s'intende ordinare, strutturare, organizzare; in questo caso il movimento e il suono».<sup>32</sup> Tale pratica si fonda su tre concetti chiave:

- *Auto-organizzazione*: strutturazione interna di un gruppo senza una guida esterna (ad es. coreografo/a o regista), poiché l'ordine emerge dal sistema stesso.
- *Emergenza*: risultato di un processo auto-organizzato per cui una nuova forma o capacità si manifesta nel presente.
- *Complessità*: una tale struttura appare né caotica né rigidamente ordinata (si pensi ancora al movimento degli stormi), ma collocata in una zona intermedia caratterizzata da ricettività al cambiamento e apertura all'innovazione, così da integrare costantemente nuove informazioni.<sup>33</sup>

Lungo questa linea di pensiero, la ricerca di Sgorbati – in collaborazione con Weber – ha portato a definire tre principali modalità, o fasi, di questa pratica: *Solo Practice*, *Complex Unison* e *Memory Form*. La prima – *Solo Practice* – si articola in quattro aree mirate allo sviluppo della consapevolezza corporea e di un vocabolario espressivo individuale:

29. A partire da un percorso analogo, si evidenzia un'ulteriore esperienza artistica: il progetto performativo *outdoor* dell'artista statunitense Jennifer Monson, dal titolo *Bird Brain*. Ponendosi a cavallo tra ricerca artistica e scientifica, Monson approfondisce in chiave performativa il movimento migratorio degli uccelli (*flocking*), considerato come un esempio di sistema di improvvisazione e come una modalità di orientamento spaziale. È inoltre approfondito il rapporto dinamico con la natura attraverso il mezzo cinetico della danza. Seguendo letteralmente le rotte migratorie degli animali, il progetto *Bird Brain* intende intrecciare una comunità che attraversa i continenti, ecosistemi e culture. Cfr. *Bird Brain Dance*, online: <https://birdbraindance.org/about.cfm> (u.v. 23/09/2025).

30. Cfr. Istituto dei Sistemi Complessi, Consiglio Nazionale delle Ricerche. *Comportamenti collettivi. L'auto-organizzazione nelle scienze naturali ed economico-sociali*, online: <https://www.isc.cnr.it/public-outreach/divulgazione/introduzione/> (u.v. 25/6/2025).

31. In maniera analoga, in *Fenomenologia della percezione* [*Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945], Marcel Merleau-Ponty descrive un fenomeno emergente osservato dall'esperienza di correre nei boschi: il corpo si muove automaticamente tra gli alberi, reagendo agli ostacoli prima che il pensiero cosciente possa intervenire. Questo esempio mette in luce come il corpo percepisca e risponda a schemi complessi, una dinamica che ritroviamo anche in fenomeni quotidiani come il traffico pedonale, dove i corpi si coordinano istintivamente nello spazio condiviso. Tali processi, che combinano percezione incarnata e auto-organizzazione collettiva, possono essere letti in analogia con le pratiche improvvisative, in cui l'azione si modella continuamente in risposta alle altre persone e al contesto. Cfr. Ann Cooper Albright, *Engaging Bodies. The Politics and Poetics of Corporeality*, Middletown, Wesleyan University Press, 2013, pp. 1-17.

32. Susan Sgorbati, *Emergent Improvisation: Interview with Susan Sgorbati*, March 29, 2005, online <http://www.emergentimprovisation.org/interview.html> (u.v. 25/6/2025).

33. *Ibidem*.

- *Embodiment*: attraverso pratiche somatiche di consapevolezza corporea, come il *Body-Mind Centering*®, si affina la percezione sensoriale e si favorisce un approccio mente-corpo integrato.
- *Sviluppo di un vocabolario fisico/sonoro*: si esplora e arricchisce un linguaggio corporeo e vocale personale, incentivando l'integrazione di nuovi materiali.
- *Attenzione all'ambiente spaziale*: si transita dall'esperienza interna al corpo a quella esterna, ampliando la consapevolezza all'ambiente circostante e alla collaborazione tra danza e musica.
- *Focus sui dettagli*: Si affinano capacità selettive e compositive lavorando sul processo di filtraggio delle informazioni per strutturare in tempo reale gesti e ritmi coerenti e dinamici con il gruppo.<sup>34</sup>

Questa prima fase mira a sviluppare competenze specifiche attraverso la pratica individuale, queste diventano fondamentali per le successive forme collettive, *Complex Unison* e *Memory Form*. In queste ultime il lavoro si concentra su: 1) riflessione e valutazione; 2) esercizi compositivi per entrare nella pratica d'*ensemble*; 3) sviluppo di strumenti compositivi; 4) creazione di strutture emergenti e canali di comunicazione.<sup>35</sup> Tali cornici flessibili stimolano l'emergere di forme complesse nell'azione improvvisata.

Considerata nel suo insieme, l'*Emergent Improvisation* mira a creare condizioni iniziali capaci di attivare stati di complessa auto-organizzazione, generando un ambiente ricco di stimoli che nutra la danza e al tempo stesso rinnovi costantemente la pratica. Come osserva Melinda Buckwalter:

Un prerequisito individuato da Sgorbati è che i danzatori e le danzatrici siano sufficientemente consapevoli e adattabili da sostenere un vocabolario di movimento auto-ideato, mantenendo al contempo un'attenzione all'ambiente circostante per rispondere alle condizioni che via via si presentano. È necessaria una certa competenza nell'improvvisazione per poter attivare e mantenere questo stato auto-organizzato e complesso.<sup>36</sup>

Il cuore della pratica consiste dunque nello sviluppo di una consapevolezza multilivello – del proprio corpo, delle azioni presenti e possibili, dell'ambiente circostante – insieme alla capacità collaborativa e alla sensibilità nel riconoscere e seguire l'evoluzione dei *pattern*. In tal modo, i/le *performes* imparano ad abitare momenti di criticità, consentendo alle strutture emergenti di prendere forma nella danza.<sup>37</sup>

Le implicazioni individuate da Sgorbati sono molteplici:

- sul piano personale, la pratica sostiene l'unicità della persona, favorendo la scoperta del potenziale creativo e di nuove parti di sé.
- Sul piano relazionale, sviluppa competenze di cooperazione e consapevolezza multilivello, utili non solo nell'improvvisazione, ma in qualunque contesto dinamico e complesso.
- Sul piano interdisciplinare, offre un modello di apprendimento e organizzazione

---

34. *Ibidem*.

35. Cfr. Dunagan, Fenton, Dorn, *Modelling Improvisation* cit. p. 550.

36. Melinda Buckwalter, *Composing While Dancing: An Improviser's Companion*. Madison, University of Wisconsin Press, 2010, p. 135.

37. Cfr. Dunagan, Fenton, Dorn, *Modelling Improvisation* cit. p. 550.

delle informazioni che risponde alle sfide della contemporaneità.<sup>38</sup>

A ciò si suggerisce di aggiungere un'ulteriore implicazione, di natura più politica e pedagogica, riscontrabile nella ricerca di una 'de-gerarchizzazione', a favore di una 'democratizzazione' delle pratiche collaborative. L'improvvisazione si configura così come uno strumento per esercitare il pensiero critico, trasgredire ruoli e norme predefinite, immaginando forme di convivenza più democratiche e inclusive. In contesti educativi, ciò equivale a stimolare partecipazione attiva, rispetto reciproco e responsabilità collettiva, riportando centralità ai corpi e creando spazi in cui essi possano essere ascoltati e messi in relazione attraverso il movimento e la danza, favorendo un'educazione integrale della persona.

### **Verso una co-costruzione emergente in scena: *In C***

Intrecciando la dimensione pedagogica e politica, è possibile introdurre un esempio di produzione performativa che incarna in maniera efficace molte delle implicazioni discusse a proposito della pratica improvvisativa: *In C* di Sasha Waltz & Guests. La celebre creazione della coreografa tedesca sviluppata in collaborazione con le e i *performers* della compagnia e presentata per la prima volta nel 2021 in *live stream* durante la pandemia da Covid-19, rappresenta un significativo esperimento di co-costruzione emergente, di apertura e condivisione. La stessa Waltz fornisce un'indicazione essenziale sui presupposti che animano *In C*:

Il mondo sta cambiando e la nostra democrazia è messa in pericolo da un continuo spostamento a destra. Il nostro lavoro artistico è una ricerca permanente di empatia e umanità. Si batte contro ogni forma di discriminazione, violenza e ideologia e si batte per i valori democratici di una società aperta e diversificata. Questo è ciò che rappresenta in particolare il progetto *In C*, non solo un'opera politica, ma anche un processo democratico nella danza e nella musica.<sup>39</sup>

Il progetto coreografico avviato da Waltz si caratterizza per la costruzione innovativa e 'colorata' di una struttura aperta e flessibile. Esso trae ispirazione dall'omonima composizione musicale di Terry Riley (1964), pietra miliare del minimalismo, anch'essa basata su una partitura variabile e non lineare. Su questo impianto musicale, Waltz e dieci *performers* hanno sviluppato un vocabolario di cinquantatré figure coreografiche che costituiscono un «sistema giocoso di improvvisazione strutturata con regole e leggi».<sup>40</sup>

*In C* si configura così come un laboratorio coreografico in cui libertà individuale e responsabilità collettiva convivono – caratterizzando ciò che Waltz definisce «un pezzo democratico sull'essere parte di un gruppo come individuo, non come individuo nel gruppo».<sup>41</sup> Ogni *performer*, cioè, prende decisioni autonome, ma sempre in relazione al gruppo, in un processo che diventa potente metafora di convivenza democratica. Ne deriva un flusso performativo de-gerarchizzato, in cui i ruoli di guida e di ascolto si alternano

38. Cfr. Sgorbati, *Emergent Improvisation* cit. (u.v. 25/6/2025).

39. Sasha Waltz & Guests. *In C*, online: <https://www.sashawaltz.de/en/gjbpr7ph06> (u.v. 26/6/2025). Dal suo debutto – presso il Radialsystem di Berlino – *In C* ha suscitato un entusiasmo diffuso sia tra il pubblico, sia nella comunità internazionale della danza. Il progetto coreografico ha infatti assunto successivamente anche una forma comunitaria in continua espansione: il materiale coreografico è reso accessibile attraverso tutorial video online, dando vita a una rete globale di interpreti e comunità artistiche che continuano a dare nuova vita al progetto. *Ibidem*.

40. *Ibidem*.

41. *Ibidem*.

continuamente e i confini tra *leader* e *follower* si fanno porosi.

Questi principi sono stati soggetto di riflessione durante un incontro svoltosi il 19 giugno 2025 presso l'Accademia Nazionale di Danza, nell'ambito del ciclo *L'AND incontra...*<sup>42</sup> Tra gli ospiti vi era Davide Di Pretoro, danzatore e responsabile della trasmissione della partitura coreografica, impegnato nel lavoro con gli studenti e le studentesse del secondo Triennio di Danza Contemporanea. L'incontro ha rappresentato un prezioso momento di confronto, utile a comprendere la natura politica, trasformativa e pedagogica – oltre che emergente – di *In C*.

Di Pretoro descrive l'opera come un rito trasformativo: un'esperienza collettiva entro cui perdersi nel gruppo per poi ritrovarsi come individuo. Questo doppio movimento – dissolversi e riemergere – richiede una preparazione rigorosa e una presenza costante, ciò che egli definisce «uno stato d'allerta permanente»,<sup>43</sup> fatto di ascolto sensibile e scelte chiare. Ricordando il processo creativo, Di Pretoro sottolinea inoltre che le cinquantatré frasi di movimento sono frutto di un lavoro collaborativo tra i e le *performers*, ciascuna dotata di un nome – quasi a sancirne l'unicità e la provenienza soggettiva.

D'altra parte, anche i *feedback* del pubblico, raccolti dal danzatore durante le *tour-née*, confermano questa dimensione di autenticità: molti spettatori e spettatrici hanno dichiarato di aver percepito l'umanità dei danzatori e delle danzatrici in scena, leggibile non solo nei movimenti ma anche nelle espressioni facciali, da cui traspare gioia e piacere.

Sul piano pedagogico Di Pretoro ha evidenziato alcune linee guida fondamentali emerse dal processo di ricostruzione che lo ha visto impegnato con gli studenti e le studentesse dell'AND:

- lasciare spazio agli eventi senza forzarne l'andamento;
- coltivare un ascolto profondo di sé e del gruppo;
- mantenere consapevolezza per attingere con efficacia al materiale coreografico;
- prendere decisioni chiare, leggibili e condivise;
- riconoscere che la ripetizione non è mai uguale, poiché ogni azione nasce da una nuova scelta in un tempo e in uno spazio in continua trasformazione.

Le riflessioni emerse dal gruppo di studenti e studentesse presenti hanno arricchito ulteriormente il dibattito. Un allievo, ad esempio, ha tracciato un parallelo con lo sport, in particolare con la pallavolo, sottolineando la forte componente ludica del lavoro: in *In C*, osservava, «più che danzare sembra di giocare», e invece di passarsi una palla, ci si

---

42. Il ciclo *L'AND incontra...* prevede eventi organizzati nell'ambito degli spettacoli finali delle diverse Scuole (indirizzi di studio) presenti nell'Accademia Nazionale di Danza (AND). Questo evento in particolare è riconducibile alla Scuola di Danza Contemporanea, in vista delle serate di spettacolo del 7-8-9 luglio 2025. Ha avuto luogo presso il Teatro Ruskaja, all'interno dell'Istituzione, e ha visto tra gli ospiti Davide Di Pretoro (membro della compagnia e responsabile della ricostruzione), Nicola Campanelli (autore del libro *Sasha Waltz & Guests 30 years of creativity in Dance*, Firenze, Smith Editore, 2023) e Laura Aimo (docente, danzatrice e autrice del libro *Corpo, danza, creazione: Sasha Waltz & Guests*, Milano, Mimesis Edizioni, 2018). A moderare l'incontro Roberta Albano con la partecipazione di docenti, studenti/esse e dottorandi/e dell'AND (sia provenienti dal 38° e 40° ciclo del dottorato in convenzione con l'Università degli Studi Roma Tre, sia del 40° ciclo in convenzione con il Conservatorio "L. Marenzio" di Brescia) in dialogo con gli ospiti e le ospiti. L'organizzazione dell'evento è stata coordinata da Roberta Albano, Gloria Giordano e Alessandra Sini (docenti AND) con il supporto tecnico del collega Stefano Pirandello. Cfr. *L'AND incontra...*, 19 giugno 2025, Teatro Ruskaja, online: [https://www.accademianazionaledanza.it/land-incontra\\_19-giugno\\_teatro-ruskaja/](https://www.accademianazionaledanza.it/land-incontra_19-giugno_teatro-ruskaja/) (u.v. 26/6/2025).

43. Le testimonianze riportate di seguito sono state raccolte e annotate dalla sottoscritta durante il sopracitato incontro.

«passa il movimento». Da qui la domanda cruciale: qual è l'obiettivo del gioco? Se nello sport si gioca per vincere, qual è la 'vittoria' in *In C*?

La risposta, condivisa dai presenti e dalle presenti durante l'incontro, sembra risiedere nella capacità del gruppo di abitare quello «stato di mezzo» tra libertà e struttura: una zona liminale in cui l'improvvisazione diventa processo democratico e ciascuno/a esiste non come individuo/a isolato/a, ma come parte consapevole di un tutto. La 'vittoria', dunque, non è individuale né quantificabile, ma consiste nella costruzione di una convivenza democratica attraverso la danza. È proprio questa qualità, sottolinea Di Pretoro, a rendere *In C* un processo trasformativo: non solo un atto estetico, ma un'esperienza educativa e introspettiva, capace di far emergere l'unicità e i tratti caratteriali di chiunque vi partecipi, sin dai primi istanti del processo creativo. Quanto emerso richiama inevitabilmente i presupposti di questo progetto coreografico, espressi così da Waltz:

Si tratta di prendere decisioni da soli[e] e insieme, di connettersi l'uno[a] con l'altro[a], di ascoltarsi, di sostenersi a vicenda, di crescere insieme, di darsi spazio, di sentire ciò che è necessario, ciò che si può fare per il bene dell'intera comunità sul palco e di non lasciare indietro nessuno[a]. Molte di queste idee sono alla base della democrazia e sono ciò di cui abbiamo bisogno nelle nostre società in continuo cambiamento in questo momento.<sup>44</sup>

### Conclusioni

Questo contributo ha mostrato come l'incontro tra teoria della complessità e improvvisazione danzata offra un terreno fertile per ripensare i processi creativi, relazionali ed educativi. I due casi presi in esame – l'*Emergent Improvisation* di Susan Sgorbati e *In C* di Sasha Waltz & Guests – non si limitano a rappresentare pratiche performative innovative, ma propongono veri e propri modelli di organizzazione e convivenza che sfidano gerarchie e schemi precostituiti. Da un lato, l'approccio di Sgorbati evidenzia come l'osservazione e la consapevolezza dei principi emergenti del movimento possano tradursi in strumenti per comprendere e abitare sistemi complessi. Dall'altro, la partitura aperta di Waltz mette in scena la possibilità di una costruzione democratica, fondata sull'ascolto reciproco e sulla responsabilità condivisa. In entrambi i casi, l'improvvisazione si rivela un laboratorio di possibilità ed esperienza, in cui i ruoli si ridefiniscono costantemente e l'atto creativo coincide con un esercizio di adattamento collettivo.

