

AIO

xxx

Con il patrocinio di:

Junta de Castilla y León

Enti Organizzatori del Convegno:

Fundación para la Enseñanza de las Artes en Castilla y León — Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León

Universidad de Valladolid — Aula de Música

Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza (AIRDanza)

In collaborazione con:

Ministerio de Ciencia e Innovación — Ref. HAR2008–00841–E/HIST

Il Gentil Lauro

LA DISCIPLINA COREOLOGICA IN EUROPA

PROBLEMI E PROSPETTIVE

a cura di
Cecilia Nocilli
Alessandro Pontremoli



Copyright © MMX
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-xxx-x

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: settembre 2010

Indice

<i>Programma del Convegno</i>	VIII
Introduzione <i>di Alessandro Pontremoli e Cecilia Nocilli</i>	IX
PROBLEMATICHE TEORICHE ED ESTETICHE NELLA RICERCA IN DANZA	
Idee per una metodologia della ricerca coreologica <i>di Alessandro Pontremoli</i>	3
La investigación sobre danza en España <i>di Beatriz Martínez del Fresno</i>	33
Gli elementi costitutivi della danza in Plutarco: un modello analitico. Ipotesi di elaborazione teorica <i>di Maria Cristina Esposito</i>	59
Danzare l'imitazione, danzare l'espressione. Il gesto nella riflessione filosofica settecentesca e nella fenomenologia delle arti di Susanne Langer <i>di Laura Aimò</i>	79
La seducción que danza: relación entre coreología y estudios de género en el mito de Carmen <i>di Rosella Simonari</i>	105

Pittura, grabado y danza histórica popular: la intertextualidad
artística en el contexto sociocultural del Río de la Plata
entre 1830-1866
di Verence Strumia 121

Danza y artes plásticas: posibilidades de un encuentro
di Alfonso Palacio 135

TEORIA E PRASSI DEGLI STUDI COREOLOGICI EUROPEI

«Oh, East is East, and West is West,
and never the twain shall meet». La ricerca teorica
e la pratica della danza storica: strade divergenti?
di Barbara Sparti 153

Sconfinamenti disciplinari e non tra studi, studenti e studiosi
della danza in Europa
di Marina Nordera 169

La danza histórica no es histórica: perfil de una
deconstrucción
di Cecilia Nocilli 181

PROBLEMI DI STORIOGRAFIA DELLA DANZA

La storia al centro degli studi coreologici
di José Sasportes 195

Il documento nella storia della danza. Riflessioni in margine
di Ornella Di Tondo 207

«Ispirato a...». La via italiana alla ricostruzione del teatro
di danza del primo Ottocento, Bournonville
e il monopolio francese
di Rita Fabris 235

ETNOCOREOLOGIA

- Problemi di antropologia della danza. Tradizione e ricerca
di Vito Di Bernardi 253
- La “còttə”, una danza tradizionale della zona frentana
in Abruzzo: reminiscenza, fossile vivente o convergenza
con la Jota aragonese?
di Francesco Stoppa 269
- La jota in Cantabria: dalla piazza al palcoscenico
di Grazia Tuzi 295
- La danza come crocevia speculare di infinite interiorità
di Andrea Polimene 313
- El análisis de movimiento como instrumento escénico
en entornos interactivos
di Victoria Pérez Royo 321

POSTER

- Problemas en la investigación sobre danza en España en la
encrucijada de los siglos XIX y XX: fuentes y archivos
para el estudio del baile flamenco
di Ana M^a Díaz Olaya 333
- Tango y cine: una propuesta metodologica
di Matías Nicolás Isolabella 337
- Merce Cunningham: distanciamiento, modernidad
y postmodernidad
di Raquel Jiménez Pasalodos 339
- Relación entre estructura coreográfica y estructura musical
en la obra *No more play* de Jirí Kylián
di Paula Tortuero Martín 341
- Profili biografici degli autori* 343
- Indice dei nomi* 349

Introduzione

ALESSANDRO PONTREMOLI E CECILIA NOCILLI

*Greetings from Italy**

Questo volume, che raccoglie gli atti del Convegno internazionale *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*, s'interroga sul senso della ricerca in danza a partire dalla messa in gioco di un termine assai controverso dal punto di vista storiografico e teorico: *coreologia*.

Mondi accademici diversi e culture della ricerca di varie nazioni (Italia, Spagna, Francia, Portogallo, Gran Bretagna, Germania, Argentina) si sono confrontati sull'esistenza e sui metodi di una disciplina dai contorni sfumati, in qualche caso dalla consistenza quasi unicamente nominalistica¹.

Seguendo il metodo dell'*autoetnografia*, che Marina Nordera adotta nel suo saggio *Sconfinamenti disciplinari e non tra studi, studenti e studiosi della danza in Europa*², e nell'ottica di una consapevole e autoironica retorica del pionierismo, cercherò di dar conto di una esperienza di ricerca personale, che può far luce sulla storia della ricerca in danza in Italia, dato che in parte coincide con un pezzo della stessa, soprattutto per quanto riguarda l'ambito di quella che viene comunemente definita, fin dai primi anni del Novecento, la *danza storica*.

* Il paragrafo è stato steso da Alessandro Pontremoli.

¹ È stato così in Italia per lungo tempo.

² *Infra*, pp. 169–180.

Mi sono laureato nel marzo del 1984 con una tesi sulla danza italiana del XV secolo, dal titolo *La danza del XV secolo in Italia: problemi di ricostruzione*³, cui fa seguito, nel luglio dello stesso anno, la tesi di mia moglie Patrizia La Rocca *La danza del XV secolo in Italia: documentazione storica e trattatistica*⁴. Entrambe queste ricerche erano l'esito del confronto fra la tradizione della ricerca teatologica italiana — che cominciava a emanciparsi dal metodo della storiografia positivista e progressivamente abbandonava la filologia e la storia letteraria per abbracciare i percorsi di una rinnovata storia culturale — e le punte emergenti di una originale musicologia anglosassone — che, nata dalla riscoperta romantica del Rinascimento italiano, stava gradatamente affinando una nuova metodologia di lavoro, volta a considerare il *corpus* delle fonti dal XV al XVIII secolo come l'oggetto di una nuova disciplina coreica.

Facciamo qualche passo indietro, alla ricerca dei prodromi di quanto poi avrò agio di approfondire nel mio saggio all'interno del presente volume: *Idee per una metodologia della ricerca coreologica*⁵.

Dopo l'incontro al corso di Urbino nel 1980 con Conrad van de Weetering — un insegnante olandese di formazione accademica, portatore di un sapere pratico/ricostruttivo nell'ambito della danza rinascimentale e barocca — e nel 1981, sempre a Urbino, con Peggy Dixon — non più giovane ma brillante ricercatrice inglese, all'epoca alle prese con il suo PhD sugli stessi argomenti —, la mia passione per questo tipo di studi si arricchì dell'esperienza pratica — continuata in Inghilterra con una certa regolarità negli anni seguenti — e di una vasta bibliografia straniera, fino a quel momento relativamente sconosciuta in Italia. Può aiutare a comprendere la portata *pionieristica* di questa esperienza personale qualche precisazione e un minimo di cronologia bibliografica.

Il primo studio sistematico sui trattatisti di danza del XV secolo è la tesi di dottorato di Ingrid Brainard del 1956, di cui esce un estratto dattiloscritto in inglese nel 1981 (*The Art of Courtly Dancing in the*

³ A. PONTREMOLI, *La danza del XV secolo in Italia: problemi di ricostruzione*, tesi di laurea, rel. Prof. S. Dalla Palma, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, a.a. 1982/1983.

⁴ P. LA ROCCA, *La danza del XV secolo in Italia: documentazione storica e trattatistica*, tesi di laurea, rel. Prof. S. Dalla Palma, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, a.a. 1983/1984.

⁵ *Infra*, pp. 3–32.

Early Renaissance)⁶. Nel frattempo il *corpus* delle fonti viene definito e reso noto in Italia da un lungimirante musicologo dell'Università di Bologna, F.A. Gallo, nel suo *Il Ballare Lombardo (circa 1435–1475)* del 1979⁷.

Gli studi proto-coreologici italiani si sviluppano, inoltre, intorno a una piccola comunità di studiosi che condividono i risultati dei loro primi approcci alle problematiche della danza del Rinascimento. Esperienza parallela alla mia è infatti quella di Maurizio Padovan, musicista e studioso di danza che negli stessi anni incontra la medesima prassi di ricostruzione nei corsi di danza storica di Pamparato tenuti da una collega inglese della Dixon, Madeleine Inglehearn. La vicinanza sul territorio lombardo e una serie di coincidenze portano le nostre vie parallele a convergere in un luogo di confronto e di lavoro: quel mitico *laboratorio di danza storica* che si attiva nell'autunno del 1981 con cadenza settimanale presso il Conservatorio G. Verdi di Milano, in quegli anni autogestito da musicisti e danzatori durante l'apertura serale.

La piccola fucina creativa porta alla messa in discussione di materiali, idee ricostruttive e proposte metodologiche che orientano il mio lavoro di tesi e la successiva pubblicazione, nell'autunno del 1987, con mia moglie, della prima trattazione sistematica italiana della danza del XV secolo che è *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*⁸.

La anticipano, sullo stesso argomento: nel 1983 il saggio di Padovan *La danza alla corte degli Sforza*⁹ all'interno del catalogo della mostra milanese *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo*; nel 1985 il numero monografico della rivista «La danza italiana»¹⁰, curato da José Sasportes e Maurizio Padovan, nel quale compare, per la prima

⁶ I. BRAINARD, *The Art of Courtly Dancing in the Early Renaissance*, West Newton, Mass., I. Brainard, 1981.

⁷ F.A. GALLO, *Il Ballare Lombardo (circa 1435–1475)*, «Studi musicali», VIII, 1979, pp. 61–84.

⁸ A. PONTREMOLI, P. LA ROCCA, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella di corte del XV secolo*, Milano, Vita & Pensiero, 1987.

⁹ M. PADOVAN, *La danza alla corte degli Sforza*, in M. MAZZOCCHI DOGLIO ET ALL. (a cura di), *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo*, Milano, Electa, 1983, pp. 77–86.

¹⁰ J. SASPORTES, M. PADOVAN (a cura di), *Il Quattrocento*, n. monografico di «La danza italiana», 1985, n. 3.

volta (proposto da Andrea Francalanci¹¹), il metodo filologico di collazione delle diverse redazioni di una stessa danza del *corpus* quattrocentesco, metodo ripreso poi pedissequamente da A.W. Smith nella sua silloge monumentale del 1995¹²; infine, nell'estate del 1987, il Convegno Internazionale di Pesaro, *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, cui partecipai con una relazione (gli atti usciranno solo nell'aprile del 1990)¹³.

Il convegno di Pesaro rappresentò per molti di noi un'occasione importante di confronto e di crescita, che in Italia si ripresentò poi raramente, e comunque con regolarità solo dopo la nascita dell'AIRDanza (Associazione Italiana per la Ricerca in Danza). Di questa Associazione si era cominciato a parlare in occasione del convegno *Storia della danza e danza storica*, organizzato nel maggio 1999 a Bologna dalla Società di Danza e dalla Cattedra di Storia della Danza e del Mimo (Eugenia Casini Ropa) del Dipartimento di Arte, Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, ma la stessa fu costituita legalmente nel 2001.

Operava in Europa già dal 1989 l'Association Européenne des Historiens de la Danse (oggi European Association of Dance Historians) di cui feci parte dal 1991 al 1994. Con un appuntamento congressuale annuale, soprattutto nei primi anni dalla sua fondazione, essa diviene, anche per gli studiosi italiani, una significativa possibilità di confronto sulle metodologie della ricerca.

È in questo ambito associazionistico internazionale che si comincia a parlare di *coreologia*, in termini diversi però rispetto alla tradizione labaniana, soprattutto dopo la pubblicazione della rivista «Choreologica», organo ufficiale della EADH. Così si legge nella prefazione del secondo numero della rivista:

¹¹ A. FRANCALANCI, *La ricostruzione delle danze del '400 italiano attraverso un metodo di studio comparato delle fonti*, ivi, pp. 55–76; una prima versione di questo saggio, col titolo *Alcuni problemi sulla ricostruzione delle danze del '400* era apparsa su «Bollettino dell'AIMA. Archivio per l'informazione sulla musica antica», I, 1981, n. 1, senza numerazione delle pagine.

¹² A. WILLIAM SMITH (a cura di), *Fifteenth-Century Dance and Music*, II: *Choreographic Descriptions with Concordances of Variants*, Hillsdale, NY, Pendragon Press, 1995.

¹³ M. PADOVAN (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, atti del convegno internazionale di studi, Pesaro, 16–18 luglio 1987, Pisa, Pacini, 1990.

A calibrated variety of historical writings within the same issue has long been the trademark of this journal and it is our intention to remain faithful to this particular line of action, even though some monographic studies might appear in the future¹⁴.

All'uscita nel 1993 della traduzione di Barbara Sparti del trattato di Guglielmo Ebreo da Pesaro¹⁵, il sottoscritto sente la necessità e la responsabilità di fissare alcune linee metodologiche della ricerca, che vengono enunciate, anche se molto brevemente, in un passo della mia recensione al volume della Sparti pubblicato sulla «Rivista italiana di musicologia»¹⁶:

Altrove ci siamo diffusi sulla metodologia dell'indagine coreologica e ormai esiste una non esigua letteratura sull'argomento. Basti ricordare in questa sede le linee essenziali. Per lo studio della danza aulica del XV secolo si parte dai trattati specifici pervenutici, sottoposti a una rigorosa e sistematica collazione laddove si presentino affinità nella descrizione dei passi e nella teoria. Il raffronto tra le dettagliate coreografie e la loro musica specifica costituisce il passo successivo. Lo studio delle raffigurazioni artistiche che presumibilmente si riferiscono al ballo e il loro accostamento alle regole di etichetta coeve sarà completamente ineliminabile. La posizione metodologicamente più corretta è comunque quella di chi tenta di costruire, attraverso il lavoro di ricerca, una categoria coreutica pertinente all'epoca di volta in volta presa in considerazione, giungendo così ad ipotizzare i diversi possibili orchestrici. Questa posizione esige però il riconoscimento e il rispetto di eventuali scarti, incongruenze o differenze stilistiche presenti in una determinata fonte, senza appropriarsene col tentare di piegarla forzatamente alla *propria* categoria di coreografia. La danza è infatti sempre un atto del presente e quindi, al di là del rigore filologico, il valore di una manifestazione coreografica consiste nell'incremento di conoscenza dello spettatore, che avviene ogni volta [...] *hic et nunc*¹⁷.

Come si può ben comprendere, l'impostazione risente certamente delle istanze della musicologia dell'epoca, che deteneva, in questo

¹⁴ G. POESIO, *Dear Members...*, «Choreologica. Papers on Dance History», EADH Journal, 1999, n. 2, p. III.

¹⁵ B. SPARTI (a cura di), *Guglielmo Ebreo of Pesaro, De pratica seu arte tripudii—On the Practice or Art of Dancing*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

¹⁶ A. PONTREMOLI, *Recensione: Guglielmo Ebreo of Pesaro, De pratica seu arte tripudii—On the Practice or Art of Dancing, Edited, Translated, and Introduced by B. Sparti*, «Rivista italiana di musicologia», XXIX, 1994, n. 2, pp. 548–554.

¹⁷ Ivi, pp. 549–550.

ambito, un potere consistente, progressivamente eroso, tuttavia, da studi via via sempre più specifici e portatori di nuove competenze, come quelli sui quali mi sono formato, facenti capo da un lato alla tradizione di Mario Apollonio¹⁸, attraverso la mediazione del mio maestro Sisto Dalla Palma¹⁹; dall'altro alla nuova storiografia della festa, del teatro e dello spettacolo nell'epoca rinascimentale di Fabrizio Cruciani, Franco Ruffini e Raimondo Guarino²⁰.

Non dimentichiamoci, poi, che negli anni Novanta escono anche in Italia molti testi sulla danza moderna e contemporanea²¹. Sempre nell'ottica del pionierismo (auto)critico mi permetto, a questo proposito, di rimandare alla mia riflessione teorica sulla danza, esposta, negli stessi anni, in lavori come *Per una drammaturgia coreutica* di impostazione semiologica, apparso nella mia curatela *Drammaturgia della danza*²²; e *Corpo e danza*, sulle problematiche filosofiche del corpo danzante, pubblicato in *Ai confini della danza*²³, numero monografico di «Comunicazioni sociali». La prospettiva, dunque, si sta spostando progressivamente verso la storia culturale.

Questa parte del racconto, tuttavia, è già stata ampiamente proposta in altre sedi e di recente anche da chi scrive²⁴.

¹⁸ Cfr. M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, nuova edizione integrata, prefazione di S. Dalla Palma, appendice, varianti e integrazioni a cura di F. Fiaschini, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2003.

¹⁹ S. DALLA PALMA, *Il teatro e gli orizzonti del sacro*, Milano, Vita & Pensiero, 2001; ID., *La scena dei mutamenti*, Milano, Vita & Pensiero, 2001.

²⁰ I riferimenti bibliografici sarebbero molti; mi limito a quelli più significativi per la mia formazione iniziale: F. CRUCIANI, *Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa*, «Biblioteca teatrale», 1972, n. 5, pp. 1–16; F. RUFFINI, *Commedia e festa nel Rinascimento. La «Calandria» alla corte di Urbino*, Bologna, Il Mulino, 1986; R. GUARINO (a cura di), *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Bologna, Il Mulino, 1988.

²¹ Il volume che inaugura in Italia un reale approccio scientifico alla danza del Novecento è quello di E. CASINI ROPA, *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, Il Mulino 1988; seguito poi da EAD. (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990.

²² A. PONTREMOLI, *Per una drammaturgia coreutica*, in ID. (a cura di), *Drammaturgia della danza. Percorsi coreografici del secondo Novecento*, Milano, Euresis, 1997, pp. 15–35.

²³ ID., *Corpo e danza*, in ID. (a cura di), *Ai confini della danza*, n. monografico di «Comunicazioni sociali», XXI, 1999, n. 4, pp. 373–380.

²⁴ Cfr. E. CASINI ROPA, *Note sulla nuova storiografia della danza*, «Culture teatrali», 2002–2003, n. 7–8, pp. 97–105; A. PONTREMOLI, «Il bel danzar che con virtù s'acquista...». *Note sugli studi della danza in Italia*, «Il Castello di Elsinore», XX, 2007, n. 56, pp. 129–153.

Uno spaccato, parziale ma significativo, di quello che accade oggi nella ricerca in danza in Italia emerge dalle pagine di questo volume, dagli interventi degli studiosi italiani o di quelli che a questa tradizione di studi si rifanno, che raccontano la fase attuale della “narrazione” sulla *coreologia* — in essa ciascuno studioso, come sottolinea bene Marina Nordera, «ha costruito una retorica dell’isolamento (o dell’unicità)»²⁵ — e che mostrano una notevole varietà di interessi e di approcci.

Chi scrive²⁶, nel già citato intervento *Idee per una metodologia della ricerca coreologica* propone di chiamare *coreologia* una *filologia del corpo danzante* come esito ricostruttivo di un processo di ricerca sulla *traccia, l’indecidibile* di presenza/assenza di un corpo storico.

Nella stessa ottica, ma dall’osservatorio dell’antico, Maria Cristina Esposito²⁷ (*Gli elementi costitutivi della danza in Plutarco: un modello analitico. Ipotesi di elaborazione teorica*) presenta un’indagine sulla stratificazione semantica del termine greco *schema*, come deposito di un sapere corporeo in azione.

Laura Aimò²⁸ (*Danzare l’imitazione, danzare l’espressione. Il gesto nella riflessione filosofica settecentesca e nella fenomenologia delle arti di Susanne Langer*), dall’osservatorio filosofico, conduce una riflessione sulle *ragioni* della danza attraverso il pensiero estetico di alcuni intellettuali del Settecento, i quali, superando una visione dell’arte come imitazione, hanno posto le basi per una progressiva acquisizione di autonomia da parte della disciplina coreica stessa.

Rosella Simonari²⁹, studiosa coerente con i suoi assunti metodologici nomadi dentro i *Gender Studies*, dissemina i tratti della sua identità scrivendo in spagnolo (*La seducción que danza: relación entre coreología y estudios de género en el mito de Carmen*) e affrontando il mito di Carmen in una prospettiva di genere.

L’autorevole decana Barbara Sparti³⁰ («*Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet*»). *La ricerca teorica e la pratica*

²⁵ *Infra*, p. 171.

²⁶ *Infra*, pp. 3–32.

²⁷ *Infra*, pp. 59–78.

²⁸ *Infra*, pp. 79–104.

²⁹ *Infra*, pp. 105–120. Testo rivisto da Beatriz Martínez del Fresno.

³⁰ *Infra*, pp. 153–168.

della danza storica: strade divergenti?), in chiave auto-narrativa ricomponne la dialettica teoria/prassi a partire dalla propria esperienza di studiosa/danzatrice, raffinata e multi-competente.

Su un analogo crinale Marina Nordera³¹ (*Sconfinamenti disciplinari e non tra studi, studenti e studiosi della danza in Europa*) compie un richiamo epistemologico a una visione della danza come esperienza del confine, in grado, sia dal punto di vista storico che teorico, di svolgere un'importante funzione sociale e culturale, a partire dalla sua debolezza e della sua marginalità, che sono poi la forza della sua permanenza e della sua incisività nella storia.

Nella medesima ottica teorica va letto anche il saggio di Cecilia Nocilli³², italiana che scrive in spagnolo, perché da anni vive e lavora in Spagna e per opportunità accademiche (*La danza histórica no es histórica: perfil de una deconstrucción*). La studiosa, attraverso una esemplificazione artistica personale, illustra il processo di decostruzione dell'oggetto *danza storica*, mettendo in crisi dall'interno i miti delle certezze ricostruttive di certa presunta quanto velleitaria filologia della danza.

Di problemi di storiografia della danza si occupa un'intera sezione, con l'intervento di apertura di José Sasportes³³ (*La storia al centro degli studi coreologici*). Il decano portoghese della ricerca coreologica (che vive però a Venezia da molti anni) tira le orecchie ai *Dance Studies* quando operano forzature documentarie per affermazioni dogmatiche e ideologiche.

Gli fanno eco il saggio di natura metodologica di Ornella Di Tondo³⁴ (*Il documento nella storia della danza. Riflessioni in margine*), che riporta l'accento sulla materialità e centralità del documento nel lavoro dello storico; e quello di Rita Fabris³⁵ («Ispirato a...». *La via italiana alla ricostruzione del teatro di danza del primo Ottocento, Bournonville e il monopolio francese*), che si addentra nella problematica della ricostruzione spettacolare di repertori coreografici perduti come processo conoscitivo.

³¹ *Infra*, pp. 169–180.

³² *Infra*, pp. 181–192.

³³ *Infra*, pp. 195–206.

³⁴ *Infra*, pp. 207–234.

³⁵ *Infra*, pp. 235–250.

La sezione di Etnocoreologia si apre con l'ampia rassegna di Vito di Bernardi³⁶ tesa a problematizzare in chiave storica la nozione di antropologia della danza (*Problemi di antropologia della danza. Tradizione e ricerca*). Seguono esempi di ricerca etnografica sul campo con i saggi di Francesco Stoppa³⁷ (*La "còttə", una danza tradizionale della zona frentana in Abruzzo: reminiscenza, fossile vivente o convergenza con la Jota aragonese?*) e di Grazia Tuzi³⁸ (*La jota in Cantabria: dalla piazza al palcoscenico*) su specifiche danze tradizionali e in particolari contesti culturali.

L'ultimo intervento italiano della sezione è di Andrea Polimene³⁹ (*Creazione e interpretazione della danza. La danza come crocevia speculare di infinite interiorità*). L'Autrice cerca, in una prospettiva universalizzante, a differenza dei saggi precedenti che operano su scala culturale, di far luce sulla problematica dei neuroni specchio, che in questi ultimi anni si è imposta fortemente anche all'attenzione degli studiosi di danza.

*Los nuevos estudios coreológicos en España***

Después de ocho años de investigación y docencia en la universidad española, en 2008 vi la necesidad de convocar y reunir a algunos estudiosos de danza para establecer un debate sobre la disciplina coreológica que enfocase desde y hacia España las problemáticas de nuestro campo de estudio. A tal fin, el ministerio español de Ciencia e Innovación aceptó la propuesta para la organización del Congreso Internacional *La disciplina coreológica en Europa: problemas y perspectivas* al concedernos su generoso apoyo financiero.

Gracias también a la financiación de la Fundación para las Artes de Castilla y León (ARCyL) fue posible llevar a cabo un encuentro científico en el que las intervenciones de los estudiosos procedentes de Italia, Argentina, Francia y Alemania, así como la alta participación de público de toda España, y de Italia, Méjico, Argentina y Uruguay demostraron su éxito organizativo y su carácter interna-

³⁶ *Infra*, pp. 253–268.

³⁷ *Infra*, pp. 269–294.

³⁸ *Infra*, pp. 295–312.

³⁹ *Infra*, pp. 313–320.

** Il paragrafo è stato steso da Cecilia Nocilli

cional. La positiva y animada participación de los congresistas durante los debates después de las ponencias y comunicaciones enriqueció la confrontación y la reflexión sobre las temáticas de las sesiones propuestas.

En la presente publicación se puede constatar que la interdisciplinariedad es inherente e inseparable de la danza. Sin embargo, esta característica aún no parece ser comprendida a fondo precisamente por las instituciones culturales y académicas, empeñadas en sectorializar cada vez más el saber, a pesar de que en los nuevos planes de estudio de educación superior europea se subraye y se estimule la apertura de las fronteras disciplinares. No es de extrañar entonces que el Congreso, cuyas actas se recogen en este volumen, se realizara en las instalaciones de una escuela superior de arte dramático y no de danza. El acto de apertura se hizo con la colaboración de la Escuela Profesional de Danza de Castilla y León (EPDCyL) y con la participación de los alumnos de la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León (ESADCyL). Ricardo Vicente, director de escena invitado por la ESADCyL que hoy recordamos con admiración y nostalgia por su prematura desaparición, logró en sólo un mes reunir y llevar a escena el trabajo de docentes, alumnos y bailarines de ambas instituciones con el *savoir-faire* que lo caracterizaba.

La materia del congreso inicialmente desorientó al público, a los especialistas y a los mismos ponentes por el tema de debate, pero sobre todo por su sutil tono provocativo. El comité científico quiso abrir también a los jóvenes investigadores españoles y extranjeros la esfera de discusión para vislumbrar a través de sus propuestas dónde se colocaban dentro de la Coreología y qué reacciones podían provocar. Ninguna de las propuestas recibidas afrontaba la problemática terminológica ni proponía análisis del movimiento según Benesh o Laban, como suele ocurrir cuando se habla de Coreología. El *call for papers* se dejó intencionalmente abierto a múltiples enfoques, pero planteaba cuestiones claves e importantes en relación con la metodología, la terminología y la historiografía coreica que estimulasen una reflexión sobre la situación de la investigación y de la enseñanza de la danza en Europa. En general, las propuestas no respondieron a los problemas planteados por el congreso, pero resultaron útiles para radiografiar la investigación europea sobre danza.

Las propuestas recibidas se distribuyeron en cuatro sesiones: 1) *Problemáticas teóricas y estéticas en la investigación de la Danza* que abrió el congreso e hizo un balance sobre el estado de la investigación en Italia y España; 2) *Problemas de Historiografía de la Danza*, un argumento fundamental para discernir los puntos débiles y los puntos innovadores del “hacer” Historia de la Danza; 3) *La Etnocoreología*, inevitable en un país como España en donde la danza tradicional y folclórica tiene mucho peso; 4) *Creación e interpretación de la danza*, una sesión más amplia y libre para estudios sobre composición y ejecución coreográfica, así como para las investigaciones de doctorado.

La sesión especial dedicada a las intervenciones de Barbara Sparti, Marina Nordera y quien escribe estas líneas no tenía ninguna temática específica, pero sí una línea común: hablábamos en primera persona. Es significativo que las tres estudiosas seamos extranjeras en las ciudades en donde residimos y trabajamos: la norteamericana Sparti en Roma, y las italianas Nordera y yo en Niza y Valladolid, respectivamente. En este volumen nuestros trabajos se encuentran en la sección de *Teoría y práctica de los estudios coreológicos europeos*⁴⁰ al ubicarse dentro de la problemática introducida por el término Coreología y su interdisciplinariedad. Barbara Sparti habla desde su experiencia personal como investigadora y reconstructora, Marina Nordera ofrece un enfoque teórico–epistemológico y yo, un acercamiento terminológico.

Cuando se habla de Coreología o de disciplina coreológica, a algunos la expresión les resulta incómoda, para otros hay que afinarla, comprenderla y asimilarla. A menudo empleamos definiciones por tradición, conveniencia o desidia intelectual o, sencillamente, siguiendo los estudios teóricos de otras naciones. Desde una perspectiva estrictamente etimológica, el término Coreología sería muy adecuado para nuestros estudios, sin embargo, el uso restrictivo como «ciencia de análisis del movimiento» aplicado por Laban plantea una cierta renuencia a su uso. Así como la Musicología estudia la música en un sentido amplio, de la misma manera la Coreología estudia el fenómeno danza en todos sus aspectos y abarcando toda la

⁴⁰ *Infra*, pp. 153–192.

«cartografía de los saberes»⁴¹. El congreso puso de manifiesto que cada uno asigna sus propios contenidos al término de manera amplia y nunca limitativa como en la tradición labaniana. En busca de una propia identidad terminológica en los estudios sobre danza también en Europa, está claro que los términos transparentes empleados con éxito en otros países no necesariamente hallan buena acogida ni la misma comprensión entre nosotros. De hecho, en España resultaría poco oportuno hablar de Estudios en Danza («*Etudes en danse*» como propone Marina Nordera para Francia) ya que, dejando de lado el forzamiento gramatical, la expresión no asume la misma carga semántica de *Dance Studies*.

Siempre me he preguntado, más allá de las argumentaciones universitarias de carácter empresarial, el por qué de la necesidad de justificar la propia disciplina por medio de vanas, tautológicas y redundantes expresiones que la hagan parecer más apetecible. Cuando en los años noventa del siglo pasado España trabajaba en la implantación de la licenciatura en Musicología, razones coyunturales y políticas llevaron a llamar la carrera “Historia y Ciencias de la Música” para diferenciarse de los conservatorios, que ya tenían desde antes esta especialidad. Lógicamente, todo licenciado y profesional español del sector se autodefine, sin excepción, como “musicólogo” y no como “historiador y científico de la música”. Considero innecesario hacernos pasar por una suerte de «historiadores y científicos de la danza» para ostentar una disciplina dónde ejercer. ¿No estaríamos, quizás, ante la exteriorización de un sutil complejo de inferioridad? ¿Somos verdaderamente huérfanos de esa cartografía de saberes propia?

Como ha demostrado el encuentro internacional, es preocupante nuestra dependencia del pensamiento norteamericano que impone sus líneas teóricas y, evidentemente, también influye en el empleo de la terminología. A pesar de que se quiere defender la singularidad europea de los estudios sobre danza, sometemos nuestros propios idiomas a forzamientos evitables como «Studi in Danza» o «Estudios en Danza» para dar a entender que se sigue una específica corriente o un marco teórico de nueva generación. Detengámonos, entonces,

⁴¹ R. LÓPEZ CANO, *Musicología. Manual de usuario*, texto didáctico: www.lopezcano.net.

en los textos aquí recogidos para entender qué cartografías incluir dentro de la Coreología.

En el texto *La investigación sobre danza en España*, Beatriz Martínez del Fresno⁴² analiza la situación irregular que la danza tuvo en el sistema educativo y académico español a lo largo del siglo XX que explica la falta de tradición científica y el escaso nivel de conocimientos sobre danza en España. A partir de la década de 1990 se produjeron, sin embargo, algunos signos de cambio con la regulación de las enseñanzas de danza en los Conservatorios, la incorporación de nuevas asignaturas a la Universidad y la apertura de líneas de investigación en el plan nacional de I+D. Con este análisis se hizo un diagnóstico sobre las posibilidades y los límites actuales de la Coreología en España, señalando problemas metodológicos específicos y proponiendo algunos objetivos para enfrentar el doble reto de integrar la investigación sobre danza en el ámbito académico español y de encontrar un lugar para los estudiosos españoles en el espacio científico europeo.

Verenice Strumia⁴³ y Victoria Pérez Royo⁴⁴ nos informan sobre el estado de sus investigaciones de doctorado que realizan en Argentina (Córdoba) y Alemania (Berlín), respectivamente. Strumia desarrolla el concepto de intertextualidad en el repertorio coreico del Río de la Plata entre 1830 y 1866. Pérez Royo muestra una amplia gama de análisis interactivos desde el primer *software* de notación de danza hasta los más recientes *motion capturing*. Desde su óptica de historiador del arte, Alfonso Palacio⁴⁵ reflexiona acerca de la manera en que las artes plásticas contemporáneas han abordado el mundo de la danza a través de una relación de imágenes pictóricas del siglo XX.

Una sesión sin duda fresca y joven fue la de los pósteres. La bailarina e investigadora Ana M^a Díaz Olaya⁴⁶, los jóvenes doctorandos en Musicología Raquel Jiménez Pasalodos⁴⁷ y Matías Isolabella⁴⁸, y la

⁴² *Infra*, pp. 33–58.

⁴³ *Infra*, pp. 121–134.

⁴⁴ *Infra*, pp. 321–330.

⁴⁵ *Infra*, pp. 135–150.

⁴⁶ *Infra*, pp. 333–335.

⁴⁷ *Infra*, pp. 339–340.

⁴⁸ *Infra*, pp. 337–338.

pianista Paula Tortuero Martín⁴⁹ expusieron las soluciones metodológicas adoptadas para algunas dificultades específicas que afrontaron durante sus estudios de máster y de doctorado en relación con el análisis coreológico.

A la luz de los trabajos recogidos en esta publicación, la anomalía española revelada por Beatriz Martínez del Fresno podría bien leerse en clave innovadora. Si, como observa Susanne Franco⁵⁰, la Coreología no es una disciplina porque su entidad transversalmente interdisciplinaria podría parecer un pretexto, entonces la circunstancia española — un “inestable” mosaico multicolor — representa un terreno fértil en el que, parafraseando a Roland Barthes⁵¹, la interdisciplinarietà crea un objeto insólito que no pertenece a ningún individuo ni a ninguna teoría.

Un evento de tal envergadura como el Congreso Internacional *La disciplina coreológica en Europa: problemas y perspectivas* organizado por la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León (ESACyL) y el Aula de Música de la Universidad de Valladolid en colaboración con AIRDanza (Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza), resultó decididamente pionero en España. Esperamos haber sentado las bases para una reflexión continuada sobre todos los aspectos que enriquecen el quehacer intelectual del estudioso de/en/con/sobre/por la danza.

⁴⁹ *Infra*, pp. 341–342.

⁵⁰ Véase el texto de Marina Nordera, *infra*, p. 179.

⁵¹ R. BARTHES, «*Jeunes chercheurs*». *Le Bruissement de la langue. Essais es IV*, Paris, Seuil, 1984.

PROBLEMATICHE TEORICHE ED ESTETICHE
NELLA RICERCA IN DANZA

Idee per una metodologia della ricerca coreologica*

ALESSANDRO PONTREMOLI

In principio era il Corpo

Il corpo è il fulcro di attenzione, il punto di partenza e di arrivo di ogni ricerca sulla danza, poiché non si dà danza senza corpo, così come non si dà vita senza un vivente. È sempre un corpo a danzare, sia che questo corpo sia portatore della propria consapevolezza, sia che, sotto ipnosi, come nel famoso caso di Madeleine G.¹ agli albori del Novecento, agisca al di sotto della sua soglia.

Il corpo, che anche in termini esperienziali comuni prova se stesso, è condizione di possibilità per la conoscenza, la quale ha come fondamento fenomenologico l'impressionalità coscienziale (laddove la coscienza non è il frutto dell'aporia del *cogito* cartesiano ma l'autoimpressionalità della vita che viene a se stessa in una presa patica autorivelantesi) che, a sua volta, è la materia fenomenologica di ogni intuizione conoscitiva².

* A partire dal secondo paragrafo, questo saggio riprende e sviluppa il mio intervento inedito al Convegno Internazionale *Atelier de la danse n. 3: Traces*, Cannes, Section Danse de l'Université de Nice Sophia Antipolis–Festival de Danse de Cannes, 23–26 novembre 2007. Lo scritto, nel suo complesso, si inserisce nel progetto di ricerca internazionale *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza de la edad moderna y contemporánea* (MICIN HAR2008–03307/ARTE), date di realizzazione: dal 01/01/2009 al 31/12/2011.

¹ E. CASINI ROPA, *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 9–23.

² Per tutta la cruciale questione dell'indagine fenomenologia del corpo cfr. V. MELCHIORRE, *Corpo e persona*, Genova, Marietti, 1991; M. HENRY, *Vedere l'invisibile. Saggio su Kandinskij*, Milano, Guerini e associati, 1996; ID., *Fenomenologia materiale*, a cura di P.

Un corpo impressionale stabilisce relazioni con sé, con gli altri da sé e col mondo, con quel fuori cui però la sua dimensione essenziale, vale a dire la sua carne, non appartiene, perché «nessuna carne è suscettibile d'apparire nell'apparire del mondo»³. Queste relazioni sono la condizione di possibilità del venire a parola dell'Essere⁴ nella corporeità senziente e conoscente, che sempre e comunque mette in forma se stessa e le sue emanazioni (cultura) entro quell'*environment* ineliminabile della soggettività che è la società. In questa osmosi reciproca fra mondo e soggetto anche le identità personali subiscono nuove negoziazioni, adattamenti e trasformazioni.

La danza, come ostensione del corpo entro parametri di volta in volta ridefiniti da coordinate spazio-temporali, culturali, storiche e sociali, si sostanzia all'intersezione fra le *pratiche* e le *rappresentazioni* divenendo oggetto di un'indagine che da un lato mira alla ricostruzione delle condizioni materiali e concrete dell'agire corporeo, e dall'altro tenta un'interpretazione della complessa dinamica di produzione e ricezione di simboli che la danza, come ogni altra pratica discorsiva che nasca dagli oggetti culturali, produce assecondando, trasgredendo, riformulando (e talvolta inventando) codici ampiamente condivisi da comunità, gruppi, culture⁵.

In questa prospettiva una distinzione fra *estetiche* e *storie* non può più essere considerata rigida: la danza, fra gli atti, i comportamenti e le tecniche del corpo sottoposti all'indagine ermeneutica, non è solo la somma di opere d'arte esemplari, che pure rappresentano spesso osservatori privilegiati per contestualizzare processi identitari, affermazioni ideologico politiche, emancipazioni di genere; è anche e soprattutto una serie di fenomeni riconosciuti nella percezione comune e collocati nella categoria danza, di volta in volta intezionati, a seconda dei contesti, come evento rituale, pratica sociale e socia-

D'Oriano, Milano, Guerini e associati, 2001; ID., *Incarnazione. Una filosofia della carne*, Torino, SEI, 2001; J.-L. MARION, *Dato che. Saggio per una fenomenologia della donazione*, Torino, SEI, 2001; ID., *Il visibile e il rivelato*, Milano, Jaka Book, 2005.

³ M. HENRY, *Incarnazione* cit., p. 46.

⁴ Cfr. V. MELCHIORRE, *Essere e parola. Idee per una antropologia metafisica*, Milano, Vita & Pensiero, 1982, pp. 50–68.

⁵ Il testo che in Italia ha messo gli studiosi di danza di fronte a nuove prospettive di ricerca è S. FRANCO, M. NORDERA (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET Università, 2007.

lizzante, disciplina sportiva, prassi terapeutica, protocollo religioso e così via.

Ogni forma di danza rappresenta una risposta a una precisa istanza culturale che intenda comunicarsi agli altri ed è, per così dire, specchio della società che la produce⁶. Il corpo che danza, oltre a rivelare se stesso e la persona di cui è incarnazione, nella sua immediatezza si presenta come un corpo sociale⁷, un corpo, cioè, che appartiene ad una o più culture all'interno di una società ben identificabile, cui deve le sue forme e le sue deformazioni⁸. Ogni cultura, in base a principi estetici condivisi, anche se non sempre in modo consapevole, cura il corpo, lo modella secondo precise tecniche, lo manipola nei più svariati modi, lo ostenta secondo un gusto particolare, per permettere alla *persona* di parlare di sé, producendo una vera e propria *scrittura* sul corpo e col corpo. Il compito affidato a tale *scrittura* è quello di veicolare significati e, per il tramite degli stessi, organizzare il rapporto fra gli individui, e fra essi e la realtà che li circonda.

Il corpo, nella sua esistenza sociale, si dona nella comunicazione, come una *scrittura*, della quale è possibile, reciprocamente, una *lettura*: i molteplici sensi di una espressione facciale, di un comportamento e del modo di manifestarlo nel corpo attraverso una particolare forma (come ad esempio la danza), possono essere compresi dagli altri in quanto sono stati incorporati. Non è insolito individuare, in una stessa epoca, dei tratti comuni nei volti, negli atteggiamenti e negli abiti di cui i corpi sono rivestiti: la dialettica fra identità personale e socialità rivela che esiste una stretta relazione fra i soggetti e le idee, le abitudini, i gesti e le posture proprie del tempo e del luogo, nei quali un corpo è storicamente e socialmente collocato.

La prima percezione che si ha dell'altro è, dunque, una percezione sociale, se è vero, come afferma Goffman, che il nostro modo di mostrarci al pubblico dipende da convenzioni, che da un lato ci pro-

⁶ Cfr. A. PONTREMOLI, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2009⁵, pp. VII-XXII.

⁷ Cfr. U. VOLLI, *Il corpo della danza. Vent'anni di Oriente Occidente. Oriente Occidente. Incontri internazionali di Rovereto Danza Teatro*, Rovereto, Osiride, 2001, p. 11.

⁸ Secondo una prospettiva a un tempo antropologica e semiologica, infatti, il corpo è un artefatto, una costruzione progettata in seno a una determinata società e regolata dalla sua cultura estetica, cfr. A. PONTREMOLI, *Dance, Body and Sense*, «Degrés», XXXVIII, 2010, n. 141, in corso di pubblicazione.

teggono, ma dall'altro tendono spesso a ingabbiarci entro gli stretti limiti di una definizione non esauriente⁹. Se usciamo dai confini nei quali siamo in grado di mettere in atto la decodifica delle scritte somatiche, sperimentiamo il disorientamento e la difficoltà a riconoscere l'identità dei corpi con cui entriamo in relazione¹⁰.

Se dal punto di vista genetico il corpo è regolato da un patrimonio di possibilità, caratteri e limiti comuni a tutti gli uomini, che permettono minime differenze fisiche — così come accade anche per un bagaglio di base di espressioni fondamentali, che sono considerate innate e condivise dall'intera umanità e da alcune specie di animali¹¹ —, nella sua avventura sociale esso si presenta sempre con l'evidenza delle differenze: anzitutto di scrittura del corpo (gesti, espressioni, movimenti, ecc.), ma anche di scrittura sul corpo (depilazione, trucco, *piercing*, dieta, ecc.).

Ciò che varia largamente da un popolo all'altro sono le *tecniche del corpo*¹², quel complesso di modalità di azioni, comportamenti, gesti, che risulta legato a diverse funzionalità (queste ultime, invece, universali). Mangiare, dormire, fare l'amore, danzare, ecc. sono esigenze originarie, a cui ogni cultura cerca di far fronte con le proprie tecniche e attraverso la creazione di un universo di oggetti e protesi (le posate, la sedia, il materasso, le scarpette da punta, ecc.), in grado, reciprocamente, di determinare condizionamenti all'espressione, alla comunicazione e all'arte. Accanto a queste tecniche, altri tipi di scel-

⁹ Cfr. E. GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969; ID., *Espressione e identità. Gioco, ruoli, teatralità*, Bologna, Il Mulino, 2003.

¹⁰ L'esteriorità del corpo si organizza per differenze e opposizioni, che insieme all'impatto emotivo costituiscono le condizioni per la lettura di un corpo: il dimorfismo sessuale ne è l'esempio più eclatante. Cfr. U. VOLLI, *Figure del desiderio. Corpo, testo, mancanza*, Milano, Raffaello Cortina, 2002, pp. 254–258.

¹¹ Cfr. P. EKMAN, *Darwin and the Facial Expressions: a Century of Research in Review*, New York, Academic Press, 1973; U. VOLLI, *Il corpo della danza* cit., p. 11. La posizione eretta, i limiti muscolari e delle articolazioni, lo sviluppo possibile di ogni movimento, ecc., sono universali nella specie umana: ad esempio, la testa dell'uomo non può ruotare di 360°. Fatte le debite eccezioni dei contorsionisti, allenati fin dalla tenera età a far assumere al proprio corpo posizioni generalmente improponibili alla maggior parte delle persone, e fatta pure eccezione per gli interventi chirurgici che modificano l'anatomia del corpo, ogni articolazione ha uno sviluppo prevedibile e misurabile entro dei range standard.

¹² Cfr. M. MAUSS, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1965; D. CARPITELLA, *Prefazione*, in C. SACHS, *Storia della danza*, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 7–17; U. VOLLI, *Il corpo della danza* cit., p. 11.

te più personali influenzano una certa modalità di presentazione del corpo e rendono riconoscibili i suoi diversi livelli di appartenenza.

Ne deriva una infinita e continua attività di lettura e interpretazione del corpo altrui, dei suoi gesti, delle sue posture, delle sue azioni, dei suoi elementi decorativi, anche se non sempre ciò avviene in modo consapevole. L'inevitabile capacità del corpo di significare dipende proprio dal fatto che ciascuno di noi è determinato (anche se in modo involontario e in maniera implicita), nel suo presentarsi agli altri, da un gusto e da una sensibilità acquisiti nel tempo, che sente propri, anche se sono indotti da sistemi educativi e da abitudini.

La comprensione di questo fattore è molto importante per capire il significato di una esperienza umana come la danza che, se sul versante teorico presenta molti punti di universalità, nella sua fenomenologia concreta è una realtà sempre storicamente, socialmente e culturalmente determinata. Tali aspetti sono anche quelli che stabiliscono le distinzioni e le precisazioni dei generi performativi all'interno di una determinata comunità¹³, e che ci mostrano un ampio spettro di possibilità e di differenze. La danza si configura allora come una manifestazione, ad un tempo, del corpo singolo e di quello collettivo, intreccio complesso di tecniche ed espressioni.

Nella nostra cultura la danza è considerata un linguaggio artistico quando si organizza in un sistema di segni basato su opposizioni. Finalizzata o meno alla dizione di un contenuto, come accade nelle forme mimetiche del balletto o della pantomima; astratta e formalistica come nelle geometrie balanchiniane e cunninghamiane; codice organizzato linguisticamente come il Mudra e il Kathakali, la danza è l'evento dell'esposizione del corpo individuale e collettivo, riconosciuto come degno di attenzione e di interesse perché portatore di senso.

Come non esiste un corpo universale, non esiste neppure una danza universale. Steccati, confini e distinzioni, che nella nostra cultura separano arti del racconto e del dramma e arti della mimesi, arte musicale e arte del canto o del movimento, sono variabili nel tempo,

¹³ Afferma Volli, al proposito: «È importante comprendere che, come il corpo, la danza concreta è sempre relativa a una cultura e ne specifica gli interessi e le credenze molto più di essere una specificazione di un genere astratto e universale», U. VOLLI, *Il corpo della danza* cit., p. 14.

diversi da un territorio a un altro, addirittura sconosciuti ad alcuni popoli. Ciò che, infatti, una cultura concepisce come arte è molto diverso dai tratti che un'altra attribuisce ad analoga esperienza.

Nei corpi individuali che si armonizzano nella danza, trascesi dal processo di manifestazione e comunicazione di un corpo sociale e dei valori che gli appartengono, si verifica concretamente quella *sincronizzazione* di gesti e movimenti che gli antropologi ritengono la base ontogenetica e la condizione filogenetica inconscie di ogni esperienza di interazione fra le persone, sia che stiano conversando fra loro, sia che stiano svolgendo un'azione comune¹⁴. Si tratta di microsequenze di azioni della comunicazione quotidiana che sono comprese, interpretate e lette per sinestesia, senza l'ausilio di alcun metalinguaggio né di alcuna narrazione. Questo processo universale, inconscio e segreto, che ha delle caratteristiche peculiari in ogni cultura, viene reso esplicito dalla danza, che di quella particolare modalità comunicativa, dei suoi contenuti e dei suoi tratti distintivi è la manifestazione. Nella stessa direzione di conferma scientifico-biologica vanno lette le recenti scoperte relative ai così detti neuroni specchio¹⁵.

Il corpo che si presenta nella danza è accompagnato da una serie di strumenti che costruiscono gli effetti di senso, suscitano reazioni emotive, costituiscono una sorta di base comune che rende carichi di senso, per i propri spettatori, i propri oggetti culturali permettendo di distinguere, all'interno di questi ultimi, quelli qualitativamente migliori. Se non si appartiene a una determinata cultura è assai difficile cogliere pienamente il senso dei suoi prodotti coreici.

Ogni cultura elabora una sorta di *fisiognomica naturale*, secondo la quale tutti i membri della comunità condividono un sapere circa il corpo. Gesti, espressioni, colori, modalità di vestire, toni della voce, posture e movimenti vengono messi in relazione con particolari stati d'animo e passioni, con un paradigma di caratteri, di categorie etiche e morali. Sentiti da noi come naturali, sono invece gli elementi strut-

¹⁴ Cfr. E.T. HALL, *Beyond Culture*, New York, Doubleday, 1976; U. VOLLI, *Il corpo della danza* cit., p. 14.

¹⁵ Cfr. G. RIZZOLATI, C. SINIGAGLIA, *So quel che fai*, Milano, Raffaello Cortina, 2006; F. BORTOLETTI (a cura di), *Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*, n. monografico di «Culture teatrali», 2007, n. 16; cfr. *infra* il saggio di Andrea Polimene alle pp. 313–319.

turali di un'enciclopedia venutasi a costruire nel tempo e sempre variabile e adattabile, che ci permette di dare un significato preciso alla varietà dei rapporti fra i modi e le forme del corpo e un complesso di sentimenti e passioni che riteniamo pertinenti nell'organizzazione del nostro modo di essere e per la comprensione dei comportamenti altrui.

Nella metodologia della ricerca storico-estetica in danza hanno acquisito grande importanza i richiami metodologici della storia culturale¹⁶ e dei *Dance Studies*¹⁷, in particolare sono di notevole aiuto alcuni concetti chiave.

Cominciamo col dire che studiare la danza dal punto di vista storico significa interrogare il passato al fine di comprendere come singoli, gruppi e comunità di una certa epoca abbiamo percepito e interpretato un certo "repertorio" di comportamenti ed esperienze come danza; quali motivazioni (materiali, sociali e di mentalità), siano state determinanti per quelle modalità di percezione, per la conseguente e correlata produzione di senso e per gli effetti che ne siano derivati¹⁸.

Se questa affermazione riveste una qualche utilità dal punto di vista metodologico, allora è importante accennare ad alcune questioni utili alla ricerca:

1. *constesto*: il termine fa riferimento alla necessità di non disancorare le culture della danza da basi economiche e sociali secondo la concezione dello scambio e della negoziazione, nel superamento della marxiana dipendenza assoluta della sovrastruttura dalla struttura. Si tratta di stemperare l'idea di assoluta omogeneità culturale di una determinata epoca lavorando sia sull'asse orizzontale della tradizione che presenta molti elementi di discontinuità entro l'apparenza di una linearità (conflitti fra innovazione e continuità, conflitti entro la stessa linea di trasmissione, problemi della sua ricezione ecc.), sia sui numerosi assi verticali dei passaggi fra cultura alta e cultura bassa, fra classi sociali dominanti e subalterne, fra uomini e donne, fra classi diverse di età ecc.; sia ancora sulla dialettica *marginie/centro*;

¹⁶ Per una sintesi delle problematiche della storia culturale cfr. P. BURKE, *La storia culturale*, Bologna, Il Mulino, 2006; A. ARCANGELI, *Che cos'è la storia culturale*, Roma, Carocci, 2007.

¹⁷ Cfr. S. FRANCO, M. NORDERA (a cura di), *I discorsi della danza* cit., pp. IX-XXIV.

¹⁸ Cfr. U. DANIEL, *Compendio de historia cultural*, Madrid, Alianza, 2005, p. 22.

2. *sguardo*: si riferisce alla problematica che inquadra la consapevolezza che nell'osservazione delle culture di danza *altre* si è sempre vincolati da paradigmi e parametri pre-giudiziali, derivanti dalle visioni stereotipate, proprie di un latente imperialismo culturale di marca occidentale, spesso più radicato di quanto si possa immaginare. Si tratta del tentativo di ricostruire lo sguardo di una determinata epoca sul mondo, sul corpo e di conseguenza su quello che è vissuto, recepito e prodotto come danza; questo sguardo può poi essere rimodulato ogni volta sugli assi verticali di cui abbiamo parlato sopra, in particolare su quello dell'identità e della cultura di genere;

3. *pensiero*: ogni danza, in particolare nell'analisi appoggiata al versante delle rappresentazioni, in quanto complesso processo di incorporazione, è connessa a un paradigma epistemico entro cui rivestono ruoli differenti ma euristicamente complementari, idee, sistemi di pensiero, mentalità, costruzioni ideologiche, convinzioni, sentimenti;

4. *corpo*: un ruolo centrale per lo studio della danza rivestono le testimonianze documentarie sulla concezione e l'uso del corpo in un determinato contesto storico, culturale e sociale, le sue rappresentazioni attraverso altre pratiche discorsive e/o artistiche. In questo contesto la *coreologia*, nella consapevolezza che il corpo ha una vita molto breve rispetto ad altri oggetti che possono assurgere al ruolo di fonti e che comunque, nelle sue visualizzazioni documentarie, esso manca sempre dell'elemento cinetico — per fortuna tale elemento viene in parte conservato a partire dalla fine dell'Ottocento grazie ai documenti audiovisivi e alle altre invenzioni tecnologiche —, si deve porre nella prospettiva di una *filologia del corpo*. Tale filologia ha l'obiettivo di ricostruire la specifica modalità in prima istanza del corpo vissuto (che, come abbiamo visto, è un inestricabile intreccio di sentire soggettivo e di lettura di sé e dei corpi altrui come portatori di simboli di appartenenze e identità multiple e variegata, spesso presenti nello stesso saliente epocale, e nel medesimo *environment*); in seconda istanza, del corpo danzante, che assume su di sé tecniche particolari del corpo, stili acquisiti con la pratica, modalità di presentarsi e di rappresentarsi attraverso la messa in forma dello spazio, con potere nel contempo rafforzativo e trasformativo di culture e società che la producono. E ciò è possibile in primo luogo perché le varianti anatomiche del corpo umano sono minime nell'arco di molti

secoli e irrilevanti ai fini dello studio della danza e in secondo luogo perché le *tracce* lasciate dal corpo vissuto, quando non sono recuperabili sul piano materiale, sono presenti in un ricco deposito di *memorie* di varia natura che rappresentano il primo campo di investigazione dello storico della danza.

Questo lavoro di indagine accurata come *filologia del corpo*, che intende approssimarsi il più possibile al corpo vissuto e recepito in una determinata epoca storica, non può mai, tuttavia, prescindere dalla consapevolezza del carattere creativo della ricerca storica, che contiene le tracce del suo ricercatore così come inevitabilmente è rivestita del carattere del presente. Ogni lavoro di narrazione storica è la punta dell'iceberg di stratificazioni teoriche e concettuali che devono essere costante oggetto di decostruzione, ma che rendono ogni tentativo di rimessa in danza dei corpi danzanti del passato (*danza storica*) un evento inesorabilmente contemporaneo.

Coreologia come filologia del corpo nel XV secolo

Per esemplificare quanto siamo venuti finora dicendo, vale la pena prendere in considerazione un ambito particolare della ricerca coreologica, che è lo studio del processo di progressiva testualizzazione manualistico-trattatistica subito dalla danza nell'ambito delle corti italiane ed europee nel corso del XV secolo.

Scoperti fra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, i trattati di danza del XV secolo, attribuiti a Domenico da Piacenza, Guglielmo Ebreo/Giovanni Ambrogio da Pesaro e Antonio Cornazano, furono letti e interpretati quasi nello stesso modo da due ideologie scientifiche fra loro in apparenza distanti. Una filologia e bibliofila italiane maschili e positiviste da un lato¹⁹, e una musicologia femminile e tardo-romantica anglosassone dall'altro²⁰ contribuirono all'invenzione della *danza rinascimentale*: i primi apprezzandone l'unitarietà dell'assunto estetico, ma lamentandone l'astruseria argomentativa priva di "poesia" come — a detta loro — per la maggior

¹⁹ Ad esempio, Dante Bianchi, Curzio Mazzi, Giovanni Messori Roncaglia, Francesco Zambrini.

²⁰ Ad esempio, Melusine Wood, Belinda Quirey, Wendy Hilton, Mabel Dolmetsch, Peggy Dixon.

parte della trattatistica quattrocentesca; le seconde esaltandone i connotati di modernità, che — secondo il sentire dell'epoca — ne facevano i prodromi di quella rivoluzione artistica novecentesca tutta al femminile che portava il nome di danza libera e di *Modern Dance*.

La rigidità della metodologia dei primi e l'entusiasmo esaltato delle seconde furono solo parzialmente in grado di restituire questi preziosi documenti al contesto socio-culturale che ne aveva influenzato la nascita e la forma, ma ebbero comunque il merito di attirare l'attenzione di storici, musicologi, e più di recente *coreologi*, su un *corpus* di fonti omogenee fra loro per certi aspetti, e caratterizzate da una continuità nei confronti della tradizione storicamente ad essi antecedente.

Fra la fine del anni Settanta e gli Ottanta, sull'onda del *revival* della così detta *musica antica* in chiave di rivendicazione politica nei confronti dell'istituzione passatista del Conservatorio, ancorata a programmi di studio ottocenteschi che escludevano dalla considerazione artistica ogni forma musicale antecedente a J.S. Bach, stimolati da esperienze più o meno analoghe all'estero, nascono anche in Italia alcuni gruppi di musica e danza rinascimentale con la finalità di ricostruire e riproporre in chiave spettacolare il repertorio testimoniato dai trattati. Nella stessa direzione si orientano anche gli studi musicologici, fra i primi a proporre in saggi e monografie un lavoro che dalla ricostruzione e trascrizione delle poche musiche per danza rimaste passa a stabilire criteri per l'analisi del materiale documentario specifico²¹. La filologia testuale, già matrice della musicologia di quegli anni, si propone come metodo di riferimento anche per una nascente e sedicente *coreologia*, concepita allora come una disciplina filologica, appunto, e storica nel contempo finalizzata alla disamina dei documenti e delle fonti scritte inerenti la danza del passato, caratterizzata da una forte vocazione all'interdisciplinarietà, in dinamico riferimento con le acquisizioni delle scienze storiche e sociali, in relazione con la storia della musica e la storia dell'arte. In particolare, per lo studio della danza aulica del Quattrocento si partiva dai trattati

²¹ Cfr. O. KINKELDEY, *Dance Tunes of the Fifteenth Century*, in D.G. HUGHES (a cura di), *Instrumental Music. A Conference at Isham Memorial Library*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1959, pp. 3-30, 89-152; W.T. MARROCCO, *Inventory of 15th Century Bassedanze, Balli & Balletti*, New York, Congress on Research in Dance, 1981.

specifici, sottoposti a rigorosa e sistematica collazione²², laddove si presentassero affinità nella descrizione dei passi, delle coreografie e delle indicazioni teoriche. Il raffronto fra le descrizioni coreografiche e la musica costituiva il passo successivo, finalizzato alla ricostruzione di singole danze in tutte le loro componenti.

Fra la fine degli anni Ottanta e i Novanta la storiografia europea si affida a un nuovo paradigma e in Italia, ad opera in particolare di Fabrizio Cruciani e dei suoi allievi²³, gli studi sulle culture della rappresentazione si attestano su posizioni metodologiche nuove: il tentativo è quello di costruire, attraverso il lavoro di ricerca sulle pratiche, una o più categorie coreutico/coreiche pertinenti agli individui e alle comunità, alle società e alle epoche di volta in volta prese in considerazione, giungendo alla formulazione di diversi *possibili orchestici*. Questa posizione esige però il riconoscimento e il rispetto di eventuali scarti, incongruenze o differenze stilistiche presenti in una determinata fonte, senza appropriarsene col tentare di piegarla forzatamente alla *propria* categoria di danza, in altre parole, parafrasando Cruciani, senza avere come pietra di paragone *la danza che abbiamo in mente*²⁴. Restaurare lo sguardo dello spettatore presente attraverso l'incremento di conoscenza che egli affida alla testualizzazione del ricordo diviene un'importante via di accesso alla comprensione della danza del passato.

Oggi si è propensi a ritenere che i trattati di danza del XV secolo, indipendentemente dalla finalità immediata per la quale furono creati, fissino fatti e rapporti (fra soggetti, gruppi, istituzioni) rivelando in tal modo la loro natura di processi di memorizzazione di un'ampia rete di condizioni, in qualche modo contemporaneamente a monte e

²² Cfr. A. WILLIAM SMITH (a cura di), *Fifteenth-Century Dance and Music*, II: *Choreographic Descriptions with Concordances of Variants*, Hillsdale, NY, Pendragon Press, 1995.

²³ Cfr., almeno, F. CRUCIANI, *Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa*, «Biblioteca Teatrale», 1972, n. 5, pp. 1-16; F. CRUCIANI, F. TAVIANI, *Discorso preliminare per una ricerca in collaborazione*, «Quaderni di teatro», II, 1980, n. 7, pp. 31-66; F. RUFFINI, *Commedia e festa nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987; R. GUARINO, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna, Il Mulino, 1995; R. GUARINO, *Il teatro nella storia*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

²⁴ F. CRUCIANI, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 11-12.

a valle della loro esistenza e conservazione²⁵.

Nel caso del teatro e della danza la ricerca storica si articola come indagine sulla concretezza delle relazioni che qualificano la percezione e la presenza di azioni simboliche in un contesto e che si sono depositate in alcune *pratiche* e nelle relative e specifiche modalità della loro conservazione e trasmissione.

Quello che questi depositi di memoria attiva ci permettono di osservare per il periodo che stiamo usando come esempio — l'arco

²⁵ Riportiamo di seguito, per comodità di riferimento bibliografico, il *corpus* della tradizione manoscritta della danza aulica del Quattrocento e dei primi del Cinquecento con l'indicazione della rispettiva sigla di identificazione filologica. *Trattati con notazione musicale (in ordine cronologico)*: Pd: Paris, BNF, *f. ital.* 972, DOMENICO DA PIACENZA, *De arte saltandi et choreas ducendi* (ca. 1450); V: Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Capponiano 203, ANTONIO CORNAZANO, *Libro dell'arte del danzare* (prima redazione perduta 1455; seconda redazione 1465); Pg: Paris, BNF, *f. ital.* 973, GUGLIELMO EBREO DA PESARO, *De pratica seu arte tripudii* (1463); Pa: Paris, BNF, *f. ital.* 476, GIOVANNI AMBROSIO (alias GUGLIELMO EBREO DA PESARO), *De pratica seu arte tripudii* (ca. 1471–74). *Altre redazioni del trattato di Guglielmo Ebreo senza notazione musicale (in ordine alfabetico)*: FL: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Antinori* 13 (1510); FN: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, *magl.* XIX. 88; FN': Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, *palat.* 1021, cc. 155–156 (frammento); M: Modena, Biblioteca Estense, *cod. ital.* 82 (a. J. 94); NY: New York, Public Library, (S) *MGZMB–Res. 72–254; NY': New York, Public Library, (S) *MGZMB–Res. 72–255 *Balletti composti da Giovannino e il Lanzino e il Papa*; S: Siena, Biblioteca Comunale, L. V. 29. *Altre fonti per il repertorio coreico (in ordine alfabetico)*: Fol: Foligno, Seminario Vescovile, Biblioteca Jacobilli, *D.I.42*; N: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, *HS 8842/GS 1589* (1517); Ven: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *cod. It. II. 34*, (=4906) *Il libro di Sidrach*; Vit: Viterbo, Archivio di Stato, Notarile di Montefiascone, *Protocollo* 11. Cfr. F.A. GALLO, *Il «ballare lombardo» (Circa 1435–1475). I balli e le basse danze di Domenico da Piacenza e di Guglielmo Ebreo da Pesaro*, «Studi musicali», VIII, 1979, pp. 61–84; I. BRAINARD, *L'arte del danzare in transizione: un documento tedesco sconosciuto sulla danza di corte*, tr. it., «La danza italiana», 1985, n. 3, pp. 77–89; I. WETZEL, «*Hie innen sindt geschriben die wellschen tenntz*». *Le otto danze italiane nel manoscritto di Norimberga*, in M. PADOVAN (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, atti del convegno internazionale di studi, Pesaro, 16–18 luglio 1987, Pisa, Pacini, 1990, pp. 321–341; A.W. SMITH, *Una fonte sconosciuta della danza italiana del Quattrocento*, ivi, pp. 71–84; A. PONTREMOLI, *Gli appunti di un anonimo maestro di danza del XV secolo: il codice marciano It. II. 34 (= 4906)*, in ID., P. LA ROCCA, *La danza a Venezia nel Rinascimento*, Vicenza, Neri Pozza, 1993, pp. 13–26; B. SPARTI, *Rôti Bouilli: Take Two «El Gioioso Fiorito»*, «Studi musicali», XXIV, 1995, pp. 231–261. Un regesto bibliografico aggiornato al 2007: F. BORTOLETTI, *Tra teoria e prassi: rassegna bibliografica sulla danza nel primo Rinascimento italiano*, in E. CASINI ROPA, F. BORTOLETTI (a cura di), *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, Macerata, Ephemeria, 2007, pp. 127–150. Trascrizioni in A.W. SMITH (a cura di), *Fifteenth-Century Dance and Music* cit., I: *Treatises and Music*.

temporale (ca. 1435–ca. 1510) entro il quale sono databili i documenti riferibili a quello che la storiografia della danza ha postulato come il nuovo stile di danza nobile fissato dai trattati manoscritti²⁶ — sono i processi di simbolizzazione e la loro azione modellizzante nei confronti del tempo, dello spazio, del corpo e delle relazioni comunitarie.

Come il trattato di danza, insieme a moltissime altre *tracce* scritte (lettere, testi letterari, appunti manoscritti, leggi suntuarie, ecc.), afferisca nel Quattrocento a un preciso *sistema cognitivo*, se certamente è anzitutto una questione che riguarda l'individuo, nondimeno ha sempre a che fare con un'attitudine collettiva, fortemente influenzata dal contesto e dalle abitudini di un'epoca, una società, una cultura delle quali tali abitudini sono, nel contempo, indici e segnali.

L'influsso che questo sistema simbolico ha sulla percezione e sull'organizzazione del sensorio del singolo e della comunità determina gli strumenti mentali con i quali i soggetti organizzano le loro esperienze visive, relazionali, corporee ecc.

Se il corpo si abbiglia, si muove e si atteggia secondo un preciso sistema cognitivo, che prevede nel Quattrocento la necessità di rendere esteticamente percepibile l'assetto ordinato della società, i trattati di danza di quest'epoca sono dettati dalla medesima istanza e dalla necessità di rendere istituzionali gli strumenti per la comunicazione dello stato e della condizione del soggetto o dei gruppi sociali.

La trattatistica

Alla ricerca delle tracce lasciate dal passaggio dei corpi danzanti e transcificate nella forma narrativo–argomentativa dei trattati, cer-

²⁶ Per un quadro delle problematiche specifiche inerenti la storiografia coreologica del XV secolo, per citare solo una bibliografia di partenza, cfr. A. PONTREMOLI, P. LA ROCCA, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Milano, Vita & Pensiero, 1987; P. CASTELLI, M. PADOVAN, M. MINGARDI (a cura di), *Mesura et arte del danzare. Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, catalogo della mostra, Pesaro, Pucelle, 1987; M. PADOVAN (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro cit.*; B. SARTI (a cura di), *Guglielmo Ebreo of Pesaro, De pratica seu arte tripudii – On the practice or art of dancing*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 3–79; A. ARCANGELI, *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Treviso–Roma, Fondazione Benetton Studi Ricerche–Viella Libreria Editrice, 2000; B. SPARTI, *La danza come politica al tempo di Machiavelli*, in A. PONTREMOLI (a cura di), *La lingua e le lingue di Machiavelli*, atti del convegno internazionale di studi, Torino, 2–4 dicembre 1999, Firenze, Leo S. Olschki,

chiamo di procedere con ordine, per fornire in questa sede alcuni spunti per una metodologia di ricerca e una possibile formulazione dello statuto epistemologico del trattato di danza quattrocentesco. Partiamo dai dati comuni agli oggetti osservati per poi analizzarli separatamente.

Il dato di omogeneità delle fonti, cui si accennava poco sopra, appare evidente non solo per l'ovvio e generico riferimento alla teoria e alla prassi della danza, argomento attorno al quale vengono costruiti i discorsi depositati nei trattati, ma soprattutto perché nel contenuto essi accennano alla loro esistenza come articolazioni e contributi alla definizione di un'*arte*, della quale i principi estetici, le peculiarità tecniche, le indicazioni pratiche e il repertorio coreografico vengono specificati come appartenenti alla tradizione inaugurata dal comune maestro Domenico da Piacenza (o da Ferrara).

A questo proposito il trattato di Domenico utilizza il termine *arte* dopo poche righe, ma non prima del tentativo di definire la danza come *moto corporeo*: «Dicendo lui e opponendo per argomenti boni e veri esser questa *arte* e demonstrazione zentile de tanto intelecto e fatica quanto ritrovare se possa»²⁷. E più oltre: «Or nota che per satifsare a ti [segue parola raschiata] lo esser de questo moto, lui dice che dodice motti sono in l'operare de questa *arte*»²⁸.

Guglielmo vi arriva gradatamente passando, come sappiamo, prima dalla musica, fonte di quei «certi dolci commovimenti» che poco sotto definisce «*arte* [...] virtuosa»²⁹.

Cornazano pone la parola addirittura nel titolo della sua opera: «Comincia libro dell'*arte* del danzare»³⁰. Tale esplicita intertestualità è confermata dalla seconda caratteristica che rende fra loro omologhi i tre trattati, vale a dire il riconoscimento, sia da parte di Guglielmo che da parte di Cornazano, del magistero autorevole del cavaliere aurato Domenico da Piacenza:

2001, pp. 295–313; Cfr. C. NOCILLI, *La Danza en la corte aragonesa de Nápoles (1442–1502)*, disserazione di dottorato, Historia y Ciencias de la Música, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid.

²⁷ Pd, c. 1r. Il corsivo è mio.

²⁸ Pd, c. 2v. Il corsivo è mio.

²⁹ Pg, c. 4r. Il corsivo è mio.

³⁰ V, c. 3r. Il corsivo è mio.

Pg, c. 4r: Et pertanto io divotissimo discipulo e fervente imitatore del dignissimo cavaliere messer Domenico da Ferrara nell'arte preditta del danzare dottissimo e singulare quanto dalla sua famosa e prestante doctrina possetti raccogliere...

V, c. 7r: In questo, Misser Domenichino vostro bon servitore e mio maestro...

V, c. 29v: Dicti sono tutti gli balli solenni e singolari facti ultimamente per lo re dell'arte, mio solo maestro e compatriota, Misser Dominichino da Piacenza, cavagliero aurato per la sua perfecta et famosissima virtute.

Richiami interni di natura tecnica, sia in relazione al movimento che in relazione alla musica, come per esempio i nomi dei passi o la definizione delle misure e dei ritmi, offrono l'evidenza di una comune costruzione teorica che, pur nelle incongruenze e nelle contraddizioni tra una fonte e l'altra, rivela l'esistenza di una prassi esecutiva cui certamente il repertorio di coreografie riportato nella seconda parte dei trattati si riferisce.

Altrettanto con chiarezza si evince che questo modo di danzare si rivolge «ali principi e monarchi»³¹ — come osserva Domenico riferendosi con queste parole ai sapienti interlocutori del primo libro dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele — ovvero, come puntualizza Guglielmo, che scrive per l'educazione dei figli di Francesco Sforza, è degno degli «inamorati e generosi cuori»³², nonché degli «animi gentili»³³ che potranno «con securità in ogni festivo luogho con summa laude danzare»³⁴; mentre è assolutamente «aliena in tutto e mortal inimicha di vitiosi e mechanici plebei i quali [...] la fanno di arte liberale e virtuosa scienza adultera e servile»³⁵. Anche per Cornazano è meglio che «tacciano [...] gli mastri di bagatelle et frapatori di piedi, che sol questa maniera è signorile», quella cioè di quei «balli e bassedanze che sono fora del vulgo fabricati per sale signorile, e da esser sol dançati per dignissime Madonne et non plebeie»³⁶.

³¹ Pd, c. 2v.

³² Pg, c. 4v.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Pg, cc 4v–5r.

³⁶ V, c. 7v.

Modo di danzare nuovo, dunque, caratterizzato da una disciplina del corpo cui sono chiamati gli esponenti di quella classe nobiliare urbana che popola le corti e le repubbliche cortesi della penisola nel corso del Quattrocento e nei primi anni del Cinquecento.

Modo di esibirsi in sale signorili e degne — sempre per parafrasare Cornazano —, particolarmente in contesti festivi, dove il sapersi portare e comportare secondo le buone regole del vivere civile e sociale rappresenta un marcatore di ceto inequivocabile.

La danza, così come emerge dai trattati del XV secolo, sembra appartenere alla categoria di quelle *pratiche* che partecipano al processo di civilizzazione indicato da Norbert Elias e finalizzato alla cultura dell'autocontrollo o, se seguiamo il pensiero parallelo di Michel Foucault, indirizzato a una disciplina del corpo come incorporazione del potere.

Nel contempo, da un altro punto di vista, tale insistenza per una regolamentazione, moralizzazione e artificializzazione del processo creativo coreico attraverso la trattatistica, in apparenza ammantata di buoni propositi di legittimazione di una pratica diffusa ma poco apprezzata dalla cultura ufficiale, mette in evidenza il potere difficilmente censurabile della danza di modellare i corpi e le loro identità, per reagire e resistere alle tendenze di una società disciplinare come quella italiana fra Quattro e Cinquecento, che proprio per questo richiede una vigilanza particolare, dato che obbliga i soggetti a passare sia attraverso la standardizzazione, sia attraverso una cristallizzazione di ruoli.

Esemplare, da questo punto di vista, il *Capitulum regulare mulierum* di Guglielmo, nel quale i precetti per la virtuosa dama di palazzo contrastano con le tracce lasciate da una tecnica vivace, rilevata, ariosa e ricca di cambiamenti ritmici come quella dei balli o *ballitti*.

Capitulum regulare mulierum. Alla giovane e virtuosa, la quale in tale esercizio et arte se delecta de apprendere et imparare, se gli conviene havere regula et modo con più moderanza assai e più honestate che al huomo, et debia però tutte le sopraditte parti e regule e esperienze ben intendere e perfettamente notare³⁷.

³⁷ Pg, cc.14v–15r.

De arte santandj et choreas ducendj

Veniamo ora ai trattati. Se è vero, come ha fatto notare Marina Nordera³⁸, che tutte e tre le opere hanno in comune almeno tre aspetti: il fatto di essere oggetti legati alla pratica del dono, finalizzati all'ottenimento di un beneficio; di essere affermazioni autorevoli della paternità "artistica" dei loro autori; di essere manuali per la conservazione della memoria delle coreografie e delle musiche ad esse connesse, ciascun oggetto/trattato va contestualizzato separatamente, se si vuole comprendere quanto e cosa dell'esperienza coreica del corpo si sia depositato in esso.

Quello che generalmente viene attribuito a Domenico da Piacenza è un testo scritto in terza persona che si rivolge a un interlocutore misterioso, più volte indicato nel manoscritto ma reso illeggibile dalle raschiature sistematiche in corrispondenza del suo nome. L'autore materiale del contenuto (non mi riferisco certamente agli amanuensi che sembrerebbero, almeno per la maggior parte della stesura, professionisti della scrittura, esperti di un tondo umanistico non sempre elegante, ma neppure così dozzinale) si presenta come un ripetitore della dottrina dell'insigne maestro di danza, dottrina che espone in un volgare non particolarmente ricercato, ma certamente rispettoso della struttura di una lezione universitaria medievale, che ricorre frequentemente tanto agli *adialora* più consueti nelle argomentazioni scolastiche, quanto agli esempi più noti e divulgati del ragionare aristotelico³⁹.

Tuttavia, non si può negare al discorso teorico un procedere rigoroso, che diviene ancora più illuminante se si immaginano citati a memoria o indicati a parte i passi di Aristotele richiamati più volte nel testo. Né devono passare inosservati grecismi, pur noti e rimasticati anche nell'ambiente dei tecnici di arti minori, quali ad esempio «eutropelia»⁴⁰; o latinismi come «divitie»⁴¹.

³⁸ M. NORDERA, *Modelli e processi di trasmissione del sapere coreutico: i manuali quattrocenteschi tra oralità e scrittura*, in E. CASINI ROPA, F. BORTOLETTI (a cura di), *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano* cit., pp. 27–28.

³⁹ A. PONTREMOLI, *La sapienza dei piedi. Pensiero teorico e sperimentazione nei trattati italiani di danza del XV secolo*, ivi, pp. 34–47.

⁴⁰ Pd, c. 2r.

⁴¹ Pd, c. 3v.

La confezione del manoscritto, nella sua veste incompiuta di volume destinato a biblioteca nobile e prestigiosa (forse la stessa raccolta privata degli Sforza a Pavia, dove certamente trovò collocazione il trattato di Guglielmo) fanno di questo testo, almeno nelle intenzioni iniziali del suo committente, un'opera importante, finalizzata alla creazione di una nuova arte liberale. Già molto inchiostro è stato steso al proposito, ma è importante ricordare come oltre all'impianto aristotelico del ragionamento altre impalcature a metà strada fra l'impostazione scolastica e la nuova visione umanistica sottendono il discorso di Domenico: anzitutto una filigrana retorica che fa del danzare uno strumento di comunicazione oratoria (non si dimentichi che i passi sono definiti «motti») e in seconda istanza un procedere mnemotecnico, indirizzato a fissare quelle parti del sistema della danza (le cinque regole auree del ben danzare: *misura, memoria, maniera, partit di terreno, aire*) che riecheggiano le cinque sezioni classiche dell'arte del dire.

Proprio per questi motivi, e in qualche modo paradossalmente, il testo attribuito a Domenico è il meno indicato a rivelare gli aspetti peculiari del corpo danzante quattrocentesco o quanto meno a suggerire quegli elementi del sapere corporeo che sembrano resistere a ogni tentativo di testualizzazione verbale. Pur tuttavia, alcune interessanti tracce non devono sfuggire all'osservatore. Vale la pena, al proposito, tornare ancora una volta a quelle metaforizzazioni efficaci della qualità del movimento che sono l'esempio della «gondola»⁴² e il «danzare per fantasmata»⁴³.

Nel primo caso Domenico cerca di spiegare l'andamento generale dell'incedere del corpo danzante, riferendosi all'esperienza visiva di un'imbarcazione che scivola sull'acqua con un ritmo ondulato regolare ma non uniforme. Le onde che si alzano con lentezza, ma ricadono con prestezza, se servono a trasmettere l'idea di un corpo che si sposta nello spazio senza attriti e asperità, richiamano con evidenza anche un movimento verticale del corpo, reso possibile dall'alzarsi sulla mezza punta secondo un ritmo ternario, che fornisce le prime

⁴² Pd, c. 1v.

⁴³ Pd, c. 2r.

due scansioni per l'elevazione e la terza per la ricaduta. È la descrizione tecnica dell'«ondeggiare»⁴⁴ cornazaniano.

Nel secondo caso il movimento del corpo è descritto come conseguenza di un moto universale che ha cause cosmiche ed è generato nel *continuum* del divenire, nell'eterno passaggio dalla potenza all'atto. È il movimento provocato dalla teleologia degli elementi, tutti determinati dall'inevitabile ritorno al loro luogo naturale. Un tale corpo, che proprio da quei quattro principi costitutivi è composto, non può non muoversi secondo la traiettoria verticale, presupposto del moto dell'onda e della gondola che su di essa naviga. Ad ogni passo, l'alternanza di moto e quiete, di lentezza e prestezza, di alto e basso sono indicazioni relativamente chiare di un corpo in movimento che ribadisce l'inarrestabile ciclicità dei moti universali.

Può aiutare, a mio parere, a visualizzare questa qualità del corpo una miniatura del taccuino di Giovannino de' Grassi (fig. 1) conservato alla Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo⁴⁵.

Come Domenico, anche Giovannino opera nel nord Italia, crocevia, fra Trecento e Quattrocento, di intensi scambi culturali con l'ambiente francese (Parigi e Borgogna), favoriti, per quanto riguarda l'arte figurativa, dalla importante figura del milanese Giovanni Alcherio, collezionista di trattati e ricettari di tecniche artistiche medievali. Come già ho cercato di dimostrare altrove⁴⁶, Domenico partecipa di questo clima di passaggio, che gli storici dell'arte sogliono definire gotico internazionale, non solo per motivi anagrafici, ma soprattutto per le sue tangenze con la corte milanese, dove, nei primi anni del Quattrocento anche il de' Grassi si forma, bazzicando le squadre frescanti il Castello di Pavia o vivendo la stimolante atmosfera della biblioteca Visconteo Sforzesca. Se Domenico accoglie nel suo trattato un repertorio che rivela una contaminazione con l'ambiente coreico e musicale d'oltralpe, il Giovannino si cimenta in studi decorativi

⁴⁴ V, c. 3v.

⁴⁵ Bergamo, Civica Biblioteca Angelo Mai, *Cassaf.* 1.21, *Taccuino di disegni di Giovannino de' Grassi*; cfr. *Il taccuino di disegni di Giovannino de' Grassi*, descrizione codicologica di Giulio Orazio Bravi, nota storico-artistica di Maria Grazia Recanati, Bergamo, Università degli studi, 2005.

⁴⁶ A. PONTREMOLI, *La danza di Domenico da Piacenza tra Medioevo e Rinascimento*, «Il castello di Elsinore», XIX, 2006, n. 53, pp. 5-23.

di gusto francese, non riconducibili unicamente alla funzione di un esercizio stilistico formale o interpretabili come disimpegnato *divertissement* cortese, ma, come per la maggior parte dei disegni e delle miniaure del taccuino, segno di un naturalismo della rappresentazione, mai disgiunto da un accurato controllo della forma e attento alla pregnanza simbolica delle soluzioni decorative. Non si potrebbero forse usare gli stessi termini anche per descrivere le composizioni coreografiche che si ricavano dal “ricettario” di Domenico?

Libro dell'arte del danzare

Antonio Cornazano non è autore di danze né teorizzatore di sistemi coreici, ma cortigiano aristocratico e poligrafo che dedica encomiasticamente e per opportunismi clientelari la prima redazione del suo *Libro dell'arte del danzare* a Ippolita Sforza e la seconda, l'unica pervenuta, al fratello naturale di lei Sforza Secondo.

La prosa sciolta dell'umanista piacentino e la sua maggiore abilità letteraria gli permettono una transcodificazione dell'esperienza corporea, finalizzata alla memoria, che mette in evidenza un sedimentare meno oscuro della pratica sulla carta, ma che ribadisce la necessità di un apprendimento visivo e imitativo, in aggiunta a quello verbale, come condizione indispensabile della trasmissione coreica, quando afferma con non poco narcisismo:

Si richiede havere bona memoria, offerendomi io a l'excellenza vostra darvi de questo una infallibile regula, cosa che non credo esser manifesta a dançatore chi viva, et è questa: che non solo io mi tengho a mente le cose da dançare già studiate, ma più volte ommi trovato in ben signorile sale, dico sul fiore e sul furore de la gioventù mia, e giongendo improvviso un ballo novo overo bassadança et uditilla recitare o vedutella fare una sol volta, m'è bastato ad entrare in ballo dicto facto, et fare la predicta sença errare un iota⁴⁷.

Fra i molti brani del suo testo che si potrebbero commentare come deposito testuale della memoria attiva del corpo, vale la pena riprendere uno dei più famosi, nel quale il trattatista descrive l'esecuzione di uno dei passi più utilizzati e citati nel repertorio coreografico della tradizione manoscritta:

⁴⁷ V, c. 9r e v.

Dovete dare aptitudine a le cose che facite, campeggiando et ondeggiando colla persona, secondo el pede che movite, come è se movite el dritto per fare uno doppio, dovete campeggiare sopra el sinistro che rimane in terra, volgendo alquanto la persona a quella parte, et ondeggiare nel sicondo passo curto levandovi soavemente sopra quello, e con tal suavità abasarvi al terço che compisse el doppio⁴⁸.

Questa ormai celeberrima citazione, letta alla luce di quanto è ricavabile dalle parole di Domenico da Piacenza, non solo ci fornisce una meccanica del movimento del *doppio*, ma anche parte delle sue caratteristiche posturali e della qualità del movimento che, nonostante il richiamo alla «diversità di cose» dello stesso Cornazano — e cioè «di havere passi sempi, doppi, riprese, continentie, volte tonde et meço volte di diverse guise e quello che s'è fatto una fiata nol fare la siconda successivamente»⁴⁹ — formalizza uno stile aristocratico di danzare, segno di una forte istanza di differenziazione sociale. Analogamente al sistema vestimentario quattrocentesco (ben rappresentato ad esempio dal codice delle leggi suntuarie) — armamentario simbolico immediatamente interpretabile dai contemporanei, che attraverso di esso distinguono condizioni sociali di privilegio o di marginalità, assetti socio culturali e di genere consolidati o messi in discussione — anche le regole del danzare intervengono come marcatori sociali e di genere insieme al repertorio di coreografie che come per abiti, monili e acconciature risente delle mode: «Altri infiniti balli e bassadance, perché sono troppo vecchi o troppo divulgati, con silentio gli passo»⁵⁰.

Certamente, come afferma Marina Nordera, ancora per Domenico «la comunicatività della descrizione si fonda sulla conoscenza condivisa della pratica della danza»⁵¹ e per Cornazano il testo del suo maestro rappresenta un punto di partenza per una più consapevole analisi del movimento, proprio perché esplicitamente intertestuale. È Domenico, infatti, il primo in Europa a condensare attraverso le parole un processo di semplificazione/codificazione, a mio parere trans-culturale o quanto meno universalmente diffuso, di trasmissio-

⁴⁸ V, c. 3v.

⁴⁹ V, c. 4r.

⁵⁰ V, c. 29v.

⁵¹ M. NORDERA, *Modelli e processi di trasmissione del sapere coreutico* cit., p. 28.

ne della danza tradizionale, che isola unità coreiche e le identifica con termini univoci.

Il procedere metaforizzante di Domenico è reso qui in termini tecnici da Cornazano, quando per descrivere gli appoggi del peso corporeo introduce il termine «campeggiare», presente anche nella letteratura artistica coeva, o esplicita il senso del riferimento alla gondola con quell'«ondeggiare» non più generico, ma ottenuto col «sicondo passo curto levandovi saovemente sopra quello, e con tal suavità abassarvi al terço che compisse el doppio»⁵².

Un doppio, quindi, si presenta come una sequenza di tre passi: uno a terra, uno in mezza punta e il terzo di nuovo a terra. A partire dalle indicazioni metriche di Domenico e con le precisazioni di Cornazano siamo addirittura in grado di ricostruire la «misura» di questa unità coreica. Ma non solo: la qualità richiesta nell'esecuzione prescrive una «maniera» corporea, rimasta in Domenico inespressa, ma da Cornazano verbalizzata abbastanza chiaramente quando sottolinea che quella particolare attitudine si ottiene «volgendo alquanto la persona»⁵³, vale a dire ruotando il corpo nella direzione del piede che inaugura la sequenza di passi di cui un doppio si compone.

Ancora una volta una immagine della pittura coeva (Sandro Botticelli, *Ritorno di Giuditta a Betulia*, 1470, fig. 2) può aiutarci a visualizzare un momento posturale di questa qualità esecutiva, si badi bene non come “documento” specifico, quanto piuttosto come elemento contestuale, richiamato fortemente dalla descrizione poco sopra analizzata.

De pratica seu arte tripudii

Guglielmo Ebreo da Pesaro, erede della tradizione tecnico-stilistica di Domenico da Piacenza, è maestro di danza che mostra di conoscere il suo ruolo. I segni lasciati dal suo passaggio attraverso la storia della danza italiana fra Quattro e Cinquecento sono quantitativamente più numerosi e ci permettono di ipotizzare una figura dotata di autoconsapevolezza artistica, testimoniata dalle notizie biografiche contenute nelle due redazioni maggiori del suo trattato di

⁵² V, c. 3v.

⁵³ *Ibidem*.

danza. Ballerino di una certa fama, lo troviamo come conteso precettore dell'arte minore della danza — ch  tale   considerata nel novero delle discipline educative del principe — prima alla corte degli Sforza di Milano — come certifica la dedica del suo *De pratica seu arte tripudii* a Galeazzo Sforza, primogenito di Francesco e di Bianca Maria — e poi a Napoli presso gli Aragonesi, dove segue la pupilla Ippolita e dove istruisce nel «ballare lombardo» le figlie di Ferdinando I, Eleonora e Beatrice d'Aragona.

I «piaceri convenienti» di Domenico sono divenuti ora i virtuosi passatempi di Guglielmo, comportamenti ludici, come il correre all'anello, il cacciare con il falcone, il cavalcare, il fare musica e non ultimo il danzare, per aristocratici che hanno molto tempo da trascorrere per contrastare la noia.

Nel complesso sistema educativo pensato per i figli di Francesco Sforza, cos  come   stato recentemente ricostruito attraverso nuove scoperte documentarie⁵⁴, accanto all'istruzione classica di stampo umanistico, impostata sull'apprendimento degli strumenti di base per poter affrontare direttamente la lettura dei testi esemplari degli antichi (grammatica latina e oratoria soprattutto), alcuni maestri di arti minori sono ingaggiati sia a corte sia nelle nuove scuole, per intrattenere con oneste ricreazioni gli allievi nelle pause dello studio e insegnare loro quegli strumenti del vivere sociale cos  importanti nelle relazioni della quotidianit  del principe e dei suoi cortigiani.

Galeazzo e la piccola Ippolita, cos  come pure la seconda generazione della prole Sforza rappresentata da Massimiliano, figlio del Moro, affiancano la trascrizione dei testi latini — come il *De senectute* di Cicerone nel 1458 ricopiato dalla tredicenne Ippolita — da un lato alla composizione di orazioni, in base al processo di imitazione di modelli illustri, dall'altro alla pratica di passatempi come la caccia o la danza, che vengono loro trasmessi come bagaglio comportamentale indispensabile agli uomini di potere destinati al dominio.

Un'altra tipologia di testi educativi, nati nel contesto del processo formativo, formalizzato all'interno della *domus* sforzesca,   quella di opere scritte dai precettori per i loro allievi, come ad esempio la

⁵⁴ M. FERRARI, «Per non mancare in tuto del debito mio». *L'educazione dei bambini Sforza nel Quattrocento*, Milano, Franco Angeli, 2000; A. PONTREMOLI, *Danza ed educazione del corpo alla corte degli Sforza*, «Il castello di Elsinore», XXII, 2009, n. 59, pp. 9–29.

Grammatica latina del Martorello o la versione miniata della *Grammatica del Donato*, pensata appositamente per l'educazione di Massimiliano Sforza, figlio di Ludovico il Moro e di Beatrice d'Este, e confezionata come uno strumento visivo, in cui si dispiega un preciso programma iconologico. In questo contesto, il trattato di Guglielmo può essere letto come un manuale di pedagogia della danza, concepito per l'educazione del principe, non diversamente dagli altri manoscritti coevi caratterizzati dalla medesima finalità, con lo stesso impianto strutturale, provenienti dallo stesso ambiente e la cui confezione decorativa è commissionata al medesimo miniatore: quell'anonimo Maestro di Ippolita che illustra anche testi di Virgilio e Cicerone destinati alla stessa prestigiosa biblioteca di Pavia.

Il manoscritto di Guglielmo è un oggetto assai prezioso per le fini miniature, per la presenza di notazione musicale e per la linda scrittura umanistica, e non va immaginato come uno strumento di lavoro quotidiano. Il trattato è la testimonianza indiretta di una prassi di insegnamento che produce, tra l'altro, altri testi destinati a registrare la memoria di una consuetudine e di processi di lavoro idealizzati attraverso lo strumento della scrittura.

Non inganni la convenzionalità delle argomentazioni, che in ultima analisi riprendono le tesi aristoteliche di Domenico e le portano a compimento in una visione astrologico numerologica di matrice neoplatonica, dove la teoria degli elementi primigeni si completa in quella umorale del corpo *commosso* dalla emissione musicale e dove la teleologia del movimento concide con l'armonia/amore come adeguamento di microcosmo al cosmo. Come nel *Trattato della Pittura* dell'Alberti, anche in Guglielmo i moti del corpo sono legati a moti mentali, sorta di fisiognomica del movimento che si esplicita in un repertorio dotato di «fondamento di proposito»⁵⁵, vale a dire di una struttura drammatica elementare da incarnare nell'esecuzione. Inoltre, al di qua della precettistica della partizione delle regole e delle misure e sotto la scorza dell'apologia della danza come arte e scienza, traspaiono tracce della pratica e soprattutto dell'innovazione apportata da Guglielmo al sistema di Domenico.

⁵⁵ V, c. 9r.

La «maniera» rimane la stessa, vale a dire quella qualità stilistica del movimento che durante l'esecuzione di un doppio prevede la torsione del busto già indicata da Cornazano e ora precisata da Guglielmo come adornamento od ombreggiatura:

Quando alchuno nell'arte del danzare facesse uno sempio ovvero doppio, che quello secondo accade l'adorni et umbregi con bella mainiera: cioè che dal piè che lui porta il passo sempio o doppio infino ch'el tempo misurato dura, tutto se volti in quel lato colla persona et col piè sinistro o col dritto, col quale lui habia a fare il ditto atto adornato et umbregiato dalla ditta regola chiamata mainiera⁵⁶.

Sono invece del tutto scomparsi l'ondeggiare della gondola e il danzare fantasmatico inaugurati da Domenico, sostituiti qui da una rivoluzione estetica che a mio parere non è ancora stata adeguatamente studiata. La nuova accentuazione proposta da Guglielmo riguarda il procedere *aeroso* del movimento, ottenuto con un'esecuzione, prevalentemente in mezza punta, della maggior parte di quelli che la teoria definisce i «passi naturali»:

Capitulo dell'Aire. [...] Facendo alchuno nel danzare un sempio, o un dopio, o ripresa, o continenza o scossi o saltarello, è di bigiugno fare alchuno aieroso relevamento e sorgere destramente nel battere di tempi, perché tenendoli bassi senza rilievo et senza aiere, mostraria imperfetto e fuori di sua natura il danzare, né pareria ai circostanti degno di gratia e di vera laude⁵⁷.

Non più dunque la fluidità tardo gotica del ritmo ternario di basadanza, in cui prevalgono linee curve e morbide, come quelle dei lunghi abiti femminili dotati di ampio strascico, ma razionalità misurata della quaternaria e progressiva anticipazione della frontalità esibizionistica di un corpo eretto e geometrizzante (figg. 3 e 4).

Conclusion

In estrema sintesi, alla fine del nostro percorso, possiamo elencare, come segue, il risultato del processo di transcodificazione del corpo danzante operato dai trattati italiani di danza del XV secolo:

⁵⁶ Pg, c. 8v.

⁵⁷ Pg, c. 8r.

- descrizioni verbali di tecnica
- metaforizzazione del movimento (cinetica) e dello stile
- indicazione dei rapporti prossemici nella descrizione delle coreografie
 - metaforizzazione della ritmica e descrizione tecnica della stessa fino all'annotazione precisa attraverso la semiosi musicale
 - moltiplicazione dei processi di significazione anaforica e deittica.

Il corpo danzante, che ha impressionato la prosa a volte oscura, a volte più chiara di questo *corpus* di fonti trattatistiche, ha lasciato dunque più tracce di quelle che si potrebbero immaginare. Poggiando su una comune esperienza del movimento, sia dal punto di vista della prassi, sia dal punto di vista delle sue rappresentazioni sociali, questi trattati rendono evidente un processo di standardizzazione di un sistema, che non va esente, come abbiamo visto, da progressivi aggiustamenti, dovuti soprattutto al meccanismo della ricezione di alcune particolari coreografie, così come è testimoniato dalle loro molte redazioni.