Ciò che emerge con forza da queste esperienze è che l'improvvisazione non può essere confinata a una dimensione esclusivamente artistica: essa offre strumenti critici per immaginare forme alternative di apprendimento, collaborazione e convivenza. In questo senso, il valore della pratica improvvisativa risuona particolarmente nel contesto educativo, chiamato oggi a sviluppare competenze non solo tecniche, ma anche relazionali e sensibili – cioè competenze trasversali.

Più che un approccio performativo, dunque, l'improvvisazione si configura come un paradigma culturale e pedagogico: una pratica che allena alla complessità, invita a riconoscere l'imprevedibile come risorsa e apre a scenari di conoscenza incarnata e condivisa. In questo orizzonte, essa può essere letta come una postura politica oltre che artistica, capace di produrre nuove modalità di pensare – e di vivere – le relazioni attraverso una co-costruzione emergente, in continuo equilibrio tra struttura e libertà.

---

44. Waltz, *In C* cit. (u.v. 26/6/2025).

# Altri sguardi





---

 MARIA ENRICA PALMIERI

## **Il *Batuque*.** **Storie di oggetti, animali e persone**

### **Abstract**

Partendo da un racconto del patrimonio orale delle isole di Capo Verde, come la leggenda della nascita del tamburo, che vede come protagonisti la luna e una scimmietta curiosa con il suo gruppo, l'elaborato intende ripercorrere la storia di questa cultura che si crea nel periodo tra il 1461, anno della scoperta dell'Arcipelago, e il 1500, anno della scoperta del Brasile. Date queste che vedono il Portogallo estendere i propri confini sia in terra africana che oltreoceano dove 'il dolce' zucchero si mischia con 'l'amara' schiavitù. Una storia allora di separazioni e migrazioni, calamità naturali e abbandoni, liberazione e ritorni, tessuta da una popolazione meticcia che fa della musica e della danza la sua memoria storica. Così il *Batuque*, un affare di donne, che si consuma nel *terreiro*, il cortile di casa, per una comunità tutta al femminile e che, all'insegna del battere, mette insieme strumenti tanto semplici quanto arcaici come il mortaio, il tamburo e la *tchabeta*, nello svelare la voce e la parola poetica, diventa il racconto dell'intimità domestica e la storia stessa della cultura delle isole. Oggetti, animali e persone che si tengono insieme grazie ai fili della *pequenhez* e del *cretcheu*, un ordito capace di imbastire tutti i colori dell'anima *badiu* di un popolo di una unicità straordinaria.

Starting from a story taken from the Cape Verdean oral heritage such as the legend of the drum whose main characters are the moon and a small curious monkey with his group, this essay intends to retrace the history of this culture, that originates between 1461, when the archipelago was discovered, and 1500, the year of the discovery of Brazil. Two dates during which Portugal extends its border as far as Africa and overseas, where the "sweetness" of sugar mixes with the "bitterness" of slavery. It is an history of separation and migration, natural disasters and abandonments, liberation and returns, a texture woven by a population *mestiça* whose historical memory is made by music and dance. So *Batuque*, that is a women affair performed within the *terreiro*, the courtyard, for an all-female community, in the intention of beating, puts together as simple as archaic instruments such as the mortar, the drum and *tchabeta*, and, by revealing the voice and the poetic word, it becomes the story of a domestic intimacy and the history of the culture of the islands itself. Objects, animals and people are held together by the threads of *pequenhez* and *cretcheu*, a warp capable of basting all the colors of the *badiu* soul of a people of extraordinary uniqueness.

Maria Enrica Palmieri<sup>1</sup>

## **Il *Batuque*.**

### **Storie di oggetti, animali e persone**

#### **Premessa**

È la fine del secolo scorso quando decido di dedicarmi ad una ricerca sulla musica e la danza nelle isole di Capo Verde per completare i miei studi universitari spinta dal Prof. Alberto Maria Sobrero<sup>2</sup> che si offre come relatore della mia tesi in antropologia presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Devo ammettere che da tempo avevo subito il fascino della voce di Cesaria Evora e di quei paesaggi paradisiaci perduti nell'oceano atlantico che facevano da sfondo alle copertine dei suoi CD. Riesco anche a trovare una pubblicazione in Italiano sulle *Isole della Sodade*<sup>3</sup> di scorrevole lettura e complessivamente convincente sulla particolarità di questo luogo. Così accolgo quella proposta decidendo di utilizzare come sistema di ricerca l'osservazione partecipante,<sup>4</sup> metodologia messa a punto e collaudata da Bronislaw Malinowski<sup>5</sup> nel suo soggiorno pluriennale presso le isole Trobriand.<sup>6</sup> Ma i capoverdiani non sono gli Argonauti del Pacifico Occidentale<sup>7</sup> ed imparare la loro lingua non è un'impresa impossibile tanto che il mio sforzo non è paragonabile a quello del grande studioso. Inizio dal portoghese<sup>8</sup> che mi consente di leggere autori come Baltasar Lopes, Germano Almeida, Manuel Lopes, Osvaldo Osório,<sup>9</sup> ma anche studiosi brasiliani come Gilberto Freyre<sup>10</sup> utili alla comprensione

1. Maria, Enrica Palmieri, coreografa e danzatrice, docente di Tecnica della danza contemporanea e Antropologia della danza all'Accademia Nazionale di Danza (AND), ha svolto due mandati come direttrice e come rappresentante dell'AND nel CNAM presso il MUR.

2. Professore ordinario in discipline etnoantropologiche presso l'Università di Roma "La Sapienza", scomparso nel 2021, ha partecipato a progetti di sviluppo con il MAECI e la FAO in Africa Sahariana e Africa Occidentale, di particolare rilievo il suo lavoro di ricerca sulla letteratura delle isole di Capo Verde *Hora de Bai* (1992), titolo che riprende sia il famoso poema di Eugenio Tavares che il romanzo di Manuel Ferreira.

3. Orietta Mori, *Isole della Sodade*, Torino, E.D.T. Edizioni di Torino, 1999.

4. Tecnica di ricerca incentrata sulla prolungata permanenza e partecipazione all'attività del gruppo osservato incluso l'apprendimento della lingua locale per comprendere la cultura studiata dal punto di vista del soggetto osservato.

5. Bronislaw Malinowski, nato a Cracovia e naturalizzato inglese è considerato il massimo esponente del funzionalismo ed è tra i primi studiosi del XX secolo a praticare la *ricerca sul terreno* in ambito etno-antropologico.

6. Situato a largo della costa orientale della Nuova Guinea, è un arcipelago di atolli corallini, luogo in cui l'antropologo Bronislaw Malinowski, agli inizi della Prima Guerra Mondiale, effettuò la propria ricerca sul campo, che successivamente, richiamerà l'attenzione di altri studiosi.

7. Bronislaw Malinowski, *Argonauti del Pacifico occidentale*, trad. it. di M. Ariotti, Torino, Bollati Boringhieri, 2011. La prima pubblicazione di questo studio dei trobriandesi è del 1922 e segna uno spartiacque nella storia dell'antropologia.

8. La lingua ufficiale delle isole prima della liberazione dal Portogallo il 5 luglio 1975.

9. Gli autori che hanno scritto testi fondamentali per la comprensione della cultura capoverdiana sono: Baltasar Lopes, *Chiquinho*, São Paulo, Editora Ática, 1986, I ed. 1947 (è considerato il primo romanzo capoverdiano); Germano Almeida, *Estórias Contadas*, Lisboa, Editorial Caminho, SA, 1998; Manuel Lopes, *Galo Cantou na Baía*, Editorial Caminho SA, 1998, I ed. 1959; Osvaldo Osorio, *Claridades Assombradas*, Praia, Instituto Caboverdiano do Livro, 1987.

10. Gilberto Freyre, *Casa grande e senzala*, São Paulo, Global Editora, 2003, I ed. 1933, è considerato il testo base per lo studio della società schiavistica nel contesto lusitano.

dei tratti generali delle isole. «Raizes»,<sup>11</sup> rivista che raccoglie scritti di illustri protagonisti della storia politica e culturale di questo arcipelago, diventa, insieme ad altre letture,<sup>12</sup> strumento prezioso per contestualizzare la danza come un tratto culturale nel fenomeno generale della creolità.<sup>13</sup> Infatti è con l'indipendenza dal Portogallo che i capoverdiani si interrogano sulla loro cultura meticcia dando inizio a ricerche sul campo anche ad opera di figure come T.V. da Silva, che si occupa di tradizioni orali e perciò della lingua parlata, e anche al prezioso lavoro editoriale de l'*Instituto Caboverdiano do livro*.<sup>14</sup> Poi dal portoghese al creolo capoverdiano il passo è breve. Così, grazie anche al supporto di un testo di analisi strutturale del capoverdiano<sup>15</sup> e ad un soggiorno nelle isole di oltre quattro mesi, riesco ad avvicinare persone, intellettuali ed artisti le cui tracce ricavo dalle letture sopracitate. Quando raggiungo l'arcipelago è in atto una discussione sull'origine del creolo, sulle sue varianti da isola ad isola e su quale di queste promuovere a lingua ufficiale.<sup>16</sup> È infatti su una lingua che si tesse la cultura di una comunità<sup>17</sup> e nel caso di Capo Verde la diversità linguistica influenza anche la fluidità di questo meticcio. La mancanza poi di annotazioni specifiche e dettagliate sulla danza delle isole, mi conferma l'utilità di una osservazione diretta e munita di una telecamera per documentare sequenze dinamiche, contesti, racconti, posture, voci e volti di quanti avrei potuto incontrare oltre alle note su carta a farmi da guida o da memoria. L'uso della cinepresa, soprattutto nel formato di 16mm, ha accompagnato le ricerche *sul terreno* di tanti antropologi quasi a garantire un'oggettività che l'occhio dello studioso anelava a raggiungere.<sup>18</sup> La piccola Canon da me utilizzata mi accompagna durante gli incontri senza creare troppo imbarazzo nei soggetti intervistati consentendomi di muovermi con discrezione nei loro ambienti. Interni domestici o cortili dove si consumano quei rituali più semplici che interessano i membri della famiglia e il vicinato e che le mie competenze in ambito coreutico mi consentono di analizzare a livello strutturale.<sup>19</sup> Si tratta di gesti, movimenti, canti e ritmi che ciascu-

11. «Raizes» nn. 17/20, 5° (1981) raccoglie saggi di Amilcar Cabral, Manuel Ferreira, poesie di Gabriel Mariano, Vera Duarte, Jorge Barbosa, Francisco José Tenreiro e una retrospettiva su Eugenio Tavares di Felix Monteiro.

12. Moacyr Rodrigues, *Cabo Verde, Festas de romaria, Festas juninas*, Mindelo, Ed. Autor, 1997.

13. Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la creolité*, Como, Ibis, 1999, I ed. 1989.

14. Tomé Varela da Silva, *Finasons di na Nasia Gomi*, Praia, Instituto Kauberdianu Di Libru, 1985; ID., *Kardisantis*, Praia, Instituto Kauberdianu di Libru, 1987; ID., *Na Bibina Cabral*, Praia, Instituto Kauberdianu di Libru, 1988; ID., *Na Gida Mendi*, Praia, Instituto kauberdianu di Libru, 1990. Si tratta di testi dedicati alle protagoniste della cultura orale capoverdiana.

15. Manuel Veiga, *Diskrison Strutural di lingua Kabuverdianu*, Instituto Kabuverdianu di libro, Lisboa, Platano Editora, 1982.

16. Il dibattito si estende anche qui in Italia dove l'Associazione donne Capo-verdiane in Italia promuove un Convegno i cui atti, dal titolo *Creolo o Black Portuguese?* vengono pubblicati a Roma dall'Istituto Missioni Consolata con il patrocinio della Regione Lazio e il contributo del Centro Missioni Estere Frati Cappuccini e Ufficio Centrale Studenti esteri in Italia nel 2001.

17. Il linguaggio non descrive solo il mondo, ma influenza il modo di percepirlo e perciò di creare quel tessuto materiale ed immateriale che chiamiamo cultura, è il pensiero di Edward Sapir (1884-1939), il quale ha intrecciato studi di linguistica e di antropologia nella sua ricerca sul campo.

18. In antropologia visiva spiccano due grandi nomi di donne, una è Margareth Mead e l'altra è Maya Deren, artista e danzatrice, il cui film *The Divine Horseman* è ritenuto un classico per quel che riguarda il *voodoo* haitiano, ricorda la studiosa Cecilia Pennaccini in *Filmare le Culture*, Roma, Carocci editore, 2005. La stessa aggiunge che si tratta di un'opera di innovazione del linguaggio cinematografico ponendosi alla ricerca di una visione dall'interno.

19. Lo studio dell'analisi strutturale nei corsi di glottologia all'Università "La Sapienza" con il Prof. Giorgio Raimondo Cardona, le letture di testi di Maurice Merleau-Ponty e gli approfondimenti dell'analisi del movimento presso la Murray Louis Dance theatre Lab con Hania Holm hanno orientato in modo decisivo quella che era una mia vocazione e percezione personale, indirizzandomi verso un approccio analitico sempre più attento anche alle piccole variazioni.

na isola custodisce con le sue forme. Capo Verde infatti cela molto di più di quello che l'industria discografica promuove. Nasconde voci e tradizioni musicali che stridrebbero persino nei palinsesti radiofonici più audaci. Grazie però all'etichetta discografica francese Ocorà<sup>20</sup> si possono qui ascoltare quei generi delle isole meno commerciali, restituiti da voci scolpite nella memoria collettiva di quell'arcipelago che catturano l'orecchio di chi è in cerca di materiali sonori da collegare. Sulla danza la difficoltà è maggiore: poche descrizioni che non rendono la complessità delle forme esistenti e sopravvissute. L'esiguo materiale bibliografico a mia disposizione in quegli anni per una tesi di ricerca sul repertorio coreutico capoverdiano mi impone un'immersione in quella parte di mondo per rincorrere i luoghi e i tempi delle feste, perché è in quei contesti che si conservano le tradizioni più antiche riconosciute dalla comunità, entrando anche nelle case private dove si passa il tempo facendo musica e danza e dove la memoria riemerge con l'onestà del corpo. Allora mi spingo ad inseguire gli artisti e i loro familiari, sia quelli famosi che quelli meno conosciuti, ma apprezzati in patria e contesi nei diversi villaggi. Un impegno fisico totale che mi permette di partecipare alle loro storie, annotando le loro confidenze, consentendomi di osservarli, ascoltarli e riprenderli con la telecamera nella vita quotidiana, così come vuole l'osservazione partecipante, senza tuttavia entrare in una immedesimazione eccessiva che impedisce quel distacco utile alla ricomposizione del tutto.<sup>21</sup> Gli incontri si rivelano preziosi a confermare o a smentire alcune delle tesi teoriche sull'argomento, perché il *mestiçagem* non è riducibile ad operazioni aritmetiche. Esso contiene la complessità dell'imprevisto e del sentimento, dell'attrazione e della perdita, dove ciascuna voce è portatrice di una verità che confluisce in una fluidità strutturale da favorire l'adattamento e la resilienza. Testimonianze orali corredate da quegli elementi legati alla fisicità che restituiscono una comunicazione completa anche nella condivisione di spazi e cibo, elemento questo primario nella storia dell'arcipelago, un racconto che alterna il mito di cuccagna alla triste realtà della carestia su cui si imbastisce gran parte della cultura di questo luogo. Nove isole abitate più scogli e isolotti deserti, con una superficie di 4033 Km<sup>2</sup> e uno sviluppo costiero di 1053 Km, estendendosi tra il 14° e il 17° di latitudine nord, protagoniste di una pagina triste della nostra storia: il commercio degli schiavi, vittime di secoli di colonialismo, hanno conquistato la loro indipendenza solo recentemente, grazie ad un sogno iniziato dagli intellettuali più impegnati e poi maturato e conseguito da un popolo che, forte della sua tradizione, attraverso la figura di Amilcar Cabral,<sup>22</sup> ha deciso il suo destino imponendolo anche al mondo intero.<sup>23</sup>

---

20. Etichetta specializzata in registrazioni sul campo di *world music*, fondata nel 1957 dal pianista e musicologo Charles Duvell con il musicista Pierre Schaeffer, fa parte di Radio France.

21. Le cassette girate arrivano a più di cento ore, il cui contenuto è stato poi ridotto e montato in formato DVD conservando comunque le riprese originali.

22. Amilcar Cabral, poeta e ingegnere agrario, è l'eroe della lotta di liberazione di Guinea Bissau e Capo Verde dal colonialismo portoghese, fondatore del Partito Africano per l'Indipendenza della Guinea Bissau e Capo Verde (PAI-GC), muore assassinato il 20 gennaio 1973 sei mesi prima di vedere l'indipendenza della Guinea Bissau il 10 settembre 1973 e quella dell'Arcipelago il 5 luglio 1975. Aveva teorizzato il «suicidio di classe» che si era concretizzato in un motto che aveva preso piede nei primi anni Settanta: «il popolo in armi».

23. Basil Davidson, *The Fortunate Islands, A study in African Transformation*, London, Centuary Hutchinson Ltd, 1989.

### ***Mamãe-Terra e Madrinha-Lua***

Arrivare sulla luna, salendo l'uno sulle spalle dell'altro e, per l'ultimo della piramide, spiccare un bel salto fino ad immergersi «in quel mare di luce che lo intontì»<sup>24</sup> è il racconto dell'origine del tamburo e di un piccolo *machaco* che, aiutato dal gruppo, era spinto dalla curiosità di raggiungere quel punto bianco più grande di tutti lassù nel cielo scuro. Infatti la leggenda narra che la luna, dopo aver insegnato alla scimmietta a costruire, legando rami e foglie con i fili dei suoi capelli, un oggetto che produceva un suono mai udito prima, aiutò la stessa, legandola sempre con i fili dei suoi capelli, a scendere con quell'oggetto dai suoi amici sulla terra. Nell'impazienza di arrivare, la scimmietta batté un colpo prima di raggiungere il suolo così che la luna lasciò andare i fili dei suoi capelli e la caduta produsse un suono tanto forte che tutti accorsero e subito vollero costruire uno strumento uguale.

Il tamburo fa così il suo ingresso nel mondo degli uomini con il suo suono potente: strumento sacro, presente in tutte le cerimonie di rilievo sociale, non può allora che essere un regalo del cielo come racconta questa leggenda, che insieme ad altre filastrocche,<sup>25</sup> fa parte del patrimonio orale dell'Arcipelago di Capo Verde.

È nel tempo libero infatti che la creatività si attiva riuscendo ad arrivare lì dove l'intelletto, da solo, non è capace se non aiutato dalla fantasia, facoltà altrettanto umana, più legata al desiderio e all'immaginazione dell'ignoto. Così il dato reale viene raccolto e accolto proprio perché accompagnato da leggende che ne spiegano la genesi e che, facendo da ponte tra il mito e la realtà, si vanno ad incastonare come gemme nell'intero racconto. Grazie anche a queste storie si crea nel tempo un tessuto complesso, patrimonio materiale ed immateriale, che chiamiamo cultura, concetto rivisto da un punto di vista scientifico da Edward Burnett Tylor,<sup>26</sup> con il quale è possibile osservare e descrivere l'altro da sé in quanto, seppure diverso, è un costruttore di cultura, quell'ambito oggetto di studio dell'Antropologia. È infatti dalla seconda metà del XIX secolo, con l'affacciarsi sulla scena europea di questa nuova scienza sociale, che si propone un'altra prospettiva: attingendo dalle teorie evoluzioniste e in un contesto di colonialismo dilagante, si può utilizzare il termine cultura in tutte le declinazioni possibili includendo ogni produzione materiale e immateriale dell'uomo a prescindere dal suo stato evolutivo visto che è proprio la «Cultura Primitiva»<sup>27</sup> a dare ragione a questa nuova disciplina.

Allora c'è chi teorizza che la cultura, costruzione utile all'organizzazione e alla sopravvivenza umana, corrisponde alla stessa natura dell'uomo<sup>28</sup> il quale, fuori da questa cornice, non può esistere.

Nell'essere una costruzione, la cultura si crea, si disfa e si modifica, si arricchisce quanto più entra in contatto con le altre aprendosi a possibili prestiti o a rielaborazioni dei tratti diffusi e condivisi. Nell'isolamento invece una cultura tende a chiudersi e a

24. Celina Pereira, Claudia Melotti, *Estória, Estória*, audiolibro II Vol., Roma, Ed. CIES, 2004.

25. Manuel Ferreira, *No tempo Em Que Os Animais Falavam*, Lisboa, Plátano Editora, 1977.

26. Antropologo britannico (1832-1917), compie le sue ricerche durante l'epoca d'oro dell'Inghilterra vittoriana ed è una figura fondamentale nella storia dell'Antropologia Culturale.

27. *Primitive Culture* è il testo di Edward Burnett Tylor, pubblicato nel 1871 che segna la nascita dell'Antropologia Culturale con la prima definizione scientifica di cultura.

28. Arnold Gehlen (1904-1976) in particolare nel suo libro *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Milano, Mimesis Edizioni, 2010.

strutturare più profondamente le sue linee distintive sottolineando quegli aspetti che la differenziano dalle altre.

Così è andata nelle isole di Capo Verde: un inizio all'insegna del contatto e del confronto con la necessità di coniare una lingua, il *pidgin*,<sup>29</sup> utile proprio per la comunicazione immediata durante le annate buone quando l'arcipelago è al centro dei traffici che interessano il Portogallo, l'Africa e il Nuovo Mondo. Ma non appena questo traffico cambia rotta, spostandosi sotto l'arcipelago, le isole perdono l'interesse iniziale da parte del Portogallo, rimangono sul posto allora solo coloro che ormai ne risultano residenti, stretti da un unico destino: bianchi, mulatti, neri e *badiu*.<sup>30</sup>

Ed è in questo isolamento, e soprattutto con il sopraggiungere dei tempi di carestia e di altre calamità ricorrenti nell'arcipelago, che è potuto accadere il miracolo capoverdiano: la costruzione in pochi anni di una cultura meticciosa a prescindere dalla percentuale di Africa e/o di Portogallo che ciascun tratto porta con sé. E non è importante la quantità, perché è la qualità di questo mescolamento che fa di Capo Verde una cultura creola unica a prescindere dai tratti somatici della sua popolazione. Una cultura che può cantare *Morna*<sup>31</sup> o fare *Batuque*<sup>32</sup> senza per questo perdere la sua identità, volendo utilizzare questo termine «avvelenato». <sup>33</sup> E se la *Morna* ci riporta alle sonorità portoghesi degli strumenti a corda, il *Batuque* affonda nel suono percussivo a ricordare l'Africa mentre le voci, in entrambi i generi, si levano a modulare una lingua creola<sup>34</sup> capace di adattarsi in ogni circostanza: nei contesti ufficiali come nei rituali domestici. Poi, con la liberazione dal Portogallo nel 1975, quando diventa essenziale sottolineare la capoverdianità<sup>35</sup> di tutte le forme di espressione dell'esistenza nelle isole, allora i diversi generi non rappresentano più tratti oppositivi in contrasto tra loro, ma tratti distintivi con cui l'umanità delle isole è riuscita a sopravvivere nel tempo. E così anche il *batuque* esce dall'intimità della casa per esibirsi sui palchi, aggiungere gli strumenti a corda<sup>36</sup>, aprirsi all'ingresso di musicisti

29. Lingua semplificata, solitamente nata dall'incontro di una lingua europea con altre lingue africane o del sud est asiatico, per risolvere problemi di comunicazione nei rapporti commerciali.

30. I neri fuggiaschi nascosti nell'entroterra dell'Isola di Santiago, oggi Santa Catarina, artefici della cultura delle isole.

31. La *Morna* è un genere musicale dell'arcipelago la cui origine è stata molto indagata a seguito dell'indipendenza (1975) quando era fondamentale definire i caratteri della capoverdianità. Si fa derivare il genere dal *lundum*, ritmo africano in 2/4, utilizzato principalmente nei matrimoni nell'isola di Boa Vista. Ed è in quest'isola che si conferma la nascita della prima *morna* che da canto di scherno buono per il gossip locale, inizia a farsi canto dell'emigrazione con il contributo di poeti e letterati come Eugenio Tavares, Pedro Cardoso, B. Leza, che con i loro versi portano la *morna* da Brava, a São Vicente e in giro per il mondo grazie alle voci di Bana, Titina, Ildo Lobo. Sarà poi Cesaria Evora a far conoscere la *morna* fuori dalla comunità capoverdiana ad un pubblico internazionale.

32. Il *Batuque* è un'altra forma di musica e danza dell'arcipelago principalmente praticata nell'isola di Santiago. Si può assistere a un *batuque* anche fuori dal contesto cerimoniale della preparazione della festa ad esempio nei tempi morti in un rituale di *Tabanka* o sulle spiagge di Boa Vista nel tempo di riposo delle cameriere dei grandi alberghi turistici dell'isola per lo più provenienti dall'isola di Santiago.

33. Francesco Remotti, *Contro l'identità*, Bari, Laterza, 2008.

34. Osório De Oliveira mette in relazione la *morna* con il creolo: entrambi infatti variano da isola a isola e nella postfazione del libro di Eugenio Tavares *Mornas- Cantigas Crioulas*, Lisbona, J. Rodrigues & C.<sup>a</sup> - Editores, 1932 scrive che non si tratta di un dialetto portoghese, ma di una lingua a tutti gli effetti e non solo «de uma maneira de falar».

35. Un concetto che si rinsalda con l'indipendenza delle isole dal potere coloniale quando la stessa società, bisognosa di affrancarsi dal Portogallo, sente la necessità di rifarsi ad una propria identità attraverso ricerche sul campo nell'ambito della cultura orale dell'arcipelago come la musica, la danza, le *cantigas de roda* che mettono in risalto l'origine meticciosa di questa cultura.

36. Sarà Ano Novo, noto compositore dell'isola di Santiago ed etnomusicologo, ad introdurre nel *batuque* gli strumenti a corda di provenienza portoghese come il violino, la chitarra, il *cavaquinho* e il *cimboã*, strumento di provenien-

uomini mantenendo le donne come supporto. Proibito durante il periodo coloniale, il *batuque* viene riscoperto con l'indipendenza sia come ambito di studi etnomusicologici, sia come forma musicale da rivisitare nello spirito della 'ri-africanizzazione' dei capoverdiani.<sup>37</sup> Vero è che il *batuque* si presta ad essere riformulato da giovani artisti e gruppi musicali degli anni Novanta del secolo scorso così come dalle comunità della diaspora. L'etnomusicologa Susan Hurley-Glowa<sup>38</sup> parla di neo-*batuque* riferendosi all'operazione compiuta dal musicista del gruppo *Os Tubaroes*, Orlando Pantera, scomparso prematuramente, con la cantante Lura: si tratta di una elaborazione commerciale della struttura poliritmica, delle liriche e dei contorni melodici del *batuque* senza abbandonare la sua forma originale *badiu* di Santiago.

Ma prima di ciò il *batuque* è un affare esclusivamente femminile che si svolge nello spazio domestico, accompagna il lavoro della battitura al mortaio del *milho*,<sup>39</sup> l'alimento base delle isole, insieme al tamburo, quell'oggetto dal suono così speciale caduto dal cielo per permettere agli uomini di farsi sentire da Dio.

### ***Sambuna e Finaçon***

Il rituale, frutto di un meticcio culturale tra Africa e Portogallo, mette insieme musica, canto, danza e parole poetiche improvvisate: un miscuglio di diversi elementi che si susseguono con tempi e modi propri dei contesti in cui si attuano. Se la parola *batuque* viene dal verbo *bater*, in portoghese battere, allora vuol dire che Dio ha creato prima il suono e poi la danza, ma se il suono è il prodotto del movimento delle mani con il *paõ*<sup>40</sup> nel *pilaõ*<sup>41</sup> e poi sulla *tchabeta*,<sup>42</sup> oltre alla voce che si sprigiona dai corpi delle *batucaderas*,<sup>43</sup> allora è vero il contrario. Dell'Africa c'è il fatto che una stessa parola designa sia la danza sia la musica che l'accompagna cancellando così ogni distinzione. Poi, come difende David Howes,<sup>44</sup> l'esperienza sensoriale varia da una cultura all'altra secondo l'enfasi attribuita a ciascuna modalità di percezione anche se qui, prima del suono, c'è il movimento di mani di donne intente in faccende femminili, tutte svolte rigorosamente in quello spazio domestico esterno, il *terreiro*, l'area all'aperto a ridosso della casa che ospita utensili e pentole per la preparazione del cibo. È qui che le donne intonano i canti della *sambuna*<sup>45</sup> con la voce solista e il responso del coro, è qui che pro-

---

za africana, derivato da una zucca con una sola corda che si suona con l'archetto. Ultimo suonatore di *cimboã* Manu Mende, musicista insieme a 'Ntoni Denti D'Oro nella formazione di Ano Novo mi invita a riprendere una sessione di *batuque* nel suo *terreiro* con le donne della sua famiglia intente a battere sulla *tchabeta*. Anche il *batuque* si presta in questa formazione a realizzare quel sincretismo tra Europa e Africa, caratteristico della cultura di questo arcipelago.

37. Cfr. Richard A. Lobban, Jr., *Cape Verde Crioulo Colony to Independent Nation*, Boulder-San Francisco-Oxford, Westview Press, 1995.

38. Susan Hurley-Glowa, *Cape Verdeans in the Atlantic: the formation of Kriolu music and dance styles on ship and in port*, «African Music Journal», Vol. 10, N. 1 (2015), pp. 7-30.

39. Il *milho* è il granoturco, a Capo Verde è l'alimento principale e ce ne sono vari tipi.

40. Pestello.

41. Mortaio.

42. Panno avvolto e stretto tra le cosce che le donne percuotono come uno strumento durante la frantumazione del miglio al fine di incitare le altre donne al lavoro sul mortaio.

43. Le donne impegnate a battere nel rituale del *batuque*.

44. Antropologo canadese è uno dei fondatori dell'antropologia dei sensi.

45. La parte cantata del rituale del *batuque*, canti che si riferiscono ai luoghi, alle storie delle persone costrette ad emigrare all'estero, alla celebrazione della propria terra.

cedono con la danza del *torno* e poi con la *fição*<sup>46</sup> finale. Tre fasi non distinte tra loro da una regia sapiente, ma semplicemente dal sentimento, dal momento, dall'evento, dal fatto che le cose 'vanno come vanno' seguendo tempi e modi difficilmente controllabili da noi. Concordando con José Gil,<sup>47</sup> le sequenze danzate non si organizzano secondo regole e disposizioni di segni, ma secondo circolazioni di energia che regolano la formazione del senso.<sup>48</sup> Si può ben immaginare la scena in cui, sedute a semicerchio, le donne percuotono la *tchabeta* ad accompagnare la battitura del *milho*, intonando canti tutti incentrati sulle storie di quel luogo, un microcosmo che si estende poco fuori da quel *terreiro*, ma che rappresenta l'intero universo nell'esistenza di questa piccola comunità. Quando poi il ritmo diventa molto incalzante, qualcuna delle *batucaderas* si alza e si avvolge il *pano*<sup>49</sup> attorno al bacino per rincorrere il ritmo vorticoso con la danza del *torno*<sup>50</sup> e ciò può avvenire anche quando, dopo tante ore passate a battere e a frantumare, si stia per esaurire il repertorio dei canti e delle riserve di mais. Allora eccole alcune di loro lasciare la *tchabeta* per stringersi il *pano* attorno al bacino ed iniziare la danza del *torno* alzando lo sguardo al cielo, sì perché è da lì che scendono gli *Orixa*.<sup>51</sup> Non importa in che momento ciò avviene, l'importante è che avvenga perché il *torno* è la testimonianza della presenza divina nella vita di questa povera comunità. Il corpo della danzatrice allora agisce ispirato e mosso dalla divinità nel tentativo di ripristinare quell'intimità primordiale quando gli dei convivevano con gli umani in un'armonia incontaminata e che la danza riesce a ricostruire solo però se il corpo si lascia invadere, facendosi strumento, per accogliere il nume e lasciarlo esprimere. Il talento e la tecnica altro non sono che la capacità del corpo ad aprirsi e diventare la danza senza alcuna volontà di controllarla.<sup>52</sup> Il *torno* è il momento in cui il suono si fa così rapido che la voce del canto non riesce a stargli dietro, solo il bacino può seguire il ritmo incessante, lasciando il resto del corpo completamente immobile. Questa parte sembra animata da una vitalità dirompente come se volesse liberarsi dell'intero corpo inseguendo l'accelerando dei colpi sulla *tchabeta*, una rincorsa tra suono e movimento che non vede un vincitore tra i due perché tutto si arresta improvvisamente quando l'apice è raggiunto. Allora entra la voce poetica della fi-

---

46. La *fição* è una improvvisazione poetica solitamente si tratta di parole di saggezza snocciolate da una anziana, la saggia del villaggio o una persona conosciuta per la sua abilità ad entrare nel cuore delle persone come Nha Gida Mendi, Bibinha Cabral ma anche Nasia Gomi e Nhamita Pereira, queste due ultime da me intervistate, riconosciute ufficialmente come due pilastri della cultura capoverdiana.