Le descrizioni delle coreografie, offerte al lettore in una prospettiva visiva frontale, spesso forniscono molti elementi per una ricostruzione dei loro tracciati spaziali, della loro cinetica e della prossemica delle relazioni corporee. In rari casi, indicazioni inerenti l'espressione del volto o la gestualità degli esecutori aggiungono ulteriori elementi di visualizzazione, così come precisazioni o riferimenti anaforici all'interno della descrizione delle coreografie possono illuminare su lati oscuri della tecnica e dello stile — come nel caso del manoscritto di Giorgio, che allarga, ad esempio, la casistica delle *riverenze*.

Uno studio sinottico del *corpus* delle descrizioni delle danze, se non pretende di produrre come esito la verità ricostruttiva della danza in una prospettiva unicamente filologica⁵⁸, ma si pone nell'ottica di una coreologia del corpo attraverso le tracce da esso lasciate, ha speranza di produrre un avanzamento della conoscenza storica. Le diverse redazioni sono infatti testimonianza di una ricezione locale e storicamente dinamica di un archetipo coreografico, che non potrà

⁵⁸ A.W. SMITH (a cura di), *Fifteenth-Century Dance and Music*, II: *Choreographic Descriptions with Concordances of Variants* cit.

però mai essere il punto di arrivo della nostra ricerca, quanto piuttosto un riferimento euristico nell'incremento di conoscenza delle rappresentazioni di un corpo vivo e senziente, purtroppo non più traguardabile in presenza.



Fig. 1. Bergamo, Civica Biblioteca Angelo Mai
Cassaf. 1.21, Taccuino di disegni di Giovannino de' Grassi



Fig. 2. Alessandro Filipepi detto Botticelli
Ritorno di Giuditta a Betulia, 1470
Firenze, Galleria degli Uffizi

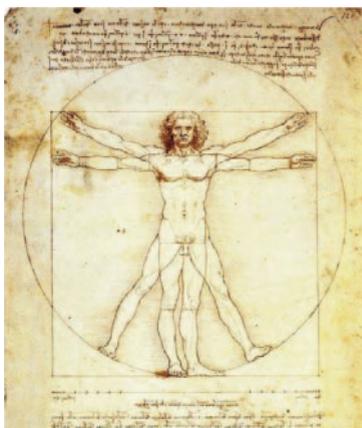


Fig. 3. Leonardo da Vinci
l'uomo vitruviano, 1492
Venezia, Gallerie dell'Accademia



Fig. 4. Paris, BNF, *f. ital. 973*, c. 21v
Guglielmo Ebreo da Pesaro
De pratica seu arte tripudii (1463)

La investigación sobre danza en España*

BEATRIZ MARTÍNEZ DEL FRESNO

Herencias del pasado.

La danza en España durante la segunda mitad del siglo XX

Una de las muchas imágenes tópicas de España que ha circulado abundantemente por el mundo occidental es la de un país siempre en fiesta donde se baila mucho. España ha sido el país de las bailaoras, el flamenco y los gitanos. Dentro de nuestro ámbito cultural el flamenco es considerado, sin embargo, solamente uno entre los varios estilos de baile cultivados en el país.

Somos herederos de un ciclo histórico que distinguía cuatro formas en el *baile español*: bolero, regional, flamenco y danza estilizada, formas o estilos que se explicaban subrayando su independencia respecto a los lenguajes internacionales de la danza (tanto académica y neoclásica como moderna y contemporánea).

Los pocos estudios sobre danza publicados en España desde mediados del siglo XX fueron realizados también desde el aislamiento, surgieron de una mirada que casi siempre se dirigía *hacia dentro* y de las valoraciones individuales de unos pocos críticos o intelectuales que podían y querían escribir sobre esos temas¹. La ideología domi-

* Este texto se enmarca en el proyecto de investigación *Coreografiar la historia europea: Cuerpo, política, identidad y género en la danza de la edad moderna y contemporánea* (MICINN HAR2008-03307/ARTE) del que soy investigadora principal.

¹ Entre los libros dedicados a la danza después de la Guerra Civil española cabe destacar el de A. PUIG CLARAMUNT, *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*, Barcelona, Montaner y Simón, 1951². La segunda edición del libro

nante y el estrecho clima intelectual de la dictadura del general Franco pueden, sin duda, explicar la inercia histórica del endeble marco teórico de la disciplina coreológica o incluso la inexistencia de la misma hasta tiempos recientes.

Fue en los primeros tiempos de la dictadura franquista, recién ganada la Guerra Civil española por el bando *nacional* — el de los militares sublevados contra la II República que implantaron por la fuerza un régimen autoritario — cuando se creó en el Conservatorio de Madrid la enseñanza de *Bailes Folkloricos Españoles*². El título de la asignatura es muy significativo porque el régimen del general Franco proyectó sobre el baile tradicional todo un conjunto de elementos heterogéneos pero firmemente enlazados entre sí: la transmisión de la ideología nacionalcatolicista se hacía junto a la recopilación, conservación y práctica de los bailes de tradición oral, convertidos en una especie de repositorio de la cultura y los modos de vida preindustriales, tan valorados por los fascismos. Por lo demás, tanto el repertorio tradicional como su práctica fueron asignados a las mujeres y la Sección Femenina de Falange Española y Tradicionalista de las JONS llevó a cabo su misión a través de los llamados “Coros y Danzas” que se extenderían por todas las provincias del país y llevarían a cabo numerosos espectáculos y concursos (locales, provinciales, regionales, nacionales)³. Los bailes tradicionales fueron, junto con una gimnasia especialmente dispuesta para mujeres, los ejercicios físicos por excelencia que las jóvenes falangistas practicaban, aunque, por supuesto, nunca de modo profesional.

alargó considerablemente la extensión de la primera, publicada en 1944, y en ella el autor agregó un apéndice sobre los años 1943–1950 (pp. 355–406).

² El primer documento oficial relativo a esta enseñanza es la *Orden de 27 de diciembre de 1939 nombrando Profesora Encargada de Curso de la Enseñanza de ‘Bailes Folkloricos Españoles’ del Conservatorio de Música de Madrid a doña Laura Navarro*, «Boletín Oficial del Estado», 27 de enero de 1940. Laura Navarro Álvarez, que sería profesora de esta materia durante casi treinta años, había hecho su carrera profesional como bailarina antes de la Guerra Civil con el nombre artístico de Laura Santelmo.

³ E. CASERO, *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*, Madrid, Nuevas Estructuras, 2000. Una visión de conjunto sobre la danza en España durante todo el siglo se encuentra en B. MARTÍNEZ DEL FRESNO, N. MENÉNDEZ SÁNCHEZ, *Siglo XX*, en J.M.^á DÍEZ BORQUE, A. AMORÓS (eds.), *Historia de los espectáculos en España*, III: *Espectáculos de baile y danza*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 335–372.

El régimen también favoreció el desarrollo de la *danza española* potenciando las actuaciones de los numerosos grupos de *ballet y baile español* que se multiplicaron en los años cuarenta, cincuenta y sobre todo sesenta. Sus actuaciones se programaban en las campañas de Festivales de España, organizados por el Ministerio de Información y Turismo desde 1951. El flamenco, la escuela bolera y la danza española estilizada se combinaban en distintos grados y proporciones en los espectáculos de compañías como la de Pilar López, Antonio o Mariemma, que triunfaban dentro y fuera de España.

En cambio, la danza clásica tuvo un cultivo mucho más modesto en nuestro país y a menudo se mantuvo ligada a iniciativas particulares, mientras que la danza contemporánea prácticamente no existiría hasta alrededor de 1970. Las décadas de los ochenta y noventa harían progresar con fuerza la danza académica y la danza contemporánea en una gran explosión de diversidad y creatividad, sorprendente conociendo las anteriores circunstancias y sabiendo que los bailarines y coreógrafos se vieron obligados a saltar el ciclo de las técnicas modernas que en España quedó interrumpido después de la Guerra Civil⁴.

Mediante un decreto del 11 de marzo de 1952 se separaron los conservatorios de música de las escuelas de Arte Dramático y Danza (o Declamación y Baile), quedando las enseñanzas de danza ligadas desde entonces a las de teatro. Cuando la Sección de Danza de la Real Escuela Superior de Arte Dramático cobra suficiente desarrollo se decide crear para ella unos estudios especiales y por decreto de 16 de marzo de 1967 el centro cambia su denominación y pasa a llamarse Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza. En 1990, con la entrada en vigor de la LOGSE (Ley de Ordenación General del Sistema Educativo), la Escuela Profesional de Danza se segrega y la institución teatral vuelve a denominarse Real Escuela Superior de Arte Dramático.

La enseñanza oficial de la danza clásica no tuvo mucha entidad en Madrid hasta los años sesenta, con figuras como Ana Lázaro (cate-

⁴ Solamente hubo una cierta continuidad antes y después de la guerra en las prácticas dalcrozistas del Institut Català de Rítmica i Plàstica, fundado en 1912 por Joan Llongueras (1880–1953), que continuaría a partir de 1959 el Institut Joan Llongueras, a iniciativa de la hija del fundador.

drática interina de danza clásica desde 1967 hasta 1982), sustituida en 1983 por Aurora Pons y posteriormente por Virginia Valero.

Otra figura importante fue Mariemma (Guillermina Martínez Cabrejas), cuya dedicación a la enseñanza le permitió transmitir ampliamente su escuela de baile español: en 1960 creó su propio método pedagógico y en 1969 fue designada para dirigir las enseñanzas de danza española en la ya mencionada RESADYD, cuyo plan de enseñanza organizó⁵ y, en cierto modo, trató de intervenir además en la enseñanza de la danza clásica⁶.

En Barcelona, cuyo Teatro del Liceo tuvo durante mucho tiempo el cuerpo de baile con más estabilidad del país, Joan Magrinyà enseñó a generaciones de bailarines una combinación de estilos de danza que no excluían el ballet académico⁷. Por su parte, el Instituto del Teatro fue una institución fundamental para la práctica de la danza clásica y después para la eclosión de la danza contemporánea en España.

Se fundaron diversas compañías de ballet clásico o académico, pero la creación de las compañías nacionales de danza fue obra de los gobiernos de la democracia, una vez muerto el longevo dictador. El

⁵ En 1978 Mariemma fue nombrada subdirectora del centro y desde 1980 fue directora del mismo; en 1985, después de diecinueve años de enseñanza oficial, dejó el Conservatorio y abrió su escuela particular en Madrid — también fundaría otra en Valladolid —, donde trató de desarrollar el sistema que había implantado en la RESADYD, prolongando los cursos de Danza Española hasta un mínimo de ocho años y añadiendo materias de estilo. MARIEMMA, *Mis caminos a través de la danza. Tratado de danza española*, dibujos de L. Lees, Madrid, Fundación Autor, 1997, pp. 375, 380–382.

⁶ Después de una polémica oposición, Ana Lázaro, que había ocupado interinamente el puesto durante quince años, no obtuvo la plaza. Entonces declaró a la prensa que había sido objeto de una larga persecución, iniciada desde su «negativa a la integración de Danza Clásica con Danza Española, propugnada por Mariemma». Igualmente señaló Lázaro que Mariemma había influido en la decisión de crear una cátedra de Danza Clásica dentro de la Sección de Danza Folklórica española y esa fue la que ganó Aurora Pons. Rosa Rivas: «La cátedra de ballet clásico de Madrid tiene titular, después de 15 años de interinidad», «El País», 28–12–1982.

⁷ Sobre este bailarín y coreógrafo existe una monografía de X. GARCÍA, *Joan Magrinyà, dansa viva*, Barcelona, Editorial Pòrtic, 1983. Otros aspectos de la danza en Cataluña están tratados en P. LLORENS, X. AVIÑOÀ, I. RUBIO, A. VIDAL, *Historia de la Danza en Cataluña*, Barcelona, Caja de Barcelona, 1987.

Ballet Nacional de España se creó en 1978, distribuido en dos formaciones, una española y otra clásica⁸.

En cualquier caso, no existirá un plan de estudios de danza común para todos los conservatorios hasta que en 1990 se promulgue la LOGSE⁹, cuyo desarrollo traería a España por vez primera un título con validez oficial y un Grado Superior de Danza con nivel homologable a la licenciatura universitaria. Se establecieron dos especialidades: “Pedagogía de la Danza” y “Coreografía y Técnicas de Interpretación” que comenzaron a impartirse en el año 2000 (o más tarde, según los centros), con tres itinerarios en cada especialidad: Danza clásica, Danza contemporánea y Danza española, a los que en algunos centros se añade el Flamenco.

Por lo tanto, del mismo modo que las compañías nacionales de danza se crearon con el advenimiento de la democracia, podemos afirmar que el Grado Superior de Danza es, en España, cosa del siglo XXI. Esta situación difícil que la danza ha vivido en el sistema educativo y académico español a lo largo del siglo XX ha incidido, sin duda, en el escaso desarrollo de una aproximación crítica al estudio de los lenguajes coreicos.

No obstante, también en este aspecto la cosas comenzaron a cambiar en la década de 1990, porque algunos centros de I+D (investigación y desarrollo) pasaron a ocuparse, aunque fuera muy tímidamente, de la danza. Las asignaturas incluidas en las diplomaturas de Magisterio (una materia troncal de *Formación rítmica y Danza* en el título de Maestro Especialista en Educación Musical; otra troncal de *Expresión y comunicación corporal* en el título de Maestro Especialista en Educación Física) o en las licenciaturas en Educación Física y Ciencias del Deporte (*Fundamentos de la Gimnasia rítmica y acrobacia básica, Movimiento y expresión*) tuvieron una importancia cuantitativa por el elevado número de sedes y alumnos/as que esas carreras tienen en España.

⁸ Carmen Roche y Víctor Ullate regresan a España después de haber trabajado en el Ballet del Siglo XX y en la Escuela Mudra de Maurice Béjart. Ambos van a tener un papel relevante en el nuevo Ballet Clásico Nacional desde 1979 hasta 1983, fecha en que María de Ávila asume la dirección de las dos formaciones (clásica y española).

⁹ Un comentario sobre parte de la legislación básica relativa a la danza puede encontrarse en M. MUÑOZ ZIELINSKI, *Aspectos de la danza en Murcia en el siglo XX*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2002, pp. 177–185.

Por otro lado, la inclusión de ciertas asignaturas optativas de *Historia de la Danza* en algunas licenciaturas en Historia y Ciencias de la Música tuvo una importancia cualitativa puesto que, aun impartándose en pocos lugares y teniendo un moderado número de alumnos, abrieron camino en el segundo ciclo de los estudios universitarios en Departamentos y Facultades de Historia, Historia del Arte o Filosofía y Letras, de manera que, de forma testimonial, en ellos la *Historia de la Danza* figuró por primera vez al lado de las asignaturas ya consolidadas de *Historia del Arte*, de *Historia de la Música* o de *Historia del Cine*¹⁰.

Algunas universidades intentaron también establecer un título propio, de Grado, de Licenciatura o de Máster, que durante años no fue homologable a los estudios reglados y en ciertos casos contó con no pocas dificultades para su implantación y, sobre todo, para su mantenimiento. Entre estas iniciativas destaca el título propio de *Danza Contemporánea* que la Universidad Miguel Hernández impartió entre los años 2000 y 2004 y el *Magister en Danza de los Siglos XV y XVI* ofrecido en la Universidad de Valladolid en el bienio 2004–2005. El más estable de los títulos propios desarrollados en España ha sido el de *Graduado en Danza para Maestros de Primaria*, creado en 2000 por la Universitat Autònoma de Barcelona y aún vigente. En otro orden de cosas, tiene también larga historia y estabilidad el Máster en *Gestión Cultural: Música, Teatro y Danza* impartido desde 1992 en el ICCMU (Instituto Complutense de Ciencias Musicales en Madrid).

Ha habido igualmente algunos cursos de doctorado dedicados a temas coreicos y actualmente se espigan una serie de pequeñas asignaturas en diversos másteres, postgrados y doctorados de Musicología (*Master en Música Hispana* ofrecido desde 2006 por las Universidades de Valladolid y Salamanca; doctorado interuniversitario *Música en la España Contemporánea*, compartido por las universidades de Oviedo, Santiago de Compostela, Barcelona y Granada a lo largo de los años 2005–2009), en títulos específicos de danza (*Máster*

¹⁰ En la actualidad solamente las universidades de Oviedo, Complutense de Madrid y Católica de Valencia tienen una asignatura optativa de Danza en el plan de estudios de la Licenciatura en Historia y Ciencias de la Música. Se trata de *Historia de la Danza* en las dos primeras universidades mencionadas y de *Danza tradicional valenciana* en la tercera.

en *Danza y Artes del Movimiento* ofrecido por la Universidad Católica de Murcia, 2007–2008) o de artes escénicas (*Máster en Artes Escénicas* de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, en colaboración con la Cátedra Alicia Alonso, 2007–2008).

Junto a esa relativa presencia de la danza en los títulos universitarios de diplomatura, licenciatura, máster y doctorado, fue también a mediados de la década de 1990 cuando la Dirección General de Educación Superior comenzó a aprobar proyectos de investigación financiada sobre temas de danza¹¹. Creo no equivocarme si digo que el proyecto *Bases documentales para una historia de la danza española en el siglo XX*, solicitado en 1995 e iniciado en la Universidad de Oviedo en 1996, fue el primero de estas características aprobado por el Ministerio en concurrencia competitiva de ámbito nacional. Le han seguido desde entonces otra media docena de proyectos, todos ellos — al menos los que yo conozco — planteados desde dos polos. El primero de ellos tiene su sede en la Universidad de Oviedo, desde donde se coordina el grupo CORHISEUR (Coreografiar la Historia Europea), con participantes de otras universidades españolas, francesas e italianas. Dos proyectos de este grupo, orientado al estudio de temas clave — cuerpo, política, género e identidad en la danza europea dentro de un ámbito cronológico amplio — han enmarcado el presente congreso y sugerido la conveniencia de su realización¹²; y un segundo surgido en la Universidad de Castilla–La Mancha, donde se ubica el grupo ARTEA, que estudia las artes escénicas contemporáneas y se interesa por la creación coreográfica actual en colaboración con investigadores de Latinoamérica.

Todo ello ha contribuido a ir dando una cierta apariencia de normalidad a la danza en la organización académica española. Al terminar el siglo XX los estudios de danza se habían integrado en los distintos niveles de la enseñanza oficial: tanto en la enseñanza obligatoria primaria y secundaria — la LOGSE marcó contenidos de danza en estos niveles, ligados a las materias de Música y Educación Física

¹¹ La Dirección General de Enseñanza Superior se ha ido encuadrando sucesivamente en el Ministerio de Ciencia y Tecnología, en el Ministerio de Educación y Ciencia, y actualmente en el Ministerio de Ciencia e Innovación.

¹² MEC HUM2005–07427 (desarrollado entre los años 2005 y 2007) y MICINN HAR2008–03307/ARTE (cuya realización tendrá lugar entre los años 2009 y 2011).

— como en la enseñanza especializada de conservatorios y universidades.

Igualmente, algunas actividades emprendidas por los centros de documentación estatales o autonómicos supusieron un estímulo puntual para la investigación sobre algunos temas concretos, tales como Antonia Mercé “La Argentina”, la escuela bolera, la relación de los Ballets rusos de Diaghilev con España, etc.¹³

La investigación sobre danza en España

Con este telón de fondo, que no es posible describir de forma exhaustiva en el espacio de que disponemos, queda claro que en el ámbito académico español la danza ha recibido escasa atención hasta tiempos muy recientes. Y si esto sucede respecto a las prácticas de danza, el panorama se empobrece enormemente en cuanto al estudio teórico y científico de la misma. Es evidente que en España no ha existido una disciplina coreológica en la que se hayan podido construir ni consolidar sistemas y métodos de trabajo rigurosos.

En este país aún siguen operando tópicos y creencias muy fuertes — algunos heredados del franquismo — que a través del inconsciente colectivo han impedido, desdibujado o retrasado implícita o explícitamente el desarrollo de la disciplina coreológica.

Me refiero, por ejemplo, a la convicción de que la danza no pertenece a la esfera científica, lo que se justifica suponiendo que se trata de una actividad primitiva, instintiva, tradicional, o simplemente por su carácter artístico. Pienso también en la idea generalizada de que *saben de danza* quienes proceden de la experiencia práctica de la misma, sea como intérpretes o como coreógrafos, los únicos que pueden poseer unos conocimientos cuya adquisición, de un cierto carácter iniciático, les hace sentirse depositarios de un saber ancestral. Es frecuente que incluso el gremio se cierre para defender su terreno profesional y trate de impedir la entrada de estudiosos o investigadores, percibidos como invasores.

¹³ El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música ha editado, o coeditado, varios libros colectivos relacionados con exposiciones, homenajes o congresos: AA.VV., *A. Mercé, “La Argentina”: homenaje en su centenario, 1890–1990*, Madrid, INAEM, 1990; R. SALAS (coord.), *La Escuela Bolera*, Encuentro Internacional, Madrid, INAEM, 1992; A. ÁLVAREZ

Mientras tanto, para algunos sectores externos, la danza, como la música, es cosa de mujeres. Se insiste en que se trata de un arte efímero, por lo que apenas existen fuentes ni parece posible estudiarlo de una manera semejante a otros lenguajes artísticos. La tradición oral y la experiencia corporal han sido y son los mecanismos fundamentales de la transmisión de la danza, de forma que el papel, la escritura, la palabra o las ideas solo pueden referirse a ella de una manera tangencial.

También es fácil reparar en que en los últimos años la innovación metodológica se ha identificado erróneamente con la utilización de aplicaciones informáticas y nuevas tecnologías. Se ha creído que los aparatos que dibujan, miden o recuentan datos estadísticamente son los que dan carácter científico a los estudios, cuando se trata de simples herramientas que de ningún modo pueden crear conocimiento por sí mismos¹⁴.

Igualmente hemos observado acercamientos a la danza más poéticos que científicos, testimonios más que estudios, donde el estudioso y lo estudiado se funden en una especie de comunión mística y se reivindica para la danza una dimensión espiritual en una reacción ingenua ante la vieja división entre cuerpo y alma.

Estos elementos, o algunos de ellos tejidos en red, han estado instalados en diversos ámbitos de la sociedad española, de los estamentos académicos y de los espacios profesionales de la danza.

Los defectos o ingenuidades epistemológicas y metodológicas — si se las puede llamar así —, comprensibles en toda disciplina joven, fueron claramente perceptibles en las actas de las tres *Jornadas de Danza e Investigación* convocadas con la mejor intención por la Federación Española de Asociaciones de Profesionales de la Danza en un momento de cierto entusiasmo en que parecía que el desarro-

CAÑIBANO, J.I. CANO, M.^A J. RIBOT (eds.), *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 1998; Y. NOMMICK Y A. ÁLVAREZ CAÑIBANO (eds.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, [Granada], Fundación Archivo Manuel de Falla y Centro de Documentación de Música y Danza, 2000.

¹⁴ Esta tendencia fue más acusada en la década de los noventa que en la posterior. Véase como ejemplo de aquel interés en el uso de la informática el artículo de D. MEZIAT, E. CASERO, J. ALMERÍA Y OTROS, *Estudio y análisis de El Bolero, una aplicación multimedia*, «Cairón: revista de Ciencias de la Danza», 1996, n. 2, pp. 65–70.

llo de la LOGSE iba a cambiar la realidad académica, científica y profesional de la danza en nuestro país más radicalmente de lo que después ha sucedido. Entre 1999 y 2002 las *Jornadas de Danza* reunieron por tres veces a las personas interesadas en la investigación sobre danza y, con una acogida muy favorable, dejaron constancia de las diferentes maneras en que los profesionales y estudiosos de nuestro país se acercaban a sus objetos¹⁵.

Especialmente las intervenciones de las primeras jornadas, celebradas en la Universidad de Murcia, hicieron aflorar los intereses y las mentalidades de personas que procedían de campos diversos. Cada intervención era aplaudida con entusiasmo por el numeroso público, sobre todo si defendía que los bailarines tenían alma o se refería a la necesidad de asignar las enseñanzas de danza pautadas en la educación general a profesionales del sector (y no a los docentes especializados en Música o Educación Física, las materias en las que los contenidos de danza estaban englobados). Costaba trabajo centrar los debates en el nivel científico porque se producían interferencias de aspiraciones profesionales — por lo demás totalmente legítimas — o reivindicaciones de la importancia de la danza y los danzarines frente a la desconsideración que el colectivo parecía percibir por parte de la sociedad y de las instituciones. Respondiendo a la amable invitación de las organizadoras de aquellas jornadas, presenté entonces una ponencia titulada *Historiar la danza y/o coreografiar la historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación* en la que traté de abrir en el espacio español una ventana hacia la bibliografía, fundamentalmente anglosajona, relativa a texto y contexto, antropología, teoría cultural, estudios de género, etc., que hasta la fecha no ha tenido mucho efecto.

¹⁵ I *Jornadas de Danza e Investigación: Murcia, 17, 18 y 19 de diciembre de 1999*, Barcelona, Los libros de Danza, 2000; II *Jornadas de Danza e Investigación: Burjassot (València), 1, 2 y 3 de diciembre de 2000*, Barcelona, Los Libros de Danza, 2000; III *Jornadas de Danza e Investigación: Barcelona, 8, 9 y 10 de noviembre de 2002*, Barcelona, Los Libros de Danza, 2004. Con anterioridad a esta iniciativa de la FEAPD, se había celebrado en Barcelona el Coloquio Internacional *La memoria de la danza* (Barcelona, 1994), convocado en colaboración con la EADH. En 1996 tuvo lugar en el Conservatorio de Córdoba el *I Congreso Nacional de Danza Española*. Posteriormente se celebraron en la Casa de la Danza Ángel Corella de La Rioja varios encuentros internacionales de Crítica y Danza (en 2002, 2005 y 2007), el tercero de los cuales se dedicó a los centros de documentación de danza existentes en España.

El hecho de que en los últimos años la investigación se haya incluido entre las competencias que se han de desarrollar en el Grado Superior de Danza impartido en media docena de conservatorios superiores (Madrid, Barcelona, Valencia, Alicante y Málaga) quizá tendrá efecto en este estado de cosas, siempre que esa investigación se haga de una forma cada vez más científica. En este momento es un objetivo de difícil consecución teniendo en cuenta la inexperiencia en este campo por parte de muchos docentes de estos centros, que nunca han investigado ni publicado, y ahora se ven abocados a dirigir los trabajos de sus discípulos o discípulas.

Señalo, por último, que en este ámbito, al igual que en el de Bellas Artes o Artes Escénicas, sucede a menudo que la investigación se identifica con la creación, de manera que los estudiantes o los artistas consideran que ya están investigando cuando crean una coreografía o cuando observan cómo otro la crea y registran sus impresiones.

Cierro este repaso de la situación española con la exposición de una serie de cuestiones que dejo planteadas para la reflexión.

¿Existe una disciplina coreológica en España?

Creo que hasta el presente no se puede hablar de una disciplina coreológica en España, si no es en un plano absolutamente emergente, fragmentario, heterogéneo y disperso. La investigación sobre danza es todavía muy ingenua en nuestro país y solo excepcionalmente alcanza un segundo nivel de reflexión sobre su espacio epistemológico, sus objetivos, las herramientas técnicas y los métodos que emplea. Esa consciencia nos ha llevado a organizar el presente congreso con el fin de estimular el conveniente acercamiento al segundo grado de la investigación.

La inexistencia de un área de conocimiento propia en la universidad española hace que no existan profesionales de la docencia y de la investigación especializados en danza con una carrera profesional similar a la de otras áreas científicas¹⁶. Dicho de otra manera, los pocos que en la universidad nos dedicamos a investigar sobre danza lo hacemos forzosamente a tiempo parcial porque si estamos en la

¹⁶ En España los conservatorios superiores de Danza y las escuelas superiores de Arte Dramático no se consideran, al menos por el momento, centros de I+D.

institución es gracias a nuestra carrera en otro campo, que tampoco podemos descuidar. En mi caso, esta otra trayectoria es la musicológica, pero también hay investigadores que se inscriben en áreas relacionadas con Artes Escénicas, Bellas Artes, Historia del Arte, Ciencias de la Educación, Antropología, Psicología, Sociología, Educación Física...

Esa dispersión ha impedido consolidar un campo disciplinar que abarque la formación, las competencias, las trayectorias curriculares, los foros de encuentro e intercambio científico, y, muy especialmente, las metodologías de estudio e investigación. No hemos podido beneficiarnos de la crítica colectiva que se realiza directa o indirectamente dentro de un campo disciplinar porque no existe tal campo si no es a través del reflejo indirecto y fragmentario de él proyectado en los objetos de estudio abordados desde otras ciencias. Falta una epistemología específica, es decir, una teoría del conocimiento científico que analice la manera en que éste se puede obtener y validar en el campo concreto de la danza, y que expanda la reflexión sobre conceptos, fuentes, criterios, grados de validez y relaciones posibles entre los investigadores y los objetos de estudio.

La falta de referencias epistemológicas y las indefiniciones metodológicas a la hora de investigar sobre danza son bien conocidas por las personas que han leído tesis doctorales sobre estos temas en los últimos años — muchas de ellas presentes en este Congreso —, que han tenido que encontrar directores/as (en departamentos como Filosofía, Historia del Arte, Historia del Arte y Musicología o Didáctica de la Expresión Musical), casi nunca expertos en las formas de adquirir conocimientos coreológicos, como tampoco lo han sido en muchas ocasiones los miembros del tribunal que han juzgado la investigación conducente al grado de doctor¹⁷.

¹⁷ Entre las tesis doctorales leídas en los últimos quince años sobre temas de danza, cabe destacar las siguientes: INMACULADA ÁLVAREZ PUENTE, *El cuerpo en el espacio. Cuestiones sobre el análisis del movimiento en la teoría de la danza*, dir. Valeriano Bozal, Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma de Madrid, 1994; ANA ISABEL ELVIRA ESTEBAN, *Una aproximación a la danza en España: aportaciones artísticas y estéticas de María de Ávila*, dir. Miguel Cereceda, Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma de Madrid, 1999; MARGARITA MUÑOZ ZIELINSKI, *Revisión histórica de los estudios de danza en Murcia*, dir. Germán Ramallo Asensio, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia, 2001; SUSANA ANTÓN PRIASCO, *Música y danza en el teatro breve español representado en la*

Es obvio que durante los últimos quince años han existido en España investigaciones y estudios sobre danza, como muestran los programas formativos antes mencionados; las 27 tesis doctorales que llevan los términos *danza* o *baile* en su título según la base de datos TESEO¹⁸; las jornadas, los coloquios y los congresos celebrados; las publicaciones que responden a la búsqueda desde el término *danza* (722) o *ballet* (132) en la base de datos DIALNET¹⁹ (sorprendentemente numerosas, aunque muchas de ellas son en realidad de carácter testimonial, periodístico o divulgativo); y, por fin, media docena de proyectos de investigación financiada.

Lo que no está tan claro es que esa actividad se pueda encuadrar en una disciplina, en una ciencia coreológica consolidada, con campos y subcampos de conocimiento, marcos metodológicos probados y afianzados. De hecho, tanto los departamentos en que se inscriben las tesis como las revistas y los libros colectivos en que se publican los trabajos pertenecen a ámbitos tan diversos como Literatura, Filosofía, Ciencias Sociales, Antropología, Historia del Arte, Pedagogía y Ciencias de la Educación, Musicología, Folclore y Etnología, Ciencias de la Documentación, Didáctica de la Música, Educación Física, Anatomía, etc.

¿Coreología significa algo preciso en nuestra lengua?

En cuanto al uso del término Coreología, es cierto que cualquiera de nosotros puede entender su significado de forma paralela al de

Corte, 1650–1700, dir. Beatriz Martínez del Fresno, Departamento de Historia del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo, 2001; CARMEN GIMÉNEZ MORTE, *Aproximaciones a Dansa València*, dir. M.^a Teresa Beguiristain Alcorta, Departamento de Filosofía, Universitat de València, 2001; DELFÍN COLOMÉ PUJOL, *La Guerra Civil española en la danza moderna*, dir. José Jiménez Jiménez, Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma de Madrid, 2004; CECILIA NOCILLI, *La danza en la Corte aragonesa de Nápoles (1442–1502)*, dir. Soterraña Aguirre Rincón, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Valladolid, 2007; ESTER VENDRELL, *Dansa a Catalunya 1975–2000. Politiques i identitat*, dir. Maria Josep Ragué y Arias, Departamento de Historia del Arte, Universitat de Barcelona, 2008.

¹⁸ TESEO es una base de datos que depende actualmente del Ministerio de Ciencia e Innovación. Incluye información de las tesis doctorales leídas en España desde 1976. Véase <<http://www.educacion.es/teseo>>.

¹⁹ DIALNET es un portal de difusión de la producción científica hispana que depende de la Universidad de La Rioja. Véase <<http://dialnet.unirioja.es>>.

Musicología, pongamos por caso, es decir, en palabras simples, el estudio científico de la danza o de la música respectivamente. Sin embargo en español existe un uso abusivo del término *coreografía*, más allá de su sentido estricto de escritura de la danza, puesto que con él también nos referimos al arte de componer obras u organizar el movimiento y a la interpretación. Es decir, usamos coreografía y sus derivados para todo lo relativo a la danza, su creación, su teorización, su interpretación y su escritura.

Creo que sería conveniente diferenciar, a la italiana, terminologías adecuadas para los aspectos *coreico*, *coréutico* y *coreográfico*. De hecho, no solo en español, sino también en otras lenguas llamamos *coreógrafo* no a quien escribe la danza sino a quien la inventa, distinguiendo a quien la escribe como *notador* o *experto en notación*.

En cualquier caso, *coreología* y sus derivados (*coreólogo*, *coreológico*) parecen referirse tal y como se usan en España y en varios países hispanoamericanos (Guatemala, Costa Rica, El Salvador, México, Perú, Venezuela) a realidades muy diversas: análisis científico del movimiento aplicado a la danza (según las teorías de Laban)²⁰; notación de la danza en general; sistema de notación específico inventado por los Benesh; composición de las danzas tradicionales y populares; lógica interna, estilo y características de un repertorio determinado (generalmente tradicional o popular); expresión o ciencia folclórica de la danza (a veces se precisa más exactamente Coreología popular o Etnocoreología).

Parece necesario hacer un esfuerzo para unificar el sentido de los términos coreología, coreografía, coreica y coréutica en el ámbito científico europeo y latinoamericano. De no ser así, quizá en español sería más apropiado referirse directamente a las Ciencias de la Danza.

¿Queremos que exista una disciplina coreológica en España?

Plantear si queremos que exista una disciplina coreológica en España no es una simple pregunta retórica, aunque pudiera parecerlo. En el ciclo histórico actual de la política educativa española hay una inter-

²⁰ La coreología labaniana distingue la *eucinéctica*, o estudio de las cualidades de movimiento que surgen de una dinámica cambiante, y la *coréutica*, que estudia la lógica de las formas espaciales en la *cinesfera*.

sección de competencias entre los conservatorios, las escuelas superiores y las universidades. Si tratamos de potenciar la creación y consolidación de una disciplina científica que estudie la danza deberíamos saber en cuál de esos espacios académicos se ubicará o si queremos definir espacios intermedios, puntos de encuentro en los que se puedan sumar fuerzas.

La ley posterior a la LOGSE, la llamada LOE (Ley Orgánica de Educación 2/2006 de 3 de mayo) establece que es competencia del Gobierno, previa consulta a las Comunidades Autónomas y al Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas, definir la estructura y los contenidos básicos de los estudios superiores y regular las condiciones para la oferta de estudios de postgrado en los conservatorios y escuelas superiores.

El documento señala que las Comunidades Autónomas y las universidades podrán convenir fórmulas de colaboración para los estudios de enseñanzas artísticas superiores y que las Administraciones educativas fomentarán convenios con las universidades para la organización de estudios de doctorado propios de las enseñanzas artísticas. En cualquier caso, se estipula que los centros superiores de enseñanzas artísticas fomentarán programas de investigación en el ámbito de las disciplinas que les sean propias:

1. Corresponde al Gobierno, previa consulta a las Comunidades Autónomas y al Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas, definir la estructura y el contenido básicos de los diferentes estudios de enseñanzas artísticas superiores regulados en esta Ley.
2. En la definición a que se refiere el apartado anterior, se regularán las condiciones para la oferta de estudios de postgrado en los centros de enseñanzas artísticas superiores. Estos estudios conducirán a títulos equivalentes, a todos los efectos, a los títulos universitarios de postgrado.
3. Los estudios superiores de música y de danza se cursarán en los conservatorios o escuelas superiores de música y danza y los de arte dramático en las escuelas superiores de arte dramático; los de conservación y restauración de bienes culturales en las escuelas superiores de conservación y restauración de bienes culturales; los estudios superiores de artes plásticas en las escuelas superiores de la especialidad correspondiente y los estudios superiores de diseño en las escuelas superiores de diseño.
4. Las Comunidades Autónomas y las universidades de sus respectivos ámbitos territoriales podrán convenir fórmulas de colaboración para los estudios de enseñanzas artísticas superiores regulados en esta Ley.

5. Asimismo las Administraciones educativas fomentarán convenios con las universidades para la organización de estudios de doctorado propios de las enseñanzas artísticas.
6. Los centros superiores de enseñanzas artísticas fomentarán programas de investigación en el ámbito de las disciplinas que les sean propias²¹.

Por otra parte, desde hace unos meses el Ministerio de Cultura está renovando entidades y estructuras y preparando una nueva Ley de las Artes Escénicas y de la Música. Para ello se han creado diversos foros y en el mes de noviembre de 2008 el Ministro de Cultura ha presidido en Sevilla la constitución del nuevo Consejo Estatal de las Artes Escénicas y de la Música con competencias en música, danza, teatro y circo.

La potenciación de una nueva disciplina coreológica cae en medio de las responsabilidades estatales de educación, investigación y cultura²². El Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas, los foros de Danza y el nuevo Consejo Estatal de las Artes Escénicas y de la Música pueden apoyar la búsqueda de ese nuevo espacio o considerarlo un objetivo secundario dentro del nuevo marco legal que se quiere definir para el ejercicio de la profesión.

El obligado ámbito autonómico de la negociación desplaza el problema a cada una de las comunidades y se presta a los consabidos personalismos. La inclusión del estudio científico de la danza en los ámbitos institucionales contribuiría decisivamente al prestigio y la valoración de los lenguajes corporales pero es una gestión que se ha de hacer en cada territorio y en el supuesto de que en la Comunidad propia existan conservatorios o escuelas superiores con los que se puedan establecer convenios, puesto que el reparto geográfico de los centros es absolutamente desigual²³.

Una disciplina científica se crea a través del trabajo que las personas realizan en un mismo campo pero es esencial que tenga una

²¹ LOE. Ley Orgánica 2/2006, 3 de mayo, de Educación («BOE», 4 de mayo de 2006). *Artículo 58. Organización de las enseñanzas artísticas superiores.*

²² Es decir, de los actuales Ministerios de “Educación”, “Ciencia e Innovación” y “Cultura”.

²³ En el caso de mi Comunidad Autónoma, el Principado de Asturias, todo lo que existe en cuanto a enseñanza oficial es una academia privada autorizada para impartir los grados Elemental y Profesional de Danza, y una Escuela Superior de Arte Dramático.

dimensión colectiva y organizada para que hablemos de ella, así como una dedicación científica no comprometida, al menos directamente, por el rendimiento económico. También requiere órganos de expresión, sean revistas, colecciones de libros o foros periódicos. Durante los últimos años hemos tenido en el país una sola revista científica de danza, de periodicidad anual, titulada «Cairón. Revista de Ciencias de la Danza» y editada por la Universidad de Alcalá de Henares. Fue fundada en 1995 por la tristemente fallecida Estrella Casero y dirigida durante años por el también fallecido crítico y compositor Delfín Colomé. Una vez que José Antonio Sánchez ha asumido su dirección, esta publicación ha cambiado de rumbo para organizarse en números monográficos con un perfil temático decididamente contemporáneo que además quiere dar voz a los artistas (el número 11, editado en 2008, está dedicado a *Cuerpo y cinematografía*).

¿Quiénes han de ser y dónde pueden formarse los/as coreólogos/as?

Dada la falta de tradición en estas materias, para dar un impulso inicial a la disciplina lo más lógico sería pensar en una generación *bisagra* de personas con una formación doble (estudios de danza y una licenciatura universitaria) y que tengan además cualidades para la investigación. También cabría pensar en estrategias de trabajo en equipo, todavía poco establecidas en los hábitos de nuestro país.

Una vez que separamos *quiénes somos* deberíamos discutir igualmente si queremos una investigación fundamental o aplicada, en qué grado teórica y en qué grado práctica, si será principalmente humanística o experimental, de qué maneras se acercará a la creación artística y en qué puntos podrá ser disciplinar o interdisciplinar.

En función de todo ello se podría establecer a medio plazo una *cartografía de los saberes coreológicos*, que diferenciase diversas materias. Por ejemplo, una adaptación al terreno coreico del organigrama musicológico propuesto por Rubén López Cano daría lugar a la siguiente cartografía de los saberes coreológicos: Historia de la danza, Teoría y análisis de la danza, Estudios filológico-textuales, Investigación archivística y documentación, Lexicografía y terminología, Iconografía, Antropología de la danza, Estética, Sociología de

la danza, Psicología de la danza, Teoría cultural aplicada a la danza, Estudios de género aplicados a la danza, Etnocoreología, Coreología del pop, Prácticas interpretativas, etc.²⁴

¿Qué estrategias podemos adoptar para construir y consolidar la disciplina?

La estrategia más inmediata ha de ser continuar trabajando en el estudio científico y la investigación de la danza, aprovechando los recursos que los organismos estatales, autonómicos y universitarios ponen a disposición de los investigadores en convocatorias competitivas, planteando encuentros científicos periódicos y pensando en la posibilidad de crear vehículos comunes de difusión de resultados.

En cualquier caso, no va a quedar más remedio que *hacer política* y reservar un tiempo para la gestión porque en el ámbito estatal o de nuestra Comunidad Autónoma éste es un momento clave para intentar hacer convenios y consolidar líneas de investigación específicas. En cuanto a nuestra integración en Europa, contactos e iniciativas como el presente Coloquio resultarán sin duda fundamentales en un futuro inmediato.

Sé que algunas de mis preguntas no tienen fácil respuesta. Si es que la tienen, quizá se encuentre en otros textos de este volumen. Simplemente he intentado trazar un panorama general de la situación actual y plantear algunas reflexiones y dudas que son cruciales para el desarrollo de la disciplina coreológica en España. Estoy segura de que el trabajo que en este congreso se inicia, compartido con investigadores mucho más experimentados que nosotros en este terreno, arrojará luz sobre el camino a seguir.

Finalmente, quiero subrayar que en la situación actual y dada la inexistencia de un área de conocimiento apropiada en la universidad española, los mayores obstáculos para el desarrollo de la disciplina coreológica pertenecen al orden de la política científica. Sin apoyo institucional en recursos humanos e instalaciones, sin un plan forma-

²⁴ R. LÓPEZ CANO, *Tipos de investigación musicológica o cartografía de los saberes musicológicos*, en *Musicología. Manual de usuario*. Enlace en la asignatura *Metodologies de la investigació musical*, en la página web de la Escola Superior de Música de Catalunya (<http://www.esmuc.net/musicologia>).

tivo, sin programas de iniciación a la investigación, pocos estudios especializados en danza podremos hacer en este país.

Con todo, es de justicia complementar estas líneas con la referencia a una muestra significativa de artículos sobre danza publicados en España durante los últimos quince años. Forzosamente selectiva por razones de espacio, la siguiente relación da cuenta de algunos trabajos publicados en «Cairón» y de otros incluidos en revistas y libros colectivos de Musicología, Historia, Arte, Literatura o Filosofía. Todos ellos merecen añadirse a los proyectos, trabajos, tesis y congresos ya citados a lo largo de esta ponencia. Sus títulos permitirán observar cuáles son los temas tratados por los investigadores que trabajan en España, en la mayoría de los casos obligados a mantener una doble vocación.

Repertorio bibliográfico
Investigaciones sobre danza publicadas en España durante los últimos quince años
 (1994–2008)

Esta recopilación selectiva incluye libros, capítulos en volúmenes colectivos, artículos en revistas científicas y ponencias en actas de congresos publicados en España. Excluye publicaciones divulgativas o conmemorativas sobre figuras o entidades, así como materiales didácticos y periodísticos, ediciones facsimilares, traducciones, informes, etc.

Una aproximación a trabajos publicados con anterioridad se encuentra en B. MARTÍNEZ DEL FRESNO, *Música y Danza*, en Begoña Lolo (ed.), *Campos interdisciplinares de la Musicología*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. 1, pp. 439–475.

- ACKER, Yolanda (recopilación e índices), *Música y Danza en el Diario de Madrid, 1758–1808: noticias, avisos y artículos*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2007.
- ACUÑA DELGADO, Ángel, BERLANGA, Miguel Ángel, *Caracterización temática y musicológica de la danza Yu'Pa*, «Cairón», 2000, n. 6, pp. 81–103.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, A., CANO, J.I., RIBOT, M.ªJ. (eds.), *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 1998.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio, *Documentar la danza*, en Elena Roseras Carcedo (ed.), *Los servicios de información y documentación en el marco de la cultura y el arte contemporáneo*, Gijón, Trea, 2008, pp. 183–208.
- ANTÓN PRIASCO, Susana, *Reglas de danzar: edición de un manuscrito español de danza del siglo XVI*, «Revista de Musicología», XXI, 1998, n. 1, pp. 239–246.
- BALIÑAS, Maruxa, *Los ballets suecos, el más hermoso espectáculo y el de una mejor conseguida pureza artística*, «Cairón», 2006, n. 10, pp. 5–52.
- BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel, *Bailes de candil andaluces y fiesta de verdiales: otra visión de los fandangos*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000.
- BOSCO CALVO, Juan, *Danza y Medicina*, «Cairón», 2000, n. 6, pp. 35–55.
- CABALLERO FERNÁNDEZ–RUFETE, Carmelo, *¡Atención a la trova!. Bailes dramáticos y villancicos barrocos en la catedral de Valladolid*, en Ignacio Arellano Ayuso, Germán Vega García–Luengo (eds.), *Calderón: innovación y legado*, actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español Novohispano de los Siglos de Oro en colaboración con el grupo de investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra, New York, Peter Lang, 2001, pp. 53–86.
- CABRERA PERERA, Antonio, *El baile en el teatro español del Siglo de Oro*, en Germán Hernández Rodríguez, Emigdia Repetto Jiménez, Isabel Ruiz de Francisco (coords.), *Memoria y pensamiento: homenaje a Juan Argimira Alonso Medina*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2005, pp. 127–150.
- CASERO, Estrella, *Los Coros y Danzas de la Sección Femenina: teoría y práctica*, «Cairón», 1995, n. 1, pp. 65–71.
- EAD., *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de Sección Femenina*, Madrid, Editorial Nuevas Estructuras, 2000.
- EAD., *Mujeres, folklore y danza. Posibilidades para su manipulación política (1937–1977)*, en Begoña Lolo (ed.), *Campos interdisciplinares de la Musicología*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. 1, pp. 267–278.

- CASTELO RUANO, Raquel, *Aproximación a la danza en la antigüedad hispana: manos entrelazadas*, «Espacio, tiempo y forma», serie II, *Historia antigua*, 1994, n. 7, pp. 401–428.
- CAVIA NAYA, Victoria, *La música para danza de Carlos Surinach*, «Cairón», 1997, n. 3, pp. 21–38.
- EAD., *Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España*, «Cairón», 2001, n. 7, pp. 7–27.
- EAD., *Expresionismo y expresión en la danza de Vicente Escudero desde el Zeitgeist de la música de Arnold Schönberg*, en Victoria Cavia (coord.), *Arnold Schönberg (1874–1951), Europa y España*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003, pp. 129–153.
- EAD., *Vicente Escudero: baile y vanguardia*, en Margarita Vega Rodríguez y Carlos Villar–Taboada (eds.), *Pensamiento español y música: siglos XIX y XX*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003, pp. 123–173.
- CHUST CALERO, Manuel, *Bailes, juegos y desamortizaciones en la Valencia del ochocientos*, «Millars. Geografía–Historia», 1991, n. 14, pp. 39–49.
- CONDE–SALAZAR, Jaime, *Lugares oscuros*, «Cairón», 1999, n. 5, pp. 21–34.
- ID., *Tocando fondo (Sobre el Ilusorio Viaje a América)*, «Cairón», 2001, n. 7, pp. 45–75.
- ID., *Sobre el suelo/ Bajo tierra*, «Cairón», 2005, n. 9, pp. 75–88.
- COSTA, Luis, *El baile tradicional en Galicia: procesos de folklorización*, en Luis Costa (coord.), *Actas del segundo congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, [Santiago de Compostela], SIBE, 1998, pp. 83–104.
- COSTA SOLÉ, Roger, *Cien años de esbarts: orígenes y desarrollo del proceso de folklorización de la danza popular en Catalunya*, Badajoz, CIOFF España, 2005.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Música, teatro y danza en los documentos relativos al Real aposento en el AHN: Felipe III y Felipe IV*, en *Tiempo y espacio: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, vol. 1, pp. 325–338.
- DÍAZ, Roberto, *La folía canaria: posibles orígenes, peculiaridades de su forma en Canarias, y análisis de sus características en la actualidad*, «Nassarre: revista aragonesa de Musicología», XXI, 2005, pp. 189–304.
- DÍEZ HUERTAS, Celia, *Encarnación López Júlvez ‘La Argentinita’. Entre el Folclore y la vanguardia*, «Cairón», 2001, n. 7, pp. 77–99.
- ELSNER, Monika, *El diálogo de los pies: intermedialidad e historiografía de la danza*, en Michael Rössner (ed.), *Bailá! vení! volá!, el fenómeno tanguero y la literatura*, actas del coloquio de Berlín, 13–15 de febrero de 1997, Madrid–Frankfurt am Main, Iberoamericana–Vervuert, 2000, pp. 203–222.
- ELVIRA ESTEBAN, Ana Isabel, *Investigar sobre danza: un horizonte incierto*, en *II Jornadas de Danza e Investigación*, Barcelona, Los Libros de Danza, 2000, pp. 5–10.
- FASLA FERNÁNDEZ, Dalila, *El baile y la danza en la lírica castellana del primer Renacimiento*, en *Congreso internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, León, Universidad de León, 1998, vol. 2, pp. 319–324.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, *El baile en la iglesia: la rúbrica sobre la danza en el ceremonial de Coronación de los Reyes de la Biblioteca del Escorial*, en Francisco Javier Campos, Fernández de Sevilla (coord.), *Música en el Monasterio del Escorial*, Madrid, Real Centro Universitario Escorial–María Cristina, 1993, pp. 323–341.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, *Terpsícore montañesa: bailes y bailarines en el Santander decimonónico*, «Anales de literatura española», 2005, n. 18, pp. 181–200.
- GARCÍA FRAILE, Dámaso, *La danza en la iglesia española durante el reinado de los Austrias*, en Begoña Lolo (ed.), *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. 1, pp. 505–528.

- GARCÍA-MATOS ALONSO, Carmen, *Una polémica en torno a las danzas de cuenta y los bailes de cascabel de los siglos XVI y XVII*, «Nassarre. Revista aragonesa de Musicología», XII, 1996, n. 2, pp. 121-134.
- GARLAND, Iris, *El enmascaramiento de Tórtola Valencia: autoexilio feminista de una bailarina de la Belle Époque*, en Pilar Cuder Domínguez (coord.), *Exilio femenino*, Huelva, Universidad de Huelva, 1999, pp. 167-174.
- EAD., *El orientalismo en escena: danza, género y representación*, en Pilar Cuder Domínguez, Mar Gallego Durán, Auxiliadora Pérez Vides (coords.), *Espacios de género*, Sevilla, Alfar, 2005, pp. 257-268.
- GIMÉNEZ MORTE, Carmen, *Profesión y educación de la danza en el momento actual: la mejora de las redes de difusión y la entrada en las universidades*, en Fernando del Villar Álvarez, Juan Pedro Fuentes García (coords.), *Nuevas perspectivas de investigación en las Ciencias del deporte*, Badajoz, Universidad de Extremadura, 2001, pp. 319-337.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio, *Bailes y danzas tradicionales de Asturias: temas de investigación*, en Fernando Ornosa (ed.), *Baile y danza tradicional en Asturias*, Gijón, Museo del Pueblo de Asturias, 2007, pp. 125-135.
- GONZÁLEZ ARIZA, Fernando, *Los bailes y pantomimas en Madrid en el siglo XVIII: escenografía y fuentes*, «Dicenda. Cuadernos de filología hispánica», 2008, n. 26, pp. 73-82.
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Pedro, *Los bailes de sociedad en el cádiz isabelino*, en Antonio Romero Ferrer (coord.), *De la Ilustración al romanticismo 1750-1850: VI encuentro 'Juego, fiesta y transgresión'*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1995, pp. 267-281.
- GONZÁLEZ SERRANO, Pilar, *La música y la danza en Egipto*, «Espacio, tiempo y forma», serie II, *Historia antigua*, 1994, n. 7, pp. 401-428.
- LEÓN TELLO, Francisco José, *Estética de la música y de la danza*, en Ramón Xirau y David Sobrevilla (eds.), *Estética*, Madrid, Trotta-CSIC, 2003, pp. 225-280.
- LIZARAZO DE MESA, M.^a Asunción, *En torno al folclore musical y su utilización. El caso de las Misiones Pedagógicas y de la Sección Femenina*, «Anuario Musical», LI, 1996, pp. 233-244.
- LLORENS CISTERÓ, José María, *La danza en la corte de doña Isabel la Católica*, «Nassarre. Revista aragonesa de Musicología», XII, 1996, n. 2, pp. 237-256.
- MARTÍNEZ, María José, *Música y baile en las farsas de Diego Sánchez de Badajoz*, en Virginie Dumanoir (coord.), *Música y Literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, Casa Velázquez, 2003, pp. 77-92.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Teresa, *El baile flamenco: arcaico y renovador, origen y trayectoria*, en Manuel Fernández Pellitero (coord.), *La danza como expresión dinámica de la cultura*, [Valladolid], Junta de Castilla y León, 1999, pp. 51-72.
- EAD., *El baile flamenco: tradición y nuevas formas*, en Agustín Gómez (coord.), *El Flamenco como núcleo temático*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2002, pp. 149-162.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, *La danza española en el siglo XVII*, en F. Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704), Oviedo, Universidad de Oviedo y Ayuntamiento de Avilés, 1994, pp. 291-317.
- EAD., 'Córdoba' de Albéniz, coreografiada por Antonia Mercé, en *Actas del I Congreso Nacional de Danza Española. Comunicaciones*, Córdoba, CSI-CSIF y Conservatorio Profesional de Danza de Córdoba, 1996, pp. 69-79.
- EAD., *La Historia de la Danza, una nueva línea de investigación en la Universidad de Oviedo*, «Revista de Musicología», XX, 1997, n. 1, pp. 1069-1076.
- EAD., *La identidad española en El Sombrero de tres picos. Coreografía de un ballet hispano-ruso*, en J.L. Caramés Lage, C. Escobedo de Tapia y J. L. Bueno Alonso (eds.), *El*

- Discurso Artístico Norte y Sur: Eurocentrismo y Transculturalismos*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, vol. 2, pp. 457–499.
- EAD., *Historiar la danza y/o coreografiar la historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación*, en *I Jornadas de Danza e Investigación*, Barcelona, Los Libros de Danza, 2000, pp. 11–24.
- EAD., *El ballet clásico como discurso de la diferencia*, en M.^a Teresa Sauret Guerrero, Amparo Quiles Faz (eds.), *Luchas de género en la historia a través de la imagen*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2001, vol. 1, pp. 229–244.
- EAD., *Música y Danza*, en Begoña Lolo (ed.), *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. 1, pp. 439–475.
- EAD., *Algunas reflexiones sobre la reconstrucción de danzas históricas*, «Cairón» 2005, n. 9, pp. 5–42.
- EAD., *El Quijote en la danza europea*, en Emilio Martínez Mata (coord.), *Cervantes y el Quijote*, actas el coloquio internacional, Oviedo, 27–30 de octubre de 2004, Madrid, Arco-Libros, 2007, pp. 287–300.
- EAD., *El Quijote en el ballet europeo de los siglos XVIII y XIX: de Fuselier a Gorsky*, en Begoña Lolo (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia-Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 627–661.
- EAD., *Investigación y conservación del patrimonio coreográfico*, en Fernando Ornosa (ed.), *Baile y danza tradicional en Asturias*, Gijón, Museo del Pueblo de Asturias, 2007, pp. 37–54.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria, *Siglo XX*, en J.M.^a Díez Borque, A. Amorós (eds.), *Historia de los espectáculos en España, III: Espectáculos de baile y danza*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 335–372.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria, *Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915–1925) y algunas observaciones sobre la influencia rusa en el desarrollo del ballet español*, en Y. Nommick, A. Álvarez Cañibano (eds.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, [Granada], Fundación Archivo Manuel de Falla y Centro de Documentación de Música y Danza, 2000, pp. 149–213.
- MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria, *Dos conceptos de la danza española escénica antes de la Guerra Civil. Las compañías de Antonia Mercé y Encarnación López*, Actas del I Congreso Nacional de Danza Española. Comunicaciones, Córdoba, CSI-CSIF y Conservatorio Profesional de Danza de Córdoba, 1996, pp. 57–67.
- EAD., *La influencia del teatro musical en los orígenes de la danza española (1915–1939)*, «Cuadernos de música iberoamericana», II–III, 1996–1997, pp. 281–286.
- EAD., *La imagen de la danza española a través de la crítica europea del primer tercio del siglo XX*, en J.L. Caramés Lage, C. Escobedo de Tapia, J.L. Bueno Alonso (eds.), *El discurso artístico norte y sur: eurocentrismo y transculturalismos*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1999, vol. 2, 1999, pp. 575–587.
- EAD., *Algunas reflexiones sobre fuentes y método para la historia de la danza española del primer tercio del siglo XX*, en *I Jornadas de Danza e investigación*, Barcelona, Los Libros de Danza, 2000, pp. 50–54.
- EAD., *La incidencia de la danza española en Japón: Antonia Mercé 'La Argentina' y Kazuo Oono*, en José Luis Caramés Lage, Carmen Escobedo de Tapia, Jorge Luis Bueno Alonso (eds.), *El discurso artístico en Oriente y Occidente: semejanzas y contrastes*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997, vol. 2, pp. 195–205.

- EAD., *Sonatina de Ernesto Halffter y Antonia Mercé: cooperación entre artistas en la gestación de un ballet español*, en Begoña Lolo (ed.), *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. 1, pp. 553–569.
- MERA, Guadalupe, *La danza, el baile, los saraos, la danza escénica y los bailes populares. Notas y precisiones sobre su estado en la España ilustrada*, en Joaquín Álvarez Barrientos, Begoña Lolo (eds.), *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid–Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 459–479.
- MOLFULLEDA, Conxita, *El impacto de las representaciones de la compañía de Ballets Russes de Diaghilev en Barcelona (1917–1918)*, «Cairón», 2004, n. 8, pp. 7–41.
- MONÉS I MESTRE, Nélida, *Estado de la cuestión de los Archivos de las Artes Escénicas*, «Cairón», 1998, n. 4, pp. 41–50.
- EAD., *Investigar la danza en la Europa de la globalización. La necesidad de academizar la danza como materia independiente dentro de las artes escénicas*, en I Jornadas de Danza e Investigación, Barcelona, Los Libros de Danza, 2000, pp. 7–10.
- EAD., *Els Ballets Russos a Barcelona*, en II Jornadas de Danza e Investigación, Barcelona, Los Libros de Danza, 2000, pp. 80–89.
- MORENILLA TALENS, Carmen, *La danza y su presencia en el programa escolar en la Grecia clásica*, en II Jornadas de Danza e Investigación, Barcelona, Los Libros de Danza, 2000, pp. 90–100.
- MUÑOZ ZIELINSKI, Margarita, *La iconografía de la danza como tema de investigación: la pintura*, en I Jornadas de Danza e Investigación, Barcelona, Los Libros de Danza, 2000, pp. 31–35.
- EAD., *Aspectos de la danza en Murcia en el siglo XX*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2002.
- NOCILLI, Cecilia, *Las villas de Poggioreale y las Duchesca como lugares ideales para las fiestas aragonesas en Nápoles durante la segunda mitad del siglo XV*, en Urbano Domínguez Garrido, José Muños Domínguez (coords.), *Actas de las IV Jornadas de Estudio sobre “El Bosque” de Béjar y las villas de recreo en el Renacimiento*, Salamanca, Béjar, 2002, pp. 89–107.
- EAD., *Metodología de investigación coreológica. Danza y fiestas urbanas en las entradas reales de la corte aragonesa de Nápoles (1442–1502)*, «Revista de Musicología», XXVIII, 2005, n. 2, pp. 1451–1470.
- EAD., *La circularidad del lenguaje coréutico napolitano y aragonés en las entradas reales del reino de Nápoles (1442–1502): la cascarda y la moresca*, en *La Mediterrània de la Corona d’Aragó, segle XIII–XVI & VII Centenari de la Sentència Arbitral de Torrellas, 1304–2004*, València, Universitat de València, 2005, vol. 2, pp. 1691–1706.
- EAD., *La danza en Las bodas de Camacho (Quijote, II, 19–21). Reelaboración coréutico-teatral de momos y moriscas*, en Begoña Lolo (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia–Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 595–608.
- NOMMICK, Yvan, *La problemática editorial en dos ballets de Manuel de Falla: El sombrero de tres picos y El amor brujo*, en Begoña Lolo (ed.), *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. 1, pp. 529–552.
- PENA, Pablo, *La bailarina, ideal femenino romántico*, «Cairón», 2000, n. 6, pp. 57–70.
- PEYTAVY, Christian, *Música, canto y baile en los sainetes de Sebastián Vázquez (1773–1793)*, en Joaquín Álvarez Barrientos, Begoña Lolo (eds.), *Teatro y Música en España: los géne-*

- ros breves en la segunda mitad del siglo XVIII, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid–Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 377–392.
- PLAZA ORELLANA, Rocío, *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830–1850)*, Madrid, Arambel, 2005.
- RUBIRA, Sergio, *Juan Gris y las tentaciones del teatro*, «Cairón», 1999, n. 5, pp. 65–89.
- RICO OSÉS, Clara, *La presencia y la imagen de España en los libretos de los ballets de cour franceses del siglo XVII*, «Revista de Musicología», XXVIII, 2005, n. 2, pp. 1281–1301.
- EAD., *El Quijote y el ballet de cour francés del siglo XVII*, en Begoña Lolo (ed.), *Cervantes y El Quijote en la música, estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia–Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 609–627.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo, *Proyección estética y literaria del baile en los años 20, en Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid–Frankfurt am Main, Iberoamericana–Verveuert, 2005, pp. 303–316.
- RODRÍGUEZ VALLS, Francisco, *Movimiento esencial en el espacio. El diálogo sobre la danza de Luciano de Samosata*, «Thémata. Revista de filosofía», 2006, n. 37, pp. 355–372.
- RUIZ MAYORDOMO, M.^a José, *La danza histórica, herramienta para construir la Historia de la Música y de la danza*, «Revista de Musicología», XX, 1997, n. 1, pp. 301–314.
- EAD., *De la Edad Media al siglo XVIII y Siglo XIX*, en J.M.^a Díez Borque, A. Amorós (eds.), *Historia de los espectáculos en España, III: Espectáculos de baile y danza*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 273–318 y 319–334.
- EAD., *La bibliografía española de danza: una herramienta práctica para el conocimiento de siete siglos de información impresa*, en *II Jornadas de Danza e Investigación*, Barcelona, Los Libros de Danza, 2000, pp. 38–41.
- EAD., *La Baja del manuscrito de la Real Academia de la Historia. Una aproximación coreológica*, «Revista de Musicología», XXIII, 2000, n. 1, pp. 75–102.
- EAD., *Pavana de España y pavana española*, en Begoña Lolo (ed.), *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. 1, pp. 477–504.
- EAD., *Jácara y zarabanda son una misma cosa*, «Edad de oro», XXII, 2003, pp. 283–307.
- SÁEZ LACAVE, Pilar, *José María Sert y Les Ballets Russes*, «Cairón», 2000, n. 6, pp. 17–34.
- SALAS PASCUAL, Roger, *Encarnación López, la Argentinita (del éxito al silencio de la historia)*, «Cuadernos de música iberoamericana», I, 1996, pp. 87–96.
- SÁNCHEZ EQUIZA, Carlos, *Juan Ignacio de Iztueta: euskal dantzen erreforma ilustratua*, «Musiker. Cuadernos de música», 1999, n. 11, pp. 149–158.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José Antonio (ed.), *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Madrid, Akal, 1999.
- ID., *Las vanguardias escénicas en España: notas sobre el nuevo teatro y la nueva danza*, en Cécile Vivandre de Sousa, Antonio Ballesteros González (eds.), *La estética de la transgresión, revisiones críticas del teatro de vanguardia*, Cuenca, Universidad de Castilla–La Mancha, 2000, pp. 113–138.
- ID. (coord.), *Artes de la escena y de la acción en España, 1978–2002*, Cuenca, Universidad de Castilla–La Mancha, 2006.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José Antonio, CONDE–SALAZAR, Jaime (eds.), *Cuerpos sobre blanco*, Cuenca, Universidad de Castilla–La Mancha, 2003.
- SANHUESA FONSECA, María, *Carlos II y las Danzerías de la Reyna: violines y danza en las pos-trimerías de la Casa de Austria*, «Revista de Musicología», XX, 1997, n. 1, pp. 261–276.
- SEGARRA, Lola, *Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler a través de su filmografía*, «Cairón», 2004, n. 8, pp. 43–73.

- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar, *Sebastián Christiani de Scío y su familia: contribución a los maestros de danzar en la España del siglo XVIII*, «Revista de Musicología», XX, 1997, n. 1, pp. 323–330.
- ID., *Orígenes y devenir del baile llamado el canario*, «El museo canario», LIV, 1999, n. 1, pp. 33–92.
- STEINGRESS, Gerhard, *La apropiación de lo extraño: el género andaluz y la escuela de baile agitanado en el París del Romanticismo (1833–1865)*, «Cairón», 2004, n. 8, pp. 101–134.
- ID., ... y *Carmen se fue a París: un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833–1865)*, [Córdoba], Almuzara, 2005.
- TAMARIT VALLÉS, Inmaculada, *Impresiones del espectador francés ante el teatro y la danza en la España del XVIII*, en Dominique Bonnet, María José Chaves García, Nadia Duchene (eds.), *Littérature, langages et arts: rencontres et création*, Huelva, Universidad de Huelva, 2007, p. 41 y ss. [recurso electrónico].
- TORRE MOLINA, M.^a José de la, *Música y baile en los relatos de viajeros extranjeros por Andalucía (1759–1833)*, en Begoña Lolo (ed.), *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. 1, pp. 87–113.
- ID., *La música y el baile en España a través de la mirada de Wilhelm von Humboldt (1799–1800)*, en M.^a Begoña Villar García, Pilar Pezzi Cristóbal (eds.), *Los extranjeros en la España moderna*, Málaga, [M.B. Vilar], 2003, pp. 751–760.
- TRAMBAIOLI, Marcella, *Auntes sobre el género del guineo o baile de negros: tipologías y funciones dramáticas*, en Francisco Domínguez Matito, María Luisa Lobato (coords.), *Memoria de la palabra*, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro, Madrid–Frankfurt am Main, Iberoamericana–Verveuert, 2004, vol. 2, pp. 1773–1783.
- TRAVIESO, David, CASLA, Marta, BLANCO, Florentino, *Un estudio bibliométrico sobre las relaciones entre psicología y danza en el siglo XX*, «Cairón», 1998, n. 4, pp. 19–39.
- VENDRELL, Ester, *Aproximación a la crítica de danza en Barcelona 1986–1999, en su tratamiento a la danza contemporánea catalana*, en II Jornadas de Danza e Investigación, Barcelona, Los Libros de Danza, 2000, pp. 67–75.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia, *Danza y teatro en la celebración de la fiesta del Corpus Christi*, «Cuadernos de arte de la Universidad de Granada», 1995, n. 26, pp. 15–26.

Gli elementi costitutivi della danza in Plutarco: un modello analitico Ipotesi di elaborazione teorica*

MARIA CRISTINA ESPOSITO

Introduzione

Nella cultura coreica occidentale la danza greca antica ha costituito nel corso dei secoli un modello di riferimento per l'attribuzione di *auctoritas* a teorie, precetti e poetiche di danza che, analogamente ad altre forme artistiche e culturali, guardavano al mondo classico per trovare formale riconoscimento. Le antiche danze greche, osserva Frederik G. Naerebout¹, costituirono oggetto di studio fin dal tempo in cui venivano eseguite. Nel 1618 J. Meursius² raccoglieva nel suo *Orchestra* oltre 200 voci di danza e figure di danza greca, molte delle quali costituivano però meri nomi già per i grammatici e i lessicografi greci e bizantini: Ateneo di Naucrati (II–III sec.)³, ad esempio, ci trasmette una serie di nomi di danze già del tutto decontestualizzate. Le numerose testimonianze — letterarie, iconografiche, metriche, musicali —, che pure documentano la molteplicità di forme e funzioni di tali danze in relazione ai contesti di cui esse erano espressio-

* Questo intervento è dedicato alla cara memoria di Massimo Vetta.

¹ F.G. NAEREBOUT, *Attractive Performances. Ancient Greek Dance: Three Preliminary Studies*, Amsterdam, Ed. Gibien, 1997; tr. it. a cura di G. Di Lecce, *La danza greca antica. Cinque secoli d'indagine*, Lecce, Manni, 2001, p. 11. Testo al quale si rimanda per l'esame della bibliografia.

² J. MEURSIUS, *Orchestra, sive de saltationibus veterum*, Lugduni Batavorum, ex officina Godefridi Basson, 1618 (ristampato in J. GRONOVIVS, *Thesaurus graecarum antiquitatum*, VIII: *Caetera ludicra & amoenitates graecas peragens*, Lugduni Batavorum, apud Petrum vander Aa, 1699, coll. 1234–1300).

³ ATENEO, *Deipnosophistai*, XIV 629–631.

ne, non ne consentono una vera e propria *ricostruzione*: tale procedimento si lega infatti alla presenza di fonti primarie, ovvero descrizioni o notazioni scritte della danza che restituiscano la puntuale struttura di movimenti e coreografie⁴. All'attuale stato delle conoscenze non disponiamo di alcun trattato o manuale di danza di epoca greca, tantomeno di forme di notazione scritta del movimento. Sappiamo, d'altra parte, che le manifestazioni della cultura greca seguirono le modalità della comunicazione orale fino alla fine del V sec. a.C., pertanto la diffusione e la trasmissione della danza si realizzarono attraverso l'apprendimento diretto e la memorizzazione nell'ambito della *mousike*, «complessa convenzione intesa a mettere in azione movimenti e riflessi tali da aiutare la registrazione e il ricordo del discorso significativo»⁵. La danza, «schema di azioni organizzate con funzione mnemotecnica»⁶, era funzionale all'apprendimento, alla conservazione e alla trasmissione dell'enunciato poetico tradotto in azione corporea: il ritmo corporeo risultava così inestricabilmente connesso con quello di voce e musica (in tal senso, lo sviluppo *professionale* della cultura artistica risiede nella graduale differenziazione degli elementi di questo complesso)⁷.

Definizioni e ambiti semantici

La lingua greca utilizzava principalmente due termini per indicare danza: *choros* e *orchesis*⁸. Il primo tende a indicare la danza di grup-

⁴ Evento che si realizza, stando al *corpus* di testimonianze attualmente disponibili, solo a partire dal XV secolo, nel clima culturale e artistico italiano dell'Umanesimo, attraverso il passaggio da una «oralità del corpo», come la definisce Marina Nordera, a una forma di trasmissione scritta: cfr. M. NORDERA, *Modelli e processi di trasmissione del sapere coreutico: i manuali quattrocenteschi tra oralità e scrittura*, in E. CASINI ROPA, F. BORTOLETTI (a cura di), *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, Macerata, Ephemeria, 2007, pp. 24–32. Cfr. anche O. DI TONDO, *Oralità e scrittura nella danza: alcune considerazioni*, in O. DI TONDO, I. GIANNUZZI, S. TORSSELLO (a cura di), *Corpi danzanti. Culture, tradizioni, identità*, atti delle giornate di studio, AIRDanza–Arakne Mediterranea, Martignano, 14–16 settembre 2007, Nardò, Besa, 2008, pp. 131–155.

⁵ E.A. HAVELOCK, *Preface to Plato*, Oxford, Blackwell, 1963, tr. .it. *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Roma–Bari, Laterza, 1983, p. 124.

⁶ *Ibidem*.

⁷ J.W. FITTON, *Greek dance*, «The Classical Quarterly», n.s., XXIII, 1973, n. 2, p. 257.

⁸ *Ivi*, pp. 258–259.

po come opposta a quella individuale, la formazione regolare opposta a quella improvvisata, la danza *sul posto* e, nello specifico, la formazione circolare: nella lirica corale le fanciulle si dispongono in un ampio *choros*, mentre nella tragedia il coro entra nell'orchestra (termine evidentemente derivante da *orchesis*, dunque luogo inizialmente deputato alla danza) e si colloca in posizione per lo *stasimon*. *Orchesis* viene invece utilizzato, secondo Ateneo, per esprimere ogni tipo di movimento, ad esempio quello degli acrobati⁹; lo stesso verbo *orcheisthai*, danzare, ricopriva una vasta gamma di significati, comprendendo attività di vario genere basate su movimenti ritmicamente ordinati: dalla ginnastica all'addestramento militare, dai giochi infantili ai gesti rituali alla mimica attoriale, dal battito del cuore al terremoto.

Curt Sachs¹⁰ osserva che la distinzione tra gli ambiti semantici dei due termini si conserva nel latino medievale come nelle lingue neolatine e germaniche; troviamo infatti:

Greco	choros	orchesis
Latino medievale	chorea	ballatio
Italiano	carola	danza
Provenzale	carola	dansa
Antico francese	carole	danse
Medio-alto tedesco	reigen	tanz
Inglese	carol	dance.

Tra i termini composti e derivati dal sostantivo *choros* come dal verbo *choreuo* (io danzo) non compare il termine *coreologia*, neologismo di epoca moderna nato a indicare la disciplina relativa ai criteri di analisi e trascrizione dell'evento danzato¹¹. Anche il termine *coreografia*, inteso come composizione della danza o riflessione sulle modalità di esecuzione del movimento di danza, è un neologismo set-

⁹ Cfr. ATENEIO, in *Odissea*, 4.18-19 e in *Iliade*, 18.604-6.

¹⁰ C. SACHS, *Storia della danza*, Milano, Il Saggiatore, 1966; 1980², p. 302.

¹¹ Cfr. L. ROCCI, *Vocabolario Greco-Italiano*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1995³⁸. In ambito francese e tedesco il termine *coreologia* rimanda alla scrittura del movimento di danza tramite la notazione Benesh, in ambito inglese il termine è legato agli scritti teorici di Rudolf Laban e all'attività del Laban Centre di Londra. Attualmente il termine indica non solo la scienza che studia i criteri di trascrizione dell'evento danzato, ma più in generale la disciplina che, attraverso l'analisi dell'evento di danza, ne stimola l'osservazione

tecentesco¹² coniato in Francia per il metodo Beauchamps (ma già in Francia era stato pubblicato nel 1589 il trattato di Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, il cui significato letterale è appunto “scrittura della danza”).

Ritmo e schema. Gli elementi della danza in Aristotele e Plutarco

Nella *Poetica* di Aristotele i danzatori — gli *attori delle danze* — sono coloro che attraverso il «ritmo articolato in figure» (*dia ton schematizomenon rhythmon*) rappresentano «i caratteri, le emozioni, le azioni»¹³. Come rileva Loredana Mancini¹⁴, tale definizione coinvolge i termini *rhythmos* e *schema* (entrambi riferibili alle designazioni della forma) il primo dei quali è

caratterizzato dal suffisso in *-thmos* comune alle parole astratte con il valore di processo dinamico, la designazione della forma nel suo farsi; *schema* al contrario esprime la forma fissa, compiuta (distinguendosi da altre designazioni della forma statica come *eidōs* e *morphe*). *Rhythmos* veicola inoltre la nozione di processo articolato, al cui interno le diverse fasi si succedono secondo un determinato ordine: il *rhythmos* può essere infatti definito come l'ordine all'interno della durata¹⁵.

La studiosa ricorda come il concetto di ritmo venga applicato già da Platone alle sequenze dei movimenti corporei che, sulla base di un determinato metro, si succedono in lenti e rapidi: il *rhythmos* è dunque «l'ordine nel movimento» (*taxis tes kineseos*)¹⁶. Ancora nel libro XIX dei *Problemata* dello pseudo-Aristotele, dedicato a questioni musicali, l'origine del piacere prodotto dalla *mousike* sull'uomo viene attribuito alla affinità tra il *rhythmos*, che impone un ordine misura-

e fornisce strumenti di esplorazione creativa includendo nell'indagine anche le pratiche di danza non legate al palcoscenico.

¹² Cfr. F. PAPPACENA, *La danza classica. Le origini*, Bari, Laterza, 2009, p. 15.

¹³ Cfr. ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di C. Gallavotti, Milano, A. Mondadori, 1974, p. 5.

¹⁴ L. MANCINI, *La rappresentazione della danza e del movimento ritmico nell'arte greca*, testo *on line*, all'indirizzo: www.dismec.unibo.it/musichegreci/seminari/2004/mancini.pdf. Si tratta di una versione modificata dell'intervento presentato in occasione del convegno *Rhythmos*, Siena, 15–16 gennaio 2004.

¹⁵ L'osservazione è del linguista E. Benveniste, riportata *ivi*, p. 1, nota 3.

¹⁶ PLATONE, *Leggi*, 2 (664 E–665 A).

bile al movimento («poiché ha una base numerica nota e che implica un ordine»), e la naturale propensione dell'uomo al moto regolare. L'espressione *orcheisthai en rythmo* indica pertanto un movimento coordinato delle membra, guidato dal principio di misura¹⁷.

Il passo più famoso circa una formulazione teorica della danza è invece riferito a Plutarco di Cheronea (ca. 46–127), esattamente al IX libro delle *Quaestiones Convivales* (747b–748b). Il brano è stato preso in esame da vari studiosi nel tentativo di definire l'esatto significato tecnico dei tre termini indicati alla base dell'orchestica greca. In questa sede riportiamo l'indagine affrontata dalla studiosa Lillian B. Lawler¹⁸ — indagine che, seppur datata, resta un punto di riferimento importante nell'ambito degli studi sulla danza greca (tanto più affidabile in quanto scevro da tentazioni ricostruttiviste)¹⁹. L'opera di Plutarco dista circa sei secoli dal periodo classico. Per questo motivo il passo è stato soggetto a interpretazioni divergenti tra gli studiosi: non è chiaro infatti se Plutarco stia qui trattando della danza pantomimica greco-romana, se faccia riferimento a una fonte sulla danza greca di età molto più antica, o ancora se abbia cercato di combinare in un'unica discussione i due tipi di danza²⁰. Il brano (di natura filosofica piuttosto che *tecnica*, nel senso moderno del termine) offre

¹⁷ PS–ARISTOTELE, *Problemata*, XIX. 38 (920 B): «Traiamo un godimento dal ritmo perché ha un numero a noi noto e che implica un ordine (*gnorimon kai tetagmenon arithmon*) e ci fa muovere con ordine (*kinein hemas tetagmenos*): infatti il moto ordinato (*he tetagmene kinesis*) è più affine alla natura di quello non ordinato, cosicché è maggiormente rispondente alla natura», tr. it. di L. Mancini. Cfr. L. MANCINI, *La rappresentazione della danza* cit., p. 1, nota 6.

¹⁸ A Lillian B. Lawler si deve il maggior contributo per la rinascita degli studi sulla danza greca antica nel periodo a cavallo tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Sessanta del Novecento. Alla studiosa, che ha raccolto in una cinquantina di articoli una mole di materiale relativo a quattro secoli di pubblicazioni, Naerebout riconosce il merito di aver inserito lo studio della danza greca nell'ambito degli studi classici, rimanendo totalmente estranea a velleità ricostruttiviste; al tempo stesso rimprovera però la mancanza di riferimenti ai *Dance Studies*. Per la bibliografia e una sintesi delle ricerche della studiosa cfr. L.B. LAWLER, *The Dance of the Ancient Greek Theatre*, Iowa City, University of Iowa Monogr., 1964, 1974²; EAD., *The Dance in Ancient Greece*, Middletown, Wesleyan University Press, 1965.

¹⁹ Cfr. F.G. NAEREBOUT, *La danza greca antica* cit., p. 98.

²⁰ Cfr. L.B. LAWLER, *Phora, Schema, Deixis in the Greek Dance*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», LXXXV, 1954, pp. 79–85; cfr. M.C. ESPOSITO, *Metodi e strumenti di indagine nella danza greca: dagli elementi costitutivi agli 'schemata' tragici*, tesi di laurea, rel. Prof. M. Vetta, Università di Chieti, 1994, pp. 68–99.

interessanti spunti circa il rapporto tra danza, musica e poesia. Esso ha inizio con il resoconto di un agone di danza per ragazzi nel corso di un banchetto per la conquista di una focaccia. Il contesto è dunque simposiale. Man mano che la competizione assume aspetti virtuosistici viene proposto che si esibiscano soltanto i danzatori migliori e che danzino *fora para fora*. Trasibulo chiede allora che cosa significhi la parola *fora*; a questo punto il filosofo neoplatonico Ammonio procede al discorso sulla danza²¹:

(Ammonio) disse che gli elementi della danza sono tre: *phora*, *schema*, e *deixis*. La danza è composta di *kineseis* e *scheseis* come il canto è composto di suoni e di intervalli; nella danza le pose costituiscono l'esito dei movimenti. E mentre i movimenti (*kineseis*) sono chiamati *phoras*, le pose (*scheseis*) e le disposizioni (*diatheseis*), nelle quali i movimenti finiscono, sono invece definite *schemata* — come quando i danzatori, assumendo col corpo la figura (*schema*) di Apollo o di Pan o di una Baccante, indugiano in tali forme come in una pittura. Il terzo elemento, *deixis*, non è imitativo, ma è realmente dimostrativo dei soggetti.

A questo punto il filosofo presenta un confronto tra poesia e danza:

Se un poeta scrive in maniera dimostrativa (*deikticos*) egli usa nomi propri (ordinari, *kyria onomata*) per identificare cose immediatamente comprensibili dall'uomo comune, come cielo, terra, ecc.; ma se egli desidera vivacità e *mimesis*, allora usa l'onomatopea e la metafora che sono analoghe, nella funzione, a *phora* e *schema*.

Lo *schéma* — afferma ancora il filosofo — è imitativo della forma (*morphe*) e dell'aspetto esteriore (*idea*), mentre *phora* può esprimere sentimento, azione e capacità. D'altro canto per mezzo di *deixis* i danzatori indicano direttamente gli oggetti stessi, la terra, il cielo, gli stessi spettatori, il che avviene grazie ad un certo ordine e proporzione (*arithmo*). Bisogna inoltre che il danzatore possieda capacità di persuasione e fascino, insieme con dignità e semplicità.

Ammonio continua citando altre analogie tra poesia e danza, soffermandosi in particolare sullo stretto rapporto tra le due arti nell'*hyporchema*, dove la *mimesis* si realizza contemporaneamente attraverso gli *schemata* di danza e le parole della poesia. Conclude infine

²¹ Tr. it. in M.C. ESPOSITO, *Metodi e strumenti di indagine nella danza greca* cit., p. 71.

con un lamento per la condizione degradata della danza ai suoi tempi.

Dal brano di Plutarco si evincono i seguenti rapporti:

Musica	↔	Danza	↔	Poesia
Suono (<i>phthongos</i>)	=	Movimento (<i>phora = kinesis</i>)	=	Onomatopea
Intervallo (<i>diastema</i>)	=	Schema (<i>schesis = diathesis</i>)	=	Metafora
		<i>deixeis</i>	=	<i>kyria onomata</i>

Laddove:

- *Phora=kinesis*=movimento: esprime sentimento, azione, capacità (*pathos, praxis, dynamis*);
- *Schema (schesis=diathesis)* è imitativo della forma e dell'aspetto esteriore (*morfe e idea*);
- *Deixis*=gesto che indica direttamente le cose.

Esame lessicale dei tre termini

Che cosa indicano esattamente i tre termini in ambito orchestico? L'esame proposto dalla Lawler giunge ai seguenti risultati:

1) *Phora* < vrb *phero* = «io porto» ↔ portamento, movimento, passo.

In contesti non orchestici indica trasporto, moto, movimento (di corpi celesti che attraversano il cielo, di un giavellotto scagliato contro un bersaglio, delle onde del mare) — nella *Fisica* di Aristotele²² troviamo, ad es., l'espressione «*kinesis kata topon*» = movimento attraverso lo spazio.

In contesti orchestici il termine indica in generale il movimento riferito a una parte del corpo o all'intero corpo: nel *Pro Saltatione*²³ di Libanio (IV sec.) troviamo ad esempio «*phora cheiron*» = movimento di mani. Le traduzioni plausibili: trasporto, modo in cui il danzatore si porta, portamento. Il termine si presenta quasi sempre collegato con il ritmo (camminata ritmica, salto, corsa).

2) *Deixis* < vrb *deiknymi* ↔ mostro, indico, faccio vedere, rappresento (verbo che indica ogni genere di rappresentazione o dimostrazione).

²² ARIST., *Phys.*, 243 a.8.

²³ LIB., *Pro Salt.*, 57.

²⁴ ATHEN., *Deipn.*, 1.22a.

Nei *Deipnosophistai* di Ateneo (III sec.)²⁴ il verbo *deiknymi* coincide con *cheironomeo* = danzo con le mani, azione che rimanda all'antica pratica della *cheironomia*, attestata a partire almeno dal V sec. a.C. Nel *Lexicon* di Esichio (ca.V sec.) leggiamo che il *cheironomos* (colui che muove le mani ritmicamente, maestro di pantomima) corrisponde praticamente all'*orchestes*. Ancora in Libanio il verbo *deiknymi* è sinonimo di *mimeomai* = imito, rappresento, e sembrerebbe indicare *tout court* l'azione di *mimesi*²⁵. Per Plutarco *deixis* indica invece oggetti reali, bisogna farne uso con misura e sobrietà, ed è chiaramente qualcosa di non-*mimetikon*; è possibile allora che il senso di *deiknymi*, quindi di *deixis*, sia mutato nel periodo intercorso tra Plutarco (I-II sec.) e Libanio (IV sec.). Il termine indicherebbe in ogni caso le qualità che il danzatore deve possedere, pertanto in contesti orchestici si può definire — secondo la Lawler — come *esecuzione*, o meglio *stile di esecuzione* (ma sarebbe plausibile anche *gestualità*).

3) *Schema* < √ sch- di *echo* ↔ ho, tengo, mantengo (in senso dinamico).

Il termine chiave di questa indagine (*schema*, termine che mantiene intatta la sua vitalità ed è tuttora usato con gli stessi significati nella lingua italiana) rimanda a uno spettro semantico ampio e differenziato, provvisto di forte densità, e comprende evidentemente una vasta area di significati. In contesti non orchestici *schema* indica forma, modello, struttura, figura, modo di agire; formazione militare, figure del discorso, fasi dei corpi celesti; è termine tecnico nel combattimento, nell'oratoria, nell'astronomia, nella musica. Nelle opere plastiche, nella geometria, in pittura e nel teatro il termine *schema* indica sagoma, contorno, linea, profilo, figura, postura, immagine, figura di danza, gesto.

In contesti orchestici il termine sembra aver assunto un significato tecnico già dal V sec. a.C.: Plutarco riferisce infatti che Frinico si vantava di aver usato per le danze dei suoi cori un numero di *schemata* maggiore di quante sono le onde del mare in tempesta²⁶. Anche Ateneo riferisce che Frinico insegnò di persona tali *schemata* ai pro-

²⁵ LIB., *Pro Salt.*, 64, 68, 70; 66, 70.

²⁶ PLUT., *Quaest. Conv.*, 8.732 f.

²⁷ ATHEN., *Deipn.*, 1.21 a.

pri cori, e che lo stesso Eschilo avrebbe inventato molti *schemata* e istruito personalmente i cori delle sue tragedie²⁷. Nel *Simposio* di Senofonte Socrate mette chiaramente in opposizione gli *schemata* di una danza con lo stato di riposo²⁸. Abbiamo già visto come il termine ricorra in senso tecnico anche in Aristotele. Tali testimonianze lasciano ipotizzare l'esistenza di un repertorio di *schemata* di epoca arcaica e classica, nella lirica corale come nella *performance* teatrale — quest'ultima, a quanto pare, aperta alla sperimentazione, come ci viene confermato dalle innovazioni in ambito musicale. Il termine *schema*, insieme con varianti a esso correlate, è testimoniato nel vocabolario di danza almeno fino all'epoca di Libanio²⁹. Numerosi sono gli *schemata* documentati nel corso dei secoli. Tra quelli attestati da Esichio, Ateneo e l'*Onomastikon* di Polluce (II sec.) troviamo³⁰:

Diple (il doppio)

Kalathiskos, kalathismos (canestrino)

Cheir sime (mano prona)

Xylou paralepsis (presa del bastone)

Thermaustris (tenaglie; cfr. *thermaustrizo*, ballo la *termastride*)

Parabenai ta tessara (oltrepassare il quarto)

Aposkopon (che osserva da lontano)

Xifismos (danza militare, danzare col braccio teso come tenendo la spada)

Dipodismos (dipodia, passo doppio)

Epagkonismos (gomiti in fuori)

Strobilos (corpo che gira su se stesso, piroetta)

Ekarites, ekaterides (uno dopo l'altro)

Dinos, deinos (rotazione rapida, vortice)

Kybistesis (capitombolo, capriola)

Schisma (spaccata)

Eklaktismos (calcio alto)

Rhiknousthai (dimenare le anche)

Krinon (giglio)

Botrydon (a forma di grappolo).

Dopo un esame accurato dei testi e dei contesti di riferimento di ciascuna delle figure elencate, L.B. Lawler ne mette in risalto l'eterogeneità specificando che:

²⁸ XENOPH., *Conv.*, 2.15–16.

²⁹ LIB., *Pro Salt.*, 72.

³⁰ Attingo al nutrito elenco sviluppato in singole monografie da L.B. Lawler.

- i nomi variano sotto l'aspetto grammaticale;
- possono essere *mimetici* o *gestuali*, ma possono anche indicare pose o azioni caratteristiche;
- possono indicare un movimento delle mani, o dei piedi, o dell'intero corpo del danzatore;
- possono essere eseguiti da singoli danzatori o dall'intero coro;
- possono indicare una figura mantenuta, ovvero un movimento prolungato.

Nel complesso i tre termini indicati da Plutarco risultano dunque di ampio uso; sono adottati con differenti connotazioni da diversi autori in diversi periodi; non sono paralleli, ovvero non si escludono a vicenda. Di qui le conclusioni della studiosa: «Data la mancanza di precisione *tecnica* nell'uso delle tre parole, non possiamo affermare con certezza che esse definiscano una tecnica della danza nel senso moderno e scientifico del termine».

Schema: una nuova indagine

Il vasto campo di applicazione e la densità semantica che caratterizzano il termine *schema*, lungi da costituire un limite per la sua interpretazione nel contesto orchestico, lo rendono una sorta di *medium* trasversale a vari generi dell'espressione visuale. L'esame affrontato in questi ultimi anni da Maria Luisa Catoni³¹, nella sua vasta ricognizione sul termine *schema*, con particolare attenzione al mondo ateniese del V–IV secolo, colloca il termine al centro di nuovi studi sulle strategie della comunicazione non verbale in Grecia e sul loro ruolo in ambito sociale e politico. La studiosa conferma che nella pratica della danza il termine assume significato tecnico di *figura di danza* fin dalle prime attestazioni, e che solo in tale significato *schema* ammette il

³¹ M.L. CATONI, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 18; EAD., *Quale arte per il tempo di Platone?*, in S. SETTIS (a cura di), *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, II: *Una storia greca*, 2: *Definizione*, Torino, Einaudi, 1997; EAD., *Schema e valori, vita e immagini*, in M.S. CELENTANO, P. CHIRON, M.P. NOEL (a cura di), *Skhèma/figura. Formes et figures chez les Anciens: rhétorique, philosophie, littérature*, actes du colloque, Paris, École normale supérieure, Université de Paris–Sorbonne et Université Paris 12–Val-de-Marne, 27–29 mai 1999, Paris, ENS, 2004. Maria Luisa Catoni è ricercatrice di Archeologia classica presso la Scuola Normale di Pisa e docente di Iconografia dell'arte antica all'Università di Pisa.

³² M.L. CATONI, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica* cit., p. 124.

plurale *schemata*³². È anzi tramite la mediazione della danza che *schema* assume il significato di *gesto*: nelle prime attestazioni, infatti, il termine è impiegato al singolare per indicare, in senso geometrico, la sagoma di un oggetto o di una persona, non per descriverne i gesti. Secondo la studiosa persino i presupposti dell'idea di mimesi presentata da Platone vanno letti alla luce della intermediazione della danza e del terreno comune che gli *schemata* ritagliano fra danza, pittura e scultura³³. Come abbiamo visto dai riferimenti in Ateneo, elaborare *schemata* era parte del mestiere di poeti tragici come Frinico ed Eschilo, i quali erano, oltre che autori e attori delle proprie tragedie, anche coreografi e maestri di danza³⁴:

(Eschilo) inventava anche molti *schemata* di danza e li distribuiva tra i coreuti. Cameleonte dice che fu lui il primo ad inventare figure per i cori senza utilizzare gli *orchestodidaskaloi*, ma facendo da sé gli *schemata* delle danze per i cori e in generale curandosi da sé di tutta la produzione della tragedia. Dicono anche che gli antichi poeti, Tespi, Pratina, Cratino, Frinico, venivano chiamati danzatori non solo perché riferivano i loro drammi alla danza del coro, ma anche perché anche al di fuori delle loro opere insegnavano, a chi lo voleva, a danzare.

Il termine *schema* trovò certamente largo uso in Aristosseno, allievo di Aristotele: alle sue opere dedicate alla danza, andate in gran parte perdute, si fa risalire la nota classificazione che assegna l'*emmeleia* alla tragedia, la *kordax* alla commedia e la *sikinnis* al dramma satiresco³⁵. Il termine *schema* in relazione al ritmo e al movimento del corpo è invece presente nei sopravvissuti *Elementa rhytmica*. Qui Aristosseno individua tre diversi tipi di *ritmabili*: *lexis*, canto e movimento corporeo³⁶. In base agli elementi di cui ciascuno si compone, i tre tipi dividono il tempo in parti: la *lexis* divide il tempo in lettere, sillabe e parole; la musica in intervalli, note e gruppi di note. Il movimento del corpo divide il tempo secondo «segni e *schemata* — *semeiois te kai schemasi* — e qualunque altra parte del movimento ci sia». Il movimento corporeo, in questo caso la danza, si divide dunque in segni e *schemata*. Ancora in un passo degli *Elementa* l'indagi-

³² Ivi, p. 125.

³⁴ ATHEN., *Deipn.*, 1.21 d9–e9; 22 5 sgg., tr. it. di M.L. Catoni; cfr. M.L. CATONI, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica* cit., pp. 126–127.

³⁵ M.L. CATONI, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica* cit., p. 130.

³⁶ Ivi, p. 131, nota 16.

ne di Aristosseno sulla *mousike* rivela il legame profondo con la tradizione dell'indagine fisica di Aristotele; si afferma infatti:

Occorre sapere che sono due nozioni e due nature separate quelle del ritmo e del ritmato (*rhythmizomenon*). Essi sono fra loro in relazione come lo sono lo *schema* e lo *schematizomenon*. Come infatti un corpo prende più apparenze in base agli *schemata* a seconda che le sue parti vengano poste in modo diverso, tutte o alcune di esse, così anche riguardo ai *rhythmizomena*, ognuno prende più forme, non per la sua propria natura ma a seconda della natura del ritmo. [...] Nessuna delle figure è la stessa cosa di uno dei corpi che naturalmente sono tali da essere figurati. Lo *schema*, invece, è una disposizione delle parti del corpo che si produce grazie al trovarsi ognuna di esse in una certa posizione (*schein*). Perciò si chiama *schema*. Allo stesso modo il ritmo non è identificabile con nessuno dei ritmabili, ma corrisponde alle cose che dispongono in un certo modo il ritmabile e lo fanno tale o tale a seconda delle durate³⁷.

Ritmo e *schema* sono quindi accomunati dall'essere inesistenti per sé: lo *schema* è infatti inesistente senza qualcosa che lo riceva (nel caso della danza un corpo, *soma*), come anche il ritmo — il rapporto tra lo *schema* e il corpo che lo assume è evidentemente riconducibile al rapporto tra materia e forma. L'uso di *schema* nella geometria e nella scultura evidenzia inoltre che il termine, pur essendo parte di un'arte cinetica, può prevedere una fase di stasi, di sospensione del movimento: in Teofrasto, ad esempio³⁸, l'uso di *schema* nella scultura esemplifica la possibilità che qualcosa sia in atto senza essere in movimento — laddove l'«atto» degli esseri viventi coinvolge sempre il movimento (e, sottolinea la Catoni, «nello *schema* il movimento è di norma sempre coinvolto, poiché lo *schema* è degli esseri viventi»³⁹).

Quanto al noto passo delle *Quaestiones Convivales*, M.L. Catoni osserva che Plutarco spiega lo *schema* nella danza con lo *schema* in pittura, usando esattamente lo stesso termine — spiega cioè lo *schema* con lo *schema*, per cui il termine si trova ad essere sia *explicans* che *explicandum*⁴⁰. L'assimilazione tra danza e pittura rivela la forte contaminazione tra le due arti mimetiche al punto da consentire la

³⁷ Ivi, pp. 131–132; tr. it. di M.L. Catoni.

³⁸ THPHR., fr. 152, in M.L. CATONI, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica* cit., p. 132, nota 19.

³⁹ M.L. CATONI, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica* cit., p. 133.

⁴⁰ Ivi, p. 193.

crystallizzazione di un «vocabolario standard di formule iconografiche valido tanto nella lettura delle immagini scolpite o dipinte quanto di quelle danzate o rappresentate in teatro o eseguite da un uomo pubblico in città»⁴¹.

Lo *schema* è dunque un elemento mimetico nella sequenza danzata, ma al tempo stesso è isolabile al suo interno⁴². Esso pertiene a tutte le arti mimetiche e, eseguito o meno in ambito orchestico, esprime valori e *pathe* riconoscibili.

Gli *schemata* possono viaggiare da contesti orchestici a contesti non orchestici e viceversa. Il significato che essi veicolano può conservare soltanto un nucleo molto generale del contesto originario, ma comunque comune a tutti i contesti di impiego, oppure può variare fortemente a seconda del contesto nel quale viene riutilizzato [...]. Tale mobilità degli *schemata* — da un contesto all'altro e da un medium all'altro — garantisce loro un alto grado di pervasività e dunque un alto potenziale di diffusione di valori o, più in generale, di contenuti⁴³.



Cratere a volute del pittore di Pronomos (81673). Ceramica attica, fine V sec. a.C. Scene di musicisti e coreuti (*sikinnis*). Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Pertanto la mobilità da un contesto all'altro «apre infinite possibilità di comunicazione; essa può inoltre divenire uno degli elementi

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ivi*, p. 149.

⁴³ *Ivi*, p. 182.

che garantisce la molteplicità di significati degli schemata, la loro densità comunicativa».

Sulla base del rapporto tra *schema* e contenuto può funzionare la lettura delle immagini (sul versante del pubblico) e la scelta stessa di comunicare attraverso le immagini (sul versante del committente)⁴⁴. Su tale rapporto si fonda anche la possibilità della comunicazione visuale per la diffusione e la trasmissione di valori condivisi. Lo *schema* è dunque un'unità utilizzabile all'interno di sistemi semantici di diversa natura, ma aventi in comune due tratti importanti: la dimensione pubblica e quella della *performance*. In tal senso, gli *schemata* si configurano come potentissimi mezzi di *paideia* da un lato e di *deixis* (*performance*) dall'altro⁴⁵. Ed è su questo aspetto che si concentra gran parte dell'attenzione di Platone nelle sue opere politiche, la *Repubblica* e le *Leggi*, in merito al controllo delle pratiche musicali e orchestriche, a confermare quanto centrale fosse il ruolo attribuito alla danza nella formazione dei giovani e più in generale del cittadino. Agli *schemata* delle arti mimetiche — e in particolare agli *schemata* di danza — Platone riconosce la capacità di veicolare specifici valori nei quali possono leggersi le norme etiche di riferimento, ovvero l'eventuale violazione; pertanto il loro potere sul piano etico è talmente esteso e profondo, che il filosofo si pone il problema di sottoporre la loro circolazione al vaglio del legislatore⁴⁶.

Una elaborazione teorica della danza

È ancora opportuno porsi la questione di una «tecnica della danza greca», con una definizione accademica e decontestualizzata che rischia di appiattirne le stesse forme nel tempo e nello spazio?

⁴⁴ Ivi, pp. 200–201.

⁴⁵ Ivi, p. 205.

⁴⁶ Nel suo studio la Catoni sottolinea in particolare il rischio di manipolazione dello *schema*, ovvero il rischio di dissociazione tra contenuto e forma che porti al sovvertimento di quei valori che le arti mimetiche dovrebbero invece perpetuare. Nella *Postilla* all'edizione 2008 la studiosa mette a confronto gli interrogativi aperti nel campo della percezione dalla scoperta dei neuroni-specchio con l'interesse della civiltà greca per le arti mimetiche e le strategie elaborate dalla stessa «al fine di funzionalizzare e controllare nel dettaglio la capacità delle arti mimetiche di plasmare l'animo degli uomini e determinarne comportamenti» (ivi, p. 13).

Raccogliamo invece l'invito di Naerebout a definire che cosa sia la danza in quanto oggetto di studio⁴⁷. Plutarco, come abbiamo visto, individua nei *phora* il movimento all'interno del quale *schemata* (posizioni, *scheseis*) e *diatheseis* (atteggiamenti del corpo) si alternano portando a conclusione i movimenti; per Aristotele la mimesi di danza si realizza attraverso ritmi articolati in figure (*rhythmon schematizomenon*)⁴⁸, laddove Aristosseno dichiara che il movimento del corpo divide il tempo secondo «*segni e schemata*», *semeiois te kai schemasi*. Le tre formulazioni ci consentono di ravvisare in nuce una teoria della danza, le cui due componenti essenziali sono:

1. *phora/rhythmos* = il fluire continuo del movimento internamente articolato da una scansione temporale composta di sequenze alternate di movimenti e pause;

2. *schemata* = disposizioni che il danzatore assume nello spazio come punti di arrivo di un movimento e che rappresentano una sospensione del movimento stesso.

Nell'elaborazione teorica di Plutarco, come di Aristotele e Aristosseno, la danza è dunque costituita da un flusso motorio continuo, articolato al proprio interno in unità cinetiche discrete⁴⁹.

Osservava G. Prudhommeau⁵⁰ che la formulazione presentata da Plutarco esprime una visione analitica della danza, contrapposta alla visione sintetica della danza che la studiosa definisce *moderna* (con riferimento al balletto) nella quale sono le posizioni che si combinano per formare i passi. Da parte sua Naerebout, che critica nella Prudhommeau l'indicazione del balletto come cornice di riferimento e l'uso maldestro delle fonti linguistiche e iconografiche⁵¹, auspica un confronto con formulazioni teoriche espresse in epoca moderna⁵². Proviamo allora ad avanzare alcune ipotesi di confronto (mi limito a indicare alcuni spunti per la riflessione).

⁴⁷ F.G. NAEREBOUT, *La danza greca antica* cit., p. 132.

⁴⁸ ARIST., *Po.*, 1447a 27-29.

⁴⁹ Cfr. L. MANCINI, *La rappresentazione della danza* cit., p. 1.

⁵⁰ G. PRUDHOMMEAU, *La danse grecque antique*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1965, p. 353, par. 1167.

⁵¹ Critica rivolta in particolare alla costruzione di sequenze animate di movimenti create dall'accostamento di immagini al di fuori di una cornice diacronica, cfr. F.G. NAEREBOUT, *La danza greca antica* cit., p. 104.

⁵² Ivi, p. 132.

1. Si veda la definizione di danza nel *De arte saltandi et choreas ducendi* attribuito a Domenico da Piacenza (ca. 1450):

Motto corporalle mosso da luoco a luoco cum mexura, memoria, agilitate, e mainera [...] e nota che fantasmata è una presteza corporalle la quale è mossa cum lo intelecto dela misura dicta imprima di sopra, facendo requie a cadauno tempo, che pari haver veduto lo capo di meduxa, como dice el poeta, cioè fatto el motto sii tutto di piedra in quello istante, et inistante mitti ale, como falcone che per paica mosso sia⁵³.

laddove il moto del corpo, realizzato da passi e movimenti, trova nei *fantasmate* i momenti di pausa/posa⁵⁴. La necessità di una pausa in danza è ancora più esplicita in Antonio Cornazano (1430–1483)⁵⁵, per il quale «talhor tacere un tempo e starlo morto non è brutto, ma entrare poi nel seguente con aeroso modo quasi come persona che susciti da morte e vita», quasi a indicare, in termini aristotelici, il passaggio da potenza ad atto. Nel vocabolario coreico quattrocentesco i momenti di posa/pausa sono indicati come *possa*, *posata*, *posada*, *positura*: qui la pausa va intesa non come interruzione, ma come forma di legame tra le sequenze danzate in virtù dell'energia che continua a fluire anche quando il danzatore è fermo⁵⁶ (abbiamo già visto, in proposito, come in Plutarco *scheseis* e *diatheseis* che compongono gli *schemata* siano equivalenti alla pausa nel canto).

2. È possibile individuare nel passaggio dalla trasmissione orale a quella scritta della danza la fase di transizione da una visione *analitica* a una *sintetica* della danza? Di fatto, la prassi della scrittura obbli-

⁵³ Paris, BNF, *ms. ital. 972*, *De arte saltandi et choreas ducendi*; trascrizione diplomatica di D.R. WILSON (ed.), *Domenico of Piacenza (Paris, Bibliothèque Nationale, MS. ital. 972)*, Cambridge, Early Dance Circle, 1988. Cfr. A. PONTREMOLI, P. LA ROCCA, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Milano, Vita & Pensiero, 1987; A. PONTREMOLI, *La sapienza dei piedi. Pensiero teorico e sperimentazione nei trattati italiani di danza del XV secolo*, in E. CASINI ROPA, F. BORTOLETTI (a cura di), *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano* cit., pp. 34–47.

⁵⁴ Cfr. C. CELI, *Talhor tacere un tempo e starlo morto. Il moto in potenza e atto*, in M. PADOVAN (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, atti del convegno internazionale di studi, Pesaro, 16–18 luglio 1987, Pisa, Pacini, 1990, pp. 153–158.

⁵⁵ ANTONIO CORNAZANO, *Libro dell'Arte del Danzare*, trascrizione in C. MAZZI, *Il libro dell'arte del danzare di Antonio Cornazano*, «La Bibliofilia», XVII, 1915, pp. 1–30.

⁵⁶ Cfr. C. CELI, *Talhor tacere un tempo e starlo morto* cit., p. 154.

ga il maestro/trattatista di danza a definire dal punto di vista tecnico e terminologico ogni singolo passo, per cui la coreografia — la *scrittura* della danza — si presenta come *sintesi* di passi e movimenti. In merito al processo di codificazione della danza afferma Marina Nordera:

La comunicatività della descrizione [...] si basa sulla precedente analisi del movimento che ne ha isolato singole unità descrivibili tramite una sola parola culturalmente pertinente e significativa. [...] Resiste alla testualizzazione la descrizione delle caratteristiche posturali e delle qualità del movimento che vanno a costituire lo stile. Ovvero quell'insieme di caratteristiche in cui si evidenziano le differenziazioni culturali⁵⁷.

Testimoniata dalle fonti manoscritte prodotte nelle corti italiane del XV secolo, la trasmissione scritta viene perfezionata nei trattati a stampa del XVI secolo. Qui le coreografie sono *composte da singoli passi e movimenti*, la cui esecuzione può essere definita da una pausa: si veda, in proposito, la descrizione del «seguito ordinario» nella regola XII del *Ballarino* (1581) di Fabritio Caroso (1581): «Il seguito ordinario si fa similmente in tre passi ed in quattro battute ordinarie: è vero, che all'ultima battuta si sta tutto quel spatio di tempo con la persona fermato»⁵⁸. Questo uso della pausa coniuga evidentemente l'esigenza di definire ogni singolo passo o movimento alla necessità di sintesi richiesta dal procedimento stesso di scrittura della danza. Si formalizza così nel codice coreico del XVI secolo quel processo di razionalizzazione del tempo e dello spazio che la logica cartesiana porterà a compimento nella danza barocca francese, preannunciando l'avvento della danza professionale⁵⁹.

3. Secondo Rudolf Laban:

La danza può essere considerata come la *poesia delle azioni corporee* nello spazio. Nella danza vengono selezionate alcune *azioni corporee significative* che vanno a costituire i disegni caratteristici di una particolare danza [...]. Il *fluire è il normale svolgersi del movimento*, come quello di una corrente flui-

⁵⁷ M. NORDERA, *Modelli e processi di trasmissione del sapere coreutico* cit., p. 28.

⁵⁸ FABRITIO CAROSO, *Il Ballarino*, Venetia, Appresso Francesco Ziletti, 1581: *Trattato I, Del seguito ordinario, Regola XII*, f. 6v.

⁵⁹ Cfr. C. CELI, *Talbor tacere un tempo e starlo morto* cit., p. 156.

da. Se il fluire delle azioni corporee viene completamente bloccato, si avrà una *posizione*⁶⁰.

Resta viva l'idea di danza come poesia, costituita da un flusso motorio definito e caratterizzato dalla presenza di azioni corporee significative (*schemata*).

4. Nel campo della etnocoreologia, J.L. Hanna definisce la danza «comportamento umano composto da *sequenze di movimenti intenzionali, culturalmente strutturate e ritmicamente scandite, aventi un valore estetico* riconosciuto dal gruppo di appartenenza»⁶¹. Come abbiamo visto, è proprio attraverso gli strumenti di indagine della comunicazione non-verbale che il lessico di danza restituisce la sua densità e ampiezza semantica.

Conclusioni

Nel corso dei secoli i vari tentativi di imitazione dello *spirito greco* o addirittura di ricostruzione delle danze dell'antica Grecia hanno spesso tradotto sulla scena le istanze di rinnovamento tecnico, stilistico e poetico — si pensi, ad esempio, all'influenza decisiva derivata da autori classici nello sviluppo del balletto e dell'opera. L'indagine di Naerebout sulla storiografia della danza greca prende in esame anche il rapporto tra scena e mondo accademico, rispetto al quale lo studioso afferma: «È sorprendente quanta poca attenzione sia stata prestata all'interesse accademico per le danze dell'antichità, che fu alla base di molta della riflessione teorica sulla danza nella società occidentale». E ancora, rivendicando l'originalità della propria esercitazione storiografica, auspica un maggior rigore metodologico nella letteratura storiografica della danza teatrale in Occidente, buona parte della quale è caratterizzata da un semplicistico approccio evolutivo⁶². Dal canto nostro ci limitiamo a osservare che, dovendo avvalersi degli strumenti della filologia, dell'iconografia, dell'antropolo-

⁶⁰ R. LABAN, *The Mastery of Movement on the Stage*, London, Macdonald & Evans Ltd, 1950; tr. it, *L'arte del movimento*, a cura di E. Casini Ropa, S. Salvagno, Macerata, Ephemeria, 1999, p. 27. I corsivi sono miei.

⁶¹ Cfr. J.L. HANNA, *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*, Chicago, University of Chicago Press, 1987. I corsivi sono miei.

⁶² F.G. NAEREBOUT, *La danza greca antica* cit., p. 13, note 2, 3.

gia, dell'etnocoologia, delle scienze sociali, la ricerca coreologica nel campo dell'antichità si conferma forma di indagine squisitamente interdisciplinare⁶³.

Il presente intervento, come dichiarato all'inizio, rinuncia all'idea di una possibile ricostruzione delle danze (di fatto, anche l'esame comparato tra fonti lessicali, letterarie, iconografiche e antropologiche non è in grado di restituirci l'elemento cinetico che caratterizza l'evento danzato; ciononostante, osservava Giorgio Di Lecce nella prefazione all'edizione italiana di Naerebout, vanno guardate con interesse le sperimentazioni che alcune *équipes* di studiosi e artisti hanno avviato sia in Grecia che in Italia e in Europa).

Concludo con le parole dello stesso Naerebout, secondo il quale la danza greca antica non si danzerà più; e tuttavia

si deve guardare al di là della forma. La danza non è gestualità che si svolge sotto vuoto: è un fatto sociale, e la si può studiare in quanto tale, anche quando non sappiamo come effettivamente il movimento apparisse oppure abbiamo soltanto le idee più approssimative sull'esatta natura delle coreografie⁶⁴.

⁶³ Sul dibattito metodologico relativo a modelli di analisi per lo studio della danza cfr. S. FRANCO, M. NORDERA (a cura di), *I discorsi della danza*, Torino, UTET, 2007².

⁶⁴ F.G. NAEREBOUT, *La danza greca antica* cit., p. 136.

Danzare l'imitazione, danzare l'espressione Il gesto nella riflessione filosofica settecentesca e nella fenomenologia delle arti di Susanne Langer

LAURA AIMO

Introduzione

Interrogarsi sulla *coreologia* significa in prima istanza problematizzare i termini che compongono questo neologismo: *choréia* e *lógos*. Sul calco di parole composte simili (quali filologia, zoologia o antropologia), che a partire dall'età umanistica sono divenute parte integrante del vocabolario scientifico occidentale, potremmo parafrasarne il significato con le espressioni *studio della danza* o *discorso sulla danza*. Da una prospettiva d'indagine storico-estetica, simili definizioni non fanno però che rinnovare l'interrogazione rispetto al significato dell'oggetto in questione. Muovendo da un progetto di ricerca in corso più articolato e approfondito — di cui non si possono riprendere qui che alcune linee essenziali — e recuperando la forza polisemica del sostantivo *lógos*¹ alla base del suffisso di *coreologia*, questo intervento si propone dunque di offrire un sintetico percorso di riflessione sulle ragioni della danza: sul suo complesso valore semantico.

¹ Termine chiave della cultura greca e tramite essa di tutta la civiltà occidentale, il *lógos* è passato nel corso della sua storia da uno stato di massima indefinitezza a uno di estrema determinazione e circoscrizione. Questa trasformazione ha causato la sua perdita di unità e la frammentazione in ambiti di significato che nella concezione primitiva, pur essendo già in parte impliciti, rimanevano strettamente legati e correlati l'uno all'altro. Per risalire all'origine delle due attuali e principali accezioni di *lógos* — ovvero a quella di attività razionale del pensiero e a quella di funzione dichiarativa della parola — a partire innanzitutto dall'ambiguità semantica del verbo *légein*, oscillante tra il significato di “riunire”, “raccolgere” e quello di “scegliere”, cfr. M. FATTAL, *Ricerche sul logos. Da Omero a Plotino*, a cura di R. Radice, Milano, Vita & Pensiero, 2005.

Punto di partenza di questo breve itinerario è l'Europa del XVIII secolo, spazio e tempo in cui la disciplina coreica diviene per la prima volta oggetto di una riflessione filosofica che rispecchia non soltanto un gusto di settorializzazione tipicamente settecentesco ma anche un ripensamento generale dell'arte e della sua definizione classica quale imitazione della natura. Come scrive Enrico Fubini:

Nel Seicento il termine natura è per lo più usato come sinonimo di ragione e verità, e il termine imitazione per indicare il procedimento che abbellirà e renderà più accetta e piacevole la verità di ragione. Ma nella seconda metà del Settecento quasi paradossalmente troveremo usato il termine natura quale sinonimo di sentimento, di spontaneità, di espressività, e il termine imitazione per indicare la coerenza e la verità drammatica, il legame dell'arte con la realtà².

Attraverso le voci di alcuni filosofi del Settecento tenteremo di mostrare come la riflessione sullo statuto del gesto abbia favorito una progressiva acquisizione di autonomia da parte della disciplina coreica perché ha contribuito innanzitutto a una svolta concettuale dal paradigma *imitativo* dell'arte a quello *espressivo*: la danza — insieme alla musica — ha minato lentamente ma con forza dall'interno del Parnaso delle arti imitatrici i fondamenti del modello classico.

Punto di arrivo del nostro percorso è la fenomenologia coreica elaborata nel Novecento da Susanne Langer. Rispetto alle osservazioni settecentesche, sporadiche e in gran parte frammentarie, ma soprattutto ancora vincolate al modello discorsivo del linguaggio, la studiosa statunitense offre una riflessione articolata sulla danza proprio a partire dalla specificità del gesto. Approfondendone e valorizzandone il funzionamento espressivo particolare, la filosofa mostra come sia non solo possibile bensì proficuo superare le distinzioni, ancora diffuse nella prima metà del secolo scorso, tra danze imitative e non imitative, figurative e astratte, rileggendo *simbolicamente* il loro significato.

Incipit della nostra argomentazione è quanto scritto da Diderot nel 1751 nella voce *Art* dell'*Encyclopédie*: «Ho notato che la lingua delle arti è molto imperfetta per due motivi: la scarsità di nomi propri e

² E. FUBINI, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 2001, p. 21.

l'abbondanza di sinonimi»³. Questa osservazione risulta particolarmente significativa in relazione all'arte coreica per molto tempo appoggiatasi al vocabolario di altre discipline — basti pensare all'espressione «quadro vivente» o «statua in movimento» — e invita a prestare attenzione alle parole che costituiscono il cuore della nostra indagine, ovvero *imitazione* ed *espressione*.

Entrambi i termini vanno ricondotti innanzitutto al complesso significato della parola *mimesis*⁴. Essa affonda le sue radici nei riti e nei misteri del culto dionisiaco, dove indica la danza rituale attraverso cui viene rappresentato il farsi evento del Dio e viene intessuta una sorta di omogeneità emotiva tra il mimo e lo spettatore che partecipa alla rivelazione del sacro⁵. Solo più tardi, vengono via via enucleate e consolidate in seno alla mimesi stessa diverse soluzioni — spesso anche antitetiche — al problema della natura dell'arte: da quella platonica, che vede l'opera artistica come una copia due volte distante dal modello vero; a quella aristotelica, che ne mostra il carattere selettivo e la realtà non necessaria bensì possibile; sino a quella plotiniana, che considera l'arte frutto non di un atto imitativo ma del farsi concreto dell'intelligibile.

La trasversalità della disciplina coreica rispetto a questi modelli artistici — che pur con infinite sfumature e commistioni anche all'interno del pensiero di un medesimo autore sono al centro del dibattito

³ D. DIDEROT, *Arte (Art, 1751)*, in ID., *Lettera sui sordomuti e altri scritti sulla natura e sul bello*, a cura di E. Franzini, Milano, Ugo Guanda, 1984, p. 14. Questo scritto di Diderot è un testo chiave. Viene pubblicato per la prima volta nel gennaio del 1751 come appendice alla prima *Lettre au R.P. Berthier*, in risposta alle affermazioni del gesuita che aveva accusato l'impianto generale dell'*Encyclopédie* di plagio nei confronti di Bacone. Nel luglio dello stesso anno, il contributo diderotiano viene poi inserito all'interno del lavoro enciclopedico come una delle sue principali sintesi programmatiche insieme al *Prospectus* dello stesso filosofo e al *Discours préliminaire* di d'Alembert. La tesi fondamentale contenuta in questo testo è che conoscere equivalga a fare e che pertanto l'uomo — ministro e interprete della natura — imprimendo forme particolari dischiuda mondi diversi. Sulla scia di tale ipotesi teorica, lo scopo di questo nostro breve intervento sarà proprio quello di approfondire la particolare forma espressiva attraverso cui la danza esplica il mondo di cui si fa rappresentazione.

⁴ Per un'introduzione al concetto in questione, cfr. G. GEBAUER, C. WULF, *Mimesis: Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Hamburg, Rowohlt, 1992.

⁵ Per un approfondimento del concetto di mimesi nell'antichità cfr. G. CARCHIA, *L'estetica antica*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 28-47 e H. KOLLER, *Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern, Aedibus A. Francke, 1954, in particolare le pp. 25-48, 125-130, 162-166 dedicate alla danza.

to sull'arte lungo tutto il corso del Settecento⁶ — risulta immediatamente evidente anche solo scorrendo alcuni degli scritti che hanno formato il gusto e la riflessione in materia di danza nella seconda metà del secolo. Nelle *Lettres sur la danse* di Noverre o nelle lettere a lui successivamente indirizzate da Angiolini, e ancor prima in *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse* di Cahusac, l'oscillazione tra la definizione della danza quale imitazione della *natura*, da una parte, e della *bella natura*, dall'altra, segnala la prima oscurità concettuale; un'oscurità resa ancora più fitta dall'impiego frequente e ambiguo del termine espressione che in taluni casi arriva persino a sovrapporsi a quello di imitazione. A titolo puramente esemplificativo — poiché l'ampiezza e complessità dell'argomento richiederebbe una trattazione a parte — basti ricordare alcuni passi della voce *Expression* — riferita all'opera lirica — siglata da Cahusac per l'*Encyclopédie*:

C'est le ton propre au sentiment, à la situation, au caractère de chacune des parties du sujet qu'on traite. La poésie, la peinture & la musique sont une imitation. [...] Chacun de ces arts a & doit avoir une expression, parce qu'on n'imitte point sans exprimer, ou plutôt que l'expression est l'imitation même. [...] Si l'opéra exige de l'expression dans tous les chants & dans chacune des différentes symphonies, il est évident qu'il en demande aussi dans la danse⁷.

Per tentare di riprendere il filo di questo groviglio semantico e di delineare il complesso sfondo teorico su cui si stagliano le riflessioni dei riformatori del balletto⁸, partiremo proprio da uno degli interlocutori diretti sia di Cahusac che di Angiolini: Jean-Baptiste Du Bos.

⁶ Cfr. G. GEBAUER, C. WULF, *Mimesis* cit., pp. 215–303 e F. BOLLINO, *Derive della mimesis. Il nesso imitazione–espressione fra Batteux e Kant*, «Studi di estetica», XI–XII, 1995, pp. 85–136.

⁷ L. DE CAHUSAC, s.v. *Expression (Opéra)*, in *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par un société de gens de lettres; mis en ordre et publié par M. Diderot et M. d'Alembert*, Berne–Lausanne, Sociétés Typographiques, vol. XIII, 1781, pp. 645–646.

⁸ Per un primo approccio all'atmosfera culturale in cui prende avvio la riforma del balletto e che cercheremo di tratteggiare in alcune delle sue linee problematiche essenziali, cfr. J. CHAZIN–BENNAHUM, *Cahusac, Diderot, and Noverre: Three Revolutionary French Writers on the Eighteenth Century Dance*, «Theatre Journal», XXXV, 1983, n. 2, pp. 168–178; J. GILES, *Dance and French Enlightenment*, «Dance Chronicle», IV, 1981, n. 3, pp. 245–263; A. MICHEL, *The Ballet d'Action before Noverre*, «Dance Index», VI, 1947, n. 3, pp. 52–72.

Du Bos e il riconoscimento semantico del gesto

Studio e diplomatico francese, Du Bos (1670–1742) consegna alle stampe nel 1719 un testo che a seguito di diverse riedizioni diviene un termine di confronto ineludibile per filosofi come Rousseau, Batteux, Voltaire e Diderot: le *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Alla confluenza di classicismo francese ed empirismo anglosassone e ancora immerse nella *querelle* tra antichi e moderni, queste riflessioni formano il gusto di un'intera epoca e offrono un metodo nuovo per accostare problemi di estetica.

Nell'edizione del 1733 il filosofo inserisce una terza sezione sulla rappresentazione teatrale degli antichi in cui, attraverso un montaggio di testi, cerca di dimostrare come Greci e Romani comprendessero col termine *mousiké* sia la musica propriamente detta sia l'arte poetica che quella della saltazione: tutte ramificazioni di un'unica arte, composta e trasmessa per mezzo di una notazione musicale andata poi perduta. *Saltatio* per i Romani e *orchesis* per i Greci, l'arte del gesto includeva al suo interno sia i passi e le movenze della danza generalmente intesa sia tutto il patrimonio mimico di cui si avvalevano oratori e commedianti. La traduzione da parte delle lingue romanze dei due termini in questione con quello di *danza* — ovvero la sostituzione del nome del genere con quello della specie — ha fatto però perdere tale complessità espressiva e soprattutto generato molti equivoci. Scrive il filosofo:

Dunque ben si comprende che le danze artificiali degli antichi, in cui s'imitavano, per esempio, i salti e le capriole che alcuni contadini possono fare dopo aver bevuto o i balzi forsennati delle Baccanti, assomigliassero alle nostre danze, insomma, *on y tripudiait*. Ma le altre danze degli antichi, dove s'imitava l'azione di persone che non saltano e, come diciamo noi, che non danzano, erano soltanto un'imitazione delle andature, degli atteggiamenti del corpo, dei gesti, insomma di tutte le espressioni che normalmente accompagnano gli uomini nei loro discorsi o che talvolta usano per esprimere i loro sentimenti senza parlare. [...] Nel settantanesimo libro di Dione, vediamo che Eliogabalo *danzava* non solo mentre vedeva rappresentare drammi dal posto riservato all'imperatore, ma anche quando camminava, concedeva udienze, parlava ai suoi soldati, e persino facendo sacrifici. Nelle circostanze riferite da Dione, per quanto poco assennato fosse, Eliogabalo non danzava come intendiamo noi. È dunque opportuno farsi un'idea dell'arte chiamata *saltatio* come di un'arte che com-

prendeva non solo l'arte della nostra danza, ma anche quella del gesto, o quella danza nella quale, propriamente parlando, non si danzava⁹.

La critica di Cahusac e di Angiolini alla fondatezza storica della tesi dubosiana muove dall'effetto che essa avrebbe potuto esercitare sullo sviluppo del balletto pantomimo¹⁰. Sia *La danse ancienne et moderne* che il programma di *Semiramis* sostengono la capacità della danza di rappresentare un'azione drammatica proprio sulla base del modello esemplare degli antichi: qualora fosse stato provato che la disciplina coreica antica è altra cosa da quella contemporanea e soprattutto che solo in combinazione con la parola è in grado di significare, sarebbe venuto a cadere uno degli argomenti principali a favore della *danse en action*. In realtà, la tesi storica contro cui il teorico e il coreografo si scagliano — e a cui entrambi limitano la propria conoscenza e trasmissione di Du Bos — assume uno spessore teorico ben maggiore se riletto alla luce del quadro generale dell'opera e soprattutto rivela un contributo insospettato agli stessi protagonisti della danza del tempo verso una progressiva emancipazione della disciplina coreica rispetto alle altre arti.

La ricerca storico-erudita di sapore squisitamente accademico sul teatro degli antichi va vista in primo luogo come un'integrazione della tesi teorica sostenuta a proposito della musica nel capitolo XLV della prima sezione:

Ci rimane da parlare della musica, come terzo modo inventato dagli uomini per dare nuovo vigore alla poesia e per metterla in condizione di esercitare su di noi una maggiore impressione. Così, come il pittore imita i tratti e i colori della natura, allo stesso modo il musicista imita i toni, gli accenti, le brevi pause, le inflessioni di voce, insomma tutti quei suoni per mezzo dei quali la natura stessa esprime sentimenti e passioni. Tutti questi suoni, come abbiamo già detto, possiedono una forza straordinaria per emozionarci, poiché essi sono i segni

⁹ J.B. DU BOS, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura (Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, 1770)*, a cura di M. Mazzocut-Mis, P. Vincenzi, Palermo, Aesthetica, 2005, p. 436.

¹⁰ Cfr. L. DE CAHUSAC, *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse* (1754), a cura di N. Lecomte, L. Naudeix, J.N. Laurenti, Paris, Desjonquères-Centre National de la danse, 2004, pp. 36-43 e G. ANGIOLINI, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens: publiée pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Semiramis: Vienne le 31 janvier 1765*, Vienne, Jean Thomas de Trattner, 1765, ed. anast. Milano, Dalle Nogare e Armetti, 1956, [A6-A8].

delle passioni, istituiti dalla natura, da cui hanno ricevuto l'energia; le parole articolate, invece, non sono altro, che segni arbitrari delle passioni¹¹.

In queste righe la musica viene messa sullo stesso piano delle due discipline guida del Settecento: pittura e poesia¹². Ciò è reso possibile perché Du Bos, definendo la musica un'imitazione di sentimenti e passioni, riscatta la disciplina dalla mancanza di potere semantico di cui veniva tacciata e in ragione della quale veniva surclassata. Il linguaggio classico e il paradigma imitativo di cui il filosofo si serve assumono però in riferimento alla musica un'insolita connotazione espressiva. Se infatti la disciplina musicale si avvale di segni naturali capaci di cogliere il sentimento al suo stato sorgivo e originario, non mediato da alcuna convenzione linguistica o concettuale, essa viene a coincidere con la natura stessa e offre un nuovo modello artistico con cui confrontarsi. Il fatto che nella III sezione poi Du Bos accorpi nella musica suono, parola e gesto non vuole che essere uno sviluppo di tale tesi, ovvero la dimostrazione di un più ampio e unico linguaggio originario che è legato al mondo di cui è rappresentazione non da un rapporto convenzionale-imitativo, bensì naturale-espressivo.

Inserite in questa cornice teorica generale, le riflessioni di Du Bos sulla danza acquistano tutto un altro accento. In primo luogo, il tentativo di recuperare un'estensione maggiore all'arte coreica non va interpretato come un mezzo per screditare la danza *stricto sensu*, ma per riconquistare al movimento corporeo nel suo complesso una funzione non meramente estetico-decorativa. La perentorietà con cui Du Bos sostiene il valore semantico della saltazione ne è una prova: «I gesti della danza antica dovevano dire, dovevano significare qualcosa: dovevano, per usare questa espressione, essere un discorso coerente»¹³. Riprendendo le ultime parole di questa citazione, bisogna infine far emergere come il filosofo non consideri il gesto alla stregua di un mero sostegno della parola, né tantomeno un suo doppio, bensì uno strumento che collabora con il discorso nella trasmissione dell'emozione.

¹¹ J.B. DU BOS, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* cit., p. 177.

¹² Cfr. E. FUBINI, *Empirismo e classicismo. Saggio sul Du Bos*, Torino, G. Giappichelli, 1965, pp. 65-74.

¹³ J.B. DU BOS, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* cit., p. 436.

Nel capitolo XIII della III parte dedicato espressamente alla danza antica, Du Bos enuclea due tipi di gesti significativi: quelli naturali e quelli artificiali. I primi sono «quelli che accompagnano naturalmente il discorso e che si usano parlando»¹⁴, gli altri «non traggono il loro significato dalla natura, ma proprio dalla convenzione degli uomini»¹⁵. Degli uni si avvalgono in prima istanza oratori e attori per animare la persona che parla e quella che ascolta dando forza al discorso, mentre degli altri si servono danzatori e mimi per tentare di farsi capire in assenza di alcun sostegno verbale. La particolare cura che Du Bos dedica nella specificazione del primo tipo di gesto e conseguentemente la rilevanza che accorda ai mestieri dell'oratore e dell'attore¹⁶ rispetto a quello del danzatore non deve però trarre in inganno e far dedurre una sfiducia da parte del filosofo nella capacità semantica del movimento corporeo privo di ausilio linguistico.

Un mimo che voglia fare le veci di un attore si trova costretto a ricorrere a gesti che soltanto grazie a una convenzione vengono riconosciuti quali sostituti di particolari parole o espressioni. Simili gesti hanno un significato solo «perché descrivono la cosa che si vuole esprimere tramite essi»¹⁷ e sono soggetti a facili misconoscimenti poiché non sempre il rapporto tra movimento corporeo e oggetto designato è evidente. A fianco di questa debolezza, però, Du Bos mette in luce la vera forza del linguaggio corporeo:

Sappiamo che la logica suddivide tutti i segni in due generi, i segni naturali e i segni convenzionali. Il fumo, dice, è il segno naturale del fuoco, mentre la corona è soltanto un segno convenzionale, un emblema della regalità. Così l'uomo che si batte il petto fa un gesto naturale che indica un'emozione. Chi descrive, gesticolando, una fronte cinta dal diadema, fa soltanto un gesto convenzionale che indica una testa coronata¹⁸.

¹⁴ Ivi, p. 438.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Per il ruolo svolto da Du Bos nel processo di emancipazione della recitazione dall'oratoria, cfr. C. VICENTINI, *Du Bos e la recitazione teatrale*, in L. RUSSO (a cura di), *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello sguardo*, Palermo, Centro internazionale studi di estetica, 2005, pp. 77-90.

¹⁷ J.B. DU BOS, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* cit., p. 439.

¹⁸ *Ibidem*.

L'eloquenza corporea non significa il mondo delle cose ma quello delle emozioni. Di conseguenza, il gesto è capace di esprimere direttamente anche quel piacere sensibile che il filosofo considera fine di ogni arte, ovvero è in grado di generare nello spettatore la stessa emozione che gli procurerebbe l'esperienza stessa dell'oggetto o della situazione imitata ma con effetti meno forti e meno duraturi¹⁹. Quando Du Bos parla di un *accompagnamento* del gesto al discorso, non intende quindi affermare la condizione subalterna o opzionale del movimento corporeo rispetto alla parola, ma al contrario vuole difenderne la specificità semantica e il suo concorrere in modo insostituibile all'efficacia espressiva dell'intera rappresentazione. Un'ulteriore conferma a questa mia lettura viene dalla seguente affermazione del filosofo:

I nostri avi, dice Cassiodoro, hanno chiamato *musica muta* quell'arte musicale che insegna a parlare senza aprire bocca, a dire tutto attraverso i gesti, e che insegna pure a far capire con certi movimenti delle mani o con diversi atteggiamenti del corpo ciò che si farebbe davvero fatica a far capire con un discorso sensato o una pagina scritta²⁰.

Questa semplice ricostruzione storica di ciò che gli antichi intendono per arte musicale in realtà racchiude al suo interno una tesi teorica: il gesto è capace di un'eccedenza espressiva rispetto alla parola — ovvero è in grado di comunicare qualcosa che difficilmente il linguaggio verbale saprebbe articolare — poiché, come Du Bos ha già avuto modo di affermare precedentemente, la natura ha istituito una corrispondenza tra gesto ed emozione, gesto e sentimento. La ragione per cui diversifico queste due relazioni è che per il filosofo emozione e sentimento non sono perfettamente sinonimi, nonostante egli paia utilizzarli indifferentemente rispetto al gesto; un rapido riepilogo di alcuni passaggi teorici della prima sezione lo dimostrerà, ma soprattutto metterà ulteriormente a fuoco l'importanza che assume il linguaggio corporeo agli occhi del filosofo.

Il sentimento si differenzia dalla semplice emozione o passione — ovvero da qualsiasi affezione immediata e irriflessa — e corrisponde

¹⁹ A proposito dell'emozione particolare generata da un'opera d'arte, cfr. *ivi*, pp. 38–51.

²⁰ *Ivi*, p. 440.

alla prima idea che si forma nell'animo a partire da questo sostrato passivo²¹; esso è pertanto a metà strada tra un senso che percepisce sulla base di impressioni e una facoltà che a partire da esse giudica autonomamente. A differenza della parola, che condivide con l'idea un rapporto arbitrario — tranne quando si è bambini e il loro nesso si forma così bene da darci l'impressione che possieda «un'energia naturale»²², oppure in quel linguaggio originario che poc'anzi abbiamo visto rievocato nella *mousiké* degli antichi — il gesto è sintonizzato su di essa, poiché la natura ha stretto tra loro una relazione che permane viva tuttora. Ciò comporta che il gesto partecipi del processo di interpretazione incluso nel sentire stesso e che ne conservi il carattere al contempo ricettivo e formativo.

Alla luce di queste premesse, l'invito rivolto da Du Bos all'oratore di non intonare il suo gesto al significato specifico della parola che pronuncia ma al «sentimento che esprime»²³ si svela in tutta la sua pregnanza teorica. Il gesto non ri-presenta il sentimento, né qualsiasi altro contenuto o forma conclusa, perché la sua capacità non consiste nel farsi specchio di un mondo già dato, ma nel propagare l'energia espressiva sottesa al suo dispiegamento. Solo per questa ragione, la danza antica — la stessa a cui si rifanno Cahusac e Angiolini! — può assolvere esemplarmente al compito che il filosofo riserva a ogni arte: «Riconoscere i caratteri della natura»²⁴. Questo compito non equivale né a una copia pedissequa di ciò che appare, né a un'allegoria di un messaggio recondito, ma significa esplorare ed esprimere la sensibilità²⁵, la complessa interazione tra uomo e mondo.

Vedremo ora come tale slittamento del meccanismo mimetico su di un piano espressivo venga ulteriormente approfondito dalla riflessione sulla musica e la danza di Charles Batteux.

La metafisica del cuore di Batteux

Sia Du Bos che Batteux (1713–1780) fondano la teoria emozionalistica dell'arte su una concezione universalistica della natura umana,

²¹ Cfr. *ivi*, p. 124.

²² *Ivi*, p. 147.

²³ *Ivi*, p. 439.

²⁴ *Ivi*, p. 110.

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 102.

ma mentre l'uno giustifica la specificità degli studi artistici con osservazioni soprattutto di carattere empirico-psicologista, l'altro riesce — a partire dal medesimo teatro di percezioni e qualità — a distinguere il dominio dell'estetica da tutti gli altri piani della cultura sulla base di un principio primo. Nell'introduzione a *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), il filosofo manifesta con queste parole l'esigenza di un solido impianto unitario:

Tutte le regole sono rami che provengono da uno stesso tronco. Se risalissimo alla loro origine, scopriremmo un principio abbastanza semplice per essere colto con immediatezza, ed abbastanza ampio per assorbire tutte le regole particolari, che è sufficiente conoscere mediante il sentimento e la cui teoria non fa altro che turbare lo spirito, senza illuminarlo. Questo principio fisserebbe immediatamente i veri genî e li libererebbe da mille scrupoli per sottometerli ad una sola legge sovrana che, una volta ben compresa, sarebbe il fondamento, il compendio e la spiegazione di tutte le altre²⁶.

Il perno intorno a cui Batteux fonda il suo sistema delle belle arti è il principio aristotelico dell'imitazione della natura, un principio che nonostante la sua unicità e apparente semplicità si rivela nella sua esplicazione molto più insidioso e ambiguo di quanto le stesse intenzioni programmatiche del filosofo lascino sospettare. Una prima flessione nell'assunzione perentoria del principio si registra al momento di mostrarne il funzionamento per opera del genio, poiché si dice che il padre delle arti deve imitare «la natura non come essa è in se stessa, ma quale potrebbe essere, come potrebbe essere concepita mediante lo spirito»²⁷. Al carattere selettivo e non meramente riproduttivo del meccanismo mimetico si aggiunge poi, nel capitolo V della parte I, un'ulteriore complicazione poiché il filosofo, al momento di spiegarne l'operatività nelle rispettive arti, adopera per la prima volta e in modo reiterato il verbo *esprimere* e il sostantivo da esso derivato²⁸.

²⁶ C. BATTEUX, *Le belle arti ricondotte a unico principio* (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746), a cura di E. Migliorini, Palermo, Aesthetica, 2002, p. 29.

²⁷ Ivi, p. 39.

²⁸ L'utilizzo da parte di Batteux del termine «espressione» è stato oggetto di numerosi approfondimenti, soprattutto rispetto alla ripresa e rielaborazione kantiana del concetto. Segnalo in particolare F. BOLLINO, *Derive della mimesis* cit.; E. MIGLIORINI, *Il paragrafo 51 della "Critica del giudizio": Batteux e Kant*, «Rivista di storia della filosofia», XXXIX, 1984,

Inizialmente, questo termine sembra indicare soltanto gli strumenti specifici attraverso cui ogni arte si esplica; nel caso della musica, ad esempio, Batteux scrive che la sua «espressione essenziale»²⁹ è il suono, allo stesso modo in cui il colore lo è per la pittura o il movimento del corpo per la danza. Questo significato apparentemente neutrale assume però sin dalle righe immediatamente successive un maggiore spessore poiché il filosofo lo lega al concetto di natura distinguendo al suo interno tra oggetto e modo dell'imitazione: «Mentre le arti devono scegliere i disegni della natura e perfezionarli, devono anche scegliere le espressioni che prendono in prestito dalla natura»³⁰. Da queste parole emerge come la natura non sia soltanto modello e fine a cui deve tendere la rappresentazione, ma il tramite stesso attraverso cui essa può e deve costruirsi. Per cercare però di avvicinare il significato ancora molto ambiguo del termine *espressione* e soprattutto per valutare gli effetti che il suo ripetuto utilizzo adombra nell'articolazione del pensiero di Batteux, bisogna aspettare la terza parte dell'opera in cui il filosofo verifica la validità del principio unificatore dell'imitazione applicandolo alla musica e alla danza.

La nuova deduzione delle singole arti si apre accostando poesia, musica e danza: «Gli uomini hanno tre mezzi per esprimere le loro idee e i loro sentimenti: le parole, il tono della voce e il gesto»³¹; ma subito dopo il filosofo aggiunge che mentre la parola istruisce e convince perché è l'organo della ragione, «il tono e il gesto sono quelli del cuore, ci commuovono, ci vincono, ci persuadono»³². Queste due forme espressive costituiscono il dizionario della natura con cui non solo l'uomo denuncia i propri bisogni e stati d'animo ma esprime efficacemente se stesso senza alcuna motivazione pratica:

n. 2, pp. 283–291; ID., *Presentazione*, in C. BATTEUX, *Le belle arti ricondotte a unico principio* cit., pp. 7–24. Rispetto a questi studi, il mio intervento si limita a seguire la piega che il principio mimetico assume nelle pagine di Batteux, non tanto per trarne conclusioni generali in merito alla sua estetica, quanto per dedurre riflessivamente indicazioni sulla disciplina coreica.

²⁹ C. BATTEUX, *Le belle arti ricondotte a unico principio* cit., p. 43.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, p. 109.

³² *Ibidem*.

[I gesti e i toni] contengono una lingua che conosciamo tutti fin dalla nascita e di cui ci serviamo per annunciare tutto quello che ha rapporto con i bisogni e la conversazione del nostro essere: così è viva, breve, energica. Quale migliore fondamento per le arti, il cui fine è muovere l'anima, di un linguaggio in cui tutte le espressioni sono piuttosto quelle dell'umanità stessa, che quelle degli uomini³³!

In virtù del loro legame espressivo — diretto — con le passioni e i sentimenti, tono e gesto hanno un significato primitivo che non viene né inventato né riprodotto dal genio, ma che può essere soltanto accresciuto nella sua energia da un'opera di misurazione e ordinamento. Le passioni imitate da musica e danza sono infatti altrettanto favolose e artificiali quanto le azioni descritte dalla poesia, poiché ciò che accomuna ogni espressione è il fatto che essa non è né naturale né artificiale, bensì è un segno; e un segno, che appartenga alla realtà o alla finzione, può cambiare qualità ma non natura. La parola è una sia che la si adoperi in una semplice conversazione sia che ricorra nei versi di un grande poeta, come i colori sono i medesimi in un oggetto naturale e in un quadro: «L'arte non crea le espressioni né le distrugge: le regola solamente, le fortifica, le raffina. E come non può uscir dalla natura per creare le cose, non può maggiormente uscirne per esprimerle: è un principio»³⁴.

Compito della musica e della danza e, sulla scorta del loro modello, di tutte le altre arti diviene pertanto quello di regolare e raffinare un materiale di partenza fornito dalla natura stessa e non di creare o distruggere simili espressioni e neppure di imitare qualcosa di esterno ed estraneo ad esse. Condizione di possibilità, però, della significatività di tono e gesto, e conseguentemente del ripensamento concettuale della mimesi, è che venga riconosciuto al sentimento stesso — parte integrante della natura e oggetto precipuo delle due arti in questione — un valore semantico. Questo è il risultato che Batteux consolida negli *Addenda* inseriti nel 1747 in coda all'opera.

In queste poche righe il filosofo, dopo aver esordito dicendo che azioni e passioni sono quasi sempre unite e mescolate in tutto ciò che gli uomini fanno, specifica che le prime sono oggetto precipuo della

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 111.

poesia mentre le altre sono affidate all'imitazione di musica e danza. L'una colpisce lo spettatore grazie alle imprese di uomini e dei che descrive ovvero per mezzo di idee e immagini; le altre sono giustificate, invece, nella loro autonomia ed efficacia rappresentativa tramite un argomento chiave ai fini del nostro discorso:

ciò che è espressione del sentimento sembra sorreggersi da sé. I toni sono per metà formati nelle parole: basta solo un po' d'arte per trarli fuori, specialmente quando il sentimento è sincero, semplice, e muove dall'abbondanza del cuore. Perché anche il cuore ha la sua metafisica³⁵.

Questa affermazione concisa e lapidaria in chiusura d'opera sancisce la distinzione e al contempo la sinergia di cuore e ragione che Batteux ha intessuto sin dalla seconda parte del suo libro. Trattando infatti del funzionamento operativo del gusto, e conseguentemente della «metafisica profonda»³⁶ dell'animo umano, il filosofo ha riconosciuto all'intelligenza il compito di distinguere il vero dal falso, mentre al sentimento di far percepire il buono e il cattivo e di agitare conseguentemente l'uomo: «L'una rischiara, l'altra scalda. L'uno ci fa vedere gli oggetti l'altro vi ci conduce o ce ne distoglie»³⁷. Lo spettacolo lirico auspicato alla fine degli *Addenda* rappresenta il genere artistico capace di sintetizzare questa *unità duale* poiché — analogamente a quanto abbiamo visto presagito nel connubio di gesto e parola descritto da Du Bos — in esso si coniugano due modelli rappresentativi differenti, capaci però di rafforzarsi vicendevolmente nel fine comune di muovere lo spettatore:

Si vedranno da un lato gli dèi che agiscono e, dall'altro lato, le passioni espresse. L'azione degli dèi che offre lo spettacolo del meraviglioso, che colpisce gli occhi e s'impossessa dell'immaginazione: l'espressione delle passioni che produce l'emozione nel cuore, che lo infiamma e lo turba³⁸.

Al di là delle ovvie ascendenze pascaliane, l'affermazione di una *metafisica del cuore* centra il problema dell'espressività e sigla il lento tramonto del paradigma imitativo tradizionalmente inteso perché,

³⁵ Ivi, pp. 121–122.

³⁶ Ivi, p. 49.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ivi, p. 122.

mentre fino a quel momento la natura di cui l'arte doveva essere imitazione era sinonimo soltanto di ragione e verità — oppure, come nel caso di Du Bos, la riflessione si limitava a evidenziare gli effetti empirico-psicologici dell'esperienza artistica senza dedurne fondamenti teorici — ora viene riconosciuta all'interno dell'uomo una nuova fonte di senso distinta da quella razionale e dai suoi meccanismi analitico-sintetici e di riconoscimento: il sentimento.

La riflessione di Diderot si colloca nel solco di questa tradizione andando ad approfondire proprio la particolare modalità espressiva attraverso cui il gesto è in grado di dare forma a questo nuovo mondo di significati, ovvero indagando i fondamenti logico-epistemici del suo linguaggio.

Segni e geroglifici: il gesto per Diderot

Da quanto visto finora, possiamo dedurre che l'insolubile intreccio di imitazione ed espressione in cui è avvolta la danza nel Settecento trova una delle sue ragioni fondamentali nella peculiarità del suo strumento fondamentale: il gesto. Chi focalizza e approfondisce con particolare acume la specificità gestuale soltanto adombrata dagli studiosi precedenti è Denis Diderot (1713–1784). Per capire meglio cosa intendo dire, ripercorriamo brevemente il percorso concettuale della sua *Lettre sur les sourds et les muets* del 1751.

L'obiettivo iniziale di questo testo labirintico si riallaccia a un dibattito molto acceso a quel tempo, ovvero l'indagine dei rapporti tra *ordre naturel* e *ordre artificiel* attraverso lo studio delle inversioni linguistiche. Il termine inversione denota il contrasto o meno che si realizza nelle lingue classiche e moderne tra l'ordine e la successione delle parole nella frase e un presunto ordine originario del pensiero e delle idee. La ricerca diderotiana si allarga però da subito a questioni di più ampia portata: dai rapporti tra i linguaggi verbali, gestuali e delle immagini sino al problema della formatività linguistica e semiotica.

Chiave di volta dell'argomentazione è l'ipotesi³⁹ di un sordomuto dalla nascita perché, in quanto estraneo alle costruzioni e sovrastrutture linguistiche, dovrebbe essere col suo ordine gestuale più vicino

³⁹ Cfr. D. DIDEROT, *Lettera sui sordomuti (Lettre sur les sourds et les muets, 1751)*, in ID., *Lettera sui sordomuti e altri scritti cit.*, pp. 24–31.

a quello originario del pensiero. Si tratta ovviamente di un esperimento mentale, di cui lo stesso Diderot non approfondisce i metodi e i risvolti, ma che risulta estremamente interessante al fine del nostro discorso per le considerazioni che il filosofo trae in merito al gesto. Per prima cosa, il codice gestuale risulta incapace di esprimere alcuna quantità, numero, estensione o durata (pensiamo in modo emblematico alla sua impossibilità di indicare il passato o il futuro), ma in linea più generale non è in grado di adoperare alcun tipo di astrazione. Lungi dall'essere però questa una carenza, essa rappresenta per il filosofo l'ineusaribile ricchezza del gesto, dove l'accento va proprio posto sull'aggettivo *inesauribile*.

Facendo alcuni confronti tra linguaggio verbale e gestuale a teatro, Diderot fa notare come ci sia un tipo di gesto così carico di tensione emotiva ed energia espressiva da essere intraducibile a parole e lo chiama «sublime di situazione»⁴⁰. Tra gli esempi riportati basti ricordare quello di Lady Macbeth:

La sonnambula Macbeth avanza in silenzio e a occhi chiusi sulla scena, imitando l'azione di una persona che si lava le mani, come se le sue fossero ancora macchiate dal sangue del suo re che aveva sgozzato ormai da più di vent'anni. Non conosco nulla, nel discorso, di così patetico quanto il movimento delle mani di questa donna. Quale immagine del rimorso⁴¹!

La forza della scena shakespeariana sta nel riuscire a condensare in un unico gesto la memoria del delitto, le passioni che lo hanno generato e il senso di colpa che ne è derivato, riflettendo la medesima simultaneità ma anche contraddittorietà dell'esperienza interiore di Macbeth. Nel movimento della regina, in cui si comprimono e dispiegano al tempo stesso presente, passato e futuro, viene recuperata artisticamente quell'immediatezza della gestualità di cui il sordomuto dalla nascita offre un angolo di osservazione privilegiata e che Diderot definisce *metaforica*.

Qui *metafora* è da intendersi nella sua accezione più profonda perché non significa semplicemente che il gesto si presti a plurime interpretazioni, che esso possa essere trasferito da un oggetto all'al-

⁴⁰ Ivi, p. 25.

⁴¹ Ivi, p. 24.

tro, ma che esso stesso sia plurimo, poiché è proprio dell'anima di cui è diretta espressione poter avere diverse idee o sentimenti nello stesso istante. Solo la formazione delle lingue e la necessità di una delucidazione sempre più chiara e distinta dei contenuti di coscienza ha richiesto la scomposizione, successione e non contraddizione di ciò che originariamente si presenta come unico e indistinto. Scrive il filosofo in proposito:

Lo stato dell'anima in un istante indivisibile fu rappresentato da una quantità di termini che la precisione del linguaggio esigeva e che suddividevano in parti un'impressione totale: e poiché questi termini erano pronunciati in tempi successivi, e si comprendevano via via che venivano pronunciati, si fu indotti a credere che gli stati dell'anima che rappresentavano avessero la stessa successione; ma non è affatto così. Una cosa è lo stato della nostra anima e un'altra il conto che ne rendiamo sia a noi stessi sia agli altri; una cosa è la sensazione totale e istantanea di questo stato e un'altra l'attenzione progressiva e dettagliata che siamo costretti a prestarle per analizzarla, manifestarla e farci comprendere⁴².

Il carattere indefinito del gesto, la sua irriducibilità ad alcun sistema di corrispondenza o referenzialità univoca, lo rendono capace di esprimere la simultaneità e profondità dell'anima umana mostrandone l'irriducibilità di senso; i segni che da questa gestualità espressiva originaria si sono sviluppati, lontano dall'essere specchio fedele e neutrale del mondo, si rivelano invece quale mezzo di inevitabile trasformazione della realtà stessa: «Ah, signore, quanto la nostra comprensione è modificata dai segni e quanto la dizione più vivace è ancora fredda copia di ciò che accade»⁴³. Una simile constatazione mette in crisi la teoria mimetica intesa come riconoscimento e riproduzione di un modello predeterminato — sviluppata sull'ordine discorsivo del linguaggio — e apre la strada all'ipotesi formativa della lingua e quindi anche dell'arte stessa.

Non a caso, il destinatario della *Lettre* è Batteux, autore anch'egli di una riflessione sulle inversioni linguistiche, ma che Diderot interpella direttamente alla fine del testo mettendone in discussione il sistema delle belle arti:

⁴² Ivi, p. 36.

⁴³ *Ibidem*.

Insegnategli una buona volta, signore, come ogni arte imiti la natura in uno stesso oggetto e dimostrate loro che è falso, come invece pretendono, che ogni natura sia bella e che non c'è natura brutta, a parte quella che non si trova al proprio posto. Perché, mi dicono, una vecchia quercia rugosa, storta, senza più rami, che farei tagliare subito se fosse davanti alla mia porta è invece proprio quella che il pittore vi pianterebbe se dovesse dipingere la mia casa? È bella questa quercia? È brutta? Chi ha ragione, il proprietario o il pittore? Non c'è un solo oggetto di imitazione su cui non venga mossa la stessa obiezione e molte altre ancora. Vogliono anche che gli dica perché una rappresentazione ammirabile in un'opera poetica, diventerebbe ridicola sulla tela⁴⁴.

Lo spostamento del focus dell'attenzione dall'oggetto al mezzo dell'imitazione e la tesi sostenuta secondo la quale la bellezza non è una proprietà della cosa in se stessa ma dell'occhio che la guarda dimostrano che per Diderot l'apprensione del mondo, così come la creazione di qualsiasi opera d'arte, non è mai pura. Gli strumenti di cui ci valiamo, nonché il modo in cui ce ne serviamo, trasformano originalmente il materiale di partenza così da rendere ogni prodotto artistico mai perfettamente traducibile con un altro, sia dello stesso genere sia afferente a discipline diverse. Uno degli esempi addotti da Diderot per chiarire la mutua dipendenza di contenuto ed espressione è quello fornito dalla poesia:

Passa allora nel discorso del poeta uno spirito che ne anima e ne vivifica tutte le sillabe. Che cos'è questo spirito? A volte ne ho sentito la presenza; ma tutto quello che ne so è che si deve a lui se le cose sono dette e rappresentate simultaneamente e se, nello stesso tempo in cui l'intelletto le coglie, l'anima ne è commossa, l'immaginazione le vede e l'orecchio le intende e se, infine, il discorso non è più solo una concatenazione di termini energici che espongono il pensiero con forza e nobiltà ma anche un tessuto di geroglifici ammassati gli uni sugli altri che lo dipingono. Potrei dire, in questo senso, che ogni poesia è emblematica⁴⁵.

Termine chiave di questo discorso — che ricorre ben ventisei volte nel testo segnando un passo concettuale fondamentale — è *geroglifico*. Come ha mostrato analiticamente Massimo Modica⁴⁶, la traspa-

⁴⁴ Ivi, p. 48.

⁴⁵ Ivi, p. 40.

⁴⁶ Cfr. M. MODICA, *L'estetica di Diderot: teoria delle arti e del linguaggio nell'età dell'Encyclopédie*, Roma, A. Pellicani, 1997, pp. 192–236.

renza e l'oscurità della scrittura geroglifica attrae l'attenzione di molti filosofi e studiosi del Settecento e viene ricondotta in ultima battuta al carattere iconico del *langage d'action*. Studiato approfonditamente da Condillac⁴⁷, questo linguaggio innato organizza l'esperienza degli uomini primitivi attraverso un'espressività sonoro-gestuale che, almeno inizialmente, non ha un fine comunicativo e che, legato indissolubilmente alla corporeità ed estraneo a ogni sorta di procedimento analitico o astrattivo, si contraddistingue per il suo carattere immediato, globale e sinestesico. Il fatto che Diderot modelli la poesia e le altre arti sulla falsariga di questo linguaggio significa riconoscere, da un lato, uno sfondo di indicibilità e irrapresentabilità all'anima di cui queste discipline si fanno imitazione, dall'altra, una portata conoscitiva a contenuti espressivi privi dei criteri cartesiani di chiarezza e distinzione.

L'attenzione riservata dal filosofo alla disciplina coreica nel terzo dialogo sul *Figlio naturale* non è che una diretta conseguenza di queste considerazioni sedimentatesi negli anni:

La danza? La danza attende ancora un uomo di genio. È cattiva dappertutto, poiché si sospetta appena che sia un genere di imitazione. La danza sta alla pantomima come la poesia sta alla prosa, o piuttosto, come la declamazione naturale sta al canto. È una pantomima ritmata.

Vorrei proprio che mi spiegassero che cosa significano tutte quelle danze come il minuetto, il passepied, il rigodone, l'allemanda, la sarabanda, in cui si segue un percorso tracciato. Un uomo dà prova di grazia infinita. In ogni suo movimento mostra scioltezza, dolcezza, nobiltà: ma che cosa imita? Quello non è saper cantare, è saper solfeggiare.

Un danza è una poesia. Questa poesia dovrebbe dunque avere la sua rappresentazione separata. È un'imitazione mediante movimenti che presuppone la collaborazione del poeta, del pittore, del musicista, e del pantomimo. Ha il suo soggetto. Questo soggetto può essere diviso in atti e in scene. La scena ha il suo recitativo libero o obbligato e la sua arietta⁴⁸.

⁴⁷ Cfr. É.B. DE CONDILLAC, *Saggio sull'origine delle conoscenze umane* (*Essai sur l'origine des connaissances humaine*, 1746), in ID., *Opere*, introduzione di C.A. Viano, Torino, UTET, 1976, pp. 79–336.

⁴⁸ D. DIDEROT, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale* (*Entretiens sur le Fils naturel*, 1757), in ID., *Teatro e scritti sul teatro*, a cura di M. Grilli, Firenze, La Nuova Italia, 1980, pp. 140–141.

Diderot auspica un rinnovamento dell'arte coreica che sappia strapparla a un impiego puramente decorativo o ludico e riesca a valorizzarne il particolare funzionamento mimetico. Se l'anima è infatti un quadro in movimento⁴⁹ e il gesto ne è non un segno ma il geroglifico per antonomasia — ovvero una forma che significa senza denotare e quindi senza pretendere di esaurire il senso — allora la danza può essere una delle sue rappresentazioni migliori.

A distanza di due secoli, pur muovendo da presupposti diversi, Susanne Langer sembra proseguire idealmente questo discorso speculativo accennato dal filosofo illuminista. Approfondendo la relazione trasformativa tra soggetto e oggetto e facendo del simbolo il modo precipuo dell'essere al mondo umano, la studiosa statunitense mostra in modo profuso e articolato come la danza costituisca proprio in virtù della sua specificità gestuale un'espressione unica e originale del mondo interiore umano.

Il simbolo come chiave di volta: la danza secondo Susanne Langer

La filosofia di Susanne Langer (1895–1985) è il frutto di una felice commistione di interessi: dalla logica alla musica, dalla psicologia al mito e alle fiabe. Cuore del suo pensiero è che l'uomo non sia un mero ricevente o trasmettitore di informazioni, bensì un trasformatore. Ogni cosiddetto *fatto* non è mai un dato neutrale ma una risposta a un evento e il simbolo rappresenta il mezzo con cui viene continuamente e variamente mediata questa apprensione della realtà:

La simbolizzazione è preraziocinativa, ma non prerazionale: è il punto di partenza di ogni intellesione nel senso umano ed è più generale del pensare, fantasticare o del fare, perché il cervello non è un mero, grande trasmettitore, una supercentrale telefonica: meglio lo si paragonerebbe a un grande trasformatore, passando attraverso il quale, la corrente dell'esperienza soggiace a un cambiamento di carattere, non tramite i sensi che adducono la percezione, ma in virtù di un uso primario che di essi viene immediatamente fatto: essa viene risucchiata nella corrente di simboli che costituisce la mente umana⁵⁰.

⁴⁹ Cfr. D. DIDEROT, *Lettera sui sordomuti* cit., p. 36.

⁵⁰ S. LANGER, *Philosophy in a New Key: a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, New York, Mentor Books, 1942; tr. it. *Filosofia in una nuova chiave. Linguaggio, mito, rito e arte*, a cura di G. Pettenati, Roma, Armando, 1972, p. 67.

Come dimostra esemplarmente il sogno, l'attività simbolica dell'uomo non ha necessariamente uno scopo pratico e neppure un carattere intenzionale, ma rappresenta un atto primario della mente umana. Il concetto di simbolo che ne risulta è quello di un qualsiasi artificio che consenta un'astrazione ovvero la selezione di un insieme di elementi in relazione — una forma — a partire da una miriade di impulsi sensoriali. Conseguentemente, il simbolo non media il riferimento bensì l'intuizione della realtà e si distingue dalla funzione denotativa e univoca del segno proprio per questa sua più ampia dimensione psicologica:

I simboli non sono intermediari per i loro oggetti, ma *veicoli per la concezione di oggetti*: concepire una cosa o una situazione non è la stessa cosa che “reagire ad essa” manifestatamente, o prender atto della sua presenza; parlando di cose ne abbiamo concezioni, non abbiamo le cose medesime, e *sono le concezioni, non le cose, che i simboli “significano” direttamente*. Il comportamento verso le concezioni è ciò che le parole normalmente evocano: cioè il tipico processo del pensare⁵¹.

Cifra della teoria langeriana è la distinzione del simbolo in due tipologie fondamentali. L'una, quella discorsiva, comprende al suo interno ogni conversione di fatti in parole ovvero il procedimento di analisi e successione — e di conseguenza la proiezione e reificazione di qualsiasi relazione — che è alla base del linguaggio; l'altra, quella presentazionale, è capace invece di esprimere tutto ciò che tende a non farsi ridurre in proposizione pur avendo un valore semantico — *in primis* la complessa vita interiore — e si caratterizza per il suo carattere simultaneo e integrale⁵². L'arte costituisce il modello esemplare di questo secondo tipo e viene definita dalla filosofa come «forma significante del sentimento»⁵³, in cui, per forma significante si intende simbolo, mentre per sentimento si vuole dire «primo cogliimento e posizionamento del qualcosa»⁵⁴, ovvero l'articolazione del sentire, di quel rapporto non meramente speculare tra soggetto e

⁵¹ S. LANGER, *Filosofia in una nuova chiave* cit., pp. 90-91.

⁵² Cfr. *ivi*, pp. 113-140.

⁵³ Cfr. S. LANGER, *Feeling and Form*, New York, Scribner, 1953; tr. it. *Sentimento e forma*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 56-57.

⁵⁴ L. DEMARTIS, *L'estetica simbolica di Susanne Langer*, «Aesthetica Preprint», LXX, 2004, p. 21.

oggetto che abbiamo visto intuito sin dal Settecento a partire da Du Bos.

La fenomenologia delle arti che la Langer elabora a partire da questa ipotesi teorica è tesa a mostrare come ogni opera artistica sia in grado di esprimere logicamente un'idea attraverso la creazione di una particolare forma simbolica. Lo scarso valore che generalmente viene attribuito alla danza rispetto alle altre arti è da addebitare per la Langer proprio al fatto che di essa non è ancora stata riconosciuta l'«astrazione fondamentale»⁵⁵, ovvero l'immagine attraverso cui la disciplina coreica sa esprimere originalmente le relazioni che costituiscono l'essere al mondo umano. Definita da alcuni musica visibile, da altri successione di quadri piuttosto che dramma senza parole, la danza viene spesso fraintesa e misconosciuta dai suoi stessi protagonisti, poiché viene confusa con uno o più dei materiali che concorrono a formarla, come la pantomima e il movimento ritmico. Nel primo caso, si rischia di ridurla a un semplice fenomeno protoartistico⁵⁶, nel secondo si dà atto di un suo processo effettivo ma senza essere capaci di distinguerla dalle altre arti del movimento — come il film — oppure da forme affini presenti in natura: dal volo delle api al ritmo ondulatorio del mare.

Nonostante questa difficoltà di distinguere nell'arte coreica tra aspetti efficaci e virtuali — ovvero tra materiale preesistente e ciò a cui attraverso di esso la danza sa dare vita — la Langer fa emergere come ogni teorico — da Noverre alla Duncan, da Fokine a Sachs — concordi nell'affermare che «ogni movimento di danza è gesto, o un elemento nella esibizione del gesto: eventualmente il suo contrasto meccanico o il suo scacco, ma sempre motivato dalla parvenza di un movimento espressivo»⁵⁷. Il gesto è descritto dalla filosofa nei termi-

⁵⁵ S. LANGER, *Sentimento e forma* cit., p. 190.

⁵⁶ La definizione della pantomima come fenomeno protoartistico non vuole essere dispregiativa da parte della filosofa ma è tesa a marcare nettamente il campo espressivo della coscienza mitica e in particolare del rituale — contraddistinto dall'indifferenza di fatto, simbolo e significato — da quello virtuale della coscienza artistica. Lo spazio qui a disposizione non lo consente, ma a tal proposito sarebbe interessante confrontare le osservazioni settecentesche sullo sviluppo del linguaggio d'azione con le riflessioni della Langer a proposito dell'evoluzione del gesto simbolico a partire dal movimento emotivo e pratico. Cfr. *ivi*, pp. 194–195 e EAD., *Filosofia in una nuova chiave* cit., pp. 193–225.

⁵⁷ S. LANGER, *Sentimento e forma* cit., p. 195.

ni di un movimento vitale vissuto da parte di chi lo compie come un'azione, mentre da parte dello spettatore come un movimento visibile ma non di cose⁵⁸. Esso è infatti originariamente un sintomo⁵⁹, ovvero parte di un evento maggiore — come sensazioni e volizioni — ed è pertanto *spontaneamente espressivo* delle condizioni psicologiche di chi lo compie, ma se viene avulso dal contesto pratico diviene un simbolo *logicamente espressivo* della struttura dinamica del sentimento umano. L'illusione primaria che risulta da questa astrazione ovvero il mondo *altro* rispetto non solo a quello fisico e causale descritto dalla scienza, ma anche a quello presentato da altre arti, è descritto come:

una sfera virtuale di Potere: non potere effettivo, esercitato fisicamente, ma apparenze di influsso ed azione create dal gesto virtuale. Nell'osservare una danza collettiva — per esempio un balletto ben riuscito dal punto di vista artistico — non si vedono *persone che corrono intorno*: si vede la danza che procede in questo o nell'altro senso, che qui si raccoglie e là si allarga, con fughe, pause, slanci e così via; e tutto il movimento sembra scaturire da poteri che sono al di là degli esecutori. In *un pas de deux* i due ballerini sembrano magnetizzarsi l'un l'altro; la relazione fra loro è più che una relazione spaziale, è una relazione di forze; ma le forze che essi esercitano e che sembrano essere forze fisiche come quelle che orientano l'ago della bussola verso il polo, dal punto di vista fisico in realtà non esistono affatto. Sono forze di danza, poteri virtuali⁶⁰.

Nella danza il gesto non è né un segno che denoti un oggetto e neppure un simbolo che esprima forze fisiche, ma la forma attraverso cui l'uomo è in grado di presentare sin dagli albori della civiltà i propri «poteri fondamentali» ovvero quelle possibilità di agire e patire che sono alla base della sua primitiva autocoscienza. Mentre allo stadio della coscienza mitica, però, queste esperienze soggettive divenivano il modello su cui plasmare il funzionamento stesso della natura e la danza un mezzo per accedervi estaticamente, col progresso delle forme simboliche l'arte coreica è stata riconosciuta quale semplice ma altrettanto importante espressione della «vita come l'essere vivente la

⁵⁸ Cfr. *ivi*, pp. 195–196.

⁵⁹ Cfr. S. LANGER, *Filosofia in una nuova chiave* cit., p. 86.

⁶⁰ EAD., *Sentimento e forma* cit., p. 197.

sente»⁶¹: un'immagine efficace del modo in cui le emozioni nascono, si sviluppano e si spengono per poi accendersi nuovamente.

Alla luce di queste considerazioni, è semplice capire come e perché la filosofa riconfiguri il valore dei termini imitazione ed espressione in riferimento alla danza. Innanzitutto, la Langer giudica poco proficuo — ovvero incapace di far progredire la nostra conoscenza — il binomio adoperato da Sachs tra danza rappresentativa e non rappresentativa, oppure estroversa e introversa, perché sposta il fuoco dell'attenzione su un presunto oggetto da riprodurre mentre nella disciplina coreica ciò che è in gioco è sempre la relazione tra soggetto e oggetto, ovvero la modalità attraverso cui ogni altro da sé viene recepito ed espresso⁶². Ogni realtà fisica — dallo spazio al suono, dal corpo alle luci — così come alcuni moduli espressivi ritmici, mimetici o musicali preesistono alla danza: ciò che crea lo scarto tra questo materiale di partenza e la forma artistica finale è l'illusione che un loro uso particolare riesce a generare⁶³.

Sempre per la stessa ragione, poi, la studiosa statunitense definisce il compito imitativo dell'arte un semplice «motivo»⁶⁴, ovvero un espediente organizzativo che mette in moto l'immaginazione dell'artista — perché è naturale che i primi ingredienti di qualsiasi arte

⁶¹ S. LANGER, *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*, London, Routledge & Kegan Paul, 1957; tr. it. *Problemi dell'arte: dieci conferenze filosofiche*, Milano, Il Saggiatore, 1962, p. 19.

⁶² Cfr. S. LANGER, *Sentimento e forma* cit., pp. 214–216.

⁶³ Colgo l'occasione per un'ulteriore precisazione. Come mostra emblematicamente il fraintendimento in cui incorre a mio parere Judith B. Alter nel suo articolo sulla teoria della danza di Susanne Langer (J.B. ALTER, *A Critical Analysis of Susanne K. Langer's Dance Theory*, «Dance Research Annual», XVI, 1987, pp. 110–119), la nozione di «illusione» — come quella di «oggetto virtuale» o «parvenza» — svolge un ruolo chiave nella comprensione del pensiero della filosofa statunitense. Pur condividendo in parte la riflessione della Alter, secondo la quale la Langer tende a prendere in considerazione solo l'immagine che la danza produce sullo spettatore e non, ad esempio, l'esperienza che di essa fa il ballerino (cfr. *ivi*, pp. 113–114), ritengo che il suo giudizio estremamente negativo sulla riflessione langeriana sia da addebitare a un grave errore interpretativo. Quando la Langer parla di carattere virtuale o illusorio della danza non vuole infatti negarne la realtà e neppure alludere ai suoi aspetti effimeri e transitori (cfr. *ivi*, p. 116), ma cerca di mettere in luce come i movimenti umani, una volta isolati dal loro contesto abituale e separati dalle leggi fisiche e pratiche a cui sottostanno normalmente, acquistino una nuova qualità e funzione (cfr. S. LANGER, *Sentimento e forma* cit., pp. 61–85).

⁶⁴ Cfr. S. LANGER, *Sentimento e forma* cit., p. 86.

siano forme accidentali, modelli⁶⁵ — ma che non costituisce la portata, il significato della danza. La capacità di emozionare da parte della disciplina coreica si basa infatti non sulla riproposizione fedele di un sentimento o situazione particolari, ma sulla presentazione oggettiva di una realtà soggettiva per mezzo di simboli capaci di significarne le medesime relazioni e dinamiche sottese. L'esempio addotto dalla Langer è quello della danza moderna, il cui concetto guida è sì *emotivo* ma ciò non comporta né che i ballerini provino ciò che esprimono, né che la loro *performance* sia finalizzata o risulti esprimere solo un'emozione bensì una particolare relazione di forze e attraverso di essa una visione del mondo:

L'autoritratto è solo un motivo [...] esso non è più indispensabile alla “danza creativa” di quanto non sia qualsiasi altro motivo. Danza altrettanto grande può essere ottenuta con altri espedienti, per esempio simulando la connessione necessaria dei movimenti, cioè l'unità meccanica delle funzioni come in Petroushka, o creando la parvenza di un controllo estrinseco, il motivo della “marionetta” in tutte le sue varianti e derivati⁶⁶.

Simili riflessioni se, da una parte, approfondiscono il nesso tra imitazione ed espressione, che abbiamo visto affrontato sin dal XVIII secolo, dall'altro, dischiudono nuove possibilità di analisi anche per il multiforme palcoscenico della danza contemporanea, perché invitano a conoscerne le coordinate spazio-temporali e tecniche per imparare a leggerne la trama espressiva, ovvero le particolari forme di mondo che dischiudono.

⁶⁵ Cfr. *ivi*, p. 200.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 202–203.

La seducción que danza: relación entre coreología y estudios de género en el mito de Carmen*

ROSELLA SIMONARI

Introducción

Una de las escenas más audaces de *Carmen* (1992) coreografiada por Mats Ek es aquella en que la protagonista extrae una cinta de la cremallera de Escamillo. Es un gesto simbólico que expresa la relación de carácter sexual entre los dos. Carmen extrae otra cinta del corazón de José, porque con él la relación es de tipo sentimental. La Carmen de Ek es agresiva y fuerte, casi masculina cuando fuma el cigarro y abre sus piernas en segunda posición. Esta es una de las muchas adaptaciones coreográficas creadas desde que Prosper Mérimée publicó su novela en 1845. Contamos con la versión de Roland Petit (1949), que convierte a la gitana española en una estrella del *music-hall*, la de Alberto Alonso (1967), casi abstracta en el *pas de quatre* entre Carmen, José, Escamillo y Destino, la de Hammerstein (1943, 1954), un musical afro-americano adaptado para el cine, la de Antonio Gades y Carlos Saura (1983) con una maravillosa escena para un grupo de mujeres, la de Matthew Bourne (2003), ambientada en la América de los años sesenta. Evelyn Gould ha notado que la «proliferación continuada de nuevas versiones de Carmen presenta una oportunidad ideal para estudiar la relación entre la literatura y las artes performativas»¹. Yo añadiría que es un

* Agradezco a María José Cobos Rueda su revisión idiomática. El texto ha sido revisado por Beatriz Martínez del Fresno.

¹ E. GOULD, *The Fate of Carmen*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996,

ejemplo ideal para analizar la relación entre coreología² y estudios de género.

La figura de Carmen es un símbolo de seducción. Y esa seducción se expresa a través de su cuerpo que se mueve y danza. Probablemente por esa razón Carmen ha inspirado a los coreógrafos mencionados anteriormente, pero los estudiosos apenas han analizado este aspecto. Según la tradición popular, Carmen es una mujer que se define a través de su cuerpo y es vista como un objeto del deseo masculino. Al mismo tiempo inspira miedo por la independencia de su carácter. La cubierta de la edición de Alianza editorial que he consultado sirve de ejemplo porque presenta las piernas de una mujer con medias de red negras, zapatos negros de tacón y un cuchillo en las medias. Es una imagen agresiva y sexista donde las piernas casi desnudas son una sinécdoque de la mujer que se convierte en un objeto de placer masculino³.

En este estudio quiero hablar del mito de Carmen desde una perspectiva interdisciplinar que conecta la disciplina coreológica con los estudios de género. Esta conexión no es nueva, ya que forma parte de la renovación metodológica que ha influido en la coreología desde hace unas décadas⁴. Por un lado esta última nos ayuda a concentrar la atención sobre el descuidado aspecto coreológico de Carmen, y, por el otro, los estudios de género son útiles para analizar la cuestión de la seducción desde una perspectiva que va más allá de los estereotipos que rodean al propio mito. Empezaré con un análisis de Carmen como encarnación de la seducción que danza en la novela de Mérimée y en la opera de Bizet; después hablaré de Carmen como objeto exótico del deseo masculino y, por fin, de la danza y la cuestión de la mirada masculina o *male gaze* desde una perspectiva coreológica, aportando el ejemplo de la *Carmen* creada por Roland Petit en 1949.

pp. 1–2. La traducción del inglés es mía. Cuando no está especificado, las traducciones del inglés, francés e italiano son mías.

² Con este término me refiero a los estudios sobre danza, es decir la disciplina que se ocupa de analizar la historia cultural de la danza y no solamente sus aspectos estéticos o técnicos.

³ P. MÉRIMÉE, *Carmen*, trad. Luis López Jiménez y Luis–Eduardo López Esteve, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

⁴ Véase por ejemplo el trabajo de A. DALY, *Theorizing Gender*, en EAD. (ed.), *Critical*

*Carmen, la seducción que danza*⁵

Una de las características de la seducción de Carmen es el hecho de que, como gitana, sabe bailar. Los gitanos eran famosos por sus habilidades para cantar, tocar y bailar. En el siglo XIX se les invitaba frecuentemente a las bodas y a otras fiestas. Peter Robinson ha notado que, en la novela, Carmen es presentada a través de su cuerpo y de sus movimientos⁶. Cuando José la ve por primera vez, repara en que avanza «balanceándose sobre las caderas»⁷; cuando están solos, él le pide que baile para él⁸. Carmen usa las castañuelas para bailar y para otros fines, por ejemplo, cuando advierte del peligro a sus compañeros bandidos⁹, o para «apartar alguna idea inoportuna»¹⁰. De esta manera, Carmen utiliza el lenguaje de la danza para entretener y seducir, pero también lo usa para cosas más prácticas y de uso cotidiano, es decir, como lenguaje que pertenece a su vida es parte de ella misma. Pero ¿qué tipo de danza era la suya? El uso de las castañuelas puede ser relacionado con un baile popular de Andalucía como el *fandango* o la *zarabanda*. José la mira a través de la reja mientras hace guardia en la puerta de la casa del coronel, que ha invitado a Carmen, y la distingue «cuando salta con la pandereta»¹¹. Esta imagen recuerda el primer verso del soneto de Miguel de Cervantes dedicado a la gitanilla Preciosa, «cuando Preciosa el panderete toca»¹². El uso de la pandereta hace pensar en un tipo de baile popular del norte¹³. Mérimée afirma que la danza de Carmen es «romalí» y, según George

Gestures Writings on Dance and Culture, Middletown, Wesleyan University Press, 2002, pp. 277–338.

⁵ Una primera versión de esta parte ha sido publicada en inglés, en mi ensayo *Bringing Carmen Back to Spain: Antonio Gades's Flamenco Dance in Carlos Saura's Choreofilm*, «Dance Research», XXVI, 2008, n. 2, pp. 189–203.

⁶ P. ROBINSON, *Mérimée's Carmen*, en S. MCCLARY (ed.), *Georges Bizet – Carmen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 10.

⁷ P. MÉRIMÉE, *Carmen* cit., p. 60.

⁸ Ivi, p. 78.

⁹ Ivi, p. 82.

¹⁰ Ivi, p. 105.

¹¹ Ivi, p. 73.

¹² M. DE CERVANTES, *La gitanilla*, Madrid, Espasa Calipe, 1993, (Novelas Ejemplares 1), p. 116.

¹³ Véase el artículo de J.M. FRAILE GIL, *Notas sobre la pendereta*, «Revista de Folklore», III, 1983, n. 28, consultable en Internet: <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=252>.

T. Northup, Mérimée toma esta palabra, como muchas otras, de la lengua caló, del trabajo de George Borrow, que le influyó también en lo que respecta a la cultura gitana¹⁴.

Hoy el baile asociado a Carmen es el flamenco. Como se sabe, los tres primeros capítulos de la novela fueron publicados en 1845 y la novela completa con el cuarto capítulo salió en 1847. El término flamenco, según Maria Cristina Assumma, «sólo adquiere su significado moderno en 1863»¹⁵. En sus estudios sobre el origen del flamenco, Gerhard Steingress ha notado que el baile no fue una creación de los gitanos, sino un fenómeno híbrido en el que se mezclaron factores sociales y culturales. El baile flamenco empezó a ser interpretado después del 1850. Antes, la escuela bolera en España y la danza clásica en Francia habían contribuido a la formación del estilo a partir del cual floreció el flamenco¹⁶. En este sentido, el binomio *baile español/sensualidad* nació en París antes del desarrollo del flamenco. Fue, de alguna manera, anticipado por la actuación de los bailarines españoles Francisco Font, Mariano Camprubí, Manuela Dubinon y Dolores Serral, invitados a bailar en París en 1834¹⁷, y por la bailarina austriaca Fanny Elssler, que se hizo famosa por su interpretación de la danza española la *Cachucha*. Hablando de los bailarines españoles antes mencionados, el escritor Théophile Gautier, contemporáneo de Mérimée, dijo:

Dolores y Camprubí no tienen nada en común con nuestros bailarines. Ellos tienen una pasión, una vitalidad y un ataque de los cuales no tenéis idea. [...] Sus danzas son más una expresión de temperamento que una serie de principios conformistas; cada gesto hace pensar en la sangre ardiente del sur¹⁸.

¹⁴ G.T. NORTHUP, *The Influence of George Borrow Upon Prosper Mérimée*, «Modern Philology», XIII, 1915–1916, pp. 143–156. Borrow publicó varias obras, la más importante fue *The Zingali: an Account of the Gypsies of Spain*, London, John Murray, 1842. La lengua caló es la lengua de los gitanos.

¹⁵ M.C. ASSUMMA, *Il fascino e la carne: il flamenco racconta*, Roma, Melusina, 1995, p. 49. Para un análisis del término flamenco, véase G. STEINGRESS, *Sociología del cante flamenco*, Sevilla, Signaturas Ediciones, 1993, pp. 351–363.

¹⁶ G. STEINGRESS, *...y Carmen se fue a París*, Córdoba, Almuzara, 2006, p. 7.

¹⁷ I. GUEST, *The Romantic Ballet in Paris*, London, Isaac Pitman & Sons Ltd., 1966, p. 131.

¹⁸ T. GAUTIER, *The Spanish Dancers*, en I. GUEST (ed.), *Gautier on Dance*, London, Dance Books, 1986, p. 7. Originariamente publicada en *Le Charte de 1830*, 1837.

El artículo de Gautier está lleno de estereotipos asociados a los españoles, pero da idea de la manera en que la alteridad exótica (término que explicaré en la segunda sección de este ensayo) era vista por el público de París. Curiosamente, esta visión esencializada fue puesta en duda cuando, después de unos meses, Fanny Elssler hizo su debut en la Ópera. No era ni española ni del sur, pero su manera de bailar era tan diferente a la del símbolo del ballet romántico, Marie Taglioni, que fue clasificada como «bailarina pagana»¹⁹.

Mérimée frecuentaba los teatros de París y puede que se inspirara en el éxito de los bailarines españoles y en Elssler para construir el personaje de Carmen. Probablemente Georges Bizet también quedó fascinado por estos bailarines. Su ópera fue presentada el 3 de marzo 1875, cuando la creación artística del flamenco se estaba desarrollando en los cafés cantantes españoles (sobre todo de Sevilla). En París, sin embargo, se interpretaba el ballet español, creado por bailarines de esta nacionalidad, como Lola de Valencia, o franceses, como Henri Ravina²⁰. La importancia del flamenco vino más tarde,

en el marco de las Exposiciones Mundiales de 1890 (*Les Gitanes de Grenade*) y 1900 (*La Féria*), o ejecutado hacia finales del siglo por bailarinas (*bailaoras*) tan conocidas como por ejemplo Lola Gómez, María Guerrero (*La Belle Guerrero*), María la Bonita, La Bella Otero, Estrella del Moral, Carmencita o Juanita de Frézia²¹.

En la ópera no hay referencia escrita al flamenco, así que es posible que la asociación *Carmen/flamenco* se haya desarrollado después de este período²². La mezzosoprano que interpreta el papel de Carmen danza en dos ocasiones, ambas en el segundo de los cuatro actos, la primera vez cuando canta la Canción Gitana (*Chanson Bohême*) al principio del acto, la segunda cuando baila para José²³. La ambientación de la Canción Gitana es la taberna de Lillas Pastia,

¹⁹ T. GAUTIER, *Opéra. Return of Fanny Elssler in La Tempête*, en I. GUEST (ed.), *Gautier on Dance* cit., p. 16. Originariamente publicada en «La Presse», 1837.

²⁰ G. STEINGRESS, ...y *Carmen se fue a Paris* cit., p. 192.

²¹ Ivi, p. 197.

²² Esta es una cuestión en la que no he profundizado aún y que por ahora dejo abierta.

²³ Véase el libreto de la ópera. He consultado el libreto en inglés y francés de H. MEILHAC, L. HALÉVY, *Carmen – libretto*, trad. Nell y John Moody, en N. JOHN (ed.), *Carmen – Bizet*, London, John Calder, 1982, pp. 57–126. He consultado también dos versiones

donde se encuentran los gitanos y los oficiales. Antes del texto de la canción encontramos una descripción de la acción: dos gitanos tocan la guitarra y dos gitanas bailan, Carmen las mira y después empieza a cantar. El ritmo se va acelerando y al final conduce a un estado casi de trance. El texto de la canción trata del baile y de la música gitana. En el primer verso de la primera estrofa hay un instrumento originario de Egipto, el sistro, conectado con la cultura y, etimológicamente, con la palabra gitano, (*egiptano*, es decir «de Egipto»). Según la creencia, los gitanos eran originarios de la tierra de los faraones. Los libretistas Henri Meilhac y Ludovic Halévy utilizaron este término probablemente porque creaba la atmósfera exótica que debía rodear a Carmen. El tintineo de este instrumento hacía bailar a las gitanillas «y sobre esta música extraña / las gitanillas se levantaban»²⁴. Otros instrumentos mencionados son la pandereta, que nos recuerda lo que escribe Mérimée, y la guitarra, que se acerca al género flamenco. La segunda estrofa se refiere al baile, «los tejidos flotaban en el viento»²⁵, que empieza lentamente para ir aumentando la velocidad hasta el frenético final de la tercera estrofa, que parece describir un estado de trance, «siguiendo el ritmo de la canción, / ardientes, locas, enervadas, / ellas se dejaban, embriagadas, / llevar por el torbellino»²⁶. Mientras termina la canción, Carmen también baila arrastrada por este ritmo. Los movimientos descritos hacen referencia a flotar y dar vueltas muy rápidamente, pero es difícil decir a qué tipo de danza se pueden referir. Probablemente ni los libretistas ni Bizet tenían en mente una danza particular, sino unos movimientos de efecto²⁷. La otra ocasión en la que Carmen baila es cuando está sola con José, más avanzado el acto. A diferencia de la novela, no es José quien le pide que baile para él, sino Carmen misma quien decide hacerlo. Aquí

audiovisuales de Carmen: *Carmen*, director Barry Gavin, BBC TV/Royal Opera House/RM Arts, 1991, y *Carmen*, dirigida por Francesco Rosi, Gaumont, 1984. He tenido en cuenta también las representaciones que he visto en el teatro, la última de las cuales fue *Carmen*, dirigida por Wolfram Kremer, Jesi, Teatro Pergolesi, 2006.

²⁴ H. MEILHAC, L. HALÉVY, *Carmen – libretto* cit., p. 80. Agradezco a Flore Ngueagni Nguetuack su colaboración en la traducción de parte de la Canción Gitana de la *Carmen* de Bizet.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Este es otro aspecto que querría profundizar en un futuro.

también se nota la referencia a las castañuelas y al hecho de que José la mira extasiado. El baile es sinónimo de la sensualidad de la gitana y, como veremos, si por un lado es parte de su poder sobre los hombres, por otro es una forma de cosificarla.

Carmen como alteridad exótica

En el segundo capítulo de la novela, Mérimée habla de la hermosura de las mujeres según una creencia española:

para que una mujer sea hermosa, dicen los españoles que es necesario que reúna treinta síes, o, si se prefiere, que se la pueda definir por medio de diez adjetivos, cada uno aplicable a tres partes de su persona. Por ejemplo, debe tener tres cosas negras: los ojos, los párpados y las cejas; tres finas: los dedos, los labios y el pelo, etc.²⁸

Esta descripción parece una disección anatómica del cuerpo de la mujer. Estos fragmentos tienen que respetar un estándar preciso para que una mujer sea considerada bella. Théophile Gautier también diseccionaba el cuerpo de las bailarinas en sus artículos: «Cerrito es rubia, tiene ojos azules muy gentiles y tiernos y tiene también una sonrisa agradable [...] sus hombros y su busto no tienen nada de la delgadez que caracteriza a las bailarinas»²⁹. En ambos casos el cuerpo de la mujer se convierte en territorio de análisis y cosificación.

La cosificación de la figura femenina se repite tanto en la literatura como en la danza y en muchos otros campos de la cultura occidental. Según Simone de Beauvoir, esta actitud es debida al concepto masculino de la mujer como alteridad. De Beauvoir entiende por mujer una construcción cultural: «no se nace mujer, se llega a serlo»³⁰. De esta manera la dicotomía varón/mujer deja de estar esencializada. En esta dicotomía, que es común en la cultura occidental, el varón representa la perspectiva neutral y estándar, mientras la mujer es todo lo que el varón no es. Por esta razón la mujer está frecuentemente

²⁸ P. MÉRIMÉE, *Carmen* cit., p. 49.

²⁹ I. GUEST (ed.), *Gautier on Dance* cit., p. 173. Fanny Cerrito era una famosa bailarina del tiempo. Para un análisis de la relación entre Gautier y la danza véase E. CERVELLATI, *Théophile Gautier e la danza*, Bologna, CLUEB, 2007.

³⁰ S. DE BEAUVOIR, *Il secondo sesso* [1949], trad. Roberto Cantini y Mario Andreose, Milano, Il Saggiatore, 1994, p. 325.

reducida a su cuerpo y a su sexo y ambos tienen que ser controlados. En particular, el sistema reproductivo de la mujer es muy importante. Ella puede dar la vida y como madre es fundamental para perpetuar la especie de manera que la maternidad puede ser considerada otra clasificación de la mujer. Y por esta razón hay términos simbólicos como «madre tierra» o «lengua madre». Ella es el corazón de la familia y tiene que ser protegida a cualquier precio. Lisa Price, hablando de la violencia sexual en la guerra, dice que «las mujeres no son agentes políticos con sus propios derechos. O mejor dicho, son símbolos usados en los proyectos nacionalistas de competición entre los hombres»³¹. Por eso entre las torturas más deshonrosas durante una guerra se produce el estupro, cometido con frecuencia ante los maridos y otros miembros de la familia.

Cuando la categoría de mujer se transpone a un símbolo como la maternidad, queda despojada de su individualidad y, consecuentemente, de su capacidad de acción y actuación. Marina Warner, hablando de la Estatua de la Libertad, dice que «ella misma no representa su propia libertad. Cae en la trampa de las diferencias, entre lo ideal y lo general, de la imagen fantástica y el prototipo colectivo»³², encarna a América pero no la libertad de las mujeres americanas. En este sentido, la mujer se convierte en un paradigma para el arte, y por trasposición, la creatividad masculina «en una inversión mítica de la biología»³³, que una vez más incluye posesión y control.

En la novela, Carmen no es una figura materna, pero es presentada como cuidadora porque reiteradamente se ocupa de José herido, la primera vez después de matar al teniente que había visto en compañía de Carmen³⁴, la segunda cuando, tras convertirse en ladrón, es «herido gravemente»³⁵. La historia de Carmen trata también de la violencia contra las mujeres. Ella es una mujer independiente y no quiere someterse a las reglas de José. Consideradas como cuerpos

³¹ L. PRICE, *Sexual Violence and Ethnic Cleansing. Attacking the Family*, en G. GRIFFITH, R. BRAIDOTTI (eds.), *Thinking Differently. A Reader in European Women's Studies*, London, Zed Books, 2002, p. 256.

³² M. WARNER, *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*, London, Picador, 1987, pp. 12–13.

³³ Ivi, p. 239.

³⁴ P. MÉRIMÉE, *Carmen* cit., p. 85.

³⁵ Ivi, p. 107.

sexuados y madres, las mujeres suelen ser una propiedad de los hombres, que pueden usarlas y abusar de ellas. José representa este estereotipo, piensa que Carmen le pertenece y le pide obediencia. Sin embargo, Carmen no participa de esta categoría y no acepta convertirse en propiedad de José. «Puesto que eres mi *rom*, tienes derecho a matar a tu *romí*, pero Carmen será siempre libre. Nació *callí*, morirá *callí*»³⁶. Este hecho representa una amenaza para la supremacía masculina, expresada a través de la violencia de José contra Carmen. Él la apuñala mortalmente.