47. José Gil, saggista e filosofo portoghese, si è occupato delle culture del corpo sia nella prospettiva del suo significato per le arti performative come la danza, ma anche per le loro implicazioni rispetto al potere. Cfr., José Gil, *Movimento total: O corpo e a dança*, Lisboa, Relógio D'Água, 2001.

48. Cfr. Maria José Fazenda *Dança teatral*, Lisboa, Edições Colibri, 2012.

49. Il *pano* è un tessuto tradizionale, indumento femminile per eccellenza, accompagna la donna durante tutta la sua vita: stretto alla vita dà sostegno alla schiena per il duro lavoro nei campi, utile per il trasporto dei piccoli dietro le spalle, attorno al bacino ne sottolinea i movimenti durante la danza del *torno* e avvolto e stretto tra le cosce diventa la *tchabeta*, strumento percussivo utilizzato nel *batuque* dalle *batucaderas*.

50. È la danza che caratterizza il rituale del *batuque* in cui si muove solo il bacino con movimenti oscillatori e percussivi a disegnare un semicerchio sul piano orizzontale con un accento all'indietro. Il ritmo può assumere velocità molto elevate evidenziando il contrasto della dinamica del bacino con la staticità del resto del corpo che rimanda allo stato di *trance*.

51. Divinità della cultura *Youruba* che, numerose al pari dell'Olimpo greco, costituiscono una moltitudine associata ai diversi fenomeni naturali.

52. Cfr. Inaicyrá Falcão dos Santos, *Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*, Salvador de Bahia, Edufba, 2002.

*nadeira*<sup>53</sup> a farsi spazio in quel silenzio che ancora contiene l'eco dei suoni e dei frastuoni che lo avevano animato. Lo spazio domestico, che normalmente accoglie le semplici azioni quotidiane, si fa spazio sacro, luogo di celebrazione di un cerimoniale che serve a ricomporre il gruppo attorno ai suoi valori fondativi, riproponendo quell'armonia con le divinità grazie alla commistione di fisicità e metafisicità che la danza sa esprimere.

Una danza che include il corpo della danzatrice e i corpi delle *batucaderas* perché non ci sono separazioni tra il suono e il movimento, tra l'orecchio che ascolta e l'occhio che osserva, in una scena che prende corpo nell'intimità della casa dove tutto si fonde con la partecipazione della comunità. I temi possono essere diversi, dalla politica a questioni più circoscritte di carattere familiare, ma certo è che la fisicità sfrenata abbinata al suono incessante e prolungato del tamburo fanno del *batuque* una forma proibita dalle autorità portoghesi per essere rivalutato con l'indipendenza, per la necessità di riconoscere l'autonomia culturale dal Portogallo.

Accade però che se nella danza si vuole vedere un ordine armonico di forme e movimenti, si ha bisogno di un passaggio successivo che è quello che assilla ogni compositore di quest'arte che, come ogni contadino, vuole arare, pulire, seminare, organizzare e addirittura raccogliere e mettere al riparo affinché sia mantenuta la freschezza dei principi nutritivi. Così il coreografo segna lo spazio, lo fa attraversare dai corpi in movimento, sceglie le sequenze coreutiche come fossero semenze tradizionali capaci di rigenerarsi, organizza le fasi del processo e un finale da applausi che si radichi nella memoria.

Ma il *batuque* nasce in una società al limite della sopravvivenza, dove la coltivazione è povera e si regge sul *siqueiros* (*Si Deus Quizer, se Dio vorrà*) e perciò sulla possibilità che piova piuttosto che sulla certezza del *regadio*, l'irrigazione artificiale, frutto dell'ingegno dell'uomo; pertanto tutto può contribuire a smuovere la clemenza di Dio per mandare una *boã agua*. Il *batuque* allora pervade l'ambiente, il suono del tamburo e della *tchabeta* producono un frastuono che mentre incita le donne intente al *pilaõ* per nottate intere a frantumare con il *paõ* il mais e il grano in vista della festa del villaggio, cerca anche di attirare l'attenzione di un Dio distratto che ha creato l'arcipelago nell'oceano, a 500 Km circa dalla costa del Senegal, senza alcuna volontà, ma per mera casualità. Secondo la mitologia capoverdiana, è bastato, infatti, l'ultimo giorno alla fine della creazione, che Dio si strofinasse le mani pulendosi le dita da quel magma iniziale con cui aveva dato origine all'universo con le sue diverse cose e creature, per lasciare cadere alcune briciole di quel tutto che sono andate a comporre le isole di Capo Verde: un arcipelago variegato che alterna pianura a montagne, sabbia a vegetazione, saline a vulcani, deserto a campi coltivati. Dieci isole così diverse tra loro sulla cui genesi solo la creatività di una fantasia resiliente ha saputo trovare un nesso. Fino all'arrivo dei portoghesi nel 1460, le isole, a conferma dell'incuranza di Dio, erano disabitate proprio per l'ospitalità del luogo. È qui però che gli Alisei, detti anche i venti delle scoperte, hanno condotto le caravelle. Dapprima in quell'isola più grande, battezzata con il nome di Santiago, dove, sulla

---

53. Colei che snocciola la *fição* in un flusso improvvisato di parole di saggezza strettamente contestualizzate alla situazione raggiungendo le corde profonde degli astanti. Tra i nomi più celebri, anche a livello internazionale, ricordiamo Naçia Gomi che ha collaborato con il musicologo capoverdiano Vasco Martins e rappresentato Capo Verde all'Expo di Lisbona nel 1998. La sua casa in mattoni a Santiago le è stata donata dalla compagnia aerea capoverdiana in omaggio al suo valore culturale.

costa guardando l’Africa, fu costruita *Ribeira Grande*, oggi *Cidade Velha*, che conserva ancora la gogna, o palo degli schiavi, nella piazza del *Pelourinho*. Base di appoggio per i Portoghesi nel loro commercio degli schiavi con il continente nero, *Ribeira Grande* era strutturata come una piccola Lisbona tanto che un anonimo pilota portoghese intorno alla metà del XVI secolo nella sua descrizione sembra preannunciare l’immagine della Nuova Atlantide di Bacone: «Infiniti giardini di aranci, cedri, limoni, pomi grandi, fichi di ogni sorta, cocchi». <sup>54</sup> Solo pochi decenni prima questa città in un’altra descrizione, quella di Fernando Colombo nelle sue *Historie*, appare come un luogo insalubre tanto che il suo illustre padre, timoroso di eventuali contagi per l’equipaggio, si affrettò ad abbandonarla proseguendo la sua rotta verso occidente. Ma cosa era successo in pochi anni per cambiare così? Il richiamo attraente di ninfe, mele d’oro e belle avventure cattura l’immaginario di avventurieri, marinai, negrieri e preti che si lanciano verso la costa occidentale dell’Africa, scambiano merci, prendono schiavi si mischiano con questi, fondano una città, erigono una cattedrale, popolano a poco a poco questo luogo che diviene accogliente con una vita sociale organizzata e soprattutto con la presenza già di una popolazione mulatta.

Allora rimettiamo in ordine i pezzi: siamo partiti dal tamburo, dal suono così speciale, regalo della luna ad una scimmietta coraggiosa, poi siamo passati all’azione del battere del *pão* nel *pilão* per frantumare il mais in *xerem* o *cous cous* per la preparazione della *cachupa*, <sup>55</sup> un piatto tradizionale in cui si può aggiungere tutto quello che si ha e si può anche togliere quello che non si ha purché resti il *milho*, l’ingrediente basico. Persiste l’immaginario che fa di Capo Verde il paese di cuccagna «Quando i cani erano legati con le salsicce...», <sup>56</sup> ma poi si fanno anche i conti con la carestia che predomina nella realtà della vita delle isole. Allora il *milho* è proprio quel cereale che più di altri può crescere pure in condizioni limite, ecco perché a Capo Verde è l’alimento principale: sarà poi il battere del *pão* nel *pilão* a ridurlo in base all’occorrenza. Poi siamo passati alle mani che battono sulla *tchabeta*, il *pano* avvolto stretto e messo tra le cosce delle *batucaderas*, oggi anche chiuso in un sacchetto di plastica per fare un rumore più forte, ad accompagnare la fatica del *pão* nel *pilão*. *Tchabeta* è un oggetto povero ricavato da un indumento femminile, il *pano* <sup>57</sup>, che le energiche mani delle *batucaderas* sanno trasformare in strumento percussivo unico e inconfondibile. Assente nel resto del continente, la *tchabeta* è un tratto distintivo di Capo Verde come l’intero rituale del *batuque* con le sue diverse fasi e i suoi diversi protagonisti anche quando farà ingresso il tamburo avvolto in un drappo colorato ad accompagnare una *finaçon* improvvisata da un protagonista maschile d’eccezione: ‘Ntoni Denti D’Oro. <sup>58</sup>

54. Alberto Sobrero, *Hora de Bai*, Lecce, Argo, 1996 p. 167.

55. Piatto nazionale, una sorta di stufato di mais, fagioli, manioca, patate dolci, pesce e altro, mischia proteine e carboidrati per rendere il piatto unico. Ogni isola ha la sua variante.

56. Fátima Bettencourt, *A idiosincrasia cabo-verdiana*, «Cultura» n. 2 Praia (1997), p. 23. L’autrice lo chiama *O mito da Fartura* (mito dell’abbondanza) che insieme a *o Mito da Terra-Longe* e *o Mito da Mamae-Terra* influiranno sulla psicologia del popolo capoverdiano.

57. Cfr. Manuel Roiz Lucas de Senna, *Dissertação sobre as Ilhas de Cabo Verde, 1818; anotações e comentários de António Carreira*, s.l., s.e., 1987. In una descrizione dei costumi di Capo Verde dei primi anni del XIX secolo il *pano* è l’indumento femminile per eccellenza sia come abito, ma anche come strumento per trasportare i bambini sul dorso; il *pano* rimarca anche categorie socioeconomiche.

58. ‘Ntoni Denti D’Oro, ‘nome d’arte’ di Antonio Vas Cabral, è un contadino e musicista di *batuque*, canta *Sam-buna* e *Finaçon* accompagnandosi con un grande tamburo avvolto in un drappo. Affascinato dal *batuque* fin da piccolo

Vale la pena ricordare che il *pano* era un tessuto a mano composto da sei strisce, realizzato dagli stessi schiavi presi dai paesi del Golfo di Guinea. Corrispondeva ad una moneta di scambio utilizzata dai portoghesi per l'acquisto degli schiavi.<sup>59</sup> Infatti le sei strisce funzionavano ciascuna come frazione dell'unità: la quantità di *panos* e di strisce, come prezzo di uno schiavo, veniva stabilita in base all'età e alla prestanza fisica. Una sequenza circolare di azioni e reazioni capaci di segnare una delle pagine più tristi della nostra storia se pensiamo infatti che i portoghesi si avvalsero delle competenze di tessitori e tintori schiavi per realizzare i *panos*, moneta corrente per l'acquisto di altri schiavi provenienti dai paesi lungo il Golfo di Guinea e se consideriamo che questo commercio ha spostato forzatamente oltre 11 milioni di uomini e donne dall'Africa al Nuovo Mondo lungo un arco di tempo di cinquecento anni.

### **Migrazioni e meticciati**

All'interno del flusso che all'inizio del XVI secolo investe l'Europa, l'Africa e l'America, Capo Verde si ritrova al centro di questo 'triangolo'. Possiamo osservare in queste isole un laboratorio antropologico capace nell'arco di trent'anni di mettere in luce processi che normalmente si producono con il passare di molte generazioni. Ad esempio il meticciato a Capo Verde è la forma più rapida e resistente che si presenta come percorso praticabile e funzionale a tutti i fattori. Se non ci fosse stata la richiesta di zucchero da parte dei mercati europei forse i portoghesi avrebbero dovuto provvedere diversamente a mantenere una corte indebitata dai suoi eccessi e invece quel dolce alimento, prodotto da un lavoro schiavistico e soprattutto a certe latitudini, ha spinto questi commercianti fuori dal loro perimetro. È vero che i primi tentativi di piantagioni erano stati fatti in Algarve e poi a Capo Verde, ma servivano spazi più ampi, bisognava raggiungere il Brasile per portare avanti una produzione su grande scala e soprattutto servivano corpi capaci di lavorare a ritmi continui in un clima simile a quello del continente africano. Le popolazioni autoctone (quando non decimate dall'incontro con gli europei a causa di banali malattie contro le quali erano sprovviste di anticorpi), hanno difeso in tutti i modi la propria libertà, combattendo, disobbedendo, ma anche fuggendo.

Il traffico, di persone e di zucchero, si è fatto anche con la benedizione della Chiesa cattolica che, provvedendo con i suoi ministri a battezzare in massa tutti gli infedeli, reclamava un prezzo a fronte dei tanti convertiti. In fondo già la Chiesa con il trattato di Tordesillas<sup>60</sup> aveva attribuito a Spagna e Portogallo, le due corone cattoliche, il diritto sulle terre scoperte dividendo di fatto il mondo al di fuori dell'Europa in un duopolio.

Non si vedeva nulla di male in questo traffico, dal quale, in realtà, avrebbero tratto vantaggio anche le popolazioni africane del Golfo di Guinea che vendevano gli schiavi,

---

lascia la scuola per seguire un maestro che lo avrebbe iniziato all'arte dell'improvvisazione poetica. Artista di fama internazionale usa la lingua per comunicare con metafore comprensibili solo a coloro che condividono e partecipano nel contesto che lui vuole coinvolgere.

59. Joao Lopes Filho, *O corpo e o Pão-O Vestuario e o Regimen Alimentar Cabo-verdianos*, Oeiras, Câmara Municipal de Oeiras, 1997.

60. Firmato il 7 Giugno 1494 a Tordesillas, in Castiglia, il trattato, ratificato dal Papa Giulio II nel 1506, fu sollecitato dal Papa Alessandro VI Borgia che aveva emanato la Bolla *Caetera* nel 1493. Questa bolla stabiliva una linea, *raya*, di demarcazione tra le zone di influenza della Spagna e del Portogallo nel Nuovo Mondo. Tale linea fu definita meglio nel trattato includendo Capo Verde per cui le terre ad ovest di questa linea sarebbero andate alla Spagna e quelle ad est al Portogallo, tutto ciò al fine di dissipare i conflitti fra queste due corone.

solitamente i prigionieri, in cambio di *panos* tessuti e tinti da mani sapienti. Ed infine si voleva vedere un vantaggio pure per quei poveretti, gli schiavi, perché una volta cristianizzati, seppure con rituali abbreviati, si sarebbero comunque assicurati un posto in cielo qualora non avessero raggiunto le coste del Brasile visto che non v'era certezza di quanti sarebbero arrivati.