En el Romanticismo la mujer era representada según dos tipos de alteridades, el ángel y el diablo, o sea, la mujer devota y tranquila y la mujer que seduce y que es, por ello, peligrosa. La categoría de la mujer seductora incluía vampiros y criaturas sobrenaturales en poesías como *La Belle Dame Sans Merci* (1819) de John Keats, o sílfides y wilis en ballets como *La Sylfide* (1832) y *Giselle* (1841), que flotaban entre la vida y la muerte. En esta misma categoría se incluía la mujer oriental que era una criatura más terrenal, como Esmeralda en *Notre Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo o las odaliscas lascivas pintadas por Jean-Auguste-Dominique Ingres. Se situaban en ambientes misteriosos y seductores, como harenes y lugares lejanos. Carmen pertenece al segundo grupo y, en particular, al tipo de mujer oriental o exótica. En el siglo XIX España era considerada por los franceses como una tierra exótica, por su pasado árabe y judío y por su sociedad todavía preindustrial. Victor Hugo afirmó en su obra poética *Les Orientales* (1829) que «España es aún Oriente; España es medio africana, África es medio asiática»³⁷. Además, los gitanos representaban una categoría especialmente oriental porque no eran considerados ni europeos, ni blancos, ni cristianos³⁸. Pronto empezaron a ser asociados con el flamenco y ambos fueron convertidos en símbolos de la sensualidad y la pasión de la cultura española (este proceso fue realizado tanto por los escritores y artistas extranjeros como por los nacionales). Cuando aún no sabe que es gitana, el narra-

³⁶ Ivi, p. 114.

³⁷ V. HUGO, *Odes et Ballades/Les Orientales* [1829], Paris, Nelson Éditeurs, 1934, p. 403.

³⁸ J. COLMEIRO, *Exorcising Exoticism. Carmen and the Construction of Oriental Spain*, «Comparative Literature», 2002, n. 54, p. 130.

dor de la novela piensa que Carmen es morena y judía³⁹ y esta suposición revela la visión oriental de España antes mencionada.

La mujer oriental representa a Oriente en general, porque es vista como una tierra/mujer que tiene que ser conquistada. La idea erótica de posesión refleja, en este caso, la empresa colonial francesa que, a principios del siglo XIX, había intentado conquistar España. Haideh Moghissi ha observado que este estereotipo fue construido siguiendo «todo lo que no podía ser incluido en las normas cristianas [...] considerado no solamente ajeno y extranjero, sino también sensual y bestial, primitivo, lujurioso, malvado»⁴⁰. La categoría de la mujer oriental fue otra construcción occidental que raramente correspondía a la realidad. En particular, la escritora y socióloga Fátima Mernissi trata de esta construcción en su libro *El Harén en Occidente*, donde destaca que las mujeres vivían en un estado de frustración dado que su amo no podía satisfacerlas a todas. También ilustra la importancia de la cultura para que las mujeres puedan atraer la atención de su señor. En ese sentido, la figura de Scheherazade es valorada de manera diferente ya que, bien al contrario, su instrumento erótico más importante es el poder⁴¹.

Carmen también seduce a José a través de su habilidad lingüística. Después de haber herido a su compañera en la tabacalera, es condenada a ir a la cárcel y José tiene que conducirla allí. Carmen reconoce su acento vascuence y finge ser del mismo lugar que él «Soy de Eliozondo — respondí a Carmen en vascuence, emocionadísimo al oír hablar mi lengua»⁴². Así ella lo convence de que la deje escapar. Como dice José al narrador, «los gitanos [...] viajan constantemente, hablan todas las lenguas»⁴³. En cambio, el mito de la mujer exótica de los viajeros de los siglos XVIII y XIX se basaba sobre todo en la ausencia de personalidad, en la cualidad silenciosa y pasiva. Edward Said habla del enredo amoroso de Flaubert con la

³⁹ P. MÉRIMÉE, *Carmen* cit., p. 48.

⁴⁰ H. MOGHISSI, *Feminism and Islamic Fundamentalism. The Limits of Postmodern Analysis*, Londres, Zed Books, 1999, p. 14.

⁴¹ F. MERNISSI, *El haren en Occidente*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001. El texto original está en inglés. La traducción al italiano es la siguiente: *L'Harem e l'Occidente*, Firenze, Giunti, 2000.

⁴² P. MÉRIMÉE, *Carmen* cit., p. 66.

⁴³ Ivi, p. 65.

cortesana egipcia Kuchuk Hanem: «Ella nunca habló de sí misma, nunca representó sus emociones, su presencia o su historia. Él habló de ella y la representó»⁴⁴.

Por una parte la mujer oriental representaba un símbolo de fertilidad y de conquista, por otro lado era vista como una amenaza desde una perspectiva postcolonial y psicológica. En las representaciones artísticas y literarias era una figura frecuentemente pasiva, pero su sexualidad parecía agresiva y promiscua. Por esa razón podía amenazar la sexualidad masculina y liberar su miedo a la castración. Peter Robinson ha subrayado que Carmen crea un sentido de insuficiencia en los hombres que se le acercan⁴⁵. En el segundo capítulo de la novela, cuando el narrador ve a Carmen, arroja su cigarro. En el capítulo tercero las primeras palabras que José dirige a Carmen están llenas de «dobles sentidos obscenos»⁴⁶. En último lugar, pero no por ello menos importante, el trabajo de Carmen en la tabacalera es «cortar la punta de los cigarros»⁴⁷. Todas estas imágenes expresan la ansiedad del narrador y de José. Carmen tiene un carácter desinhibido y puede manipular a los hombres que se le acercan. Por esa razón tiene que morir al final de la historia. Su muerte es reservada para el final del capítulo tercero y no es tanto una victoria de José como una confirmación de la imposibilidad de domarla. Ella vive fuera del mundo de la Ley (masculina), sigue sus propias reglas, «no hay un puesto fijo para Carmen»⁴⁸ y la elección que la conduce a la muerte representa la afirmación final de la libertad de decidir por sí misma.

La danza y la cuestión de la Mirada Masculina (Male Gaze)

El poder de seducción de Carmen depende de su carisma, su habilidad lingüística, su cuerpo y su danza. En particular, su cuerpo y su danza son el centro de atención de los dos narradores masculinos y representan el aspecto más estereotipado de su figura. Son los dos

⁴⁴ E. SAID, *Orientalism* [1978], London, Penguin, 1995, p. 6.

⁴⁵ P. ROBINSON, *Mérimée's Carmen* cit., p. 11.

⁴⁶ *Ivi*, p. 11.

⁴⁷ P. MÉRIMÉE, *Carmen* cit., p. 63. Véase también P. ROBINSON, *Mérimée's Carmen* cit., p. 11.

⁴⁸ C. CLÉMENT, *Dead Women*, en EAD., *Opera or the Undoing of Women*, London, I.B. Tauris, 1997, p. 50.

elementos a través de los cuales es convertida en objeto de deseo. La relación entre cuerpo y danza es recurrente y ha contribuido a ubicar la figura femenina como alteridad dentro de la dimensión preverbal, más cerca de la Naturaleza que de la Cultura. La marginación de los estudios de danza en la comunidad académica actual es otro ejemplo de este concepto persistente que cae de nuevo en la dicotomía cuerpo/mente. La persecución de la práctica de la danza tiene raíces antiguas. La iglesia representó un papel fundamental al prohibir la danza en sus ritos y en la Edad Media fueron muchos los debates teológicos sobre el papel de la danza. Como ha notado Alessandro Arcangeli, el tipo de danza considerado admisible era el presentado por un hombre, es decir, David danzando lleno de alegría ante el arca de Dios, mientras que se condenaba severamente la danza encarnada por una mujer, Salomé, que, después de haber danzado ante Herodes, pidió la cabeza de Juan el Bautista⁴⁹. Una danza de alegría contra una danza de seducción. La figura femenina estaba ya destinada a ser condenada por sus potencialidades diabólicas. Salomé es la antepasada de Carmen en cuanto que manipula el deseo masculino a través de su danza. Es sexualmente agresiva y desinhibida, es la antepasada bíblica de la mujer oriental en general.

Es significativo que, a finales del siglo XIX, en 1893, Oscar Wilde publicara una obra sobre Salomé en la que «dio a esta mujer una voz y una danza» de libertad⁵⁰. La obra de Wilde fue censurada en Inglaterra, pero en Francia se hizo muy famosa. Richard Strauss utilizó el texto de Wilde para hacer su propia adaptación en la ópera *Salomé* (1905). En el cambio del siglo XIX al XX, el furor de Salomé se expandió por Europa y Estados Unidos, cultivado por exponentes de la naciente *Modern Dance* como Loïe Fuller, Ruth St. Denis y Maud Allan, que crearon sus versiones de la danza de los siete velos, y mujeres de vaudeville que danzaron versiones más comerciales en teatros y lugares menos respetables⁵¹. Puede ser que por eso *Carmen* no fuera elegida para convertirla en danza, pero la Salomanía, como

⁴⁹ A. ARCANGELI, *Davide o Salomé? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Treviso–Roma, Fondazione Benetton Studi Ricerche–Viella, 2000.

⁵⁰ T. BENTLEY, *Sisters of Salome*, Lincoln, Nebraska University Press, 2002, p. 20.

⁵¹ EAD., *Salome: the Daughter of Iniquity*, ivi, pp. 17–46.

se la llamó, preparó el terreno para la Carmen sensual de Roland Petit y para otras adaptaciones coreográficas posteriores.

El hecho de que Carmen baile constituye una diferencia importante respecto a las mujeres pintadas o descritas por los artistas y escritores románticos, porque se mueve, así que su sensualidad tiene algo activo y dinámico que le permite escapar, en parte, a la cosificación. Es interesante analizar este aspecto a través de un concepto nacido en los estudios de cine y después utilizado en los estudios de danza. Se trata de la mirada masculina, lo que en inglés se llama *the male gaze*. Es esta una teoría feminista desarrollada por Laura Mulvey en su famoso ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* publicado en 1975. Desde entonces muchos estudiosos han discutido sobre esta teoría, con la cual Mulvey ha construido una estructura que analiza las relaciones de género desde una perspectiva visual, un aspecto que otras teorías feministas no abordan y que, en el caso de la danza, es muy útil.

Como ha observado Helen Thomas, la teoría de Mulvey está influenciada por el psicoanálisis de Lacan y es necesario estudiarla recordando este contexto⁵². Según Mulvey, en el cine la mujer está vista como ausencia y «puede existir sólo en relación a la castración»⁵³; por esta razón ella es «portadora de significado, no fabricante de significado»⁵⁴. A diferencia de la literatura, el cine depende de las imágenes. Así, uno de los placeres del cine es el placer de mirar. Mirar, como ser mirados, es una fuente de placer. Mulvey continúa diciendo que el placer de mirar y la fascinación por la forma humana han sido «divididos entre el activo/masculino y el pasivo/femenino»⁵⁵. La figura femenina es frecuentemente cosificada para convertirse en una fuente de placer erótico fundamental en la narración.

Este placer de mirar aparece de manera particular en una adaptación de *Carmen* a la danza, la de Roland Petit. La *Carmen* de Petit fue presentada por primera vez en el Prince Theatre de Londres, el 21 de

⁵² H. THOMAS, *Do You Want to Join the Dance?*, en G. MORRIS (ed.), *Moving Words. Re-Writing Dance*, London, Routledge, 1996, p. 70.

⁵³ L. MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, en L. BRAUDY, M. COHEN (eds.), *Film Theory and Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 834. Originariamente publicado en «Screen», XVI, 1975, n. 3.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ivi*, p. 837.

febrero 1949. Fue un acontecimiento que les hizo famosos a él y a su primera bailarina, Zizi Jeanmaire. La fuente de inspiración más importante fue la ópera de Bizet, pero Petit utilizó también algunos elementos de la novela de Mérimée. La idea de una escena con un dormitorio y un lavabo se le había ocurrido en 1948. Mientras estaba en gira por Alemania, había ido a ver la *Carmen* de Bizet y había tenido «una especie de iluminación»⁵⁶, sabiendo que la escena imaginada habría sido perfecta para la historia de Carmen. Leyó la novela de Mérimée, creó las escenas y estructuró las secuencias del ballet. Para el papel de la protagonista se imaginaba a una mujer con «labios húmedos [y] piernas interminables»⁵⁷ y cuando la bailarina de su compañía Renée Jeanmarie, llamada Zizi, que tenía veintidós años, le dijo «o yo soy elegida para el papel o me voy»⁵⁸, él aceptó aun habiendo pensado en otra bailarina de su grupo. Quienquiera que hubiera danzado a Carmen tenía que meterse por completo en el papel. Jeanmaire se cortó el pelo «como un muchacho»⁵⁹ y su cara fue pintada de blanco «como un pierrot»⁶⁰ para que sus movimientos no tuviesen ningún «rasgo femenino superfluo»⁶¹. Su Carmen fue una seductora diferente de la del siglo XIX, una persona andrógina sin apenas alusión a su identidad como gitana española.

El ballet está dividido en cinco escenas, la primera introduce a los dos protagonistas, la segunda está ambientada en la taberna de Lillas Pastia, donde el bailarín que interpreta a José baila la célebre habanera — que en la ópera era la canción a través de la cual Carmen se presentaba al público —, la tercera tiene lugar en una habitación donde Carmen y José han dormido juntos, la cuarta es una escena de transición y la quinta es la escena del duelo final entre José y Carmen con una aparición casi paródica del torero Escamillo. Los decorados y el vestuario fueron creados por el artista español Antoni Clavé, que utilizó casi exclusivamente colores sin sombras, como blanco y negro, rojo y amarillo.

⁵⁶ R. PETIT, *J'ai dansé sur le flots*, Paris, Grasset, 1993, p. 245.

⁵⁷ *Ivi*, p. 246.

⁵⁸ *Ivi*, p. 247.

⁵⁹ *Ivi*, p. 248.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

El traje de Jeanmaire en la escena de la habitación puede servir como punto de inicio para nuestro análisis. Consiste en un corpiño y una falda muy corta, ambos negros, que dejan las piernas visibles. Éstas están cubiertas por mallas blancas que contrastan con el traje negro. En su danza Jeanmarie tiene casi siempre sus piernas rectas *en pointe*, con el fin de que parezcan interminables como Petit las había imaginado. Este efecto dirige la atención hacia las piernas, fragmentando el cuerpo de la bailarina. En el *pas de deux* de Carmen y José en la escena de la habitación, Carmen baila para José, que la mira lleno de deseo. El erotismo de esta frase coreográfica es un ejemplo de la mirada masculina de Mulvey. Carmen se convierte en un objeto del deseo masculino. Al mismo tiempo, en la última escena Carmen y José bailan un *pas de deux* muy diferente. Es casi una lucha donde Carmen no es en absoluto pasiva. Ella se enfrenta a él con atrevimiento, ejecutando *battements* y *pirouettes* imponentes.

Este aspecto nos muestra los límites de la teoría de Mulvey que han sido observados por la estudiosa de danza Ann Daly. Según Daly, esta teoría es demasiado rígida por su perspectiva de oposición. Por esa razón no se relaciona bien con la danza. «La danza, aun teniendo un componente visual, es fundamentalmente un arte cinestético, y su evaluación está basada no solamente en el ojo sino en todo el cuerpo»⁶². Según otra estudiosa, Ann Cooper Albright, el discurso de Mulvey es válido para ciertas técnicas de danza como el ballet, donde «las mujeres son tradicionalmente sostenidas y mostradas por un compañero, cuya mirada refleja la del coreógrafo (usualmente masculino) y guía la del público»⁶³. *Carmen* de Petit confirma esta crítica por ejemplo en el erotismo del ya mencionado *pas de deux* en la escena de la habitación. Los movimientos explícitamente eróticos de los dos amantes son creados para expresar el deseo masculino. Las piernas de Carmen están casi siempre rectas como simbolizando el pene erecto de José que, al mismo tiempo, manipula el cuerpo de Carmen a su gusto. Sin embargo, la visión de Albright es demasiado rígida porque en el ballet las mujeres no son siempre pasivas. Jeanmarie es, en este sentido, muy carismática. Como decía antes, en el duelo final

⁶² A. DALY, *Dance History and Feminist Theory*, en EAD., *Critical Gestures* cit., p. 307.

⁶³ A. COOPER ALBRIGHT, *Mining the Dancefield*, en EAD., *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*, Hanover, Wesleyan University Press, 1997, p. 14.

con José, baila con fuerza y precisión. En el ballet no tiene solo importancia el trabajo del coreógrafo, sino también la interpretación de los bailarines. Jeanmaire no es sólo una portadora de significado, para citar a Mulvey, sino también una fabricadora de significado. Como ha observado Helen Thomas, según Mulvey todas las miradas son masculinas y heterosexuales. Ella no tiene en cuenta la diferencia de las miradas⁶⁴, especialmente en el contexto postmodernista donde la cuestión de género no funciona siguiendo una estructura binaria y el público tiene una función más activa. En esto radica la complejidad del atractivo de Carmen, que podría no estar necesaria y exclusivamente ligado al placer masculino. Tal y como afirma Tony Bentley, este tipo de *femme fatale* también atraía a las mujeres desde el momento en que, con su poder, les proporcionaba «el antídoto por haber estado oprimidas de tantas maneras y durante tanto tiempo»⁶⁵.

⁶⁴ H. THOMAS, *Do You Want to Join the Dance?* cit., p. 73.

⁶⁵ T. BENTLEY, *Sisters of Salome* cit., p. 34.

Pintura, grabado y danza histórica popular: la intertextualidad artística en el contexto sociocultural del Río de la Plata entre 1830–1866

VERENICE STRUMIA

Introducción

El enunciado del trabajo propone abordar el fenómeno de la intertextualidad entre dos manifestaciones artísticas confrontadas en una oposición de polaridades¹. La pintura, el grabado y la danza popular rioplatense de la primera mitad del siglo XIX enfocadas en calidad de *textos artísticos*, constituyen un acto de intertextualidad, a partir del cual, éstos permiten ser observados en el desempeño de un modelizante sociocultural, obrando a través de los procesos de la memoria colectiva. En consecuencia, el mencionado acto se transforma en un documento cultural con capacidad para construir una futura historización coreológica² de carácter pictórico, contextualizada en el ámbito polisémico cultural de América Latina.

¹ M. MÜLLER, A. HALDER, *Breve diccionario de filosofía* [1976], Barcelona, Herder, 1986, pp. 330–353. La conjunción pintura–danza se sostiene en este trabajo sobre el concepto oposición de polaridades, por cuanto la intertextualidad entre dichas manifestaciones artísticas necesita de ambas especificidades. Así los polos de la intertextualidad que aquí se trata se definen por referencia al otro. El concepto de oposición por polaridades indica la tensión y el vaivén que mantienen en situación de polaridad recíproca, a la estática de la pintura y la dinámica de la danza.

² C. NOCILLI, *La circularidad del lenguaje coréutico napolitano y aragonés en las entradas reales del reino de Nápoles (1442–1502): la cascarda y la moresca*, en *La Mediterrània de la Corona d'Aragó, segle XIII-XVI & VII Centenari de la Sentència Arbitral de Torrellas, 1304-2004*, II, València, Universitat de València, 2006, pp. 1691-1706. Nocilli afirma que el concepto de *Coreología* posicionado como tratamiento filológico de la danza, es portador de un significado que lo define como «ciencia del análisis del movimiento».

*La noción de intertextualidad.
Definición y delimitación conceptual*

La noción de intertextualidad³, comprendida como la conjunción de dos o más textos interactuantes en el interior de otro, constituye una llave teórica para acceder al potencial significativo que se genera en la estrecha relación de los sentidos que producen los textos. Establecer conceptualmente la noción de intertextualidad, nos instala sobre un puente que se extiende desde la segunda mitad del siglo XX hasta el final de la década del '70, entre las corrientes intelectuales francesas del estructuralismo, la semiología o semiótica, el deconstruccionismo o deconstructivismo y el postestructuralismo como tipo de pensamiento desestabilizador del vigor intelectual de las corrientes que le antecedieron, y que dominaron en su tiempo los procesos analíticos de las ciencias sociales. El avance de la corriente postestructuralista, tomó los presupuestos más representativos de aquellas y apuntalándose en las teorías del psicoanálisis y el papel del placer aplicado a la construcción y graduación del sentido social, se focalizó en el estudio de las estructuras internas y externas de los procesos sociales; es decir, en la producción de sentido exteriorizada por las interacciones entre persona y persona, personas y objetos y objetos entre sí, como generadoras de los intercambios de la comunicación y el tejido de la cultura, reflexionando a su vez, acerca de las diferencias fundamentales entre etnia, género y clase⁴. Heredero del posmodernismo, el postestructuralismo se inclinó hacia la fragmentación y no al estudio de los rasgos inconmensurables de un objeto, como así también prefirió atender a la intertextualidad y no a las referencias o relato que expone los hechos del mismo. Por consiguiente, esta noción forjada en el puente estructuralismo–postestructuralismo, fue concebida en éste último a partir de los años '70 en adelante.

³ J. HARTLEY, *Estructuralismo*, en AA.VV., *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*, Buenos Aires, Amorrortu, 1995, p. 140. Hartley define el estructuralismo como «un modo característico del siglo XX de entender el mundo». Lo sitúa entre los ámbitos de la física y la astronomía de la misma época, atento a las relaciones y los sistemas como marco explicativo. Afirma que el estructuralismo en vez de considerar al mundo como una suma de cosas con propiedades intrínsecas, constituía un sistema de relaciones en el cual las propiedades de una cosa ya sea un átomo, signo o individuo, derivaban de las relaciones internas y externas de su propio sistema.

⁴ *Ivi*, p. 140.

Pertenece a la generación de los métodos analíticos que indagan en los procesos sociales de la comunicación y la cultura, a través de la producción de sentido que se elabora en los textos, así como puntualiza la existencia del texto sobre una red de códigos interactuantes.

Igualmente, la intertextualidad independiza al texto de la individualidad unívoca de su autor material⁵ para privilegiar la interrelación de todas las voces que lo habitan y de aquellas que se encuentran en su exterior en función de la calidad polifónica que posee, haciendo prevalecer la experiencia del lector como coautor del texto⁶.

Con el sentido del valor cultural un texto se constituye en texto artístico

La estrategia conceptual del teórico y semiólogo de la cultura Yuri M. Lotman⁷, permite abordar el fenómeno de la intertextualidad mediante las categorías de *texto artístico* y de *semiosfera* por él crea-

⁵ J. ADSHEAD-LANSDALE (ed.), *Dancing Texts. Intertextuality in Interpretation*, London, Dance Books, 1999, p. 13. Adshead-Lansdale refiere a la intertextualidad como una forma de análisis dicotómica, cuyo potencial desenmascara por un lado, trabajos coreográficos simples; mientras que por el otro, instalan al lector en el juego de las categorías que se utilizan para definirlos. Esconde la identidad del coreógrafo detrás de la sencillez de su estilo, pero complica al lector con todas las posibilidades que le ofrecen las conexiones entre los intertextos de la obra. Cita al coreógrafo William Forsythe, porque sus trabajos conforman una clave para distinguir al autor como origen de los significados del texto, de aquel autor que aparenta ser una pista o rastro ausente. Este tipo de autor tiene poco control sobre el significado de la obra, y no le preocupa la cantidad de espectadores que puedan leerla. Este segundo caso en el que el autor se aparta del texto que creó, constituye «una noción post-estructuralista de intertextualidad».

⁶ R. FERRO, s.v. *Kristeva, Julia*, en P. Lóizaga (ed.), *Diccionario de pensadores contemporáneos*, Barcelona, Emecé, 1996, pp. 206–207. Ferro cita a Julia Kristeva (Sofía, Bulgaria, 1941) como especialista de la lingüística y la teoría literaria, dominantes del intelectualismo francés a fines de 1960, cuyos trabajos conjugaron los presupuestos del estructuralismo, el psicoanálisis y el marxismo entre 1960–1970. Afirma que su pensamiento fundamentó la idea de la «semiologización del mundo» y que influenciada por el lingüista ruso M. Bajtín y su concepto de dialogismo, instaló explícitamente la noción de intertextualidad, como práctica literaria sustentada en la interacción de todas las voces presentes en el texto, desplazando al autor material del mismo, al lugar «del significante del discurso literario».

⁷ M. CÁSERES SÁNCHEZ, *Yuri Mijáilovich Lotman (1922–1993). Una biografía intelectual*, en Y.M. LOTMAN, *La semiosfera, I: Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 249–263. El autor del artículo dice de Y.M. Lotman (San Petersburgo 1922–Moscú 1993) que es «la figura más sobresaliente de la semiótica mundial de la segunda mitad del

das. Sus concepciones sobre el texto y la intertextualidad (entrelazadas con las del ensayista y crítico literario francés Roland Barthes y las del lingüista ruso Mijail Bajtín) retrotrae a la relación que traba entre el lenguaje y el arte⁸, dado que éste se encuentra ligado inevitablemente a los procesos de comunicación social dentro de un sistema determinado de cultura o *semiosfera*, definida en los términos de un espacio semiótico polisémico⁹. Por consiguiente, si las manifestaciones artísticas se conciben como lenguajes al estar incluidas en los procesos de comunicación social, pueden ser objetivadas en calidad de *textos artísticos*.

Asimismo, para que un texto se constituya en *texto artístico*, debe ser portador de una estructura heterogénea que concentra, guarda y comunica un volumen importante de información¹⁰. En consecuencia, si el hombre construye el entramado cultural y los textos inmersos en el mismo, irreversiblemente el texto asume la categoría de *texto artístico*, con el valor cultural que le imprime la cultura a la cual pertenece.

siglo XX». La obra lotmaniana atravesando la articulación estructuralismo–postestructuralismo desarrolló teóricamente los procesos históricos de la literatura rusa (1950–1964). Puso en marcha los trabajos sobre los sistemas de signos con el propósito de crear una disciplina que unificara los estudios semióticos en la Unión Soviética (1964–1974); e instaló el pensamiento rector de la semiótica del signo y de la relación entre la semiótica y la cultura, abriendo el camino hacia la tipología de las culturas, la teorización del concepto de semiosfera y el tratamiento de la explosión de la cultura (1974–1993).

⁸ Y.M. LOTMAN, *Estructura del texto artístico* [1970, Moscú], Madrid, Istmo, 1988, p. 14. Lotman se refiere al arte como un procedimiento particular de comunicación, organizado sobre un determinado sistema de signos. Desde allí piensa que si las obras de arte se construyen a partir de sus propios sistemas de signos, pueden ser analizadas en el marco conceptual del texto.

⁹ J. LOZANO, *Prólogo*, en Y.M. LOTMAN, *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa, 1998, p. III. Lotman después de haber derribado el camino elíptico de las especulaciones teóricas que envolvían el significado de texto, desde 1970 lo elevó a la categoría de un «dispositivo pensante» (Y.M. LOTMAN, *La semiosfera*, I cit., p. 96). Seguidamente, abordó el estudio del plurilingüismo cultural, acuñando la noción de los sistemas o modelos de la cultura. Para ello, hacia 1984 concibió la cultura como semiosfera, definiéndola como un espacio semiótico activo que es capaz de distinguir entre lo propio y lo ajeno mediante la membrana que la cubre, llamada frontera de importante actividad semiótica. De ahí que, la cultura inmersa en el espacio semiótico de la semiosfera, intensifica los contactos y procesos de traducción entre opuestos como por ejemplo estática–dinámica, heterogéneo–homogéneo, centro–periferia, etc.

¹⁰ Y.M. LOTMAN, *Estructura del texto artístico* cit., p. 359.

De ahí que, según el pensamiento lotmaniano, el texto artístico en sintonía con el lugar que ocupa en un determinado sistema de la cultura, porta respectivamente dos propiedades y dos funciones: a) capacidad para ser registrado o expresado materialmente adquiriendo el carácter de un texto cultural; b) interactúa con otros textos de la cultura; c) se define por el rol social que desempeña cuando cubre las necesidades de la sociedad en la cual se gesta; d) produce la generación de nuevos sentidos¹¹.

Consiguientemente, al preguntarnos aquí en qué medida el *texto artístico* se dinamiza mediante la acción intertextual, damos paso a la conjunción que se produce entre dos lenguajes artísticos enmarcados en calidad de textos. Hablamos por lo tanto, de la definición del *texto pictórico* y del *texto danzario*, cuyo tejido intertextual, relaciona dos manifestaciones artísticas como la pintura y la danza, que en oposición de polaridades, se contextualizan culturalmente en este trabajo sobre el espacio-tiempo del Río de la Plata, operante en la memoria comunitaria allí establecida durante la primera mitad del siglo XIX.

La contextualización de las fuentes pictóricos–danzarias

La descripción contextual de las fuentes pictórico–danzarias parte de aquellos textos culturales que tienen en común el punto de vista de «las escenas o cuadros de género y del paisaje», conjunto especializado del arte plástico, cuya iconografía profana ocupada en las circunstancias de la vida cotidiana¹², valoriza el arte de la danza consiguientemente su fisonomía como partícipe del hecho social popular y de élite aristocrático–burguesa, reflejada en la postura actitudinal de los

¹¹ ID., *La semiosfera, II: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 359.

¹² M.A. CASTIÑEIRA GONZÁLEZ, *Introducción al método iconográfico*, Barcelona, Ariel, 1998, p. 171. El «cuadro de género o de costumbres» pertenece a la clasificación de los grandes repertorios temáticos de la pintura, así llamados por la disciplina de la historia del arte. Sin embargo, uno de sus perfiles iconográficos, aquel de carácter profano tuvo «un valor marginal» y se trató a manera de un arte menor dada la preponderancia de la iconografía sacra, cuyas representaciones abordaban el universo del mito, la leyenda, lo sobrenatural y los símbolos. En cambio, las escenas de costumbres derivadas a su vez en los géneros del paisaje, la naturaleza muerta y el retrato, trabajaron la figura humana de forma anónima a modo de tipos. De ahí que, si la pintura histórica se dedica a constatar el hecho, la pintura de género se aboca a la condición humana.

comportamientos sociales. Comportamientos que en este trabajo, lleva a denotar la actividad de artistas plásticos, dibujantes viajeros y cronistas que durante los siglos XVIII y XIX en el Río de la Plata, estimulados a singularizar los códigos del perfil sociocultural de la danza con respecto a los que determinaban el carácter cultural de la población colonial, la reconocieron como un mensaje en movimiento que fusionaba lo cotidiano con lo artístico, bajo sus propios presupuestos formales y contextuales¹³.

Así, un reducido sector del arte pictórico rioplatense a comienzos del siglo XIX, aunque fragmentariamente, fue el único e insustituible registro visible de los principales sistemas coreográficos–culturales de la región, procesados en la mixtura de la etnicidad¹⁴ pugnant de la época, dominada por la supremacía ideológica y estética hispanoamericana, elaborada en la imposición y legitimación del régimen borbónico. A partir de ésta perspectiva, se tomó la contextualización de tres obras del ingeniero y artista plástico Carlos E. Pellegrini de origen francés (1800–1875), radicado en Buenos Aires desde 1828 hasta su muerte.

El tratamiento contextual de éstas obras, cuya temática connota los principales procesos danzarios del área cultural rioplatense, en razón de constituir un centro focal de elevado valor histórico, contribuirá a concretar uno de los objetivos que sustentan éste trabajo de tesis doctoral en desarrollo: la historización de la danza en el arte de América Latina registrada pictóricamente, cuyo tratamiento podrá conectar las estéticas danzarias prehispánicas, coloniales y poscolo-

¹³ J. ADSHEAD, V.A. BRIGINSHAW, P. HODGENS, M. HUXLEY, *Teoría y práctica del análisis coreográfico*, Valencia, Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana–Teatres de la Generalitat Valenciana, 1999, pp. 31–32.

¹⁴ C. BRIONES, *La alteridad del “cuarto mundo”. Una reconstrucción antropológica de la diferencia*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1998. El término *etnicidad* viene construyéndose desde que el antropólogo físico Ashley Montagu en 1945, sugirió a la ONU reemplazar el concepto raza por el de etnia para indicar grupos poblacionales diferenciados específicamente a través de sus condiciones biológicas y culturales, sin tener en cuenta la inevitable correlación racial. Con todo, hacia fines del siglo XX y con el propósito de volver a nombrar ala raza, se implementó el uso del término etnicidad que mucho más allá de pretender «des–naturalizar la diversidad» no pudo evitar al igual que otros cambios terminológicos, señalar que las características «fenotípicas de membresías grupales sean mucho más estigmatizantes que las definiciones étnicas y, por lo general den lugar a jerarquías sociales mucho más rígidas».

niales, con las predominantes de la primera mitad del siglo XX, todas ellas (excepto las primeras) consustanciadas con los procesos interétnicos de mestización, bajo el arbitrio de la corriente cultural hispánica, cuyo impulso político y económico atrajo hacia las colonias de ultramar, diferentes formas culturales también de origen europeo. Dichas corrientes por medio de un extenso acto de colisión se fusionaron con la de los pueblos originarios y la del esclavismo africano; fusión que no acaba y que aún hoy se encuentra en constante proceso de regeneración. A las obras del artista plástico citado, se suma la selección de otras con la función de ampliar la documentación estilística de la actividad danzaria regional desde mediados del siglo XVIII hasta el principio del XIX. Este conjunto de imágenes desde el núcleo focal de Pellegrini, concentrando los resultados de una etnicidad en continuo conflicto, adquieren la capacidad de proyectarse hacia la diversidad espacial latinoamericana, para relacionarse con una multiplicidad danzaria tan compleja como vasta y diversa se presenta su tipología humana. Las imágenes pictóricas que se integran a las de Pellegrini, pertenecientes a distintos autores, si bien magras en datos que amplíen su condición contextual, ofreciendo una recortada identificación, nos permiten involucrarlas al tratamiento de la fuente de datos pictórico-danzarios.

De cómo la técnica pictórica y el género de la danza devienen textos artísticos

Teniendo en cuenta que para la creación de un *texto artístico* se necesita del establecimiento de un sistema, es posible comprender que cada tipo de *texto artístico* en dependencia del tipo de la cultura que lo genera, se encuentra en posesión de su propia lógica interna¹⁵, dinamizada mediante la acción intertextual. La noción de texto en este caso, no se define por su forma lingüística, sino a través de la

¹⁵ Y.M. LOTMAN, *Estructura del texto artístico* cit., pp. 360–362. El *texto artístico* siendo de naturaleza heterogénea, necesita como mínimo de la existencia de dos lenguajes en tensión. Por lo tanto, el inicio de su lógica interna tiene lugar cuando el autor no sólo comienza a estructurarlo con los elementos de su propio lenguaje artístico, sino cuando elige incluir otro tipo de lenguaje artístico, elección que según Lotman se constituye en «ley de la organización del texto artístico». En este trabajo, la danza o material externo al texto pictórico, se transforma en el argumento temático de la obra, que en definitiva es un lenguaje artístico

transposición del pensamiento artístico a la materialidad pictórica de la obra, que absorbe el propio carácter del artista; quien concentrándose selectivamente sobre el tránsito de los movimientos danzarios valorizándolos culturalmente, sólo podrá capturar uno de ellos en el soporte bidimensional de la pintura, en el momento preciso que penetre en su campo perceptivo un instante en movimiento de la corporeidad de los danzantes construida socialmente¹⁶ y comprometida a su vez, con el espacio-tiempo que hacen suyo. En este estadio, la danza como hecho sociocultural o de socialización, es transformado por el acto pictórico en un texto danzario visual y háptico¹⁷ portador de subtextos coreográficos, sonoros y actitudinales implicados con el carácter de las relaciones sociales a través de la gestualidad que marca su época. Gestualidad que en función de la estratificación social, es psicologizada a su vez, por las características del uso indumental que imprime una determinada significación a la complejidad corporal de los danzantes, a modo de otra marca social. Así pues, el *texto artístico* albergando dos lenguajes estéticos que oscilan entre las polaridades de una misma oposición, demanda al mismo tiempo la reciprocidad entre inmovilidad y dinámica, en la que se funden la pintura y la conversión de los códigos de la danza en *texto danzario*. Por lo tanto, la intertextualidad de las estructuras artísticas que se tratan, desde su propio sistema sociocultural, producen la singularidad de un único

que ingresa a la obra porque el autor así lo decide. La danza desde su configuración sociocultural, se presenta a modo de un material extrasistémico estructuralmente organizado capaz de concentrar e irradiar información. Por ello, el artista plástico para la creación de un *texto pictórico*, necesita construir un sistema, en el que los *textos pictórico-danzarios* se fundamentan en el sistema coreográfico del tipo de danza que es observado por el artista plástico. Si bien, la estructura de la obra pictórica no constituye en sí misma un acto comunicativo, el lenguaje de la danza, portador del acto danzario se conforma en acto comunicativo a través de la información que le compete.

¹⁶ D. LE BRETÓN, *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002, p. 7. La corporeidad humana constituye un fenómeno sociocultural que pertenece al campo de estudio de la sociología del cuerpo. Comprendida en el plano físico, mental y espiritual, se convierte en materia simbólica del imaginario social. «Si la existencia es, en primer término corporal», la danza como una de las representaciones de la densidad móvil del hombre, hace que éste se introduzca en el juego de los sistemas simbólicos, pulsando las significaciones que configuran el sustento de la existencia individual y colectiva.

¹⁷ H. READ, *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana* [1955], México, Litoarte, 1972, p. 26 [I ed. en español: México, Fondo de Cultura Económica, 1957, trad. H. Flores Sánchez].

texto pictórico en el que ambas artes compitiendo por ganar el máximo protagonismo sobre la superficie de la obra (ante la presencia del observador externo en base a sus intereses) se introducen una dentro de la otra, tornándose específicas únicamente en el borde de sus propias fronteras¹⁸. Por consiguiente, la intertextualidad entre *texto pictórico* y *danzario*, hace visible un segmento de la memoria colectiva bajo la forma de un *texto artístico* particular o modelo de la cultura, que se encuentra alineado con su propia visión del mundo¹⁹. De ahí que, el planteamiento semántico de la visión del mundo o configuración del modelo social rioplatense a comienzos del siglo XIX, se constituye en el productor de sentido de la creación artística que involucra la relación interactiva pintura–danza, que aquí es objetivada en el sistema coreográfico documentado por Carlos E. Pellegrini, cuyo carácter histórico y social repercute en la coexistencia con otros modos danzarios, también registrados en las fuentes del corpus pictórico que acompaña este trabajo.

Todo texto danzario expulsa al futuro testigos del pasado

La hipótesis principal que se está desarrollando actualmente, como fundamento de este trabajo, propone la posibilidad de operar sobre los *textos pictóricos* en función de una lectura pormenorizada de los *textos danzarios* que los habitan, a partir de la categoría de estudio creada a tal fin, denominada *texto pictórico danzario*, que constituye un mecanismo o sistema intelectual al mismo tiempo cinético y visual de carácter activo, con capacidad para despertar la información de los *textos danzarios*, y traducirla por medio de un metalenguaje que la transforme en mensaje nuevo. Éste a su vez, podrá obrar como un auxiliar ampliatorio sobre la contextualización y recuperación de los contenidos subtextuales del *texto danzario*, contribuyendo a la reconstrucción de una notación o un lenguaje coreográfico–descriptivo débil o exiguo, dirigido al relato de determinados constructos danzarios. Asimismo, la categoría creada, podrá acentuar su colaboración con la reconstrucción coreográfica bajo la competencia de la

¹⁸ Y.M. LOTMAN, *La semiosfera*, II cit., p. 164.

¹⁹ Ivi, pp. 97–102. Según Lotman «el texto de la cultura es el modelo más abstracto de la realidad» de acuerdo al lugar en el que se sitúe una determinada cultura. Por ello, lo defi-

evidencia háptica del lenguaje gestual, protagonista absoluto del *texto danzario*. Lenguaje que, mediante la entonación enfática de los actos humanos, traducidos como la expresión gestual que se construye en el vínculo entre los danzantes; en contraposición a la posibilidad de describir la gestualidad por escrito, la imagen icónica envuelta por el gesto, brinda la posibilidad de que éste se vuelva denotativo y explícito, e inclusive argumentativo, para la observación de la evolución de los danzantes sobre el espacio de la danza, como así también la observación de los aspectos básicos y factibles que hacen a la construcción coreográfica del paso locomotor que las individualiza.

En consecuencia, la categoría *texto pictórico danzario*, dinamiza e indaga en la complejidad conceptual de la intertextualidad pintura-danza, permitiendo la aplicación de una lectura profunda a las composiciones pictóricas de Pellegrini, colocando sobre el primer plano de la obra el principio axial del espacio-tiempo que las domina, portador de un determinado continuum danzario. No obstante, se podrían haber elegido para la presentación de este informe, aquellos *textos danzarios* que registran el Minué y el Minué Montonero (incluidos en el corpus de la fuente de datos), cuyas características se fundamentan respectivamente, en la acción danzaria de una pareja mixta, situada tanto en la sociedad elitista urbana rioplatense, como en la rural del siglo XIX; o aquéllos que sobre el mismo período histórico, manteniendo un mecanismo de trato intercultural, escinden rítmicamente el cancionero ternario de la franja del océano Pacífico, de aquél que representa el cancionero binario oriental, ubicado sobre el territorio sudamericano del océano Atlántico. Estamos hablando en consecuencia, de Fandango, Chacona, Zarambeque, Marizápalos, Calenda, Londú, Zarambeque, Zanguaraña, Zamacueca, Firmeza, Tras-tras, Jota o Gato entre otros. Sin embargo, volviendo a la obra de Pellegrini, que en este trabajo se reconoce de importancia capitular para iniciar el estudio de los *textos danzarios* rioplatenses; podemos detectar que su codificación coreográfica en dependencia de la visión del mundo o modelo del contexto sociocultural, se configura sobre la estructura particular de determinados géneros danzarios del ámbito rural rioplatense, que pone en evidencia una estrecha porción de la realidad social de la época. Por ello, si la vivencia real de

Pellegrini, se encuentra en la base de toda su obra, en aquellas llamadas *Cielito y Media Caña*, evidencia documentalmente dos *textos danzarios*, a los que se adjunta otro llamado *Pericón*. En la medida que se comportan como *textos danzarios* culturales con capacidad para estar registrados, se transforman en modelos culturales pertenecientes a un mismo sistema coreográfico rioplatense, pues es de suyo la máxima jerarquía de la construcción danzaria regional, que para actualizar su significado y dinamizar la información, puede ser descrita con un lenguaje semántico de carácter espacial como el que sigue: a) el sistema mencionado se encuentra alineado a la visión del mundo cultural rioplatense del siglo XIX, conteniendo la totalidad de sus elementos constitutivos; b) presenta subtextos o estructuras internas diferenciadas por fronteras (una de ellas es la estructura fundamental y determina lo interior y lo exterior al modelo cultural danzario. Está representada por el segmento coreográfico registrado por la pintura o código dinámico con valor mnemotécnico, también llamado símbolo²⁰); c) al interactuar con *textos danzarios* de otras culturas, el sistema coreográfico en tratamiento, mantuvo el camino de estructuras danzarias que atravesaron su frontera exterior, provocando con el transcurrir del tiempo, la introducción y adaptación de elementos formales coreográfico–musicales y gestuales de alto valor histórico y cultural.

Con todo, para comenzar a comprender ésta descripción, valga el siguiente planteamiento final. La investigación presente, en proceso de desarrollo sobre el sistema coreográfico cultural del *Cielito*, la *Media Caña* y el *Pericón*, en base a la aplicación de la categoría de estudio *texto pictórico danzario*, está abriendo importantes interrogantes acerca de los códigos dinámicos mnemotécnicos capturados en la obra de Pellegrini. Dichos códigos en calidad de símbolos mnemotécnicos, pudiendo concentrar, mantener y reconstruir la evoca-

ne como «cuadro del mundo», también llamado visión del mundo o conjunto de la producción de sentido en la que colaboran las interacciones de todos sus elementos constitutivos.

²⁰ Ivi, pp. 156–157. Lotman retomando la clasificación que realizó V. Turner de los símbolos separándolos en simples y complejos, indica que los primeros refieren a formas geométricas arcaicas, gestuales, crómicas y sonoras entre otras, que se asocian a distintos productores elementales de sentido. Sostenidos sobre cantidad de planos cambian su significado de acuerdo al contexto, y poseen un contenido complejo. En cambio los símbolos considerados complejos, tienen un solo plano y no varían de significado. A éstos pertenecen los

ción contextual de sus precedentes, amplían el campo semántico²¹ del sistema coreográfico en análisis, con lo cual al indagar el correspondiente a la Contradanza de origen inglés o francés, a modo de un continuum danzario de gran penetración cultural en el Viejo Mundo desde el siglo XVII; se observa que en su conexión vía Europa–Virreinato del Río de la Plata 1776, con capital en Buenos Aires²² no tiene las posibilidades de presentarse como idea absoluta reflejada en el sistema coreográfico rioplatense; pues éste generado en una visión del mundo borbónico hispanoamericano, le cabe una regeneración de acendrado origen ibérico. Por lo cual, se presume investigación de por medio, que las Seguidillas españolas a partir de su forma estrófica y los modos coreográficos evolutivos que la complejizaron desde mediados del siglo XVIII, podrían haberse aculturado ya en España a las concepciones coreográficas contradanzarias inglesas o francesas, y con este nuevo perfil trasladarse al Río de la Plata. La documentación histórica involucrada en este estudio, que incluye actualmente la indagación de fuentes jesuíticas, es factible que saque del letargo y tuerza el pensamiento de la tradición musicológica argentina y el que rige el arte latinoamericano, para que éste asuma la existencia de la danza continental, como hecho artístico sociocultural mnemónico. Así pues, nos proponemos instalar un pensamiento danzario²³ que comience por lo menos a iluminar el campo

símbolos religiosos, estatales, artísticos y rituales. Éstos últimos vinculados estrechamente con el símbolo, convierten los símbolos del gesto y la pose en la escultura y la gráfica.

²¹ Ivi, p. 157. Todo sistema cultural que se interrelaciona únicamente con un solo sistema fuera de su frontera, reduce su campo semántico y por lo tanto como generador de la memoria colectiva se vuelve poco productivo y más superficial.

²² La fundación del Virreinato del Río de la Plata en 1776, con capital en Buenos Aires, obedeció a la necesidad del control económico de la región por parte del régimen borbónico, y además estaba conectado contextual y culturalmente a la fundación del Virreinato de Nueva España en 1535, con capital en México, América Central y las islas del Caribe; y especialmente con el Virreinato del Perú establecido en 1543 cuya capital se constituyó en Lima.

²³ D. LE BRETON, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002, pp. 8–9. El cuerpo situado en el núcleo de la simbólica social, hace que cada sociedad a través de su visión del mundo, elabore su propio saber sobre el cuerpo. Por esa razón en las sociedades occidentales modernas el cuerpo es la misma individualidad del hombre; mientras que en las sociedades de carácter tradicional, el cuerpo y el individuo no se distinguen, conforman una unidad que es inseparable como tan inseparable es de la existencia del cosmos y la naturaleza.

cognitivo de la danza rioplatense, desde la objetivación pictórico-gestual de la corporeidad humana en estado de danza, en función de un planteamiento epistemológico que resemantice su información y actualice sus contenidos.

Fuentes

Las fuentes aparecen en orden cronológico:

- JORGE BRAUN, *Baile de dos en los alrededores de Cádiz a fines del siglo XVI*, en Madrid, Biblioteca Nacional de España, Grabado del “Civitates Orbis Terrarum”, [s. d.].
At a Chilian rodeo-dancing. The Cueca, [s.a, s.d].
- LEON PALAVICINO, *Baile a cuatro*, en Cesare Negri, *Le Gratie d'Amore*, Milano, Ponti & Piccaglia, 1602; facs. reprint 1602 ed., Bologna, Forni, 1983, Grabado, p. 188.
- FRANCISCO DE GOYA, *El baile a orillas del Manzanares*, en Madrid, Museo del Prado, Óleo, 1776-1777, Inv. 769 [cat. 8].
- ANTONIO PINEDA, *Baile de Realejo*, en C. SOTOS SERRANO, *Los pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina (1789-1794)*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1982, Dibujo a tinta, pluma y aguada sepia, fig. 348, Cat. 344.
- BALTASAR JAIME MARTÍNEZ COMPAÑÓN, *Y deme del Chusco*, en Madrid, Biblioteca del Museo de América, Facsímil n. 90, E. 159, *Dibujos y acuarelas que mandó a hacer el Obispo*, Perú, Trujillo, fines del siglo XVIII, 1836.
- ID., *Danza de Pallas*, en Madrid, Biblioteca del Museo de América, Facsímil n. 90, E. 159, *Dibujos y acuarelas que mandó a hacer el Obispo*, Perú, Trujillo, fines del siglo XVIII, 1836.
- CARLOS ENRIQUE PELLEGRINI, *El Cielito*, en Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, Acuarela, 1830.
- ID., *La Media Caña*, en Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, Acuarela, 1833.
- ADOLPHE D'HASTREL, *En la campaña de Buenos Aires*, en Uruguay, Museo Histórico Municipal de Montevideo, Colección de Octavio C. Assuncao, Grabado (fragmento), 1840.
- CARLOS ENRIQUE PELLEGRINI, *Minué*, en Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, Acuarela, 1841.
- Minué Montonero*, Grabado publicado en el «Tambor de la Línea», 2, tomado de la obra de Roberto Bouton, Uruguay, Montevideo, 1843.
- Una señora de 2º grado bailando Zamacueca*, Álbum de Alfredo González Garaño, 1845.
- La Zamacueca*, Álbum de tipos, trajes y costumbres limeñas, Perú, Lima, 1856.
- El gato*, Baile en un rancho, Provincia de Córdoba, 1860.
- Mi primer baile en Córdoba*, Grabado publicado por Thomas J. Hutchinson, 1863.
- Zambos danzando Zamacueca*, Producción publicada por Manuel A. Fuentes, 1866.
- MANUEL ANTONIO CARO, *La Zamacueca*, Chile, finales del siglo XIX, Óleo.
- Fiesta del Mayo Manchego* (colección particular de la autora de este trabajo), Video, fragmento, 1984.
- El Pericón* (derecho intelectual de la autora de este trabajo), Argentina, Córdoba, Video, fragmento 1994.
- ROBIN HUW BOWEN (producer/director), *The Welsh Folk Dance Society*, Video, fragmento, 1995.

Danza y artes plásticas posibilidades de un encuentro*

ALFONSO PALACIO

El análisis de las imágenes pictóricas, escultóricas, grabadas y fotográficas relacionadas con el baile, desde la óptica de los denominados Estudios Visuales, puede resultar de especial importancia para la articulación de una historia de la danza que vaya más allá de la narración de una serie de momentos y acontecimientos, con sus correspondientes nombres y fechas¹. En este sentido, y sin menospreciar la importancia de esta primera formulación², esas imágenes, leídas en el contexto multidisciplinar a partir del cual se fundamentan los estudios antes citados, pueden aportar información relevante en torno a aspectos sobre los que esta disciplina cada vez reclama mayor atención como, por ejemplo, los discursos de género (masculinidad–feminidad) que emanan y a través de los cuales se articula el propio baile, los dedicados al cuerpo humano (su formulación en clave de construcción y deconstrucción) y al movimiento asociados al citado fenó-

* Esta comunicación se inscribe dentro del proyecto de investigación *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza de la edad moderna y contemporánea* (MICIN HAR2008–03307/ARTE), cuyas fechas de realización son del 01/01/2009 al 31/12/2011.

¹ En la reflexión en torno a este tema, resulta fundamental el artículo pionero de N. BRYSON, *Cultural Studies and Dance History*, en J.C. DESMOND (ed.), *Meaning in Motion*, Durham & London, Duke University Press, 1997, pp. 55–77.

² Es más, en mi opinión sólo a partir de un perfecto conocimiento y reconstrucción de esa historia de la danza más ortodoxa el especialista puede ir evolucionando hacia esta otra clase de discursos más sofisticados. Lo contrario no dejaría de ser más que un mero ejercicio de confusión y diletantismo vacuo.

meno, los consagrados a estudiar la sociedad que es reflejo y condicionante al mismo tiempo de esa cultura de la danza y, por último, pero no menos importantes, los discursos alrededor de las condiciones del espectáculo asociadas al baile, y de las que éste vuelve a ser, al mismo tiempo, tanto motor como espejo.

Esta necesidad se hace especialmente evidente para la historia de la danza que puede trazarse desde finales del siglo XIX en adelante, momento en que se constata un aumento importante de las obras relacionadas de un modo u otro con esta modalidad artística. Unas imágenes que, por lo tanto, deberán estudiarse teniendo en cuenta no sólo su dimensión formal y documental, es decir, lo que las mismas denotan, sino también desde el punto de vista de su capacidad para producir y proyectar sentidos y significados como los ya citados, que en un primer momento pudiera parecer que se encuentran en un segundo plano, pero que son fundamentales a la hora de abrir esta disciplina hacia nuevos enfoques que le permitan ir madurando. En este sentido, cada una de esas imágenes habrá de ser concebida por lo tanto como una especie de fuente en la que aparecen reflejados esos y otros aspectos, y de la que deberá servirse la historia de la danza y sus cultivadores para tratar, en un primer momento, de reconstruirlos y, posteriormente, interpretarlos.

Mi objetivo en este análisis, que no es más que el punto de partida de un proyecto de investigación que aspira a extenderse en los próximos años, es realizar un recorrido por algunas de las principales representaciones pictóricas y escultóricas existentes sobre el tema de la danza a finales del siglo XIX y durante las primeras vanguardias, con el fin de evidenciar lo que su análisis, más allá del enfoque formalista que siempre ha predominado en estas obras, puede aportar, sobre todo en lo que a la construcción de un cuerpo danzante se refiere.

Así, si uno analiza las representaciones pictóricas y escultóricas relacionadas con el baile que se realizaron a finales del siglo XIX en París, enseguida habrá de advertir la división que puede establecerse entre una cultura de la danza más elevada, que es aquella asociada al escenario de la Ópera, y otra más popular, vinculada al fenómeno de los cafés–cantante o cafés–concierto. Las dos son netamente urbanas, pero cada una de ellas trae aparejada sus respectivos discursos en

torno a esas cuestiones de género, sexo, cuerpo, movimiento, sociedad e industria del espectáculo antes señaladas.

Edgar Degas (1834–1917) sería el principal representante de la primera vertiente. A 1873, año en que precisamente se produjo el incendio de la Ópera donde tenían lugar esta clase de espectáculos, pertenecen las primeras obras que abordan esta temática, a la que se aplicaría de manera casi obsesiva durante el resto de su trayectoria artística. En ellas, más allá de las informaciones coreográficas que las mismas puedan aportar, así como la reconstrucción de los lugares de ensayo y trabajo de las bailarinas que a partir de su estudio pueda hacerse, útiles todas ellas para la historia de la danza, destaca, dentro de esa otra dimensión connotativa que puede tener la imagen artística, la manera en que esas mujeres aparecen representadas, que no es otra que completamente integradas o bien en el propio espectáculo en el que están participando o bien en el ensayo. Su capacidad para desconectarse hasta el aislamiento más absoluto de lo que tienen alrededor, incluidas sus propias compañeras, es enorme. Entre ellas no existe en ningún momento comunicación, lo que les confiere, entre otras cosas, un carácter hermético, distante e inabordable, cuando no solitario, carente de naturalidad y despreocupación. También se desprende de las mismas un cierto aire automático que se manifiesta en la realización de sus números y en la repetición, hasta el infinito, de sus figuras de cara a su perfeccionamiento y correcta ejecución. En este sentido, el artista desarrolla a través de esa representación un proceso de cosificación de la imagen femenina que acaba por hacer de la misma un objeto último de contemplación por parte de la mirada masculina. Esta casi siempre es la del propio pintor, que observa a distancia y como a escondidas dicho ensayo o la representación.

Surge de este modo, a través de esos trabajos, una interesante concepción del cuerpo humano que habrá de ser tenida en cuenta por los estudios sobre el baile, y que se hace evidente, por ejemplo, en obras como *Lección de danza* (fig. 1), en donde se detectan, como ha señalado Werner Hoffmann:

procesos a partir de monólogos posturales que se pueden leer como cadenas de variaciones y que abarcan desde los ensayos en la barra, al fondo, pasando por el manejo experto del abanico, hasta alcanzar el primer plano, en cuya

penumbra parece que el observador, sin ser visto, pudiera abandonarse a la contemplación³.

Esa concepción del cuerpo humano, en este caso siempre femenino, que se desprende de la contemplación de las obras de Degas, podría ponerse en relación con la idea que en su día barajara Michel Foucault relativa a lo que él bautizó como *cuerpo dócil o disciplinado*⁴. Hay que recordar que el filósofo señaló que era dócil todo aquel organismo que pudiera ser sometido, utilizado, transformado y perfeccionado, fines todos ellos para la educación o reeducación del individuo que se perseguían en instituciones como la escuela, el cuartel, el manicomio o el centro penitenciario. Para constatar estas metas no habría nada mejor, según el intelectual francés, que leer sus reglamentos, atentos al control del detalle y a la estricta ordenación de espacio, tiempo y movimientos. En este sentido, una serie de técnicas, similares a las que podrían darse en los *foyer* de danza retratados por el pintor a finales del siglo XIX, facilitarían esa tarea de lograr el cuerpo disciplinado:

1. en primer lugar estaría el riguroso reparto de los individuos, en este caso de las bailarinas, en el espacio, ya fuera el de la sala de ensayo o el del escenario;

2. en segundo lugar se hallaría el control de la actividad mediante la implantación de férreos horarios o, como señalaba el propio Foucault para las citadas instituciones, haciendo que la noción de tiempo, siempre seriado, penetrara en el cuerpo de los seres allí alojados;

3. y por último, se encontraría el fomento del ejercicio y de la técnica, por las cuales se imponen a los cuerpos tareas repetitivas, a la manera de variaciones sobre un mismo tema, como sucede con las bailarinas.

Por otro lado, el éxito de ese poder disciplinario se debía al uso de instrumentos relativamente simples, algunos de ellos, continuando con esa extrapolación al mundo de la danza que está haciéndose, perfectamente ilustrados en cuadros de Degas como el titulado *Lección de danza* (fig. 2). Estos instrumentos o mecanismos eran, en primer

³ W. HOFFMANN, *Un hombre aparte*, en AA.VV., *Degas. El proceso de la creación*, catálogo de exposición, Madrid, Fundación Mapfre, 2008, p. 26.

⁴ M. FOUCAULT, *Vigilar y castigar*, Argentina, Siglo XXI Editores, 2004.

lugar, la mirada jerárquica, que para el caso del cuadro citado es la que despliega el profesor; en segundo lugar, el castigo o sanción normalizadora, al que estaban sometidas constantemente las bailarinas; y, por último, el examen, único filtro que les permitía promocionar profesionalmente.

Unas bailarinas, las retratadas por Degas, a las que, por otra parte, se las conocía popularmente en su época con el apelativo de *rats*, debido a la dura vida que tenían. En esta línea, resulta interesante destacar la sutil reflexión que a través de su arte hace en ocasiones el artista francés acerca de un tema tan complejo como es el de las contradicciones sociales y económicas en las que se movían estas profesionales a finales del siglo XIX. Esto se hace especialmente evidente en su obra de 1881 *Pequeña bailarina de 14 años* (fig. 3), escultura en cera que representa a una adolescente prácticamente de tamaño natural, con las manos hacia atrás, la espalda recta y la cabeza erguida. Su rostro escandalizó al público burgués de la época, al encontrarlo terriblemente desagradable y al detectar en él la inspiración por parte de Degas en los rasgos definidos en los estudios fisonómicos realizados por Lombroso. Así, si se parte de la idea de que para la sociedad de aquella época la prostitución pasaba por ser la criminalidad propia de la mujer, puede extraerse la conclusión de que Degas jugó sutilmente con el saber popular al querer subrayar que la precariedad económica en la que vivían las bailarinas obligaba a muchas de ellas a convertirse en amantes de los adinerados, cultos y, en definitiva, burgueses hombres que acudían a la Ópera de París⁵.

Frente a esta primera noción del cuerpo humano y del individuo vinculada al mundo del baile se alzaría la representada por Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), ilustrador de la segunda vertiente antes citada, es decir, la de la danza como espectáculo popular al mismo tiempo que urbano, asociado a los cafés-concierto o cafés-cantante del momento. En este caso, el baile aparece como un fenómeno relacionado con esos procesos modernos de urbanización o reurbanización que están viviéndose en París desde la década de 1860, con motivo de la activación del Plan Haussmann, y que van a

⁵ Sobre este aspecto, consúltese, N. ARROYO ARCE, *Degas transgresor. Petite danseuse de quatorze ans*, en AA.VV., *Degas. El proceso de la creación* cit., pp. 243-247.

fomentar, desde el punto de vista de una sociología del tiempo libre, y por encima de cualquier otra cosa, el placer y la diversión. En esas ciudades en continua expansión, todo se entiende bajo una clave, la del espectáculo, que genera su propia industria. El sujeto urbano se convierte a partir de este momento en un *flâneur*—observador de los bulevares, los teatros, las carreras, el circo y de espacios como los cafés y cabarets, entre los que destacan el *Milíton*, el *Chat Noir* y, sobre todo, el *Moulin Rouge*, concentrados la mayor parte de ellos en Montmartre, y en los que tienen lugar esta clase de bailes.

En estos locales, ruidosos, vulgares y sobre todo modernos, como ha señalado T.J. Clark⁶, se establece, tal y como se aprecia a través de las obras de Toulouse Lautrec, un principio de división sexual radical y mucho menos refinado que el que podía darse en el mundo del ballet clásico entre, por un lado, la figura del hombre—macho, que es el que observa, y la figura de la mujer—hembra que baila, la cual es objeto de una mirada mucho más jovial y a veces incluso brutal y desabrida que la que operaba para el caso de los cuadros de Degas. Una mirada, la de los clientes de estos locales, llamados en el argot popular *calicots*, y pertenecientes la mayor parte de las veces a una burguesía parisina que al visitar precisamente estos lugares se construye a sí misma como clase social diferenciada del proletariado, que cabe interpretar en términos de tensión sexual y que acaba convirtiendo a la mujer más que nunca en cosa. También una mirada que ya no se mantiene en la distancia, sino que muchas veces llega a saltar la supuesta barrera existente entre observador y ser observado, haciendo que el primero de ellos penetre de un modo u otro en la escena y forme parte del espectáculo. Por lo tanto, a través de estas obras de Lautrec, se constata el distinto rol de la figura del espectador que asiste a esos espectáculos, trasunto al mismo tiempo del que puede contemplar el cuadro: de elemento pasivo, como es el que desempeña en las obras de Degas, a personaje activo. Y es que en los trabajos de Toulouse Lautrec ya no opera la figura del *voyeur* que, enfermo de escopofilia, observa secretamente y como a escondidas a las mujeres, convirtiéndolas en objetos de deseo, pero de un deseo que se mantiene distante, incapaz de materializarse físicamente, como sucedía

⁶ T.J. CLARK, *The Painting of Modern Life*, New York, Alfred A. Knopf, 1985.

con Degas, sino que lo que aquí aparece es la figura del macho-depredador que busca su satisfacción visual y también carnal a través de la contemplación de las enaguas, de las piernas levantadas en el aire, de los gritos estridentes y de los acrobáticos finales más propios, como reflejaba la prensa moralizante de la época, de las «cabras locas» o de los «salvajes más viles»⁷. En este sentido, hay que recordar que los bailes, los cafés-cantante y las tabernas se convirtieron, entre otros, en los espacios en donde se desarrollaba buena parte de la prostitución finisecular, mereciendo la pena subrayar e investigar los grandes lazos existentes entre los espacios festivos, incluidos estos del baile, y los dedicados al comercio sexual. De hecho, son numerosas las ilustraciones de prensa realizadas en esta época que asocian a la bailarina, cantante o bailaora con el comercio sexual⁸.

Efectivamente, no debe olvidarse que, en esta época, y hasta bien entrado el siglo XX, las mujeres respetables eran confinadas al hogar, mientras que el café se convertía en un lugar de encuentro entre el *flâneur*, siempre burgués, que puede pagar esos placeres, y aquellas mujeres cuyos cuerpos se le muestran y ofrecen a través de un baile a veces tildado de obsceno por su elevado contenido erótico. Así, son los cuerpos y los movimientos de las estrellas de aquellos ambientes, como por ejemplo La Goulue, Jane Avril, Cha-U-Kao y May Milton, los representados por Toulouse-Lautrec en sus papeles, cartones y lienzos (fig. 4). De mujeres que algunas veces, y a diferencia de las bailarinas de Degas, tenían la capacidad para invertir esa cosificación a que eran sometidas y mostrarse como seres con voluntad de poder, despreciativas de su auditorio, en la línea de la *femme fatale*. En ellas se plasma, además, y gracias a la mirada del artista, otra visión del cuerpo humano, parecida a la que también se encuentra en algunas obras de Georges Seurat que abordan esta misma temática del baile (fig. 5). Una visión que podría calificarse de híbrida o escindida, y que pasa por la tensión tan extraña que se establece en ellos entre libertad y sujeción, expansión e inhibición, espontaneidad y repre-

⁷ R. THOMSON, *Representando Montmartre*, en AA.VV., *Toulouse Lautrec*, catálogo de exposición, London-Paris, South Bank Centre-Réunion des musées nationaux, 1992, pp. 248-251.

⁸ M. LÓPEZ FERNÁNDEZ, *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2006, pp. 192 y 193.

sión. Y es que danzas como el *can-can* y el *chabut*, que son a las que se entregan normalmente esos cuerpos, rompieron con la armadura de respetabilidad que había aprisionado al ser humano en una celda de represión burguesa, dotando al físico de un vuelo erótico y de una vitalidad sexual pero desde la repetición de una serie de movimientos que podrían considerarse impersonales y deshumanizados, más propios a veces de una muñeca o una marioneta.

Este último aspecto, con la consiguiente visión del cuerpo humano danzante que lleva aparejado, y distinta, por lo tanto, a las dos anteriores, aparece completamente eliminado en la manera en que algunos artistas de vanguardia, a comienzos del siglo XX, plasmaron el tema de la danza. En particular, merece la pena señalar, en primer lugar, a los pintores y escultores ubicados dentro de las denominadas vanguardias expresivas, entre las que destacan el fauvismo francés y, sobre todo, el expresionismo alemán. En ellas se asiste a la representación de motivos relacionados con el mundo del baile como un modo de incorporar al mismo tiempo que de proyectar una serie de ideas de las que estos *ismos* hicieron bandera, y que, por otro lado, también flotaban en el contexto de las corrientes de renovación de la danza que irrumpieron por aquellos años. Entre esas inquietudes destacan el afán de evasión por parte del sujeto creador en el tiempo y en el espacio y, sobre todo, el canto a un cuerpo humano, ya no dócil ni tampoco híbrido, sino que ahora podría calificarse de liberado, fuertemente sexualizado y atento a los ritmos de la naturaleza.

En este sentido, destaca la figura del pintor expresionista alemán Emil Nolde (1867–1956), con obras como *Danza alrededor del becerro de oro* (fig. 6), motivo bíblico que es utilizado por el artista como excusa para plasmar una escena ambientada en los Mares del Sur de marcado carácter salvaje y orgiástico. En ella, cuatro jóvenes desnudas, o cubiertas tan sólo con una pequeña falda, llevan a cabo una danza embriagante, sexual y extática, al son de unos tambores imaginarios y a modo de celebración pagana. Se trata de un baile ejecutado a base del movimiento de piernas, pelvis y torso, y que puede ser leído como símbolo de las energías primitivas que parecen controlar el destino humano. Así, a través de obras como ésta se constata la influencia que el antipositivismo, corrientes como el anarquismo y, sobre todo, el Nietzsche de *El Nacimiento de la Tragedia y Así habló*

Zaratustra tuvieron tanto sobre la pintura expresionista de vanguardia como sobre una parte de la danza de la época. En ambas manifestaciones artísticas se constata la presencia de principios con los que estos creadores jugaron como son los de trance y concentración, potencia de expresión, impulso, lucha, liberación corporal y, en definitiva, *ubris* dionisiaca. Esta interrelación, además, cobra pleno sentido cuando se constata la estrecha relación personal y profesional que a comienzos de la segunda década del siglo XX unió a un pintor como Emil Nolde y a una renovadora de la danza contemporánea como fue Mary Wigman (1886–1973). De hecho, la crítica especializada ha tendido a subrayar el vínculo existente entre el trabajo de este artista, y más concretamente la pintura aquí comentada, y la obra de Wigman *La danza de las brujas*, creada en 1913⁹.

Finalmente, algo parecido, en lo que a la presencia de ese impulso dionisiaco se refiere, y a la celebración que el mismo trae consigo del cuerpo humano, puede decirse, por ejemplo, de la obra de Matisse titulada *La danza II* (fig. 7) o de la de Picasso *La danza* (fig. 8). Ahora bien, se apreciaría en ellas, frente a la obra de Nolde, una perturbación de la diferencia sexual, asentada sobre la representación, en este caso, de unos cuerpos desanatomizados, que también hicieron acto de presencia en una parte de la danza de la época¹⁰.

Esos cuerpos fuertemente sexualizados o desanatomizados dejaron de interesar en el contexto de un movimiento de vanguardia como fue el futurismo italiano, ciertamente complejo y que, entre otros aspectos, puso su énfasis en la cinestesia, es decir, la ruptura de la distinción entre el organismo en reposo y el organismo en movimiento, y la sinestesia, entendida ésta como la fragmentación de las fronteras entre los diferentes sentidos, de cara a la consecución de una experiencia estética lo más global posible. En este sentido, el motivo del baile y de la bailarina, o bien aislado, o bien plasmado en el ámbito del café y del cabaret contemporáneo, le permitía a este conjunto de artistas reflexionar sobre estos temas, por lo que, a lo largo de la segunda década del siglo XX, se hizo muy frecuente en el

⁹ M. MARTIN, *Modern Art and Dance: an Introduction*, en AA.VV., *Art & Dance*, catálogo de exposición, Boston, Institute of Contemporary Art, 1982.

¹⁰ J. ROUCH, M. FINCK, B. RÉMY, C. DELACAMPAGNE, I. GINOT, *Corps provisoire. Danse, cinéma, peinture, poésie*, Paris, Armand Colin, 1992, pp. 173–181.

contexto del arte italiano. Es más, el principal teórico de este movimiento de vanguardia, Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944), publicó en 1917 un *Manifiesto de la danza futurista*, a lo que hay que añadir el hecho de que uno de sus miembros más destacados, Gino Severini (1883–1966), realizara una serie bastante numerosa de cuadros dedicados a este tema entre 1911 y 1914. De ellos se desprende una nueva concepción del cuerpo humano danzante o bailando que puede ser bautizada como mecanicista o mecánica, ya que en su decantación se parte de la plasmación de una serie de movimientos maquinales que lleven a la realización del ideal de un cuerpo multiplicado, en el que el concepto bergsoniano de duración, es decir, de fijación de los distintos tiempos y espacios por los que pasa una forma, resulta fundamental. Así, en cuadros como *Bailarina azul* (fig. 9) de Severini, se observa la fusión que a través del baile futurista se da, desde el punto de vista corporal, entre el ser humano y la máquina, hasta llegar a una especie de metalismo en el que la vibración de todo el cuerpo, las ondulaciones de las caderas y los movimientos de los brazos se llevan a su paroxismo. Es más, esa fusión entre el ser humano y la máquina llegaría a su máxima manifestación en los denominados vuelos expresivos realizados por el aviador Fidele Azari en 1918, que los futuristas considerarían la cima del baile y la coreografía. En este sentido, para el caso de estos artistas italianos y su visión del cuerpo danzante, resultaron fundamentales las investigaciones sobre la descomposición mecánica del movimiento realizada por las tecnologías de la visión y la representación existentes en aquel tiempo, como podían ser la fotografía y el cine¹¹.

Un último ejemplo, en este rápido muestreo que está haciéndose de lo que el análisis de las imágenes artísticas puede aportar a los estudios sobre la danza y el baile, sería el que podría venir de la mano de algunas de las denominadas vanguardias de carácter analítico, como pueden ser, por ejemplo, la abstracción geométrica y el constructivismo. Un artista clave, en este sentido, sería el holandés, fundador junto con Piet Mondrian del neoplasticismo, Theo van Doesburg (1883–1931), quien en su obra *Ritmo de un baile ruso* (fig.

¹¹ Y. MICHAUD, *Visualizaciones. El cuerpo y las artes visuales*, en A. CORBIN, J.-J. COURTINE, G. VIGARELLO (eds.), *Historia del cuerpo*, Madrid, Taurus, 2006, pp. 406 y 407.

10), plantea una nueva concepción del cuerpo humano danzante, que pasa, paradójicamente, por su eliminación y conversión en otra cosa.

Efectivamente, en obras como ésta ya no interesa el cuerpo del individuo, sino el ritmo, la solución dinámica que la música y el baile pueden aportar al espacio. Esa anulación del organismo debe tratar de explicarse a partir de la búsqueda del anonimato emprendida por parte de estos artistas y, con ello, del universalismo. Unos artistas que se impusieron como misión el volver a conectar la naturaleza con un ser humano resultado de la síntesis de las diversas clases sociales y, al mismo tiempo, destructor de la sociedad de clases; con un individuo amante de la colectividad, inteligente y muy hábil desde el punto de vista manual, que buscaba el equilibrio entre la naturaleza y el espíritu, entre el exterior y el interior. En obras como ésta de Van Doesburg se pretende la anulación, incluso, de cualquier principio femenino o masculino, de cara a la consecución de una nueva imagen en la creación artística con la que llegar a un ser humano universal, unitario, equilibrado, armónico, que debía formularse en clave de líneas y planos de color articulados en torno a determinados ritmos. Esto es lo que hizo que artistas como el propio Van Doesburg y Mondrian se interesaran por la música y la danza, bien fueran modernas, para el caso del primero, apasionado defensor de los ballets rusos de Diaghilev y de los suecos de Rolf Maré, bien fuera la de las grandes orquestas americanas de jazz y los bailes populares, como el fox-trot, para el caso del segundo. Ahora bien, los dos sintieron un especial horror hacia los desplazamientos caprichosos, sentimentales y curvos del vals, prefiriendo los movimientos rectos, exactos y sincopados¹².

En definitiva, estas son algunas de las líneas por las que un análisis de las imágenes artísticas, más allá de su dimensión formal, puede hacer avanzar los estudios sobre determinados aspectos a los que la historia de la danza cada vez da más importancia. De ahí que sea importante reclamar la necesidad de tender puentes entre estas dos áreas de conocimiento, que hasta hace poco tiempo estaban desco-

¹² S. LEMOINE, *L'arte e la danza, da Edgar Degas a Rebecca Horn*, en G. BELLÍ, E. GUZZO VACCARINO (eds.), *La Danza delle Avanguardie. Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, catálogo de exposición, Milano, Skira, 2005, pp. 45-48.

nectadas o si se relacionaban era únicamente desde un punto de vista testimonial o superficial.



Fig. 1. Edgar Degas, *Lección de danza*, 1885. Óleo sobre lienzo. The Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown.



Fig. 2. Edgar Degas, *Lección de danza*, 1875. Óleo sobre lienzo, 85x75 cm. Museo del Louvre, París.



Fig. 3. Edgar Degas, *Pequeña bailarina de catorce años*, 1881. Bronce, 96x3x36 cm. Museu de Arte de Sao Paulo.

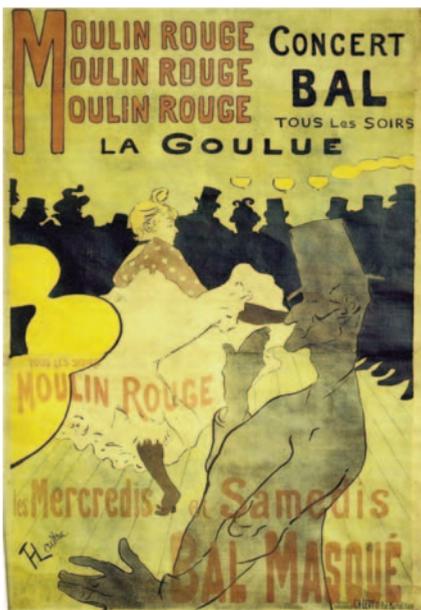


Fig. 4. Henri de Toulouse-Lautrec, *Moulin Rouge, La Goulue*, 1891. Litografía con pincel y salpicado, 193x122 cm. Victoria and Albert Museum, Londres.

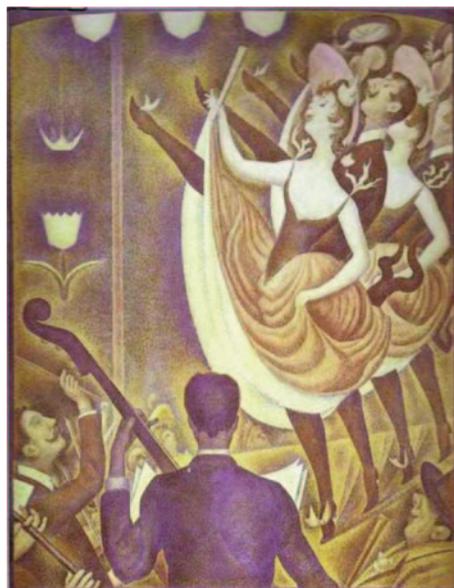


Fig. 5. Georges Seurat, *Le Chabut*, 1889–1890. Óleo sobre lienzo, 168,9x140,9 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.



Fig. 6. Emil Nolde, *Danza alrededor del becerro de oro*, 1910. Óleo sobre lienzo, 88x105,5 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich.



Fig. 7. Henri Matisse. *La danza II*, 1910. Óleo sobre lienzo, 260x391 cm. Museo Hermitage, San Petersburgo.



Fig. 8. Pablo Picasso, *La danza*, 1925. Óleo sobre lienzo, 215x142 cm. Tate Gallery, London.



Fig. 9. Gino Severini, *Bailarina azul*, 1912. Óleo sobre lienzo, 61x46 cm. Gianni Mattioli Collection.

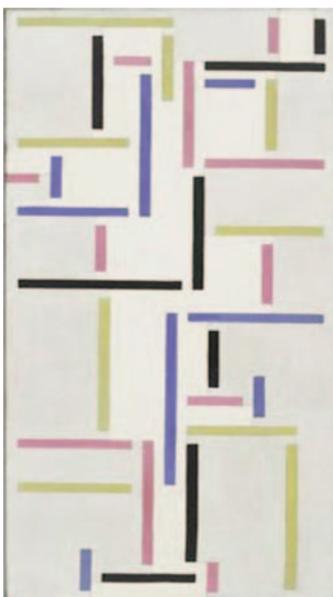


Fig. 10. Theo van Doesburg, *Ritmo de un baile ruso*, 1918. Óleo sobre lienzo, 53,5x24,5 cm. MOMA, New York.

TEORIA E PRASSI
DEGLI STUDI COREOLOGICI EUROPEI

«Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet». La ricerca teorica e la pratica della danza storica: strade divergenti?

BARBARA SPARTI

Introduzione

Quando Cecilia Nocilli mi propose, per questo convegno, di sviluppare il tema del rapporto tra ricerca teorica e lavoro pratico nella Danza Storica, la mia prima reazione fu quella di rispondere con una famosa frase di Kipling: «Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet (Oh, l'Oriente è l'Oriente, e l'Occidente è l'Occidente, e mai i due si incontreranno)»¹, per affermare che le due strade erano completamente separate.

Per anni ho tenuto corsi di insegnamento pratico di danza italiana del periodo dal XV al XVII secolo, e per anni mi sono seduta alla scrivania per stendere relazioni e saggi basati su ricerche in biblioteche e archivi e sui trattati di danza coevi. Vedevo me stessa come due persone distinte: insegnante, coreografa e *performer* da un lato, storica della danza dall'altro. Anche il mio *curriculum* riflette questa dicotomia: quando mi presento a un incontro di studiosi, tendo a minimizzare circa le mie competenze pratiche e artistiche, e viceversa. Tuttavia, dopo un periodo di forzata riflessione (dovuto alle continue sollecitazioni di Cecilia Nocilli), mi sono resa conto che gran parte della mia ricerca teorica ha influenzato (e continua a influenzare) il mio insegnamento pratico e, allo stesso tempo, il mio lavoro pratico ha portato intuizioni alla mia ricerca e l'ha arricchita.

Anche se nel mio intervento affronterò esempi specifici della danza del Quattro e del Cinquecento, molti degli argomenti di segui-

¹ RUDYARD KIPLING (1865–1936), *The Ballad of East and West*, 1889.

to trattati — quali l'*autenticità nella performance*, la *ricostruzione*, la *relazione tra musica e danza*, l'*uso delle immagini della danza* — possono essere applicati alla danza in ogni periodo storico e in ogni area geografica.

Autenticità

È significativo che mentre nell'ambito della *musica antica* (medievale, rinascimentale e barocca), l'*autenticità* è stata un tema importante negli ultimi venticinque anni, non allo stesso modo essa è stata affrontata seriamente da studiosi, *performers*, o docenti della *danza antica*. Secondo il musicologo Frederick Hammond

ogni produzione di un'opera antica è un compromesso [...]. Tuttavia, ora è dato per scontato che l'integrità della partitura venga rispettata [...], che le estensioni vocali [...] dei cantanti siano appropriate e che le parti orchestrali tengano conto almeno dei suoni degli strumenti dell'epoca e della consuetudine di esecuzione. La regia scenica e la danza restano ancora indietro per quanto concerne la *consapevolezza storica*².

Un altro musicologo chiede:

Dovremmo eseguire la musica [leggere: la danza] nel modo in cui il compositore [coreografo] la intendeva? [Poiché] non siamo in grado di riprodurre ogni aspetto della performance del passato, quali compromessi sono accettabili?

Ciò che desidero far notare in questo convegno è che, persino quando le loro esecuzioni sono largamente diverse una dall'altra, i musicisti che sono fedeli all'idea di autenticità e che eseguono musica antica oggi hanno tutti fondato le loro *performances* e sviluppato i loro stili sullo studio approfondito di ciò che è stato scritto nei (e intorno ai) trattati del periodo. In altre parole, *la loro pratica è stata arricchita dalla teoria e dalla ricerca storica*, poiché la pratica cambia in relazione alla disponibilità delle informazioni.

² F. HAMMOND, *Notes on the Production of Baroque Opera. Il Sant'Alessio. An unpublished review of a 1988 production of the opera held at UCLA with choreography by Catherine Turocy*, il testo mi è stato gentilmente concesso dall'autore. Traduzione e corsivi sono miei.

³ H. MAYER BROWN, *Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement*, in N. KENYON (a cura di), *Authenticity and Early Music*, Oxford, Oxford University Press, pp. 27–56: 27. Traduzione mia.

Howard Mayer Brown, il musicologo che ho appena citato, ritiene che

Gli studiosi della pratica performativa [e aggiungo anche gli insegnanti] [...] dovrebbero essere fedeli all'ideale (sia esso realistico o no) che li impegna nel compito di scoprire "come fosse veramente la musica, o la danza, di un particolare periodo". Allo stesso tempo questi studiosi dovrebbero avere un complesso e sofisticato atteggiamento nei confronti dell'idea di impegno. Per un bravo studioso, nessuna questione può mai essere conclusa. Tutte le nostre più adorate idee dovrebbero sempre restare aperte alla discussione, al dibattito e alla rettifica [...]. D'altra parte il lusso delle possibili alternative e della discussione infinita ovviamente non può essere concesso all'esecutore, che ha la necessità di sapere che cosa deve fare in una specifica *performance*⁴.

Ricostruzione

Se il mio scopo come specialista di danza storica è — per citare ancora Brown — l'impegno di scoprire come «fossero veramente» le danze del Quattro e Cinquecento per riportarle in vita, devo ovviamente studiare in primo luogo le coreografie stesse. Queste sono descritte accuratamente in trattati e manoscritti, spesso con la musica per le singole danze, e anche con descrizioni dei passi da eseguire⁵. Quando ho risposto a Cecilia, dicendo «mai le due vie si incontreranno», non avevo pensato al lavoro di ricostruzione come a qualcosa di *teorico*, tanto lo davo per scontato. E, tuttavia, mi rendo conto sempre di più che sono relativamente pochi gli esecutori, insegnanti e coreografi di danza storica che si prendono la briga di esaminare e, cosa più importante, ri-esaminare le fonti originali. È sorprendente, quando si osserva la medesima descrizione di una danza dopo un periodo di pausa (sia con i propri occhi che con l'aiuto di altri), come nuove soluzioni saltino fuori dalla pagina. Inoltre, i mesi o gli anni trascorsi dall'ultima lettura possono aver portato alla luce, per esempio, la musica per una danza⁶; altre fonti scritte per una stessa danza; diverse descrizioni di passi finora sconosciuti; nuove — ma simili —

⁴ Ivi, pp. 54–55.

⁵ Per le fonti principali del Quattro e del Cinque-Seicento, nonché per quelle di *transizione* (1510–1517 e 1540–1560), cfr. B. SPARTI, *Would you Like to Dance this Frottola?*, «Musica Disciplina», L, 1996, pp. 135–165: 151–152.

⁶ Cfr., ad esempio, *La Vita di Colin*, *ibidem*.

coreografie; versioni «fiorite» o abbellite di balli conosciuti; un modo diverso di interpretare la musica di danza, e così via⁷.

Quando insegno le danze italiane del Quattro e Cinquecento, do sempre agli studenti una copia della coreografia originale, così come anche della musica in trascrizione moderna e, se lo desiderano, nella notazione originale. Nella scheda che preparo, faccio notare i miei dubbi riguardo alla descrizione del trattato, le ambiguità, e in quali punti della coreografia propongo, eventualmente, una mia personale soluzione, qualora sia diversa dall'originale. Al corso di Musica Antica a Urbino⁸, parallelamente alle lezioni pratiche di danza, ci sono anche momenti dedicati alla ricostruzione, riservati agli studenti con una certa esperienza nel repertorio di danza del Rinascimento. In questo corso gli allievi di solito lavorano autonomamente in piccoli gruppi. La lettura della musica di una danza, che è una necessità fondamentale per la sua ricostruzione, è spesso uno scoglio per quanti hanno solo una preparazione coreica; per questo motivo fornisco gli strumenti per interpretare — alla fine della ricostruzione — le partiture musicali incluse nei trattati.

Uno dei principali tranelli nella ricostruzione di una danza e della sua musica è quello di trovare una soluzione per una parte particolarmente oscura o ambigua della descrizione coreografica o della notazione musicale e pretendere che questa sia *la* soluzione. Come affermava Howard Meyer Brown, per un bravo studioso nessuna questione può essere mai chiusa; perciò il ricostruttore deve sempre lasciarsi delle porte aperte. Ai corsi di Urbino alcuni studenti di livello superiore si sono recentemente uniti per formare un gruppo autonominatosi *I Curiosi*. Ci incontriamo pochi giorni all'anno e affrontiamo spinosi problemi di ricostruzione di danze e di passi di danza. Il più delle volte tiriamo fuori molte soluzioni *possibili*, sebbene la *vera* soluzione ci sfugga. Allo stesso tempo io sprono gli studenti a diffidare dei riflessi automatici e soggettivi, per evitare di

⁷ La bibliografia relativa a queste ultime scoperte è ampia. Un buon regesto, aggiornato al 2007, è quello di F. BORTOLETTI, *Fra teoria e prassi: rassegna bibliografica sulla danza nel primo Rinascimento*, in E. CASINI ROPA, F. BORTOLETTI (a cura di), *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, Macerata, Ephemeria, 2007, pp. 127–150.

⁸ Il Corso e il Festival estivi sono organizzati ogni luglio dalla FIMA (Fondazione Italiana per la Musica Antica).

scartare a priori una potenziale soluzione perché: «Non è possibile; non *sembra* giusta».

Ri-esaminando presupposti di base e clichés

Strettamente connesso alla ricostruzione è il tema del ri-esame di alcuni *presupposti fondamentali* riguardanti sia l'esecuzione di passi, sia lo stile. Molti di voi presenti qui oggi hanno danzato la *pavana* come viene descritta da Thoinot Arbeau nel 1588 nella sua *Orchésographie*⁹. Circa la sua esecuzione raramente ci siamo posti la domanda sull'alzare e abbassare dei talloni al termine di un passo. Eppure Arbeau non ne parla mai nel suo testo. Questa particolare pratica è entrata furtivamente nella danza rinascimentale almeno quarant'anni fa ed è rimasta lì, spesso incontestata. Andiamo un secolo indietro: da anni sto insistendo con i miei allievi che i passi della *bassadanza* del Quattrocento iniziano, secondo i trattati, *non* con il battito grave, ma con quello in *levare*, con la preparazione del passo. Eseguiti in questo modo, non ci sono *fermate* e la danza fluisce senza interruzioni. Un altro cambiamento nello stile della *performance* è venuto dalla consapevolezza che i modi di eseguire i passi, come sono descritti nei due principali trattati del XV secolo, sono completamente diversi. Per anni mi sono rifiutata di accettare questa diversità (che può essere una diversità cronologica o regionale oppure di estetica personale tra i due maestri di danza Domenico da Piacenza e Guglielmo Ebreo), ma ora insegno i due stili, con grande divertimento degli studenti. A volte sperimentiamo, decidendo quale stile si adatti meglio a una specifica danza — quella in cui i passi si alzano gradualmente, in modo cadenzato e ondosio, tipo «gondola», oppure in un *elevarsi più diretto* — secondo cui i passi sembrano preannunciare lo stile barocco francese di duecento anni dopo.

La scoperta delle danze di un notaio

La scoperta, diversi anni fa, di alcune descrizioni di danze tra le carte di un notaio di Montefiascone (non lontano da Roma) demolì d'un

⁹ La prima di molte edizioni è stata pubblicata in Langres (Francia) nel 1588. Edizioni anastatiche: Langres, D. Guénniot, 1988; Genève, Minkoff, 1972.

colpo tre dogmi stabiliti e perpetuati da musicologi e storici della danza. Le danze in questione, scritte probabilmente intorno al 1480 dal notaio stesso, sono versioni *fiorite* o abbellite delle più popolari danze del XV secolo¹⁰. Gli abbellimenti o fioriture comprendono salti e *tours en l'air* (*en dehors* e *en dedans*), eseguiti al termine dei passi *normali*, come anche passi veloci eseguiti in controtempo rispetto alla musica. Questi virtuosismi sfidano l'esecutore di oggi, così come in passato necessitavano certamente di danzatori eccellenti; e hanno cambiato la nostra visione riguardo alla cosiddetta "semplicità" delle danze del Quattrocento. Inoltre, il fatto che il notaio fosse di Montefiascone, una città-stato indipendente senza corte né signoria, conferma i risultati di un'altra ricerca che ho intrapreso, la quale mostra che la danza del tardo Quattrocento non era necessariamente dominio della corte o della nobiltà, ma era molto comune anche tra la borghesia¹¹. E, ancora, l'idea diffusa che le danze italiane del XV secolo avessero la Lombardia (nel nord Italia) come quasi unica provenienza viene in tal modo messa in discussione.

Ma come si applica questa ricerca al lavoro pratico di una lezione? Ora, quando insegno le danze del tardo Quattrocento, propongo almeno una delle coreografie fiorite del notaio. Poi insisto sulla pratica delle fioriture — le giravolte, i salti, i contrappassi — e alla fine invito alla sperimentazione e all'improvvisazione, facendo aggiungere gli stessi elementi ornamentali ad altre coreografie del periodo.

Danze del periodo della transizione

Un altro settore della mia ricerca, che è poi diventato una ricca fonte per il lavoro pratico d'insegnamento, è quello relativo alle danze del periodo 1480–1580. Fino a poco tempo fa, si faceva coincidere semplicemente la *Danza Rinascimentale* con le danze descritte nei trattati della metà del XV secolo, più esattamente con le danze composte da Domenico da Piacenza e Guglielmo Ebreo. Una distanza di cento anni separa l'ultimo di questi trattati manoscritti dai testi di

¹⁰ Cfr. B. SPARTI, *Rôti Bouilli: Take Two "el Gioioso fiorito"*, «Studi Musicali», XXIV, 1995, n. 2, pp. 231–261.

¹¹ Cfr. EAD., *Courtiers and 'Court Dance': to Leap or not to Leap*, relazione presentata nel 2000 al convegno della Renaissance Society of America, in corso di pubblicazione.

Fabrizio Caroso e Cesare Negri, pubblicati nel 1581, 1600 e 1602. Apparentemente non si sapeva nulla di quegli anni intercorsi. Tuttavia, grazie alle scoperte di alcuni ricercatori — una fonte è stata portata alla luce appena dieci anni fa, altri ritrovamenti risalgono a quarant'anni fa — il vuoto si sta colmando.

Nelle prime decadi del XVI secolo, manoscritti e lettere mostrano che le danze di Domenico e Guglielmo Ebreo continuavano a essere eseguite. Nello stesso periodo, due diverse collezioni di coreografie sono venute alla luce in Toscana e queste possiedono caratteristiche che le distinguono dalle danze del secolo precedente. Sono tutte descrizioni per un trio di esecutori e sono composte di strofe e ritornelli; i passi mostrano poche innovazioni. Fino a questo punto avevo basato i miei studi sulle ricerche di altri ricercatori. Il mio contributo originale riguarda invece la musica per queste coreografie, poiché nei manoscritti non è presente alcuna notazione. Ho scoperto che alcune delle danze hanno lo stesso titolo di canzoni a esse contemporanee e ho voluto vedere se condividessero qualcosa di più del semplice titolo. Infatti, alcune coreografie corrispondono perfettamente alla musica della canzone; altre sono chiaramente collegate, ma la musica doveva essere eseguita in una maniera particolare. Stavo lavorando sul repertorio frottolistico, creato da compositori, ma basato su canzoni popolari. Anche le danze in questione erano probabilmente costruite sulle medesime canzoni popolari, ma i compositori delle *frottole*, per ragioni musicali o poetiche, avevano leggermente cambiato la musica originale (non scritta), e questo può in parte spiegare alcune delle divergenze tra queste coreografie del primo Cinquecento e le musiche pervenuteci. In base a questa ricerca, sono stata in grado di lavorare con gli studenti per riportare in vita una mezza dozzina di queste danze di transizione, arricchendo così il repertorio delle composizioni coreiche conosciute dell'inizio del XVI secolo. Grazie a questo lavoro, durante il corso di Urbino e con l'aiuto del nostro liutista, ho potuto scrivere un articolo per una prestigiosa rivista di musicologia su questa unione di coreografia e frottole: un perfetto esempio di una ricerca che arricchisce l'insegnamento pratico, che a sua volta accresce l'erudizione¹².

¹² Cfr. *supra*, nota 5.

Il caso di Salamone Rossi

Ho appena accennato a come una lettura diversa o particolare della musica per una danza possa far accordare coreografia e musica in un modo nuovo. Un'altra sfida riguardo al rapporto musica–coreografia è iniziata nel 1997 a Gerusalemme, dove ero stata invitata a partecipare a una settimana dedicata alla musica dell'inizio Seicento del compositore mantovano Salamone Rossi, organizzata dall'Accademia Rubin di Musica e Danza. Ho insegnato a un gruppo di studenti una coreografia di *gagliarda* — la *hit dance* del XVI secolo — utilizzando la musica di una ben nota ma anonima *Gagliarda Ferrarese*. Poi, l'*ensemble* di flauti dolci è arrivato alla prova e abbiamo iniziato — musicisti e danzatori — una *gagliarda* di Rossi. Tutto è andato bene per la prima parte (quattro misure, ripetute) e pure per la seconda, la parte B, tranne per il fatto che, all'improvviso, i musicisti hanno terminato in anticipo di una misura. Io ho obiettato, e osservando la musica stampata che essi stavano eseguendo ho detto qualcosa come: «Ci dev'essere un errore; lì ci vuole una battuta finale», dopodiché i flauti, diligentemente, hanno aggiunto, alle precedenti sette battute, le note necessarie.

Dopo questa esperienza, a posteriori ho analizzato la musica di danza del Rossi e ho scoperto, con mia sorpresa, che non solo le seconde parti delle sue numerose *gagliarde* erano quasi sempre di diverse lunghezze, ma che spesso le parti stesse erano dispari; cioè, formate da cinque, sette, sette e mezzo, nove, undici o tredici misure, piuttosto che le prevedibili quattro, sei, otto battute. La mia sorpresa riguardava meno la musica di danza di compositori seicenteschi (che non avevo ancora analizzato), quanto la prova contraria offerta dai trattati di danza dei maestri di danza Caroso e Negri, pubblicati soltanto pochi anni prima delle raccolte di *gagliarde* del Rossi. Incuriosita da questa incoerenza, ho intrapreso una ricerca che ha portato a uno studio comparativo. I musicologi continuano a descrivere la «struttura regolare» della *gagliarda* e la sua «simmetria delle frasi»¹³. La ragione per cui questa regolarità spesso non si rispecchia

¹³ Cfr., ad esempio, R. GSTREIN, *s.v. Galliarde*, in *HmT, Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Stuttgart, F. Steiner, 1972–; M. LUTZ, *s.v. Galliarde*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel–Bärenreiter–Stuttgart, Metzler, 1995²; A. BROWN, *s.v.*

nella musica delle *gagliarde* di Salamone Rossi e dei suoi contemporanei è che queste *gagliarde* appartengono a una categoria di transizione della musica per danza, che va dalla musica per le sale da ballo (o musica «per i piedi»), alla musica di danza *composta* (o «musica per le orecchie»): musica funzionale contrapposta a musica d'arte¹⁴.

Ho lavorato con i miei studenti su alcune di queste *gagliarde* irregolari, che non ponevano difficoltà una volta che gli allievi conoscevano la lunghezza delle frasi. Tutti noi tendiamo a basare i nostri studi della *gagliarda* sulle musiche e le coreografie dei trattati di danza di Caroso e Negri, mentre ora dobbiamo ampliare i nostri orizzonti. Il «caso di Salamone Rossi» è iniziato durante il corso di una lezione pratica in Israele, da dove ho sviluppato la questione con moltissimo lavoro in biblioteche e consulenze con musicologi. Fatto questo, abbiamo provato i risultati al corso (pratico) di Urbino, e infine ho scritto le mie conclusioni in un saggio in onore di uno stimato musicologo¹⁵.

Moresche

Nel 1980 ho fatto il mio primo esperimento con degli studenti tentando di ricreare le *moresche* del XV secolo. Insegnavo presso un corso pratico di danza al Carl Orff Institut di Salisburgo e, in una conferenza, ho presentato un breve sunto di ciò che avevo estrapolato da varie fonti riguardanti le *moresche*. Già negli anni Trenta Curt Sachs, nella sua *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, segnalava la *moresca* «fra tutte le danze del secolo XV, [come] quella che troviamo citata con maggior frequenza»¹⁶, ma anche come una delle più difficili da classificare e definire di tutta la storia della danza. Ciò che è certo è che mentre la *moresca* esisteva con nomi diversi in molte parti

Galliarde, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, IX: *Florence to Gligo*, Oxford–New York, Grove, 2001.

¹⁴ Questa distinzione è operata dal compositore Johann Hermann Schein nella sua collezione di danze del 1617, *Suite XIII aus "Banchetto musicale"*.

¹⁵ B. SPARTI, *Irregular and Asymmetric Galliards: The Case of Salamone Rossi*, in M. EPP (a cura di), *The Sounds and Sights of Performance in Early Music. Essays in Honour of Timothy J. McGee*, Farnham, Ashgate, 2009.

¹⁶ C. SACHS, *Storia della danza* (1933), Milano, Il Saggiatore, 1966, 1980², p. 367.

dell'Europa, sia come danza tradizionale che come *danza d'arte* (danza creata), essa si sviluppò in modo diverso in ogni regione. In Italia la *moresca* era un balletto spettacolare in costume, mimato o danzato, chiamato anche *intermedio*, dato che era spesso eseguito come interludio tra le portate di un banchetto o tra gli atti degli spettacoli teatrali. Le descrizioni pervenuteci, per la maggior parte di cronisti, sono molto brevi. Gli argomenti erano spesso allegorici o mitologici, e l'idealizzazione della vita pastorale era un tema ricorrente. Oltre a essere di intrattenimento e un *revival* della *danza narrativa* dell'antichità, le moresche erano un veicolo per consentire al principe di mostrare la sua magnificenza e il suo potere attraverso costumi e scenografie splendidi e costosi¹⁷.

Non avevo idea di come indirizzare gli studenti di Salisburgo a provare e ricreare le *moresche*. Dopo aver parlato di diversi esempi, ho distribuito brevi descrizioni scritte. Regnava il silenzio. Poi lentamente gli studenti hanno formato dei gruppi e hanno lasciato la stanza. Avevano ventiquattro ore per trovare qualcosa. Non ho offerto loro alcun aiuto, ma sono andata a trovarli il giorno dopo e ho visto che tutti i gruppi erano molto presi dal lavoro. Per fortuna gli studenti dell'Istituto Orff erano abituati ad affrontare sfide creative. E i gruppi trovarono soluzioni originali e drammatiche: con un *matto*, con la *Fortuna*, con gente di campagna impegnata in una serie di lavori contadini e così via. Questa esperienza mi incoraggiò a tentare di persona qualcosa di simile, e quando la mia compagnia, il Gruppo di Danza Rinascimentale¹⁸, fu invitata a esibirsi nel 1988 al Festival di Danza Storica di Berlino con uno spettacolo del XV secolo, coreografai due moresche. La prima, eseguita la prima volta nel 1502 in Vaticano, cominciava con un uomo vestito da donna che *esibiva* nove grandi *animali* agghindati elegantemente e con maschere sul volto, i quali prendevano parte a una danza «ricca» e erano accompagnati da tamburini (suonatori di pifferi e tamburi)¹⁹. Nella

¹⁷ Cfr. B. SPARTI, *The Moresca and Mattaccino in Italy (circa 1450–1630)*, in *Proceedings Symposium Moreska: Past and Present*, Korcula, 2001, Zagreb, Institute of Ethnology and Folklore Research, 2002, pp. 1–11.

¹⁸ Il Gruppo di Danza Rinascimentale fu fondato e diretto da chi scrive dal 1975 al 1988.

¹⁹ Cfr. la descrizione in F. GREGOROVIVUS, *Lucrezia Borgia*, Bologna, Avanzini e Toraca, 1968, pp. 184, 341–342.

cronaca non erano menzionati animali specifici, e così basai la mia scelta sugli animali descritti in altre moresche. Diedi soltanto indicazioni coreografiche generiche ai danzatori che improvvisavano, utilizzando poi elementi di una danza tradizionale per il ballo finale, eseguito con nastri intorno a un albero.

Anche la nostra seconda *moresca* era stata rappresentata nel 1502, ma a Ferrara:

È uscita una giovane che passò spaventosamente senza s[u]ono, et andò in capo de la scena. Uscite poi uno dracone, et andò per divorarla, ma appresso lei era uno homo d'arme a pede che la difese, et combattendo col dracone, lo prese, et menandolo legato, la giovine a brazo cum uno giovine lo seguiva²⁰.

Feci danzare e improvvisare una tranquilla e melodiosa *bassadanza* a una ragazza della compagnia, per far sì che il suo repentino attraversamento del palcoscenico, in silenzio e impaurita, fosse più efficace. Il drago era formato da due uomini, come descritto altrove da cronache. In assenza di indicazioni sulla musica, scelsi di far accompagnare la *moresca* dal tradizionale *tamburino*.

La mia ricerca teorica sulla *moresca* è in costante evoluzione, e continuo, allo stesso tempo, a produrre sperimentazioni con i miei allievi. L'estate prossima vorrei realizzare una *moresca*, inventata e coreografata da Baltasarre Castiglione, l'autore di *Il Cortigiano*, per una *performance* tra gli atti di *La Calandra* (la prima volta in scena a Urbino nel 1513). La considero di grande interesse non solo per gli specialisti di danza rinascimentale ma anche per tutti i coreografi:

Una moresca di Giasone, il quale compare ballando a un capo della scena, armato all'antica, bello, con la spada e un bellissimo scudo; dall'altro [capo della scena] si vedono ad un tratto due tori tanto simili al vero che gettano fuoco dalla bocca. Giasone gli si accosta e, mettendogli il giogo e attaccandoli all'aratro, li fa arare per poi seminare i denti del dragone; e poco a poco nascono dal palco uomini armati all'antica [...] e questi ballano una fiera moresca, per ammazzare Giasone; e poi si ammazzano ad uno ad uno (ma non si vedono morire). Dietro esce Giasone, col vello d'oro alle spalle, ballando eccellentissimamente²¹.

²⁰ Cit. da N. PIRROTTA, *Li due Orfei*, Torino, Einaudi, 1975, p. 59.

²¹ BERNARDO DOVIZI (IL BIBBIENA), *La Calandra*, a cura di G. Padovan, Padova, Antenore, 1985, pp. 205-207.

Simile alle moresche — ma ben più ambiziose — sono state le *ri-creazioni*, durante il corso estivo di Musica Antica a Urbino, di due spettacoli del tardo Quattrocento. Il primo è stato la *Festa del Paradiso*, allestita da Leonardo da Vinci e rappresentata la prima volta nel 1490 per il matrimonio del duca di Milano. La festa richiedeva una presentazione teatrale e anche danze di vari paesi stranieri, tra cui Spagna, Francia e Turchia. Ho invitato colleghi esperti di danze dei primi due paesi. Hanno fatto lezione ai molti studenti, hanno coreografato e si sono esibiti in prima persona. Avevamo tre diversi gruppi di musicisti. Fu un enorme impegno con solo otto giorni di preparazione pratica, sebbene naturalmente la preparazione preliminare fosse iniziata sei mesi prima. Tutto il lavoro si fondava su una cronaca dell'epoca che, come al solito, forniva dettagliate indicazioni sui costumi (i quali, secondo uno storico del costume, erano — come le danze stesse — immaginazioni esotiche piuttosto che resoconti realistici) e assolutamente nessuna descrizione delle danze²².

Pochi anni dopo, di nuovo a Urbino, abbiamo affrontato un compito meno oneroso, quando abbiamo ricreato la *Favola di Amore, Castità e Matrimonio*, uno spettacolo allegorico rappresentato la prima volta nel 1487 a Bologna per il matrimonio della sorellastra di Isabella d'Este, Lucrezia, con il signore di Bologna. La Favola comprendeva: musica vocale e strumentale, un testo drammatico-poetico (parlato e cantato), effetti scenici tra i quali scenografie che ballavano, costumi, pantomima e tanta danza. Ho avuto tutte le informazioni di cui avevo bisogno, grazie a cronache dell'epoca, ma nessuna musica né coreografia specifica²³. Ciononostante, gli indizi erano sufficienti per riuscire a utilizzare le danze contemporanee descritte nei trattati e per scegliere la musica appropriata. Questo esperimento non è stato solo un grande successo di studenti e di pubblico, ma la *Favola* mi ha fornito lo slancio per scrivere un saggio per un'altra importante pubblicazione commemorativa, in cui ho fatto notare che *Le Ballet Comique de la Royné* del 1581 non è, come è stato raccontato per generazioni da storici della danza e non solo, «il primo bal-

²² Cfr. E. SOLMI, *La Festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione*, «Archivio Storico Lombardo», I, 1904, pp. 75–89.

²³ Per le varie fonti, cfr. F. BORTOLETTI, *An Allegorical Fabula for the Bentivoglio-d'Este Marriage of 1487*, «Dance Chronicle», XXV, 2002, n. 3, pp. 321–342.

letto». Come molte delle tante *moresche* che l'avevano preceduta, la *Favola* del 1487, cent'anni prima del *Balet Comique* di Beaujoyeux²⁴, univa testo poetico, musica, scenografia e danza all'interno di un'azione comune.

Così, anche qui, i fili di ricerca, ricostruzione, coreografia, lavoro pratico in classe, *performance* e ancora ricerca, si intrecciano e reintrecciano. Uno dei miei più recenti progetti riguarda un'opera eseguita a Firenze alla metà del Seicento per il matrimonio di un principe Medici e una principessa francese. L'opera, *Ercole in Tebe*, con musica del compositore Jacopo Melani, contiene quattro importanti *balletti*. Ho raccolto in un articolo (pubblicato in una nota rivista internazionale di musicologia) le descrizioni dettagliate dei balletti tratte dalla *Descrizione* ufficiale, le incisioni che mostrano i danzatori e — ritrovamento estremamente raro — tutta la musica per la danza composta dallo stesso Melani²⁵. I *balletti* riflettono il periodo di transizione dallo stile di danza italiano a quello francese (o barocco). Quasi nulla si sa di questo specifico periodo della danza, né in Italia né in Francia e quindi questi balletti e la loro musica sono particolarmente preziosi. Due colleghi hanno già coreografato e rappresentato alcuni di questi balletti per la loro scuola estiva in California²⁶.

Immagini di danza

Molta della mia ricerca recente si è soffermata sull'iconografia, vale a dire sulle immagini della danza. Sono curatrice responsabile di un libro in corso di pubblicazione intitolato *Imaging Dance: Visual Representations of Dancers and Dancing*, che comprende saggi di studiosi d'arte e di danza, antropologi ed etncoreologi, i quali abbracciano il mondo intero e spaziano coi loro scritti dal VI secolo ai giorni nostri. Gli scritti riguardano: 1. la visione e la metodologia antropologica ed etnologica; 2. le immagini della danza in quanto testimo-

²⁴ B. SPARTI, *Dance and Historiography. Le Balet Comique de la Roynne: an Italian Perspective*, nel *Festschrift per Ingrid Brainard*, a cura di Ann Buckley e Cynthia Cyrus, in corso di pubblicazione.

²⁵ EAD., *Hercules Dancing in Thebes, in Pictures and Music*, «Early Music History», XXVI, 2007, pp. 219–270.

²⁶ Angene Feves e Sandra Hammond.

nianze storiche; 3. la concezione della danza e del movimento secondo l'artista; 4. la politica, le classi e la società nelle immagini della danza; 5. il concetto di *frozen movement* (movimento raggelato).

Una delle conclusioni più ripetute dai vari autori è che molte immagini di danza sono invenzioni dell'artista, con l'intenzione non di mostrare una danza specifica, ma la danza in generale; la danza con la sua spontaneità e la sua gioia, con la sua compostezza, il suo controllo e il suo particolare fascino. Un'immagine di danza è spesso un emblema o un simbolo, una metafora, uno stereotipo, una parte di un'allegoria, con un significato nascosto e, forse, morale. Di conseguenza, nel mio insegnamento sono estremamente cauta nell'adooperare le immagini di danza per interpretare uno stile o una gestualità, in assenza di altre indicazioni — come i trattati di danza o la letteratura — che potrebbero confermare una tesi specifica. Ero solita pensare che le immagini di coppie danzanti con un giro sottobraccio e la gamba dell'uomo sollevata fossero indizio del saltarello del XV secolo (anche perché queste sono caratteristiche del saltarello che ancora oggi viene ballato in certe zone d'Italia)²⁷. Ma ora sono convinta che il giro sottobraccio e la gamba alzata (simboli usati in altre parti del mondo e nei secoli più antichi) sono semplicemente modi di avvertire l'osservatore che sta guardando una danza. La raffigurazione di coppie che sembrano immobili non ci dice la stessa cosa, a meno che la coppia non sia accompagnata da musicisti o da un testo esplicativo²⁸. E sono ugualmente dubbiosa quando gli storici dell'arte e della danza riconoscono passi e danze specifiche in un'immagine o interpretano letteralmente dai dipinti la maniera in cui i danzatori si tengono per mano. Nonostante tutto credo che le immagini possano essere un'utile fonte sia per i ricercatori sia per gli esecutori della danza, solo però se prese con la dovuta cautela!

²⁷ Cfr. B. SPARTI, *Dancing Couples Behind the Scenes: Recently Discovered Italian Illustrations, 1470–1550*, «Imago Musicae. International Yearbook of Musical Iconography», XIII, 1996, pp. 9–38.

²⁸ Cfr. EAD., *Inspired Movement versus Static Uniformity. A comparison of Trecento and Quattrocento Dance Images*, «Music in Art. International Journal for Music Iconography», XXXIII, 2008, n. 1–2, pp. 39–51.

Conclusione

Per chi pensava, come la sottoscritta, che ci fosse ben poco da dire su questo argomento (della ricerca teorica e la pratica nella danza storica), è chiaro che ho appena aperto un vaso, forse non quello di Pandora, ma un vaso quasi senza fondo. Vorrei concludere con le parole di un famoso storico dell'arte, Michael Baxandall, recentemente scomparso. Uno dei suoi libri più celebri, *Painting and Experience*, collega le idee dell'arte e della pittura del XV secolo ai principi della danza di quel secolo, quali si trovano esposti nei trattati di danza²⁹. Quando Baxandall e io ci incontrammo, lui si congratulò con me per il mio libro su Guglielmo Ebreo e disse: «Tu potevi scrivere su quell'argomento, perché l'avevi sperimentato». Lo stesso mi disse un musicologo italiano, Francesco Luisi, il quale, quando gli presentai una possibile soluzione alle lacune nella musica di una specifica danza, rispose: «Sì, era una pratica in uso in quel tempo. Ma tu sei la danzatrice ed è perciò la tua soluzione».

Sempre più musicologi italiani e americani si interessano alla musica per la danza e vogliono saperne di più dagli specialisti della danza. Siamo pronti per aiutarli? Noi possiamo farlo solo se siamo esperti sia nella pratica della danza che nel contesto teorico: le descrizioni originali, la musica, e altro...

²⁹ M. BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1972, pp. 77-80.

Sconfinamenti disciplinari e non tra studi, studenti e studiosi della danza in Europa

MARINA NORDERA

Questo intervento è costruito principalmente sulla base del metodo autoetnografico, definito dalla teoria postmoderna come una forma di ricerca nella quale lo studioso fa della propria esperienza un oggetto di indagine, nel quale si stratificano gli aspetti personali e quelli culturali¹. Tale metodo si basa sulla consapevolezza della soggettività come costruzione, delle strategie narrative adottate e della riflessività intrinseca al lavoro intellettuale.

Mi soffermerò su alcune esperienze in cui sono stata o sono attualmente implicata, riviste criticamente e sinteticamente nell'arco dei vent'anni che vanno dall'inizio delle ricerche per la mia tesi di laurea nel 1988 a oggi. In questi anni ho vissuto intellettualmente a cavallo tra tre aree linguistiche, quella italiana legata alla mia origine e alla mia formazione fino alla laurea (1990), quella anglosassone che ha per buona parte nutrito la mia formazione negli studi sulla danza durante il dottorato e le mie attività di ricerca all'Istituto Universitario Europeo di Firenze (1994–2001) e quella francese in cui vivo e lavoro dal 2001. Sul terreno allargato che si estende virtualmente a queste tre aree linguistiche (escludendone altre), la mia esperienza si incrocia con quella di altri studenti e studiosi con cui ho

¹ C. ELLIS, A.P. BOCHNER, *Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity. Researcher as Subject*, in N. DENZIN, Y. LINCOLN (a cura di), *The Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, Ca., Sage, 2000, pp. 733–768; J. CLIFFORD, *Ai margini dell'antropologia. Interviste*, Roma, Meltemi, 2004; J. CLIFFORD, G.E. MARCUS (a cura di), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986.

condiviso tratti di percorso e con cui ho intessuto relazioni di formazione e di ricerca fuori e dentro l'istituzione universitaria.

Rosi Braidotti nel suo saggio del 1994 *Nomadic Subjects*, che esplorava in termini filosofici e femministi la soggettività contemporanea, affermava che «la coscienza nomade è un imperativo epistemologico e politico per il pensiero critico alla fine del millennio» e invitava gli intellettuali a ripensare le loro pratiche e la loro situazione all'interno di un nuovo assetto storico che implicava la mobilità transnazionale (di risorse materiali e umane) e che rendeva quindi complesso il posizionarsi della soggettività di ciascuno². Colgo dunque questo invito, che mi sembra ancor più valido oggi nella condizione sociopolitica in cui viviamo e in un sistema universitario che, di conseguenza, promuove e facilita la realizzazione di progetti interdisciplinari e internazionali di formazione e di ricerca.

In questi ultimi vent'anni negli studi sulla danza in Europa si è assistito al costituirsi di carriere individuali di studiosi e di gruppi di ricercatori che, come me, hanno posto la danza al centro della loro attenzione. La mia generazione fa ancora parte di quelle che non hanno studiato né la pratica, né la teoria, né la storia della danza in ambito universitario, ma che hanno piegato a forza una formazione ottenuta fuori e dentro l'università adattandola a questo specifico oggetto di studio. Nel fare questo ci siamo dotati di una grande inventività nella costruzione di una carriera nell'insegnamento e nella ricerca, che in certi casi ci ha — più o meno felicemente — costretti alla mobilità. Credo sia importante aggiungere che eravamo tutti implicati nella pratica della danza a livello professionale, semiprofessionale o amatoriale.

Questa generazione è costituita oggi da studiosi provenienti da tradizioni culturali, disciplinari e professionali diverse. Ognuno dalla propria posizione, interni o esterni all'università, sono tutti implicati attivamente nelle varie fasi di produzione e di diffusione dei saperi disciplinari che convergono verso gli studi sulla danza. Al di là delle divergenze negli approcci, quel che sembra accomunare i loro sforzi è la costruzione di un equilibrio tra disciplinarietà (lo sviluppo di strumenti specifici di analisi, la pubblicazione di fonti, una relazione forte

² R. BRAIDOTTI, *Nomadic Subjects*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 2. La traduzione è mia.

con il mondo professionale o con il lavoro sul campo ecc.) e interdisciplinarietà (l'assimilazione di metodologie, nozioni e teorie provenienti dalle discipline affermate nel mondo accademico, quali la storia, l'antropologia, la sociologia, le scienze cognitive ecc.).

Questo processo iniziato dai singoli, tra la metà degli anni '80 e i primi anni '90, ha trovato un terreno favorevole all'università grazie all'apertura disciplinare postsessantottina e alla sua progressiva istituzionalizzazione e ha portato a risultati di rilievo per il nostro campo di studi, come l'apertura di insegnamenti di teoria, storia e tecnica della danza in diverse università italiane; la costituzione dei dipartimenti di danza a Parigi 8 e a Nizza in Francia, e nelle università del Surrey e di Roehampton in Inghilterra.

Ciascuno di questi poli di formazione e ricerca si è sviluppato contemporaneamente, in direzioni a volte parallele, a volte convergenti, a volte divergenti, sotto l'impulso dei singoli studiosi che li animavano e adattandosi alla domanda o alla risposta istituzionale. Ciascuno di essi ha costruito una retorica dell'isolamento (o dell'unicità), funzionale a proteggere, legittimare e promuovere la porzione di campo conquistato, o ad accentuare la specificità delle competenze acquisite nel presentarsi verso l'esterno. In alcuni casi l'isolamento è stato nocivo e ha prodotto circoli viziosi alimentati dall'autoreferenzialità: è accaduto in certi anni e in certi luoghi che le bibliografie proposte agli studenti comprendessero soltanto i volumi pubblicati dagli insegnanti implicati nella formazione. In altri casi ha prodotto l'esaurimento delle risorse interne, la conseguente crisi e il rischio di implosione.

All'interno di queste dinamiche complesse tra percorsi individuali di studiosi e strategie istituzionali che, in Italia, come in Francia e nell'area anglosassone, si barcamenavano tra localismi e direttive ministeriali, la disciplina degli studi sulla danza cercava di definirsi. In tal modo, più o meno consapevolmente, studiosi e istituzioni ne hanno tracciato, cancellato e tracciato di nuovo i confini sul piano teorico-metodologico, concettuale e terminologico, sovente in interazione con le pratiche didattiche e spettacolari della danza.

Nel frattempo, mentre tra gli anni '80 e gli anni '90 gli studi sulla danza si affermano all'università, gli studiosi formati in discipline riconosciute all'interno del sistema disciplinare e attivi nel campo delle scienze umane e sociali che si interessavano al corpo e alle sue prati-

che, alle sua dimensione antropologica e filosofica, e alla sua storia, incominciano a riconoscere la danza come oggetto di studio degno di attenzione. L'antropologo, l'etnologo, lo storico o il filosofo applicano strumenti metodologici e discorsivi ben sperimentati altrove sull'oggetto danza, come li eserciterebbero su qualsiasi altro oggetto di studio. Tale invasione di campo disturba gli strenui difensori della specificità degli studi sulla danza, che sembra condensarsi nella necessità cogente di una interrelazione attiva tra teoria e pratica. E qui ovviamente ci si deve intendere su che cosa sia la teoria, cosa sia la pratica e quali siano le modalità dell'interrelazione attiva che le lega. Trattandosi di una questione annosa e di fatto non risolta in seno agli studi sulla danza, non ho intenzione qui di trattarla esaustivamente ma vorrei brevemente evocare alcuni punti chiave del dibattito.

Nel volume collettivo *Teaching Dance Studies* diretto da Judith Chazin-Bennhaum, Susan Foster firma il capitolo *Dance Theory?* (il punto interrogativo, significativamente, è parte integrante del titolo)³. Tale capitolo è sapientemente costruito come una conversazione che potrebbe mettere in scena la relazione pedagogica tra un ricercatore e il suo direttore di ricerca (come già facevano Guglielmo Ebreo o Arbeau), ma che allo stesso tempo si presta a riflettere la pluralità dei punti di vista e a smorzare la tonalità assertiva dell'autore. All'interno di questo quadro formale instabile e plurale Foster ipotizza che non esista una teoria, ma piuttosto delle teorie elaborate in vari campi disciplinari a disposizione dello studioso di danza che a esse si rivolge al fine di sollevare questioni specifiche nel corso dell'analisi critica e riflessiva del proprio oggetto di ricerca. In questa prospettiva «le teorie sono spesso motivate da un senso di responsabilità sociale, un bisogno di immaginare come rendere il mondo migliore, o almeno come capire quel che non va»⁴. Pur non nominandole esplicitamen-

³ S. FOSTER, *Dance Theory?*, in J. CHAZIN-BENNAUM (a cura di), *Teaching Dance Studies*, London, Routledge, 2005. Ma sull'articolazione teoria e pratica cfr. anche A. CARTER (a cura di), *Rethinking Dance History. A Reader*, London, Routledge, 2004; S. GEHM, P. HUSEMANN, K. VON WILKE (a cura di), *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Bielefeld, Transcript, 2007; L. LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007; M. BRUNEAU, A. VILLENEUVE (a cura di), *Traiter de recherche création en art. Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*, Montréal, Presses Universitaires du Québec, 2007.

⁴ S. FOSTER, *Dance Theory?* cit., p. 31.

te, Foster si riferisce all'insieme di teorie che convergono nella tradizione accademica statunitense nella denominazione di teoria critica⁵.

La conversazione di Foster su questo tema si è prolungata ed estesa a un evento di cui è stata recentemente l'iniziatrice e che ha concentrato l'attenzione sull'articolazione tra teoria e pratica. Si tratta del convegno *Re-Thinking Practice and Theory* organizzato al Centre National de la Danse di Pantin nel 2007 congiuntamente alla SDHS (Society for Dance History Scholars) e a CORD (Congress of Research on Dance). La partecipazione a questo evento mi aveva lasciata al contempo entusiasta e perplessa. Entusiasta di aver incontrato in uno stesso tempo e luogo amici e colleghi dispersi nel mondo, oltre che una quantità di persone di età e provenienze varie mai incontrate prima che condividevano alcuni dei miei interessi e delle mie preoccupazioni pur posizionandosi in settori di ricerca e in fasi di esplorazione differenti. Perplessa per aver constatato che molti di noi continuavano a stagnare nella retorica dell'isolamento più sopra descritta, che sotto i riflettori di quell'evento prendeva una nuova (e inquietante) luce: riferirsi a una teoria piuttosto che a un'altra serviva a rivendicare un'appartenenza, a posizionarsi in una ratagnela di relazioni, a identificarsi in una comunità, insomma a tener vive quelle stesse dinamiche di potere che la teoria critica si propone di far affiorare e rendere esplicite. Una lettura trasversale e a posteriori degli atti del convegno ha rilevato altri segni di insofferenza espressi in alcuni interventi come quello di Kent de Spain, che denuncia il potere istituzionale della teoria nel mondo universitario statunitense, o quello di Susanne Franco che mette in luce le contraddizioni insite nella presunta apertura intellettuale dell'operazione stessa del convegno tipicamente statunitense (che in realtà non tiene conto delle singolarità delle tradizioni nazionali europee o dell'Europa), e in particolare sulla nozione di teoria utilizzata nel *Call for Papers*⁶.

⁵ Il concetto di teoria critica è elaborato in primo luogo in termini filosofici in seno alla scuola di Francoforte e applicata alla messa in luce delle forme di dominazione e di ingiustizia insite nell'evoluzione del sistema capitalista. In seguito, la definizione è diventata metodologicamente plurale e si è estesa ad altri approcci nelle scienze umane e sociali caratterizzati da scopi simili, come il femminismo, la teoria critica della razza e postcoloniale, oltre a condividere strumenti e posizioni della teoria letteraria poststrutturalista.

⁶ AA.Vv., *Re-Thinking Practice and Theory*, Proceedings of the 30th Annual Conference of the SDHS, Pantin, Centre National de la Danse, 2007.

Il ventaglio variegato delle proposte di definizione di teoria e pratica, oltre che delle modalità in cui esse entrano in relazione e si articolano, benché esplorato a più voci, non risolve, ma al contrario rende più intricata e complessa la questione della specificità e della necessità della disciplina degli studi sulla danza come inscindibilità tra teoria e pratica. Come dunque definire gli studi sulla danza volendo in una espressione efficace comprendere ciò che in essi vi è di specifico: l'analisi e la notazione del movimento, l'incorporazione e la corporeità, le pratiche della ricostruzione, i metodi pedagogici, la contestualizzazione socioculturale, l'estetica del gesto? In ambito anglosassone i *Dance Studies* coprono per convenzione acquisita questo largo raggio. A Nizza quando si è dovuto dare un titolo al diploma di Licence e di Master nell'ambito della contrattualizzazione quadriennale 2004/8, le discussioni tra colleghi di danza e di altre discipline artistiche hanno condotto alla scelta della denominazione *Études en danse* invece che *sur la danse* o *de la danse*, o semplicemente *danse*. In quel preciso contesto la scelta di *Études en danse* doveva manifestare con evidenza il fatto che in seno alla formazione teorico-pratica di Nizza si studia la danza al plurale (*études* e non *étude*) e dall'interno, standoci dentro (*en danse*). Ma quel che si nasconde dietro la formulazione *Études en danse* è anche la volontà di stabilire un andirivieni costante tra le posizioni dei «formalisti» e dei «contestualisti», come le ha definite Mark Franko nel descrivere e analizzare il dibattito innescatosi in occasione di un seminario parigino su danza e politica:

Il modello formalista è alla ricerca di strumenti descrittivi e teorici che rendano conto dell'esperienza della danza nella maniera meno mediata possibile (per esempio, l'analisi del movimento), mentre il modello contestualista considera la danza come un'estensione o come il distillato di pratiche sociali – un'azione simbolica – e di conseguenza concettualizza la danza come qualcosa di (in una certa misura) mediato⁷.

Se gli studi sulla danza costituiscono una disciplina, quali confini semantici darle? *Dance Studies*, *Études en danse*, *Storia, teoria e tecnica della danza*, o una nozione ampia di *Coreologia*?

⁷ M. FRANKO, *Danza e politica. Stati di eccezione*, in S. FRANCO, M. NORDERA (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET, 2005, 2007², p. 18.

Apro qui una parentesi per illustrare un esempio di sconfinamento concettuale e terminologico interno alla disciplina, scelto perché riguarda la definizione degli studi sulla danza con il termine di *Coreologia*, proposto dal testo programmatico del convegno che ha dato luogo a questa pubblicazione. Alla *Section danse* di Nizza quando sono arrivata sette anni fa tra i vari insegnamenti teorici fondamentali del Diploma della *Licence Danse* del terzo anno ne erano previsti uno di *Choréologie* e l'altro di *Analyse chorégraphique*. Quello di *Choréologie* era affidato al collega che aveva ideato la griglia della formazione, mentre mi affidarono il secondo. A semestre avanzato gli studenti che seguivano parallelamente i due corsi mi chiesero quale fosse la differenza visto che a loro sembrava che costruzione dell'oggetto e metodologia fossero molto simili. Il collega da me interpellato sul significato che dava alla nozione di *Choréologie* la considerava una forma di analisi coreografica basata sulla partitura musicale e sulla notazione del movimento della *pièce* presa in considerazione. In particolare, nel suo corso di *Choréologie* condivideva con gli studenti il suo lavoro di tesi di dottorato sul *Boléro*. Nel suo insegnamento faceva largo uso del sistema di notazione messo a punto da Pierre Conté (al quale gli studenti si formavano nei primi due anni) al fine di analizzare e descrivere le origini musicali e coreiche della forma tradizionale fino ad arrivare all'analisi dell'opera coreografica di Béjart. Gli studenti analizzavano l'opera in video e la comparavano con la notazione, non senza essere passati per una incorporazione di alcune sequenze. Quanto a me, avevo ereditato il tema del corso di *Analyse chorégraphique*: un'analisi comparata tra la *Giselle* ottocentesca e quella di Mats Ek. Dalla mia posizione di storica usavo il video, le fonti storiche, la letteratura secondaria. Non facevo danzare gli studenti né facevo uso della notazione, ma piuttosto degli strumenti di analisi del movimento messi a punto da Laban per decomporre il movimento e comprenderne l'articolazione con il contesto generale della *pièce*. La diversità della denominazione disturbava gli studenti che avevano percepito delle similitudini nelle modalità e negli esiti di questi due insegnamenti nella trasmissione del sapere specifico sulla danza e che si svolgevano secondo approcci diversi. Le loro domande ci spingevano a sondare le ragioni delle nostre scelte metodologiche e ad assumerle con accresciuta consapevolezza critica.

Memore di questo episodio e sollecitata dal fatto di vedere riapparire il termine *Coreologia* in occasione del convegno che ha dato luogo a questa pubblicazione, ho compiuto una ricerca bibliografica con la parola chiave *Choréologie* nel catalogo in linea della Médiathèque del Centre national de la danse di Pantin, vicino Parigi, che è attualmente la biblioteca specializzata sulla danza più fornita di Francia e probabilmente anche d'Europa⁸. Il risultato comprende soltanto otto notizie bibliografiche di cui quattro articoli legati a Laban, il testo di Pierre Conté sul suo sistema di notazione, un articolo sul sistema Benesh e tre articoli scritti negli anni '90 in relazione alla rivista «Choreologica», fondata in seno all'Associazione Europea degli Storici della Danza. Tra di essi il documento più recente risale ai primi anni '90. La stessa ricerca condotta a partire dalla parola *Choreology* in inglese, dà una decina di risultati tutti legati alla notazione Benesh. La stessa operazione con il termine in lingua italiana o spagnola non dà alcun risultato.

Ho effettuato lo stesso esercizio nel catalogo della Dance Collection della New York Public Library⁹. Per *Choréologie* ho trovato due titoli di cui uno in riferimento a Conté e uno a Laban. Per *Choreology* cinquantaquattro titoli, pubblicati tra i primi anni '60 e i primi anni '90, che hanno tutti a che fare con la notazione, Benesh in particolare. Anche qui, nessuna occorrenza per la versione italiana o spagnola del termine. Si deve dunque pensare che il termine sia in disuso? Oppure che la pratica di ricerca, quella di studiare la danza in stretto rapporto con un sistema di notazione che questo termine indicava, sia attualmente in disuso? Perché e come usarlo nelle sue declinazioni linguistiche e attualizzarlo allargandone il campo semantico?

Se per l'Enciclopedia Britannica *Choreology* è la notazione del movimento elaborata da Benesh, il *Dictionnaire de la danse* curato da Philippe Le Moal per Larousse alla voce *Choreologie* propone una accezione più complessa. Vi è definita come «disciplina consacrata allo studio sistematico della danza e incentrata sull'oggetto intrinseco della danza: il movimento» e che «fa appello ad altri approcci, in particolare a quello storico, estetico, sociologico, antropologico». Inoltre, la voce del *Dictionnaire* rende conto delle oscillazioni stori-

⁸ www.cnd.fr, consultato nell'ottobre 2008.

⁹ www.nypl.org, consultato nell'ottobre 2008.

che del termine: come parte della coreosofia per Laban; con la variante *chorélogie* per Lifar; come notazione del movimento per Benesh; preceduta dal suffisso *ethno* per designare lo studio delle danze dette tradizionali. Ma interessante è soprattutto la conclusione: «Questa molteplicità di impieghi rende problematico l'uso del termine coreologia, ma l'evoluzione delle ricerche sulla danza sembra aprirgli una carriera duratura in seno alla professione, mediante una ridefinizione che tolga ogni equivoco»¹⁰.

La definizione proposta del *Dictionnaire de la danse* non è univoca e mette l'accento sui possibili fraintendimenti legati all'uso del termine. Nel corso del convegno di cui questo volume raccoglie i lavori, ho annotato le definizioni di coreologia proposte da alcuni dei colleghi. Secondo lo storico della danza Alessandro Pontremoli, che segue esplicitamente l'invito di Laban ad approssimarsi il più possibile al corpo vissuto, la coreologia si deve intendere come filologia del corpo danzante. Laura Aimò sceglie la via etimologica che la sua formazione filosofica le suggerisce e propone una definizione di coreologia come discorso della danza. Beatriz Martínez del Fresno osserva che invece del termine coreologia, costruito nella tradizione di studi sulla danza spagnola sulla base di un calco del termine musicologia, è più opportuno usare "scienza della danza". José Sasportes è critico nei confronti dell'uso del termine coreologia ma ne riconosce la funzione nella legittimazione accademica degli studi di danza, definizione che preferisce. Nella sessione del convegno intitolata *Etnocoreologia* Vito Di Bernardi non ha mai usato né coreologia né etnocoreologia, mentre quest'ultimo termine è stato usato come naturalmente acquisito da Stoppa e Tuzi. È interessante notare come la maggior parte degli ispanofoni, pur usandolo, non abbia definito o criticato l'uso del termine. L'instabilità della definizione del termine e della sua utilizzazione annunciata dalla voce del *Dictionnaire de la danse* sembra così confermarsi sul campo.

Per concludere, vorrei approssimarmi al punto della questione, proponendo due citazioni e spiegando l'espressione «sconfinamenti e non» del titolo del mio intervento:

¹⁰ M. IGLESIAS-BREUKER, P. LE MOAL, E. ROUCHER, *s.v. Choréologie*, in P. LE MOAL (a cura di), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse 2008.

L'inconscient d'une discipline, c'est son histoire (Pierre Bourdieu)¹¹.

...cette activité de la danse dont on n'a jamais fait et on ne pourra probablement jamais faire correctement l'histoire (André Chastel)¹².

Se incrociamo queste due citazioni ci troviamo di fronte a un paradosso. Mettendo in discussione la possibilità di fare la storia della danza mettiamo in pericolo la possibilità di conoscere l'inconscio della disciplina, la sua costituzione profonda. Nell'introduzione a *I discorsi della danza*¹³, Susanne Franco e io presentavamo il volume come «una tappa di un percorso di riflessione condotto da una comunità internazionale di studiosi impegnati a elaborare dei discorsi attorno alla costituzione di una disciplina», appoggiandoci sulla definizione di disciplina proposta da Foucault in *L'ordine del discorso*¹⁴. L'operazione de *I discorsi della danza*, guardandola dopo qualche anno (il libro è uscito nel 2005 ma la nostra avventura era cominciata almeno nel 2002) e con una certa distanza critica, era per Susanne Franco e per me la ricerca di un terreno comune tra le conoscenze che avevamo potuto acquisire fino a quel momento e le punte avanzate della teoria critica all'americana. In quei luoghi del pensiero ognuna di noi per strade diverse, nel corso delle nostre ricerche di dottorato svolte distintamente e parallelamente, aveva trovato (non senza entusiasmo e fascinazione) le risposte alle domande metodologiche che poneva invano alla tradizione di studi italiana in cui ci eravamo formate in tempi e luoghi diversi. Postulavamo la necessità di esplorare una via europea degli studi sulla danza che facesse tesoro allo stesso tempo di una tradizione consolidata e dell'apporto di nuovi strumenti. Solo così per noi gli studi sulla danza avrebbero

¹¹ P. BOURDIEU, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit 1984, cit. in S. FRANCO, *Re-thinking Practice and Theory from an Italian Perspective*, in AA.VV., *Practice and Theory* cit, pp. 122-125.

¹² A. CHASTEL, *Le corps à la Renaissance*, in J. CÈARD, M.-M. FONTAINE, J.-C. MARGOLIN (a cura di), *Le corps à la Renaissance*, actes du XXX^e colloque de Tours 1987, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, pp. 9-20.

¹³ S. FRANCO, M. NORDERA (a cura di), *I discorsi della danza* cit.

¹⁴ «Una disciplina vien definita da un campo d'oggetti, da un insieme di metodi, da un corpus di proposizioni considerate come vere, da un gioco di regole e di definizioni, di tecniche e di strumenti: tutto questo costituisce una sorta di sistema anonimo a disposizione di chi voglia o possa servirsene, senza che il suo senso o la sua validità siano legati a colui che ne è stato il possibile inventore [...]. Perché ci sia disciplina, occorre dunque che vi sia pos-

potuto fondarsi in disciplina, seppur nella definizione aperta, instabile e in movimento continuo proposta da Foucault.

Un'altra operazione di *autoanalisi disciplinare* che si apparenta alla nostra è quella di Andrée Grau et Georgiana Wierre Gore che sottotitolano la loro utile e ben concepita antologia di testi fondatori dell'antropologia della danza *Genèse et construction d'une discipline*¹⁵. Fin dal titolo le curatrici dichiarano dunque che l'antropologia della danza è una disciplina e sembrano volerla inserire allo stesso tempo nella disciplina dell'antropologia e nella disciplina degli studi sulla danza. Proseguendo il ragionamento di Grau e Wierre Gore dunque, la storia della danza si costituirebbe come sottodisciplina della storia, l'estetica della danza come sottodisciplina dell'estetica, la sociologia della danza come sottodisciplina della sociologia e via dicendo. Si potrebbe concludere questa catena deduttiva affermando che gli studi di danza non sono che il risultato di un'interdisciplinarietà di sottodiscipline che si interessano alla danza a partire dalle discipline affermate in ambito accademico.

Per chiudere il cerchio dell'autoetnologia ho chiesto a Susanne Franco di leggere questo mio testo prima di consegnarlo per la pubblicazione. Le sue osservazioni critiche hanno aggiunto un'altra voce alla polifonia di cui ho cercato di render conto. Con il suo permesso ne riferisco qui. Secondo Franco, parlare di disciplina in questi termini potrebbe essere pretestuoso. Se da un lato infatti vi è la necessità di ripercorrere i fatti salienti della costruzione storica (conscia e inconscia) della disciplina e dei luoghi in cui si è affermata, dall'altro vi è la constatazione che la realtà di oggi è fatta di ricerche e persone che non corrispondono sempre alle etichette disciplinari, ai *trend*

sibilità di formulare, e di formulare indefinitamente, nuove proposizioni. Ma c'è di più; e forse c'è di più proprio perché ci sia di meno: una disciplina non è la somma di tutto ciò che può essere detto di vero a proposito di qualcosa; non è neppure l'insieme di tutto ciò che può essere, su di uno stesso dato, accettato in virtù di un principio di coerenza o di sistematicità. [...] per appartenere ad una disciplina, una proposizione deve poter iscriversi in un certo tipo d'orizzonte teorico [...]. La disciplina è un principio di controllo della produzione del discorso. Essa gli fissa dei limiti col gioco d'una identità che ha la forma di una permanente riattualizzazione delle regole», M. FOUCAULT, *L'ordine del discorso*, in Id, *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969–1984*, a cura di M. Bertani, Torino, Einaudi, 2001 (ed. orig. *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971), pp. 21–22.

¹⁵ A. GRAU, G. WIERRE GORE (a cura di), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre National de la Danse, 2006.

nazionali, culturali e linguistici, alle generazioni cui appartengono e ai gruppi cui vorrebbero appartenere. Inoltre, mobilità e instabilità spesso si rivelano proprio là dove stabilità, forza, tradizione sembrano governare. Gli approcci anglosassoni non sono omogenei, come non lo sono quelli italiani, francesi, tedeschi, perché gli sconfinamenti e i multiculturalismi sono anche interni a uno stesso ambito culturale o linguistico. Un'analisi per blocchi dovrebbe incrociarsi sempre con un'analisi trasversale e si scoprirebbe forse che i piani trasversali sono più stabili di quelli rappresentati come tali. Quello della definizione della disciplina potrebbe rivelarsi un gioco di scatole cinesi: gli studi sulla danza costituiscono una disciplina, o una sottodisciplina, o una sottosotto disciplina...

La storia della *disciplina* così intesa è in realtà una genealogia foucauldiana, non una ricerca di continuità, ma piuttosto un'esplorazione di percorsi temporali e geografici discontinui che costituiscono un campo della conoscenza. Negli Stati Uniti i *Dance Studies* si sono costituiti come campo interdisciplinare della conoscenza, sul modello dei *Performance Studies* o dei *Cultural Studies* o dei *Gender Studies*, operando una critica del sistema disciplinare, ma restando a esso indebitati per quanto riguarda concetti chiave e metodi di validazione o legittimazione accademica. In questo senso quello degli studi sulla danza è un terreno i cui confini sono disegnati proprio per essere continuamente oggetto di sconfinamenti. E sono proprio gli sconfinamenti che arricchiscono lo spazio interdisciplinare e allo stesso tempo danno ossigeno alla specificità della disciplina.

Roland Barthes rivolgendosi ai *jeunes chercheurs* scriveva che per fare interdisciplinarità non basta scegliere un tema e riunirvi intorno due o tre scienze. L'interdisciplinarità consiste piuttosto nel creare un nuovo oggetto che non appartiene a nessuno¹⁶. Quel che noi ogni giorno facciamo, o cerchiamo di fare.

¹⁶ «L'interdisciplinaire, dont on parle beaucoup, ne consiste pas à confronter des disciplines déjà constituées (dont, en fait, aucune ne consent à s'abandonner). Pour faire de l'interdisciplinaire, il ne suffit pas de prendre un "sujet" (un thème) et de convoquer autour deux ou trois sciences. L'interdisciplinaire consiste à créer un objet nouveau, qui n'appartienne à personne. Le Texte est, je crois, l'un de ces objets», R. BARTHES, «Jeunes chercheurs». *Le Bruissement de la langue. Essais es IV*, Paris, Seuil, 1984, pp. 106–107.

La danza histórica no es histórica: perfil de una deconstrucción*

CECILIA NOCILLI

El presente análisis tiene la intención de sacar a luz el imaginario colectivo que se ha formado alrededor del ámbito del fenómeno coreico definido, quizás erróneamente, *danza histórica* y proponer un nuevo campo de investigación y de lectura para su interpretación. En particular, analizaré el Renacimiento como movimiento cultural y su relativa representación contemporánea. La cultura del Renacimiento ha seducido a estudiosos, artistas e intelectuales en varios periodos de la historia los cuales han puesto en evidencia el lenguaje y la expresión artística de los siglos XV y XVI. Por ejemplo, el *revival* del Renacimiento durante el siglo XVIII permitió redescubrir a Palladio y su arquitectura; los prerrafaelitas y los nazarenos se cimentaron en el siglo XIX en una recomposición cuasi-filológica de la técnica de Rafael para renovar el mensaje artístico y social del periodo; y Carlo Blasis diseñó los movimientos de los bailarines con base en el ideal estético de las estatuas y pinturas del Renacimiento:

La posizione che i ballerini chiamano particolarmente attitudine, è la più bella di quelle che esistono nel Ballo, ed è la più difficile nella sua esecuzione; ella è a mio giudizio una specie d'imitazione di quella che si vede sul celebre Mercurio di G. Bologna. Il ballerino che si metterà bene nell'attitudine sarà rimarcato, e mostrerà che egli ha acquistato delle cognizioni necessarie alla sua arte. Non vi è nulla di più grazioso, che quelle belle attitudini, le quali chiami-

* Este texto se enmarca dentro del proyecto de investigación *Coreografiar la historia europea: Cuerpo, política, identidad y género en la danza de la edad moderna y contemporánea* (MICINN HAR2008-03307/ARTE).

amo arabeschi, i bassi rilievi antichi, qualche frammento di pitture greche, come anche quelle a fresco delle loggie del Vaticano appresso i bei disegni di Raffaele ce ne hanno somministrato l'idea¹.

En la música, tampoco el siglo XX se sustrajo a la fascinación de este periodo con el redescubrimiento de las técnicas compositivas polifónicas y el sistema modal que las sustentaba².

Sin embargo, cada una de estas revisitaciones ejerció una consciente o inconsciente transformación del estilo original. Los prerrafaelitas y los nazarenos amaban el primer periodo de la producción de Rafael, junto con sus predecesores como Giotto y Beato Angelico, que a finales del Quattrocento e inicios del Cinquecento, época del pintor de Urbino, se les consideraba anticuados y completamente superados en su técnica. En realidad, a los prerrafaelitas no les interesaban los cánones estéticos de Rafael que estaban estrechamente vinculados a los de Vasari; es decir, no se sintieron atraídos por aquellos ideales por los que Rafael creó sus mejores obras de arte. Carlo Blasis no se interesó por el arte de Giambologna ni por la cultura del cuerpo del siglo XVI, sino sólo a las formas y líneas de sus esculturas para poderlas imitar y asumir en el cuerpo del bailarín de ballet del siglo XIX.

Más cercanos a nuestra realidad, los años sesenta y setenta del siglo XX fueron particularmente entusiastas en la recuperación de la tradición *antigua* de repertorios musicales y coreicos que ya no se ejecutaban, o se ejecutaban poco, en las salas de concierto o en los teatros. En realidad, a caballo entre los siglos XIX y XX, algunos manuscritos de danza ya habían sido transcritos en ediciones diplomáticas como curiosidades inéditas e, incluso, como publicaciones en forma de regalo en ocasión de las bodas de algún pariente o amigo³.

¹ F. PAPPACENA (ed.), *Il trattato di Danza di Carlo Blasis 1820–1830/Carlo Blasis' Treatise on Dance 1820–1830*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 141 y 143.

² Algunos compositores del siglo XX buscaron en la modalidad medieval y en la polifonía renacentista una técnica compositiva alternativa. Véase en Italia la generación de Gian Francesco Malipiero (1882-1973) y, más recientemente, el estonio Arvo Pärt (1935).

³ G. MESSORI RONCAGLIA, *Della virtute et arte del danzare et di alcune opportune et necessarie particelle a quella pertinenti. Trascrizione di un manoscritto inedito del XV secolo esistente nella Biblioteca Palatina di Modena corredata di note ed appunti, per nozze Taviani-Santucci*, Modena, Tipografia dell'Immacolata Concezione, 1885; C. MAZZI, *Una sconosciuta compilazione di un libro quattrocentesco di balli*, «La Bibliofilia», XVI, 1915, n.

Los manuscritos franceses y borgoñones del siglo XV despertaron tan grandemente el interés de destacados musicólogos de los años cincuenta y sesenta que los estudios más significativos sobre la *basse danse* aún hoy se basan en sus interpretaciones⁴. El fenómeno de la *early music* es poco anterior al de la *early dance*, no obstante, ambos coinciden en el periodo cronológico del repertorio de interés, es decir, el de las obras musicales y coreicas creadas entre 1400 y 1750/1800⁵. En particular, el *revival* de la danza del Renacimiento se propone reconstruir y reinterpretar en la teoría y en la práctica un corpus olvidado.

5–6, pp. 185–209; F. ZAMBRINI, *Trattato dell'arte del ballo di Guglielmo Ebreo Pesarese. Testo inedito del secolo XV*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1873; rist. anast. Bologna, Forni, 1968.

⁴ E. CLOSSON (ed.), *Le Manuscrit dit des basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne*, Brussels, Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique, 1912; ID., *La Structure rythmique des Basses danses du mst. 9085 de la Bibliothèque royale de Bruxelles*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», 1912–1913, n. 14, pp. 567–578; F. BLUME, *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert*, Leipzig, F. Kistner & C.F.W. Siegel, 1925; V. SCHOLDERER (ed.), *L'art et instruction de bien dancier (Michel Toulouze, Paris)*, London, Royal College of Physicians, 1936; M. BUKOFZER, *A Polyphonic Basse Dance of the Renaissance*, in ID., *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York, Norton, 1950, pp. 190–216; J.L. JACKMAN (ed.), *Fifteenth Century Basses Dances*, Wellesley, Massachusetts, Wellesley College, 1964; D. HEARTZ, *The Basse Dance. Its Evolution circa 1450 to 1550*, «Annales Musicologiques», VI, 1958–1963, pp. 287–340; ID., *A 15th Century Ballo: Rôti Bouilli Joyeux*, in J. LA RUE (ed.), *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, New York, Norton, 1966, pp. 359–75; ID., *Hoftanz and Basse Dance*, «Journal of the American Musicological Society», XIX, 1966, pp. 13–36; F. CRANE, *The Derivation of Some Fifteenth-Century Basse-Danse Tunes*, «Acta Musicologica», XXXVII, 1965, pp. 179–188; ID., *Materials for the Study of the Fifteenth Century Basse Danse*, New York, Institute of Medieval Music, 1968; R. MEYLAN, *L'énigme de la musique des basses danses du quinzième siècle*, Berne, P. Haupt, [c. 1968].

⁵ En relación con la problemática relativa al término *early music* y al concepto de autenticidad véase J. COHEN, *Reprise: the Extraordinary Revival of Early Music*, Boston, Little-Brown & Co., 1985; J. KERMAN, *The Historical Performance Movement*, in ID., *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1985, pp. 182–217; H. HASKELL, *The Early Music Revival: a History*, London, Thames and Hudson, 1988; N. KENYON (ed.), *Authenticity and Early Music: a Symposium* (Oxford–New York: Oxford University Press, 1988); R. TARUSKIN, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford, Oxford University Press, 1995; B.D. SHERMAN, *Inside Early Music. Conversations with Performers*, Oxford, Oxford University Press, 1997; H. HASKELL, *Early Music*, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://0-www.oxford-musiconline.com.library.msmnyc.edu/subscriber/article/grove/music/46003> (accessed January 27, 2010); J. BUTT, *Authenticity*, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.library.msmnyc.edu/subscriber/article/grove/music/46587> (accessed January 27, 2010).

Los años setenta fueron especialmente vigorosos en cuanto concierne la realización práctica del repertorio coreico de los siglos XV y XVI⁶. El trabajo de los pioneros ha producido un interés cada vez más creciente en el ámbito italiano creando nuevos grupos dentro de lo que se suele llamar danza histórica. En Italia, muchas fiestas de pueblo se han transformado actualmente en lo que también se suele llamar evocaciones históricas, es decir, unos festejos colectivos para recordar eventos o, a veces, leyendas locales. En dichas fiestas, las danzas populares o tradicionales han sido reemplazadas por danzas antiguas de corte.

La mayoría de los integrantes de los grupos de danza histórica son *dilettanti* en el sentido original del término, es decir, personas que se recrean en su tiempo libre con la práctica de este género coreico y que no lo hacen por profesión o por lucro. No obstante su nivel de aficionados, algunas agrupaciones alcanzan una discreta técnica del paso de los siglos XV y XVI asistiendo a cursos para, seguidamente, proponer al público su habilidad por medio de espectáculos. Hay que decir que, por lo general, en dichos cursos aprenden los grandes éxitos del repertorio y, a pesar de los esfuerzos de los especialistas, pocos están interesados o preparados para el trabajo de reconstrucción y, menos aún, para la enseñanza de la danza. Sin embargo, no pocas veces algunas de estas personas abren escuela tras pocas lecciones y “enseñan” lo que mal han aprendido — ciertamente no por culpa de sus maestros —, transmitiendo defectos de técnica y errores de interpretación difíciles de corregir. Muchos de estos círculos se comportan, además, como cualquier otra compañía de danza que debe colocar su producto: poseen unas páginas web con galerías de imágenes de vistosos trajes, unos programas y un responsable que trabaja como manager.

Si efectuamos una breve búsqueda en YouTube — el sitio web más visitado para la promoción musical — o en Imágenes de Google de los términos *danza histórica*, *danza renacentista*, *Historical Dance*,

⁶ Importantes personalidades de la reconstrucción, como Barbara Sparti y Andrea Francalanci en Italia, han desarrollado un paciente y meticuloso trabajo de estudio y experimentación del repertorio en cuestión. Véase también, en la introducción del presente ensayo, la labor llevada a cabo por Alessandro Pontremoli que ilustra claramente la formación de un estudioso italiano de su generación.

danza storica, *Renaissance Dance*, etc., la visión de las imágenes de los resultados nos aleja mucho de aquella recomposición tan cercana a la filológica obrada por los prerrafaelitas o los nazarenos, ya que en ningún momento nuestra mente se transporta hacia la iconografía de los siglos XV y XVI. La vestimenta que se observa no se asemeja a la pintura, por ejemplo, de Carpaccio, Bellini o Bronzino. No obstante la labor de reconstrucción de sus profesores, los grupos de danza histórica de hoy se comportan como los prerrafaelitas decimonónicos: aunque se preocupan de una diligente ejecución de la coreografía, su atención está dirigida hacia lo que imaginamos que es el Renacimiento, a la fascinación que la cultura del Renacimiento ha tenido en la historia y, también, a su influjo en la cinematografía. La mirada de estas compañías está dirigido hacia la correcta –así lo esperamos– ejecución de los pasos, pero, como los prerrafaelitas, no están interesados en los altos ideales que impulsaron a Domenico da Piacenza o Cesare Negri a crear sus coreografías.

Sin duda, la cinematografía de los años sesenta y setenta se inspiró también en la gestualidad pseudo medieval y renacentista representada por el ballet romántico y neoclásico que nos ha transmitido el siglo XX⁷. Los modernos reconstructores de la danza del Quattrocento y del Cinquecento son conscientes de lo sutil que es el hilo que separa la danza antigua de la folclórica, con la que comparte el empleo de trajes y de algún instrumento musical tradicional, además del diletantismo, en la mayoría de casos. Asimismo, a la base de esta ambigüedad entre lo histórico y lo folclórico es necesario tener presente que el repertorio de corte de los siglos XV y XVI está considerado como danza social de fácil ejecución y apta para todos. Está claro que este repertorio se puede definir como danza social⁸ por su vinculación con la sala de baile como lugar de exhibición, por la sociabilidad inherente a estas coreografías y por el hecho de haber sido interpretadas por la nobleza, aún cuando no siempre esto significa que son sencillas y fáciles de ejecutar. El problema no reside en

⁷ En ámbito italiano, una de las películas más significativas en relación con la fascinación ejercida por el Renacimiento romántico es, sin duda, *Romeo y Julieta* de Franco Zeffirelli, del año 1968.

⁸ Para una exhaustiva definición de la danza social véase I. BRAINARD KAHRSTEDT, *Social Dance: Court and Social Dance before 1800*, en S.J. COHEN (ed.), *International Encyclopedia of Dance*, New York–Oxford, Oxford University Press, 1998, vol. 5, pp. 619–621.

cómo definir el repertorio de los siglos XV y XVI, sino en cómo nosotros los reconstructores podemos desviar el significado de la *performance* con esa definición general. Por esta razón, lo social — que frecuentemente se confunde con lo popular — ha transformado un repertorio como la *bassadanza* — con un estilo y unas habilidades interpretativas para nada ‘simples’ y «non per genti che imbrattino el foglio»⁹ —, en un género coreico en línea con el mercadillo y el escenario de plaza mayor, así como con las anteriormente mencionadas conmemoraciones en las que el contexto social está fuertemente arraigado.

Sin duda, este ambiguo concepto ha contribuido a que se coloque un repertorio d’élite — no apto para los «maestros de bagatelas y de hacer vuelillos con los pies» según las palabras de Antonio Cornazano — en los lugares y en los espacios escénicos destinados a lo social, como sucede con la danza folclórica, o sea, en las plazas y en las calles o, peor aún, en los escenarios. El resultado es que existe mucha confusión en un público que no es capaz de discernir entre el mundo medieval y el renacentista, entre lo noble y lo popular, entre social y teatral, entre una Edad Media y un Renacimiento fantástico y la Historia. La ausencia de juicio correcto por parte de un público demasiado habituado al espectáculo televisivo, no se debe a su ignorancia y falta de preparación, como repetidamente se afirma de manera más bien superficial, sino a la falta de consciencia e información de quienes llevan a escena espectáculos falsa y erróneamente definidos como históricos, ya que la mayor parte de los elementos teatrales empleados en ellos están extraídos ya no de la iconografía de la época, sino de la cinematografía — especialmente la americana — que a su vez ha influido otras cinematografías, pero que, sobre todo, ha conspirado enormemente contra nuestra imaginación.

No es posible hacer caso omiso de la tendencia que se registra en la danza antigua. La banalidad y la banalización de los eventos en que se mueve la danza de los siglos XV y XVI actualmente no es sólo una moda pasajera, sino una situación que requiere un análisis profundo y consciente del *hacer* danza. Casi siempre, el Renacimiento teatral ligado a la danza hay que admitir que es de tan mal gusto — a menu-

⁹ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ANTONIO CORNAZANO, *Libro dell’arte del danzare*, Capponiano 203 [I red. 1455; II red. c. 1465].

do *kitsch* — que no se le considera suficientemente adecuado para el teatro.

Quisiera poner en discusión precisamente el concepto de *histórico* que se le da al repertorio coreico anterior a 1800. Se suele definir como *histórica* a la danza renacentista y barroca, es decir, a aquellos repertorios en los que su propia tradición se ha interrumpido. No obstante, a partir del siglo XV la danza ha renovado continuamente su lenguaje en busca de una manifestación artística autónoma que pudiera expresarse y emocionar sólo con el cuerpo. Además, en este período era impensable más de una ejecución de la misma obra o representación teatral, como sucede hoy con los *clásicos* de la música, de la danza y del teatro. Por lo general, la *performance* renacentista y barroca era única o para una determinada celebración. Las creaciones musicales y coreicas ya eran viejas inmediatamente después de su estreno. Es verdad que la danza renacentista y barroca perdió su verdadero público — constituido por la corte y por los nobles afiliados a ella — y que, como hemos dicho, coincidía casi siempre con los intérpretes mismos de las danzas. La corte, el cortesano con sus continuos alardes de habilidad y de gracia, y el maestro de danza al servicio de la educación y de la imagen del príncipe ya no existen en el mundo actual y han perdido su razón de ser.

Es particularmente significativo que dicho adjetivo no se emplee en otras artes paralelas. La pintura de Botticelli, la escultura de Miguel Ángel y la música de Josquin no se definen como *históricas* si bien nadie hoy pinta, esculpe o compone siguiendo su estilo. Es cierto que sus obras son harto conocidas, mucho más de lo que podían serlo en su época. *La Primavera* de Botticelli era conocida por pocos privilegiados en la corte de Lorenzo el Magnífico; hoy, en cambio, está reproducida por doquier. Al contrario de la danza anterior a 1800, el ballet romántico ha gozado hasta el día de hoy de una constante atención por parte del público y los teatros siempre han tenido en cartelera los ballets clásicos y neoclásicos. Pero aún así, ¿estamos propiamente seguros de que el ballet académico sigue, en la actualidad, la misma tradición delineada y propuesta por la estética de Theophile Gautier en el siglo XIX? Filippo Taglioni compuso la coreografía de la *Sylphide* pensando en el cuerpo de su hija y sus brazos demasiado largos. Dejando de lado algunas excepciones, como la

reconstrucción obrada por Lacotte sobre los documentos de Taglioni, ¿podemos considerar o pretender que hoy se ejecuta la misma *Sylphide* o la misma *Giselle* del siglo XIX? El cuerpo mismo de la bailarina ya no es el de Maria Taglioni o Carlotta Grisi. ¿Por qué, entonces, se utiliza el término *histórica* únicamente para la danza del Renacimiento y del Barroco? Si la tradición es la transmisión en el tiempo, de una generación a otra, de memorias, noticias, testimonios sobre un repertorio, ciertamente el término *histórico* también debería emplearse para el ballet clásico o para la mayor parte del repertorio que requiere de una reconstrucción después de su primera puesta en escena, como en el caso de *Le Sacre du Printemps* de Nijinskij de 1913¹⁰. ¿Nos hemos alguna vez interrogado sobre si el lugar tan poco privilegiado que ocupa en la práctica la danza del Quattrocento y del Cinquecento se debe precisamente a esta errónea terminología y consecuente colocación que abre las puertas al dilettantismo? Mis observaciones no tienen como objetivo dismantlar el trabajo desarrollado por mis predecesores y contemporáneos, sino intenta únicamente una refocalización del actual punto de vista sobre la danza antigua para recolocarla en su ámbito más adecuado.

Cuando afrontamos un texto coreográfico antiguo no necesariamente todo lo que se nos trasmite es útil para una reconstrucción fiel. A menudo, el lenguaje antiguo, las traducciones y la ausencia de desplazamientos escénico-coreográficos nos inducen a incorporar una interpretación personal que evade la metodología científica y filológica. El texto hace que emerjan los valores escénicos externos como los pasos, el vestuario o algún atisbo de gestualidad, pero son precisamente los valores escénicos internos — producto de la deducción del reconstructor — los que actualmente posibilitan la puesta en escena de una danza antigua. Estas problemáticas de lectura muestran cuán poco de histórico puede haber en las representaciones actuales¹¹. La única *verdad* del texto antiguo es la ausencia de infor-

¹⁰ *Le Sacre du Printemps* se presentó de nuevo al público el 30 de septiembre 1987 en Los Angeles como un ballet reconstruido por Robert Joffrey (1930-1988) y The Joffrey Ballet, con la asesoría de los historiadores de la danza Millicent Hodson y Kenneth Archer. Véase B. MARTÍNEZ DEL FRESNO, *Algunas reflexiones sobre la reconstrucción de danzas históricas*, «Cairón», 2005, n. 9, pp. 5-42.

¹¹ En la presentación de esta ponencia en el Congreso Internacional *La disciplina coreológica en Europa: problemas y perspectivas* de Valladolid pude demostrar cómo en una

mación, especialmente del cuerpo danzante de los siglos XV y XVI.

Quizás, es el punto de partida lo que debe cambiar si deseamos que nuestras representaciones no se asemejen a cuanto observado en Internet o a los prerrafaelitas de la danza histórica que representan el imaginario colectivo romántico del Renacimiento. No sólo es necesario respetar las fuentes, sino también reconsiderar el significado del origen de la representación. Es en este ámbito que la deconstrucción, como estrategia de lectura, puede ayudar a desplazar el punto de vista de una reconstrucción. Hay que separar y fragmentar todos los ingredientes de la coreografía para volver a postular el origen de la propia representación coreica de los siglos XV y XVI.

Creo que, tras haber ubicado y recuperado las fuentes y haber analizado minuciosamente cada elemento para la reconstrucción de la técnica del paso de la danza antigua, ha llegado ahora el momento de proponer una deconstrucción del repertorio que nos invite a aceptar otros puntos de vista para dar un nuevo impulso a la investigación y la experimentación en la teoría y en la práctica. La deconstrucción suele aparecer como sinónimo de destrucción. Sin embargo, el concepto de deconstrucción propuesto por Jacques Derrida intenta poner de manifiesto los prejuicios y las contradicciones encubiertas en el lenguaje y en la cultura misma de la que creemos ser conscientes por completo¹². La deconstrucción es más bien una estrategia de lectura de los textos que saca a flote las aporías y las discontinuidades ideológicas para hacer que el sistema de identificación unitaria y clasificatoria de su interpretación vacile. La hermenéutica de los textos coreicos antiguos se ha basado en la exploración de las articulaciones internas y externas de las coreografías para restituir, junto con su estructura, el mundo histórico que las constituía. La *Gramatología*

reconstrucción propia, aparentemente filológica, de una momería de Francesc Moner interpretada en la inauguración de dicha reunión científica con alumnos de la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León, existen muchos elementos subjetivos del reconstructor que nos alejan de lo que consideramos o queremos que se considere auténtico o histórico. Por lo general, ningún reconstructor pone a disposición de un público especializado, típico de un congreso, su trabajo para demostrar las propias aporías. Espero que, por lo menos, sirva de ejemplo para ulteriores autocríticas de nuestra propia labor de reconstrucción.

¹² Sobre el concepto de deconstrucción véase J. DERRIDA, *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina, 1971; ID., *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975; ID.,

de Jacques Derrida puede contribuir a superar una etapa de análisis que conduce únicamente a la re-construcción. Es indispensable, precisamente como Derrida, crear una hermenéutica considerada ya no como una lectura de textos coherentes y claros, sino como una análisis de las cesuras, de las disonancias y de la fundamental no transparencia de una tradición que ya no nos pertenece y, quizá, nunca nos ha pertenecido. Jacques Derrida no considera el texto como *verdades espirituales*, sino como una materia, o según su terminología, unas huellas. De este modo, la hermenéutica no reconstruye el pasado, ni desea integrarlo en el presente como tal, siguiendo el modelo de Gadamer¹³, sino, al contrario, lo deconstruye, es decir, observa la diferencia y la distancia que media entre nuestra interpretación y los textos antiguos. La finalidad de la investigación no es indicar el sentido de una tradición o la legitimidad de una determinada interpretación, sino hacer deslizar, y disolver y esparcir los modelos institucionales para la interpretación.

Como un neo Domenico, o mejor, un posmoderno Domenico da Piacenza y su aspiración de elevar su disciplina a arte liberal, hay que re-colocar en su sitio más alto a la danza del Quattrocento y del Cinquecento, y para hacerlo es necesario deconstruir. En realidad, Domenico da Piacenza fue el primer deconstrutor. Deconstruyó el repertorio coreico de su época para crear uno nuevo al que todos pudieran reconocer como tal. No obstante fuera un hombre vinculado aún al Medievo su producción nace como separación, como disolución de los elementos antiguos para crear un estilo nuevo y alto.

En mi opinión, el maestro de Piacenza no creó de la nada el repertorio italiano cuatrocentista de la *bassadanza* y el *ballo* descrito en su

Writing and difference, Chicago, University of Chicago Press, 1978; ID., *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*, Barcelona, Paidós, 1989; ID., *Archive Fever: a Freudian Impression*, Chicago, University of Chicago Press, 1996; ID., *Aporias: Dying-Awaiting (One Another at) the "limits of truth" (mourir-s'attendre aux "limites de la vérité")*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998. En relación con Derrida véase M. ASENSI (ed.), *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco/Libros, 1990; P. KAMUF (ed.), *A Derrida Reader: between the Blinds*, New York, Columbia University Press, 1991; J. WOLFREYS (ed.), *The Derrida Reader: Writing Performances*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1998; J.D. CAPUTO (ed.), *La deconstrucción en una cáscara de nuez*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009.

¹³ H.G. GADAMER, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.

tratado *De arte saltandi et choreas ducendi*¹⁴. Es probable que Domenico se basara en los pasos coreicos medievales sin limitarse únicamente a copiarlos. La fragmentación y la separación de los elementos cognitivos es la etapa metodológica esencial para obrar una deconstrucción. Domenico puede haber hecho una separación de todos los ingredientes que formaban una coreografía de tradición medieval creando una nueva o, mejor aún, ofreciendo la posibilidad de observar la misma coreografía desde un ángulo diferente para demostrar que también la danza era un arte como la música. Sin duda, es una opinión personal y, en cierto modo, una provocación considerar a Domenico da Piacenza como el primer deconstrutor. Está claro que Domenico no podía pensar en la deconstrucción en el sentido derradiano del término, pero abrió el camino, no por casualidad, a una nueva reflexión sobre la danza que llevó a Trissino a colocarla al mismo nivel que la música de Jannequin, la pintura de Leonardo y la poesía de Homero, Dante y Petrarca¹⁵.

Sin embargo, quisiera recordar que la deconstrucción obra al lado de la hermenéutica y no es posible separar, fragmentar o disolver nada sin las características originales del texto, y sin las relativas competencias estéticas, filosóficas, antropológicas, históricas y sociológicas necesarias para su análisis. Hasta ahora, los textos de la danza de los siglos XV y XVI se han interpretado mediante una reconstrucción severa que, precisamente, quizá ha apartado la mirada de la idea originaria de la danza. Si existe un deber en la época en que vivimos, no es sólo el de respetar los pasos y las coreografías por reconstruir, sino el de crear nuevos sistemas de metáforas para representar el mundo.

¹⁴ Paris, Bibliothèque Nationale, f. ital. 972 [c. 1450-55], Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi*. Véase el más reciente estudio sobre esta figura: A. PONTREMOLI, *La danza di Domenico da Piacenza tra Medioevo e Rinascimento*, «Il castello di Elsinore», XIX, 2006, n. 53, pp. 5-23.

¹⁵ G.G. TRISSINO, *Poetica. Quinta divisione* (1549), en B. WEINBERG (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, II, Bari, Laterza, 1970, p. 12.

PROBLEMI DI STORIOGRAFIA DELLA DANZA

La storia al centro degli studi coreologici

JOSÉ SASPORTES

Ringrazio la Escuela Superior de Arte Dramatico de Castilla y Leon per l'invito a intervenire in questo congresso e mi congratulo per il tema scelto, che, però, mi ha provocato qualche perplessità. Le mie difficoltà riguardano proprio il termine *coreologico*, che non so in quale accezione considerare. Escludo il concetto lifariano e quello della notazione Benesh, per ammettere che possa trattarsi della terminologia labaniana, che ormai sembra restrittiva, anche se Valerie Preston–Dunlop, una delle biografe di Laban, né ha dato una definizione ampia paragonandola alla musicologia¹. Il *Dictionnaire de la Danse Larousse* ci dice che la coreologia è una «disciplina che si consacra allo studio sistematico della danza» e aggiunge:

Centrata sull'oggetto intrinseco della danza: il movimento — sua coordinazione, suo rapporto allo spazio e al tempo, sua tecnica —, la coreologia si serve anche di altri approcci, in particolare quelli storico, estetico, sociologico, antropologico, etc. Oggi questa è la definizione che tende a imporsi, anche se il termine ha conosciuto molte accezioni lungo i tempi².

Assumerò dunque *coreologia* come la disciplina che si occupa degli studi di danza, specie della danza teatrale, in parallelo con la *musicologia* che studia la musica colta, con declinazioni verso l'etnomusicologia o l'etnocoerologia. La semplice espressione *studi di*

¹ V. PRESTON–DUNLOP, *The Development of Choreological Discourse*, in AA.VV., *Dança: cursos e discursos*, Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, 1999.

² P. LE MOAL (sous la direction de), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999.

danza mi sembrerebbe chiara e sufficiente per il lavoro che facciamo. Capisco, nondimeno, che la parola coreologia investa la danza di un carattere più serio, più “scientifico” — come ora si ripete per tutti gli studi umanistici — che potrà nobilitarla agli occhi di terzi, e forse anche ai nostri stessi occhi.

Essendo gli studi di danza arrivati tardi all’università, i suoi promotori hanno dovuto stabilire diverse strategie per trovare spazi e farsi rispettare. Entrati, in molti casi, per la porta dell’educazione fisica, gli studi di danza si sono accasati inizialmente nell’area della motricità, e in questo contesto la visione labaniana ha potuto essere di aiuto. In Portogallo, uno dei due poli d’insegnamento superiore della danza sta appunto all’interno della Facoltà della Motricità Umana, espressione ambigua nella sua vastità, che ha suscitato a un amico americano la domanda: «Do they also deal with motorcars?».

Più tardi, per aumentare la sua rispettabilità, molti centri universitari di danza, soprattutto negli Stati Uniti e in Gran Bretagna, hanno introdotto nel loro armamentario discipline alla moda del giorno, dalla linguistica ai *Cultural Studies*, senza dimenticare la psicanalisi, strumenti eventualmente utili, ma che presi come *lettres de noblesse* date alla danza per lusingare i colleghi di altri settori più solidamente stabiliti hanno prodotto risultati spesso inconsistenti. Le altre arti non hanno avuto bisogno di questi sotterfugi per legittimarsi e la danza deve prendere in se stessa, nelle sue pratiche, nella sua storia, nel suo ruolo nella storia culturale, i fondamenti della sua indiscutibile legittimità a sedersi, o meglio a muoversi, in seno all’università.

La danza è arrivata all’università nel XX secolo in virtù della sua vitalità come forma artistica con la capacità d’interessare un vastissimo pubblico e influire sullo sviluppo generale delle arti. La sua stessa visibilità non consentiva all’università d’ignorarla. È stata la realtà creativa della danza a imporsi e da questa si dovrebbe partire per disegnare i corsi universitari, e non già da qualche presupposto teorico aprioristico. Lo specifico della danza teatrale è il filone che porta la danza all’università.

Mi riferisco sempre alla danza teatrale così come si è sviluppata dal Rinascimento a oggi, senza prenderla come una forma di danza etnica, anzi considerandola, alla stregua delle altre arti affermatesi nel medesimo periodo, come una manifestazione che suppone autori,

opere, interpreti, mezzi di produzione e un pubblico in diversi modi committente, non sembrandomi possibile ridurla a una semplice rappresentazione corporale. È vero che di questa arte-danza teatrale poco è rimasto, anche delle produzioni recenti, e che nemmeno i corpi che hanno dato vita a esse sono qui per testimoniare. Non si è stabilito un canone che bisognerebbe contestare, così scarse sono le opere disponibili per definirlo, e in questo la danza è senz'altro diversa dalle arti sorelle. Effimera, la danza che si manifesta è subito passata, così come le nostre vite. Di questo passato rimane una memoria da ricostruire per capire il presente e leggere le tappe precedenti. Ci rimane la storia, la storia da scrivere e da raccontare, come un modo di dare corpo all'arte e non come un semplice sguardo indietro. La storia della danza è l'arte della danza.

Una tale storia è da scrivere, da riscrivere, da problematizzare, come in tutta l'impresa storica, evitando gli anacronismi che risultano da decodificazioni basate sui valori odierni e non su quelli coevi al periodo sotto osservazione. Anche se non esiste un canone, si è imposta fino alla metà del ventesimo secolo una narrativa incompleta e sostenuta da molti *clichés*, come ad esempio quello di aver privilegiato Parigi facendone il fulcro della storia della danza, un atteggiamento impensabile nel contesto di un'altra arte. Frutto pure in questo caso di una ricerca poco approfondita. Tale centralità di Parigi si è smorzata negli ultimi decenni, ma non siamo arrivati a una narrativa pluricentrica che traduca la mobilità della danza in tutto il continente europeo, e al di fuori di quello.

Le storie delle differenti arti e della letteratura sono conosciute nelle linee generali dal pubblico colto che le segue, ed evidentemente da quelli che le praticano; per la danza, invece, lo spettatore non sembra sentire il bisogno di assorbire i profili della sua storia, non ci si rende conto che senza immergersi in questa storia la semplice fruizione del momento presente è incompleta, poiché gli occhiali della contestualizzazione culturale arricchiscono la percezione diretta. Questo per quanto riguarda il pubblico, ma pure fra i danzatori e i coreografi di oggi si verifica una insufficiente consapevolezza del passato, anche prossimo, che non trova un parallelo fra i professionisti delle altre arti. Di conseguenza, si presentano come novità esperimenti e strade già percorsi.

Mi risulta dunque che una delle funzioni degli studiosi di danza sia quella di approfondire il discorso storico e renderlo visibile e presente davanti a tutta la comunità, evidenziando l'originalità del contributo della danza e rendendo evidente agli altri studiosi lo stato di negligenza in cui si trovano quando non incorporano nelle loro personali fruizioni artistiche gli spettacoli di danza e quando dimenticano le questioni relative alla danza in quanto oggetti di riflessione.

Sfortunatamente, la storia della danza teatrale è un territorio pieno di lacune, manca la ricerca sistematica su nodi centrali e su altri esiste un unico approccio, come se fosse possibile un solo libro su Veronese, su Beethoven, su Shakespeare, su Stanislavsky o su Orson Welles. Ne do degli esempi. Di Noverre non esiste una edizione completa e critica delle sue *Lettres sur la danse*; su Gasparo Angiolini esiste un unico volume, quello di Lorenzo Tozzi; *idem* su Viganò; sui Taglioni come tribù artistica non esiste niente; su Perrot un unico volume di Ivor Guest, instancabile pioniere nello sterminato mondo del ballo romantico; sull'universo della danza italiana, che fino alla fine del XIX secolo ha dominato tutta l'Europa, ben poco, e la lista sarebbe ancora lunga. Per il XX secolo stiamo meglio.

Per lo più questi libri hanno edizioni limitate, raramente sono tradotti, e le poche riviste di saggi sulla danza hanno anch'esse una circolazione ridotta. E qui sarebbe il momento di fare un appello per la creazione di una rivista europea di danza dove far convergere il meglio della ricerca universitaria. Mancando l'archeologia, che può diventare sapere, non di rado si vedono saggi o libri che delirano evadendo riferimenti concreti ed evidenziando un inaccettabile disprezzo per la conoscenza del contesto culturale in cui lavoravano i diversi artisti. Queste mancanze sono mascherate con mal digerite nozioni importate da altre discipline. La fragilità stessa degli studi di danza ha consentito l'assalto e l'egemonia di questo tipo d'interventi, ai quali le altre arti, forti di voluminose bibliografie, hanno resistito. Mi voglio soffermare su un caso clamoroso, poiché l'autrice, Susan Foster, ha fatto scuola e ha stabilito territori di potere. Si tratta del saggio *L'alterità di Didone: coreografare la "razza" e il genere nel ballet d'action*³, raccolto nel volume *I discorsi della danza*, curato in inglese

³ Pubblicato in S. FRANCO, M. NORDERA (a cura di), *I discorsi della danza*, Torino, UTET, 2005, pp. 69-82.

se e in italiano da due operose e intelligenti professoresse italiane, Marina Nordera e Susanne Franco. Dirò subito che commentando quel testo, Marina Nordera ha fatto già notare il suo carattere lacunoso, fermandosi là dove lo imponeva la sua buona educazione di curatrice.

Riprendendo il suo prisma ossessivo del politico, del genere, della razza, del colonialismo, Susan Foster si è attaccata a Noverre per definirlo politicamente scorretto, razzista, foriero del colonialismo e nemico delle donne. Il che, quand'anche fosse vero, non si vede dove potrebbe portare. L'atteggiamento che gli viene attribuito parte da una lettura *sui generis* del libretto del ballo *Enée et Didon* così come appare in un manoscritto del 1766⁴, messo a confronto con quello del melodramma *Dido e Aeneas* (1689) di Purcell, poiché Foster non ha trovato, anche se reperibile, quello di Gasparo Angiolini per la sua *Didone Abbandonata* (1766). Non insisterò sull'incongruenza di mettere a confronto un libretto che è parte integrante dello stesso melodramma, riproposto a ogni nuova rappresentazione, e dunque rivisitabile, con il semplice argomento di un ballo ormai sparito, senza che si possa conoscere come quell'argomento sia stato messo in scena, ovverosia quali elementi si offrivano al pubblico dell'epoca per indurre "l'ideologia" che la Foster trova nascosta nel testo di Noverre. Si noti pure l'anomalia di mettere a confronto opere distanti di quasi un secolo prodotte in condizioni del tutto dissimili. Dopo questi passi iniziali, gli errori si susseguono. Vediamoli.

a. Cartagine non si trova in Libia, come lei dice, ma in Tunisia; il che rende ancora più incongrua l'affermazione che: «Anche se la Francia non colonizzò l'Algeria fino al diciannovesimo secolo, il trattamento che Noverre fa del personaggio di Didone prepara la strada all'invasione costruendo Cartagine come una sorta di spazio liminale

⁴ J.-G. NOVERRE, *Théorie et pratique de la danse simple et composée; de l'art des ballets; de musique; du costume et des decorations*, Louisbourg, 1766. Manoscritto alla Biblioteca Naradowa di Varsavia. Il libretto di *Enée et Didon* è più facilmente reperibile in biblioteca nelle edizioni delle *Lettres sur la danse* del 1803-4 e del 1807. Si trova anche in M. CHÉRUZEL, *Jean-Georges Noverre. Le levain de la danse*, Saint-Germain-en-Laye, Edizione dell'Autore, 1993. Non è detto che Noverre abbia fatto danzare questo balletto a Stoccarda. Noverre offre al re di Polonia, per il quale voleva lavorare, una raccolta di libretti di balli che avrebbe potuto realizzare a Varsavia; compie un identico invio al re di Svezia.

tra l'Oriente e il femminile»⁵. Per la Foster, Cartagine, assimilata ad una donna violata, è decisamente mobile, piazzandosi secondo le sue convenienze in Libia o in Algeria, ma mai in Tunisia, dove i Francesi sono arrivati nel 1881, più di cento anni dopo il balletto di Noverre, confrontandosi con un'altra potenza colonizzatrice dell'Africa, l'impero ottomano. Didone viene dal Libano, non può essere giudicata rappresentativa dall'Africa, e qui non lo è neppure dell'Oriente.

b. Scrive Foster: «Voltaire, al contrario, la immagina come un personaggio della vita reale osservando le differenze tra le sue origini siriane e la cultura e la religione musulmana locale con cui si confronta quando si trasferisce a Cartagine»⁶. L'interpretazione di Voltaire si troverebbe, secondo l'Autrice, nel racconto *La Princesse de Babylone*, incentrato su Formosante, nemmeno una lontana parente di Didone. Più grave è supporre che Didone, che nel mito sarebbe vissuta circa 800 anni a.C., avesse potuto trovare dei musulmani a Cartagine, essendo Maometto nato intorno al 570 d.C.!

c. Dispiacuta che Didone si sacrifichi a causa di un uomo — ma senza questo gesto estremo l'episodio non diventerebbe la tragedia da far ballare — Foster suggerisce che un migliore finale sarebbe quello che vede Didone infischarsi della partenza di Enea e fuggire verso le Canarie (lungi dall'essere scoperte) con «la sua fedele serva Belinda»⁷. In alternativa, matrimonio con il re Iarba. Suggestione quest'ultima che coinciderebbe con *La Didone* di Francesco Cavalli, la prima opera su questo tema (1641) scritta da Busenello, uno dei librettisti di Monteverdi. Ma questo sarà sfuggito a Foster. In *The Tragedy of Dido* di Christopher Marlowe (1594), che il librettista di Purcell avrà forse letto, Iarba si suicida dopo Didone.

d. È detto, in una congettura senza fondamento, che Marie Sallé (1707–1756) avrebbe potuto conoscere l'opera di Purcell e trasmettere l'idea a Noverre. Per Foster, la ballerina viene «trascurata in quanto forza storica dello sviluppo del *ballet d'action*»⁸. Niente di meno esatto, da Noverre a Saint-Léon, da Emile Dacier a Régine

⁵ S. FOSTER, *L'alterità di Didone: coreografare la "razza" e il genere nel ballet d'action*, in S. FRANCO, M. NORDERA (a cura di), *I discorsi della danza* cit., p. 181.

⁶ Ivi, p. 175.

⁷ Ivi, p. 182.

⁸ Ivi, p. 173.

Astier, che scrive su Marie Sallé nella *International Dance Encyclopedia*⁹, alla quale ha collaborato anche Susan Foster, fino a Sarah McCleave¹⁰, che di recente si è occupata della ballerina, tutti esaltano il suo ruolo. La Foster, però, ha bisogno di questa distorsione per calcare sul tasto del vittimismo femminista.

e. Susan Foster afferma che «non ci sono tracce della musica che Noverre utilizzò»¹¹. Si sa, però, che il suo ballo fu danzato a Vienna e a Lione su uno spartito di Josef Strazer.

f. Il riassunto che Foster fa del tema di *Didone e Enea* è anch'esso singolare. Conviene ricordare che si tratta di una narrazione mitologica, secondo la quale Enea figlio di Venere è strumento di confronto fra gli dei, che se lo “palleggiano”, così come viene raccontato nell'Eneide di Virgilio e in altri testi classici, in cui l'eroe è Enea e non Didone. Dice la Foster:

Nella versione più conosciuta della sua storia, [Didone] si getta su una pira funeraria per resistere alle ripetute proposte amoroze del re di Libia, Iarba. Nel racconto di Virgilio, ha già respinto la proposta di Iarba di un secondo matrimonio quando incontra Enea. Nel bel mezzo della loro storia d'amore, comunque, Enea è invitato a tornare in Italia dove fonda la città di Roma. La maggior parte dei racconti su Didone sono incentrati sulla relazione o con Iarba o con Enea. Una delle innovazioni sorprendenti di Noverre fu quella di inserire entrambi i personaggi maschili nello stesso intreccio¹².

Lascio da parte le imprecisioni di queste poche righe, come il suicidio di Didone a causa di Iarba e non dell'abbandono da parte di Enea, per concentrarmi sull'ultima osservazione, su quella «innovazione sorprendente» che sarebbe l'introduzione di due personaggi maschili. Se Susan Foster avesse voluto occuparsi seriamente di questo ballo, e non già imporre al lettore una interpretazione prefabbricata

⁹ *International Dance Encyclopedia*, V, New York–Oxford, Oxford University Press, 1998.

¹⁰ S. MCCLEAVE, *Marie Sallé as Muse: Haendel's Music for Mime*, «The Consort», 1995, n. 51; EAD., *Marie Sallé, Heandel, Rameau and the Development of Narrative Dance Music*, in J. ROTHKAMM, M. MALKIEWICZ (a cura di), *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett*, Berlin, Vorwerk 8, 2007; EAD., *Marie Sallé and the Development of the Ballet en Action*, «Journal of the Society for Musicology in Ireland», 2007–8, n. 3.

¹¹ S. FOSTER, *L'alterità di Didone* cit., p. 174.

¹² Ivi, p. 173.

cata per giustificare le sue teorie, avrebbe presto scoperto che la fonte di Noverre, aldilà dell'Eneide, era la *Didone Abbandonata* (1721) di Metastasio, dove si trovano già questi due personaggi maschili. Avrebbe anche dedotto facilmente che presentando il ballo alla corte di Vienna non si proponeva di fare l'apologia di una Francia futura colonizzatrice dell'Africa. Avrebbe pure capito che ispirarsi a Metastasio, il poeta più in vista alla corte, non era una originalità particolare, giacché su questo libretto si sono scritte nel XVIII secolo più di sessanta, dico bene, sessanta opere, tra le quali tre sono state cantate nella Penisola Iberica, una di Galuppi a Madrid, e due a Lisbona (una di Rinaldo da Capua e un'altra di David Perez). Per quanto riguarda i balli, ce ne sono più di dodici a occuparsi di Didone¹³. La prima del più famoso ballo di Noverre, *Giasone e Medea*, a Stoccarda nel 1763, ebbe luogo proprio in occasione della presentazione della *Didone abbandonata* di Jommelli.

Noverre non è *colpevole* di non obbedire ai criteri della Foster. Come altri compositori di balli pantomimi, Noverre si è servito di un argomento ben noto agli spettatori, in modo che questi potessero seguire più facilmente una narrazione necessariamente prodotta senza le parole. Questa tragedia aveva tutti gli ingredienti per produrre uno spettacolo fortemente emotivo, come lui ricercava, offrendo anche l'opportunità di grandi effetti scenici alla moda, come l'incendio finale. Proponendo la sua *Didone* subito dopo il noto successo di *Le départ d'Enée* (*Didon abandonnée*) di Angiolini nel 1766 a Pietroburgo, Noverre aveva forse voluto compiere un atto dimostrativo della sua bravura nella Vienna dove aveva appena sostituito Angiolini e dove si trovava Metastasio.

La *Didone* di Angiolini, che la Foster non ha avuto cura di studiare, è un caso particolarmente interessante in questo momento storico per la definizione dei rapporti fra il melodramma e il ballo. Infatti, sappiamo che il ballo fu presentato poco dopo il melodramma *Didone* di Metastasio/Galuppi, seguendo pedissequamente il libretto e conquistando il pubblico per la leggibilità con cui la trama veniva presentata, in una testimonianza efficace delle capacità narrative

¹³ T.M. GIALDRONI, *Soggetti metastasiani nel ballo pantomimo tra Sette e Ottocento*, in E. SALA DI FELICE, R. CAIRA LUMETTI (a cura di), *Il melodramma di Pietro Metastasio*, Roma, Aracne, 2001, pp. 569-607.

della danza pantomima. La musica era dello stesso Angiolini. Si sa anche che Metastasio, da rapporti arrivati a Vienna, non si sentì tradito da Angiolini e che lo ringraziò invece calorosamente: «Sono ormai quarant'anni che la mia povera Didone assorda de' suoi lamenti tutti i teatri d'Europa, e né pure uno de' vostri più celebrati colleghi avea potuto fin'ora farne il mirabile uso che voi avete fatto»¹⁴.

Se la scelta del tema di Didone da parte di Noverre fosse stata particolarmente originale e avesse suscitato una interpretazione altamente personale, forse meriterebbe, anche in assenza di un altro punto di riferimento sullo spettacolo, un'analisi sul senso del suo contenuto, ma, come si è visto, fu una scelta quasi imposta dalla popolarità del libretto di Metastasio. La regina abbandonata da Enea continuerà a interessare musicisti come Piccinni, Mercandante o Berlioz e coreografi come Viganò, Mark Morris o Sasha Waltz, a causa del potenziale drammatico del suo struggimento passionale. I commenti di Susan Foster sono soltanto un esercizio gratuito e ingannevole.

Deborah Jowitt aveva segnalato, a proposito di uno scambio di punti di vista fra Barbara Sparti e Janet Adshead-Landsdale¹⁵, che «un certo numero di scrittori, eccitati dalle nuove tendenze dell'erudizione, le riversano su un fenomeno di danza e ignorano o sopprimano le testimonianze che non combaciano, facendo diventare il paradigma un letto di Proscruete. (Un fatto/piede rimane di fuori, lo si taglia!)»¹⁶. Ed è quanto è accaduto nel saggio di Susan Foster.

Questo caso serve anche a dimostrare che in assenza delle opere vive, sulle quali basare le nostre interpretazioni, bisogna avere in mente non solo le circostanze dello spettacolo, ma anche il momento storico della sua produzione e la vita delle arti vicine. Un artista, e men che meno un coreografo, non agisce nel vacuo. La storia nella quale lui si integra è anche la storia che lui produce. La storia è dunque una tappa essenziale degli studi coreologici, quando il loro oggetto è la danza teatrale.

¹⁴ A. CHEGAI, *L'esilio di Metastasio*, in particolare il capitolo IV: *Il ballo per l'opera: analogie, contrasti, interscambi*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp.163-237.

¹⁵ B. SPARTI, J. ADSHEAD-LANSDALE, *Dialogue: Dance History-Current Methodologies*, «Dance Research Journal», XXVIII, 1996, n. 1, pp. 3-6.

¹⁶ D. JOWITT, *The Critical Burden of History*, «Dance Research Journal», XXXII, 2000, n. 1, pp. 131-137.

I cattivi maestri da sempre hanno fatto scuola, purtroppo. In una recente mostra all'Opéra di Parigi intitolata *Image(s) de la danse*, con tanto di catalogo e numero speciale della rivista della Bibliothèque Nationale, le sviste sono numerose, imputabili sia a una carente familiarità con gli studi sull'iconografia della danza, sia a una impostazione in sintonia con le teorie critiche di oltre Atlantico. Era presente nella mostra l'immagine romantica per eccellenza delle tre grazie Maria Taglioni, Fanny Elssler e Fanny Cerrito, che l'artista raffigura con riferimento sia alla scultura classica, sia a Botticelli. Accanto a questa, una litografia, tratta da un quadro di Auguste Gendron intitolato *Les Willis*, ritrae in un intreccio belle signore nude rassomiglianti alle figurazioni degli harem di Ingres o di Delacroix nella *Morte di Sardanapalo*, che sono l'ovvia ispirazione del pittore, e non già il balletto *Giselle*. Ebbene, tanto nella didascalia della mostra, come nel testo del catalogo si scrive, senza margine di dubbio, quanto segue:

Il corpo di ballo risveglia pure il fantasma lesbico. Il sogno d'assistere ad un'orgia omosessuale è evidente nella stampa *Les Willis*, secondo il pittore Auguste Gendron (1817–1881), dove ballerine nude e voluttuose si toccano guardando lo spettatore piazzato in postura di voyeur. Senza arrivare a delle immagini tanto esplicite, innumerevoli rappresentazioni ci fanno vedere due o tre ballerine intrecciate teneramente, evocando degli amori omosessuali. Le tre grazie rappresentando Maria Taglioni, Fanny Elssler e Fanny Cerrito sono tipiche di questo immaginario¹⁷.

Tali accostamenti sono spacciati come verità accettate, in una mostra diretta al grande pubblico che li crederà sana dottrina e si sentirà invitato vedere la sua prossima *Giselle* godendosi il secondo atto come un'orgia lesbica. In buona sostanza, se uno spettacolo di questo genere lo interessa, troverà a Parigi dei posti più consoni che non l'Opéra.

Per terminare vorrei ricordare il ritratto ideale che Laurence Louppe ha fatto dello storico della danza:

Ecco perché lo storico della danza sta ancora adesso inventando la sua metodologia e a volte anche i suoi obiettivi. Deve inventare la sua formazione, poi-

¹⁷ M. POURADIER, *Imaginaire poétique de la danse*, in M. AUCLAIR, P. VIDAL (sous la direction de), *Image[s] de la danse*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2008, pp. 40–46.

ché in più di una conoscenza infallibile delle tecniche, dei pensieri, delle opere, gli si chiede un solido senso di ricerca, cosicché, mancando una documentazione già pronta, deve incontrare e identificare i suoi strumenti. Ha in più bisogno di un'ampia cultura, di una curiosità indirizzata a tutti i campi artistici che sono in rapporto diretto con i dati della danza in ogni epoca. Per finire, deve essere in grado di sapere collegare le sue conoscenze all'esperienza presente, rendendosi capace di leggere nelle creazioni contemporanee quanto è già iscritto nella storia dei corpi¹⁸.

Se l'università si propone di formare degli storici della danza, ecco un buon punto di partenza per un programma di studi.

¹⁸ L. LOUPPE, *L'histoire de la danse: information ou formation*, «Marsyas», 1993, n. 28, pp. 49-52.