Gli schiavi portavano altrove quel patrimonio immateriale impresso nella memoria del loro stesso corpo: posture, conoscenze, credenze, racconti derivati dalle loro specifiche culture, che in quell'isola di Santiago si potevano mescolare con altre posture, altre conoscenze, credenze e racconti, magari lasciando andare quei pezzi meno agili per accogliere quei tratti più utili e resistenti nel percorso. Si perché questo è quello che avviene nel flusso costante dei movimenti migratori, sia che si tratti di migrazioni volontarie che involontarie come nel caso di questa diaspora forzata. Ma già nell'essere portati a Capo Verde dal Continente era avvenuto il primo atto di questo processo il cui esito non può essere mai prevedibile perché dipende dal contesto e dalle singole culture che si incontrano. Se i portoghesi non fossero partiti soli, probabilmente quella unicità che è il processo antropologico della creazione della cultura capoverdiana, non sarebbe avvenuto. Fu invece quella loro vocazione di commercianti, oltre all'idea iniziale di un uso transitorio delle isole, che spinse i primi portoghesi a partire senza le loro famiglie e a fare base a Santiago, la prima isola scoperta, per intraprendere quel commercio di schiavi che sarebbe andato avanti per alcuni secoli pur variando le rotte. Un commercio che vedeva partire i più forti e i più adatti per i lavori oltreoceano e vedeva restare una parte di loro per i lavori e i servizi nelle isole. Non è un caso che, in meno di trent'anni (il tempo che va dalla scoperta delle isole alla scoperta del Nuovo Mondo), la popolazione mulatta non solo si fa notare da chi viene in visita nelle isole, ma soprattutto si fa sentire reclamando a gran voce al Portogallo, per via della propria paternità portoghese, uno *status* diverso ossia quello di *pretos forros*.<sup>61</sup> Ma fu con l'abbandono dell'interesse da parte del Portogallo per le isole, lasciate così al proprio destino, che allora *brancos*, *pretos* e *mulattos* si trovarono prima a coesistere, poi a convivere e fondersi condividendo la stessa sorte di miseria e indigenza. Si rese necessario allora trasformare il *pidgin* iniziale in una lingua comune, buona per comunicare le emozioni: il creolo capoverdiano. Non un dialetto portoghese, ma una lingua a tutti gli effetti che, come sostiene Gabriel Mariano,<sup>62</sup> «possiede la plasticità necessaria per ricevere ciò che gli fornisce il portoghese, ma allo stesso tempo una personalità tale da non essere distrutto e assorbito da una lingua di maggior prestigio come quella portoghese».<sup>63</sup>

Una combinazione che si riflette direttamente sullo stesso individuo che porta ben tre nomi: il *nome da casa* (nome familiare e domestico di origine creola), il *nome da igreja* (il nome ufficiale) e un diminutivo portoghese. Un intreccio allora di suoni e di umori legati alla necessità di intimità, alla necessità di un avvicinamento delle persone tra loro. Nomignoli dati da amici che, nella loro musicalità, fissano gli individui quasi in uno stato infantile di intimità familiare. Entrambi i nomi, sostiene Mariano, sono il risultato

61. Letteralmente neri liberati in quanto figli di schiava nera ma padre portoghese bianco.

62. José Gabriel Lopes da Silva (1928-2002), noto come Gabriel Mariano, poeta, romanziere e saggista capoverdiano, partecipa alla creazione della rivista «Restauro».

63. Nuno de Miranda, *Compreensão de Cabo Verde*, Lisboa, Junta de investigações do Ultramar, 1963, p. 65.

del carattere psicologico capoverdiano che rivela una grande capacità di adesione sentimentale ai problemi e alle situazioni aliene, la capacità di integrare nel proprio essere gli altri: persone e cose. Da qui l'ansia del dialogo, il culto della vicinanza attraverso la *morabeza* che integra e impregna tutto di familiarità e di intimità, motore del pensiero e del sentimento capoverdiano. Come scrive l'antropologo Alberto Maria Sobrero nelle sue ultime righe di *Hora de Bai*, la *morabeza* è «la nostalgia nel tempo oltre che nello spazio: la nostalgia per l'età dell'infanzia, nostalgia per gli anni buoni quando pioveva come doveva piovere». <sup>64</sup> La *morabeza* fa del ricordo un attaccamento a *nha terra* per l'individuo capoverdiano, dibattuto sempre tra il dover partire e il voler tornare perché è su queste isole sperdute nell'oceano che risalta quella *pequenhez* che muove i corpi e gli animi. La *pequenhez* è lo spirito che forgia questa cultura rendendola resiliente ad ogni calamità come sostiene la studiosa e giornalista dell'isola di Santo Antão Fátima Bettencourt, riconoscendo a questo popolo la capacità di essersi costruito, attraverso il suo attaccamento alla terra, una identità pienamente capoverdiana e una unicità straordinaria.

Allora ogni colore sfuma nell'essere *badiu*, perché al di là del colore della pelle, l'essere *badiu* è piuttosto un sentimento, quello che spinge l'uomo capoverdiano ad una lotta ardua per pochi frutti, nutrita da un eroismo umile e appagato, preso nella rete delle mille impossibilità e nella cui fantasia *Mamãe-Terra e Madrinha Lua* intrecciano i loro poteri.

---

64. Sobrero, *Hora de Bai* cit., p.167.



# Recensioni





Simona Chiusolo

**Jeroen Peeters,**  
***And then it got legs. Notes on dance dramaturgy,***  
**Veramo Press, Brussels/Oslo, 2022**

Deangolare lo sguardo al fine di creare nuovi orizzonti teorico-metodologici è uno degli esercizi che i discorsi della danza eseguono per, se non altro, svelare un non detto. Spesso il non detto è tale perché non pertinente all'ordine del linguaggio, ma intrinseco, se non addirittura essenziale alla danza stessa. Così al vuoto di parole che talvolta gli strumenti non coreici creano, risponde la pratica che dà voce a se stessa parlando di incorporazione, di modi di fare e dire, del vagare nel fangoso campo del fare.

*And then it got legs. Notes on dance dramaturgy*<sup>1</sup> dalla penna di Jeroen Peeters partecipa alla suddetta ricerca, quale tentativo di raccolta frammentaria del materiale drammaturgico. Un diario di pratiche ed esperienze vissute nell'arco di dieci anni. La scrittura in prima persona, intrecciando memorie ed esempi si fa, per la natura stessa della drammaturgia, discorso teoretico. Il movimento del testo diventa quindi complesso, dalle domande che pensano alla drammaturgia quale *praxis*, a quelle meta-riflessive che la interrogano, augurandosi un'apertura verso orizzonti inediti di definizione o problematizzazione.

La lettura che ci accingiamo a fare di "*And then it got legs*" prenderà in considerazione le parti che compongono il libro a riflesso della struttura rizomatica del lavoro drammaturgico: il materiale che chiede di essere teorizzato o parla da sé, la relazionalità che lo rende metodo, la probabile assenza di una conclusione.

**Prima di iniziare. Una forma materiale di pensiero**

Vive e lavora a Bruxelles Peeters<sup>2</sup> scrivendo di danza, partecipando ad essa da inner-outer, riportando sulla pagina la formazione artistica e filosofica. Da uno sguardo critico partecipativo, *Through the Back*<sup>3</sup> come uno dei suoi precedenti libri racconta, il suo lavoro accompagna gli artisti, per lunghi periodi o almeno per tempi intensi, per avvicinarsi anche alle loro storie personali, per rielaborarle, farle divenire materiale di nuova creazione, di critica e ricerca. Da lì la peculiarità di alcune proposte offerte alla danza: come parlarne in termini di *language of making*?<sup>4</sup> - linguaggio del fare - come lasciare che la *materia parli da sé*? Motivo per cui con la scrittura Peeters invita lo spettatore a leggere la descrizione dell'evento scenico prima di qualsiasi apporto critico o interpretativo. Drammaturgo in svariate performance, collabora tra gli altri con Meg Stuart and

1. Jeroen Peeters, *And then it got legs. Notes on dance dramaturgy*, Veramo Press, Brussels/Oslo, 2022.

2. [http://sarma.be/pages/Jeroen\\_Peeters](http://sarma.be/pages/Jeroen_Peeters).

3. Jeroen Peeters, *Through the Back: Situating Vision Between Moving Bodies*, Theatre Academy of the University of the Arts Helsinki, 2014.

4. <http://olga0.oralite.be/oralite/pages/Materials3/>.

Martin Nachbar per citarne alcuni. Prepara e compone workshops aperti a chiunque voglia esplorare la *drammaturgia fisica*.

Prima d'iniziare la passeggiata nelle note drammaturgiche, Peeters ci chiede, non senza margine di auto-riflessività, cosa sia la drammaturgia. Risponde direttamente con la sua esperienza ispirata in parte dalla drammaturgia sperimentale europea<sup>5</sup> affermando come essa venga qui esplorata come quel campo condiviso atto alla produzione di senso. Come un danzatore del Wuppertal sposta le sedie nello spazio scenico, per far sì che, invece di posizioni si parli di pratiche multi-prospettiche che aiutino l'apertura al significato razionale, situazionale e instabile in rapporto alla cultura, alla società e alla vita. Una forma materiale di pensiero.

Prima di iniziare l'autore si chiede quale sia l'inizio, che seppur definibile concretamente con l'incontro degli artisti e collaboratori, sfugge in termini teoretici e creativi. Perché ci sono già archivi incorporati prima dell'inizio, nonché le precedenti fini, che eludono il momento della reale partenza. In questa zona indeterminata la drammaturgia deve essere sorella al processo affinché, curiosamente, inizi a camminare. Quindi si invitano i *symbolic marking*, tutti quegli artifici narrativi che truccati da inizi agevolino il senso di appartenenza e coinvolgimento, o le immagini guida che indichino un possibile processo. Espedienti del mestiere che per chi ha dimestichezza con la materia hanno il loro limite. Infatti il desiderio di esplorare nella condivisione e l'accesso all'immaginario – alla co-immaginazione per dirla con André Lepecki - necessitano la creazione di uno spazio in cui abbracciare «l'incognito verso un discorso speculativo»<sup>6</sup>. Immersi in questo comune non sapere allora ci si apre al *materiale* dal micro al macro, al *processo* che tenda verso il metodo cosciente, alla creazione di un *panorama concettuale* che contenga e sia contenuto della creazione.

### **La materia parla da sé.**

La drammaturgia fisica è già paradigma di creazione, che sussuma il potenziale del discorso a venire nell'in sé del materiale stesso. Per in sé qui si intende quell'evento performativo non ancora detto che giace silente all'interno del materiale. La voce della *praxis* precedentemente menzionata, cui si vuole dare spazio. Un lavoro materialmente inteso che sia capace di vedere ed esplorare, non acriticamente, il reverso del dato. Porre l'accento sulla fisicità presuppone abbandonare tutti quei mezzi esteriori che aggiungono messaggi, narrazioni estrinseche alla cosa in sé. Boris Charmatz<sup>7</sup> la chiamerebbe Archeologia Fantasma riferendosi esattamente a quel contesto invisibile all'interno del materiale che attende solo di essere letto, come presente performato, quale DNA di una creazione a venire. Il materiale così inteso è tangibile, concreto. Appartiene appunto a quel che appare nel senso fenomenologico del termine, un segno che trasporta il campo semantico personale e culturale, ma permette anche nuovi percorsi interpretativi nello scambio tra il nuovo, l'esterno e il non detto. Come consentire al materiale di parlare assottigliando il

---

5. A partire orientativamente dagli anni Ottanta, ad esempio la figura di Marianne Van Kerkhoven, collaboratrice di Anne Terese De Keersmaeker, propone una visione processuale, meno intellettuale e più pragmatica della drammaturgia. Il testo scenico chiede la sua rivalse sul testo letterario mentre i corpi, la loro spazialità e temporalità relazionale, diverranno focus da cui possa emergere il materiale e la sua strutturazione.

6. Peeters, *And then it got legs* cit., p. 24 (t.d.A).

7. Ivi, p. 21 (t.d.A).

più possibile il margine di incomprensione e di mediazione? Peeters lavora sulla *leggibilità* del materiale proprio all'interno dei workshops Backtracking<sup>8</sup>

Si tratta di un approccio fenomenologico al lavoro drammaturgico: quale esercizio di mappatura di significati culturali sedimentati, preferenze personali, training o abitudini. Ma anche schemi di visione e interpretazione. *Richiesta di presa di coscienza tra la propria intenzione. Proiezione. Desiderio* e la cosa in sé<sup>9</sup>.

Complessità filosofico teoretica che non pretende di slegarsi dalla pratica. Il tutto infatti avviene attraverso una pratica di creazione di materiali, scambi di ruoli tra interprete e osservatore affinché le lenti della propria percezione vengano portate alla luce. Così non solo l'in sé è nel materiale, ma lo si riscopre anche nell'osservatore. Quanto l'in sé corrisponde a quel che si vede? Quanto quel che pensavi di aver detto diventa leggibile?

La centralità del materiale scenico concentra la drammaturgia sugli strumenti della danza e del corpo, a volte richiede un'immagine guida che faccia da là. In alcuni casi come quello di Meg Stuart l'inizio è pura immaginazione che interroga la fine: "com'è la performance"?

La drammaturgia diventa un atto maieutico affinché l'in sé, questo seme che attende di diventare leggibile e performante si dischiuda. Quale anima della creazione ha bisogno di molti modi per potersi dispiegare. Tra essi la scrittura libera, la lettura. La scrittura qui non intende essere necessariamente una creazione a sé stante, se non una pratica tra il fisico e l'intellettivo che leghi la dimensione umana del performer alla sua artisticità. A esempio Peeters ricorda Vera Mantero che, a seguito di un'estenuante pratica fisica, propone un esercizio di scrittura libera, quale flusso senza particolari connessioni logico razionali. Dimostrando così il suo interesse in merito alla tessitura inconscia sottesa al processo creativo. Come la scrittura, la lettura. Il lavoro drammaturgico risiede anche nel fornire letture, che non siano esclusivamente applicazioni di concetti preesistenti, ma invitino alla riflessione sul come si legge. Leggere diventa un evento collettivo o letterale: come nel rendere letterale una metafora si agisce sul lettore-performer o come la Stuart direbbe quali corpi per "lavare le parole"? Quindi quella transizione dal senso letterale dell'immagine al re-immaginare fisicamente la parola.

Il materiale nella passeggiata tra le note è così diventato anche extracorporeo, tra lettura e scrittura, domande maieutiche, che non negano la parola. Talvolta lo si nomina questo materiale per creare una memoria collettiva arbitrariamente notata dai presenti, facilmente rintracciabile in quanto appartenente a un campo di significati insieme individuati e condivisi. O in altri casi modifica la danza. Dalla sua posizione mediatrice il drammaturgo si chiede: "quale lingua creare che non sia troppo tecnica? Quale lingua condivisa?" che sia soprattutto inclusione e strutturi linguisticamente il panorama concettuale in filigrana?

Che vocabolario aiuta i danzatori nella creazione? I nomi, la loro scelta, sono parte stessa del materiale e strumento di composizione. Se non sono necessariamente causali,

---

8. Il primo workshop Backtracking ha avuto luogo a Berlino nell'Agosto del 2006 grazie all'invito di Eva-Maria Hoerster, organizzato dal festival Tanz im August e Co-operative Dance Education Center Berlin. Da allora laboratori di drammaturgia fisica sono stati condotti su base regolare in una grande varietà di contesti, in scuole d'arte e in workshop indipendenti.

9. Peeters, *And then it got legs* cit, p. 22.

non sono d'altra parte insignificanti. Così come il rovescio: quanto la lingua sottrae alla fluidità del silenzio corporeo? Nell'intersezione di queste visioni risiede una nuova percezione del danzatore che se non direttamente artista di parole, le attraversa per pensare e creare dell'altro.

Il materiale parla da sé, seguendo Peeters, nella misura in cui la drammaturgia si mobilita e muova anche le parole che si nascondono nel concreto.

### **Percorsi, processi, mappe: verso un metodo.**

Il punto di vista di Peeters si aggiunge a quella drammaturgia che scrive partendo dai corpi, fiduciosa di un *quid* da scoprire in essi che, se coltivato, permetterà un progressivo disvelamento della performance, la cui apparizione, seppur non da tutti i coreografi con cui Peeters collabora viene considerata cosciente, non accade per pura rivelazione, ma bisogna trovare quelle *hódos* - vie - per dirla con i greci che, progressivamente, variando, concepite anch'esse come mobili, diventino man mano *méthodos*: metodo cosciente.

Creare una griglia rigida di contenimento del possibile come ben risaputo della drammaturgia sperimentale, può comportarne la limitazione che, se non voluta, rischia di comprometterne e sfaldarne il potenziale. Viene in mente, leggendo Peeters, una ricerca che sia organica e trasformativa, ma non per questo semplicista, nel senso di totale libertà del fare individuale, al fine di agevolare un'interconnessione più profonda, un sentire comune, co-immaginando. I metodi, che possono essere anche processuali, individuati non come linee guida univoche, supportano le condizioni della creazione, accogliendo l'intuizione, l'osservazione.

Come rendere appropriate le arbitrarie circostanze di creazione e produzione ai propositi artistici? Se il drammaturgo viene talvolta a essere un "nemico del compiacimento" nel riportare la centralità sull'esperimento e non sul prodotto, altre volte invece ripensa alle condizioni concrete che, se limitanti – spazio, calendario prove, budget – potranno essere rivalutate quale limite creativo, quindi generativamente.

Di stradari o mappe si parla, quando ci si intrattiene con l'incognito di quello che può essere. Le mappe figurano quel che accade, ricorda Meg Stuart qui Peeters e i suoi scrapbook, agglomerato di materiali che si compongono sulla via e possono essere anche simbolicamente distrutti al fine di riportare quella confusione che arresti il flusso, se con esso si intende il già dato, il troppo conosciuto. Oppure di mappare vere e proprie nel considerare lo spazio quale luogo d'accoglienza del percorso creativo, "archivio vivente" preposto, supposto al passo della creazione.

Affinché i "sì" al possibile vengano enunciati, la pratica drammaturgica si propone come lettura polivoca tra percezione, affezione, fascinazione, abitudini e fantasie per dare voce a quegli aspetti non facilmente notati. Lo sguardo esterno è salvaguardato dall'essere della drammaturgia arte di parola, che però s'invera nel tralasciare il vocabolario per entrare nella molteplicità dei modi in cui si può fare senso. A creare questa membrana di passaggio tra il detto e il 'sarà', il drammaturgo, quale presenza attiva sullo sfondo, con pazienza esprime dubbi o li dissolve.. Così la drammaturgia è una continua improvvisazione in cui il *come* è importante come il *cosa*.

La drammaturgia in questo senso avviene, altre volte trattiene o incoraggia. La presenza del drammaturgo è una presenza attiva a prescindere dalla parola o meno, che si fa simbolo stesso della drammaturgia. Il metodo per divenire cosciente spesso inscena

se stesso, performa il fare drammaturgico, proponendo delle tracce simboliche, talvolta artificiali, ma interagite che sorreggano il credo collettivo e la spinta propositiva.

I processi metodici rappresentano il reale da formarsi, intendendo qui un reale artistico si ammettono pratiche simbolico-performative autoriflessive. In breve, il metodo performa se stesso.

La condivisione della responsabilità è parte del gioco drammaturgico, perché se il drammaturgo osserva i mondi creati cadere dopo due giorni e accetta il non sapere come possibilità di vulnerabilità, il coreografo da parte sua si pone nei confronti della materia diversamente.

Il divenire tra pratiche, processi e metodi ha dunque compreso il discorso simbolico, la drammaturgia non detta, tutto quel di fuori privato dei partecipanti, sottotesto non sempre razionale. La drammaturgia così respira al tempo della possibile scoperta assentandosi se necessario.

### **Il terzo oggetto**

Passeggiando si attraversa il circostante, lo si trasforma segnandolo e insieme lo si abita. Si vive, si cambia. Metaforicamente il panorama naturale all'interno del contesto drammaturgico intende quella linea teoretica che pensa a un terzo oggetto a venire da attendere, anticipare, criticare. È il panorama concettuale che cartografa i materiali e i processi – pratiche e metodi – supporta la già menzionata finzione collettiva, o co-immaginazione ed è al contempo essa stessa. Peeters sostiene la necessità della creazione di tale panorama, meta-creazione che può, d'altra parte, nascere da un qualsiasi elemento. Dal materiale, un'idea, un'immagine guida che se espansa, come nel momento dell'espansione, crea una scena concettuale di cui i partecipanti sono e agiscono all'interno contemporaneamente. Il concetto non è a caso un panorama, perché circonda, avvolge e accoglie tutto quello che di tangibile vi è. In un certo senso il momento medio tra i processi e i materiali è anche la loro somma.

Lo si definisce terzo oggetto perché sembra porsi in una posizione autoriale che di per sé conosce più di quello che si fa concretamente e nella sua dimensione simbolica sorregge i momenti d'incertezza del fare.

Abitare un panorama concettuale stimola l'approccio drammaturgico e coreografico: l'incorporazione del concetto e dell'idea permette la messa in parola anche come forma di testo, rimuove l'atletismo filosofico dalla dimensione meramente astratta o metaforica<sup>10</sup>.

Potremmo definirlo il lato teoretico della drammaturgia, parte essenziale del discorso che non si conclude necessariamente nella sua performatività, quel non detto contro parte del discorso pragmatico e processuale.

Il panorama concettuale pertiene anche alla relazione tra coreografia e drammaturgia, soprattutto nella fase di composizione. La relazionalità tra le parti è quel che interessa alla drammaturgia rispetto alla composizione, fungendo da trama invisibile tra le parti al fine di restituirne un intero che abbia e produca senso, una costellazione che dia forma e significato a quel che si vede, senza pretendere di esserne la traduzione o un'appendice

---

10. Ivi, p. 105 (t.d.A.).

che sveli banalmente il contenuto. Per agevolare il percorso d'interazione la drammaturgia si maschera da prima spettatrice facendosi negoziazione tra le convenzioni e le aspettative di colui che assisterà, e le esigenze dei creatori. Con questo non si intende compiacimento, piuttosto l'invito a navigare nell'ignoto.

### **And then it got legs?**

La performance così è divenuta, compiuta. Un corpo insieme di materia, visione, segni, panorami concettuali. Ha infine gambe? Quale corpo finalmente autonomo, pronto all'esposizione, a camminare.

*And then it got legs* espone, a mio avviso, le risposte che la danza stessa ha dall'interno. La drammaturgia così intesa, infatti, definisce l'angolo d'osservazione che dalla *praxis* si muove verso la *theoria*, quale parabola in divenire, processo di maturazione che critica ed entra in crisi. E al rovescio una teoria che interroghi la creazione ancora silente affinché parli. È un diario di bordo e un testo di per sé drammaturgico, che nota e descrive momenti che il lettore può attraversare con agilità e chiarezza espositiva. Il panorama concettuale sotteso è la drammaturgia che si estende quale terzo oggetto da definire nell'arco delle pagine e lo fa come un processo creativo. Partendo dalle parole che si addicono ai corpi, si muove esplorando momenti in cui le frasi s'intrecciano coscientemente, scandendo i possibili metodi e infine, ritorna a sé ricordando come fosse già lì perché nella coscienza incorporata, nella trasmissione orale e nella cultura comunitaria.

Il libro rappresenta un glossario significativo che riassume l'esperienza personale di Peeters, ma anche il "dove siamo" nel generale processo di trasformazione delle pratiche drammaturgiche, mette il punto e virgola, non pretendendo di essere quel sistema definitivo di comprensione o sistematizzazione di una materia viva, da palcoscenico.

Peeters cerca, mobilitando il campo semantico, un terzo oggetto cui si aspira dall'indeterminazione di ogni inizio.

Olivia Sabee

**Madison U. Sowell,**  
***Disdéri's Dancers and Carte-de-Visite Ballet Photography in the***  
***French Second Empire***  
**Rome, Kinetès, 2023, pp. 575**

*Disdéri's Dancers and Carte-de-Visite Ballet Photography in the French Second Empire* is at once a catalogue of a personal collection and a scholarly monograph. Writing in the footsteps of collector Edwin Binney, whose words are touchingly echoed in the book's dedication, Sowell offers a description of the considerable collection he shares with his wife Debra Sowell. He also provides significant historical context and a scholarly argument that grounds the way the collection has been shaped. Particular attention is paid to provenance, which in this case is of special interest; unlike most *cartes-de-visite*, which contain no information about who was photographed or on what date, the Sowell images are annotated and come from the Maurice Levert collection, which includes archival or negative plate numbers, allowing for dating.

The book is divided into three parts. The first historically situates *cartes-de-visite*. Like the fictitious space of the ballet stage, the fictitious space of the photography studio provided another space in which dancers could fashion their identities; as Sowell writes, they «may be considered as posing in more than one space or place and in more than one sense».<sup>1</sup> The second part focuses on the emphasis on achieving *la gloire* at the Paris Opera during the period of Charles-Louis Napoléon Bonaparte's rule (1848-1870). This segment contains numerous beautifully printed color reproductions of lithographs, providing visual documentation alongside synopses of ballets from the period, and arguing for the importance of sets and costumes in achieving political aims.

The book's third and most substantial part documents and examines individual dancers, mostly from the Paris Opera, providing biographical information as well as a plethora of iconography. As Sowell states in the book's acknowledgements, he «aims to redress a wrong by restoring complete names and personal identities to scores of female performers who suffered from popular contemporary (and often stereotypical) depictions».<sup>2</sup> On this level, the book is a tremendous resource for scholars and students of ballet during the French Second Empire. By reproducing photographs and contextualizing them, Sowell restores to historical record the lives and careers of dancers who, both during their careers and afterward, were subsumed under the category of *rat* rather than considered as artists in their own right. The situation of this overarching justification of the book's premise is

---

1. Madison U. Sowell, *Disdéri's Dancers and Carte-de-Visite Ballet Photography in the French Second Empire*, Rome, Kinetès, 2023, p. 41.

2. *Ivi*, p. 51.

the one area that might have been strengthened by engaging in further dialogue with some of the contemporary scholarship that calls these stereotyped depictions into question: most notable here are Emmanuelle Delattre-Destemberg's dissertation and Bénédicte Jarasse's 2017 monograph. Nevertheless, the book's strength is the depth and detail of its primary source research, based on *livrets* and contracts (though the contracts are held at the Archives nationales in Pierrefitte, not at the Bibliothèque Musée de l'Opéra, as the book indicates) as well as baptismal records, in addition to the numerous varieties of iconography.

The book's third part opens with a reproduction of a *carte mosaïque*, another technique patented by Disdéri. This image merges the portraits of 68 dancers from the Paris Opera, placing Marie Taglioni at its pinnacle and other star dancers close by. From here, Sowell offers a sort of dictionary of dancers, from Virginie Blache Alexandre (1845-1901) to Brunette Wal (1844-1911). While star dancers number among those documented by Sowell, in the spirit of his aim to restore the careers of those lesser known in the annals of history, I will briefly mention three dancers who are not household names:

The entry on Marie Balson (c. 1846-?) epitomizes the challenges in documenting the life of dancers known as *rats* at the Opera but nevertheless succeeds in tracing certain aspects of Balson's career and life. It opens with a commentary on the "witty but patently sexist article" by Henri Chabrilat from the *Journal amusant* in 1868. Here, Sowell locates Balson among the Opera's *quadrilles*; Chabrilat refers to her simply by the color of her hair. Sowell's research reveals Balson's regular raises and her promotion through the ranks of the *quadrilles*. The single *carte-de-visite* of Balson in the Sowell collection, reprinted here, shows her in what is likely a costume for one of Prince Djalma's *suivantes* in the Marie Taglioni's ballet *Le Papillon* (1860). Health problems seem to have derailed Balson's career or perhaps even led to her death; 1868 letters from her father and a doctor document that she was anemic, and following the date of the letters, documentation of her dancing ceases to appear.

The life of Irène-Nathalie Jousse (1842-before 1922), demonstrates an alternative path to advancement than that of the *vedette*; Jousse, who joined the Opera's ranks at age 13, was promoted to the "corps de coryphées mimes") in 1863, where she remained for the final three years of her career. Jousse performed in numerous roles *en travesti*, and while never appearing as a soloist, she occasionally appeared in small groups. In addition to her 12-year performance career, Jousse was a mother; three of her children died at birth or shortly thereafter, one survived to adulthood. Her first two pregnancies occurred during her employment at the Opera and the latter two afterward.

The entry on Félix Kschesinski (1821-1905), father of the *prima ballerina assoluta* Mathilda Kschesinska (1872-1971), underscores the transnational movement of dancers and choreographers that propelled innovation in nineteenth-century ballet but also how stereotypes related to national origin shaped dance criticism. Kschesinski, born in Warsaw, where he became a full-time employee of the Warsaw Ballet in 1838 before moving to St. Petersburg's Maryinsky Theater, specialized in character dances. During a visit to Paris in the summer of 1862, one critic, whom Sowell quotes, criticized his dancing as excessive, and that as a result, argued that "art [was] lost."

The volume closes with a guide to identifying the legs that Disdéri reproduced in

another *carte mosaïque*, this one entitled *Les Jambes de l'Opéra*.<sup>3</sup> The image essentializes the dancers, “reduced to legs without heads or busts.” Yet by pairing the small white painted letters with dancers’ names, Sowell closes the volume with a gesture that speaks to his overall intention—to reconnect the anonymized dancers of the Paris Opera’s corps de ballet with their names and their personal and artistic histories, restoring them to their place within the historical narrative of the Paris Opera, of cultural, political, and artistic priorities under Charles-Louis Napoléon Bonaparte, of the burgeoning technological and artistic advances by which Disdéri made his name, the history of labor in nineteenth-century Europe, and (in many cases) women’s history.

---

3. Ivi, p. 568.



Madison U. Sowell

**Francesco Ciabattoni,**  
***Dante's Performance: Music, Dance, and Drama in the***  
***Commedia.***  
**Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2024. 269 pages.**

Standard definitions of non-verbal communication include any performance that conveys information by means of body language, facial expressions, physical acts, and other visual clues, rather than by verbal or scripted means. In Dante's *Commedia*, even though it is renowned for exalting written words and mimicking spoken dialogues, such non-verbal transmissions nevertheless can be considered to take place in the poet's use of hypotyposis, vivid descriptions of bodies and body movements that transmit coded messages. The poet seems to allude to this possibility in his incisive expression «visible parlare» (*Purg.* 10.95), when he describes the «visible speech» of immutable bas-reliefs that are so realistic that they ostensibly talk or convey messages to the reader/viewer. Furthermore, much has been written about Dante's use of multiple linguistic registers to create his highly syncretistic epic. *Dante's Performance*, the book under review, interprets the *Commedia* both as a reflection of non-verbal performative art and as a blend of popular and sophisticated culture, whether linguistic or choreutic. The author approaches the poem, therefore, as a «unique blend of high and low registers, popular and scholarly themes, devilish performances and divine dance». <sup>1</sup> In doing so, he provides a significant corrective to readings of the *Divine Comedy* that downplay the non-verbal aspects of the poem or are simply unaware of the pervasive medieval theatrical, musical, and choreographic traditions with which Dante's fourteenth-century audience would have been intimately familiar.

As exemplified by Dante's images of otherworldly bodies and their actions, non-verbal communication has long intrigued me and other readers of the epic poem. As a scholar, I have published on the significance of gestures and body parts, such as when Dante-Pilgrim places his index finger on his lips, points to his nose, and silences his guide Virgil (*Inf.* 25.45), or when the poet describes the winged body of Satan in *Inf.* 34.47 as being like that of an *uccello* (an Italian euphemism for the *membrum virile*). I have also analyzed the allegorical significance of the dancing that transpires in the *Purgatorio*'s Earthly Paradise. Now, in a thoughtful and well-researched book, Francesco Ciabattoni insightfully expands this area of inquiry to assess multiple types of “performativity,” a term he adopts that was coined by philosopher J. L. Austin to indicate that language can reproduce one's *Zeitgeist* and construct social realities.

---

1. Francesco Ciabattoni, *Dante's Performance: Music, Dance, and Drama in the 'Commedia'*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH, 2024, p. 236.

What are the roles of dance in Dante's *opus magnum* and what influenced his descriptions of dance? As is widely known, the medieval Florentine poet was profoundly influenced by his study of the Bible, which contains both negative examples of dancing (for example, the Israelites' profane dancing before the golden calf in Exodus 32 and the lascivious dance of Salome in Matthew 14 and Mark 6) and positive examples (David's worshipful dance before the ark of the covenant in 2 Samuel 6 and the dance of Miriam and the women of Israel in Exodus 15). As Ciabattoni notes, patristic writers and medieval preachers tended to emphasize the negative aspects of dancing: «The religious tradition of the Middle Ages did not view dance favourably, considering it rather a devilish invention and an unseemly practice, one better suited to jesters and histrions than good Christian folk».<sup>2</sup> Yet dancing is described both *in bono* and *in malo* in the *Commedia*. The book under review addresses aspects of both types of dancing in the poem and theorizes why Dante at times departs from conventional teachings of the Church Fathers to embrace a more popular and positive attitude toward dance.

Replete with over 600 footnotes, Ciabattoni starts his thoroughly documented study by revealing how «Dante animates his poem in an almost theatrical manner, utilising representations of dance, song, and dialogue that at times have an air of liturgical drama, at times the realism of an Auerbachian mimesis».<sup>3</sup> The author's goal is «to reconstruct the historical and cultural context» behind certain episodes as he reviews «Liturgical dramas, pageants, street performances, church songs, psalm singing, lauds, and public feasts» that «informed the invention of many of the *Commedia's* passages».<sup>4</sup> His stated aim is «to peek beneath the layer of the written text in order to discover its oral and performative aspects»,<sup>5</sup> something he repeatedly accomplishes.