Il documento nella storia della danza Riflessioni in margine

ORNELLA DI TONDO

Premessa

Il presente intervento¹ nasce come prosecuzione della riflessione avviata nella mia precedente relazione su oralità e scrittura nella danza presentata nell'ambito dello scorso convegno di AIRDanza², e dalla recente rilettura di alcune opere fondamentali della storiografia, della storia orale e dell'antropologia interpretativa³. In relazione, infatti, alla pluralità di questioni che da diversi anni investono la storiografia della danza, in particolare di lingua anglosassone, ma anche alla crisi euristica e ai ripensamenti metodologici e concettuali che attraversano le altre discipline di cui mi occupo, ovvero l'antropologia, l'etnomusicologia e l'etnocoreologia, ho sentito l'esigenza di tornare a riflettere su alcuni fondamentali concetti.

In particolare, ho ripreso alcune considerazioni di Jacques Le Goff in *Storia e memoria orale* (cfr. nota 3), che propongo per la discussione:

¹ In questa sede l'apparato critico sarà limitato al minimo. In particolare non fornisco le indicazioni bibliografiche complete dei trattati citati, di facile reperimento. Desidero dedicare questo intervento ad Andrea Francalanci, danzatore, coreografo, ricostruttore e studioso di danze storiche, prematuramente scomparso a Parigi il 14 gennaio 1994.

² O. DI TONDO, *Oralità e scrittura nella danza: alcune considerazioni*, in O. DI TONDO, I. GIANNUZZI, S. TORSSELLO (a cura di), *Corpi danzanti. Culture, tradizioni, identità*, Nardò, Besa, 2009, pp. 131–155.

³ In particolare J. LE GOFF, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1982; cfr., inoltre, C. GINZBURG, *Miti, emblemi, spie*, Torino, Einaudi, 1986; M. DE CERTEAU, *L'operazione storica*, Urbino, Argalia, 1973; J. VANSINA, *La tradizione orale. Saggio di metodologia storica*, Roma,

– il documento è più agevole da definire e da reperire del fatto storico stesso, il quale non è mai dato come tale ma costruito;

– ogni documento è un monumento che bisogna saper destrutturate, ovvero un'eredità, un segno del passato intenzionalmente costruito per perpetuare una certa visione e un determinato segmento della memoria;

– i documenti diventano tali solo dopo la ricerca e la selezione da parte dello storico; essi non rispondono che alle domande dello storico;

– è necessario studiare il potere delle categorie sociali e dei gruppi di lasciare testimonianze suscettibili di orientare la storiografia;

– è necessario compiere l'inventario degli archivi del silenzio e fare la storia a partire dai documenti, e dalle assenze dei documenti.

Alla luce di queste affermazioni, qual è il senso del documento nella storia della danza? In particolare, quale il significato del documento scritto nella ricerca storica in una disciplina, quella coreica, essenzialmente non verbale, non legata ad alcuna fissazione scritta, preventiva o descrittiva della sua materia, e che si è per lo più basata su una trasmissione di tipo orale/aurale e cinetico⁴ delle sue tecniche, dei suoi principi, del suo repertorio, sia in ambito colto sia soprattutto in ambito tradizionale?

Si tratta di domande, credo, non secondarie e che incidono su problematiche come la selezione delle fonti documentarie, la critica e l'esegesi delle fonti, le operazioni di destrutturazione e di interpretazione del documento affrontate dallo studioso; non ultimo, si riflettono su una questione basilare quale l'assunzione di responsabilità da parte dello storico delle possibili ricostruzioni e interpretazioni suggerite dal documento.

Le fonti scritte nella storia della danza

Se partiamo dall'assunto che il passato non ha disseminato tracce in modo innocente, ma seguendo logiche di potere e precise strategie,

Officina, 1976; C. GEERTZ, *Interpretazioni di culture*, Bologna, Il Mulino, 1987; J. CLIFFORD, G.E. MARCUS, *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*, Roma, Meltemi, 2005; U. ECO, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani, 1995.

⁴ Per una discussione della trasmissione di tipo orale/aurale e cinetico invalsa nella danza, cfr. O. DI TONDO, *Oralità e scrittura nella danza* cit., pp. 131–155.

sembra lecito affermare che la danza, arte effimera e legata alla corporeità, sia stata relegata (o si sia autorelegata) nel silenzio della memoria. Stante l'esiguità del numero, almeno sino a tempi recenti, di maestri di ballo, danzatori e coreografi che hanno redatto trattati e opere sul ballo, o che hanno utilizzato la notazione per fissare le loro composizioni, oppure che hanno lasciato testimonianze sulla loro vita e sulla loro professione, sembra proprio che in pochi siano stati toccati dal desiderio di perpetuare la propria immagine e il proprio operato tramite la scrittura. Questa limitata volontà di autorappresentazione e di autoriflessione, almeno nelle forme tradizionalmente destinate a tale scopo, potrebbe essere in parte dovuta a motivi contingenti ma non da sottovalutare, quale la poca diffusione della scrittura, l'approssimata formazione culturale, i notevoli costi della stampa. In effetti, la trasmissione da maestro ad allievo, l'apprendimento diretto tramite l'osservazione, l'ascolto e il tentativo di riproduzione, la memorizzazione delle coreografie sono stati i principali metodi di cui da sempre ci si è avvalsi e attraverso i quali si è tramandato un repertorio, una tecnica o una tradizione coreica.

È però noto come, a partire dal Quattrocento, parallelamente all'affermarsi della figura del maestro di ballo, quale specialista riconosciuto e all'afferire della danza ai livelli sociali più elevati, sia andata affermandosi l'esigenza da parte di alcuni maestri di poter in qualche modo fissare il proprio magistero e le proprie creazioni. A differenza di quanto avveniva nelle danze tradizionali, in ambito colto cominciò quindi a costituirsi un *corpus*, seppure lacunoso e frammentario, specialmente se confrontato con quello di altre arti, di documenti scritti che si vennero affiancando alla tradizione orale, integrandola e supportandola. Il numero di queste fonti è comunque assolutamente limitato e non rappresentativo dell'enorme numero di balli di società e di coreografie teatrali di cui conosciamo a volte a malapena il nome, e di maestri, coreografi e interpreti che non hanno lasciato tracce della loro attività⁵.

Considerata l'esiguità dello spazio a disposizione, in questa sede ho scelto di limitare l'esemplificazione delle fonti scritte relative alla

⁵ Questo almeno allo stato delle ricerche attuali; negli ultimi anni infatti si è giunti alla riscoperta di alcune nuove fonti di grande importanza, che hanno contribuito a gettare luce su periodi e pratiche poco documentate.

danza all'ambito italiano dal Quattrocento all'Ottocento, ovvero il periodo di cui mi occupo in modo più specifico, e di circoscriverla ai trattati di ballo e alle fonti archivistiche, tipologie documentarie che secondo la classica ripartizione storiografica possono essere ricondotte rispettivamente alle fonti scritte di carattere diretto e indiretto. Tra le fonti dirette (ovvero quei documenti volontariamente prodotti con l'intento di registrare, descrivere o testimoniare l'evento danza da vari punti di vista, per esempio teorico, pratico, biografico ecc.) si possono annoverare trattati e manuali di ballo, raccolte di danze, opere teoriche, scritti apologetici o denigratori, libretti e programmi, cartelloni e manifesti teatrali, diari, appunti e memorie di coreografi, danzatori e maestri, biografie e autobiografie, critiche teatrali. Tra le fonti indirette (quelle che Marc Bloch definisce «testimoni loro malgrado», ovvero le testimonianze che seppure non nate specificamente con l'intento di documentare la danza recano comunque tracce spesso di grande interesse su di essa) si trovano documenti archivistici quali atti notarili, amministrativi, giudiziari e di polizia, testi poetici e letterari, relazioni di eventi, scritti di viaggiatori, diari, cronache, lettere pastorali e scritti dei Padri della Chiesa.

Trovo questa divisione tra fonti dirette e indirette (come pure quella tra fonti primarie e secondarie), già oggetto in alcuni casi di critica, anche con validi motivi⁶, utile sia concettualmente sia in sede espositiva. In ogni caso, essa non riveste carattere assoluto e apodittico, in quanto la selezione delle fonti, il giudizio sulla loro rilevanza e soprattutto sulla loro congruità devono essere commisurati all'oggetto e allo scopo della ricerca che lo studioso si pone. Nel caso poi della storia della danza, ove le fonti scritte di carattere diretto, primario, scarseggiano ampiamente, una intelligente e articolata selezione e trattazione delle fonti indirette e secondarie appare senza dubbio fondamentale.

Ovviamente le fonti scritte non sono le uniche documentazioni sulle quali lo storico esercita il suo mestiere; altre, che sarebbero suscettibili di analoghe riflessioni, sono per esempio i documenti iconografici, sonori e videofotografici, le notazioni coreografiche e musi-

⁶ Cfr., per esempo, L. HAMMERGREN, *Many Sources, Many Voices*, in A. CARTER (a cura di), *Rethinking Dance History. A Reader*, New York-London, Routledge, 2004, pp. 20-31.

cali, le testimonianze di carattere archeologico, i reperti e i manufatti, le testimonianze di storia orale e così via.

Trattati e manuali di ballo

Sul processo che nel Quattrocento ha condotto alla codificazione in forma scritta del sapere coreico, opera in particolare di alcuni maestri italiani (Domenico da Piacenza e Guglielmo Ebreo da Pesaro, cui va aggiunto il cortigiano Antonio Cornazano, letterato e umanista), e che ha certamente costituito un evento nodale della storia della danza in Occidente, molto è stato poi scritto, anche recentemente, quindi non mi soffermerò⁷.

Vorrei invece mettere in rilievo come nei trattati e nei manuali di ballo — intendendo i primi come le più o meno sistematiche codificazioni, anche teoriche, di un sapere e di una tradizione coreica, mentre i secondi rivestono carattere più funzionale, pratico e compilativo e sono in genere legati alla divulgazione e alla trasmissione di uno specifico repertorio coreico — italiani del Quattrocento siano presenti alcune peculiarità che possono essere applicate anche alla successiva produzione di manuali e trattati di ballo. Seppure in buona parte note, credo dovrebbero essere costantemente tenute presenti dallo storico della danza e da quanti si occupano di ricostruzione.

Da notare è innanzitutto la preminenza della trattazione verbale, anche nella descrizione di passi, movimenti e coreografie, sulla notazione coreografica (quasi inesistente nei trattati italiani fino al Settecento) e sull'immagine, in genere scarsamente presente e spesso

⁷ Si vedano in particolare: M. PADOVAN (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, atti del convegno internazionale di studi, Pesaro, 16–18 luglio 1987, Pesaro, Pacini, 1990; A. PONTREMOLI, P. LA ROCCA, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Milano, Vita & Pensiero, 1987; A. PONTREMOLI, *La danza negli spettacoli dal Medioevo alla fine del Seicento*, in A. BASSO (a cura di), *Musica in scena, V: L'arte della danza e del balletto*, Torino, UTET, 1995, pp. 1–36; C. LOMBARDI, *Trattati di danza e arte della memoria*, in E. CASINI ROPA, F. BORTOLETTI (a cura di), *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, Macerata, Ephemeria, 2007, pp. 7–22; M. NORDERA, *Modelli e processi di trasmissione del sapere coreutico: i manuali quattrocenteschi tra oralità e scrittura*, ivi, pp. 23–32; A. PONTREMOLI, *La sapienza dei piedi. Pensiero teorico e sperimentazione nei trattati italiani del XV secolo*, ivi, pp. 33–48. Sui trattati di ballo italiani sino al Settecento, cfr. C. LOMBARDI, *Danza e buone maniere nella società dell'antico regime. Trattati e altri testi italiani tra 1580 e 1780*, Roma, Ed. Europea, 1991.

con funzione fondamentalmente ornamentale. Tra i rarissimi casi in cui l'immagine assume invece un ruolo preponderante rispetto alla trattazione scritta nella trasmissione, nell'apprendimento e nella composizione delle danze è da citare la *Nuova e curiosa scuola de' balli teatrali. Neue und Curieuse Teatralische Tantz-Schul* di Gregorio Lambranzi (Nürnberg, 1716), testo che può essere considerato una trasposizione del meccanismo di tradizione orale/aurale e cinetico della danza, in cui il contatto diretto tra maestro e allievo (o tra coreografo e danzatore) è sostituito dall'immagine a stampa che rappresenta sinteticamente, con l'ausilio di scarse descrizioni verbali e di brevi arie musicali, l'intera danza, di cui costituisce sia una *figura d'invenzione* sia una *figura di memoria* per il lettore, invitato a comporre da sé e a ricordare le proprie danze sulla base degli esempi riportati da Lambranzi⁸.

Nei trattati è caratteristico il tentativo di costruire un *corpus* organico di regole generali e di precetti, solitamente raccolti in una sezione di carattere più teorico che precede la descrizione dei passi, enunciati secondo un crescente livello di complessità, e delle coreografie. Questa esigenza nasce in parte anche dalla necessità di permettere l'inclusione della danza, *arte meccanica*, nel novero delle *arti liberali*, come la musica, fornendo una giustificazione culturale a una disciplina particolarmente invisibile perché basata sul corpo, disprezzata dai letterati e osteggiata dalla Chiesa (si ricordi tra l'altro che moltissimi maestri di ballo sino a Cinquecento inoltrato sono ebrei).

I trattati costituiscono in genere la codificazione di un sapere ormai assestato e ben noto ai lettori coevi, quasi sempre dilettanti di alto rango o professionisti. Non sono quindi riportate le informazioni più ovvie (ma che sarebbero preziose per noi che leggiamo a secoli di distanza) relative a passi, movimenti, posture, atteggiamenti del corpo, portamento della braccia e gestualità, interpretazioni musica-

⁸ Sul trattato di Lambranzi, cfr. M. FAMA, *Le «Curiose invenzioni» del maestro di ballo Gregorio Lambranzi: un consuntivo della coreutica teatrale seicentesca*, in A. CHIARLE (a cura di), *L'arte della danza ai tempi di Claudio Monteverdi*, atti del convegno internazionale, Torino, 6-7 settembre 1993, Torino, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, 1996, pp. 259-273; O. DI TONDO, *Arlecchino: un italiano in Europa tra Lambranzi e Le Roussau*, in F. MOLLICA (a cura di), *Aspetti della cultura di danza nell'Europa del Settecento*, atti del convegno di studi "Bologna e la cultura europea di danza nel Settecento", Bologna, 2-4 giugno 2000, Bologna, I Libri della Società di Danza, 2001, pp. 57-77.

li; come pure sono taciute convenzioni, stili esecutivi e prassi (quali, per esempio, le improvvisazioni oppure le ornamentazioni che erano aggiunte ai movimenti).

Quasi sempre vengono trascurate le forme coreiche del repertorio comune, popolare–urbano e borghese (che trovano talora spazio in alcune raccolte di balli, spesso redatte a uso personale da dilettanti: si veda oltre), per privilegiare le coreografie originali, sia anonime, sia opera di celebri maestri dei quali si riconosce il valore esemplare, sia ancora, in gran parte, composte dal maestro autore del trattato. I trattati costituiscono quindi spesso una sorta di autopromozione dell'autore, come sembra anche indicare la lussuosa edizione di certe opere, concepite soprattutto quali raccolte delle proprie composizioni da dedicare a potenti protettori.

Quasi sempre i trattati, oltre che ellittici e lacunosi, sono reticenti nei confronti di qualsiasi evento coreico non strettamente legato a un ambito curtense–signorile e di molte fonti di ispirazione, di pratiche e processi sui quali, in considerazione anche probabilmente del tipo di pubblico al quale ci si rivolgeva, non era interessante od opportuno appuntare l'attenzione. In particolare, tranne pochissime eccezioni parziali, quali nel Seicento il *Del Origin et Nobiltà del Ballo* di Giulio Cesare Mancini (studiato da Barbara Sparti) sono reticenti sulle coeve manifestazioni coreiche popolari⁹, per secoli costante materiale di ispirazione per maestri e coreografi, e sul processo di circolazione e di scambio reciproco che in diversi periodi vi fu tra sfera colta e sfera popolare. Aspirando a una collocazione ai livelli sociali e culturali più elevati (e remunerativi), era evidentemente assai più conveniente escludere volontariamente ed esplicitamente ogni accenno alla “plebe”, accusata dai maestri di essere la vera e unica responsabile di quei comportamenti vili e viziosi che si riteneva il ballo incoraggiasse.

⁹ B. SPARTI, *Dance not only as Text: Getting the Fuller Picture of Dance in Renaissance and Baroque Italy*, Proceedings of the XXII Congress of the Society of Dance History Scholars, Stoughton, Society of Dance History Scholars, 1999, pp. 195–205. Sul rapporto tra mondo colto e popolare nella danza, cfr. O. DI TONDO, *Il concetto di 'popolare' e 'colto' nella trattatistica coreutica in Italia dal XV al XIX secolo*, «Choreola», I, 1990–1991, n. 1, pp. 5–15; EAD., *La canzone a ballo nel Medioevo*, «Choreola», I, 1991, nn. 3–4, pp. 63–87; EAD., *Il saltarello tra colto e popolare nelle fonti dal XV al XIX secolo*, «Choreola», IX, n. 22, 2006, pp. 3–82.

Ancora, nei loro trattati i maestri sono reticenti sul contributo delle diverse tradizioni locali o nazionali (penso per esempio al problema centrale dei reciproci influssi delle tradizioni italiana, francese e spagnola dal Quattrocento in poi). A eccezione anche qui di rarissimi casi, come la citata *Nuova e curiosa scuola dei balli teatrali* o il *Trattato di ballo teorico-pratico* di Gennaro Magri (Napoli, 1779), non viene fatto cenno all'osmosi a lungo presente tra danza di sala e teatrale; parimenti, si sorvola sulle tradizioni professionistiche (come il magistero del danzatore-attore della Commedia dell'Arte, dei danzatori «grotteschi» e acrobati, ma non solo), in merito alle quali non vengono per esempio riportate indicazioni inerenti l'addestramento corporeo.

I maestri sono pure reticenti (talora anzi faziosi) sull'apporto degli altri maestri e coreografi allo sviluppo della disciplina. Il silenzio che ogni generazione di maestri e coreografi, tranne rare eccezioni, ha in genere fatto scendere nei suoi scritti, tendendo a ignorare o mistificare l'attività della precedente, ha però delle eccezioni. Nell'introduzione di alcuni trattati, come *Il Libro dell'Arte del danzare* di Antonio Cornazano (ms., 1465), *Le Gratie d'Amore* di Cesare Negri (Venezia, 1602) e il *Trattato del ballo nobile* di Giambattista Dufort (Napoli, 1728), sono esplicitamente citati altri maestri (in Cornazano Domenico da Piacenza, in Negri Fabrizio Caroso, in Dufort ancora Caroso e uno sconosciuto Rinaldo Rigoni che ha fatto impazzire non poco gli studiosi, del cui trattato *Il Ballarino perfetto* composto a Milano nel 1468 e dedicato a Galeazzo Sforza non si ha ancora traccia), riconosciuti autori di opere fondamentali sulla danza. In diversi trattati e raccolte di balli, come accennato, sono poi contenute coreografie di altri maestri, contemporanei o della generazione precedente. Di grande interesse è anche nel citato trattato di Negri il paragrafo *Nomi di tutti i più famosi ballerini, che fiorirono nel secolo dell'Autore*, che costituisce una preziosa traccia dei nomi e dell'attività di ben trentasei maestri di ballo italiani, alcuni sconosciuti, altri a noi noti. Tra essi, Lucio Compasso Romano, di cui il Negri annota: «Ha scritto diverse mutanze di gagliarda», autore in effetti di un manuale intitolato *Ballo della Gagliarda* (Firenze, 1560), l'unico di questo elenco, come ha notato Barbara Sparti, a parte Caroso, del quale sia ricordato essere stato autore di opere sulla

danza. Il senso di questo elenco è chiaro: non solo inserire la propria opera in una tradizione e rendere omaggio a più generazioni di eccezionali ballerini e maestri di ballo (spesso anche suonatori e insegnanti di altre discipline, come scherma, volteggio e salti acrobatici), ma anche dimostrare il prestigio sociale ed economico raggiunto dai maestri italiani, molti dei quali attivi presso le principali corti italiane e straniere.

Molte delle lacune e delle reticenze su cui ci si è soffermati, come pure la poca chiarezza, almeno per il lettore odierno, che spesso avvolge i trattati di danza, rendendo difficile la decifrazione di descrizioni e passaggi relativi in particolare a passi e movimenti, possono sicuramente essere imputate a fattori come la poca considerazione attribuita all'aspetto pratico, non degno di essere fissato per iscritto; oppure i citati limiti del *medium* verbale nel descrivere il movimento. Questo aspetto è probabilmente particolarmente rilevante nel caso di trattati non redatti personalmente dal maestro ma da intermediari come amanuensi, o letterati (indispensabili soprattutto nel caso si intendesse utilizzare uno stile letterario e retorico alto), magari del tutto digiuni in fatto di danza, che riportavano per scritto la descrizione verbale del movimento proposta dal maestro. Si consideri poi che talora i trattati, i manuali e ancor più le raccolte di balli venivano composte non da addetti ai lavori, ma da dilettanti (cortigiani, nobili, letterati, professionisti come notai o medici, mercanti) comunque in grado di padroneggiare lo strumento della scrittura. In ogni caso, la poca chiarezza di alcune descrizioni è da considerare a mio parere una traccia dello sforzo di trascrivere l'oralità, e come tale va interpretata e decriptata.

Come nota poi per esempio Marco De Marinis a proposito dei Comici dell'Arte¹⁰, il silenzio su certe pratiche potrebbe essere dovuto non solo alla necessità di tutelare un *segreto professionale* («trucco» e/o «tesoro», per usare i termini che Ferdinando Taviani¹¹ applica ancora al magistero dei Comici dell'Arte) ma anche a una non condivisione di codici tra emittente e destinatario, all'assenza delle indi-

¹⁰ M. DE MARINIS, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 1999.

¹¹ F. TAVIANI, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, «Teatro e storia», I, 1986, pp. 25-75.

spensabili condizioni culturali e linguistiche. Il sapere dei Comici dell'Arte (e direi anche dei professionisti del ballo) era probabilmente troppo distante ed estraneo a quello delle classi egemoni italiane del Cinque/Seicento; esso venne divulgato e messo per scritto solo nella misura in cui poteva essere compreso, spesso assimilato ad altre attività riconosciute e definite, come il lavoro dell'oratore e del letterato. Non va però sottovalutata la possibilità che almeno certi maestri-trattatisti di ballo non fossero poi interessati a scoprire le basi della loro arte e del loro addestramento fisico; quanto più acrobatico e virtuosistico, basato su un faticoso apprendimento e su una accurata codificazione, tanto esso più doveva restare celato e apparire naturale, estemporaneo. Si trattava in fondo di "segreti" che determinavano la fortuna professionale e la considerazione che alcuni di loro riuscirono a conquistare presso i ceti elevati, e che quindi era preferibile continuassero a essere affidati alla trasmissione orale.

Molte altre questioni sono poi da considerare. In genere, quando ci si avvicina a un trattato o a un manuale di ballo, credo sia della più grande utilità porsi degli interrogativi semplici ma non banali. Per esempio, chi e perché scrive un trattato? Quale il suo destinatario, esplicito e implicito? Quale il suo contesto culturale? Quale il rapporto con la precedente trattatistica? Come si iscrive (se si iscrive) il trattato nella memoria della disciplina? Quale il rapporto con i grandi iniziatori e innovatori dell'arte della danza? In genere, utile per tentare di rispondere ad alcune di queste domande è la lettura dei proemi, dei sonetti e delle dediche, che andrebbe fatta in modo sistematico e comparativo per tutte le fonti a noi note. Digni di nota sono anche l'aspetto dei trattati, la grafia usata nel caso dei manoscritti, la scelta del tipo di edizione in quelli pubblicati, in qualche caso assai lussuosa, ricca di illustrazioni e di grande formato, in altri casi invece, in particolare nei manuali e nelle raccolte di balli, quasi tascabile e quindi agevolmente consultabile durante l'esecuzione.

I documenti archivistici

Il percorso di ricerca archivistica, come sa chiunque l'abbia intrapreso, è assai complesso, ma anche di grande fascino e per molti aspetti unico quanto a risultati; dai documenti archivistici si ricava infatti un

genere di informazioni e di notizie che difficilmente altre fonti possono offrire.

La ricerca archivistica è difficile anche perché, una volta individuata l'istituzione che può aver prodotto i documenti che si stanno cercando (sempre ammesso che siano stati mai effettivamente prodotti), essi vanno pazientemente rintracciati tra quanto rimane del fondo archivistico nel quale si pensa siano conservati. Tale ricerca non è facile in quanto i singoli documenti (talora migliaia, o decine di migliaia) di un fondo non vengono descritti in alcun modo negli inventari a disposizione degli studiosi; ciò a meno che non siano stati redatti inventari analitici, magari dotati di registri dei documenti, estremamente rari a confronto della strabordante quantità di documenti custoditi negli archivi pubblici e privati. In molti casi non sono a disposizione che dei semplici elenchi di sussistenza, in cui vengono indicati solo il periodo temporale all'incirca coperto dalla documentazione e la sua quantità (numero di buste, cartelle, registri o quant'altro). In altri casi ancora, i fondi non sono stati ancora riordinati e inventariati, rendendo impossibile ogni tipo di consultazione; ancora, possono versare in condizione di conservazione tutt'altro che ottimali, o addirittura essere andati nel frattempo distrutti, magari per eventi come le guerre (non pochi archivi italiani subirono, per esempio, bombardamenti durante la Seconda Guerra mondiale) o calamità quali allagamenti, incendi, crolli.

Può in ogni caso accadere che seppure la ricerca sia stata correttamente condotta, non sia possibile trovare il documento che si sta cercando. Questo dato ovviamente non è significativo in sé, in quanto in tutti gli archivi la consistenza e le caratteristiche della documentazione conservata sono assolutamente non omogenee; essa può presentare lacune a prima vista inspiegabili come notevole abbondanza di documentazione magari ripetitiva. Alcuni complessi documentari sono giunti quasi intatti, altri invece sono chiaramente andati soggetti a smembramenti, manipolazione o a distruzione più o meno selettiva di carte. Alcune di queste lacune possono essere colmate e integrate tramite il confronto con altre tipologie di documenti o di altre fonti; altre invece sono destinate a rivelarsi non colmabili.

I documenti archivistici, in particolare i più antichi, sono quasi sempre difficili da leggere per l'uso di lingue come il latino o antichi volgari, per l'utilizzazione di grafie di complessa decifrazione e la presenza di abbreviazioni e di particolari formule; è poi necessario saper distinguere le varie tipologie documentarie, come pure le annotazioni e i riferimenti interni degli uffici di produzione e di quanti hanno utilizzato il documento (compresi gli archivisti). Bisogna pure interrogarsi su quali siano le reciproche connessioni (il cosiddetto vincolo archivistico) dei documenti su cui si sta lavorando nella serie documentaria ove sono inseriti. A questo proposito bisogna tener presente gli interventi compiuti nel passato da alcuni archivisti italiani, che in diversi casi hanno estrapolato alcuni documenti dal loro contesto di appartenenza, creando miscellanee di documenti considerati omogenei per tematiche o contenuti. Queste operazioni hanno eliminato e interrotto molti dei nessi che collegavano originariamente i documenti estrapolati agli altri documenti della stessa serie, rendendo evidentemente molto più difficile (in qualche caso impossibile) non solo la valutazione del contesto di produzione del documento, ma anche la ricostruzione del suo percorso e l'individuazione dei precedenti e dei successivi esiti.

Per quanto riguarda la storia della danza, sicuramente interessanti per le ricerche di carattere biografico sono i registri dei battesimi, dei matrimoni, delle morti, tenuti dai parroci a partire dalla seconda metà del Cinquecento. Atti notarili, testamenti e inventari *post mortem*, note dotali sono basilari non solo per ricostruire le vicende economiche e il tenore di vita di maestri e coreografi, ma anche per le informazioni sulle loro conoscenze culturali e professionali che possono recare (per esempio attestando il possesso di strumenti musicali, di partiture e di libri di danza e non). Fondamentali sono pure le serie dei pagamenti e i registri dei ruoli di corti, casate nobiliari, istituti scolastici e collegi dei nobili che avevano alle loro dipendenze maestri di ballo e ballerini.

Tipologie di grande interesse sono i processi giudiziari e le carte di polizia, che possono per esempio riferire di eventi nei quali il soggetto su cui si sta facendo ricerca era stato coinvolto; nel caso vengano riportati dichiarazioni o interrogatori, si può cogliere, sia pure in forma mediata, la sua voce. Gli archivi di polizia consentono poi

di gettare luce, nell'ambito del controllo dell'ordine pubblico, sull'attività delle scuole di ballo private e pubbliche, dove potevano tra l'altro accadere «sconcerti» relativi alla morale¹². Ancora più soggetti a sorveglianza, in quanto spesso luoghi potenzialmente pericolosi (e non solo per la morale, visto che in quelli più infimi la prostituzione e le risse erano all'ordine del giorno), erano le sale da ballo e in genere i locali pubblici, come le osterie, dove si poteva pure cantare e ballare.

Particolarmente controllati erano i teatri e gli spettacoli in genere, sia per quanto riguardava l'ordine pubblico, sia per garantire l'ordinato andamento della vita teatrale. Tra il personale dei teatri, impresari, artisti e maestranze, esisteva tra l'altro spesso un alto tasso litigiosità, che dava origine a rapporti di polizia, indagini, suppliche e petizioni degli artisti coinvolti. Un rigoroso controllo era poi attuato sugli spettacoli, sottoposti in Italia a una rigorosa censura di carattere politico, morale e religioso, balli compresi (si veda oltre).

Di grande interesse sono pure gli archivi dei numerosissimi teatri che punteggiavano la penisola e delle istituzioni quali scuole di ballo dei teatri attive a partire dal Settecento, sia pure in modo discontinuo, in diverse capitali italiane (Torino, Parma, Milano, Napoli, Venezia, Trieste ecc.), che conservano documentazione di carattere amministrativo ma anche corrispondenza, cartelloni, programmi, libretti, figurini di vestiario, stampe, talora costumi e strumenti musicali, in qualche caso partiture musicali e coreografiche, documenti questi presenti anche negli archivi delle case editrici musicali come la milanese Ricordi (il cui archivio è depositato presso la Biblioteca Braidense di Milano).

Ovviamente importantissimi, in quanto contenenti informazioni di prima mano, sono gli archivi personali di agenti teatrali, impresari (come il celebre Alessandro Lanari, le cui carte sono conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze), coreografi e danzatori.

¹² Sulle vicende per esempio di alcune allieve della Scala spinte dal maestro Urbano Garzia a intrecciare relazioni con ricchi signori milanesi e ufficiali austriaci di stanza a Milano e costrette dall'altro maestro Louis La Chapelle a subire «sconvenienti libertà» e l'imposizione di regalie non dovute, cfr. O. DI TONDO, *Disordini alla Scuola di Ballo della Scala (1818-1825)*, «Choreola», V, 1995, n. 13, pp. 64-76.

Interessanti sono anche gli archivi di famiglie gentilizie, nelle quali si praticava comunemente la musica e la danza, sia pure non professionalmente, e si allestivano spesso sontuosi balli o attività spettacolari. Considerando che in particolare in Italia il teatro coreografico e melodrammatico costituì a lungo la principale fonte di svago e di sociabilità dei ceti elevati, specie delle donne, alle quali veniva preclusa ogni forma di coinvolgimento nella vita pubblica e professionale, anche nei diari o nella corrispondenza conservata negli archivi familiari si possono trovare testimonianze relative per esempio a danzatori e coreografi alle proprie dipendenze oppure protetti o ammirati. Particolarmente interessanti poi sono gli archivi di casate aristocratiche proprietarie di teatri, come a Roma i Capranica, proprietari del Teatro Valle e del Capranica (sul quale chi scrive ha una ricerca in corso), i Torlonia, proprietari del Teatro Apollo e poi dell'Argentina e dell'Alibert, e soprattutto gli Sforza Cesarini, proprietari del Teatro Argentina, il cui archivio è ricco di carte relative a danzatori e coreografi pure famosi come Onorato e Salvatore Viganò e Gaetano Gioia¹³.

Non ultimi, gli archivi ecclesiastici possono contenere documenti, come omelie, prediche, lettere pastorali, censure, relazioni, processi inquisitoriali, nei quali viene citata la danza, spesso fonte di biasimo e riprovata, soprattutto se eseguita in contesti o in tempi considerati non idonei in quanto dedicati al culto, oppure perché dotata di caratteristiche ritenute peccaminose, come i "lascivi" balli del popolo, o addirittura demoniache (si pensi al *topos* del sabba stregonesco).

Un esempio di documento archivistico

Quale esemplificazione della ricchezza di informazioni di varia natura, della pluralità dei livelli informativi e dei diversi livelli di lettura che i documenti archivistici consentono, propongo la lettura di un documento da me reperito durante la mia ricerca sulla censura sui balli teatrali e sul controllo sugli spettacoli nella Roma dell'Ottocento. Tali studi sono stati condotti soprattutto negli archi-

¹³ Sull'archivio degli Sforza Cesarini cfr. O. DI TONDO, «Pe' insegnare a ballare sui teatri»: una tipologia di contratto per l'apprendimento del ballo teatrale (XVIII-XIX secolo), «Chorégraphie», VI, 1998, n. 12, pp. 79-94.

vi delle istituzioni politiche, amministrative ed ecclesiastiche romane (Direzione Generale di Polizia del Ministero dell'Interno, Deputazione dei pubblici spettacoli del Comune di Roma, Vicariato) preposte a queste funzioni¹⁴.

Si tratta della *Nota delle spese incontrate dall'impresario Vincenzo Iacovacci per il ballo 'Giorgio il Negro' del coreografo Rota che doveva prodursi per primo ballo nel Teatro Argentina nell'imminente stagione di Carnevale 1866 in 1867, e de' danni cagionati al detto impresario per la proibizione del ballo* [cfr. *infra*, Appendice], datata 18 dicembre 1866 e rinvenuta dalla scrivente presso l'Archivio di Stato di Roma, nella *Miscellanea carte politiche e riservate* (b. 40), contenente numerosi documenti stralciati nello scorso secolo da vari fondi e artificiosamente giustapposti. Tra i fondi più saccheggianti vi fu la Direzione generale di Polizia, organo al quale è ipotizzabile che Vincenzo Iacovacci (impresario del Teatro Argentina dove il ballo avrebbe dovuto essere rappresentato) avesse inoltrato la *Nota delle spese*, oltre che per rimostranza, per un eventuale rimborso. Purtroppo l'operazione di estrapolazione del documento dal proprio contesto, compiuta nel passato dagli archivisti, non permette di verificare questa ipotesi, né di conoscere quale fu l'esito della protesta di Iacovacci.

Il ballo in questione, *Giorgio il Negro*, del coreografo Giuseppe Rota, tratto dal famoso romanzo *La Capanna dello zio Tom* di Harriet Beecher Stowe, era stato per la prima volta rappresentato con musica di Cesare Dominicetti e col titolo di *Bianchi e Negri* al Teatro alla Scala di Milano nella stagione di Autunno 1853; era stato poi riproposto, in una versione leggermente modificata e con musica di Paolo Giorza, in diverse città, come Venezia (1856–57), Rovigo (1858), Firenze (1860), Napoli (1862), Milano (1863). A Roma era stato eseguito nel teatro Apollo nel Carnevale 1858–59, per essere poi ripreso nel novembre 1860 nel medesimo teatro; in entrambe le occasioni era andato in scena con il titolo modificato — operazione usuale a Roma quando si trattava di opere non gradite — di *Giorgio il Negro* (dal nome del protagonista principale, lo schiavo Giorgio Sab, scelta probabilmente motivata dal desiderio di non focalizzare

¹⁴ Per una compiuta analisi del contesto storico e del significato del documento rimando al mio libro *La censura sui balli teatrali nella Roma dell'Ottocento*, Torino, UTET, 2008, in particolare pp. 50–55.

l'attenzione sulla contrapposizione tra bianchi e neri), stando al libretto a stampa in una versione ampiamente modificata e nella quale erano stati espunti non graditi riferimenti di natura politica, morale e religiosa¹⁵.

La *Nota delle spese* di Vincenzo Jacovacci è in realtà di estremo interesse non solo per l'attestazione della proibizione nella quale incorse il ballo (della quale si parlerà in seguito), ma per una serie di motivi. Innanzitutto mette in luce l'entità delle perdite alle quali andava incontro l'impresario in caso di proibizione di un ballo in avanzata fase di allestimento. Secondo la dettagliata nota di giustificazione, si trattava di 6136,50 scudi romani, ovvero un costo altissimo se si pensa che la dote concessa dal governo per l'intera attività del cosiddetto "teatro regio", quello dove si rappresentavano le opere in musica e i balli, era di 17.000 scudi, cifra che Jacovacci ritiene anzi non così elevata, considerando che l'Argentina rappresentava un teatro minore rispetto all'altro teatro principale, l'Apollo.

Molto interessanti sono poi le singole voci enumerate da Jacovacci, che ci permettono di aprire una finestra non solo sui costi dell'allestimento di un ballo teatrale, ma anche sul sistema produttivo sottostante la sua andata in scena.

Da notare innanzitutto la cifra, decisamente alta, versata al riproduttore del ballo, Giuseppe Bini, e da lui rigirata agli eredi del defunto coreografo, il celeberrimo Giuseppe Rota, tra i più attenti alla tutela delle proprie composizioni coreografiche, per il diritto di proprietà del ballo stesso; così pure il costo per il noleggio della musica del ballo, che usualmente era pagato al coreografo, nel caso questi ne avesse acquistato i diritti, oppure alla casa editrice musicale, più raramente al compositore stesso. A questo proposito va specificato che

¹⁵ «Giorgio il Negro Ballo Allegorico Fantastico in tre parti e sei scene di Giuseppe Rota da rappresentarsi Al Teatro di Apollo Nel Carnevale 1858 in 1859». Diverse le modifiche apportate al libretto veneziano riscontrabili, a partire dal titolo, in questo libretto romano, nel quale vengono tra l'altro reintrodotti elementi presenti nella prima versione milanese. In particolare scompaiono le figure astratte e paganeggianti del Genio dell'Umanità e della Natura, sostituite da Enrichetta (non più Angelina, mentre nel romanzo della Stowe si chiamava Evangelina, nome altrettanto vietato nella Roma pontificia), ricca e caritatevole protettrice degli indifesi, sorta di nume tutelare degli schiavi, che assume su di sé parte della funzione nella versione veneziana assolta da Giorgio, schiavo emancipato e istruito, ma anche sobillatore di schiavi.

mentre l'argomento del ballo era salvaguardato tramite il libretto e la musica mediante la partitura, la coreografia era assai più difficilmente tutelabile, a meno che non esistessero notazioni coreografiche e disposizioni coreografiche relative al ballo (di cui si ha traccia in Italia a partire almeno dai primi anni Sessanta dell'Ottocento), che non impedirono però continui plagi delle composizioni di coreografi pure molto famosi anche dopo l'emanazione della prima legge italiana sul diritto d'autore del 25 giugno 1865 e le successive leggi del 1875 e del 1882, anno in cui si costituì pure la Società Italiana Autori (più tardi Autori ed Editori)¹⁶.

Interessante è poi l'elenco delle scene (utilmente confrontabile con il libretto della rappresentazione romana del 1858–59, che molto probabilmente, come usuale, nel 1866 era stato ripresentato senza variazioni di sorta, in cui compare tra l'altro il nome dello scenografo Bazzani), dai quali emergono numerosi dettagli anche sui materiali, sulle tecniche e sui meccanismi, utilizzati in particolare nella scena finale del ballo¹⁷.

¹⁶ Nell'Ottocento si sviluppò in Italia un sistema di annotazione dei percorsi spaziali dei danzatori, indicati con cerchietti o simboli di varia foggia e segni tratteggiati, spesso integrati da indicazioni di carattere letterario, planimetrie, annotazioni, schizzi, notazioni musicali e così via, indicate al tempo con il nome di «disposizioni coreografiche». Il diritto d'autore per le opere coreografiche era tutelato dalla legge del diritto d'autore del 25 giugno 1865 e dalla successiva legge del 10 agosto 1875 che richiedeva il consenso dell'autore per la rappresentazione delle opere drammatiche, coreografiche e musicali. Tale legge, come la successiva del 18 maggio 1882, non prevedeva la necessità di depositare l'opera sotto forma scritta (spartito, libretto, notazioni coreografiche), che comunque costituiva una prova importante in un eventuale contenzioso. Su questi problemi cfr. C. LO IACONO, *Manzotti e Marengo. Il diritto di due autori*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1987, n. 3, pp. 421–446; O. DI TONDO, *Madamigella de La Vallière, Appunti coreografici di Gioacchino Coluzzi (1878). La Distribuzione della scena e le indicazioni drammaturgiche, mimiche e scenotecniche del ballo*, «Chorégraphie. Studi e ricerche sulla danza», n.s., I, 2004, n. 2, pp. 43–92; EAD., *Italian Operas Staging Manuals (Disposizioni sceniche) and Ballet. An example: Arrigo Boito's Mefistofele (1877)*, in M. MALKIEWICZ, J. ROTHKAMM (a cura di), *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett*, Berlin, Vorwerk 8, 2007, pp. 157–169.

¹⁷ Nel libretto romano del 1857/58 sono accuratamente riportati i nomi degli scenografi, cosa inusuale per l'epoca: «La scena 1° è stata dipinta dal Sig. Bazzani, la 2°, dal Sig. Solmi, la 3° dal Sig. Ceccato, la 4a dai Sigg. Cesare Cochetti, e Luigi Masella, la 5a dal Sig. Bisco». Queste le indicazioni presenti sempre nel libretto: «Parte Prima», «Scena unica», «Quadro allegorico fantastico»; «Parte seconda, scena Prima», «Sala»; «Capanna nella piantaggione di Legrey»; «Scena Terza», «Piazza in giorno di mercato»; «Scena Quarta», «Magazzino»; «Scena Quinta», «Quadro allegorico», «Diradatasi la nebbia si scorgono Sab,

Il documento è poi rilevante anche perché è l'unico sinora da me ritrovato che conferma la mancata rappresentazione nel dicembre 1866 (attestata altrimenti solo da una laconica notizia del periodico teatrale milanese «Il Pirata»)¹⁸ di *Giorgio il Negro*, sostituito, come indicato da Jacovacci, dal ballo *La Contessa di Egmont* di Giuseppe Rota, che andò in effetti in scena il 31 dicembre 1866 come primo ballo serio, in ritardo sull'inaugurazione della stagione di Carnevale che a Roma avveniva solitamente il 26 dicembre.

Nella nota di Jacovacci non sono ovviamente riportati i motivi della proibizione; altre fonti suggeriscono però che essi siano stati, molto probabilmente, soprattutto di carattere politico, connessi all'utilizzazione che in tutta Italia, ma in particolare nella Roma pontificia — si ricordi che Roma resterà sotto il dominio papale sino al settembre 1870, dieci anni dopo la proclamazione del Regno d'Italia — si faceva di balli e melodrammi in chiave risorgimentale e patriottica.

Tali motivi ci vengono in particolare suggeriti dalla testimonianza di un contemporaneo, Nicola Roncalli, che ci ha lasciato un diario estremamente particolareggiato sulla Roma del suo tempo. In esso egli riporta come la precedente ripresa del ballo nel novembre 1860 al teatro Apollo avesse suscitato enorme entusiasmo tra il pubblico, soprattutto in concomitanza del finale, allorché gli schiavi si liberano delle loro catene al suono della melodia del ben noto coro *Guerra, guerra* della *Norma* di Vincenzo Bellini (non stupisca l'utilizzazione di musica melodrammatica in un ballo, che era anzi usuale), opera già proibita a Roma. La manifestazione¹⁹, nella quale si adombrava trasparentemente l'auspicata liberazione di Roma dal giogo papale (si consideri che proprio in quei giorni si stavano svolgendo le annessio-

la sua famiglia e tutti i negri che depongono le loro catene dinanzi a Enrichetta, e tutti prendono parte alla festa, ed a liete danze».

¹⁸ «L'improvvisa inibizione del ballo Bianchi e Negri ha ritardato l'apertura del teatro che inaugurerà la stagione il 31 dicembre», «Il Pirata», 9 gennaio 1866.

¹⁹ «27 novembre 1860. Nel Teatro Apollo vi è un ballo intitolato *Giorgio il Negro*. In un punto in cui i negri si ammutinano e vengono ribadite le loro catene, la cui azione veniva espressa dal coro marziale della *Norma*, «Guerra, guerra», la platea prorompeva in grida frenetiche ed applausi strepitosi. La Polizia, chiaro vedendo essere una dimostrazione politica, proibì il concetto più esprime del protagonista e dei suoi, ed ora, in tale punto la platea fischia. Ma, allorché la libertà dei negri viene solennizzata da una magnifica controdanza, prorompe in applausi fragorosi e ne chiede la replica, che dalla polizia viene tollerata», N. RONCALLI, *Diario di Nicola Roncalli dall'anno 1849 al 1870*, Torino, F.lli Bocca, 1887, p. 396.

ni al Regno di Sardegna dell'ex Regno borbonico, seguite da lì a poco da quelle delle Marche e dell'Umbria, già Stati pontifici), non fu ovviamente gradita dalle autorità pontificie, tanto che venne decretata la sospensione delle recite.

Non si ha certezza documentaria, seppure appaia estremamente probabile, che a consigliare l'improvvisa sospensione di *Giorgio il Negro* sei anni dopo sia stato il timore di nuove manifestazioni politiche. Bisogna in ogni caso considerare la mutata situazione politica americana (nel 1861 era scoppiata la guerra civile nordamericana, terminata nel 1865 con la vittoria degli stati antischiavisti, seguita dall'assassinio di Abramo Lincoln) e soprattutto l'inasprito quadro politico e sociale italiano: nel 1864, Pio IX aveva emesso il *Sillabo*, nel quale condannava i principi del liberalismo come «mostruosi errori del secolo»; nel 1866 l'Italia aveva intrapreso la Terza Guerra d'Indipendenza, a seguito della quale, nonostante l'esito disastroso, le era stato concesso il Veneto; restava comunque aperta la spinosa questione romana.

Sembra in ogni caso molto verisimile che la proibizione nel dicembre 1866 di *Giorgio il Negro* sia stata decisa, come accennato da «Il Pirata», all'ultimo momento, nonostante lo stato avanzato delle prove dell'allestimento e l'aspettativa del pubblico, testimoniata tra l'altro dal considerevolissimo calo delle *apoche* (contratti d'affitto) dei palchi alla notizia della proibizione del ballo. Un impresario abile e vicino al potere politico come Jacovacci non avrebbe mai iniziato a far montare e provare un ballo così costoso e di contenuto politico e sociale delicato, se non avesse avuto assicurazioni sulla sua esecuzione da parte delle autorità. Nel caso specifico, le carte, almeno quelle sinora rinvenute, non sono sufficienti a spiegare quanto avvenne. Le motivazioni reali della proibizione, le eventuali trattative che intercorsero, non verranno probabilmente mai a nostra conoscenza: non tanto per la carenza della documentazione ufficiale, ma perché oggetto, come usuale negli affari delicati, di trattative verbali con i revisori se non, come avveniva nei casi più complessi, con il Direttore Generale di Polizia, o con autorità ancora più elevate.

Il documento archivistico ci ha comunque consentito di gettare uno spiraglio *dall'interno* su eventi e problematiche altrimenti difficilmente conoscibili. Come sempre, saranno le ipotesi interpretative

a spingerci a integrare le lacune della serie documentaria, innescando ulteriori percorsi di ricerca; l'eventuale ritrovamento di nuove fonti, da sottoporre nuovamente all'indagine critica, potrà verificare o falsificare le congetture iniziali o suggerirne di nuove. Non sempre, però, sarà possibile trovare nuove fonti: le ipotesi o le congetture saranno quindi destinate a rimanere tali. In ogni caso, gli ostacoli emersi durante la ricerca, oltre a diventare elementi costitutivi della ricerca stessa, entreranno sicuramente a far parte del suo racconto.

Alcune conclusioni

Da quanto esposto, credo si evinca che personalmente ritengo che ogni storico debba avere la pazienza e l'umiltà, come scrive Le Goff, di partire dalla critica delle fonti di carattere tradizionale, ovvero quella che tende a determinare l'origine, l'autenticità e la veridicità di un documento, quindi studiarne le condizioni di produzione, valutare la competenza e le intenzioni dell'autore, per poi passare a controllarlo con altre testimonianze e a interpretare il significato. Sono però chiaramente d'accordo con quanti sostengono non si debba ingenuamente lasciare che sia il testo a determinare l'insieme delle domande che gli si pongono: possono sempre esserci domande relative a ciò che non dice, così come non si può limitare in anticipo l'insieme di ciò che possiamo trovare interessante. Come pure è evidente che scavando dentro i testi, anche contro le intenzioni di chi li ha redatti, è possibile far emergere voci incontrollate e quindi tanto più interessanti.

In questo senso l'irruzione dei *Cultural Studies* nella storia della danza, con l'allargamento degli oggetti, dei temi di ricerca e delle visioni che ne è conseguita, è stata sicuramente interessante; purtroppo però non sempre gli esiti applicati sono stati altrettanto brillanti e corretti, per esempio dal punto di vista delle discipline antropologiche, mancando del primario e fondamentale passaggio della rilevazione del punto di vista emico, interno al documento. D'altra parte, non imporre il nostro linguaggio al documento, ma provare a imparare da esso, cercando di parlare il suo, come afferma Carlo Ginzburg, risulta a parere di chi scrive non solo più corretto, ma anche per molti aspetti più interessante.

Concludo con tre brevi citazioni. La prima, di Sonia Giusti, ben mette in luce la responsabilità dello storico in merito alle ricostruzioni e alle interpretazioni da lui offerte:

Alle volte, nello spolverio di tratti culturali, il ricercatore può essere sopraffatto dallo sconforto di fronte a quello che può sembrare il non-senso della storia, e allora ci si chiede come sia possibile, e se sia utile, raccontare le innumerevoli vicende — reali e fantastiche — dell'umanità nel suo cammino. [...] Privata del suo *telos* la storia sembra caotica; ma se consideriamo la storia nella sua continuità e se poniamo l'attenzione sulla possibilità di tirare su con reti adeguate gli eventi e i personaggi che ci interessano, allora si capisce che il senso non è una qualità intrinseca della storia intesa come *res gestae*, inatingibili fantasmi della cosa in sé, ma piuttosto una qualità che gli uomini intendono dare alla loro personale interpretazione di essa, cioè alla *historia rerum gestarum*, ricostruzione personale e sempre diversa, di ogni individuo cosciente²⁰.

Le altre due sono di Carlo Ginzburg:

Molti anni fa Lucien Febvre osservò che le fonti storiche non parlano da sole, ma soltanto se interrogate in maniera appropriata. Oggi questo ci appare ovvio. Meno ovvia è l'osservazione che le domande dello storico sono poste sempre, direttamente o indirettamente, in forme (sottolineo il plurale) narrative. Queste narrazioni provvisorie delimitano un ambito di possibilità che spesso vengono modificate, o addirittura scartate, nel corso del processo di ricerca. Possiamo paragonare queste narrazioni a istanze mediatrici tra domande e fonti, che influiscono profondamente (anche se non in maniera esclusiva) sui modi in cui i dati storici vengono raccolti, eliminati, interpretati — e infine, naturalmente, narrati²¹.

Gli storici — scrisse Aristotele (*Poetica*, 51b) — parlano molto di quello che è stato (del vero), i poeti di quello che avrebbe potuto essere (del possibile). Ma naturalmente il vero è un punto d'arrivo, non un punto di partenza. Gli storici (e, in modo diverso, i poeti) fanno per mestiere qualcosa che è parte della vita di tutti: districare l'intreccio di vero, falso, finto che è la trama del nostro stare al mondo²².

²⁰ S. GIUSTI, *Antropologia storica. Storie degli altri nel passato e nel presente*, Roma, Einaudi, 2000, p. 12.

²¹ C. GINZBURG, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 123

²² ID., *Il filo e le tracce: vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 13.

Bibliografia

- Storiografia, metodologia storica, storia orale, antropologia, Cultural Studies*
 AMSTELLE, Jean-Loup, *Logiche meticce. Antropologia dell'identità in Africa e altrove*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- APPADURAI, Arjun, *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi, 2001.
- BLOCH, Marc, *Apologia della storia e mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 1969.
- BODEI, Remo, *Se la storia ha un senso*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1997.
- BRAUDEL, Ferdinand (a cura di), *La storia e le altre scienze sociali*, Roma-Bari, Laterza, 1974.
- BURKE, Peter, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002.
- CAMPONESI, Piero, *Rustici e buffoni. Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Torino, Einaudi, 1991.
- CARDONA, Raimondo, *Antropologia della scrittura*, Torino, Loescher, 1981
- ID. (a cura di), *La scrittura. Funzioni e ideologie*, n. monografico di «La Ricerca Folclorica», V, 1982.
- ID., *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1983, vol. II, pp. 25-101.
- CARUCCI, Paola, *Le fonti archivistiche: ordinamento e conservazione*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1995.
- CERTEAU DE, Michel, *L'operazione storica*, Urbino, Argalia, 1973.
- ID., *La scrittura della storia*, Roma, Il Pensiero Scientifico, 1977.
- ID., *La scrittura dell'altro*, Milano, Raffaello Cortina, 2005.
- CLIFFORD, James, MARCUS George E., *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*, Roma, Meltemi, 2005.
- COMETA, Michele (a cura di), *Dizionario degli studi culturali*, Roma, Meltemi, 2004.
- ECO, Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- ID., *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani, 1995.
- FAGE, Arlette, *Il piacere dell'archivio*, Verona, Essedue, 1991.
- FERRAROTTI, Franco, *La storia e il quotidiano*, Roma-Bari, Laterza, 1986.
- FOUCAULT, Michel, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967.
- ID., *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1972.
- ID., *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- FEVRE, Lucien, *Problemi di metodo storico*, Torino, Einaudi, 1966.
- GEERTZ, Clifford, *Interpretazioni di culture*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- ID., *Antropologia interpretativa*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- GINZBURG, Carlo, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986.
- ID., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- ID., *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- ID., *Il filo e le tracce: vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- GINZBURG, Carlo, PROSPERI, Adriano, *Un seminario sul "Beneficio di Cristo"*, Torino, Einaudi, 1975.
- GIUSTI, Sonia, *Antropologia storica. Storie degli altri nel passato e nel presente*, Roma, Einaudi, 2000.
- GOODY, Jack R., *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*, Milano, Angeli, 1981.
- HALL, Stuart, MELLINO, Miguel, *La cultura e il potere. Conversazione sui cultural studies*, Roma, Meltemi, 2007.

- HAVELOCK, Eric A., *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Roma–Bari, Laterza, 1987.
- LE GOFF, Jacques (a cura di), *La nuova storia*, Milano, Mondadori, 1980.
- ID., *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1982.
- LOZANO, Jorge, *Il discorso storico*, Palermo, Sellerio, 1987.
- LUTTER, Christina, REISENLEITNER, Markus, *Cultural studies. Un'introduzione*, Milano, Mondadori, 2004.
- MARROU, Henri, *La conoscenza storica*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- MUSTÈ, Marcello, *La storia: teoria e metodi*, Roma, Carocci, 2005.
- ONG, Walter, *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- STONE, Lawrence, *Viaggio nella storia*, Roma–Bari, Laterza, 1987.
- VANSINA, Jean, *La tradizione orale. Saggio di metodologia storica*, Roma, Officina, 1976.
- ZANNI ROSIELLO, Isabella, *Archivi e memoria storica*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- EAD., *Andare in archivio*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- ZEMON DAVIS, Natalie, *Storie d'archivio*, Torino, Einaudi, 1987.
- ZUMTHOR, Paul, *La presenza della voce*, Bologna, Il Mulino, 1984.

Antropologia della danza, etnocoreologia, storia della danza

- ADAIR, Christy, *Women and Dance. Sylph and Sirens*, London, Macmillan, 1992.
- ADSHEAD–LANSDALE, Janet, LAYSON, Jay, *Dance History. An Introduction*, London–New York, Routledge, 1994.
- BANES, Sally, *Dancing Women. Female Bodies on Stage*, London–New York, Routledge, 1998.
- BLACKING, John, *The Anthropology of the Body*, London, Academic Press, 1977.
- BLACKING, John, KEALINOHOMOKU, Johan W. (a cura di), *The Performing Arts. Music and Dance*, The Hague–New York, Mouton, 1974.
- CARTER, Alexandra (a cura di), *Rethinking Dance History. A Reader*, New York–London, Routledge, 2004.
- CASINI ROPA, Eugenia, *Note sulla nuova storiografia della danza*, «Culture teatrali», autunno 2002–primavera 2003, n. 7–8, pp. 97–105.
- CASTAGNA, Ettore, *U Sonu. La danza nella Calabria Greca*, Roma, Squilibri, 2006.
- COLONNA, Deda Cristina, *Il segno e il gesto, diversi modi di scrivere la danza da Domenico da Piacenza a Rameau*, in Maurizio Padovan (a cura di), *La danza in Europa fra Rinascimento e Barocco*, Roma, Associazione Internazionale per la Musica e la Danza Antiche, 1995, pp. 57–65.
- Danses Tracées. Dessins et Notation des Chorégraphes*, Paris, Dis Voir, 1991.
- DESMOND, Jane C. (a cura di), *Meaning in Motion*, Durham, Duke University Press, 1997.
- DILS, Ann, COOPER ALBRIGHT, Ann (a cura di), *Moving History / Dancing Cultures. A Dance History Reader*, Wesleyan, Wesleyan University Press, 2001.
- DI TONDO, Ornella, *Conservazione e trasmissione nella storia della danza*, «Conservazione», I, 1989, n. 1, pp. 439–451.
- EAD., *Il linguaggio del corpo. Storia della danza*, Torino, Loescher, 1990.
- EAD., *Il concetto di 'popolare' e 'colto' nei trattati di danza in Italia dal XV al XIX secolo*, «Choreola», I, 1990–1991, n. 1, pp. 5–15.
- EAD., *La canzone a ballo nel Medioevo*, «Choreola», I, 1991, n. 3–4, pp. 63–87.
- EAD., *Disordini alla Scuola di Ballo della Scala (1818–1825)*, «Choreola», V, 1995, n. 13, pp. 64–76.

- EAD., «Pe' insegnare a ballare sui teatri»: una tipologia di contratto per l'apprendimento del ballo teatrale (XVIII–XIX secolo), «Chorégraphie», VI, 1998, n. 12, pp. 79–94.
- EAD., *Il saltarello tra colto e popolare nelle fonti dal XV al XIX secolo*, «Choreola», IX, 1999, n. 22, pp. 3–82.
- EAD., *Arlecchino: un italiano in Europa tra Lambranzi e Le Roussau*, in Fabio Mollica (a cura di), *Aspetti della cultura di danza nell'Europa del Settecento*, atti del convegno *Bologna e la cultura europea di danza nel Settecento*, Bologna, 2–4 giugno 2000, Bologna, I Libri della Società di Danza, 2001, pp. 57–77.
- EAD., *L'antropologia del gesto ne 'L'Uomo fisico, intellettuale e morale' di Carlo Blasis*, in Carlo Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, a cura di Ornella Di Tondo, Flavia Pappacena, «Chorégraphie», n. s., 2005, n. 5, pp. 33–59.
- EAD., *La censura sui balli teatrali nella Roma dell'Ottocento*, Torino, UTET, 2008.
- EAD., *Oralità e scrittura nella danza: alcune considerazioni*, in Ornella Di Tondo, Immacolata Giannuzzi, Sergio Torsello (a cura di), *Corpi danzanti. Culture, tradizioni, identità*, Nardò, Besa, 2009, pp. 131–155.
- FOSTER, Susan Leigh (a cura di), *Choreographing History*, Bloomington–Indianapolis, Indiana University Press, 1995.
- EAD., *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*, London–New York, Routledge, 1996.
- EAD., *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*, Roma. Dino Audino, 2003.
- FRANCO, Susanne, NORDERA, Marina (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della danza*, Torino, UTET, 2005.
- FRANKO, Marc, *Dance as text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge–New York, Cambridge University Press, 1993.
- GALA, Giuseppe Michele, *La ricostruzione di un repertorio etnocoreutico lacunoso. Appunti per una questione metodologica*, «Choreola», V, 1995, n. 13, pp. 19–28.
- GRAU, Andrée, WIERRE–GORE, Georgiana, *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre National de la Danse, 2005.
- HANNA, Judith Lynne, *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- EAD., *Dance, Sex and Gender*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1988.
- HUTCHINSON GUEST, Ann, *Dance Notation. The Process of Recording Movement on Paper*, New York, Dance Horizons, 1984.
- EAD., *Choreo–graphics. A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*, New York, Gordon & Breach, 1989.
- JUDOVITZ, Dalia, *The Culture of the Body. Genealogies and Modernity*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000.
- LANGE, Roderick, *The Nature of Dance*, London, Butler and Tanner, 1975.
- LOMBARDI, Carmela (a cura di), *Trattati di danza in Italia nel Settecento*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2001.
- EAD., *Trattati di danza e arte della memoria*, in Eugenia Casini Ropa, Francesca Bortoletti (a cura di), *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, Macerata, Ephemeria, 2007, pp. 7–22.
- MONTANDON, Alain (a cura di), *Ecrire la danse*, Clermont–Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999.
- MORRIS, Gay (a cura di), *Moving Words, Re–Writing Dance*, New York–London, Routledge, 1996.

- NORDERA, Marina, *Modelli e processi di trasmissione del sapere coreutico: i manuali quattrocenteschi tra oralità e scrittura*, in Eugenia Casini Ropa, Francesca Bortoletti (a cura di), *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, Macerata, Ephemeria, 2007, pp. 23–32.
- PONTREMOLI, Alessandro, *Storia della danza. Dal Medioevo ai nostri giorni*, Firenze, Le Lettere, 2002.
- ID., *Per una drammaturgia coreutica*, in Id. (a cura di), *Drammaturgia della danza. Percorsi coreografici del secondo Novecento*, Milano, Euresis, 1997, pp. 15–35.
- ID., *La sapienza dei piedi. Pensiero teorico e sperimentazione nei trattati italiani del XV secolo*, in Eugenia Casini Ropa, Francesca Bortoletti (a cura di), *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, Macerata, Ephemeria, 2007, pp. 33–48.
- ROYCE PETERSON, Anya, *The Anthropology of Dance*, Bloomington and London, Indiana University, 1977.
- SACHS, Curt, *Storia della danza*, Firenze, Il Saggiatore, 1980 (prima ed. 1933).
- SPARTI, Barbara, *Dance not Only as Text: Getting the Fuller Picture of Dance in Renaissance and Baroque Italy*, Proceedings of the XXII Congress of the Society of Dance Historians Scholars, Stoughton, 1999, pp. 195–205.
- SORELL, Walter, *Storia della danza. Arte cultura società*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- SPENCER, Paul, *Society and Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- STARO, Placida, *Il Ballo*, in Roberto Leydi (a cura di), *I canti e la musica popolare*, Milano, Electa, 1990, pp. 57–68.
- EAD., *Il ballo tra tradizione e modernità*, in Roberto Leydi (a cura di), *Guida alla musica popolare in Italia*, Lucca, LIM, 1996, pp. 197–244.
- EAD., *Documento letterario e danza etnica*, «Culture musicali», IV, 1985, nn. 7–8, pp. 127–146.
- EAD., *Danza, memoria, documento, danza. Danse, mémoire, documents, danse*, in *La danse et ses sources*, «ISATIS. Cahiers d'Ethnomusicologie Régionale du Conservatoire Occitain», Toulouse, 1992, pp. 80–90.
- EAD., *Il canto delle donne antiche. Con garbo e sentimento*, Lucca, LIM, 2001.
- EAD., *Etnocoreologia e antropologia. L'esperienza italiana*, in Tullia Magrini (a cura di), *Antropologia della musica e culture mediterranee*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 205–224.
- THOMAS, Helen, *The Body, Dance, and Cultural Theory*, New York–London, Routledge, 1995.
- WILLIAMS, Drid, *Anthropology and Human Movement. The Study of Dances*, London, Scarecrow, 1997.
- EAD., *Anthropology and Human Movement. Searching for the Origin*, London, Scarecrow, 2000.

Storia del teatro, storia della musica, etnomusicologia

- BLACKING, John, *Come è musicale l'uomo?*, Milano, Ricordi, 1986.
- BRAÏLOIU, Constantin, *Folklore musicale*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1978, 1982.
- CARACI VELA, Maria, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, Lucca, LIM, 2005.
- CARPITELLA, Diego, *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio, 1973.
- CRUCIANI, Fabrizio, *Problemi di storiografia*, in *Guide bibliografiche. Teatro*, Milano, Garzanti, 1991.

- DE MARINIS, Marco, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 1999.
- FUMAROLA, Pietro, IMBRIANI, Eugenio (a cura di), *Danze di corteggiamento e di sfida nel mondo globalizzato*, Besa, Nardò, s.d. [2006].
- GIANNATTASIO, Francesco, *Il concetto di musica*, Roma, Bulzoni, 1998.
- GUARINO, Raimondo, *Il teatro nella storia*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- KAUGMAN SHELEMAY, Kay, *La musica e la memoria*, in Jean-Jacques Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della Musica*, Torino-Milano, Einaudi-II Sole 24 ore, 2007, vol. V, pp. 126-147.
- LEYDI, Roberto, *L'altra musica. Etnomusicologia*, Firenze-Milano, Giunti-Ricordi, 1991.
- LORTAT-JACOB, Bernard (a cura di), *L'improvisation dans le musiques de tradition orale*, Paris, Selaf, 1978.
- MACCHIARELLA, Ignazio, *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca, LIM, 1995.
- MOLINO, Jean, *Che cos'è l'oralità musicale*, in Jean-Jacques Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della Musica*, Torino-Milano, Einaudi-II Sole 24 ore, 2007, vol. VII, pp. 367-413.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, MOLINO, Jean, *Frammentazione o unità della musica*, in Jean-Jacques Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della Musica*, Torino-Milano, Einaudi-II Sole 24 ore, 2007, vol. VII, pp. XIII-XXXIV.
- RICE, Timothy, *La storia della musica nella tradizione orale: una conoscenza possibile?*, in Jean-Jacques Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della Musica*, Torino-Milano, Einaudi-II Sole 24 ore, 2007, vol. V, pp. 97-125.
- SCALDAFERRI, Nicola, *Perché scrivere le musiche non scritte? Tracce per un'antropologia della scrittura musicale*, in Jean-Jacques Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della Musica*, Torino-Milano, Einaudi-II Sole 24 ore, 2007, vol. VII, pp. 499-536.
- SCARNECCHIA, Paolo, *Musica popolare e musica colta*, Milano, Jaca Book, 2000.
- SEEGER, Charles, *Prescriptive and Descriptive Music Writing*, «The Musical Quarterly», XLIV, 1958, n. 2, pp. 184-195.
- Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, n. monografico di «Culture teatrali», n. 7-8, autunno 2002-primavera 2003.
- TAVIANI, Ferdinando, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, «Teatro e storia», I, 1986, pp. 25-75.
- TAVIANI, Ferdinando, SCHINO, Mirella, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1982.

Appendice

Nota delle spese incontrate dall'impresario Vincenzo Iacovacci per il ballo Giorgio il Negro del coreografo Rota che dovea prodursi per primo ballo nel Teatro Argentina nell'imminente stagione di Carnevale 1866 in 1867, e de' danni cagionati al detto impresario per la proibizione del ballo

A Giuseppe Bini per gli eredi del Rota in compenso del diritto di proprietà del suddetto ballo lire italiane effettive 500 che col cambio della moneta sono	sc. 165
Al medesimo per nolo delle parti strumentali del detto ballo lire 150 effettive	sc. 31,50
Allo scenografo Bazzani per la pitturazione delle seguenti scene:	
scena 1° il caos	sc. 20
scena 2° la nuvolosa in veli e carta	sc. 20
scena 3° la gran sala da ballo scena doppia	sc. 40
scena 4° la capanna	sc. 20
scena 5° la gran piazza scena doppia	sc. 40
scena 6° il magazzino	sc. 20
scena 7° gran salone illuminato scena doppia	sc. 40
	in tutto sc. 200
Per la carta, incollatura, ed infortezzatura, compresa la mano d'opera della medesima, per gli spezzati, giunte, suffitti, principali, fondali della nuvolosa, e per la sala	sc. 70
Per 70 pezze di linone cenerino e nero servito per veli avanti la nuvolosa, e pei veli pel cambiamento della penultima all'ultima scena compresa la cucitura	sc. 95
Per il macchinismo del caos coi relativi praticabili, pei praticabili del magazzino, per la messa in opera delle scene per assistenza dei macchinisti	sc. 501,50
Ai pittori, e per altro relativo al macchinismo (senza calcolare gli oggetti serviti di proprietà dell'impresario) compresa la mano d'opera	sc. 210
Per gli attrezzi, relativo mobilio, e mano d'opera	sc. 200
Per le spese d'illuminazione ed assistenza per le prove fatte del medesimo ballo	sc. 15
Per il vestiario, del quale si valuta soltanto come un ristretto prezzo di nolo (quantunque non possa essere servibile per altri spettacoli essendo un costume speciale)	sc. 1200
Le spese ammontano a	sc. 2126,50

E sono così limitate perché si tratta di un secondo teatro, com'è l'Argentina in Carnevale, ove vi è minor personale, e vi sono tante minori esigenze dell'Apollo, per cui minor lusso ed altrimenti sarebbero maggiori del doppio.

Danni provenienti dalla proibizione del suddetto ballo

Per le maggiori spese per la esecuzione degli attrezzi, e di altre decorazioni che devono farsi eseguire di notte a causa della ristrettezza del tempo, ed affinché non ritardino gli altri spettacoli della stagione	sc. 40
Per il minore introito serale delle quattro recite che sono dovute diminuire onde dar tempo alla preparazione dell'altro ballo, e sebbene tale danno si dovrebbe valutare a sc. 300 a recita, come altrettanto dovrebbero introitarsi in confronto delle spese che ha l'impresario, nondimeno si valuta a soli scudi 150 a recita per cui	sc. 600
Per le maggiori spese che va ad incontrare l'impresario per le 4 scene in carta, 3 delle quali doppie che fa eseguire in Firenze pel ballo la Contessa d'Egmont, surrogato al Giorgio stante la impossibilità che possano eseguirsi in Roma prima del 30 dicembre perché trovansi gli scenografi occupati per le scene del primo ballo dell'Apollone e della prima opera di Argentina fino al 24 dicembre	sc. 600
Per parte di vestiario che per le medesime ragioni lo stesso impresario lo eseguisce in Firenze comprese le spese di porto e doganali	sc. 390
L'appalto de' palchi (base dell'interesse dell'impresario) che si suole fare in Carnevale in Argentina ascende a circa scudi 5000. Nel prossimo Carnevale però (nonostante che per lunghezza della stagione il prezzo de' palchi venga a costare di meno dei Carnevali più brevi) è giunto alla meschina cifra di scudi 439.40 come dalla unita distinta. Ciò proviene principalmente dall'essersi proibito il ballo Bianchi e Negri al momento della stipolazione delle epoche del detto appalto, poiché è un fatto che quando si priva il pubblico d'un prefisso spettacolo, e molto di più se lo spettacolo sta in favorevole opinione del pubblico com'era il ballo Giorgio il Negro, il pubblico si allontana dal Teatro credendo che vi sia surrogazione di un altro spettacolo di ripiego, e di tanto minor entità. Pertanto il danno che dovrebbe calcolarsi per la deficienza dell'appalto de' palchi dovrebbe essere di circa sc. 4000; ciò non ostante sulla speranza (malfondata a motivo delle circostanze de' tempi) che si possano fare buoni introiti serali, si limita a soli	sc. 3000
I danni ammonterebbero a	sc. 3990
Ristretto delle spese	sc. 2126,50
Detto dei danni	sc. 3990
	<hr/>
	In tutto sc. 6116,50
Regalo promesso al coreografo Bini affinché si prenda tutta la premura per mandare in scena il ballo Contessa d'Egmont il 31 del corrente dicembre poiché faceva difficoltà in proposito	sc. 20
	<hr/>
	sc. 6136,50

Roma, 18 dicembre 1866.

«Ispirato a...». La via italiana alla ricostruzione del teatro di danza del primo Ottocento, Bournonville e il monopolio francese

RITA FABRIS

Coreologia e rappresentazione

Questo intervento nasce all'interno di una ricerca sulla ricostruzione e interpretazione delle tracce del corpo della danza teatrale della prima metà dell'Ottocento, a partire dalla relazione culturale che lega le esperienze pedagogiche e rappresentative di Carlo Blasis (1795–1878) a Milano e August Bournonville (1805–1879) a Copenaghen. Entrambi infatti si formano alla *danse d'école* con tanto di approvazione del “dittatore” del Théâtre de l'Opéra di Parigi, Pierre Gardel, e operano all'interno dello stesso sistema teatrale con caratteristiche peculiari nei rispettivi contesti alla periferia dell'Impero.

L'incontro personale di chi scrive con la progettualità del Teatro dell'Opera di Roma nel recupero di *La Somnambule, ballet-pantomime*, creato a Parigi nel 1827 da Eugène Scribe e Jean-Pierre Aumer — e parzialmente trascritto da Bournonville, testimone d'eccezione, che lo ricostruisce a Copenaghen nel 1829 —, ha permesso un confronto tra le modalità della ricerca scientifica e la prassi della messa in scena, che nella situazione italiana costituisce un caso complesso di analisi.

Il «percorso filologico» dei corpi rientra nel campo di studi della coreologia, finalizzati alla ricostruzione, ri-creazione e rivitalizzazione della danza¹, e si inserisce nella metodologia dei *Dance Studies*,

¹ AA.Vv., *Ricostruzione, ri-creazione e rivitalizzazione della danza*, atti del I convegno di AIRDanza, Museo di Roma in Trastevere, 26–27 aprile 2003, Associazione Italiana per la

che, superando le analisi esclusivamente estetiche o filologiche, decostruiscono il funzionamento dell'opera d'arte, allo scopo di indagare come la danza significhi, come incarni «una teorizzazione di relazioni tra il corpo e il sé e tra il corpo e la società»². Se il significato è il prodotto di un uso comune di codici e convenzioni di un determinato contesto, come restituire al pubblico attuale quell'idea di corpo e di danza del passato?

Tale prospettiva di ricerca può essere confrontata con la meritevole e unica opera di recupero che il Balletto del Teatro dell'Opera di Roma ha intrapreso grazie all'instancabile lavoro di Carla Fracci e Beppe Menegatti, il quale

nella convinzione di non perdere di vista il balletto narrativo [...] ha costruito (con l'ausilio di diversi coreografi) frammenti di balletti che si credevano scomparsi, ha rintracciato partiture musicali rare e preziose con spirito di archeologo, ha consultato vecchi libri come fonti di scorci storici e di atmosfere che poi ha raccolto in vere e proprie sceneggiature a passo di danza con interventi di prosa³.

Tra i recuperi del balletto romantico ricordiamo, pur nel loro diverso esito, nel 2006 *La Gitana* (1838) da Filippo Taglioni e *La Vestale* (1819) da Salvatore Viganò; nel 2007 *Catarina, la figlia del bandito* (1846) da Jules Perrot e nel 2008 *La figlia del Danubio* (1836) da Filippo Taglioni. All'interno di un sistema teatrale di tradizione, in cui l'opera lirica assorbe la maggior parte degli investimenti, il pubblico di ballettofilo — altrettanto nutrito — da un lato richiede costantemente un impianto coreografico ricco di virtuosismi e di danzatori d'eccezione, ma dall'altro sembra ancora desiderare una *vulgata* della danza di primo Ottocento.

Ecco allora la prima domanda: in che modo la ricerca in danza può sostenere le esigenze attuali della scena? L'ipotesi che vorrei verificare è se da un lavoro di ricostruzione/interpretazione dell'immagine-guida della drammaturgia coreica possano emergere anche per il

Ricerca sulla Danza, Roma, 2003, cfr. www.airdanza.it

² S. FRANCO, M. NORDERA (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET Università, 2005, p. XIV.

³ A. CEPOLLARO (a cura di), *La Somnambule*, programma di sala, Roma, Teatro dell'Opera di Roma, 2008, p. 65.

pubblico attuale le trasgressioni del corpo danzante del primo Ottocento.

Strumenti per la ricostruzione

Mai rappresentato a serata intera in Italia, *La Somnambule, ou L'Arrivée d'un nouveau seigneur*, messo in scena a Roma nel mese di novembre del 2008, si inserisce nella fortuna dell'opera lirica di Felice Romani e Vincenzo Bellini, che dal successo milanese al Teatro Carcano nel 1831 con Giuditta Pasta, attraverso la regia di Luchino Visconti con Maria Callas nel 1955, trasferisce in questo *ballet-pantomime* alcuni significati altri accumulati nel tempo, rendendo veramente post-moderno il lavoro di recupero⁴. Le fonti ottocentesche di interesse coreologico sono esigue ma di valore: il libretto del *vaudeville* di Scribe del 1819 e il libretto di ballo di Scribe e Aumer del 1827; lo spartito manoscritto con indicazioni pantomimiche di Bournonville, risalente probabilmente alla prima versione parigina; una partitura parigina del 1854 con l'inserimento di un *Pas de Madame Rosati*⁵. La scelta di affidare la coreografia in un primo tempo al francese Jean-Yves Lormeau poi a Luciano Cannito ha dato al balletto non solo «un profumo, per così dire, da opera buffa»⁶, come lo stesso Cannito sostiene, in linea con la storica influenza parigina di Gioachino Rossini⁷, ma anche una svolta moderna al linguaggio accademico, nel quale però alla purezza delle linee e al virtuosismo di gusto tardo romantico si accompagna un'espressività talora

⁴ D. BERTOZZI, *È ben congegnata e ben danzata "La Somnambule" del Nazionale*, «Il Messaggero», 10 novembre 2008, in www.sipario.it/recensionelasomnambule. Scrive la giornalista: «Non un balletto "in stile" ma una sorta di esperimento post-moderno — si riutilizzano dettagli dell'antico in una formulazione moderna — fatto con umorismo e rispetto per il linguaggio che intende rievocare, grande cura del dettaglio (che, pure, può ancora migliorare), un bel senso della composizione e l'intelligente recupero della tradizione italiana — in tutto il mondo apprezzata come tale — di un virtuosismo sempre sottomesso alle esigenze dell'espressione».

⁵ L. TOZZI, *Hérol, chi era costui?*, in A. CEPOLLARO (a cura di), *La Somnambule* cit., p. 34.

⁶ L. CANNITO, *Pensieri e appunti per una coreografia scomparsa*, in A. CEPOLLARO (a cura di), *La Somnambule* cit., p. 26.

⁷ R. CUPPONE, *CDA. Il mito della Commedia dell'Arte nell'Ottocento francese*, Roma, Bulzoni, 1999 («La Commedia dell'Arte. Storia testi documentati», V), pp. 38–41.

enfatica⁸, lontana dalla pantomima misurata di tradizione bournonvilliana. E proprio questo è il punto della questione. Gli studi coreologici danesi vantano ormai una ventina d'anni di attività, ma tanta è l'accuratezza nella catalogazione delle fonti dirette quanto lenta è la diffusione internazionale, osteggiata dal monopolio francese, come nel caso della cosiddetta ricostruzione di *La Sylphide* di Pierre Lacotte del 1976 che ha adombrato la versione danese di Bournonville, tramandata dal 1836⁹. Il Kongelige Ballet (Balletto Reale) vanta infatti la più lunga trasmissione orale e scritta del *ballet d'action*, poi *ballet-pantomime*, addirittura a partire da *Amors og Balletmesterens Luner* (1786) di Vincenzo Galeotti, il predecessore di Bournonville¹⁰. Se il pubblico danese ancora si riconosce nel repertorio romantico, rispecchiandosi nei valori della tradizione, pur non mancando di rimettersi in discussione, soprattutto nelle nuove pantomime in stile bournonvilliano o secondo l'eclettismo coreutico contemporaneo¹¹, quali strumenti servono alla cultura di danza italiana per dare profondità scientifica alla propria identità coreica?

Se è vero che non si può prescindere dal libretto di ballo, il corpo segue altre direzioni, individuabili nel sistema di movimento, nei figurini, nelle recensioni degli spettacoli o nelle indicazioni pantomimiche, come suggerisce il fondamentale lavoro di Susan Leigh Foster, *Coreografia e narrazione*, che traccia nuovi percorsi di ricerca in

⁸ V. DOGLIO, E. VACCARINO, *L'Italia in ballo*, Roma, Di Giacomo, 1993, p. 127. Le Autrici già avevano rilevato tale tendenza in Cannito, che pur aveva affrontato il repertorio bournonvilliano.

⁹ Accanto alla rielaborazione danese di Bournonville, esiste la ricostruzione di Pierre Lacotte per il Théâtre de l'Opéra di Parigi, ma non mi risulta che sia stato ancora operato un confronto scientifico fra le due versioni. Susan Leigh Foster si basa su questa produzione senza accennare alla problematica. Cfr. S. LEIGH FOSTER, *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*, Roma, Dino Audino, 2003, pp. 264–268 (ed. or. *Choreography and Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington–Indianapolis, Indiana University Press, 1996).

¹⁰ F. FALCONE, *Il ruolo della Danimarca*, in A. BASSO (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, V: *L'arte della danza e del balletto*, Torino, UTET, 1995, p. 627. Solo nel 1952 il balletto è uscito dal museo vivente danese e ha raggiunto l'Opéra di Parigi grazie ad Harald Lander.

¹¹ A. AHREND, H. LYDING, *The Pantomime Theater. Life behind the Peacock Curtain in Tivoli*, Copenhagen, Vandkunsten, 2008, pp. 54–55. Da ricordare, inoltre, le pantomime corrosive del Frilandsmuseet. Cfr. www.peterdarger.dk.

danza, specifici per la fase di forte rinnovamento culturale determinata dalla Rivoluzione francese. A partire dalla teoria della narrativa e dalla critica femminista, l'Autrice individua nel corpo femminile il desiderio quale motore narrativo della coreografia francese, che viene così a raccogliere le paure identitarie della borghesia in fase di affermazione. L'ideologia delle sfere separate tra maschile e femminile si può già intravedere nel *ballet d'action* diventato forma d'arte autonoma, campo esclusivo che mette in scena non più il corpo sociale controllato dall'etichetta, ma il corpo interiore, controllato dagli allenamenti ispirati alle nuove conoscenze anatomiche. La sfera della danza viene ad appartenere all'effimero femminile, diventato proiezione dell'interiorità maschile¹².

Già nelle *Lettres sur la danse* (1760) Jean-Georges Noverre auspica la riforma della danza in direzione di una concentrazione drammaturgica dell'azione¹³, che viene a costituire il nucleo drammatico ed espressivo dell'intera coreografia, come risulta dalla descrizione del balletto eroicomico *La Toilette de Vénus, ou Les Ruses de l'Amour*¹⁴, dove fondamentale è la drammaturgia dell'inseguimento e della fuga di Amore, delle ninfe e dei fauni. La stessa azione è centrale nelle infinite variazioni di *attitudes* e *arabesques* nel *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* (1820) di Carlo Blasis, che sintetizza esemplarmente il sistema di movimento della *danse d'école* in voga nel primo Ottocento¹⁵. Tuttavia è proprio nella tradizione orale trasmessa da maestro ad allievo che si riconosce oggi il mimo bournonvilliano, ispirato alle idee noverriane sulla composizione del balletto attraverso azioni, e rinnovatosi rispetto alla convenzionalità eccessiva di Galeotti, con un prelievo continuo dalla

¹² S. LEIGH FOSTER, *Coreografia e narrazione* cit., pp. 224–284.

¹³ J.-G. NOVERRE, *Lettere sulla danza*, a cura di A. Testa, Roma, Di Giacomo, 1980 (ed. or. *Lettres sur la danse et sur les ballets, par. M. Noverre maître de ballets de S. A. Sérénissime Mfir le Duc de Wurtemberg et ci-devant des théâtre de Paris, Lyon, Marseille, Londres...* à Stuttgart et se vend à Lyon chez Aimé Delaroche, 1760).

¹⁴ Ivi, pp. 111–112.

¹⁵ F. PAPPACENA, *Il Trattato di Danza di Carlo Blasis 1820–1830*, Lucca, LIM, 2005, tavv. 42, 43, 44, 45, 48. Le tavole sono intitolate rispettivamente *La figura di "inseguimento e fuga"*, *La figura di "inseguimento e fuga" nell'arte*, *La figura di "inseguimento e fuga" nel teatro e nella danza*, *L'arabesque à deux bras*, *Dal gesto mimico alle arabesques accademiche*. Singolare come nella didattica della danza accademica attuale si sia tornati a usare delle immagini per dare vita al movimento meccanico.

gestualità quotidiana. Fondamentale l'esperienza continua al Kongelige Teater (Teatro Reale) delle nuove generazioni di danzatori in ogni tipo di personaggio secondario che anima il coro, che nei suoi movimenti così diversificati costituisce ancora oggi la peculiarità della messa in scena danese, per la resa dello storico colore locale. Nel mimo, tutto il corpo è coinvolto nel rivivere quella situazione in un fraseggio musicale preciso che si avvale di una piccola pausa, una sorta di istantanea fotografica, per risultare il più chiaro possibile agli spettatori¹⁶.

Proprio attraverso il confronto dei libretti, da Scribe ad Aumer a Bournonville, con la lente delle indicazioni di Bournonville, che trascrive sotto lo spartito usato per le prove le azioni dei personaggi, si è ipotizzata una ricostruzione/interpretazione dell'immagine-guida della drammaturgia coreica, grazie anche alla tradizione gestuale del vivente *Pantomimeteater*, una sorta di scuola popolare per il pubblico internazionale del parco di divertimento di Tivoli, al centro di Copenhagen¹⁷.

Il caso di La Somnambule.

Un'ipotesi di ricostruzione/interpretazione

Storicamente la fortuna del *ballet-pantomime La Somnambule* in Europa raggiunge Berlino nel 1828 con Antoine Titus (che la intitola *Therese, die Nachtwandlerin*), Vienna nel 1830 con Jean Coralli, Stoccolma nel 1835 con Anders Selinder, New York nel 1837 con Mlle. Augusta (Caroline Fuchs) e nel 1842 con Fanny Elssler. A

¹⁶ D. BJØRN, N. BJØRN LARSEN, *Bournonville's Mime*, in M. HALLAR, A. SCAVENIUS (a cura di), *Bournonvilleana*, Copenhagen, Rhodos, 1992, pp. 71-74. Dalla conversazione avuta con Flemming Ryberg emerge che i principi di base del mimo risultano essere: la posizione del corpo nello spazio tridimensionale e la precisione del gesto sostenuto dallo sguardo. Nella trasmissione inoltre alcuni gesti convenzionali decadono con le trasformazioni socio-culturali, non essendo più comprensibili al pubblico, come ad esempio la tortura alla chiglia, proveniente da un contesto di esperti marinai, cfr. *Conversazione privata con Flemming Ryberg*, Copenhagen, 14 dicembre 2007.

¹⁷ Cfr. A. AHRENDTS, H. LYDING, *The Pantomime Theater* cit. Fondato nel 1843, conserva e rinnova la tradizione delle pantomime italiane e inglesi, arrivate in Danimarca nel Settecento attraverso le compagnie di giro che con Giuseppe Casorti e Adolph Price trovarono una certa stabilità a Copenhagen, soprattutto nella stagione estiva.

Parigi venne rappresentata dal 1827 al 1859¹⁸, mentre a Copenaghen le rielaborazioni di Bournonville durano dal 1829 fino al 1875¹⁹. Sulla scia della tradizione danese un *pas de quatre* del 1875 è stato messo in scena da Knud Arne Jürgensen al Maggio Musicale Fiorentino nel 1991²⁰, una sintesi basata sulle notazioni coreografiche che Bournonville sistematizza a partire dai suoi primi *Études Chorégraphiques* del 1848²¹. Dato che nella seconda metà dell'Ottocento si assiste ad un generale incremento della *danse proprement dit* a discapito della pantomima, nell'analisi mi concentrerò sulla drammaturgia della danza, che sostanzia l'azione della sonnambula, a partire dall'immagine-guida che costruisce la coreografia propagandosi lungo tutto il balletto, secondo l'opposizione significativa di ripetizione-variazione²².

Bisogna partire dalla *comédie-vaudeville* messa in scena a Parigi al Théâtre du Vaudeville nel 1819 ad opera di Eugène Scribe e Germain Delavigne, che, nella prolifica drammatizzazione di situazioni borghesi, si lasciano influenzare anche dalla cultura magnetica diffusa a cavallo tra Sette e Ottocento in Europa da Anton Franz Mesmer²³. Tale novità, giudicata pericolosa dalle istituzioni perché trattandosi di una sorta di ipnosi *ante litteram* prevedeva una relazione ambigua

¹⁸ A. OBERZAUCHER, s.v. *La Somnambule ou l'Arrivée d'un nouveau seigneur. Ballet-pantomime en trois actes*, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, I, herausgegeben von C. Dahlhaus, München-Zürich, Piper, 1986, p. 127.

¹⁹ K.A. JÜRGENSEN, *The Bournonville Tradition. The First Fifty Years, 1829-1879*, II: *An Annotated Bibliography of the Choreography and the Music, the Chronology, the Performing History, and the Sources*, London, Dance Books, 1997, p. 11.

²⁰ M. CONTI, A. PALOSCIA (a cura di), *Perle e filigrane*, programma di sala, Firenze, Teatro Comunale, 1991, p. 25.

²¹ K.A. JÜRGENSEN, F. FALCONE (a cura di), *Études chorégraphiques (1848, 1855, 1861)*, Lucca, LIM, 2005.

²² A partire da A. PONTREMOLI, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari, 2004, pp. 58-59, tenterò di applicare alla coreologia, intesa come ricostruzione della danza, il concetto ermeneutico di *immagine-guida*, cfr. A. CASCETTA, L. PEJA (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi drammaturgica*, Firenze, Le Lettere, 2003, pp. 279-366.

²³ L. KIRSTEIN, *Movement & Metaphor for Centuries of Ballet*, New York, Praeger Publishing, 1970, pp. 138-141. Per una ricognizione della cultura teatrale parigina del tempo cfr. almeno C. MOLINARI, *La guerra dei teatri da Napoleone a Victor Hugo*, in R. ALONGE, G. DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, II: *Il grande teatro borghese Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 467-511.

all'interno della coppia magnetizzatore–magnetizzato²⁴, gettava tuttavia nuova luce sulla superstizione popolare del sonnambulismo e di quello femminile in particolare. Nell'intreccio, infatti, ambientato nella regione dell'Auvergne, nel castello del ricco *négociant* padre di Cécile, la protagonista è destinata a sposare un giovane capitano di cavalleria, ma è ancora segretamente innamorata del giovane *philosophe* incontrato durante la vita di società a Parigi, Gustave²⁵. La scena principale raccoglie la drammaturgia della danza che informerà di sé il *ballet–pantomime* successivo:

Un des panneaux du pavillon, près du fauteuil, s'ouvre tout à coup, et l'on voit paraître Cécile en robe blanche très–simple; elle a les bras nus, et sur le cou un très–petit fichu élégamment brodé; elle tient un flambeau à la main, et s'avance lentement²⁶.

La sonnambula si è introdotta inconsciamente di notte nel *pavillon* di Gustave e rimpiangere ad alta voce di aver appena firmato il contratto di matrimonio²⁷. Immagina poi di essere di nuovo a quel ballo, quando Gustave l'aveva invitata a danzare la *contredanse*. Nella didascalia si legge:

L'orchestre joue le commencement de la contredanse que Cécile croit entendre. Elle se lève de dessus le fauteuil, et se met en place pour danser. Elle porte la man à ses bras comme pour arranger ses gants, et présente la main comme si un cavalier la lui tenait²⁸.

Ancora più interessante la nota inserita: «Pendant tout le temps qu'est censé durer la contredanse, l'orchestre joue *pianissimo*, et avec des sordine, l'air de la contredans de *Nina*»²⁹. L'ipotesi che si tratti della musica più nota della commedia domestica in forma di *ballet* di

²⁴ C. GALLINI, *La Sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Milano, Feltrinelli, 1983, pp. 14–20.

²⁵ E. SCRIBE, *Œuvres complètes de Eugène Scribe*, Paris, Dentu, 1874–1880, pp. 66–76.

²⁶ Ivi, pp. 72–73.

²⁷ Interessante il tema del contratto di matrimonio, voluto dal padre e osteggiato dalla figlia a favore di una libera scelta d'amore, di solito per un povero squattrinato, che percorre la drammaturgia settecentesca fino alla Rivoluzione francese: nel campo della danza la prima ribelle è *La fille mal gardée* di Jean Dauberval (1789).

²⁸ Ivi, p. 73.

²⁹ *Ibidem*.

Louis Milon *Nina, ou la Folle par Amour* (1813) è sostenuta dalla drammaturgia coreutica che qui si inaugura con la protagonista. La sonnambula prima danza con l'innamorato, poi rievoca l'immagine di lui, in uno stato di incoscienza in grado di esprimere l'autenticità delle pene d'amore, come in *Nina*, o del nuovo rapporto d'amore, non determinato dall'interesse, ma dalla sua libertà con le sue inquietudini più profonde³⁰.

Cécile prosegue nel rivivere i ricordi di quella sera, quando la danza si mescolava alla conversazione galante, mentre ora la realtà del contratto di matrimonio conduce al peggio. In preda alla gelosia, accusa Gustave di amare un'altra, ma egli la rassicura:

Quoi! Monsieur, vous ne l'aimez pas?... Ah! J'ai bien envie de le croire... Que je vous réponde? Tout à l'heure... Vous voyez que c'est à moi de danser. (Elle danse toute une figure; elle va en avant, traverse, et va à droite et à gauche, en tournant le dos au spectateur: sur la dernière reprise elle s'arrête brusquement. La musique cesse: la contredanse est censée finie. Elle retourne à sa place, et fait la révérence pour remercier son cavalier)³¹.

Infine Cécile gli restituisce tristemente l'anello, che ormai non può più tenere e, immaginando di tornare a casa quella sera, si addormenta sul *fauteuil*, mentre l'orchestra suona la famosa aria popolare, quasi una ninna-nanna, *Dormez donc, mes chères amours*. Dopo l'inevitabile scandalo della scoperta da parte del promesso sposo, il lieto fine riporta Cécile nelle braccia del suo primo innamorato, con tanto di consenso paterno.

La vicenda notturna, tuttavia, l'invasione dello spazio privato dell'*amante-philosophe* caricano di valenze trasgressive il corpo femminile, che si avvale proprio di una delle convezioni coreiche sociali più diffuse all'epoca: il ballo da sala, all'interno del quale la conversazione erotica era occasione di conoscenza e di prosperi fidanzamenti per la borghesia che vi partecipava col desiderio di distinguersi. Intorno agli anni Venti dell'Ottocento cresce la moda delle grandi serate danzanti, dove le dame più altolocate si sfidano ad affollare i loro saloni, mentre le danze perdono il carattere cerimo-

³⁰ S. LEIGH FOSTER, *Coreografia e narrazione* cit., pp. 216–219.

³¹ E. SCRIBE, *Œuvres complètes* cit., p. 73.

niale per assumere progressivamente quello ludico³². In questo contesto la coreografia della *contredanse* subisce delle variazioni: innanzitutto occupa la parte finale della serata danzante e arriva a coinvolgere fino a ottanta danzatori, modificando lo stile di esecuzione che si restringe per mancanza di spazio e si abbassa verso terra, mentre la tecnica si impoverisce:

Les pas difficiles sont abandonnés l'un après l'autre. L'originalité de leurs agencements n'étant plus goûtée, les danseurs ne s'ingénient plus, comme autrefois, à trouver des combinaisons inédites. Ce qui subsiste de l'expérience acquise tend, cette fois encore, à se fixer en enchaînements-types [...] composés de pas relativement simples (chassés, jetés, assemblés) et conçus pour les différents parcours du quadrille: aller en avant, traverser, aller à droite, balancer, tourner à deux mains, etc.³³

Il trasferimento di questa esperienza in teatro, ma in un castello lontano di provincia e soprattutto nella vicenda di una fanciulla a cavallo tra realtà quotidiana e mondo immaginario se da un lato avvicina la *comédie-vaudeville* alla drammaturgia della danza, dall'altro ispira quest'ultima a rispecchiarsi e a rinnovarsi provocatoriamente al Théâtre de l'Opéra: nel 1827 sempre Scribe, ora in collaborazione con il coreografo Aumer, ambienta il *ballet-pantomime* *La Sonnambule, ou L'Arrivée d'un nouveau seigneur* in un villaggio della Provenza, dove la sonnambula è un'orfana allevata da una vedova, sulla scia del primo balletto borghese, *La fille mal gardée*, anch'ella senza padre, ma calcando ulteriormente sulla mancanza di cultura di questa fanciulla educata da una madre adottiva analfabeta. Thérèse è infatti promessa sposa del ricco fittavolo del posto, Edmond, ma all'arrivo in incognito di un nuovo signore, un giovane ufficiale erede delle terre e del castello della zona (primo atto), il fidanzamento è rotto perché la giovane sonnambula viene sorpresa nella stanza d'albergo del signore, dove inconsciamente aveva rievocato la vigilia delle nozze e immaginato il giorno del matrimonio (secondo atto). Solo la scoperta da parte di tutta la comunità del fenomeno e dell'e-

³² J.-M. GUILCHER, *La Contredanse: un tournant dans l'histoire française de la danse*, Bruxelles, Centre National de la Danse, 1969, pp. 177-178.

³³ Ivi, p. 181.

quivoco condurrà la storia d'amore a lieto fine con il riconoscimento dell'innocenza della fanciulla e le sospirate nozze (terzo atto)³⁴.

Il libretto di ballo si apre sulle danze campestri in un *après-midi* di maggio, connotando l'ambiente di arcadica nostalgia, interrotta dall'arrivo del notaio per la firma del contratto di matrimonio. A questo punto, come si evince dalle indicazioni pantomimiche che Bournonville trascrisse durante le prove parigine, partecipando anche alla *contredanse* e al *pas des six* del primo atto³⁵, l'attenzione drammaturgica si concentra sul primo *pas de deux en action* degli innamorati: una volta firmato e rimasto solo Edmond si esprime così

Combien je l'aime. Elle fait tout mon bonheur/ elle arrive/ Ils avancent chut/ Je t'aime je t'adore/ Ecoute, depuis bien longtemps, le cœur est a toi. Il lui baise la main, c'est pour jamais/ pour jamais que moi je suis a toi/ Une Idée/ cet anneau/ il le pose sur son doigt/ Ton voile, ta coiffure, ton bouquet a l'église nous irons après tant pis, il va chercher la rose/ Il la fait tourner [?], il lui met le bouquet, des pas./ Allons la bas/ Il lui prend la toile, deux pas en avant/ la toile [?]/ Il boude/ il va a l'achaler [?]/ il glisse/ Ce n'est rien, viens avec moi/ Non Monsieur/ donne moi donc un baiser/ Elle lui jette la rose, il la presse/ Il revient/ Le baiser³⁶.

Sorpresi e rimproverati per l'eccessiva libertà del loro comportamento dall'ambigua ostessa della locanda del paese, gelosa di questo fidanzamento, la storia prosegue con un *pas de trois* di scenate e tentativi di riconciliazione, interrotti dall'arrivo dell'affascinante nuovo signore, incantato dalla bellezza delle due donne e desideroso di fermarsi per la notte. La serata della vigilia delle nozze si conclude con il gioco della mosca cieca, in cui i personaggi uniti ai contadini del vil-

³⁴ *La Somnambule, ou L'Arrivée d'un nouveau seigneur, ballet-pantomime en trois actes*, Par MM.^{ms} et Aumer, Maître des ballets de l'académie royale de musique, Représenté pour la première fois à Paris, sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique, le 19 September 1827; *Musique composée et arrangé par M. Hérold; décors par M. Cicéri, costumes d'après les dessins de M. H. Lecomte*, Paris, chez Barba, 1827. Lo stesso libretto si trova anche alla Kongelige Bibliotek di Copenaghen in una raccolta di libretti francesi del primo Ottocento, portati da Parigi da Bournonville.

³⁵ Ivi, p. 3 n.n.

³⁶ [A. BOURNONVILLE], *La Somnambule*, répétiteur's copy (fragment), ms. autogr. (31,2x22,8cm), black and brown ink, pp. 2-3 n.n., unsigned and undated. Nella trascrizione ho mantenuto la punteggiatura, ma ho ammodernato l'ortografia. Inoltre ho inserito il simbolo "/" per segnalare la discontinuità musicale delle indicazioni pantomimiche.

laggio danzano i loro desideri contrastanti, tra passione e gelosia. Il *divertissement* è costruito musicalmente sulla melodia indicata da Bournonville come «colin–maillard»³⁷ nel secondo atto e la coreografia si sarà giocata sulla ripetizione e la variazione di questa figura di inseguimento e fuga. Ma c'è di più. Sul versante infatti dell'evoluzione dei balli da sala la *contredanse*, già presente come abbiamo visto anche nella danza teatrale, viene soppiantata da una forma più libera, il *cotillon*, che prende spunto dalla vecchia *contredanse* e dal valzer a coppia chiusa, diventando una danza–gioco dove la coesione di gruppo si disfa a favore dell'autonomia delle coppie. La coreografia prevede una ronda iniziale e un'alternanza di ritornelli e *couplets* di carattere ludico–pantomimico³⁸. Ora, uno di questi è proprio il *colin–maillard* che compare nel *ballet–pantomime* e che i trattati di danza sociale registrano ampiamente, ma solo — a quanto mi risulta — dalla metà dell'Ottocento³⁹:

Toutes les dames se donnent les mains en rond et forment un grand cercle autour de la salle. Une dizaine de cavaliers, dont un conducteur, sont choisis par les dames conductrices et vont se placer au centre du grand rond; puis leur ayant bandé les yeux avec un mouchoir, on leur fait former un autre cercle dans celui déjà formé par les dames. Ces deux ronds doivent tourner ensemble; mais, celui des dames à gauche et celui des messieurs à droite. A un signal du conducteur les 10 cavaliers se quittent les mains et cherchent une dame toujours les yeux bandés, arrivés à la dame qu'ils arrêtent, ils enlèvent leurs mouchoirs et dansent avec elle. Le cercle formé par les dames ne devra pas arrêter de tourner. Les couples dansent au milieu du cercle, puis recommencent cette figure⁴⁰.

³⁷ Ivi, pp. 6–7 n.n.

³⁸ J.–M. GUILCHER, *La Contredanse* cit., pp. 178–185.

³⁹ H. CELLARIUS, *The Drawing–Room Dances*, London, E. Churton, 1847, pp. 109–110, descrive il «Blind–man's buff–La [sic!] Colin Maillard (Waltze, Polka)» con l'uso di tre sedie: «Three chairs are placed on the same line in the middle of the room. The first couple sets off. The gentleman goes and takes another gentleman, whom he places in the centre chair, after having bound his eyes. The lady selects another gentleman, whom she leads on tiptoe to one of the chairs by the side of the Blind–Man, while she seats herself on the other. The first gentleman then invites the Blind–Man to choose the right or the left. If he indicates the lady he waltzes with her to her place; if on the contrary he points to the gentleman, he must waltze with him while the conductor waltzes with the lady».

⁴⁰ E. GIRAUDET, *Traité de la danse; seul guide complet renfermant 200 danses différentes de salons, grands bals, sociétés, théâtre, concert, province et étranger, avec 500 dessins et figures explicatives*, Paris, s.e., s.d. [post 1891], p. 102. A p. 100 l'Autore aveva così definito la

Trattandosi evidentemente di una coreografia tardo–ottocentesca, la coralità del gioco erotico che si trasforma in uno scambio di coppie mi sembra indicare una direzione possibile di ricostruzione coreografica, in una osmosi tra danza sociale e danza teatrale forse ancora troppo poco battuta⁴¹.

La proposta di Carlo Blasis nel 1830 di ordinare le figure secondo un tema drammatico, se non trova riscontro nella danza sociale⁴², nasce senz'altro dall'esperienza del teatro di danza, dove la *Somnambule* esemplifica come variare drammaturgicamente l'immagine–guida della mosca cieca: nel secondo atto, infatti, Thérèse appare in abito bianco, in stato incosciente, entrando dalla finestra nella camera d'albergo del nuovo signore, destando scandalo come in scena così tra il pubblico, per l'equivoco piccante dello scambio di uomo al quale la sonnambula, come una mosca cieca, dichiara il suo desiderio d'amore:

Elle ouvre la fenêtre/ elle paraît/ elle descend/ elle ferme/ marche/ arrivée au milieu/ regarde à gauche/ à droite/ Il n'y a personne./Elle sourit mon cœur ma dit qu'il va venir/ elle s'approche/ de la table/⁴³.

Je l'entends/ mon cœur me le dit./ viens t'asseoir/ moi/ je t'attends depuis longtemps/ il supplie, je t'écoute/ Il lui parle à l'oreille./ Si je t'aime! Sens mon cœur elle le conduit au milieu,/ Je suis à toi jusqu'à la mort et que la terre nous couvre.

nuova danza: «On donne, actuellement, le nom de cotillon à une danse valsée, mêlée de scène mimiques et chorégraphiques, par laquelle on termine le bal».

⁴¹ Punto di partenza in Italia è F. MOLLICA, *La Danza di Società nell'Italia dell'800. Un primo studio*, Bologna, Società di Danza, 1995 («I libri della Società di Danza», 1). A proposito del *cotillon* l'Autore cita a p. 120 una fonte del 1833 (*Della danza da sala*, «Teatri, arti e letteratura», 2 maggio 1833, pp. 77–78), sintomatica della sua diffusione europea: «Il *cotillon* biasimato da molti per la sua lunghezza e poca decenza si potrebbe fare in due volte non tanto lungo, cioè nel mezzo della festa e nel fine; al qual proposito sarebbe necessario cambiar musica ad ogni figurazione e più decente sfuggire le incivili».

⁴² C. BLASIS, *Code complet de la danse*, Paris, Audin, 1830, p. 298.

⁴³ La musica introdotta da un fortissimo tremolo che denota il rumore fuori dalla finestra, prepara il pizzicato di passi di Thérèse che scende dalla finestra e cammina nella stanza, una citazione del sestetto «Che sarà» de *La Cenerentola* di Rossini, all'ingresso in incognito di Cenerentola al ballo. Questo *leitmotiv* aveva inscritto *La Somnambule* nella tradizione narrativa della musica rossiniana fin dalle prime battute dell'*Introduzione* (M. SMITH, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton–Woodstock, Princeton University Press, 2000, pp. 9–10 e 109). Gli spazi fra i §§ della citazione stanno per i righi musicali del ms.

Elle écoute, elle sourit, elle appelle, prend les bras/ vous et moi jouons au colin–maillard.

Elle mouille les doigts, elle tourne, c'est toi/ comme à Marcelline/ elle [...] son maillard [?] et bande les yeux.

Frappe des mains elle recule,/ à gauche/ à droite/ se cache et donne la main a baisier./Elle écoute, danser? Oui Monsieur avec plaisir elle apprête les gants e/ la robe, elle donne la main, elle passe à gauche/ elle console son amant, reste là/ elle revient à son amant⁴⁴.

Toi toi seul je t'aime et toi? Vois tu cette rose? Tu me la donnai a moi/ elle la couvre de baisers la met dans son sein/ chut. Elle l'appelle je danserai avec toi⁴⁵.

Elle danse/// elle s'arrête/ la main sous le bras. Tu es mon mari/ elle fait trois pas/ à droite/ elle danse encore/// elle court à la table, remet son bouquet son voile, ses gants/ elle donne la main gauche/ elle va se mettre à genoux au milieu/ elle prie.

Vous tous écoutez/ si je l'aime/ moi j'ai son anneau, je jure (levant droite) vous bénissez nous/ elle croise ses mains sur le sein, elle s'incline,

elle tend la main/ elle baise l'anneau, viens dans mes bras elle semble presse [?]
Edmond/ elle s'assoupit,/ elle va se mettre au lit⁴⁶.

A differenza di Don Giovanni il nuovo signore non approfitta dell'offerta amorosa, ma anzi scappa da quella stessa finestra aperta sull'inconscio, lasciando però la fanciulla, addormentata sul *canapé*, al pubblico scandalo. Rinnegata dal fidanzato, che cerca subito un'altra sposa, a Thérèse non rimane che un'ultima apparizione come sonnambula per ottenere il riconoscimento della sua innocenza. Purtroppo gli appunti di Bournonville non arrivano fin qui, ma il

⁴⁴ La coreografia della mosca cieca non potrebbe essere più chiara nella sua cellula elementare: l'alternanza del gioco, il gesto provocatorio di bagnarsi le dita, di afferrare la presa, il battito delle mani, il tentativo di nascondersi e l'accettazione galante di essere conquistata.

⁴⁵ Dopo la conquista, la dichiarazione d'amore, che rievoca musicalmente e coreograficamente il *pas des deux en action* del primo atto, con la rosa che non solo ricorda il primo bacio, ma diventa attesa di qualcosa di più, che non si può dire. E così continua a danzare...

⁴⁶ [A. BOURNONVILLE], *La Sonnambule* cit., pp. 5–7 n.n. La parte finale è un improvviso correre a prepararsi per le nozze con *bouquet*, velo e guanti fino all'arrivo in chiesa, al giuramento e al bacio dell'anello, che finalmente benedice l'unione d'amore.

libretto francese è esplicito nel ripetere e variare la drammaturgia. Nel terzo atto, quindi, dopo la discesa pericolosa dal tetto dove, addormentata, si trovava a camminare, davanti allo sguardo stupito di tutto il villaggio, la protagonista

se trouve au milieu du théâtre... Elle écoute... Elle croit entendre les cloches pour célébrer le mariage d'Edmond. Elle se met à genoux et prie pour lui... «Qu'il soit heureux... Et moi, ah! Il n'y a plus de bonheur pour moi et ce pendant je suis innocente... (Elle regarde sa main)... Mon anneau... Il n'y est plus... Il me l'a enlevé pour le donner à une autre... Ce qu'il ne m'enlèvera point, c'est son souvenir... C'est son image, qui est là gravée dans mon cœur... Et surtout... (Elle regarde autour d'elle.) Personne ne me voit». Elle tire de son sein le bouquet de roses qu'Edmond lui a donné à la scène troisième du premier acte. Il est fané, desséché. Elle l'arrose des ses larmes, le couvre de ses baisers⁴⁷.

Tutti si commuovono e Thérèse, sempre addormentata, viene vestita per le nozze con il velo, il copricapo e il *bouquet*. Al risveglio il nuovo signore celebra le nozze e la festa si conclude con il taglio della giarrettiera e le danze.

Al Kongelige Teater di Copenaghen, due anni dopo, l'apparizione della sonnambula non destò meno furore che a Parigi⁴⁸, soprattutto tra il giovane pubblico maschile, come testimonia Hans Christian Andersen, se nel secondo atto all'entrata della protagonista quasi svestita nella camera del nuovo signore, un giovane spettatore non può che diventare rosso in viso⁴⁹. Ma un'altra illustre spettatrice ricorda la versione danese, da un punto di vista interno al teatro: si tratta di Louise Heiberg (1812–1890), la più famosa attrice danese con un passato da danzatrice e testimone dell'opera di trascrizione e tradimento del teatro di danza francese da parte di Bournonville che, pur nella frammentarietà delle sue “fotografie”, rimane il primo maestro della coreologia ottocentesca.

⁴⁷ *La Sonnambule, ou L'Arrivée d'un nouveau seigneur* cit., pp. 22–23.

⁴⁸ A. BOURNONVILLE, *Mit Theaterliv. My Theatre life*, translated from the Danish by P.N. McAndrew, Connecticut, Wesleyan University Press, 1979, pp. 19–20 e 68.

⁴⁹ H.C. ANDERSEN, *O.T. Original Roman i to Deelee* (1836), in <http://www2.kb.dk/elib/lit/dan/andersen/romaner/ot.dkl/hcaroo23.htm> (ed. or. H.C. ANDERSEN, *O.T. Original Roman i to Deelee*, udgivet af M. Brøndsted, København, Det danske Sprog – og Litteraturselskab: Valby, Borgen, Ballerup, i samarbejde med Nyt Dansk Litteraturselskab, 1987).

Il primo balletto che mise in scena era la graziosa composizione francese *Søvnøgængersken*. La rigida, vecchia pantomima di Galeotti venne sostituita da una mimica e una danza naturale e ricca di sentimento e questo fece furore presso il nostro pubblico. Non potrò mai dimenticare l'impressione che questa rappresentazione fece su di me. La mia vecchia compagna di scuola, Andrea, eseguì la sonnambula con una grazia, un'innocenza e un ardore, che era in tutto e per tutto affascinante. Ma soprattutto mi incantò Bournonville con la sua danza perfetta e la sua mimica, singolarmente toccante. Il punto dell'ultimo atto, dove addolorato e in preda ai pensieri improvvisamente alza lo sguardo sui preparativi per il suo matrimonio, ora annullato, e scoppia in lacrime, appartiene alla più bella e toccante mimica che io abbia visto sulla nostra scena⁵⁰.

Un ultimo cenno merita il trattamento drammaturgico del balletto *The Night Shadow* (1946) di George Balanchine che, ispirandosi alla *Somnambule* di Scribe e Aumer e alla musica di Bellini, concentra l'azione intorno a quattro personaggi proprio all'interno di un ballo in maschera: la sonnambula, il poeta, l'ospite e la *coquette* intrecciano relazioni passionali fino all'omicidio⁵¹. Di nuovo la danza sociale dialoga con la danza teatrale.

⁵⁰ J.L. HEIBERG, *Et liv genoplevet i erindringen*, København, Gyldendal, 1973, vol. I, pp. 139–140 (la traduzione è di chi scrive). Il marito Johan Ludvig Heiberg (1791–1860) conquista il monopolio della scena danese e introduce al Kongelige Teater i *vaudeville* francesi nel 1825, aprendo la strada al successo di Bournonville e del teatro di danza, ma all'interno di un sistema teatrale che proponeva sulla stessa scena opera, prosa e danza, in una osmosi di forme unica in Europa. Cfr. K. KVAM, J. RISUM, J. WIINGAARD, *Dansk teaterhistorie*, I: *Kirkens og kongens teater*, København, Gyldendal, 1992, pp. 177–229.

⁵¹ S. AU, s.v. *La Somnambule*, in S.J. COHEN (a cura di), *International Encyclopedia of Dance*, New York, Oxford University Press, 1998, vol. V, pp. 641–642.

ETNOCOREOLOGIA

Problemi di antropologia della danza

Tradizione e ricerca

VITO DI BERNARDI

Con questo intervento intendo esaminare, pur nella brevità del tempo a disposizione, quelle che mi sembrano alcune delle tematiche più interessanti sviluppatesi nel corso del Novecento dall'incontro tra l'antropologia e la danza. Devo subito precisare che il mio punto di vista non è quello dell'etnocooreologo. Non ho infatti competenze specificatamente etnomusicologiche, né ho fatto studi folclorici. Mi sono invece formato e continuo a lavorare e a ricercare muovendomi in un terreno interdisciplinare ampio che comprende la storia della danza, la storia del teatro e l'antropologia culturale.

In questo intervento, quindi, preferisco fare riferimento all'antropologia della danza, una disciplina che nel mondo anglo-americano, dove si è affermata a partire dagli anni Sessanta, viene di solito collocata all'interno dell'antropologia culturale¹. Da diversi anni conduco studi e ricerche sulle tradizioni coreutiche dell'Asia (India, Giava, Bali e Cambogia); mi sono anche occupato di interculturalità nel campo dello spettacolo dal vivo. Ho studiato infatti le influenze della *Modern Dance* sulla danza contemporanea in Indonesia, ho scritto sull'orientalismo della pioniera della danza americana Ruth St. Denis (1879–1968), sulla messa in scena teatrale del Mahābhārata indiano da parte di Peter Brook, sull'influenza del balletto classico nelle coreografie del danzatore indiano Ram Gopal e, infine, sul primitivismo e il ritualismo di Vaslav Nižinskij.

¹ Cfr. A. GRAU, G. WIERRE GORE (a cura di), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre National de la Danse, 2006.

La relazione tra antropologia e danza è stata favorita, nel corso del Novecento, negli Stati Uniti e in Europa, da un lato dalla sempre maggiore affermazione e diffusione delle discipline antropologiche e dall'altro dalla crisi del balletto classico, che aprì nuove prospettive di ricerca all'interno del mondo della danza. Vi è stata una certa sincronia tra la scoperta in campo antropologico della danza come fenomeno espressivo fondamentale per lo studio delle società cosiddette "primitive" e la scoperta da parte di alcuni pionieri della danza moderna dell'enorme potenziale creativo presente nelle tradizioni coreutiche non occidentali.

Tra gli antropologi i precursori dell'antropologia della danza possono essere considerati in Inghilterra Edward Evans-Pritchard, che nel 1928 pubblica un testo sulla danza africana; Radcliff-Brown, che nel 1922 scrive delle danza nelle isole Andamane; e Malinowski, che nel 1929 studia le danze delle isole della Melanesia. Negli Stati Uniti, Franz Boas dà grande rilievo alla danza nel suo *Primitive Art* del 1927. Sul versante degli artisti, in quegli stessi anni assistiamo al consolidarsi dell'interesse per le civiltà coreutiche asiatiche, amerinde e africane da parte della Denishawn, la prima scuola di danza moderna americana, fondata nel 1915 in California da Ruth St. Denis e Ted Shawn. La compagnia della Denishawn nel 1925 parte per una lunghissima *tournee* in Asia che si trasforma in un vero e proprio viaggio antropologico alla ricerca delle tradizioni coreutiche indiane, giapponesi, filippine, cinesi, indonesiane e del sud-est asiatico². All'inizio degli anni Trenta, poi, la danzatrice americana La Meri dall'Italia, dove si è trasferita, intraprende una serie di viaggi di studio e di ricerca nel nord Africa, in India, Australia, Nuova Zelanda, Giava, Cina, Giappone, Filippine. Tornata in America si unisce a Ruth St. Denis con cui fonda nel 1940 la School of Natya che nel 1942 fu ampliata — sotto la direzione della sola La Meri — nell'Ethnological Dance Center. La Meri può, a tutti gli effetti, essere considerata sul versante della ricerca coreografica la fondatrice di un'antropologia della danza intesa come disciplina pedagogica e artistica finalizzata alla conoscenza e all'apprendimento da parte del danzatore di una gamma vastissima di tecniche di danza — dal balletto al flamenco e

² Cfr. V. DI BERNARDI, *Ruth St. Denis*, Palermo, L'Epos, 2006.

al bharata natyam — nonché alla creazione di spettacoli interculturali. Ricordiamo qui soltanto due tra le più famose produzioni di La Meri, il *Lago dei cigni* in versione indiana del 1944 e la *Bach-Bharata Suite* del 1946³.

In Europa Rolf de Maré, fondatore e direttore artistico a Parigi dei Ballets Suédois dal 1920 al 1925, creatore nel 1931 di Les Archives Internationales de la Danse di Parigi, il primo museo al mondo esclusivamente dedicato alla danza, intraprende nel 1938 un viaggio di quattro mesi nelle Indie Olandesi, l'attuale Indonesia, allo scopo di raccogliere materiali scritti, fotografici e filmati sulle danze rituali delle diverse popolazioni dell'arcipelago⁴. Un progetto di documentazione imponente a cui collaborò Claire Holt, una specialista di cultura e arte indonesiana che lavorava sul campo sin dal 1930 insieme ad archeologi e antropologi olandesi e americani. Già da questi pochi esempi da me citati si può ricavare una prima osservazione di carattere più generale. L'antropologia della danza presenta una doppia faccia, è bifronte. Da un lato, infatti, si configura nel corso del Novecento come una vera e propria disciplina scientifica, una branca dell'antropologia culturale, dall'altro essa sembra poter definire e raggruppare l'insieme delle ricerche sulle tradizioni coreutiche extra-occidentali (ma anche sul folclore europeo) condotte da studiosi di danza, danzatori e coreografi.

Mi sembra interessante scoprire — ed è in parte lo scopo di questo mio intervento — alcuni intrecci tra queste due anime dell'antropologia della danza, quella più legata alla disciplina antropologica e quella più legata alle discipline dello spettacolo. Ci troviamo davvero di fronte a due modi totalmente differenti di osservare come le *culture altre* concepiscono la danza? Sicuramente le due anime dell'antropologia della danza, quella più strettamente antropologica e quella teatrale, si trovano accomunate nel criticare l'idea universalistica, e in fondo etnocentrica, che sta alla base della costruzione della nostra idea di danza a partire dal Rinascimento. Si tratta di

³ Cfr. LA MERI (RUSSEL MERIWETHER HUGHES), *Dance out the Answer. An Autobiography*, prefazione di J. Martin, New York, Marcel Dekker, 1977.

⁴ Cfr. S.A. L'HOTELLIER, *Aux origines de la danse: les voyages exploratoires de Rolf de Maré*, in I. BAXMANN, C. ROUSIER, P. VEROLI (a cura di), 1931–1952. *Les Archives Internationales de la Danse*, Pantin, Centre National de la Danse, 2006.

un'idea che s'identifica totalmente con le tecniche e gli stili del balletto accademico. L'antropologia della danza nel suo insieme ha in parte contribuito a fare esplodere nel corso del XX secolo il nostro concetto convenzionale di danza, favorendo la nascita del moderno e del contemporaneo.

Già nel 1929 André Levinson, studioso eminentissimo di balletto, di fronte a quello che lui concepiva come l'imbarbarimento della danza classica, ormai contaminata da influenze orientali di vario tipo (russe — cioè diaghileviane — e asiatiche, vedi la danza cambogiana), alzava barricate ideologiche per difendere la purezza della tecnica accademica occidentale. Scriveva infatti: «La danza classica sembra corrispondere nel modo più perfetto al canone anatomico dell'uomo europeo nonché alle sue aspirazioni intellettuali»⁵. Una difesa direi razziale, se non *tout-court* razzista, della purezza del "classico", non più presentato come un linguaggio universale (in grado quindi di comunicare con l'altro da sé) ma come il linguaggio originario e autentico della cultura coreutica bianca, una cultura però ormai arroccata in una sdegnosa autoreferenzialità. Ma su questa contrapposizione tra l'unicità del balletto classico e la pluralità delle culture coreutiche che sono oggetto di studio dell'antropologia della danza tornerò dopo.

Ciò che mi preme adesso è definire in maniera essenziale alcuni fondamenti teorici dell'antropologia della danza. Come disciplina antropologica, l'antropologia della danza si fonda su metodi e regole consolidate a partire dalle riflessioni di Malinowski nel suo *Argonauti del Pacifico* pubblicato nel 1922⁶. L'antropologo inglese ha così riassunto, in quella sua opera, l'obiettivo della ricerca antropologica: «Afferrare il punto di vista dei soggetti osservati, nell'interesse delle loro relazioni quotidiane, per comprendere la loro visione del mondo». Si trattava sostanzialmente di dare centralità nella riflessione antropologica alla ricerca sul campo e all'osservazione partecipante. Come dire: innanzitutto esperienza diretta e coinvolgimento nello studio delle culture altre. Oltre alla ricerca sul campo, un altro aspetto fondamentale che caratterizza l'antropologia della danza come

⁵ A. LEVINSON, *Danse d'aujourd'hui* (1929), Arles, Actes du Sud, 1990, p. 84.

⁶ B. MALINOWSKI, *Argonauti del Pacifico. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

disciplina antropologica è quello dell'approccio sistematico al fenomeno coreutico. Si ricerca l'intenzionalità del movimento dei danzatori, il suo significato recondito, il suo valore culturale più ampio in relazione alla mitologia del gruppo, alla funzione rituale a cui esso è collegato. Gli antropologi sono interessati principalmente al contesto, al dove il movimento danzato si colloca, al suo rapporto con i comportamenti e i gesti quotidiani: gesti di lavoro, gesti affettivi, gesti di preghiera, gesti ludici, gesti di cortesia e di etichetta. Per gli antropologi la danza è un linguaggio del corpo, è un sistema espressivo che aiuta a comprendere i valori fondamentali di una data società.

Questa ricerca della motivazione del gesto danzato — un gesto che è sempre simbolico, un gesto che per l'antropologo deve essere indagato in relazione alla vita quotidiana e ai bisogni profondi dell'individuo e della società — a noi studiosi di danza richiama alla mente in maniera diretta il massimo ispiratore della danza moderna novecentesca, cioè François Delsarte, il grande maestro francese vissuto nel XIX secolo. Artista, pedagogo, sperimentatore, Delsarte tentò di riportare il gesto teatrale dalla ormai vuota convenzionalità dei palcoscenici europei alle sue radici fisiologiche, emotive, mentali, partendo proprio dall'osservazione sul campo della gestualità dei suoi concittadini osservati nelle strade, nei giardini pubblici, in varie situazioni di vita. Vero e proprio precursore di un'antropologia del gesto, Delsarte con il suo insegnamento ha fatto riscoprire alla danza che a lui si è ispirata — e cioè a tutta la nuova danza del primo Novecento, da Isadora Duncan a Rudolf Laban — il profondo legame che unisce il movimento del corpo del danzatore ai bisogni dell'uomo. Non c'è movimento senza significato, avrebbe sintetizzato Ted Shawn nel suo libro su Delsarte pubblicato nel 1954⁷. Mi sembra che il pensare la danza come una *scrittura del corpo* che porta a espressione e fa emergere un livello profondo di significati individuali e sociali sia un qualcosa che avvicina l'antropologia della danza all'arte delle danzatrici e dei danzatori che nella prima metà del Novecento inventarono la danza moderna.

All'inizio del secolo scorso l'antropologia culturale e la danza moderna condivisero la critica e la messa in discussione del modello

⁷ T. SHAWN, *Every Little Movement. A Book about François Delsarte*, Pittsfield, Dance Horizons, 1959.

di vita occidentale. Il terreno su cui l'antropologia e la danza moderna si poterono incontrare fu quello dell'interrogativo sull'uomo, sul suo modo di esistenza sociale e sul ruolo delle pratiche simboliche. Sicuramente l'antropologia forniva modelli alternativi alla società occidentale, offriva strumenti di critica sociale e politica, relativizzando il concetto di cultura. Non più l'etnocentrismo ma una pluralità di visioni del mondo e di culture. L'antropologia ebbe anche un potere ambiguo, a volte mistificatorio, perché riusciva a fornire una serie di nostalgie che affascinavano gli artisti occidentali ossessionati dalla categoria del primitivo. Molti danzatori moderni guardarono all'*altro da sé* per trovare soluzioni alla crisi della danza, alla sclerosi del balletto classico, che a loro avviso era ormai desemantizzato, privo cioè di forza espressiva⁸.

Che sia esistita una sintonia tra antropologia e danza moderna ce lo rivelano alcuni documenti importanti. Qui mi limiterò, per l'esiguità del tempo a mia disposizione, a citare soltanto un esempio. Si tratta di due scritti, uno del 1944 e l'altro del 1971 di Franziska Boas, danzatrice e studiosa di antropologia. I due scritti sono collegati al convegno da lei organizzato nel 1942 dal titolo *La funzione sociale della danza* a cui parteciparono, fra gli altri, antropologi famosi come Franz Boas e Gregory Bateson. Quel convegno riveste un'importanza storica notevole perché fu il primo simposio di danza organizzato da una prospettiva antropologica, il primo tentativo negli Stati Uniti di dare allo studio antropologico della danza una dignità e un riconoscimento accademico-scientifico.

Nell'introduzione agli atti del convegno la Boas scrive:

Ci si è rivolti alle culture primitive perché in queste la danza possiede una funzione effettivamente vitale, e il suo significato è accettato dall'intera comunità. Solo una comunità omogenea, infatti, può sviluppare un'arte compresa da tutti [...] nella nostra cultura occidentale [...] l'unica forma di danza che ha uno stile e un simbolismo capaci di rivolgersi a un gruppo piuttosto esteso è il balletto [...] comunque dal momento che un numero sempre più grande di persone entra in contatto contemporaneamente con altre culture e sta scoprendo

⁸ Per il concetto di desemantizzazione del balletto cfr. A.J. GREIMAS, *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974.

nuovi stili di vita, esplorando nuove idee e movimenti, il balletto ha perduto per molti gruppi e individui il suo significato⁹.

Poche righe dopo, la funzione vitale delle danze extra-occidentali, la scoperta da parte degli occidentali di nuovi stili di vita, l'esplorazione di idee nuove e la crisi del balletto vengono messe in relazione con la *Modern Dance*, un movimento a cui la danzatrice-antropologa sente di appartenere. Scrive la Boas:

Mi domando che saggezza dimostrino i danzatori contemporanei che, ritrovandosi senza un vasto seguito di pubblico, tornano alla forma del balletto, abbandonando le forme più nuove, meno stilizzate [...]. La *Modern Dance* deve continuare a esplorare i modi di comportamento degli uomini e delle donne, in tutte le loro attività [...] deve tradurre l'esperienza della gente che lavora, che vada o che torni dal lavoro, e qualunque sia la sua occupazione, sia durante il lavoro che nei momenti di gioco [...]. La danza deve essere considerata una forma di espressione e di attività comunitaria e la sua positiva influenza sociale sulla dimensione individuale deve essere compresa e favorita¹⁰.

E ancora:

È dall'eredità delle diverse genti che sono giunte fin qui che la *Modern Dance* in America deve ricavare il suo carattere peculiare e deve fondere l'individualità di queste diverse tradizioni di movimento, di prospettiva e di espressione in modo tale che divengano materiali disponibili per arricchire la nostra danza¹¹.

Da queste parole risulta chiara la sintonia — forse qualcosa di più: il bisogno di un'alleanza ideologica — fra la nascente antropologia della danza e la *Modern Dance*, entrambe impegnate ad affermare il fondamentale valore culturale della danza. Franziska Boas, creatura anfibia, metà danzatrice, metà antropologa, trova nella danza dei popoli extraoccidentali un esempio straordinario per l'Occidente: la danza può essere qualcosa di diverso da un semplice passatempo, da un divertimento estetico, da una fuga dalla realtà. La danza può avere una funzione sociale necessaria, può essere uno strumento per radicarsi nella realtà, integrarsi nel proprio ambiente sociale e naturale.

⁹ F. BOAS, *Nota introduttiva*, in AA.VV., *La funzione sociale della danza. Stili di danza e modelli di vita nel racconto di un gruppo di antropologi*, Milano, Savelli, 1981, p. 13.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

Non dimentichiamo che in quegli stessi anni Martha Graham parlava delle danze degli Indiani d'America nei termini di una danza profondamente legata all'ambiente, una danza caratterizzata da quello che lei definì «un ritmo di integrazione».

Quando, molti anni dopo, nel 1971, Franziska Boas scrive una breve prefazione alla seconda edizione degli atti di quel convegno, può constatare con un certo orgoglio che quello che lei auspicava trent'anni prima si è in parte avverato: la danza moderna, sotto varie e molteplici forme, è entrata dentro la cultura americana, si è diffusa nel sociale, ha trovato una dimensione antropologica, una funzione sociale importante. Scriveva nel 1971:

Dal 1942, quando questo seminario venne proposto, ad oggi, la danza ha compiuto uno straordinario progresso sulla via di diventare una parte reale della vita di questo paese. Allora fu necessario studiare culture 'primitive' ed 'esotiche' per poter comprendere in che modo la danza potesse svolgere una funzione vitale nella vita della gente [...]. Ora, finalmente, la danza sta acquistando la funzione naturale che ha avuto e ha tuttora in altre culture meno meccanizzate e meno oppresse dal senso di colpa. Uno dei segnali più evidenti della sua crescita è il proliferare in molte direzioni di attività che coinvolgono anche il non artistico, come la danzoterapia, per malati mentali e soggetti psichicamente labili, per i disadattati, i ritardati, gli handicappati fisici, la danza per ciechi, per sordi, per gli anziani. La danza ha uno spazio maggiore nella scuola, all'asilo, nelle scuole secondarie e nei college [...]. Questa evoluzione non si è semplicemente verificata per caso. Nel corso degli anni i danzatori hanno scoperto che la tecnica da sola non può produrre un'arte davvero vitale. In parte questo impulso a progredire è derivato dalla comprensione e dall'uso del principio che Mary Wigman e Hanya Holm hanno sostenuto per anni, intendo riferirmi all'uso dell'improvvisazione come strumento per liberare l'azione creativa e controllare la forma. C'è stato, nel frattempo, un maggiore coinvolgimento e un interesse per le culture e le filosofie non europee. Tutto ciò ha determinato un gran numero di mutamenti nell'ambito della danza nonché delle sue applicazioni in altri campi¹².

Si potrebbe dire che l'antropologia ha creato nel Novecento un ponte tra un *altrove* della danza — un *altrove* collocato all'interno di società tradizionali extraoccidentali — e la ricerca artistica più avanzata, l'avanguardia. Per ridare vitalità ed efficacia sociale alla danza artistica molti coreografi hanno rivolto lo sguardo fuori dai confini

¹² Ivi, pp. 7-9.

dell'arte coreutica così come erano stati definiti da cinque secoli di tradizione ballettistica. Questo sconfinamento ha riguardato non soltanto le altre culture ma l'idea di sconfinamento è, a mio avviso, una chiave di lettura a raggio più ampio, che può chiarire un aspetto importante della nascita della danza moderna. I pionieri del moderno si sono mossi in diverse direzioni verso territori limitrofi alla danza: per esempio, verso il teatro degli attori, non il teatro del *gesto retorico*, subordinato al potere della parola, ma il teatro del *gesto espressivo*, un gesto svincolato dalla parola e più efficace della parola stessa, così come auspicato dalla riforma radicale di François Delsarte¹³; un altro sconfinamento dalla danza ha riguardato lo studio e la valorizzazione in campo artistico delle tecniche ginniche, soprattutto quelle della nuova ginnastica che, rifiutando l'artificialità dell'educazione corporea tradizionale, perseguiva uno sviluppo naturale e armonico di corpo e psiche¹⁴; anche lo studio delle tecniche respiratorie e organiche dello yoga indiano entrò nella sperimentazione coreutica, soprattutto grazie all'esempio dato dall'americana Geneviève Stebbins¹⁵. E soprattutto in Europa — ma anche con immediate ricadute in America — fondamentale fu l'approccio dei danzatori alla ritmica di Dalcroze, a quel «solfeggio corporeo» che modellava il movimento degli allievi secondo le modalità espressive contenute nella forma musicale¹⁶. Questi sono soltanto alcuni esempi di sconfinamento, di direzioni alternative alla convenzione ballettistica di inizio Novecento. Il cercare la danza dove ci si sarebbe aspettato di trovare altro (i rituali dei cosiddetti "primitivi", le feste folcloriche, la recitazione degli attori di teatro, la ginnastica armonica e la ritmica, le tecniche mistiche e di preghiera) portò i pionieri del moderno verso esperienze che allora non era pensabile avessero una qualche relazione con la danza artistica. Le radici del moderno vanno

¹³ Sul valore del gesto in Delsarte cfr. E. RANDI (a cura di), *François Delsarte: le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, Roma, Bulzoni, 1993.

¹⁴ Cfr. E. CASINI ROPA, *La danza e l'agitprop*, Bologna, Il Mulino, 1988.

¹⁵ Cfr. N.L.C. RUYTER, *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, Westport-London, Greenwood Press, 1999; della stessa Autrice cfr. anche *Geneviève Stebbins teorica, educatrice, artista della scena*, in E. RANDI (a cura di), *François Delsarte: le leggi del teatro cit.*, pp. 85-101.

¹⁶ Cfr. É. JAQUES-DALCROZE, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, a cura di L. Di Segni-Jaffé, Torino, Eri, 1986.

ricercate, quindi, proprio negli influssi extra-ballettistici, che evidentemente sono stati molto più numerosi di quelli che qui ho ricordato in funzione del mio discorso sull'antropologia della danza.

Può sembrare paradossale che la ricerca del nuovo, di una danza moderna, abbia tratto ispirazione dalle danze rituali di società e culture tradizionali e pre-moderne. Nostalgia delle origini? Mitizzazione del primitivo? Fascinazione per il pensiero selvaggio? Certo non si può negare l'importanza che ebbe nel trentennio iniziale del secolo scorso la polemica nei riguardi del malessere esistenziale provocato dalla civiltà metropolitana e industrializzata. È all'orizzonte di questo rifiuto del progresso — percepito come caotico e frammentario — che compaiono nel mondo teatrale e in quello della danza i modelli alternativi del rituale, della cultura omogenea e collettiva delle società arcaiche e "primitive"¹⁷. Contestando l'autonomia dell'estetico dal sociale, i pionieri della danza moderna vedevano nel rito, nella cerimonia collettiva religiosa, un modello per una rifondazione del modo di fare danza che a sua volta, utopisticamente, avrebbe influenzato il pubblico teatrale e quindi la società. La nuova identità della danza dipendeva, in primo luogo, non tanto da elementi tecnico-formali ma dalla ricerca di un'autentica comunione di intenti etici ed esistenziali tra le danzatrici e i danzatori. Ricordiamo che l'idea di creare delle *comunità di artisti* fu un patrimonio comune dei movimenti utopisti e spiritualisti sia europei che americani. Negli Stati Uniti i primissimi anni della scuola fondata da Ruth St. Denis e Ted Shawn furono permeati da questo ideale della *communitas*. In Europa, negli stessi anni, Rudolf Laban inaugurava presso la colonia naturalistica di Monte Verità in Svizzera la sua Scuola delle Arti, dove il pioniere della danza moderna europea sperimentava con i suoi allievi nuove forme di vita comunitaria. Scrive Valerie Preston Dunlop nella sua biografia di Laban:

Vivevano in assoluta semplicità, coltivando e cucinando da sé i cibi vegetariani, tessendo stoffe grossolane che trasformavano in sari e mantelli. Danzavano all'aperto, a piedi nudi, o con dei soffici sandali fatti in casa, per poter sentire la terra, vestiti il meno possibile e a volte nudi [...] la terra doveva essere toc-

¹⁷ Cfr. V. DI BERNARDI, *Il paradigma rituale. Una ricerca di antropologia teatrale*, in R. CIANCARELLI (a cura di), *Il libro di teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 321-362.

cata, l'aria respirata, il vento doveva essere sentito sulla pelle, bisognava danzare insieme al cielo notturno¹⁸.

La coincidenza cronologica e di intenti tra le due scuole che sono all'origine della danza moderna americana ed europea non deve sorprendere. St. Denis e Laban attingevano a un background comune: il deltsartismo, il pensiero naturista e antiborghese di molti movimenti spiritualisti di inizio secolo, e, per quanto riguarda la danza, l'esempio rivoluzionario che aveva dato Isadora Duncan.

Questa idea della ritualità, di un'efficacia simbolica dell'atto danzante in grado di trasformare nel profondo sia il soggetto che danza che la comunità che partecipa e assiste, è all'inizio così presente nella danza moderna che ne troviamo traccia perfino dentro il mondo del balletto classico. Faccio riferimento evidentemente al *Sacre du Printemps* di Stravinskij, coreografato da Vaslav Nižinskij e creato con la collaborazione di uno scenografo che fu anche un folclorista e un etnologo, cioè Nicholas Roerich. Questo spettacolo, presentato nel 1913 a Parigi davanti a un pubblico di ballettomani, suscitò scandalo e polemiche memorabili¹⁹. A mio avviso, il *Sacre* rappresentò per Nižinskij il tentativo utopistico di far sperimentare ai suoi ballerini di formazione accademica la potenza delle forze naturali e cosmiche messe in moto dal rito. Misticismo e ritualismo, come sappiamo, diventeranno poi le ossessioni che caratterizzeranno quella tragica follia che avrebbe distrutto in pochi anni la vita artistica e sociale di Nižinskij²⁰.

Il caso di Nižinskij — il suo bisogno di sentire e far sperimentare la danza come forma di autotrascendenza — mi aiuta a introdurre l'argomento conclusivo del mio intervento. Vorrei esplorare brevemente un altro versante delle ricerche dell'antropologia della danza, un versante complementare a quello incentrato sull'analisi dell'aspetto sociale e comunitario del rituale. Fin qui ho posto soprattutto l'accento sul rito come modello utopico di una danza occidentale moder-

¹⁸ V. PRESTON-DUNLOP, *Rudolf Laban. An Extraordinary Life*, London, Dance Books, 1998, p. 29.

¹⁹ Cfr. A. D'ADAMO, *Danzare il rito. 'Le Sacre du Printemps' attraverso il Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.

²⁰ Cfr. V. DI BERNARDI, *Il Nižinskij dei diari non censurati. Nuove prospettive*, «Culture teatrali», 2001, n. 4, pp. 137-164.

na desiderosa di ritrovare una funzione sociale non accessoria e di riconquistare il centro della vita comunitaria. Nella danza rituale infatti la comunicazione simbolica ha per oggetto i miti di fondazione delle comunità, i miti cosmogonici e agrari, i culti degli antenati e degli eroi, le pratiche magico-religiose e terapeutiche.

Secondo l'etnocooreologa rumena Anca Giurchescu accanto a quella che lei chiama «comunicazione simbolica esterna» — e di cui ho fin qui parlato — lo studio antropologico della danza deve occuparsi anche di ciò che lei definisce «il circuito di comunicazione interno che lega il danzatore a se stesso»²¹. Secondo Giurchescu: «Il contenuto della performance danzante è la percezione fisica, emozionale e mentale del ritmo corporeo così come la sperimenta il danzatore in prima persona»²². Continua l'etnocooreologa:

Ho chiamato questo stato psico-somatico (difficile da spiegare a parole) 'stato danzante' (espressioni come volare, essere presi in un vortice, fluttuare o essere presi dalla danza sono state usate per descriverlo). Questa qualità e questa intensità emozionale della danza sono all'origine dell'espressività e amplificano il potere di comunicazione dei movimenti di danza²³.

Questa di Giurchescu mi sembra un'indicazione importante. L'esperienza soggettiva del danzatore è stata indagata a fondo in antropologia in studi ormai famosi, soprattutto per quanto riguarda gli stati ampliati di coscienza della *trance*. Ricordiamo gli studi di Michel Leiris sulle danze di possessione in Etiopia (1958), di Ernesto De Martino sul tarantismo pugliese (1961), di Jane Belo a Bali in Indonesia (1961), di Alfred Métraux ad Haiti (1958).

La *trance* è stata al centro anche degli interessi di alcuni danzatori moderni. Isadora Duncan vi fa riferimento in relazione al fenomeno del dionisismo greco. Ruth St. Denis sperimenta all'interno di circoli iniziatici danze mistiche e meditative. Martha Graham e Doris Humphrey mettono in scena rituali in cui la danza porta gli individui a stati di esaltazione mistica: faccio qui riferimento al *El Penitente* di Martha Graham (1940) e soprattutto a *The Shakers* di Doris

²¹ A. GIURCHESCU, *Le symbole de la danse comme moyen de communication*, in A. GRAU, G. WIERRE GORE (a cura di), *Anthropologie de la danse* cit., p. 266.

²² *Ibidem.*

²³ *Ibidem.*

Humphrey del 1931. Particolare è il caso della danzatrice di colore Katherine Dunhan che — anche lei, come la Boas, creatura anfibia tra danza e antropologia — pubblicò nel 1947 un importante studio sulle danze di possessione del vodu haitiano²⁴. In Europa fu soprattutto Mary Wigman, la principale esponente della *danza di espressione* tedesca, a indagare con la sua *Danza delle strega* (la prima versione fu del 1914) i movimenti demoniaci dettati dallo scatenarsi nell'individuo danzante delle potenze ambivalenti dell'inconscio²⁵.

L'attenzione dell'antropologia per le modalità con cui il soggetto vive l'esperienza della danza rituale risulta, a mio avviso, in sintonia con la tendenza al soggettivismo della danza moderna. L'attenzione per la *sensibilità* del danzatore è stata una delle caratteristiche del moderno. Per i modernisti il senso della danza non nasceva dall'uso di un codice ballettistico classico valido per tutti i corpi, ma dai movimenti individuali con cui il singolo danzatore-creatore sentiva il proprio corpo in relazione con il mondo, gli altri, l'ambiente. Il danzatore moderno — come d'altra parte quello contemporaneo — sperimenta una nuova sensibilità del corpo, una sensibilità aperta; egli nutre fiducia per le potenzialità inesplorate della danza. È autore, scrittore del corpo, del suo corpo individuale, socialmente e storicamente determinato. La proposta moderna almeno sino agli anni Cinquanta-Sessanta del secolo scorso — prima dell'avvento del post-modernismo — fu fondata sullo statuto del simbolo concepito come espressione linguistica e teatrale di un significato profondo vissuto e sperimentato in prima persona, radicato nell'esperienza dei soggetti danzanti. Qui l'antropologia — soprattutto quella influenzata dagli studi di linguistica strutturale e di semiotica — e la danza moderna si incontrano su un tema fondamentale per il Novecento, quello della rivalutazione del corpo nella cultura occidentale. Il corpo non è soltanto fisicità, bios, istinto, natura, "altro" insomma rispetto alla storia, le idee e la cultura. Il corpo non è l'anti-parola, la parte selvaggia dell'uomo da civilizzare, da alfabetizzare. Il corpo invece è esso stesso scrittura, è un linguaggio²⁶. E come ogni scrittura

²⁴ K. DUNHAN, *Vodu. Le danze di Haiti*, Milano, Ubulibri, 1990.

²⁵ Cfr. M. WIGMAN, *Witch Dance*, in EAD., *The Language of Dance*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1966, pp. 40-42.

²⁶ Cfr. T.A. SEBEOK, A.S. HAYES, M.C. BATESON (a cura di), *Paralinguistica e cinesica*, Milano, Bompiani, 1970.

anche quella del corpo ha una *langue*, una struttura e delle regole condivise da una collettività, e una *parole*, una voce individuale. È attraverso questa dialettica tra ciò che è condiviso e ciò che è particolare, e a volte anti-sistemico, deviante, apportatore del nuovo, che si manifesta la storia culturale della scrittura del corpo, non diversamente da ciò che avviene con il linguaggio verbale.

Scriva ancora Giurchescu:

Quando un sistema di danza cambia, dei nuovi simboli sono creati e i simboli tradizionali sono modificati perché la visione del mondo che hanno gli uomini, il loro bisogno di esprimersi, le loro relazioni sociali, la loro situazione politica ed economica e il loro ambiente cambiano. Il processo di trasformazione e di autoregolazione della danza incorpora insieme la tendenza alla stabilità e all'organizzazione e la tendenza inversa all'instabilità e all'individuazione²⁷.

Questi cambiamenti hanno riguardato sia la danza delle società tradizionali extraoccidentali, sia la nostra danza. Credo che la moderna tendenza all'individuazione, all'uso della danza come idioletto, come lingua espressiva molto personale, non solo ha cambiato il nostro modo di fare, intendere e percepire la danza, ma ha messo in crisi la possibilità di pensare a un *sistema di danza* in senso generale. Nella storia della danza, negli ultimi cento anni, assistiamo a un fenomeno analogo a quello che Roland Barthes ha definito, riferendosi alla letteratura, l'esplosione della scrittura classica, la fine del suo modello unico, causato dalla «pluralità delle scritture moderne»²⁸.

Da Nižinskij e Duncan sino a oggi, non solo in Europa o negli Stati Uniti ma anche altrove — vedi per esempio il caso giapponese del *butoh* e di ciò che oggi si definisce *post-butoh* — è un proliferare di modi diversi, spesso antitetici, di intendere la danza a partire dalla propria soggettività, dalla propria sensibilità. Come è avvenuto nella storia letteraria così nella storia della danza la ricerca coreutica individuale, autoriale, si è spinta sino ai limiti del *fatto danzato*, sino alla pratica e alla teorizzazione di una *non-danza*.

Il moltiplicarsi dei punti di vista autoriali in danza, questo moderno politeismo, è un riflesso di ciò che Barthes ha chiamato la «grande crisi della Storia totale». Come l'antropologia ha affermato i prin-

²⁷ A. GIURCHESCU, *Le symbole de la danse comme moyen de communication* cit., p. 271.

²⁸ Cfr. R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1982.

cipi del relativismo e del pluralismo culturali, minando nel profondo i presupposti ideologici dell'etnocentrismo, così in danza il moderno e il contemporaneo hanno messo in moto una rivoluzione copernicana dei modelli di danza preesistenti definiti da regole universali di carattere estetico e rituale. Questa rivoluzione ha visto il danzatore-creatore proporsi singolarmente come un'officina vivente del senso della danza. Il pluralismo dei corpi danzanti o meglio delle voci danzanti a mio avviso richiede allo studioso odierno un approccio che tenga conto di due delle principali conquiste dell'antropologia: il multiculturalismo e l'interculturalità. Il primo è necessario per sviluppare una sensibilità rispettosa di ogni differenza, il secondo, l'interculturalità, è un utile strumento per affinare la capacità di leggere nelle opere di ogni singolo autore di danza l'intreccio sempre più fitto di influssi culturali che fanno da background al suo ideoletto artistico.

Vorrei concludere con un'osservazione che riguarda i rapporti tra antropologia e storiografia della danza. È interessante notare come alcuni recenti e importanti studi di storici della danza europei e americani sono il risultato di uno sguardo e un'indagine antropologica rivolta sopra "noi stessi", noi occidentali. Faccio riferimento per esempio ai lavori di Susan Foster. Nel suo *Choreography Narrative* la nascita del balletto romantico francese è indagata da un lato lavorando sui documenti e le fonti dirette degli spettacoli, ma dall'altro lato sviluppando un tipo di indagine che si propone di evidenziare le radici culturali e antropologiche della civiltà che ha prodotto quegli spettacoli. In questo modo la decodifica del gestuale non risponde tanto alla domanda sul *che cosa quel gesto significa* ma all'interrogativo sulla sua provenienza, sulle sue radici. Foster cerca delle risposte in tutto il configurarsi di una civiltà, nelle norme di vita che fondarono in Francia la cultura del corpo nei secoli diciottesimo e diciannovesimo.

Credo che una storia culturale della danza non possa più prescindere dalla consapevolezza che i *movimenti strutturati del corpo* sono sistemi di conoscenza che fanno parte di attività più ampie, costruite a partire dai bisogni profondi e dai valori di una singola società, così come di singoli individui. In questo senso la storia della danza dovrebbe declinarsi al plurale, per dare da un lato concretamente voce alle diverse culture di danza e alle diverse soggettività artistiche,

e dall'altro per cercare nel confronto e nella comparazione i fondamenti di una storiografia non più confinata anacronisticamente nei territori e nelle problematiche del cosiddetto "mondo occidentale".

La “còttə”, una danza tradizionale della zona frentana in Abruzzo: reminiscenza, fossile vivente o convergenza con la Jota aragonesa?

FRANCESCO STOPPA

Introduzione

Il frazionamento della popolazione abruzzese in abitati di piccole dimensioni distribuiti su un territorio accidentato, in una regione circondata dalle vette più alte dell'Appennino e con una scarsissima vocazione marinara hanno favorito la perpetuazione di molti aspetti della tradizione orale più a lungo che in altre zone d'Italia. In particolare, le collettività della zona Abruzzo citeriore (Provincia di Chieti), già parte del territorio abitato dal popolo italico dei Marrucini e dei Frentani che si estendeva dal Fiume Pescara in Abruzzo al fiume Fortore in Puglia (fig. 1), hanno conservato, almeno fino a dopo la Seconda Guerra mondiale, la pratica, e più a lungo il ricordo, dei balli e dei canti dei loro antenati.

La sopravvivenza di tali usi e costumi li ha però anche isolati e resi *emergenti* rispetto al contesto culturale del resto dell'Abruzzo, cosicché le caratteristiche di alcuni balli di questa zona appaiono peculiari nel panorama non solo regionale ma anche italiano. Lo scopo di questo lavoro è, in particolare, di analizzare caratteristiche e specificità di uno di questi balli, noto come la *còttə*, sul quale l'attenzione si è appuntata in relazione soprattutto alla sua presunta origine extra-abruzzese, comparandolo con i balli frentani maggiormente ancorati al loro contesto geografico e culturale.

Premessa metodologica

In Abruzzo, il ballo tradizionale non ha riscosso il favore che per

tutto il Novecento studiosi, letterati e compositori hanno tributato invece al resto del folclore, traendone ispirazione per la creazione di nuove composizioni musicali di maniera, trasponendo in chiave artistica o anche parodistica il repertorio tradizionale. In fondo, ciò può essere considerato una fortuna, perché, se l'immagine del ballo tradizionale è andata depauperandosi, almeno non ha dovuto subire la concorrenza di un repertorio facile e accattivante ma del tutto inventato, e che ha poco o niente in comune con la storia e la cultura tradizionale abruzzesi. Parte di tale repertorio è stato perpetuato in maniera decontestualizzata negli spettacoli folcloristici subendo a volte profondi ma trasparenti rimaneggiamenti. Si tratta di un processo che ormai vanta più di un secolo e in qualche caso consente di osservare la reinvenzione secondo un processo che solo molto parzialmente si sovrappone a quello filologico della tradizione.

Va d'altra parte rilevato che i folcloristi ottocenteschi e gli antropologi del secolo scorso poco si sono occupati del ballo, sia perché assai difficile da descrivere e da trascrivere, sia in quanto ingiustamente considerato un'espressione minore rispetto alla musica. Se ciò è forse vero per la cultura egemone, in cui musica strumentale e canto hanno un ruolo più importante, ciò non è vero per le culture cosiddette *subalterne* nelle quali il ballo, espressione primaria del corpo umano, occupa un posto anche più rilevante della musica, in particolare strumentale, la quale richiede artifici tecnici e apprendimenti specifici. Varrebbe la pena di valutare questa dicotomia in funzione della maggiore immediatezza delle espressioni *popolari* rispetto a quelle *colte*, in cui l'astrazione e la tecnica sembrano spesso predominare sull'espressione dei bisogni diretti dell'uomo. Chi scrive esprime, a questo proposito, le proprie riserve su alcune operazioni metodologiche nell'ambito della ricerca sulle tradizioni, le quali vengono a volte dissezionate e incasellate secondo categorie parallele alle arti maggiori che non corrispondono al significato tradizionale.

Stante quindi la difficoltà di documentare e interpretare in maniera storicamente profonda un ballo popolare partendo da una raccolta di balli di una data area, è doveroso porre alcuni quesiti di carattere metodologico, che riguardano soprattutto il modo di erigere un'ipotesi genetica riguardo uno specifico ballo. È necessario innanzitutto stabilire se tale ballo costituisca una forma culturale modifi-

cabile dalle esigenze fisiche, economiche e sociali del territorio oltre che dalla sua storia, oppure se si tratti di un impulso naturale riproducibile nel tempo e nello spazio al di là del suo contesto. E se si opta per la prima ipotesi, occorre verificare se per un determinato ballo esista una collocazione univoca in un contesto storico e/o geografico e/o culturale coerente; e quanto ampio esso debba essere. Se si accetta di definire tale contesto sarà poi necessario capire se esso sia un sistema chiuso o aperto; nel secondo caso, quali siano i naturali canali di connessione e ingresso di influssi culturali provenienti dalle aree vicine e quanto a lungo e profondamente tali canali abbiano potuto esercitare la loro influenza. Va da sé che tale metodo prescinde dall'ipotesi di endemismi coreici, accettando solo l'idea che la *personalità* dei vari balli tradizionali sia dovuta alla naturale variabilità interpretativa, scartando dunque il concetto di ballo *etnico* o ballo *regionale* come originato dalla specificazione delle esigenze di riconoscimento e identità di una data collettività.

Descrizione del ballo

Nel repertorio estremamente variegato, spesso caratterizzato dall'intercambiabilità di moduli musicali e coreutici (si veda oltre), ma in ogni caso chiaramente codificato in quanto stile coreico e musicale dei balli abruzzesi, spicca la *còttə*.

La *còttə*¹ è un ballo noto ed eseguito in un'area limitata dell'area della Frentania comprendente le località di Orsogna, Poggiofiorito, La Martorella, Feuduccio e Filetto (fig. 2).

¹ Per una sua descrizione e una registrazione musicale, cfr. G.M. GALA, *La spallata nell'Italia centro-meridionale (I parte)*, «Choreola», I, 1991, n. 1, pp. 37-58; ID., *La spallata nell'Italia centro-meridionale (II parte)*, «Choreola», I, 1991, n. 2 pp. 26-41; ID., *Balli popolari in Abruzzo*, I: *Saltarella e spallata in area frentana*, libretto illustrativo e CD, Firenze, Edizioni Taranta, 1993 («Collana Etnica», 6); ID., *La còttə abruzzese. Residuo di un prestito della dominazione aragonese*, «Choreola», II, 1992, n. 5, pp. 25-38; D. DI VIRGILIO, *Musiche di balli popolari in Abruzzo: alcune trascrizioni e note*, «Choreola», IX, 1999, n. 21, pp. 34-46. Si ringraziano: il Coro d'Orsogna La Figlia di Iorio, nella persona dell'Avv. Tenaglia e tutti i suoi componenti; l'Associazione e Corale Tommaso Coccione di Poggiofiorito nella persona di Vincenzo Coccione e Michele Cicconetti e di tutti i suoi componenti; gli abitanti e i suonatori tradizionali d'Orsogna, Poggiofiorito, La Martorella, Feuduccio e Filetto dove sono state svolte le ricerche; i maestri Ubaldo di Gregorio e Crispi Seccia per l'esecuzione e la trascrizione della *còttə* per zampogna e ciaramella; Maria Josè Ruiz per le preziose informazioni sulla *jota* e sulla *rueda chospona*.

Si tratta di un ballo molto conosciuto, musicalmente diffuso in un'area relativamente ampia, ed entrato nel repertorio di diversi gruppi folcloristici abruzzesi (fig. 3). È degno di nota il fatto che tutti i gruppi di ballo tra Orsogna e Poggio Fiorito mostrino il più grande piacere ed entusiasmo nell'eseguire questo ballo. Certamente il suo carattere solenne e vivace insieme ha contribuito al suo successo e alimentato, come spesso accade ai fenomeni che colpiscono l'immaginazione (come per esempio il ballo del palo intrecciato o laccio d'amore), varie ipotesi sulla sua origine, alcune delle quali sembrano sfiorare la leggenda se non il mito.

Al momento, sebbene non si balli più frequentemente come una volta ai matrimoni e alle feste, fa parte del repertorio dei gruppi folcloristici d'Orsogna (La figlia di Iorio) e di Poggiofiorito (Associazione Tommaso Coccione), che la eseguono ancora con pochi rimaneggiamenti rispetto alla forma tradizionale. A questo proposito, a giudizio di chi scrive, sarebbe opportuno sfrondare l'esecuzione da certe leziosità come schierarsi in file alla fine e all'inizio o ancheggiare vistosamente sventolando la *mantéra* (grembiule) o, peggio, ballare con la conca in testa. Questi atteggiamenti sono solo facili concessioni alla spettacolarità, che vanno a scapito della genuina bellezza e preziosità della *còttà*, che non ha certo bisogno di queste migliorie per essere apprezzata da chi la balla e da chi la vede. Bisogna dire però che in alcuni casi gli esecutori di tali folclorismi, e gli anziani in genere, sono consci della loro origine recente e del fatto che il *galateo* originale del ballo non li prevedesse.

Prima di provare a esporre una tesi a giudizio di chi scrive convincente tra le varie ipotesi genetiche finora espresse sulla *còttà*, è bene descriverne la morfologia e provare a stabilire il suo grado di parentela con la più vasta famiglia delle *saltarelle*, delle *spallate* e balli affini della provincia di Chieti. La conoscenza più che decennale della *còttà* da parte dell'autore, appresa da un testimone della tradizione (la Signora Agnese Caravaggio che a sua volta l'aveva imparata anni addietro da un anziano d'Orsogna), è stata verificata e integrata tra il 2002 e il 2008 in base alle esecuzioni osservate in diverse occasioni e contesti da numerosi ballerini di Poggiofiorito e Orsogna, oltre che alle testimonianze orali degli anziani.

Musicalmente la *còttə* è in misura ternaria, in forma bipartita. Essa è normalmente eseguita con un organetto diatonico (*ddu'bottə* o *tre vucettə*, introdotto alla fine dell'Ottocento) o fisarmonica; è però probabile che il ballo, se fosse antico, venisse accompagnato dalla zampogna, strumento sparito in Abruzzo agli inizi del secolo scorso, ma che sta conoscendo un intenso recupero anche per quanto riguarda l'accompagnamento del ballo². Viene qui fornita una trascrizione per zampogna zoppa e ciaramella³, strumenti che hanno recentemente accompagnato i ballerini di Orsogna e Poggiofiorito con loro soddisfazione. La melodia si sviluppa nell'ambito di un'undicesima dal Re al Sol; la successione armonica è tonica–dominante–tonica (I–V–I). La presenza dei due bordoni, accordati sulla dominante, conferisce al brano un carattere modale.

La sezione A viene eseguita dalla sola zampogna con la melodia ripartita tra i due *chanters*. La sezione B è suonata dalla ciaramella, oboe degli Abruzzi, comunemente chiamato piffero. Si specifica che la presenza delle terzine è un elemento ritmico raramente o mai riscontrabile nella musica da ballo abruzzese.

La *còttə* è eseguita su un cerchio da varie coppie non allacciate, ed è a struttura bipartita di tempo ternario. Essa presenta due fasi: una circolare progressiva, nella quale i ballerini si muovono uno dietro l'altro su un grande cerchio in senso antiorario (fig. 4: A e B) e una frontale non progressiva, in cui si dividono in coppie.

In questa seconda fase, le coppie si muovono su raggi del cerchio fronteggiandosi ed eseguendo ripetutamente passi laterali, prima verso il centro e poi verso l'esterno (fig. 4: D). Tali passi sono preceduti da una battuta del piede esterno a terra (*bottə*) e da un alto saltello che porta il piede che ha battuto a incrociarsi sull'altro piede (fig. 5).

Sebbene siano presenti alcuni *comandi*, non esiste un vero e proprio corifeo e la ripetizione dei moduli coreutici avviene in base al cambio musicale. La sincronizzazione tra i ballerini si effettua

² M. D'ALESSANDRO, V. GIOVANNELLI, V. PIOVANO, *La zampogna in Abruzzo*, Chieti, Accademia Transumanti degli Abruzzi, 2003; F. STOPPA, O. DI TONDO, U. DI GREGORIO, C. SECCIA, *Il Ballo a Zampogna in Abruzzo. Un'ipotesi e un esperimento*, Chieti, Accademia dei Transumanti degli Abruzzi–Tipografia di Virgilio, 2008.

³ F. STOPPA, O. DI TONDO, U. DI GREGORIO, C. SECCIA, *Il Ballo a Zampogna in Abruzzo* cit.

mediante lo schiacciare delle dita e il battere delle mani dei maschi sulla *bottà*. Le movenze dei ballerini maschi sono ampie ed esuberanti rispetto a quelle femminili e accompagnate da vocalizzi gutturali, schiacciare delle dita e battute di mani.

Le fasi modulari (1 e 2) del ballo e le variazioni più frequenti sono illustrate negli schemi coreici (fig. 4: A, B, C, D); la postura e alcune movenze tipiche sono esemplificate nelle foto dei ballerini d'Orsogna (fig. 5).

Nella fase 1-a, consistente in una progressione processionale sul grande cerchio in senso antiorario, le donne possono precedere o seguire l'uomo. I ballerini maschi eseguono semi-rotazioni del busto a destra e a sinistra bilanciando sulla gamba opposta, accompagnate da schiacciare delle dita. Le donne eseguono piccoli passi ternari e oscillano la *mantéra* con la mano destra.

La fase 1-b consiste in rotazioni antiorarie su se stessi dei ballerini maschi, sempre procedendo sul grande cerchio in senso antiorario. In questa fase le braccia possono alzarsi oltre le spalle; le donne eseguono questa rotazione su se stesse molto più raramente.

Nella fase 2-a, il maschio si volta di 180° nel caso che preceda la donna, altrimenti sarà la donna a voltarsi. In tal modo la coppia si dispone fronte a fronte.

La fase 2-b è un movimento laterale composto da una battuta del piede esterno, saltello, un passo e mezzo semplice o incrociato in senso opposto e ripetizione in senso opposto. Il passo è simmetrico tra le coppie e può essere sostituito da una rotazione. I maschi battono vigorosamente le mani eseguendo la botte. Se nella battuta iniziale il maschio inizia col piede sinistro, la donna col destro, la prima *botta* è quindi verso l'esterno. Quando si assiste al ballo spontaneo dagli anziani, essi quasi mai si coordinano, per cui alcune coppie eseguono la *botta* all'esterno, altre all'interno. La pratica della danza però porta sempre a una coordinazione spontanea in un gruppo che la ripeta con frequenza.

Contesto frentano

La maggior parte dei balli frentani, ovvero *saltarelle*, *ijsciana*, *spallata*, oltre alla *còttà*, mostrano una tipica struttura circolare, che può essere più o meno interrotta da fasi del ballo in cui i ballerini impian-

tano rotazioni su cerchi minori e scambi di posizione tra maschio e femmina o movimenti trasversali (fig. 6)⁴.

Nell'area di Bucchianico esiste una *saltarella* connotata dal veloce movimento delle coppie su un grande cerchio che viene interrotto da rapidi giri in senso antiorario delle ballerine su se stesse, specie durante gli scambi eseguiti tra maschi, sempre sul grande cerchio. Questo ballo ha un suo corrispondente in un ballo denominato *ciuppecarella*, eseguito a Palmoli nell'alta Val di Sangro. Le coppie procedono affiancate e mentre la donna si muove con passetti marcati sul piede sinistro, l'uomo incede con saltelli alternati; quando la coppia giunge a un quarto di rotazione sul grande cerchio esegue una *contrè*, in modo analogo alla saltarella che si esegue a Bucchianico. La *contrè* è eseguita dall'uomo mediante due passi laterali, ruotando su se stesso e con un saltello, sempre come nella saltarella bucchianichese.

La *spallata* di Schiavi d'Abruzzo è caratterizzata da una fase circolare in cui le coppie si muovono fronteggiandosi ed eseguendo rotazioni, e poi da una fase in cui il gruppo dei ballerini si ricompone secondo file parallele, maschili e femminili. Tali file si contrappongono in modo che una o più coppie si muovano intersecandosi con quelle che vengono in senso opposto, scambiandosi di posto. L'elemento fondamentale alla fine dell'attraversamento della coppia dello spazio di ballo e la sua intersecazione con le coppie opposte, è la *botta*, colpo portato con la spalla o l'intero fianco e accompagnato da una battuta col piede interno sul suolo.

L'*ijsciana* è un ballo di coppie su cerchio, qui il movimento di intersecazione avviene per concatenazione e non per file parallele. L'uomo parte all'indietro girando intorno alla donna della coppia che segue e rientra a ballare con la sua ballerina raggiungendola dopo che essa ha girato intorno al maschio della coppia che li precede. È un ballo senza cambi. *Ciuppecarella* e *ijsciana* condividono il passo saltellante maschile; è anche vero che tali saltelli appaiono sia nella *sal-*

⁴ G.M. GALA, *La spallata nell'Italia centro-meridionale* cit.; ID., *La còttà abruzzese* cit., pp. 25–38; ID., *Balli popolari in Abruzzo* cit.; F. STOPPA, *L'abito tradizionale abruzzese e il suo uso nel repertorio etnocoreutico*, in O. DI TONDO, I. GIANNUZZI, S. TORSSELLO (a cura di), *Corpi danzanti. Culture, tradizioni, identità*, atti delle giornate di studio in memoria di Giorgio Di Lecce, AIRDanza–Arakne Mediterranea, Martignano, 14–16 settembre 2007, Nardò, Besa, 2008, pp. 96–107.

tarella buccianichese (nei cambi di direzione maschili) sia nella *còttə* (nel saltello iniziale del passo laterale). Quindi, struttura circolare, struttura bi-partita, inserimento di fasi diverse rispetto alla percorrenza sul grande cerchio e passi saltellati rappresentano un tratto comune ai balli appartenenti all'Abruzzo citeriore.

Che la *saltarella*, probabile erede della *saltatio* citata dagli autori d'epoca romana, e che altri balli frentani, che presentano strutture circolari progressive come la *còttə*, quali le citate *saltarella* di Bucchianico, l'*ijsciana*, la *spallata* in cerchio, la *ciuppecarella*, le *ballarelle* siano antiche e forse correlate con la cultura sannitica è un'ipotesi sicuramente affascinante, anche se difficilmente comprovabile a causa della lacuna documentaria⁵.

Si è poi ricordato come la *còttə* si possa facilmente e con ottimo risultato eseguire con la zampogna zoppa abruzzese, strumento la cui origine dovrebbe risalire ai popoli italici e all'influenza greca e medio-orientale nell'Italia meridionale⁶. In genere i balli (come *polka*, *mazurca*, *scottish*) di origine ottocentesca, sono assai meno adatti a essere accompagnati da questo strumento e sono assai più adatti a essere suonati da organetto diatonico o fisarmonica⁷. Tra i balli frentani in cerchio, tuttavia, solo la *spallata* di Schiavi d'Abruzzo presenta una struttura bipartita del tutto simile a quella della *còttə*. È interessante notare che nonostante l'attuale isolamento geografico esistente tra *còttə* e *spallata* (quest'ultima è diffusa sul versante molisano della Val di Sangro) tra i due balli è chiaramente denotabile una continuità morfologica. Questo fenomeno di contiguità e similarità tra *spallata* e altri balli è diffuso nell'area della *còttə*, in particolare a Orsogna, la cui *saltarella* locale è, per esempio, ballata su una musica altrove utilizzata per accompagnare la *spallata*. L'intercambiabilità tra musica e balli e la diffusione in zone anche non prossime di brani musicali è osservabile anche nel caso dell'*ijsciana*: chi scrive ha, per esempio, di recente rintracciato un brano in tutto simile alla musica

⁵ O. DI TONDO, *Alcune osservazioni sulla danza popolare in generale e sul saltarello laziale in particolare*, in *Saltantes. Viaggio nella danza tra tradizione e modernità nella provincia di Roma*, Roma, Mediascena Europa, 1999, pp. 17-25; EAD., *Il saltarello tra colto e popolare nelle fonti dal XV al XIX secolo*, «Choreola», IX, 1999, n. 22, pp. 3-82.

⁶ P. ARCANGELI, G. PALOMBINI, *Sulle ciaramelle dell'Alta Sabina*, «Culture musicali», III, 1985, n. 5-6, pp. 169-198.

⁷ F. STOPPA, O. DI TONDO, U. DI GREGORIO, C. SECCIA, *Il Ballo a Zampogna in Abruzzo cit.*

dell'*ijsciana* nella zona di Colliano in provincia di Salerno, ovvero circa a 350 km dall'Abruzzo, dove viene eseguito per accompagnare un canto satirico dal suonatore tradizionale Giuseppe Carbone. Questa continuità e compatibilità tra balli e brani musicali utilizzati per l'accompagnamento potrebbe suggerire che questi balli abbiano un progenitore o derivino da un ceppo comune, da cui si sarebbero poi evoluti acquisendo caratteristiche peculiari e distintive. Un'altra ipotesi è che potrebbero anche essersi diffusi in epoca più recente ed essere stati adattati al canto. Certamente in origine il loro significato sociale e culturale doveva essere differente da quello delle danze che dal Rinascimento in poi diventano un genere artistico o di intrattenimento sia tra i ceti aristocratici che tra il popolo.

L'analisi coreologica (non ulteriormente approfondibile in questa sede) mostra come sia assai plausibile una transizione tra *spallata*, *saltarelle* frentane ed *ijsciana*; la distanza tra questi balli e la *còttə* non è infatti incolmabile. Le differenze stilistiche come l'altezza o il movimento delle mani possono rientrare nella normale variabilità osservata tra diversi esecutori. Rimane la questione dell'inserimento della *còttə* nel gruppo dei balli di intrattenimento a scopo sociale, anche se quasi tutti i balli abruzzesi hanno subito col tempo una deriva in tal senso.

Contesto abruzzese

In Abruzzo ultra, e precisamente nella zona Vestina a Loreto Apruino, si ballava una danza corporativistica (vetturini e carrettieri) della il *Ballo del Frustino*⁸. Questo ballo consiste di una fase con un percorso singolo e di una a coppie o trii, con movimenti frontali o dorsali della coppia, che eseguono passi laterali incrociati, saltelli e botte al suolo con la pianta del piede. La posizione delle braccia è sollevata e l'accompagnamento musicale, oltre che dallo schioccare delle fruste è dato dalle nacchere del carrettiere e da altri strumenti a percussione. Alcune fasi della danza, che ne attestano la similitudine con la seconda fase della *còttə*, è derivabile dalle incisioni di V. Giovannelli (fig. 7), riprese dal testo di Giovannelli⁹. Lo scrivente

⁸ M.C. GIOVANNELLI, *Il Ballo del Frustino. Loreto Aprutino, Pescara, Pescara*, Editrice Italice, 1987 («La Piazza», 1).

⁹ *Ibidem*.

non ha conoscenza diretta del ballo, che d'altra parte non è più eseguito da molto tempo ed è stato ricostruito sulla base del racconto di testimoni. Sebbene sembri non sussistere alcuna sovrapposibilità con la struttura melodica della *còttə*, tuttavia la danza è imparentata con la *saltarella* e la presenza di salti, botte e movimenti con passi incrociati laterali sembra almeno degna di menzione.

Ipotesi genetiche

Esiste in letteratura un'ipotesi alloctonista formulata da Gala¹⁰: la *còttə* sarebbe un ballo importato durante la dominazione aragonese, che presenta quindi elementi coreutici e musicali unici in Abruzzo e il cui nome deriverebbe da un fenomeno di trasformazione del termine *jota* in *còttə*. Secondo questa ipotesi si tratterebbe di un fenomeno isolato e ben circoscritto nello spazio e nel tempo, costituendo una sopravvivenza definita dalla struttura musicale e coreutica.

A questa può essere contrapposta un'ipotesi che si può definire autoctonista o semi-autoctonista¹¹: la *còttə* si inserirebbe nella famiglia coreutica dei balli frentani. Un'eventuale influenza musicale e coreutica spagnola limiterebbe questo ballo, esercitando un'azione più generale in tutto il meridione d'Italia, argomento questo che in ambito etnocooreologico meriterebbe studi molto più approfonditi di quelli sinora condotti.

Enunciate le due ipotesi principali, passiamo a una loro revisione critica, basata sui dati di origine storica e antropologica di cui disponiamo.

Contesto storico

Il regno di Napoli passò agli Aragonesi nel 1442 segnando l'inizio di un periodo dal punto di vista culturale brillante e prestigioso, concentrato però presso la Corte sita a Napoli. Gli Abruzzi, a parte L'Aquila, restarono sostanzialmente una terra *selvaggia* per chi proveniva dalla capitale. Oltre alla più antica e sicura dominazione aragonese nel territorio d'Ortona (situata a 20 km da Orsogna, sede di una rocca fortificata), in Abruzzo citeriore è esistito un forte legame

¹⁰ G.M. GALA, *La còttə abruzzese* cit.

¹¹ *Ibidem*.

con l'Aragona attraverso Íñigo d'Avalos (figlio di Giovanni II di Castiglia e nipote di Ruy López d'Avalos), che fu al servizio di Alfonso V d'Aragona. Questi era il nonno di Ferrante d'Avalos che nel 1509 sposò Vittoria Colonna, figura eminente nella cultura abruzzese, che sostenne Ferdinando II d'Aragona nelle sue campagne militari in Italia¹². Un'altra possibilità riguarda il Settecento, allorché la maggior parte delle città Abruzzesi ribelli vennero disseminate di roccaforti dove alloggiò una quantità di truppe spagnole; non si ha però notizia che questo sia avvenuto anche a Orsogna o nelle località ove è diffusa la *còttà*.

La storia più che secolare di rapporti diretti e indiretti con il Regno d'Aragona offrirebbe una certa verosimiglianza all'ipotesi che i soldati aragonesi avessero insegnato a degli abitanti locali (probabilmente alle prostitute) il ballo e che questi poi lo trapiantassero nella rispettiva cerchia familiare. Tuttavia l'esame dei documenti conservati presso l'archivio di stato di Chieti non ha dato esiti positivi per quello che riguarda una possibile documentazione storica della *còttà*. Ciò non sorprende, sia per la natura stessa dei documenti di archivio, sia perché già nel 1456 la zona della *còttà* fu devastata da una serie di terremoti che colpirono pesantemente l'antico territorio dei Pentri e dei Frentani producendo, tra l'altro, gravissimi danni all'abbazia di San Giovanni in Venere che si trova a meno di 20 km da Orsogna, e facendo oltre 1000 vittime tra Lanciano e Ortona¹³. Il terremoto si ripresenterà poi in forma disastrosa in provincia di Chieti nel 1706 e nel settembre 1881 specialmente a Orsogna che sarà poi totalmente distrutta durante la Seconda Guerra mondiale. Tutte queste devastazioni hanno probabilmente cancellato, se mai ce ne fosse stata, qualsiasi documentazione storica dell'origine o della presenza della *còttà*, per cui bisogna procedere per congetture.

Etimologia

Visto che uno dei postulati dell'ipotesi alloctonista è l'affinità tra il termine *còttà* e *jota*, in mancanza di documenti diretti abbiamo pro-

¹² R. CANOSA, *Storia dell'Abruzzo in età spagnola*, Pescara, Edizioni Menabò, 2004.

¹³ L. MAMMARELLA, *Cronologia dei terremoti in Abruzzo dall'epoca romana al 1915*, Cerchio, Adelmo Polla Editore, 1990 («I tascabili d'Abruzzo», 29).

vato a verificare se ci sia qualche altra sopravvivenza parallela di etimi aragonesi, per esempio tra cognomi e patronimici (la forma patronimica è > 50% nei cognomi abruzzesi) diffusi nella zona frentana. È abbastanza evidente che cognomi generici come Spagnolo, Catalano o Ragonese (la A di Aragonese cade in Italiano per un fenomeno d'elisione eufonica) siano coincidenti con l'area di maggiore penetrazione della cultura iberica in Italia. Il test non offre quindi indicazioni di particolare riferimento per l'Abruzzo. Se però l'indagine si fa più stringente e si limita a cognomi tipicamente aragonesi e non sovrapponibili a quelli italiani si perde ogni nesso tra distribuzione sul territorio e origine dell'etimo, solo il cognome Villalba (de') è presente in provincia di Chieti. Il capostipite è Giuseppe Antonio di anni 98, gli altri sono i figli. Facendo un'indagine dell'albero genealogico è risultato che la famiglia è di origine veneta. Risultato: non ci sono ragionevoli sopravvivenze di patronimici aragonesi in provincia di Chieti. Sembra quindi che la dominazione aragonese non abbia lasciato forte traccia negli etimi frentani, e ciò rende arduo sostenere un'origine aragonese del termine *còttə*. Molti balli della provincia di Chieti prendono il nome da un passo o da un movimento che le caratterizza: *sav'tarèllə* (saltarello), *spallatə* (spallata), *ciupp'carèllə* (zoppi-carella), *ballarellə* (ballarella) *'ntriccéca'pitə* (intreccia piedi), *passèttə* (passetto), *trè'ppassə* (tre passi) *tre'liccə* (tre licci), dal movimento dei piedi sui pedali del telaio a tre licci ecc. Il passo laterale sbilanciato della *còttə* somiglia molto a quello di un ubriaco e, come accennato appunto, prendersi una *còttə* in abruzzese vuol dire prendersi un'ubriacatura. Questa è d'altra parte la spiegazione che danno molti anziani al nome. Il termine *còttə* può quindi semplicemente descrivere il passo laterale sbilanciato che caratterizza il ballo.

Analisi musicologica

Un discorso più fondato riguarda il confronto musicale tra *còttə* e *jota*, che finora non è ancora stato compiuto, anche perché s'incontrano alcuni seri ostacoli. Uno è che la *còttə* in quanto ballo potrebbe essere molto più antica di qualsiasi versione di *jota* conosciuta, perché, come documentato dagli studi, questa è emersa solo alla fine del Settecento; non vi sono notizie della sua esistenza prima di allora che ci autorizzino a istituire un confronto diretto; e anche in seguito

non abbiamo chiare descrizioni delle sue peculiarità coreografiche¹⁴. Inoltre la *jota* è sia musicalmente sia coreograficamente ampiamente distribuita in Spagna e presenta caratteristiche diverse, anche nella stessa Aragona; il confronto perde quindi ogni possibilità d'essere. La *jota* è inoltre anche un genere canoro: *coplas de jota*¹⁵.

Inoltre, attualmente la *jota* e la *còttə* vengono eseguite con strumenti molto diversi: la *còttə* principalmente con l'organetto diatonico e la *jota* con *panderetas* (tamburelli), *laúd* (liuto) o *bandurria* (mandolino) e *castañuelas* (nacchere). Tuttavia ci sono pochi dubbi che in passato per entrambe i balli si usasse il piffero e la zampogna nei tipi in Spagna di *dulzaina* e *gaita*¹⁶, in Abruzzo di *ciaramelle* e *scupinà*¹⁷. Quest'ultima è un tipo di zampogna zoppa con due canne della melodia asimmetriche (dette *totera femmene* la destra, *totera maschie* la sinistra), e due bordoni (*lu zone*, bordone basso e *lu fischiétte*, bordone acuto). Fatte salve le dovute differenze tra questi strumenti però ci sembra che ballare la *còttə* con l'uno o con l'altro tipo sia effettivamente indifferente. Dato però che si tratta di strumenti ampiamente diffusi in Europa e non solo, queste comparazioni di carattere organologico non consentono ulteriori valutazioni sull'affinità tra *còttə* e *jota*.

Dal punto di vista della struttura musicale, nella *còttə*, specialmente nella parte in cui si esegue la *bòttə*, si ha un tempo ternario terzinato che è inusuale in Abruzzo, visto che la maggior parte degli altri balli frentani è in 6/8. C'è da notare che il deciso 3/4 della *còttə* la pone musicalmente più vicina alla diffusione in Abruzzo del repertorio ottocentesco che non con quello più antico. La *còttə* è diffusa in un'area ristretta e si ripete senza apprezzabili variazioni da suonatore a suonatore mentre la *jota* presenta un numero molto elevato di modelli e di varianti. Tuttavia esiste almeno un esempio di una *jota*

¹⁴ A. DE LARREA PALACÍN, *Preliminares al estudio de la jota aragonesa*, «Anuario Musical», 1947, pp. 175–190.

¹⁵ M. MANZANO ALONSO, *La jota come género musical*, Madrid, Alpuerto, 1995.

¹⁶ C. BOILES, *La gaita de boto aragonesa. Rolde de estudios aragoneses*, Zaragoza, Asociación de Gaiteros de Aragón–Gobierno de Aragón, 1999; D. GALAN BERGUA, *Estado actual y porvenir de la jota en Aragón. Datos complementarios sobre el baile y el canto de la Jota Aragonesa*, in I^a Jornadas de estudios folklorico aragoneses, Zaragoza, s.e., 1965.

¹⁷ V. GIOVANNELLI, *La zampogna zoppa negli Abruzzi. Repertorio iconografico*, Chieti, Accademia dei transumanti d'Abruzzo, 2004.

aragonese (*Variaciones de jota aragonesa*¹⁸), che suggerisce una somiglianza con alcuni passaggi della *còttā*, come riscontrabile dal confronto delle due trascrizioni, da cui si desume come la struttura armonica sia la stessa e in alcuni punti la melodia corrisponda perfettamente (fig. 8); questo si giustifica anche con il fatto che entrambi i balli venivano suonati con la zampogna che determina simili profili melodici e l'estensione ridotta. D'altra parte può essere anche rilevata una certa somiglianza con alcune *jotas* castigliane, come pure una similarità del ritornello con quello presente in certe *tonadillas escenicās*, genere d'intermezzo musicale conosciuto già dal Settecento, derivate dalle *jácaras*, canzoni apotropatiche e a doppio senso di origine araba simili alle *incanate* abruzzesi.

Morfologia

Come accennato, il confronto morfologico tra i due balli è reso difficile dal polimorfismo e dall'ampia distribuzione della *jota* rispetto alla *còttā*. Per renderci conto della differenza di scala bisogna pensare che la famiglia coreutica della *jota* è ancora più grande di quella di tutto il gruppo dei *saltarelli* e delle *tarantelle* italiane. Dal punto di vista morfologico, considerando sempre il ballo nel suo assieme, saltano agli occhi delle differenze cruciali. La struttura bipartita della *còttā* non trova riscontro nella *jota*, tranne che nelle esibizioni dei gruppi folcloristici; inoltre, la *jota* pur nella sua variabilità non presenta un impianto circolare¹⁹. Altri elementi discordanti sono il fatto che nella *jota* non si batte marcatamente la pianta del piede a terra e non si incrocia il piede davanti all'altro come avviene nella *còttā* alla fine del salto. Una peculiarità della *còttā* è la presenza del salto²⁰ dopo la botta; è questo effettivamente un passo altrettanto dinamico quanto i salti della *jota*, che però si eseguono quasi sempre spostando il peso da un piede all'altro, mentre nel salto della *còttā* il balzo è ese-

¹⁸ J. HIDALGO MONTOYA, *Cancionero de Aragón*. Barcelona, Tico Música, 2004 («Folklore Musical Español» 10).

¹⁹ G. PEREZ GARCIA, L. OLIVER, s.v. *Aragon*, in C. PRESTIGIACOMO, M.C. RUTA (a cura di), *Tradición y danza en España*, Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1992; E. FRANCES, A.C. MONTEAGUDO, S. SEBASTIAN, *Apuntes de baile popular aragonés*, «Pliegos», 1999, n. 7, monografia de la Asociación de Gaiteros de Aragón.

²⁰ D. GALAN BERGUA, *El libro de la jota aragonesa. Estudio histórico, crítico, analítico, descriptivo y antológico de la jota en Aragón*, Zaragoza, s.e., 1966.

guito saltando e atterrando sullo stesso piede. La posizione delle braccia nella *jota* non è ad anfora, ma è asimmetrica: un braccio alto e uno basso. Inoltre, i ballerini si scambiano di posto e non si muovono mai specularmente come nella *còttə*. Se ampliamo il campo di confronto a tutto il repertorio etnocoreico spagnolo sicuramente è doveroso analizzare anche i balli in cerchio. Tra i cosiddetti balli *de rueda* quello *chospona*, eseguito nella piazza principale di Covarrubias²¹ (35 km a SE di Burgos) presenta alcune similitudini con la fase circolare della *còttə*. Essa si balla durante le feste patronali dei Santi Cosma e Damiano, San Isidro e durante i pellegrinaggi e per la festa della vendemmia. Tutta la popolazione partecipa in maniera assai compresa, e il risultato è estenuante dato che il ballo dura circa mezz'ora. Si tratta dunque di un ballo con caratteristiche rituali. La *rueda chospona* viene suonata con *dulzaina* e *caja* (zampogna e grancassa); anche se la melodia è diversa da quella della *còttə*, la sua metrica con l'inizio in levare vi corrisponde abbastanza bene. La struttura è circolare con coppie affiancate e che si fronteggiano, in questo caso uno dei due procede all'indietro, ballando ora lentamente ora velocemente con le braccia alzate ad anfora; è presente pure lo scambio tra coppie. Anche qui le differenze con la *còttə* sono maggiori delle similitudini, per esempio manca totalmente la fase dei passi laterali con salto. Nella *còttə* non esiste lo scambio tra le coppie che però è frequente in altri balli abruzzesi come le *spallate* e le *saltarelle*.

Postura

Consideriamo ora le presunte peculiarità posturali della *còttə*, tra le quali la posizione ad anfora delle braccia dei ballerini, sollevate fino alla testa, che non è stata osservata negli altri balli frentani. Questa posizione è, per certi aspetti, simile a quella della *jota* di Saragozza. Se è vero che i balli autoctoni abruzzesi come la *saltarella* e la *ballarella* hanno braccia *basse* (ma ciò non è vero a Orsogna, dove la *saltarella* viene ballata con braccia alte — senza che ciò ci induca a pensare che la *saltarella* sia di origine aragonese!), numerose forme di

²¹ J. DEL RÍO, *Danzas burgalesas*, grabación sonora, Madrid, Movieplay, 1977; AA.VV., *Tradición y danza en España*, Madrid, Consejería de Cultura, Centro de Estudios y Actividades Culturales, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1992.

tarantella ballate in Italia hanno le braccia alzate *ad anfora*²².

Ci si è inoltre domandati se la posizione delle braccia nella *còttə* sia dovuta all'ipotesi che una volta i ballerini di *còttə* suonassero le nacchere spagnole (*castañuelas*). È possibile che dopo più di cinque secoli la posizione delle mani dei ballerini di *còttə* ricordi *castañuelas*, probabilmente solo viste usare da qualcun altro? Non c'è infatti alcuna testimonianza dell'uso di *castañuelas* in Abruzzo, anche perché esiste una forma locale di nacchere abruzzesi del tutto diverse e che si suonano diversamente, impugnandole con una mano tenendo le braccia basse e battendole sull'altra mano. Questa postura non rappresenta quindi una peculiarità della *còttə* e soprattutto non è necessario ricorrere a un'influenza lontana, quando esistono modelli diffusi in aree limitrofe che possono aver esercitato un assai più plausibile influsso.

La diffusione culturale attraverso i tratturi

Poiché è stata ipotizzata in questo lavoro una possibile contiguità o travaso culturale dal versante campano a quello abruzzese in particolare attraverso l'Irpinia, si tenterà di circostanziare quali fossero i canali e i circuiti attraverso cui avveniva lo scambio e di stabilire se si tratti di frequentazioni sporadiche o prolungate nel tempo.

La cultura e la società abruzzesi sono state influenzate per millenni dalla *pratica tratturale*, ovvero la *transumanza* dei greggi tra zona montana in settembre alla zona di pianura e viceversa in giugno. Molto noto è il *tratturo* reale detto Magno o del Re, (L'Aquila-Foggia) che passava per Chieti (*Theàte*). Il *tratturo* sotto la dominazione aragonese assunse la massima importanza, tanto che Alfonso V d'Aragona deliberò che dovesse essere largo 60 passi (1 passo aragonese = 1.852 metri) stabilendo obblighi precisi da parte delle singole Università (equivalenti dei Comuni) su come favorire il passaggio delle greggi e dei pastori. Tuttavia sia L'Aquila (fondata nel 1230), sia Foggia ebbero notevole impulso soprattutto sotto la dominazione aragonese, mentre è probabile che nell'antichità fossero più importanti rami più interni, di cui uno, già descritto da Terenzio

²² AA.VV., *La danza tradizionale in Italia*, mostra documentaria a cura della Cooperativa Biblianova, Roma, Il Bagatto, 1981.

Marrone nel suo trattato *De Re Rustica*, è interessante perché provenendo dall'Abruzzo passava per l'Irpinia prima di raggiungere Candela. Tale *tratturo* si ricollegava direttamente alla Frentania e ad altri rami tratturali attraverso una delle valli abruzzesi trasversali principali: la Val di Sangro (fig. 1). Che già in epoca pre-romana fosse attiva una frequentazione di popolazioni Marrucine-Frentane in Irpinia è certo, dato che un cospicuo numero di monete tra il IV e III sec. a.C., coniate dalla zecca italica di Theate (attuale Chieti) e Larinum (Larino), sono state ritrovate al Santuario della Mefite nel territorio di Rocca San Felice²³. La frequentazione di un luogo sacro era tuttavia accompagnata da una frequentazione, probabilmente ben più imponente, di tipo tratturale; in particolare al lago sulfureo d'Ansanto (*Lacus Ampsancti*), presso il santuario della Mefite, venivano portate le pecore per liberarle dalla scabbia, il percorso era agevole e comportava una digressione di soli pochi chilometri dal ramo principale. La dea Mefite tra l'altro è anche detta *caporoinna* cioè protettrice delle greggi. L'uso è continuato fino agli anni Cinquanta del Novecento quando greggi di 500–1000 pecore venivano ancora a bagnarsi nel citato lago sulfureo²⁴. Ancora da investigare è l'influenza dei contatti certi che a memoria d'uomo (commento personale di Salvatore Ferrando, Thiesi) sono intercorsi tra pastori caseari abruzzesi, che frequentavano l'Agro Romano, e la Ciociaria e la Sardegna settentrionale, dove diffusero la produzione del Pecorino Romano. La commistione etnica e culturale tra Abruzzi e Logudoro è attestata dall'abbondanza d'oreficeria abruzzese legata ai riti nuziali (*presentosa*)²⁵. Quindi, un'asse Abruzzi, basso Lazio e Sardegna è la conferma di quanto intensi e inattesi siano stati gli scambi culturali in passato. Sebbene i balli circolari siano considerati ampliamenti autoctoni, sia in Abruzzo che in Sardegna, la loro diffusione in aree geografiche intermedie (Lazio) potrebbe rivelare alcune ulteriori sorprese.

²³ N. GAMBINO, *La mefite nella Valle d'Ansanto di Vincenzo Maria Santoli. Rilettura dopo duecento anni. 1783–1983*, Rocca San Felice, s.e., 1991, 2 voll.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ AA.VV., *Gioielli. Storia, linguaggio, religiosità dell'ornamento in Sardegna*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 2004.

Conclusioni

A parere dello scrivente, una certa somiglianza musicale tra *còttà* e *jota* costituisce una condizione necessaria ma non sufficiente per attestare un'origine extra-abruzzese di questo ballo, anche se certamente è possibile che la dominazione spagnola abbia esercitato un'influenza sulla musica tradizionale abruzzese. D'altra parte l'area frentana presenta una notevole persistenza di arcaicismi coreografici e mostra analogie con forme coreiche presenti nel Sud Italia appenninico (ovvero Sannio, Irpinia, Lucania). L'influsso potrebbe essere stato permesso per infiltrazioni e per contiguità attraverso l'attuale Molise e il più meridionale Principato Ultra (Irpinia).