Noting that Dante referred to the title of his work as *Comedia* (comedy), Ciabattoni refreshingly does not shy away in his pithy introduction from underscoring the epic poem's pervasive theatricality. (He is not the first scholar, however, to compare Hell's inverted cone-like shape to a circular amphitheater or the rows of petals in Paradise's white rose to theater seats.) He then divides his solidly argued and richly illustrated study into five chapters: *Medieval Theatre before and up to Dante*; *Dialogue, Drama and Carnival in the 'Inferno'*; *Liturgical Drama in the 'Purgatorio'*; *Dancing in the Afterlife*; and *Theatre, Dance, and Polyphony in the 'Paradiso'*. The book concludes with a useful bibliography of primary and secondary texts as well as helpful indices of authors and subjects. Given *AIRDanza Journal's* focus on dance, as well as for reasons of space, I shall highlight and review chiefly those passages in the book that pertain to the art of Terpsichore.

Early on Ciabattoni makes the point that «there is a wealth of fragmentary but incontrovertible evidence ... showing that a variety of dramaturgical activity, often involving mime or music, persisted throughout the Middle Ages»<sup>6</sup> and that «Dante had plenty of occasions to see actors, masks, carnival plays, sacred dramas, and dramatized dialogues in churches, streets, and piazzas, as these activities were common enough

---

2. Ivi, p. 164.

3. Ivi, p. 1.

4. Ivi, p. 4.

5. Ivi, p. 5.

6. Ivi, p. 16.

throughout Europe».<sup>7</sup> He speculates, correctly from my viewpoint, that «Dante must have witnessed to many ... performances, liturgical dramas, mysteries and *rappresentazioni* in the churches and squares of Florence, Bologna, or Verona».<sup>8</sup> The author's rationale for writing is straightforward: «The *Commedia* ... abounds with episodes that are reminiscent of liturgical dramas, theatrical staging, or carnivalesque street performances, and it benefits the contemporary reader to reconstruct and re-imagine in their minds the unwritten subtexts on which such episodes are patterned».<sup>9</sup> Furthermore, he argues that «gestures confer on the text an aspect of rituality and symbolic bodily language that, while not necessarily dramaturgical are most certainly performative in nature».<sup>10</sup> It follows that in Dante's poetry «bodily engagement as it [is] portrayed in words» constitutes «body language often acting as a codified grammar whose meaning needs to be unpacked».<sup>11</sup>

The two concluding chapters will be of particular interest to dance historians. In these sections Ciabattani investigates «the poem's references to dance, whose controversial status in the Christian Middle Ages Dante exploits in order to represent more fully the metaphysical aspects of the afterlife». He rejects Giuseppe Ledda's indefensible claim that «dance is virtually non-existent as a motif in medieval literary and iconographic depictions of the after-life».<sup>12</sup> Instead, Ciabattani demonstrates that, in the *Purgatorio* and the *Paradiso*, «The mimesis of dance and music serves as a means to articulate the metaphysical and the ineffable in the highest abode of the universe, a task that poetry could not otherwise complete». In accomplishing this, the author wisely frames «the mimetic representation of dance in the *Commedia* against the backdrop of medieval ideas about dance».<sup>13</sup>

While only a handful of references to dance occur in the *Inferno* (the *rida* of the avaricious in *Inf.* 7.24, the *tresca* of the blasphemous in *Inf.* 14.40, and the *rondeau*-like wheeling of the sodomites in *Inf.* 16.22-24), they occur, not surprisingly, in a satirical or negative light as part of the punishments of the damned. On the other hand, dancing assumes a dramatically positive role in the *Purgatorio*'s recreated Eden. In *Purgatorio* 31, whose «entire canto is a triumph of performativity», a central scene includes «the choreography of the four Cardinal Virtues joined by the three Theological Virtues, dancing what Dante calls a *caribo*».<sup>14</sup> Citing Madison Sowell, Ciabattani asserts that in the dance of the seven virtues, Dante «is representing dance in a strongly allegorical context to embody immaterial entities that ... become attractive, tangible, and audible. Terpsichore's art lends a corporeal reality to abstract concepts, and through this materialization makes them fit for poetic performance».<sup>15</sup> In short, «Dance, the performative and physical element par excellence, is the final step toward the full acquisition of harmony which Dante receives through his encounter with Matelda», whose «dancing movements, her singing,

---

7. *Ivi*, p. 19.

8. *Ivi*, p. 52.

9. *Ivi*, p. 57.

10. *Ivi*, p. 83.

11. *Ivi*, p. 101.

12. *Ivi*, pp. 136-137.

13. *Ibidem*.

14. *Ivi*, p. 153.

15. *Ivi*, p. 157.

her gathered flowers, her sacramental rites, her explanatory words all work together to create a state of perfect equilibrium».<sup>16</sup>

Similarly, in Dante's representation of Paradise, dance continues to symbolize ethereal, otherworldly harmony. In the heavenly spheres «the most famous Christian theologians combine dance, singing, and lighting effects in a divinely inspired performance that astonishes the pilgrim. Even the most important saints engage in *caroles* . . . , a choreography rather popular throughout Europe, in which dancers held hands in a circle, facing inward, and spun around while singing».<sup>17</sup> (Ciabattone also acknowledges in a footnote that *caroles* could also be a line dance.) Dante's «language embraces choreographic performance because Dante wished to exalt the semantic versatility of dance, ousting it from an exclusive and refined figural repertoire».<sup>18</sup> The circle is not merely a geometric figure or shape; it non-verbally communicates completeness, perfection, union. In sum, Dante employs «musical performance in the *Paradiso* . . . in conjunction with dance, paired in such a way as to mirror the diadic fusion of theology and poetry, truth and fiction».<sup>19</sup>

While this review cannot do justice to the many nuanced arguments that Ciabattone adduces, I close with three nuggets that I found useful to ponder. First, citing Erminia Ardissino, Ciabattone posits that King David's dance before the ark serves as a scriptural counterpoint to the «nefarious dance of Salome».<sup>20</sup> Second, he notes the possibility that the dances of Peter, James, and John in *Paradiso* 25, compared (in a gender reversal) by Dante to those of dancing women, are «parodic reversals»<sup>21</sup> of the gyrations of the three Florentine sodomites, who, contrary to what Ciabattone asserts, were dancing *below* Dante-Pilgrim on hot sand, not *around* him. Third, I found convincing the scholar's reading of the word *tripudi* (dances), in rhyme with *ludi* (games) in *Paradiso* 28, to be «an expression of joyful celebration of spiritual love» and a symbolic and choreographic prelude to «the vision of the Trinitarian God»<sup>22</sup> at the end of Dante's poem.

For the book's treasure trove of insights, I warmly recommend *Dante's Performance* to scholars of Dante and dance alike.

---

16. Ivi, p. 163.

17. Ivi, p. 163.

18. Ivi, p. 168.

19. Ivi, pp. 189-190.

20. Ivi, p. 151.

21. Ivi, p. 171.

22. Ivi, p. 225.

# Call for Papers





## Call for Papers *AIRDanza Journal: fonti, teorie, didattica e scena n. 3 (2026)*

È aperta la selezione per il n. 3 della rivista *AIRDanza Journal: fonti, teorie, didattica e scena*, che sarà pubblicato nel mese di dicembre 2026.

Gli abstract dovranno pervenire entro e non oltre il 20 aprile 2026. Entro il 30 aprile verranno selezionati gli articoli ammessi.

I contributi selezionati dovranno pervenire entro e non oltre la data del 20 luglio 2026 al seguente indirizzo di posta elettronica:

[airdanzajournal@gmail.com](mailto:airdanzajournal@gmail.com)

*AIRDanza Journal: fonti, teorie, didattica e scena* è una rivista scientifica, riconosciuta dall'ANVUR per l'Area 10, promossa e curata da AIRDanza di taglio interdisciplinare e transdisciplinare, finalizzata a ospitare lavori originali di studiosi italiani e stranieri che inquadrino, in uno spettro multiforme, il complesso sistema di studi e ricerche sulla danza. Verranno accolti sia saggi a tema libero, sia saggi legati all'area tematica proposta. Le sezioni attivate sono: Studi Storici. Metodologie didattiche, Discorsi e ricerche artistiche, Antropologia della danza, Recensioni.

Sarà dato ampio spazio alla pubblicazione di articoli che abbiano come oggetto la danza e le sue relazioni e ibridazioni con altre arti.

Per il Terzo numero sarà attivata anche la sezione tematica:

### **Coreoessimismo. Danzare in tempi bui**

#### **Sezione a cura di Stefano Tomassini e Maria Paola Zedda**

«Non siamo che polvere e ombra». Così in Orazio («Pulvis et umbra sumus»: *Odi*, IV, 7) dal Libro della Genesi (3,19: «quia pulvis es et in pulverem reverteris»). Tant'è. Per Teju Cole, l'autore di *Black Papers*, invece «ciò che è scomparso è andato a nascondersi», per cui anche «i morti si nascondono altrove». **Meg Stuart** nel suo straordinario assolo *Hunter* (2014) confessa che ha iniziato a danzare perché affascinata dal personaggio cartoon *Casper The Friendly Ghost*, per la sua capacità di apparire e sparire sempre con il sorriso. Ha pensato così che questa velocità di rendere la presenza visibile e invisibile, attraverso la danza, l'avrebbe familiarizzata con ciò che nella vita la metteva a disagio. Per **Cherish Menzo** la performance è una possibilità di riflettere sull'opacità del tempo, e sulla ancestralità come terreno di convergenza tra «il passato, il presente, il futuro e tutte le aree grigie possibili che si trovano in mezzo». Come si danza allora quando la sovranità, secondo Achille Mbembe, agisce con un «sistematico uso strumentale dell'esistenza umana e distruzione materiale delle popolazioni e dei corpi»? **Arkadi Zaides** in *Necropolis* si chiede: «chi è responsabile della

scomparsa di un corpo quando dietro il crimine si cela una complessa rete di sistemi nazionali e internazionali di regolamenti, leggi e apparati di controllo delle frontiere?». La svizzera **Simone Aughterlony** si interroga su come sopravvivere tra le “ceneri di questo pianeta” e fare del collasso del mondo una questione coreografica e performativa. Nelle sue ultime produzioni *Collapse in 5 Acts* (2026) e *Edgelands* (2025), la coreografa e performer guarda alle teorie di Jack Halberstam e all’*aging* dell’umanità, sia del suo corpo che del pianeta, proiettando la questione della fine in un intreccio in cui la corporeità, e di conseguenza la danza, si trasforma nel contatto con materie tossiche, terreni infestati e con la propria, cellulare o collettiva, estinzione.

Questa CFP indaga un orientamento forse poco presente negli studi di danza: la presenza della sfiducia nei confronti della realtà e della vita così come è, la presenza del negativo e di situazioni determinate dal nero degli eventi, dalla violenza della Storia e da una difficile nostalgia per il passato, in una prospettiva però di riconoscimento dello squarcio della «carne del mondo», come ricorda la filosofa francese Claire Marin, costretti a fare i conti con l’insicurezza dell’esistenza. E a «lavorare con le macerie», per tornare a vivere, davvero. Non si tratta di indagare uno scenario vittimista o depressivo, perché il contatto con la fine assume qui una prospettiva legata a una spettralità riparativa e numinosa, come risposta a un presente basato sull’*exploitation* e sulla speculazione materiale sui corpi e sulle vite.

Da queste geografie infestate, e dai *Demonic Grounds* (Katherine McKittrick), convergono soprattutto le scritture coreografiche di ambito decoloniale, che riscoprono ritualità estinte, le immaginano di nuovo, le danzano nella loro fine, nel fantasmagorico e nel mostruoso, in un intreccio che trova ulteriori irradiazioni nelle teorie critiche dei Queer Death Studies e dell’Ecologia oscura. Ma si invitano proposte di studio capaci di ‘infestare’ anche il passato della danza meno recente, a partire da una possibile trasversale genealogia che comprende (senza esaurirli) i devastanti silenzi e la rabbia incontrollata per la perdita in *Dark Elegies* di **Anthony Tudor** (1937), o i suoni concreti di una solitudine radicale, che fa argine al disagio contemporaneo, nella *Symphonie pour un homme seul* di **Maurice Bejart** (1955). Così come le violenze ossessive e manipolatorie capaci di ‘fare a pezzi’ il mondo in *Blaubart - Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper “Herzog Blaubarts Burg”* di **Pina Bausch** (1977), o le atrocità delle guerre dei nostri anni di fronte al dolore dell’altro, in *Sonate Bach* di **Virgilio Sieni**. L’assenza dei corpi o della loro presenza cosciente, la spettralità, il sonno, la decomposizione, le figure della morte in vita distinguono molti percorsi coreografici e performativi incentrati sulle pratiche percettivo-somatiche, sulla risonanza e sull’*attuning* (sintonizzazione) secondo una prospettiva *hauntologica*.

Sullo sfondo, la spettrale discesa nel nero di **Hijikata Tatsumi** (a 50 anni dalla morte), non meno che le risalite della *darkness* al visibile di **Nora Chipaumire**, fino agli esercizi apocalittici di **Enzo Cosimi**. Più in primo piano, la messa in discussione dell’idea del riposo eterno associato allo stato *post-mortem* in *Still Not Still* di **Ligia Lewis** (2021), l’esempio dei ritmi a singhiozzo che rompono il tempo lineare per confondere la realtà (verità?) di ogni identificazione, come in *DARKMatters* di **Cherish Menzo** (2023), o l’emersione di un tempo profondo sulla soglia del visibile, in *Orage* di **Dalila Belaza** (2025).

**Parole chiave:**

Pessimismo filosofico, *Afterlife*, *Negative Epistemology*, Necropolitica, *Weird/Eerie*, Afropessimismo, Punto cieco, *Hauntology*, *Attuning*, Demonologia, Paesaggi di rovine, Scene dell'abbandono, Vite precarie, Cartografie del nero, Traumatofilia, Lutto, Spettralità, Estinzione.

**Topics:**

Coreografia e pessimismo Coreografie della fine Coreografia spettrale Coreografia *post-mortem*

Danza e buio Danza e guerra

Danza e fine del mondo Danza e/della morte Danzare al/il buio Danza e ecologia oscura

**Lecture possibili:**

Gloria Anzaldúa, *Luce nell'oscurità. Luz en lo oscuro. Riscrivere l'identità, la spiritualità, la realtà* (2015), Meltemi, Roma 2022.

Claire Maria Chambers, *Performance Studies and Negative Epistemology. Performance Apophatics*, Palgrave Macmillan, London 2017.

Teju Cole, *Carta nera. Scrivere in tempi bui* (2021), Einaudi, Torino 2025.

Enzo Cosimi, *Una conversazione quasi angelica. 10 oggetti per uso domestico*, a c. di Maria Paola Zedda, Editoria&Spettacolo, Roma, 2019.

Merlin Coverley, *Hauntology. Ghosts of Futures Past*, Oldcastle Books, Harpenden, 2020. Andrew Culp, *Dark Deleuze* (2016), Mimesis, Udine 2020.

Bojana Cvejic, *The Transindividual act of Self Burning*, «Performance Research», 27(1), 2022, pp. 55–63.

Nina Edwards, *Storia del buio* (2018), Il Saggiatore, Milano 2019.

Mark Fisher, *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo* (2016), Minimum fax, Roma 2028.

Adam Frank, Marcelo Gleiser, Evan Thompson, *Il Punto Cieco. Perché la scienza non può ignorare l'esperienza umana* (2024), Einaudi, Torino 2024.

Jack Halberstam, *Collapse, Demolition and Queer Landscapes*, Scottish Literary Review, Volume 16, Number 1, Spring/Summer 2024, pp. 45-57.

Stefano Harney e Fred Moten, *Undercommons. Pianificazione fuggitiva e studio nero*, Tamu, Napoli, 2013.

*Let's Not Get Used to This Place. Meg Stuart/Damaged Goods*, a c. di Julie De Meester, Astrid Kaminski, Jeroen Versteede, Damaged Goods/les presses du réel, Brussels - Dijon 2024.

David S. Marriott, *Lacan Noir. Lacan and Afro-pessimism*, Palgrave Macmillan, London 2021. Achille Mbembe, *Necropolitica* (2011), Ombre corte, Bologna, 2016.

Achille Mbembe, *Città di polvere* (2025) in <https://not.neroeditions.com/citta-di-polvere/>  
Patricia McCormack, *Death Activism. Queer Death Studies and the Posthuman*, Bloomsbury, London 2025.

Katherine McKittrick, *Demonic Grounds. Black Women and the Cartography of Struggle*, University of Minnesota Press, Minneapolis - London 2006.

Francesca Proia, *I bacini della dimenticanza di sé. Riflessioni sullo stato meditativo*, 2026 (in corso di stampa).

*Queer Necropolitics*, a c. di Jin Haritaworn, Adi Kuntsman, Silvia Posocco, Routledge, New York - London 2015.

Julie Reshe, *Negative Psychoanalysis for the Living Dead. Philosophical Pessimism and the Death Drive*, Palgrave Macmillan, London 2023.

*Ritual and Event. Interdisciplinary perspectives*, a c. di Mark Franko, Routledge, New York - London 2007.

Eugene Thacker, *Tra le ceneri di questo pianeta. L'orrore della filosofia, la filosofia dell'orrore* (2011), Nero, Roma 2018.

Cristina Rivera Garza, *The Restless Dead. Necrowriting and Disappropriation*, Vanderbilt University Press, Nashville 2020.

Jalal Toufic, *The Collected Writings (1991–2024) of a Mortal to Death: Jalal Toufic*, No place press, s.i.s. 2026.

Jalal Toufic *The Dancer's Two Bodies*, Sharjah Art Foundation, Sharjah 2015.

David Toop, *Sinister Resonance. The Mediumship of the Listener*, Continuum, New York 2010. Stefano Tomassini, *Dark Giselle: traumatofilia e pedagogia della rottura*, in «Biblioteca Teatrale», 141 (gennaio-giugno 2024), pp. 93-104.

Sayak Valencia, *Capitalismo gore: violenza, potere, mercato della morte* (2010), Nero, Roma, 2023. Maria Paola Zedda, *Necroscritture della performance. Disarmo epistemico nei territori dell'abbandono*, in

«Connessioni remote», n. 10, 2025, pp. 238-255.

## MODALITÀ DI INVIO DEI CONTRIBUTI

Tutti gli abstract sono sottoposti ad una prima selezione del Comitato direttivo e scientifico, successivamente i contributi saranno sottoposti a revisione anonima tra pari (double blind peer review). In caso di un referaggio nettamente contrastante alla valutazione della redazione, il testo verrà inviato ad un secondo e anche terzo referee.

Una particolare attenzione è rivolta alla recensione di libri italiani e stranieri di recente pubblicazione. Le recensioni sono sottoposte alla esclusiva selezione e revisione del Comitato direttivo e scientifico.

### Dimensioni dei contributi

I contributi non dovranno superare le **20-25 cartelle** comprensive di immagini, tavole, appendici ecc. Ogni cartella contiene trenta righe, per un totale di 1800-2000 battute spazi inclusi. Si richiede di usare il carattere Times New Roman con corpo 12 e interlinea singola, tutti i margini 2 cm.

I testi devono riportare, in apertura nome e cognome dei relativi autori, qualifiche e afferenze istituzionali, indirizzo di posta elettronica e recapiti telefonici, oltre ad una breve nota biografica (max 1.500 battute). È indispensabile un abstract nella lingua adottata per la redazione del testo e in inglese (max. 500 battute). Per i testi redatti in inglese si richiede abstract in inglese e italiano.

**Direzione scientifica:** Alessandro Arcangeli, Paologiovanni Maione

**Direttore responsabile:** Roberta Albano

**Comitato direttivo:** Laura Maria Colombo, Francesca Falcone, Alessandra Sini.

**Guest Editors:** Stefano Tomassini e Maria Paola Zedda

**Comitato di redazione:** Roberta Albano, Maria Grazia Grosso, Francesca Beatrice Vista, Maria Paola Zedda

**Comitato scientifico:** Inge Baxmann, Irene Brandenburg, Theresa Buckland, Rosa Cafiero, Antonio Caroccia, Anthony Del Donna, Paola De Simone, Arianna Fabbricatore, Francesca Falcone, Giuseppe Michele Gala, Claudia Jeschke, Paologiovanni Maione, Carmen Palumbo, Angela Romagnoli, Olivia Sabee, José Sasportes, Madison U. Sowell, Debra H. Sowell, Stefano Tomassini, Maria Venuso, Patrizia Veroli.

**Editore:** Kinetès

**Lingue:** italiano, inglese, francese, spagnolo.



# Norme redazionali





## Norme di redazione del testo DICEMBRE 2025

### Dimensioni dei contributi

I contributi non dovranno superare le **20-25 cartelle** comprensive di immagini, tavole, appendici ecc. Ogni cartella contiene trenta righe, per un totale di 1800-2000 battute spazi inclusi. Si richiede di usare il carattere Times New Roman con corpo 12 e interlinea singola, tutti i margini 2 cm.

I testi devono riportare, in apertura nome e cognome dei relativi autori, qualifiche e afferenze istituzionali, indirizzo di posta elettronica e recapiti telefonici, oltre ad una breve nota biografica (max 1.500 battute). È indispensabile un abstract nella lingua adottata per la redazione del testo e in inglese (max. 500 battute). Per i testi redatti in inglese si richiede abstract in inglese e italiano.

### Informazioni

Sarà cura degli autori presentare – ove necessario – le autorizzazioni scritte (su supporto cartaceo o via e-mail) per la pubblicazione o la riproduzione di materiale protetto da diritto d'autore.

### Norme redazionali

#### CITAZIONI

Citazioni brevi (inferiori a tre righe) si inseriscono nel testo tra virgolette caporali « »; citazioni lunghe (superiori alle tre righe) si pongono in infratesto senza virgolette in corpo minore, separate dal corpo del testo e con margine rientrato.

Si eviti di indicare le omissioni con puntini tra parentesi quadre ([...]) a inizio e a fine della citazione.

Citazioni nelle citazioni devono seguire la gerarchia: « “ ‘ ’ ” ».

Le parole in lingua straniera nel testo, non di uso comune, sono da porre in corsivo.

#### TESTI IN VERSI

I testi in versi, in qualsiasi lingua, vanno in tondo, tra virgolette caporali; se necessario, si separino i versi con la barra (|) e le strofe con la doppia barra (||). Prima e dopo la barra è necessario inserire uno spazio.

#### VIRGOLETTE

« » (*caporali*): nomi di riviste, quotidiani, periodici («Studi musicali», «Rivista Italiana di Musicologia», «Il Saggiatore musicale»); citazioni brevi di ogni genere;

“ ” (*doppie alte*): intitolazioni di enti e istituzioni (Conservatorio “San Pietro a Majella” di Napoli); secondo

livello di citazione;

‘ ’ (*singole alte*): parole o frasi cui si desidera dare evidenza o una sfumatura particolare; terzo livello di citazione.

#### IMMAGINI E TABELLE

Immagini e tabelle devono essere inserite nel testo. Se troppo numerose occuperanno un'appendice. L'autore dovrà inoltre inviare alla redazione i *file* immagine originali (.eps, .tif, .jpg a definizione sufficientemente alta e comunque non inferiore a 300 dpi) in una cartella separata: ogni *file* dovrà essere numerato progressivamente, fornito di una didascalia e nominato in base alle indicazioni contenute nel testo in modo da essere facilmente riconoscibile.

Le didascalie a qualsiasi tipo di esempio o immagine devono indicare informazioni complete sulla fonte e sull'autore, oltre all'eventuale autorizzazione alla riproduzione.

Per le immagini si utilizza l'etichetta «Figura»; le tabelle avranno l'indicazione «Tabella». Ogni etichetta sarà seguita da un numero progressivo (arabo).

### ESEMPI MUSICALI

Gli esempi musicali, se composti *ex novo*, dovranno essere preparati con i software *Finale o Sibelius* e inviati in duplice forma: come *file* Finale (.MUS), file Sibelius (.sib) e come *file* immagine (estratto mediante l'apposito strumento *Grafica*) alla risoluzione di almeno 300 dpi (.JPG o .TIF).

### USO DI MAIUSCOLE E MINUSCOLE

Quando l'iniziale maiuscola non sia strettamente obbligatoria, si predilige il minuscolo (ad esempio: i fiamminghi, papa Urbano VIII, i procuratori di palazzo, via dei Cordari, la chiesa di San Francesco, palazzo Barberini). I titoli di libri, articoli, periodici e composizioni musicali in qualsiasi lingua vanno trattati come testi correnti (ad es.: *Il nome della rosa*, «Note d'archivio per la storia musicale», *Il primo libro de' madrigali*, «D'amor sull'ali rosee»); le parole principali che costituiscono la denominazione di istituzioni ricevono invece la maiuscola (Istituto Italiano per la Storia della Musica, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, Accademia dei Lincei).

I titoli, i nomi dei periodici, le istituzioni in lingua inglese assegnano la maiuscola, oltre alla prima, a tutte le parole che non siano articoli, preposizioni o congiunzioni coordinative e, in ogni caso, all'ultima parola del titolo (*As You Like It*, «Journal of the American Musicological Society», The Chicago University Press).

### NOTE AL TESTO

Si raccomanda di ricorrere alle note solamente per i riferimenti bibliografici e per brevi trattazioni marginali. Nel testo le note saranno richiamate in cifre arabe poste a esponente, *dopo* l'eventuale punteggiatura, ad esempio: società dei concerti.<sup>1</sup> [società dei concerti]; <sup>1</sup> («... società dei concerti»)<sup>1</sup>.

### CITAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Le indicazioni che seguono riguardano i riferimenti bibliografici in nota. Gli articoli non andranno corredati da alcuna Bibliografia aggiuntiva.

Gli scritti in lingua straniera vengono indicati mantenendo tutte le voci (luogo di edizione, attribuzione del curatore – es. *edited by*, *sous la direction de* – ecc.) nella lingua d'origine

Per i riferimenti bibliografici nelle note si prega di seguire questi esempi:

Angelo Solerti, *Le origini del melodramma*, Torino, Fratelli Bocca, 1903 (rist. anast. Bologna, Forni, 1969, 1983).

Walter Sorell, *Storia della danza. Arte, cultura, società*, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 22-23.

Claudio Bacciagaluppi, *Rom, Prag, Dresden. Pergolesi un die Neapolitanische Messe in Europa*, Kassel, Bärenreiter, 2010.

Lavinia Cavalletti, *Salvatore Taglioni re di Napoli*, «La Danza Italiana», 8-9 (1990).

John Spitzer – Neal Zaslaw, *Improvised ornamentation in eighteenth-century Orchestras*, «Journal of the American Musicological Society», 39/3 (1986), pp. 524-577.

Silvio Paolini Merlo, *Viganò e Beethoven nell'evoluzione del teatro musicale moderno*, in a cura di José

Sasportes, Patrizia Veroli, *Ritorno a Viganò*, Roma, Aracne editrice, 2017, pag. 167.

Philip Gossett, *Staging Italian Opera: Dario Fo and 'Il viaggio a Reims'*, in «*Et facciam dolci canti*». *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, a cura di Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdroni e Annunziato Pugliese, 2 voll., Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2003, II, pp. 1447-1466.

*Enrico Radesca di Foggia e il suo tempo*, a cura di Francesca Seller, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2001.

In particolare si sottolinea che, indipendentemente dalla lingua nella quale è redatto il testo:

- i nomi degli autori e dei curatori sono sempre espressi per esteso (nome e cognome);
- i riferimenti bibliografici devono sempre comprendere, oltre all'autore, l'eventuale curatore, il luogo, l'editore e la data di pubblicazione, l'eventuale collana; i periodici sono identificati dal numero progressivo e dall'anno;
- le indicazioni di curatela, traduzione, edizioni successive e altro vanno ricondotte alla lingua nella quale è steso il contributo pubblicato in «AIRDanza Journal»
- i titoli delle riviste sono posti fra virgolette caporali, non in corsivo e non preceduti da 'in'.

La prima citazione di un determinato libro include tutte le informazioni bibliografiche (come negli esempi forniti), le citazioni successive riportano invece solo il cognome dell'autore e il titolo abbreviato, seguito dall'indicazione 'cit.':

Gossett, *Staging Italian* cit., p. 1450.

Nel caso di traduzioni in italiano:

Pierre Biner, *Il Living Theatre*, De Donato, Bari 1968 (I ed. *Le Living Theatre*, La Cité, Lausanne 1968).

Per le voci tratte da dizionari:

Gerhard Kroll, *Angiolini Gaspero*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, Macmillan, London, 2001, 29 voll., *ad vocem*, vol. I, pp. 425-426.

Per articoli online alla fine del riferimento occorre indicare l'indirizzo web della pagina internet alla quale è reperibile l'articolo, preceduto da "online:" e seguito da "u.v." e dalla data dell'ultima visita:

John Whitehead, *Matthew Bourne's "Swan Lake"*. *Resources for teachers and students*, 2013, online: [https://new-adventures.net/media/files/education-packs/1362\\_1\\_SwanLake\\_resource\\_pack\\_small.pdf](https://new-adventures.net/media/files/education-packs/1362_1_SwanLake_resource_pack_small.pdf) (u.v. 15/1/2017).

#### TITOLI, ELEMENTI E PARTI DI COMPOSIZIONI MUSICALI

Le note musicali e le tonalità si scrivono con l'iniziale minuscola (fa, sol diesis, la bemolle maggiore). Le indicazioni dinamiche ed espressive si scrivono con l'iniziale minuscola e in corsivo (*piano*, *fortissimo*, *crescendo*). I movimenti si indicano in tondo con l'iniziale maiuscola (l'Adagio della Sonata op. 7).

Le designazioni di genere recano l'iniziale minuscola (aria, duetto, messa, mottetto, cantata, *chanson*, antifona, *tractus*, offertorio), a meno che la maiuscola non sia richiesta dalla lingua alla quale appartiene il termine (Lied, Lieder).

Le singole composizioni identificate da un titolo descrittivo utilizzano il corsivo (le *Partite sopra l'aria della romanesca*, la *Selva morale e spirituale*, *La forza del destino*, la *Pavane pour une infante défunte* di

Ravel, il *Requiem tedesco* op. 45 di Brahms).

Le composizioni identificate da una designazione di genere o forma musicale, accompagnata o meno da indicazioni di strumentazione e di tonalità, sono scritte in tondo e senza virgolette (la Sonata per violino e pianoforte in fa maggiore KV 377 di Mozart, il Trio in mi maggiore per fortepiano, violino e violoncello op. 104, la Messa in si minore BWV 232 di Bach, la Quinta Sinfonia di Beethoven). Se alla designazione formale si accompagna un titolo descrittivo, questo va scritto in corsivo (Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 55 *Eroica*).

Il titolo delle composizioni designate da un *incipit* testuale va in corsivo (il *Gloria* RV 589 di Vivaldi, il *Salve, regina* in do minore di Pergolesi, il *Dixit Dominus* di Scarlatti, il mottetto *O ignis qui semper ardes*, il madrigale *Nessun visse giammai*). Se l'*incipit* designa la sezione di una composizione più ampia, oppure un'aria d'opera, va posto tra virgolette caporali (il «Kyrie eleison» della messa *Tu es Petrus*, l'«Inflammatum et accensus» dello *Stabat mater* di Pergolesi, l'aria «E lucevan le stelle» dalla *Tosca* di Puccini).

#### ABBREVIAZIONI PRINCIPALI

a.C. = avanti Cristo anast. = anastatico/a art. / artt. = articolo/i

b. / bb. = battuta/e

c. / cc. = carta/e

cap. / capp. = capitolo/i cfr. = confronta cit. = citato/a

cod. / codd. = codice/i col. / coll. = colonna/e

d.C. = dopo Cristo ecc. = eccetera ed. = edizione

es. / ess. = esempio/i

f. / ff. = foglio/i facs. = facsimile fasc. = fascicolo

fig. / figg. = figura/e

*ibidem* = stesso luogo e stessa pagina

ID. / EAD. = idem / eadem (stesso autore/autrice) ivi = stesso luogo, con pagina diversa

ms. / mss. = manoscritto/i

n. / nn. = numero/i

n.s. = nuova serie op. = opera / *opus*

p. / pp. = pagina/e

*passim* = qua e là nell'opera citata

r = recto

rist. = ristampa

s.a. = senza anno di stampa

s.d. = senza data

s.e. = senza indicazione di editore

s.l. = senza luogo sec. / secc. = secolo/i sez. = sezione seg. / segg. = seguente/i

t. / tt. = tomo/i

tab. / tabb. = tabella/e tav. / tavv. = tavola/e trad. = traduzione v = verso

v. / vv. = verso/i

vol. / voll. = volume/i





**AIRDanza**  
Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