È pure riscontrabile una certa omogeneità culturale impiantata sul territorio italico dei frentani e mantenuta dal percorso tratturale, che quasi per intero si svolgeva in tale area percorsa con rami paralleli da nord a sud.

I balli tradizionali frentani possono definirsi come una famiglia coreica allargata, i cui gradi di parentela ed età non sono ancora stati ben accertati su base musicale, sebbene la loro caratterizzazione strutturale li porti a collocarsi tra i balli italiani più primitivi. Questo gruppo di balli circolari sembra irraggiare sia a est che a ovest dall'antico Sannio. Tra questi balli la *còttà*, ben definita dalla sua struttura circolare e bipartita, rappresenta una forma di transizione tra la *spallata* e la *saltarella*.

Sebbene da un punto di vista musicale la diffusione di danze quali la *tarantella*, la *zumparella*, la/il *saltarella/o*, sia avvenuta in maniera omogenea nel territorio del Regno di Napoli²⁶, non è chiaro se tali danze siano state, e quanto, modificate dall'influenza coreica e musicale spagnola, sebbene non si esclude che qualche travaso sia potuto avvenire a un certo momento. Certo è che alcune affinità sono sempre riscontrabili senza che però presentino caratteristiche di coerenza sia intra che infra regionale.

Comunque, che la *còttà* sia abruzzese d'origine o di adozione, in tutto o in parte, non cambia molto le cose. Quello che è importante

²⁶ A.G. BRAGAGLIA, *Danze popolari italiane*, Roma, ENAL, 1950; D. CARPITELLA, *Suoni, collana discografica di musica popolare*, Roma, Fonit Cetra, 1981-1985; A. SPARAGNA, *La tradizione musicale a Maranola*, Roma, Bulzoni, 1983.

è, a parere di chi scrive, che l'opinione della società abruzzese si compatti intorno alla battaglia della conservazione delle proprie orgogliose tradizioni e che l'opera di recupero e restauro di tali tradizioni sia supportato dagli Enti di ricerca come il CATA, dagli enti amministrativi e dalle associazioni di cittadini, prima che le tradizioni stesse si estinguano.

Bibliografia

- AA.VV., *Gioielli. Storia, linguaggio, religiosità dell'ornamento in Sardegna*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 2004.
- AA.VV., *La danza tradizionale in Italia*, mostra documentaria a cura della Cooperativa Biblianova, Roma, Il Bagatto, 1981.
- AA.VV., *Tradición y danza en España*, Madrid, Consejería de Cultura, Centro de Estudios y Actividades Culturales, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1992.
- ARCANGELI, Piero, PALOMBINI, Giancarlo, *Sulle ciaramelle dell'Alta Sabina*, «Culture musicali», III, 1985, n. 5–6, pp. 169–198.
- BOILES, C., *La gaita de boto aragonesa. Rolde de estudios aragoneses*, Zaragoza, Asociación de Gaiteros de Aragón–Gobierno de Aragón, 1999.
- BRAGAGLIA, Anton Giulio, *Danze popolari italiane*, Roma, ENAL, 1950.
- CANOSA, Romano, *Storia dell'Abruzzo in età spagnola*, Pescara, Edizioni Menabò, 2004.
- CARPITELLA, Diego, *Suoni, collana discografica di musica popolare*, Roma, Fonit Cetra, 1981–1985.
- D'ALESSANDRO, Mario, GIOVANNELLI, Vito, PIOVANO, Antonio, *La zampogna in Abruzzo*, Chieti, Accademia Transumanti degli Abruzzi, 2003.
- DE LARREA PALACÍN, Arcadio, *Preliminares al estudio de la jota aragonesa*, «Anuario Musical», 1947, pp. 175–190.
- DEL RÍO, Justo, *Danzas burgalesas*, grabación sonora, Madrid, Movieplay, 1977.
- DI TONDO, Ornella, *Alcune osservazioni sulla danza popolare in generale e sul saltarello laziale in particolare*, in *Saltantes. Viaggio nella danza tra tradizione e modernità nella provincia di Roma*, Roma, Mediascena Europa, 1999, pp. 17–25.
- EAD., *Il saltarello tra colto e popolare nelle fonti dal XV al XIX secolo*, «Choreola», IX, 1999, n. 22, pp. 3–82.
- DI VIRGILIO, Domenico, *Musiche di balli popolari in Abruzzo: alcune trascrizioni e note*, «Choreola», IX, 1999, n. 21, pp. 34–46.
- FRANCES, E., MONTEAGUDO, A.C., SEBASTIAN, S., *Apuntes de baile popular aragonés*, «Pliegos», 1999, n. 7, monografia de la Asociación de Gaiteros de Aragón.
- GALA, Giuseppe Michele, *Balli popolari in Abruzzo, I: Saltarella e spallata in area frentana*, libretto illustrativo e CD, Firenze, Edizioni Taranta, 1993 («Collana Etnica», 6).
- ID., *Balli popolari in Abruzzo, III: Musica tradizionale della Majella e della Val Pescara*, libretto illustrativo e CD, Firenze, Edizioni Taranta, 2005.
- ID., *La còttà abruzzese. Residuo di un prestito della dominazione aragonesa*, «Choreola», II, 1992, n. 5, pp. 25–38.
- ID., *La spallata nell'Italia centro–meridionale (I parte)*, «Choreola», I, 1991, n. 1, pp. 37–58.
- ID., *La spallata nell'Italia centro–meridionale (II parte)*, «Choreola», I, 1991, n. 2, pp. 26–41.
- GALAN BERGUA, Demetrio, *Estado actual y porvenir de la jota en Aragón. Datos complementarios sobre el baile y el canto de la Jota Aragonesa*, in 1ª Jornadas de estudios folklórico aragoneses, Zaragoza, s.e., 1965.
- GALAN BERGUA, Demetrio, *El libro de la jota aragonesa. Estudio histórico, crítico, analítico, descriptivo y antológico de la jota en Aragón*, Zaragoza, s.e., 1966.
- GAMBINO, Nicola, *La mefite nella Valle d'Ansanto di Vincenzo Maria Santoli. Rilettura dopo duecento anni. 1783–1983*, Rocca San Felice, s.e., 1991, 2 voll.
- GIOVANNELLI, Maria Concetta, *Il Ballo del Frustino. Loreto Aprutino*, Pescara, Pescara, Editrice Itatica, 1987 («La Piazza», 1).

- GIOVANNELLI, Vito, *La zampogna zoppa negli Abruzzi. Repertorio iconografico*, Chieti, Accademia dei Transumanti d'Abruzzo, 2004.
- HIDALGO MONTROYA, Juan, *Cancionero de Aragón*. Barcelona, Tico Música, 2004 («Folklore Musical Español» 10).
- MAMMARELLA, Luigi, *Cronologia dei terremoti in Abruzzo dall'epoca romana al 1915*, Cerchio, Adelmo Polla Editore, 1990 («I tascabili d'Abruzzo», 29).
- MANZANO ALONSO, Miguel, *La jota come género musical*, Madrid, Alpuerto, 1995.
- PEREZ GARCIA, G., OLIVER, L., *s.v. Aragon*, in Carla Prestigiacomo, Maria Caterina Ruta, *Tradición y danza en España*, Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1992.
- SPARAGNA, Ambrogio, *La tradizione musicale a Maranola*, Roma, Bulzoni, 1983.
- STOPPA, Francesco, *L'abito tradizionale abruzzese e il suo uso nel repertorio etnocoreutico*, in Ornella Di Tondo, Immacolata Giannuzzi, Sergio Torsello (a cura di), *Corpi danzanti. Culture, tradizioni, identità*, atti delle giornate di studio in memoria di Giorgio Di Lecce, AIRDanza–Arakne Mediterranea, Martignano, 14–16 settembre 2007, Nardò, Besa, 2008, pp. 96–107.
- STOPPA, Francesco, DI TONDO, Ornella, DI GREGORIO, Ubaldo, SECCIA, Crispi, *Il Ballo a Zampogna in Abruzzo. Un'ipotesi e un esperimento*, Chieti, Accademia dei Transumanti degli Abruzzi–Tipografia di Virgilio, 2008.



Fig. 1. Distribuzione dei territori e dei popoli Italici in relazione al ramo tratturale più occidentale e orientale che dall'Abruzzo conduceva in Puglia.

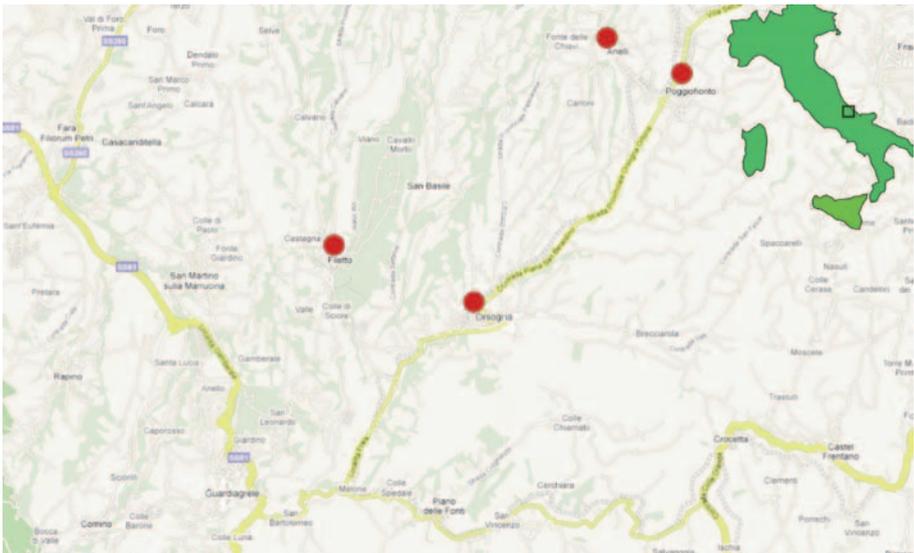


Fig. 2. Collocazione geografica dei siti ove è ballata (cerchi pieni) o suonata (cerchi vuoti) la *cōtta*.



Fig. 3. Esecuzione della *còttà* in abito tradizionale della zona di Chieti a cura del Centro di Antropologia Territoriale degli Abruzzi-U.d'A. e ballerini delle Associazioni *Lu Ramajettë* e *Camminando Insieme* di Chieti.

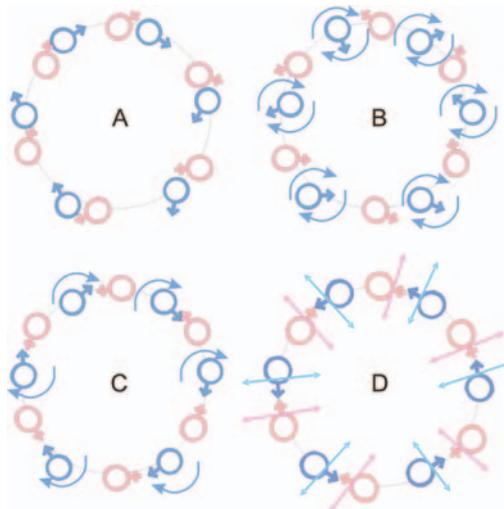


Fig. 4. Schema coreico delle fasi della *còttà*: A. progressione sul cerchio dei ballerini singoli; B. rotazioni sul grande cerchio; C. *contrè* per portarsi *vis a vis*; D. fase dei passi laterali. Sistema di rappresentazione coreica di F. Stoppa.



Fig. 5. Esecuzione della *còttà* dei ballerini del gruppo La Figlia di Iorio di Orsogna nell'inverno 2008.

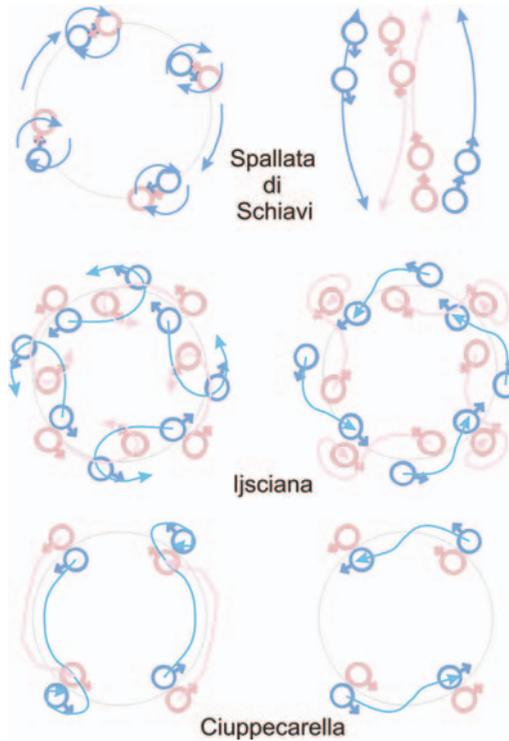


Fig. 6. Schemi coreici della spallata di Schiavi d'Abruzzo, dell'Ijsciana e della Ciuppecarella (Palmoli). Sistema di rappresentazione coreica di F. Stoppa (2008).



Fig. 7. Fasi del Ballo del Frustino di Loreto Aprutino (Pescara). Notare l'esecuzione in coppia di passi incrociati, saltelli e la posizione alta delle braccia. Disegni di Vito Giovannelli.

The image displays a musical score in 3/8 time, comparing two dance forms: *Jota* and *Cotta*. The score is organized into systems, each containing a *Jota* staff (treble clef) and a *Cotta* staff (bass clef). The key signature is one sharp (F#).

- System 1 (Measures 1-4):** Labeled "1." at the start. The *Jota* staff begins with a quarter note, followed by eighth notes. The *Cotta* staff has a quarter rest, then eighth notes.
- System 2 (Measures 5-8):** Continues the rhythmic patterns.
- System 3 (Measures 9-12):** Labeled "9." at the start. The *Jota* staff has a quarter note, then eighth notes. The *Cotta* staff has a quarter rest, then eighth notes.
- System 4 (Measures 13-16):** Continues the rhythmic patterns.
- System 5 (Measures 17-20):** Labeled "17." and "Terzo risonello della prima variazione". The *Jota* staff has a quarter note, then eighth notes. The *Cotta* staff has a quarter rest, then eighth notes.
- System 6 (Measures 21-24):** Labeled "21." at the start. The *Jota* staff has a quarter note, then eighth notes. The *Cotta* staff has a quarter rest, then eighth notes.
- System 7 (Measures 25-28):** Labeled "25." at the start. The *Jota* staff has a quarter note, then eighth notes. The *Cotta* staff has a quarter rest, then eighth notes.
- System 8 (Measures 29-32):** Labeled "29." at the start. The *Jota* staff has a quarter note, then eighth notes. The *Cotta* staff has a quarter rest, then eighth notes.
- System 9 (Measures 33-36):** Labeled "33." and "Finale". The *Jota* staff has a quarter note, then eighth notes. The *Cotta* staff has a quarter rest, then eighth notes.
- System 10 (Measures 37-40):** Labeled "37." at the start. The *Jota* staff has a quarter note, then eighth notes. The *Cotta* staff has a quarter rest, then eighth notes.

Small text annotations include "Variazione arlecinesca di Gregorio" under the *Cotta* staff in the 7th system and "Finale" above the *Jota* staff in the 9th system. The score uses various rhythmic markings such as accents and slurs to indicate phrasing and dynamics.

Fig. 8. Concordanze della metrica musicale tra una variazione di *jota* aragonesa (trascrizione di Hidalgo Montoya) e della *còtta* (trascrizione di Ubaldo di Gregorio).

La jota in Cantabria: dalla piazza al palcoscenico

GRAZIA TUZI

Introduzione

«La Jota montañesa es un rasgo peculiarísimo que forma parte de nuestro carácter; es un detalle de nuestro tipo»¹. La *jota*², come sottolineato anche dalle parole di Don Sixto Cordoba y Oña³, può essere considerata la forma coreutico–musicale più rappresentativa della Cantabria. Una tradizione che ancora oggi persiste, ma che ha visto via via trasformare la sua funzione e il proprio contesto d'esecuzione.

Per comprendere e analizzare i processi di cambiamento che si sono verificati in Cantabria durante gli ultimi decenni nell'esecuzio-

¹ S. CORDOVA Y OÑA, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, Libro 4: *Marzas, picayos, bailes, danzas, romances y cantos religiosos* [1955], Santander, Deputacion Provincial, 1980, p. 161.

² In Spagna con il termine *jota* vengono indicati stili musicali e coreutici diffusi in tutta la penisola, spesso molto diversi tra loro. Infatti, come sottolinea Josefina Roma, anche se la *jota* è considerata tipica e originaria di Aragona e Navarra, forme denominate *jota* sono presenti in tutte le comunità autonome iberiche: «Existen jotas en toda España, y cada región considera jota como muy propia. Frente a esta situación, que molesta a la singularidad requerida, la jota aragonesa es presentada a veces como la forma originaria de la jota como especie», J. ROMA, *La jota aragonesa: la construcción de un emblema*, in *Sociedad Iberica de Etnomusicología*, actas del I Congreso de la SIBE, Barcelona, Iordi Ravenos, 1996, p. 71.

³ Don Sixto Cordova nacque a Santander nel 1869. Sacerdote e parroco della Chiesa di Santa Lucia di Santander dedicò gran parte della sua vita alla raccolta della musica tradizionale cantabra. Il suo lavoro fu da lui stesso raccolto in quattro volumi e pubblicato con il titolo di *Cancionero Popular de la Provincia de Santander*. Questi libri costituiscono ancora oggi l'unico lavoro sistematico sulla musica tradizionale di questa regione.

ne della *jota* è necessario considerare alcuni dei fattori storico-culturali che hanno contribuito a determinare tali trasformazioni.

Possiamo schematicamente distinguere tre momenti fondamentali: il primo che si prolunga sino allo scoppio della Guerra Civile (1936), il secondo legato al periodo franchista e alla costituzione della *Sección Femenina* e l'ultimo direttamente conseguente alla fine del regime e alla nascita del governo democratico (1981).

Sino alla Guerra Civile

Nelle fonti orali raccolte durante il mio lavoro di ricerca emerge un dato piuttosto evidente, ossia che in Cantabria, fino all'inizio della Guerra Civile, la *jota* ha svolto una rilevante funzione sociale rappresentando in qualche modo la principale e, in alcuni casi, una delle poche forme di espressione coreutico-musicale.

Si tratta di una presenza importante, che vedeva la sua massima realizzazione la domenica pomeriggio quando, dopo la recita del rosario, in quasi tutti i paesi ci si riuniva per danzare *a lo suelto*.



Ballare la *jota* al suono della *pandereta* appare, infatti, nei diversi racconti, una prassi largamente diffusa. Il ricordo dei pomeriggi domenicali passati a suonare e danzare viene descritto dalle suonatrici e dai danzatori delle generazioni precedenti come una delle principali occasioni d'incontro e di piacere:

Los domingos, los días de fiesta y por el verano cuando se hacía la hierba, pues cuando venían los segadores y los que estaban trabajando a los praos,

pues ya estaba el baile en función. Entonces se hacía en un sitio donde paseáramos todos, donde pasaban todos, y allí se hacía el baile, y allí se quedaban ya a bailar hasta la hora de cena. Y se hacían los bailes y se bailaba todos muy animados⁴.

Con lo scoppio della Guerra Civile, la musica e la danza, così strettamente legate al divertimento, vennero a perdere ogni ragione d'essere. Il conflitto, come rimarcato anche dalle parole di Mina Vejo⁵, concorse di fatto all'abbandono, quasi totale, delle tradizioni coreutico–musicali:

Quando la guerra se acabó el baile, hasta que fue la guerra civil aquí se hacía mucho baile, pero después que pasó la guerra tardó muchos años a volverse a hacer baile. No se hacía baile. Y ya después yo no sé como empezó. O sea, después de la guerra se tardó muchísimo en volver a, yo de hacer baile no recuerdo⁶.

Il franchismo e la Sección Femenina

Negli anni successivi alla Guerra Civile le tradizioni musicali videro trasformare il proprio ruolo. La rivalutazione del folklore attraverso il recupero e la rappresentazione delle culture locali tradizionali divenne uno dei punti di forza della strategia messa in atto dal franchismo al fine di ottenere il rafforzamento del «sentimento d'appartenenza nazionale». Tale compito venne affidato all'organizzazione femminile della *Falange*, la *Sección Femenina*. È a questa associazione e al lavoro che svolse nell'ambito del folklore musicale dal 1934 al 1977 che va ascritta la creazione dello stile coreutico–musicale di cui

⁴ «Le domeniche, i giorni di festa e durante l'estate, quando si raccoglieva l'erba per gli animali, quando venivano gli uomini a falciare l'erba e quelli che stavano lavorando nei campi, si faceva il ballo. All'epoca si organizzava in un posto dove passassero tutti, dove passavamo tutti, e lì si faceva il ballo e lì si fermavano a ballare fino all'ora di cena. E si ballava tutti molto allegri», ADELA, *Intervista personale*, 31–08–1997.

⁵ Sono parole di Mina Vejo, *panderetera* di Caloca (Valle de Pesaguero, Liebana), 1911–2003.

⁶ «Quando scoppiò la guerra finì il ballo, fino a che non arrivò la Guerra Civile qui si ballava molto, poi ci sono voluti molti anni prima che si ricominciasse a ballare. Non si organizzavano balli. E poi, non so neanche come, si ricominciò. Ossia dopo la guerra ci volle moltissimo tempo per tornare a fare questo, io di ballare non me lo ricordo», MINA, *Intervista personale*, 4–09–1997.

molti dei gruppi folkloristici, ancora numerosi in Spagna, sono i principali portatori⁷.

Per la *Sección Femenina* la rivalutazione della musica e della danza tradizionale rientravano in un progetto educativo ampio che tendeva a orientare comportamenti e a creare un modello femminile legato fondamentalmente a dei valori tradizionali. A tale disegno si aggiunse da subito il proposito di utilizzare il folklore in funzione di propaganda, così come d'altra parte richiesto dalla politica culturale del regime, che identificò nella musica e nella danza tradizionale gli elementi in grado di rappresentare nel modo più efficace la cultura spagnola⁸. La promozione delle diverse identità culturali locali doveva servire secondo le dirigenti del movimento al rafforzamento dell'unità nazionale.

Estrella Casero, nel suo libro *La España que bailó con Franco*, sottolinea come uno degli obiettivi dichiarati del *Departamento de Música* fu proprio quello di «promuovere l'unione di una Spagna geograficamente e culturalmente diversa»⁹. Sarà, infatti, la stessa Pilar Primo de Rivera nel 1939 a dichiarare che:

Quando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla; cuando en Castilla se conozcan también las sardanas y sepan que se toca el txistu; [...] cuando las canciones de Galicia se conozcan en Levante; cuando se unan cincuenta o sesenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí habremos conseguido la unidad entre hombres y las tierras de España¹⁰.

⁷ Nel 1938, durante il *II Consejo Nacional della Sección Femenina*, venne creata la *Regiduría de Cultura* nel cui ambito si sviluppò un *Departamento de música* con lo scopo di promuovere «el amor a la música en general y muy especialmente el canto popular y litúrgico», *Informe del Departamento de Música del 1939*, in E. CASERO, *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*, Madrid, Editorial Nuevas Estructuras, 2000, p. 40. Come sottolinea la Casero, le funzionarie del Dipartimento si resero pian piano conto che «agli spagnoli piaceva più ballare che cantare». Fu deciso così di creare dei gruppi denominati *Coros y danzas* che, nelle intenzioni delle dirigenti della *Sección Femenina*, dovevano «salvare e diffondere le radici folkloriche della nazione», *ivi*, p. 40.

⁸ Da subito i gruppi di *Coros y Danzas* della *Sección Femenina* si trasformarono in una sorta di ambasciatori capaci di diffondere nel modo migliore l'immagine della Spagna nel mondo.

⁹ *Ivi*, p. 47.

¹⁰ Sono parole di Pilar Primo de Rivera cit. *ibidem*.

In realtà, come rimarca la Casero, da questo punto di vista l'atteggiamento della *Sección Femenina* fu assolutamente contraddittorio. Se da un lato attraverso la musica e la danza si cercò di promuovere l'unità nazionale, dall'altro si dedicò ogni sforzo alla conservazione dell'autenticità dei documenti raccolti, cercando di orientare il lavoro di ricerca al radicamento di «ogni canto e ogni danza nel proprio ambiente e nel proprio paese»¹¹.

È nello stesso testo sopra citato che Pilar Primo de Rivera, presidente della Associazione, aggiunge:

Para ello aprovecharéis las circunstancias de romerías, ferias, día del Patrono, etc. Para que el grupo de coros y danzas de la Sección Femenina de cada pueblo baile en la plaza, y así se irán acostumbrando hasta llegar si fuera posible a establecerlo como costumbre para todos los domingos. [...] tendréis un gran cuidado en que las camaradas bailen y canten sólo bailes y cantos de su *propia región* o comarca, porque la mezcla con los de otras regiones se presta al confusiónismo, y llegaría un momento en que no podríamos saber el origen de cada uno de ellos, además de que, como os digo anteriormente, estarían totalmente fuera de ambiente y del carácter de la región¹².

Il tema del recupero delle musiche e delle danze tradizionali venne affrontato in modo sistematico durante il III Consiglio Nazionale del movimento — tenutosi a Zamora, nel gennaio 1939 — occasione in cui si stabilirono tra l'altro i principi fondamentali che dovevano sottintendere il lavoro di ricerca sul cosiddetto folklore coreutico–musicale.

Nelle intenzioni della *Sección Femenina* si trattava innanzitutto di «salvare dall'estinzione» forme culturali tradizionali rappresentative dell'«anima spagnola», di integrare la danza all'educazione fisica come forma «d'espressione della femminilità» e infine di organizzare manifestazioni all'interno delle quali i diversi gruppi potessero competere tra di loro.

L'istituzione, quindi, di concorsi provinciali e nazionali nonché la creazione di gruppi folkloristici, denominati *Grupos de Coros y*

¹¹ Ivi, p. 46.

¹² P. PRIMO DE RIVERA, *Sección Femenina, Delegación Nacional, Circular número 222*, riportata ivi, p. 46.

*Danzas*¹³ (che iniziarono a essere organizzati a partire dall'anno 1942), rappresentarono i principali modi prescelti dalla *Sección Femenina* per recuperare e promuovere le musiche e le danze tradizionali.

Termini quali «autenticità» e «radici culturali» ricorrevano continuamente nei documenti della *Sección Femenina* quasi a voler esplicitare i presupposti scientifici del lavoro intrapreso.

Nelle intenzioni dichiarate dal movimento falangista non si trattava di «inventare» delle tradizioni, ma piuttosto di far «riemergere» quanto era già presente nella memoria delle persone anziane per arrivare a riconoscere le peculiarità proprie di ogni regione. D'altra parte, nel regolamento redatto nel 1954 per l'organizzazione dei concorsi dei *Grupos de Coros y Danzas* si dichiarava apertamente che una delle finalità di tali concorsi dovesse essere proprio quella di favorire il ritorno della danza nelle piazze e nell'ambito delle feste tradizionali¹⁴.

La teorizzazione della rivalutazione del regionalismo culturale, più volte espressa dal movimento falangista, non produsse però, in realtà, un'effettiva tutela delle differenze locali, né evitò che la *Sección Femenina* apportasse trasformazioni evidenti nell'ambito delle espressioni coreutico-musicali.

Se, infatti, come già più volte sottolineato, nelle intenzioni delle dirigenti dell'Associazione «si pretendeva dai diversi gruppi l'assoluta autenticità dei canti e delle danze presentate», in realtà con la formazione dei gruppi di *Coros y Danzas* si generò una certa stereotipia dello stile e una trasformazione del folklore musicale in mero spettacolo. Il ballo fu portato dalla piazza al palcoscenico. L'idea dei concorsi e delle manifestazioni pubbliche come *vetrina* per la promozione del proprio patrimonio musicale divenne da quel momento una

¹³ Fino al 1957 gli uomini non furono ammessi al gruppo. È solo a partire dal 1960 che la partecipazione maschile divenne una costante. Cfr. L. SUÁREZ FERNÁNDEZ, *Cronica de la Sección Femenina y su tiempo*, Madrid, Asociación Nueva Andadura, 1992; E. CASERO, *La España que bailó con Franco* cit.

¹⁴ In questo documento viene scritto: «Su principal fin es estimular a las provincias para que realicen una labor cada vez más intensa en todo lo referente al folklore, no sólo para desentrañar y dar a conocer éste, sino también para que consigan que arraiguen en el pueblo las canciones y danzas auténticas, para que en romerías y fiestas tradicionales populares se baile y cante lo de antaño», *Reglamento y Organización de los Concursos Nacionales de Coros y Danzas* (1954), cit. in E. CASERO, *La España que bailó con Franco* cit., p. 99.

costante della politica culturale prima nazionale e poi delle Comunità autonome¹⁵.

Pur non potendo non riconoscere alla *Sección Femenina* l'importante ruolo svolto, sin dal primo dopoguerra, nel recupero e nella valorizzazione della cultura coreutico–musicale tradizionale, non si può neppure non convenire sul fatto che la formazione dei gruppi di *Coros y Danzas* ha rappresentato un punto di non ritorno verso la *spettacolarizzazione* del folklore musicale.

Come sottolinea ancora una volta la Casero, nonostante le regole imposte dalle dirigenti del *Departamento de Cultura* indicassero l'assoluto rispetto verso le tradizioni locali, non si può ignorare il fatto che vi fu una certa manipolazione delle danze portate sul palcoscenico, al fine di renderle più «importanti», «belle» e «spettacolari»¹⁶. È pur vero però che, come la stessa Casero aggiunge, l'«adulterazione» di tali danze non deve essere necessariamente ascritta alla sola responsabilità dei gruppi della *Sección Femenina*¹⁷.

Una delle principali critiche che negli ultimi anni è stata rivolta a tale associazione è che i gruppi di *Coros y Danzas* cogliendo qua e là degli elementi coreutico–musicali locali e facendoli eseguire da un gruppo di carattere regionale hanno, per così dire, creato una sorta di modello regionale che ha omogeneizzato i diversi stili e inevitabilmente ridotto le differenze locali e gli stili personali.

¹⁵ A dire il vero, il *meccanismo di promozione* della cultura coreutico–musicale venne messo in atto per la prima volta il 12 agosto del 1900, data in cui nella *Plaza de Toros* di Santander si organizzò la *Fiesta Montañesa*. Tale concorso fu usato dagli organizzatori come espediente per mostrare l'esistenza di una *vera tradizione musicale montañesa*, differente nei suoi elementi dalla musica delle regioni limitrofe. Nel 1924 l'Associazione della stampa di Santander istituì un altro concorso di musica denominato *El Día de Santander* che, nelle intenzioni dei promotori, doveva assolvere la funzione di recuperare e salvaguardare la cultura tradizionale montañesa.

¹⁶ E. CASERO, *La España que bailó con Franco* cit., p.100.

¹⁷ Scrive a questo proposito la Casero: «Es preciso señalar, sin embargo, que las mujeres que componían los Coros y Danzas no fueron necesariamente responsables de las adulteraciones, mezclas y transformaciones que se introdujeron en los bailes. Habitualmente realizaban su trabajo con la mayor buena voluntad posible, pero la carencia de instrucciones precisas, de un servicio de documentación adecuado y de un equipo central de verdaderos expertos determinó que, a menudo, tuvieran que adoptar decisiones sobre la marcha, intuitivamente, de la mejor manera que podían o sabían hacerlo», ivi, p. 102.

Il ritorno alla democrazia

Con la caduta del franchismo si determinò un rapido epilogo dell'attività della *Sección Femenina*. La transizione tra il franchismo e la democrazia non produsse però passaggi traumatici dal momento che, nella sostanza, portò a una trasmissione di competenze da un'organizzazione all'altra. Il 29 novembre del 1977, infatti, la Direzione Generale del Ministero dell'Interno riconobbe l'associazione *Nueva Andadura* come organismo di promozione socio-culturale. Tale istituzione, di cui Pilar Primo de Rivera fu eletta Presidente onorario, raccoglieva nelle sue fila la gran parte delle rappresentanti della disciolta *Sección Femenina*. La stessa cosa accadde per i gruppi di *Coros y Danzas* che seguirono un percorso analogo. La maggior parte di essi, infatti, con la soppressione della *Sección Femenina* si costituì in associazione culturale.

L'atteggiamento *a-politico* perseguito da questi nuovi gruppi favorì in un certo senso il passaggio "morbido" dal regime alla democrazia, tanto che, ancora oggi, essi stessi sottolineano la loro assoluta continuità con i gruppi di *Coros y Danzas*, in particolare per quel che concerne la preparazione, la presentazione degli spettacoli e il repertorio. Tuttavia il processo di folklorizzazione della musica tradizionale, iniziato con la *Sección Femenina* e proseguito dagli attuali gruppi di danza, seppur portato avanti nel segno della continuità, in realtà mette in luce una differenza fondamentale proprio per quel che riguarda l'uso politico del folklore stesso.

Se, infatti, da una parte il franchismo aveva tenuto in considerazione le diverse espressioni di folkore regionale allo scopo di consolidare l'unità nazionale, dall'altra lo Stato democratico, pur riaffermando l'indissolubilità della nazione spagnola, garantiva pieno diritto d'autonomia a tutte quelle regioni capaci di dimostrare una propria specificità culturale. È per tale ragione che, con il processo di divisione della Spagna in comunità autonome avviatosi con l'approvazione della Costituzione democratica del 1978, la musica e la danza tradizionale sono divenute in Cantabria, così come in altre regioni, emblemi ritenuti capaci di giocare un ruolo di primo piano nella rivendicazione dell'autonomia regionale.

Al fine di favorire tale politica di riconoscimento, le istituzioni locali hanno contribuito alla promozione delle espressioni coreuti-

co-musicali tradizionali promuovendo da un lato una politica d'indirizzo e dall'altro il finanziamento di una serie di eventi (festival, feste patronali, concorsi, scuole di folklore, ecc.) capaci di rendere visibile il patrimonio tradizionale della regione. In questo processo di recupero e valorizzazione della musica e della danza un ruolo fondamentale è stato svolto dai protagonisti stessi di queste tradizioni musicali: da una parte un certo numero di musicisti e danzatori cosiddetti tradizionali, dall'altra le scuole di folklore musicale, i gruppi eredi della *Sección Femenina* e i gruppi di *folk revival*.

Sebbene ognuno di loro si sia sempre presentato come *testimone* di quella che si considera come la *tradizione autentica* di questa Comunità, l'osservazione delle diverse *performances* rende spesso evidenti le differenze.

Analisi della jota e differenze di stili di esecuzione

In Cantabria, con il termine *jota* si intende generalmente un ballo a doppia struttura, formato da una parte lenta e posata, *a lo pesao*, e una più vivace e saltata, *a lo ligero*¹⁸. In alcune località si indica con il termine *jota* soltanto la prima parte della danza, ovvero *a lo pesao*, mentre la seconda, detta *a lo ligero*, viene indicata anche come *pericote*¹⁹.

¹⁸ La descrizione dei movimenti della danza è stata elaborata sulla base dei documenti visivi eseguiti, su richiesta, da coppie di anziani danzatori e danzatrici che si autopresentano come i depositari dell'*autentico* stile di danza tradizionale. Gli esempi registrati risentono in parte dell'età di alcuni degli esecutori e in parte della mancanza di spazi adeguati. Come modello guida si è comunque scelta l'esecuzione di Lines e Mina Vejo, registrata nella casa di Lines l'8 ottobre 1997, pur non trattandosi di coppia mista (in realtà nella *jota* cantabra l'uomo e la donna non hanno parti coreograficamente differenziate). Tale selezione è stata operata sulla base del fatto che l'esempio in questione costituisce la *performance* più chiara e leggibile. L'esemplificazione è stata successivamente comparata con altre esecuzioni di coppie di danzatori tradizionali e in seguito con altri due esempi che rappresentano il *nuovo* stile *spettacolarizzato*, proposto dalle scuole di folklore e dai gruppi folkloristici. La comparazione di questi documenti mette in evidenza i diversi modi di *pensare* la danza in Cantabria.

¹⁹ È da notare che in Cantabria con il termine *pericote* viene denominato anche un particolare ballo per tre o sei danzatori con una struttura diversa e autonoma da quello della *jota*. Numerose sono le denominazioni locali con cui viene indicata la *jota*, tra cui ad esempio, *a lo bajo* y *a lo alto*. Per quel che riguarda il *ligero* viene anche detto *a lo mucho* o *a lo mudao* per la possibilità che viene data di cambiare il partner. D'altra parte, come sugger-

Descrizione della *jota*²⁰

A lo pesao: è costituita da tre sezioni, *Pa' aqui pa' allá*; *menudeo*; *puntilla*²¹. La danza è preceduta da alcune battute della *pandereta*, che scandisce il ritmo base in $3/8$ ²². Durante questa introduzione le danzatrici eseguono, rimanendo sul posto, un contenuto movimento di oscillazione laterale del busto.

Con l'entrata della voce che segnala l'inizio vero e proprio del ballo comincia la prima sezione:

1) *Pa' aqui pa' alla*. È così definita perché vede le danzatrici, poste l'una di fronte all'altra, muoversi lateralmente (*di qua e di là*) con una sequenza di cinque passi corrispondente a due battute musicali del ritmo base in $3/8$ (qui di seguito, si notano gli appoggi):

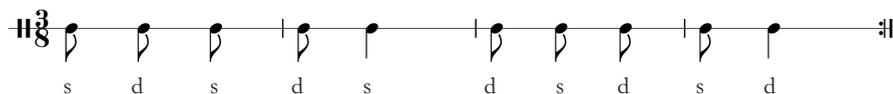


Fig. 1. Il ritmo dei passi.

Sulle ultime battute la coppia esegue una *vuelta*, ovvero un giro completo delle danzatrici su se stesse. Segue quindi la seconda sezione eseguita sul solo della *pandereta* sul secondo modulo ritmico.

2) *Menudeo*. Il termine probabilmente deriva da *menudo* (piccolo), quasi a descrivere il passo piuttosto contenuto da cui è caratterizzato.

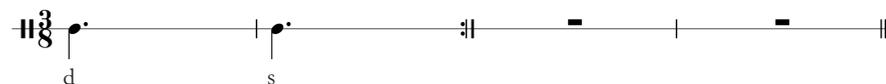


Fig. 2. Il ritmo dei passi.

sce Giuseppe Michele Gala, «i nomi propri dei balli etnici sono in genere univoci, stabili e duraturi nel paese di appartenenza. Nominare serve a fissare convenzionalmente un'idea di ballo e la sua forma corrispondente, per poterlo poi individuare o potersi riferire senza disturbi o confusioni di identità nella comunicazione interna al gruppo sociale», G.M. GALA, *Il ballo sardo tra folklore e folklorismo. Tipologia dei balli etnici e trasformazione spettacolare in Sardegna*, in ID., (a cura di), *Il ballo sardo. Storia, identità e tradizione*, II: *Forme e contesti del ballo sardo*, Firenze, Ed. Taranta, 2000 («Quaderni della Taranta», 6), pp. 19–88: 27.

²⁰ Descrizione fatta sulla base dell'esecuzione di Lines e Mina Vejo di Caloca, Valle di Pesaguero. I termini possono avere altre denominazioni locali.

²¹ Termini descrittivi dei movimenti della danza che mi sono stati indicati dalle stesse danzatrici.

²² Può essere anche trascritta in $6/8$.

Con esso viene eseguito un mezzo giro in senso antiorario della coppia, al termine del quale le danzatrici si trovano ad aver cambiato di posto.

3) *Puntilla*. La coppia posta di fronte esegue dei *passi puntati* (il piede che punta in avanti tocca appena il suolo).

Al termine della terza sezione, può essere eseguito nuovamente un breve segmento di *menudeo* chiuso da una *vuelta*, oppure può ricominciare la sequenza completa sulla nuova entrata della voce.

A lo ligero: questa parte è composta da due sezioni, che possono essere ripetute. Dopo un'introduzione strumentale della *pandereta* (attualmente del *tambor*), con l'entrata della voce (ora sostituita dal *pito*) ha inizio la prima sezione.

Le danzatrici, poste una di fronte all'altra, dopo aver scambiato di posto compiono alcuni passi sul sito alternando gli appoggi.

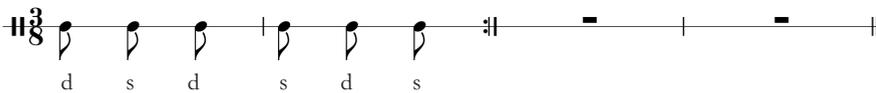


Fig. 3. Il ritmo dei passi.

Nella seconda sezione, la coppia esegue dei brevi percorsi in diagonale retrocedendo e avanzando, con un passo saltellato all'indietro. Questi movimenti sono chiusi da figure simmetriche *a fontana* e giri spalla a spalla. In questa fase è possibile, come ricorda Ángeles Sánchez, l'entrata di un altro danzatore che può *rubare* la danzatrice a colui che sta ballando. Il gioco provocato dall'inserimento nella danza di un ballerino esterno, come spiega Ángeles qui di seguito, è detto appunto *quitar la mujer* (togliere la donna):

Quando estan bailando, por ejemplo, la jota, está bailando una pareja, uno de fuera puede estar mirando pero no entrar a quitarle la bailadora al bailador, tiene que esperar. Pero cuando es el pericote [lo ligero] entonces sí ahí es cuando puede entrar el hombre a quitarle la bailadora al bailador que está bailando. Y cuando empiezan a dar la vuelta, como yo digo, por ejemplo tienen que estar mirando los dos pa' el mismo lao, porque si la mujer intenta dar la vuelta, cree que la da completa y se queda a medias, o lo contrario, ya esto es que se le ha pegado la mujer al marido, la mujer al hombre [...] me gusta mas lo que es el pericote que la jota, porque es mas alegre²³.

²³ Á. SÁNCHEZ, *Intervista personale*, 24-09-1997. «Quando stanno ballando, per esempio la jota, sta ballando una coppia, uno che è fuori dal ballo può guardare ma non può

L'atteggiamento del corpo dei danzatori è in genere rilassato; le spalle e il bacino eseguono alcuni movimenti contenuti di *assecondamento*, più accentuati in alcune fasi della danza come nel *ligero*. Va anche segnalata nel *pa' aquí pa' allá*, primo movimento del *pesao*, una lieve *vibrazione* del corpo che segue la pulsazione ritmica. Le braccia sono sollevate all'altezza delle spalle e le mani, soprattutto nel *ligero*, marciano la pulsazione musicale schioccando le dita.

Nella sezione *a lo pesao*, l'esecuzione dei passi è piuttosto *bassa*, posata, e i piedi non vengono quasi sollevati dal suolo; anche nel *ligero*, l'elevazione del passo saltellato è comunque sempre contenuta. Tra l'esecuzione degli uomini e quella delle donne non sembra esservi grande differenza stilistica, se non nel senso di un maggior movimento saltellato da parte degli uomini e uno più contenuto per le donne, alle quali è richiesta maggiore compostezza²⁴.

Assai diverso è lo stile delle coppie che partecipano ai concorsi di folklore o dei gruppi folkloristici che eseguono le loro *performances* sui palcoscenici.

In questi esempi va innanzitutto rimarcata l'introduzione del *pito* e del *tambor*, strumenti che hanno forse contribuito a modificare lo stile tradizionale del ballo. Il timbro e la tessitura acuta del *pito* e il ritmo incalzante del tamburo hanno probabilmente concorso a un'esecuzione più saltata. D'altra parte, nelle diverse *performances* è facilmente rilevabile una accelerazione del ritmo²⁵ dovuta all'idea che una maggiore velocità esecutiva sia in grado di dimostrare particolari virtù tecniche.

Uno dei principali elementi di variazione è caratterizzato dall'uso dello spazio. Il palcoscenico vincola i danzatori a disporsi su una superficie definita e obbliga le diverse coppie, lì presenti, a muoversi sulla base di una coreografia stabilita. Secondo Giuseppe Michele

entrare a togliere la danzatrice al danzatore, deve aspettare. Ma quando si balla il *pericote*, allora sì, l'uomo può entrare nel ballo e togliere la compagna al danzatore che sta ballando. Quando iniziano a girarsi, come io dico, per esempio, tutti e due devono guardare dallo stesso lato perché se la donna inizia a girarsi sembra che dà [il giro] completo ma si ferma a metà, o al contrario, questo vuol dire che la donna ha fatto uno scherzo al marito, la donna all'uomo [...] mi piace di più il *pericote* della *jota* perché è più allegro», *ibidem*.

²⁴ Come emerge dalle diverse fonti orali raccolte, anteriormente, nei contesti pubblici, le donne dovevano mostrare comportamenti più riservati rispetto a quelli degli uomini.

²⁵ Ciò avviene sia per la parte musicale che per quella coreutica.

Gala, nell'ambito dei fenomeni di danza spettacolarizzata si sviluppa una sorta di «mentalità teatrale» che obbliga a «studiare le aree di posizionamento e di spostamento, il punto di entrata e quello di uscita, ecc. Insomma il concetto di spazio tradizionale del ballo e la sua gestione rituale vengono mutati e stravolti»²⁶. Il fine non è solo quello di coordinare i movimenti del gruppo presente sulla scena ma di spettacolarizzare la danza per svilupparne l'attrattiva.

Nel caso del gruppo *Coros y Danzas de Santander*, primo elemento di differenziazione rispetto ai danzatori tradizionali è la disposizione delle dodici coppie su quattro file²⁷. Nel gruppo folkloristico sono state inoltre introdotte le nacchere, suonate qui sia dagli uomini che dalle donne²⁸.

Le parti e le sezioni della danza vengono per lo più rispettate²⁹ come pure le principali figurazioni, seppur *irrigidite* in una coreografia fissa. Oltre a essere state introdotte nuove figure³⁰, l'esecuzione dei movimenti diviene più saltata e accentuata, probabilmente, come già accennato, nella prospettiva di una maggiore *teatralizzazione* e dal condizionamento di un giudizio estetico. I movimenti di *assecondamento* delle spalle e del bacino sono particolarmente accentuati, soprattutto quelli delle donne nella sezione introduttiva di *lo pesao*. Tutta la danza risente sia dell'esigenza di rimuovere ogni elemento considerato *antiscenico* sia del bisogno di dare ordine per offrire una forma che sia, secondo quanto afferma la presidentessa del gruppo, «più godibile»:

Todo el folklore, todos los grupos folkloricos intentan hacer lo espectáculo [...] cuando tienes montado ya una agrupación, lo que pretendes es que vean todos

²⁶ G.M. GALA, *Il ballo sardo tra folklore e folklorismo* cit., p. 61.

²⁷ Tradizionalmente le coppie si disponevano in uno spazio approssimativamente circolare e ogni coppia si muoveva liberamente nel sito della danza.

²⁸ Dalle diverse fonti è emerso che nella *jota* cantabra le nacchere erano poco utilizzate. Normalmente erano di piccole dimensioni e suonate dagli uomini.

²⁹ In realtà nella prima sezione di *lo pesao*, cosiddetto *pa' accá y pa' allá*, non viene più eseguito il movimento laterale.

³⁰ Mi riferisco, in questo caso, ai passi d'entrata e d'uscita del gruppo dal palcoscenico, coi danzatori disposti a schiera.

los bailes, presentar todos los bailes [...] de manera que la gente lo entienda, lo asimile y encima le guste, le guste y no se aburra³¹.

Il terzo esempio è relativo a una coppia di giovani di una scuola di folklore di Torrelavega che esegue una *jota* sul palcoscenico durante un concorso di folklore musicale celebrato annualmente a Reinosa³². L'esecuzione della danza viene naturalmente sottoposta alle norme concorsuali che prevedono dei tempi prestabiliti di esibizione dei concorrenti, durante i quali i danzatori devono dimostrare la propria maestria rispetto alle figure coreutiche e alla sequenza dei passi della *jota*³³.

In questo caso, le differenze maggiori rispetto allo stile cosiddetto *tradizionale* sono dovute principalmente all'accelerazione del ritmo e all'ampiezza dei movimenti. Anche qui i danzatori eseguono movimenti delle spalle e del bacino estremamente marcati.

Tutte queste scelte, seppure di una certa efficacia visiva, *tradiscono* in realtà la danza nella sua essenza.

Tra tradizione e spettacolarizzazione

Come fin qui descritto, in generale in Cantabria la spettacolarizzazione delle musiche e delle danze tradizionali viene presentata come la condizione indispensabile per la sopravvivenza stessa del folklore coreutico–musicale. Rendere le danze meno noiose e più fruibili sembra rappresentare una delle preoccupazioni principali degli attuali rappresentanti dei gruppi folkloristici, così come sottolineato anche dalla presidentessa del Gruppo di *Coros y Danzas di Santander*, che durante una conversazione mi ha detto:

Lo que se está haciendo ahora con el folklore es intentar llevarlo ya a un nivel de espectáculo. Pues la gente realmente empieza a conocer su folklore, porque

³¹ «Tutto il folklore, tutti i gruppi folkloristici cercano di fare spettacolo. [...] quando hai un gruppo ciò che vuoi è che tutti vedano queste danze, che si presentino tutte le danze [...] in modo che la gente le capisca, le faccia proprie e soprattutto che gli piacciono, gli piacciono e non si annoi», M.C. INCERA NOGUÉS, *Intervista personale*, 30–10–1997.

³² Si tratta del *Día de San Mateo*.

³³ Come sottolinea ancora Gala, si crea una «concezione del tempo spettacolare» in cui «il tempo del ballo esibito non scorre tranquillo, liberatorio e benefico, regolato solo dalle variazioni musicali, ma diventa studiato e memorizzato come un copione; tutto ciò accresce

el folklore de Cantabria era el gran desconocido entonces casi a la misma región. [...] Hasta que se dan cuenta de que el folklore se puede llevar a espectáculo y hacer un espectáculo muy bueno. Como unas danzas muy bien preparadas, muy bien ejecutadas y un nivel en que la gente no se aburre. Antiguamente decían: «Es que el folklore es muy aburrido». Si tu al folklore le das una buena presentación, le das un buen vestuario, y luego escenificas los bailes, les haces sentir al pueblo lo que estas bailando [...] la gente queda encantada³⁴.

Nel più recente processo di patrimonializzazione i luoghi deputati alla musica e alla danza sono mutati³⁵. Essi sono in prevalenza teatri o palcoscenici all'aperto. Si tratta per lo più di concorsi, festival o spettacoli vari nei quali normalmente i balli vengono rappresentati seguendo canoni diversi. Tutto ciò modifica il senso della danza così come la relazione tra chi balla e chi assiste. Salire sul palcoscenico per eseguire una *jota* durante un festival o una competizione significa creare una frattura tra l'esecutore e il pubblico e modificare nella sostanza la funzione stessa della danza. Il pubblico non partecipa più al ballo ma si limita a osservare lo spettacolo che di fatto deve diventare il più possibile godibile. La soppressione degli elementi considerati *sgradevoli* e l'introduzione di nuovi elementi come la coreografia o i costumi rappresentano alcuni dei sistemi usati per rendere lo spettacolo *più attraente*.

È evidente che tutto ciò comporta trasformazioni non solo di carattere estetico ma anche più propriamente formali. Seppur mantenendo quello che possiamo considerare il modello coreutico tradizionale, il cambiamento della funzione della danza ha però modificato alcuni degli elementi strutturali: come già detto precedentemente, si accelera il ritmo dell'esecuzione pensando in questo modo di dimostrare una maggiore maestria; si accentuano alcuni movimenti (come ad esempio nella postura d'inizio); la danza è generalmente più saltata; si perde la capacità di improvvisare movimenti seguendo i segnali dati dai musicisti (prima la *pandereta*, ora sostituita dal *pito* e dal *tambor*) e si tende, infine, alla stereotipia di alcuni gesti, come per esem-

il senso di artificialità del ballo spettacolare», G.M. GALA, *Il ballo sardo tra folklore e folklorismo* cit., p. 63.

³⁴ M.C. INCERA NOGUÉS, *Intervista personale* cit.

³⁵ Cosa che d'altra parte era già accaduta durante il franchismo.

pio quello di sollevare la gonna della ragazza con cui si sta ballando. Movimenti che vengono ripetuti proprio perché divenuti *emblem*i capaci di dimostrare la presunta *arcaicità* della danza ma che hanno comunque perso la loro funzione³⁶ e spesso anche il loro significato originale.

Non va comunque sottovalutato che anche se l'introduzione di nuovi stili esecutivi risponde il più delle volte a fattori estetici, è pur vero che essi giocano comunque un ruolo fondamentale nella riproposta della musica e della danza popolare.

Oggi, i modelli tradizionali vengono riletti e adattati ai nuovi contesti d'esecuzione e al gusto di un pubblico differente, creando quella che Hermann Bausinger definisce una fossilizzazione dello stile d'esecuzione³⁷. D'altra parte però, come sottolinea l'antropologo Pietro Clemente, continuare «a leggere sempre il ballo come qualcosa di un'altra epoca e a vedere sempre il negativo nel presente si rischia di credere che il mondo non sia mutato intorno al ballo penetrandolo e ridefinendolo nel modo che gli è consentito di restare nel nostro tempo»³⁸.

Penso che nostro compito sia allora quello di analizzare le nuove funzioni della danza, i nuovi contesti d'esecuzione e gli inevitabili cambiamenti nello stile e nella struttura del ballo.

³⁶ Era un segnale di corteggiamento con il quale l'uomo dimostrava alla ragazza il proprio apprezzamento.

³⁷ H. BAUSINGER, *Cultura popolare e mondo tecnologico*, Napoli, Guida Editore, 2005 (prima ed. 1961).

³⁸ P. CLEMENTE, *Laconiche danze. Annotazioni di un analfacoreutico sulle rappresentazioni dei balli sardi*, in G.M. GALA (a cura di), *Il ballo sardo. Storia, identità e tradizione* cit., II, p. 16.

Bibliografía

- BAUSINGER, Hermann, *Cultura popolare e mondo tecnologico*, Napoli, Guida Editore, 2005 (prima ed. 1961).
- CALLEJA, Rafael, *Cantos de la montaña. Colección de canciones populares de la provincia de Santander*, Madrid, Tip. del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón, 1901.
- CÁMARA VILLAR, Gregorio, *Nacional-catolicismo y escuela. La socialización política del franquismo 1936–1951*, Jaén, Editorial Esperia, 1983.
- CASADO SOTO, Jose Luis, *Cantabira vista por los viajeros de los siglos XVI y XVII*, Logroño, Institucion Cultural de Cantabria–Centro de Estudios Montañeses, 1980.
- CASERO, Estrella, *Los coros y danzas de la Sección Femenina: teoría y práctica*, «Cairon», 1995, n. 1, pp. 65–71.
- EAD., *La España que bailó con Franco*, Madrid, Editorial Nuevas Estructuras, 2000.
- CAVAZZA, Stefano, *Piccole Patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- CLEMENTE, Pietro, *Laconiche danze. Annotazioni di un analfacoreutico sulle rappresentazioni dei balli sardi*, in Giuseppe Michele Gala (a cura di), *Il ballo sardo. Storia, identità e tradizione*, II: *Forme e contesti del ballo sardo*, Firenze, Ed. Taranta, 2000 («Quaderni della Taranta», 6).
- CLEMENTE, Pietro, MUGNAINI, Fabio (a cura di), *Oltre il folklore*, Roma, Carocci, 2001.
- CORDOVA Y ONA, Sixto, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, Libro 2: *Cantos de labores y de ronda* [1949]; Libro 3: *Cantos romeros, marineros, de quintos, nupciales y de cuna* [1952]; Libro 4: *Marzas, picayos, bailes, danzas, romances y cantos religiosos* [1955], Santander, Deputacion Provincial, 1980.
- DOMÍNGUEZ MARTÍN, Rafael, *Sociedad rural y campesinado en la cantabria decimonónica*, in Manuel Suárez Cortina (a cura di), *El Perfil de la Montaña*, Santander, Calima, 1993, pp. 91–119.
- ID., *Campesinos racionales con estrategias adaptativas*, in Antonio Montesino González (a cura di), *Estudios sobre la sociedad tradicional cántabra. Continuidades, cambios y procesos adaptativos*, Santander, Universidad de Cantabria–Asamblea Regional de Cantabria, 1995, pp. 157–179.
- GARCIA DE CORTÁZAR, José Ángel (a cura di), *La memoria histórica de Cantabria*, Santander, Universidad de Cantabria–Asamblea Regional de Cantabria, 1996.
- GARCÍA HOZ, Victor, *La educación en la España del siglo XX*, Madrid, D.L. Ralp, 1980.
- GIURCHESCU, Anca, *The Power of Dance and its Social and Political Uses*, «Yearbook for Traditional Music», XXXIII, 2001, pp. 109–121.
- GUTIÉRREZ DELGADO, José A., *Una romería campurriana en el primer tercio del siglo 19*, «Cuadernos de Campoo», 1995, n. 1, pp. 22–24.
- JILL BUCKLAND, Theresa, *Dance, Authenticity and Cultural Memory. The Politics of Embodiment*, «Yearbook for Traditional Music», XXXIII, 2001, pp. 1–16.
- LECOMTE, Henri, *A la recherche de l'authenticité perdue*, «Cahiers de musiques traditionnelles», 1996, n. 9, pp. 115–129.
- LENCLUD, Gérard, *La tradizione non è più quella d'un tempo*, in Pietro Clemente, Fabio Mugnaini (a cura di), *Oltre il folklore*, Roma, Carrocci, 2001, pp. 123–133.
- MARTÍ, Josep, *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*, Barcelona, Ronsel Editorial, 1996.

- MOURE ROMANILLO, Alfonso, SUAREZ CORTINA, Manuel (a cura di), *De La Montaña a Cantabria. La construcción de una comunidad autónoma*, Santander, Universidad de Cantabria, 1995.
- ORTEGA VALCÁRCCEL, José, *Cantabria. Los procesos de construcción de un espacio regional*, «Ciudad y Territorio», 1984, octubre–diciembre, pp. 3–7.
- ID., *La Cantabria rural: sobre “La Montaña”*, Santander, Universidad de Cantabria, 1987.
- PRIMO DE RIVERA, Pilar, *Recuerdos de una vida*, Madrid, Ediciones Dyrsa, 1983.
- REED, Susan Anita, *The Politics and Poetics of Dance*, «Annual Review of Anthropology», XXVII, 1998, pp. 503–532.
- RIVAS, Ana María, *Antropología Social de Cantabria*, Madrid, Universidad de Cantabria–Asamblea Regional de Cantabria, 1991.
- ROMA, Josefina, *La jota aragonesa: la construcción de un emblema*, in *Sociedad Iberica de Etnomusicología*, actas del I Congreso de la SIbE, Barcelona, Iordi Ravenos, 1996, pp. 69–78.
- SUÁREZ CORTINA, Manuel, *La historia contemporánea en Cantabria. Comentarios sobre la producción historiográfica reciente*, «Cuaderno del Estero. Revista de Estudios e Investigación», 1989, n. 1, pp. 121–127.
- ID., *Introducción*, in ID. (a cura di), *El Perfil de la Montaña*, Santander, Calima, 1993, pp. 9–20.
- ID., “*Casonas, Hidalgos y Linajes*”. *La invención de la tradición cántabra*, Santander, Editoria Límite, 1994.
- ID., *José María de Pereda. Tradición, regionalismo y crítica de la modernidad*, in Antonio Montesino González (a cura di), *Estudios sobre la sociedad tradicional cántabra. Continuidades, cambios y procesos adaptativos*, Santander, Universidad de Cantabria–Asamblea regional de Cantabria, 1995, pp. 317–334.
- ID., *Cantabria Contemporánea*, in Alfonso Moure Romanillo, Manuel Suarez Cortina (a cura di), *De La Montaña a Cantabria. La construcción de una comunidad autónoma*, Santander, Universidad de Cantabria, 1995.
- ID., *La elaboración del discurso histórico en Cantabria*, in José Ángel García de Cortázar (a cura di), *La memoria histórica de Cantabria*, Santander, Universidad de Cantabria–Asamblea Regional de Cantabria, 1996, pp. 227–239.
- SUÁREZ CORTINA, Manuel (a cura di), *El Perfil de “La Montaña”. Economía, Sociedad y Política en la Cantabria contemporánea*, Santander, Calima, 1993.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, *Cronica de la Sección Femenina y su tiempo*, Madrid, Asociación Nueva Andadura, 1992.
- TUZI, Grazia, *Alberi dei canti. Musica tradizionale femminile in Cantabria*, Tesi di dottorato, Roma, Università La Sapienza, 1999.
- EAD., *La pandereta como símbolo de la cultura musical cántabra*, en *Primeras Jornadas de la Música Tradicional Cántabra*, Santander, Parlamento de Cantabria y RNE, 2006, pp. 74–87.

La danza come crocevia speculare di infinite interiorità

ANDREA POLIMENE

Quando lo spazio scenico è ancora vuoto, attendiamo che tutto inizi: anche i danzatori attendono, il tempo si dilata, condividiamo come spettatori questo principiare, cominciare. Ci prepariamo cercando una posizione comoda per il corpo e un'ottima visuale, invochiamo il silenzio, tratteniamo il respiro, è l'attimo iniziale che ci "catturerà". Questo è l'inizio di ogni spettacolo, quello che si vede da fuori, ma è anche quello che accade interiormente a danzatore e spettatore e che si ripete all'infinito. È la condivisione tra sguardo e atto del movimento, è la pausa del tempo in cui si colloca l'immagine, è il momento in cui la creatività è un rimando; come in un gioco di specchi a un crocevia, quello che si vede sono infiniti mondi interiori.

Il danzatore e lo spettatore sono specularmente coinvolti, in una ri-flessione interiore, nel gioco del doppio, del sé e dell'immagine di altri sé.

Tale è la fatalità che noi evochiamo, e lo spettacolo sarà questa stessa fatalità. L'illusione che noi cerchiamo di suscitare non si fonderà sulla maggiore o minore verosimiglianza dell'azione, ma sulla forza comunicativa e la realtà di questa azione. Ogni spettacolo diverrà in questo modo una sorta di avvenimento. Bisogna che lo spettatore abbia la sensazione che davanti a lui si rappresenti una scena della sua stessa esistenza, e una scena veramente capitale¹.

Il tempo è in questione nello spettacolo, un tempo *altro* in cui l'avvenimento si astrae e produce un'alterità che è riflesso. «Ormai la

¹ A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 8-9.

durata è l'ambito in cui l'anima e il corpo trovano la loro articolazione, poiché il presente è il corpo, il passato è lo spirito, diversi di natura, passano però uno nell'altro»².

Nel movimento vi è un inizio palese, quello che possiamo cogliere a occhio nudo, e vi è poi l'impercettibile inizio, anzi, gli impercettibili inizi che silenziosamente e ininterrottamente si ri-generano.

Come una lente di un microscopio, questo studio si occupa di quegli inizi che sono dei principi — intesi come principiari — ai quali rimandano i neuroni specchio e quella filosofia che ragiona sul corpo e sulla danza.

Una filosofia che risente della necessità profonda di liberarsi di ogni schema, il pensiero di Deleuze, Bachelard, Foucault, Merleau-Ponty, Hillman, corre verso quel corpo, quella carne, che urla libertà. Una libertà estrema, verso un'origine. Quell'origine così biologica ma che diviene pensiero.

Quindi oggi sappiamo, grazie alla scoperta dei neuroni specchio, che

L'atto dell'osservatore è un atto potenziale, causato dall'attivazione dei neuroni specchio in grado di codificare l'informazione sensoriale in termini motori e di rendere così possibile quella reciprocità di atti e di intenzioni che è alla base dell'immediato riconoscimento da parte nostra del significato dei gesti degli altri. La comprensione delle intenzioni altrui non ha qui nulla di teorico, bensì poggia sull'automatica selezione di quelle strategie d'azione che in base al nostro patrimonio motorio risultano di volta in volta più compatibili con lo scenario osservato³.

Qualunque comprensione, seppure automatica, richiede tempo. La questione del tempo, l'arresto del tempo nel principio dell'azione, all'inizio del movimento, quando è ancora atto in potenza, è uno dei cardini della questione. Quella infinitesimale pausa che si ripete, contiene il segreto di tutta la danza e del teatro orientale, e non solo. Anche Domenico da Piacenza ne parla, a metà del Quattrocento, chiamandola *phantasmata*: anche se per lui è un'azione molto cosciente e non continuamente ripetuta: «Come nel "danzare per

² M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 242.

³ G. RIZZOLATTI, C. SINIGAGLIA, *So quel che fai*, Milano, Raffaello Cortina, 2006, p. 127.

phantasmata” di Domenico da Piacenza, la vita delle immagini non consiste nella semplice immobilità né nella successiva ripresa del movimento, ma in una pausa carica di tensione fra di essi»⁴.

Questa *pausa* contiene il segreto creativo, è densa di immagini, slittanti le une sulle altre e in continua metamorfosi. La consapevolezza ardua di questo stato, non solamente cerebrale ma totalmente corporeo, richiede un allenamento il cui cardine è la cancellazione di sé e di quella che definiamo memoria, e inoltre di ogni coordinata spazio-temporale. Vi sono molte trappole su questo tipo di *fantasia* danzante, ma solo l'assoluta aderenza all'oggettività corporea conduce a quella sincerità, la quale non è altro che rivolta.

Vi è in quel momento, proprio come nel tronco cavo di un albero, un vuoto temporale, come un'amnesia prima dell'azione. Secondo Bergson, «Il movimento che snatura le cose deve provenire dalle cose stesse, le cose devono cominciare a perdersi affinché noi finiamo per perderle, l'oblio deve essere fondato nell'essere»⁵.

Siamo quindi ancora nell'ambito di una trasparenza che chiameremo immagine, e di un oggetto che è corpo; l'osmosi in questo caso è la danza. Dice Gaston Bachelard: «L'artista sviluppa le immagini e, quasi fosse un dio matematico, le fa derivare una dall'altra, come corollari di una verità primigenia»⁶. Ma di quale tipo di immagini stiamo parlando?

La definizione di immagine riguarda molti campi della conoscenza umana e per ognuno di essi l'immagine può essere definita in modo lieve o molto diversamente. Per cominciare a capire di che immagine si tratti citeremo James Hillman: «L'atto di immaginare comporta la morte della visione naturalistica, organicistica, e questo ripugna al nostro senso comune»⁷.

Le immagini hanno quindi il potere di rendere significativa un'azione, un movimento, una danza. Ciò è chiaro per Maurice Béjart, quando afferma che «l'immaginario è più vero del reale, perché noi crediamo di afferrare il reale, mentre in realtà non lo controlliamo

⁴ G. AGAMBEN, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 29.

⁵ G. DELEUZE, *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*, Torino, Einaudi, 2007, p. 21.

⁶ G. BACHELARD, *Il diritto di sognare*, Bari, Dedalo, 2008, p. 42.

⁷ J. HILLMAN, *Fuochi blu*, Milano, Adelphi, 2005, p. 100.

affatto: visto che l'immaginario è così legato ai nostri sentimenti più profondi, questo è ciò che esiste veramente»⁸.

Prima di un movimento danzante vi è la visione esterna, la *fovea*, che è il punto massimo della messa a fuoco del danzatore. Ma mentre automaticamente coordina la sua biocularità, egli interiormente slitta da una miriade di immagini ad altre e a tutte sa dare un nome: ogni immagine evocata è prima nominata. Come potrebbe altrimenti riconoscerle?

A questo punto già non siamo più nella forma. Per Jacques Lacan si tratta della *funzione macchia* (si tratta di analisi che riguardano la rappresentazione bidimensionale dell'immagine, cioè pittorica, ma in questo contesto non sono una forzatura in quanto, occupandoci di immagini e di specularità in ambito corporeo danzante, per forza di cose ci ritroviamo in tale genere di pensiero; perché ogni immagine è psichicamente piatta): «Quest'ultima mostra il soggetto come consegnato allo sguardo dell'altro, a uno sguardo che viene dal di fuori e sovverte l'idea classica del soggetto come artefice della rappresentazione»⁹. Ed è questo un punto limite visivo, che porta l'immaginario e la danza al buio.

In *Memoria di sangue*, Martha Graham scrive: «La danza viene dalla profondità della natura dell'uomo, dall'inconscio dove abita la memoria ed è diretta verso l'esperienza dell'uomo, dello spettatore, per risvegliare in lui analogie e ricordi»¹⁰.

Sappiamo quindi che molti grandi danzatori hanno parlato di emozione, di immagine e immaginario o di spiritualità. I quesiti a cui si vorrebbe poter rispondere sono sempre gli stessi, riguardano il funzionamento profondamente organico — e non solo — dell'essere umano durante la danza. La danza pone il corpo in una situazione estrema. In questo suo eccedere svela quei meccanismi che destano infinita attrazione, quelli dell'energia della vita, che vorremmo naturalmente comprendere in modo più profondo.

Qui gli studi dei filosofi e degli scienziati e le creazioni degli arti-

⁸ E. VACCARINO, *Maurice Bèjart. L'ossessione della danza*, Milano, Costa & Nolan, 2000, p. 14.

⁹ J. LACAN, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi, Torino, 2003, p. 87.

¹⁰ M. GRAHAM, *Memoria di sangue*, Milano, Garzanti, 1992, p. 86.

sti possono aiutarci. Riuscire a rispondere ad alcuni quesiti significa aprire alcune porte che potrebbero condurre a una diversa divulgazione della danza.

Secondo Immanuel Kant un crocevia è la visione. Ma perché è necessario il formarsi di un'immagine, o meglio, di più immagini per rendere significativo un movimento danzante? E ancora: come si formano le immagini?

Esse si originano dando i nomi alle cose, a tutte le cose, e queste parole si possono organizzare in qualcosa che somiglia a un racconto. Michel Foucault dice:

Il linguaggio si radica non dal lato delle cose percepite, ma dal lato del soggetto nella sua attività. Per questo è forse scaturito dal volere e dalla forza, più che dalla memoria, che duplica la rappresentazione. Si parla perché si agisce, e non perché riconoscendo si conosce: come l'azione, il linguaggio esprime una volontà profonda¹¹.

Ci troviamo in quelle profondità che sono le strutture portanti delle emozioni; anzi, la capacità di provare emozioni e di condividerle è un movimento creativo e di *riflessione speculare* che crea atti, linguaggi, immagini, danze.

Abbiamo quindi, come elementi della danza, continui infiniti e impercettibili inizi. Il movimento è percorso da pause, queste pause sono soste immaginarie: aiuole di immagini, che creano una condivisione emotiva del movimento con l'osservatore, con lo spettatore.

Il movimento danzante, nel suo attuarsi, cancella una parte del sé e trasforma il racconto interiore in poesia. Questa poesia è per antonomasia immagini, che a loro volta generano altre immagini e micro-pause, perché quanto più è ricco il mondo interiore, tanto più avremo la tendenza ad arrestarci: questa pausa è l'opposto della mimesi, della memoria. Per questo è necessario riempirsi sempre di molte cose.

Chi guarda partecipa e ricrea ciò che è comune agli esseri umani. È una condivisione primaria, dove la parola torna a essere gesto e segno. Probabilmente abbiamo iniziato a parlare per bisogno di socialità, per scambiarci oggetti e ottenere delle cose.

¹¹ M. FOUCAULT, *Le parole e le cose* cit., p. 313.

La danza ci mette a tacere anche se non è silenziosa. In realtà non esiste un'arte in cui ci sia veramente la parola come noi la usiamo comunemente; e quando c'è, è difficile definirla arte.

La comunicazione segue vie infantili: ogni bambino crea e ricrea mentre guarda, si arresta e aspetta.

La potenza, la rapidità e il susseguirsi di movimenti veloci non permettono, nella visione della danza, quella specularità tra danzatore e spettatore che ri-crea e ri-manda. Il coinvolgimento non c'è e neppure l'attivazione creativa dello spettatore; ci si trova in una passività frustrante che stanca anche il performer; il dialogo è morto, non si lascia spazio. La riconquista dello spazio-tempo è un processo rivoluzionario che reintroduce l'attesa, la consapevolezza e il rispetto della vita.

Ogni danzatore può sviluppare un infinito mondo interiore se privilegia il cervello e le intelligenze corporee. Vi sono delle danze in cui la gioventù e la forza sono veramente necessarie; ed è per ammirare il fascino della giovinezza che noi le guardiamo. Tuttavia molte danze necessitano di rughe, sapienza e lentezza, perché è importante che ci raccontino ancora dei nostri universi simbolici, troppo spesso dimenticati. Dove vi sono immagini, vi sono simboli. Ma solo il proprio corpo — in quanto entità primaria — può creare nuove immagini e rigenerare simboli consunti.

Carolyn Carlson definisce la sua arte una missione. La poesia è il suo punto di riferimento.

All'inizio del libro *So quel che fai*, si ricorda l'affermazione di Peter Brook, secondo il quale le neuroscienze hanno confermato quello che gli attori hanno sempre saputo: non c'è spettacolo senza condivisione con gli spettatori, una condivisione profonda che è forza creativa: «La psiche ha bisogno di trovarsi vedendo in trasparenza, anzi ama essere illuminata vedendo in trasparenza se stessa, come se l'atto stesso del vedere in trasparenza rischiarasse l'anima e la rendesse limpida»¹².

Abbiamo parlato di una danza ferma, infinitesimale, piccolissima e congelata, di quell'iniziale attimo, che poi sono infiniti attimi, in cui essendo guardati si crea, sorretti dalle immagini in movimento del

¹² J. HILLMAN, *Fuochi blu* cit., p. 89.

mondo interiore, le quali negando il sé creano presenza e universi simbolici e rimandano l'impulso dell'azione a chi guarda, ancora prima che il movimento abbia compimento.

Alcune parti di questo discorso non sono state ancora dimostrate, forse sono indimostrabili. Le immagini resteranno ancora inafferrabili? Di certo, abbiamo ancora bisogno di sapere come funziona la nostra creatività: ci occorre per guarire il nostro corpo, perché abbiamo ancora bisogno di fare contemporaneamente passi indietro e in avanti, trovando però il modo di non cadere.

La danza tra tutte le arti è la più inafferrabile: a nulla valgono sistemi di trascrizione, riprese digitali, cinematografiche, fotografiche. Fondamentalmente, essa condivide con il sogno notturno molti elementi; è lì nel suo accadere, effimera e reale, complessa e semplice, avvolgente e liberatoria e molto altro. E come giustamente sapeva Tatsumi Hijikata, padre fondatore della danza *butoh*, la danza si nutre del buio.

El análisis de movimiento como instrumento escénico en entornos interactivos

VICTORIA PÉREZ ROYO

I still maintain that the most valuable contribution that movement notation can make to dance is its use as a creative tool. It was as a creative tool that the notation was conceived and developed, although in practice the first and most pressing need was to record for preservation¹.

Rudolf Benesh deja claro al comienzo de su *Reading Dance. The Birth of Choreology* que la coreología fue concebida originalmente como instrumento creativo, aunque en la actualidad se emplee mayoritariamente como medio para la preservación y el registro de movimiento, Dicho de otra manera y siguiendo la terminología de Claudia Jeschke, al lenguaje de la coreología se le pueden dar diversos usos: uno productivo, al que hace referencia la cita de Benesh, y otro reproductivo, basado en la documentación, la reconstrucción, la recuperación y la conservación de obras pasadas².

Dentro del ámbito de las aplicaciones prácticas de la escritura de danza es precisamente el uso productivo, es decir creativo, el que me interesa, en concreto el que se lleva a cabo con la ayuda de las tecnologías digitales.

Cada instrumento nuevo de reproducción del movimiento, como se lleva observando desde la aparición de los instrumentos protocinematográficos, permite llevar a cabo tareas previamente existentes

¹ R. BENESH, J. BENESH, *Reading Dance. The Birth of Choreology*, London, Souvenir Press, 1983, p. 5.

² Cfr. H. DREWES, *Transformationen. Bewegung in Notation und digitaler Bearbeitung*, Essen, Die Blaue Eule, 2003, p. 104.

con mayor rapidez o eficacia. En el ámbito de las tecnologías digitales aplicadas al análisis y a la notación de movimiento han surgido una serie de instrumentos que facilitan enormemente la tarea del notador: *Calaban*, *Labanwriter*, *EW Notator* o *BNE (Benesh Notation Editor)* son algunos ejemplos de ello. Pero cada nueva forma de reproducción del movimiento conlleva asimismo otras dos cuestiones: por un lado, una nueva concepción del objeto a estudiar (el movimiento); por otro lado, el descubrimiento de un nuevo campo de acción creativa. Desde mi punto de vista, la tecnología digital aplicada al análisis de movimiento ha llevado a la creación de un nuevo género escénico: la danza interactiva (o danza en entornos escénicos interactivos).

El cambio cualitativo que estas tecnologías han posibilitado se basa en las características del código digital, que permite la combinación y la conversión constante de datos, de manera que cualquier tipo de entrada se puede traducir a diferentes medios como texto, sonido e imagen. El movimiento humano así, se descubre también como una fuente de información que puede ser traducida a otros medios.

Entornos interactivos

La traducción de movimiento humano a otros medios facilitada por la tecnología digital ha hecho surgir así un espacio escénico nuevo, un espacio sensible al movimiento: el escenario interactivo. En realidad este tipo de experimento no es novedoso, ya que se remonta a ciertos experimentos de los años cincuenta y sesenta en los campos de música electrónica, instalaciones, *performance* y danza. La obra que inauguró esta tendencia sería *Variations V*, pieza ya mítica de colaboración entre Merce Cunningham y John Cage junto con una serie de artistas e ingenieros; la particularidad de esta pieza residía en que era creada a tiempo real a partir de la manipulación en vivo de las señales que emitían unos sensores (entre otras fuentes), los cuales detectaban ciertos movimientos de los bailarines. No obstante, las características del entorno interactivo tal y como se conoce en la actualidad fueron establecidas por David Rockeby en 1986 con su *Very Nervous System (VNS)*. Este instrumento pionero propuso una concepción del espacio escénico interactivo que finalmente se impondría en años posteriores en el que se imitaba el sistema ocular: las cámaras harían

las veces de ojo, al nervio óptico le corresponderían los cables que conducen la información al cerebro, es decir, el ordenador que procesa los datos. No obstante, esta metáfora sólo explica la primera parte del proceso de funcionamiento de los entornos interactivos, es decir, un sistema sensible al movimiento humano (sensores, cámaras de vídeo o *Motion Capturing*) conectado a un ordenador que interpreta las señales de movimiento. Estos sistemas presentan un segundo momento. Para ello es necesario un sistema de salida en el que los datos recibidos e interpretados se traducen en órdenes a aparatos, convirtiendo el movimiento original en un sonido, en una grabación previa de música, en la proyección de unas determinadas imágenes, en una determinada luz, así como, según el tipo de instrumento interactivo, en medio para la manipulación de estas señales desatadas.

De esta manera, en el marco de un entorno interactivo, los datos obtenidos del análisis de movimiento se pueden tratar, transformar y traducir; en suma, se pueden convertir en señales que activan y manipulan los parámetros escénicos. Según esta descripción el papel del bailarín en un entorno interactivo sería el de mero instrumento, cuyo valor reside en la capacidad de crear una composición visual o acústica en la escena³. Sin embargo, para que se dé una auténtica interactividad (entendida entonces, no tanto como traducción de datos de unos soportes a otros, sino como comportamiento dialógico entre escena y bailarín) se necesita un tercer momento: la reacción del bailarín frente al entorno escénico que él mismo ha generado.

Lo común a la mayoría de manifestaciones interactivas es, resumidamente, el empleo del movimiento del cuerpo como factor que estimula los parámetros escénicos y que reacciona a tiempo real frente a ellos en un sistema de autoalimentación. De esta forma se produce un momento auténticamente creativo en la confrontación entre dos sistemas: el bailarín y el sistema interactivo. De ésta surge un diálogo que constituye el texto escénico, la obra misma, generada de forma emergente, cada vez actualizada de forma distinta.

En este punto es posible apreciar un proceso compartido tanto por la tecnología interactiva creativa como por la coreología: ambos siste-

³ De hecho, éste fue el caso en las la mayoría de las primeras piezas interactivas: el movimiento del cuerpo estaba reducido y limitado al servicio de una creación visual o sonora a través de la cual se demostraban las capacidades de cada instrumento tecnológico nuevo.

mas parten de una observación (captura) y un análisis del movimiento. La diferencia entre ellos radica, obviamente, en el uso posterior que hacen de estos datos: como archivo de lo sucedido (transformación del movimiento en un lenguaje de notación prescrito) o como material artístico (transducción en un lenguaje artístico escénico).

Propongo un primer acercamiento a este proceso común con las escrituras de la danza, a los métodos de captura y análisis de movimiento de diversas aplicaciones interactivas, obviando la segunda parte del proceso de la interactividad. Los dispositivos interactivos suelen emplear dos tipos de instrumentos para la captura del movimiento: cámaras de vídeo o sensores⁴.

Dispositivos basados en vídeo

Existe una gran variedad de sistemas basados en cámaras de vídeo, así que mencionaré brevemente sólo algunos. El *Dance Space* de Flavia Sparacino reconoce las diferentes partes del cuerpo del bailarín, a cada una de las cuales asigna un instrumento, mientras que *Big Eye* está basado en el reconocimiento del color y las diferencias de luz de la imagen capturada por la cámara. *Isadora*, creada por Marc Coniglio es uno de los instrumentos actualmente más usados, si bien principalmente en el ámbito del *VJing*; una de sus particularidades es la capacidad de crear una imagen abstracta a partir del movimiento. Otro instrumento fundamental es *Eyesweb*, desarrollado en el laboratorio *Infomus* en Génova, un estudio pionero del movimiento que está basado en elementos como expresividad o comunicación de componentes emotivos. Frieder Weiss por su parte ha desarrollado el software *EyeCon Motion Sensing System*, que sirve para manipular sonido, combinado con MAX/MSP de David Zicarelli, que analizaré a continuación, ya que es el que he podido observar más de cerca.

EyeCon es un programa que se basa en la captación y almacenamiento de imágenes de vídeo en el ordenador que funciona siguien-

⁴ El realidad, la tecnología más precisa y exacta para el análisis de movimiento es *Motion Capturing*, sea en sus versiones magnética, óptica o acústica. No obstante, no se suele emplear en sistemas interactivos, debido a la gran cantidad de datos de movimiento que origina; requiere ordenadores con una capacidad gigante de almacenamiento y no es inusual que fallen; esto supone un riesgo enorme en espectáculos en los que esos datos se tratan a tiempo real, como sucede en las obras interactivas.

do el modelo ocular establecido con VNS. Se requieren una o varias cámaras en el escenario que envíen una imagen de la escena, la cual será tratada por el ordenador a tiempo real. Una vez que el movimiento del bailarín ha sido captado y almacenado en una pantalla, esa información puede ser trabajada por el *software* en un tiempo mínimo. Éste posibilita la interacción, dando órdenes a otros aparatos conectados a él para que realicen determinadas actividades en función de las informaciones que le han llegado de los movimientos del intérprete. Los *softwares* creados para el procesamiento de imagen de vídeo son tres: *Touchlines* (líneas de contacto), *Dinamic Fields* (campos dinámicos) y *Color Recognition Tracking* (ya abandonado).

Touchlines permite crear líneas en la imagen de vídeo capturada por las cámaras. Esas líneas son sensibles a cambios lumínicos, de forma que si la imagen en la pantalla situada detrás de una de ellas cambia (el bailarín o una parte de su cuerpo entra en el espacio de alguna línea), se pueden activar notas musicales o sonidos diversos. Las líneas de contacto pueden programarse de varios modos, cabe incluso la posibilidad de usar algunas líneas de contacto para controlar otras, de manera que al tocar una se activen o desactiven otras tantas; de igual modo, pueden también barrerse todas las líneas para recomenzar con un nuevo diseño, lo que permite estructurar la dramaturgia a partir de la transición entre las sucesivas escenas. El ingeniero creador de este *software* no está actualmente interesado en este tipo de recurso, primitivo ya, debido a la simplicidad de las relaciones que propicia entre sonido y danza.

Poco tiempo después de *Touchlines* se creó otro sistema que en la actualidad también conforma *EyeCon*: el denominado *Dynamic Fields*. Con esta aplicación el sistema puede reaccionar no sólo frente a desplazamientos espaciales, sino también frente a movimientos más sutiles del bailarín, así como a cambios en la dinámica de ese movimiento. Con el sistema anterior el sonido se desataba de forma inmediata, de modo que sólo era posible accionarlo o detenerlo abruptamente. Con *Dynamic Fields*, en cambio, se obtiene la capacidad de manipular el sonido y por ello trabajar con él de manera más sutil y con una amplia gama de variaciones. Combinados con el uso de MAX/MSP, los *campos* se convierten en superficies para posibilitar un juego más libre de los bailarines, mientras que las líneas de

contacto únicamente definían los límites del espacio. Aunque este nuevo sistema resulta menos preciso que el constituido por aquéllas, es mucho más intuitivo ya que el bailarín no necesita restringir sus movimientos a unos determinados lugares en el espacio.

Por último, *Color Recognition Tracking*, software que antes formaba parte de *EyeCon*, permitía el reconocimiento de colores en la escena, pero se abandonó ya hace tiempo debido a las concesiones estéticas que requería: iluminación siempre constante y vestuario limitado a los colores básicos.

Como resultado, los parámetros de medición del movimiento posibilitados por *EyeCon* son: desplazamiento, posición en el escenario (cámara desde arriba), cantidad total de movimiento, altura del cuerpo desde el suelo (cámara horizontal), amplitud, grado de expansión y contracción de la figura, tamaño, simetría, horizontalidad y verticalidad, dirección del movimiento, dinámica (en un espacio dado). Incluso es posible la medición del brillo de la imagen, lo cual puede resultar muy útil en instalaciones que duran varias horas y en las que la luz cambia constantemente de intensidad. No obstante, la cámara de vídeo como medio de captación de movimiento presenta una serie de desventajas. La bidimensionalidad de la imagen videográfica no permite captar el volumen del movimiento y, por otro lado, presenta el problema de la oclusión, es decir, los movimientos que suceden detrás del cuerpo no son accesibles a la cámara.

Dentro de todas las posibilidades de medición de movimiento permitidas por *EyeCon*, en cada instalación concreta, en cada pieza o en cada escena, se actualizan sólo algunas. De esta manera se establece una definición de movimiento y con ello, obviamente, un criterio de exclusión: cada entorno interactivo determina lo que se considera movimiento y lo que se descarta. Expresado menos radicalmente, distingue el movimiento significativo del irrelevante. En los sistemas de notación ocurre de forma similar:

En la observación de movimiento debemos tener en cuenta todos los estadios intermedios de su desarrollo. En la descripción de movimiento sólo debemos prestar atención a las posiciones intermedias más importantes⁵.

⁵ R. LABAN, *Choreutik: Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes*, Wilhelmshaven, Noetzel, 1991, p. 54.

Tal y como explica Laban, de toda la paleta de movimientos observados, en el momento de la notación sólo se tienen en cuenta algunos de ellos, mientras que otros se ignoran. En la coreología de Benesh existe asimismo un tipo de exclusión ya que, en el momento de comenzar con la tarea de la escritura, es preciso determinar previamente el lenguaje con el que se describe el movimiento (ballet, danza moderna, danzas indias), con lo cual se decide asimismo de forma implícita el tipo de movimiento que se tendrá en cuenta o se obviará.

Dispositivos basados en sensores

No obstante, la medición del movimiento de las aplicaciones interactivas en la escena ha ido más allá del movimiento visible, habiendo llegado incluso a la captura de una moción invisible a la que se ha tenido acceso por medio de sensores. Con ello, los sistemas interactivos abarcan un ámbito del que la coreología de Benesh no se preocupó, pero que no obstante podría ser asimilable a un interés fundamental en la notación de Laban:

Cada movimiento se origina de una excitación interior de los nervios, causada ya sea por una inmediata sensación o por una complicada cadena de impresiones sensoriales experimentadas anteriormente, que están almacenadas en la memoria⁶.

La Labanotación no sólo está orientada a la descripción de la forma externa del movimiento, sino también a la comprensión de su necesidad interna, a la localización del impulso interior que lo origina, de esa parte invisible que motiva (quizás de forma inconsciente o involuntaria) y acompaña toda acción. De esta forma la Labanotación perseguía la meta de analizar las manifestaciones físicas de la emoción. La tarea de equiparar este tipo de movimiento con el que miden los sensores puede resultar arriesgada, ya que la teoría del esfuerzo de Laban, influida en ciertos aspectos por los escritos de Schopenhauer, se encuentra asociada también a una coreosofía y a una voluntad de dinamismo que va más allá de una mera motivación individual. No obstante, independientemente de la viabilidad de esta tarea, pienso que resulta conveniente subrayar la afinidad de ambos estudios desde

⁶ ID., *El dominio del movimiento*, Madrid, Fundamentos, 2006, p. 39.

el punto de vista de la ampliación del abanico de movimientos que tradicionalmente se ha tenido en cuenta en el ámbito de la danza escénica. Éste ya no sólo abarca los movimientos de las extremidades, el tronco, sus dinámicas, direcciones, su amplitud o posición en el espacio, sino también, en el caso de las aplicaciones interactivas, una serie de movimientos internos y en ocasiones inconscientes. Las sensaciones del bailarín se tratan como movimientos escénicos tan válidos como pueden ser una *pirouette* o un *grand fouetté* en ballet clásico o una contracción en la técnica Graham.

Para medir este movimiento interno los sistemas interactivos suelen emplear interruptores o sensores que el bailarín lleva pegados al cuerpo o a la ropa. Éstos toman como señales la presión sanguínea, la presión sobre el sensor o la temperatura corporal, por ejemplo. Algunas de las aplicaciones más conocidas han sido *MIDI Dance Surface*, que permite transmitir las coordenadas precisas de posición, presión y velocidad con la que el pie empuja el suelo; *Expressive Footwear*, consistente en un par de zapatillas de gimnasia dotadas de sensores de varios tipos que transmiten vía radio hasta dieciséis señales diversas tales como orientación vertical u horizontal de la planta, velocidad, aceleración o presión, entre otras; *ICube*, por su parte, dispone de sensores que miden proximidad, temperatura, contacto y presión.

Describiré brevemente ciertas aplicaciones que desarrolló el grupo Palindrome. Al comienzo trabajaban con los electrodos adhesivos que generalmente se usan en hospitales para comprobar la pulsación del paciente. La contracción muscular es un proceso electroquímico que desata una superproducción de electricidad. El residuo de energía producida con este movimiento se pierde en el entorno (la piel), de manera que ésta se convierte en la interfaz transmisora de los impulsos eléctricos. Éstos, por su parte, se transformarán en datos MIDI para controlar otros parámetros escénicos. Los impulsos que medían los electrodos adhesivos empleados por Palindrome eran de cuatro tipos: podían calcular el nivel de contracción de los músculos, tomar el ritmo de los latidos del corazón, medir los círculos respiratorios o la actividad eléctrica cerebral. Estos datos se usaban para activar diversos elementos escenográficos, operándose así una mediatización de las sensaciones del bailarín.

Los resultados de este proceso, de la transformación del movimiento o de las emociones en iluminación, proyecciones o sonido no constituyen el final del proceso interactivo. Como señalé al comienzo, para que el sistema funcione y la obra se genere a sí misma en un proceso de retroalimentación, el bailarín debe ser capaz de reaccionar frente a los cambios en la escena que él mismo ha motivado y que, según las tendencias actuales de arte interactivo, no puede prever en su totalidad. Se le deja así un margen de error voluntario a la captación del movimiento con el fin de que los resultados sean en cierta medida imprevistos y por ello sorprendentes para el bailarín, de manera que constituyan una pareja con la que construir un diálogo y no una mera respuesta fiel a los comandos activados.

El uso creativo de los sistemas basados en aplicaciones interactivas, por lo tanto, se basa en dos procesos: por un lado, en la traducción de los datos del movimiento capturado en otros medios, el uso del movimiento humano como herramienta para manipular los parámetros escénicos; por otro lado, en la confrontación creativa entre el bailarín y el entorno sonoro o visual que lo rodea y que responde de manera no del todo prevista a sus acciones en la escena.

Es cierto que no es éste el uso productivo al que Benesh se refería en su cita al comienzo de este texto. Sus palabras se orientaban más bien al plano de la composición coreográfica, que según el coreólogo, tradicionalmente se había visto limitada en extremo dada la imposibilidad de diseccionarla y analizarla sobre un papel. Con la escritura de la danza, afirma Benesh, el análisis se facilita considerablemente y como consecuencia directa de ello la composición gana en complejidad, lo cual revertiría en un futuro en la creación de estructuras coreográficas tan elaboradas como la de la fuga barroca, siguiendo el ejemplo que él mismo propone en el plano de la música. A pesar de la obvia diferencia, resulta evidente que los sistemas interactivos han permitido una observación y un análisis exhaustivos de ciertos movimientos del cuerpo humano y que los resultados no siempre se han resignado a ser empleados como registro de lo ocurrido, sino que se han orientado en muchas ocasiones hacia el juego y la exploración de un uso no meramente reproductivo, sino genuinamente productivo. Las operaciones de observación y el análisis asistidos por la tecnología digital han conducido no sólo a nuevos instrumentos de estudio,

sino también a un tipo nuevo de creación basada precisamente en el juego libre e imaginativo a partir de los datos resultantes del estudio del movimiento.

Bibliografía

- BENESH, Rudolf, BENESH, Joan, *Reading Dance. The Birth of Choreology*, London, Souvenir Press, 1983.
- HENNER, Drewes, *Transformationen. Bewegung in Notation und digitaler Verarbeitung*, Essen, Die blaue Eule, 2003.
- LABAN, Rudolf, *El dominio del movimiento*, Madrid, Fundamentos, 2006.
- ID., *Choreutik: Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes*, Wilhelmshaven, Noetzel, 1991.
- PÉREZ ROYO, Victoria, *Espacio escénico y tecnologías interactivas*, «Las Puertas del Drama», 2007, n. 30, pp. 11–16.
- WECHSLER, Robert, *Artistic Considerations in the Use of Motion Traking with Life Performers*, en BROADHURST, Susan, MACHON, Josephine (eds.), *Performance and Technology. Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*, New York, Palgrave, 2006, pp. 60–77.

Enlaces

www.friederweiss.de
www.palindrome.de

POSTER

Problemas en la investigación sobre danza en España en la encrucijada de los siglos XIX y XX: fuentes y archivos para el estudio del baile flamenco

ANA M^A DÍAZ OLAYA

El vacío bibliográfico existente en la actualidad en torno a la danza en España durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, obliga a menudo al investigador a buscar numerosas fuentes existentes en los archivos históricos. Esta situación se hace aún más evidente cuando se trata de flamenco, ya que su asociación a la etnia gitana, entonces menospreciada por el resto de la sociedad, lo convirtió en un arte prohibido.

El objetivo de este póster es presentar la tipología de fuentes que he manejado en mi tesis doctoral sobre los cafés cantantes existentes en la ciudad de Linares (Jaén) entre 1868 y 1918, en cuyos escenarios se gestó el baile flamenco y reflexionar sobre las dificultades encontradas al analizar el panorama dancístico en esa ciudad minera durante estos años, considerada referente cultural europeo debido a su boyante situación económica fruto de la explotación de sus yacimientos mineros.

Bibliografía

- A. DÍAZ, *Minería, flamenco y cafés cantantes en Linares (1868–1918)*, Sevilla, Signatura ediciones, 2008.
- EAD., *Cafés cantantes y otras manifestaciones sociales y culturales en la ciudad de Linares, durante su apogeo minero e industrial en la encrucijada de los siglos XIX y XX*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2007.

Fuentes del Archivo Histórico Municipal de Linares

Libros de Actas Capitulares de 1868 a 1919, n. 82 al 196.

Libros de Registro de Enterramientos, inhumaciones, sepulturas, etc., de 1897 a 1981, n. 2121 al 2150.

Libros de Registro de la Correspondencia de 1868 a 1896, n. 1041 al 1065.

Padrones de Habitantes de 1868 a 1919, Legs. 454 a 520 y libros de 1457 a 1493.

PROBLEMAS EN LA INVESTIGACIÓN SOBRE DANZA EN ESPAÑA EN LA ENCRUCIJADA DE LOS SIGLOS XIX Y XX: FUENTES Y ARCHIVOS PARA EL ESTUDIO DEL BAILE FLAMENCO

Autora: Ana M^a Díaz Olaya - Universidad de Málaga

Introducción

Este trabajo pretende evidenciar la necesidad del investigador de acercarse a las fuentes propias de los archivos históricos con el fin de trazar una veraz y convincente historia de la danza en España, concretamente del baile flamenco desde la fecha de su nacimiento a mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX. Esta situación se debe al vacío bibliográfico existente en torno a este tema fruto del escaso interés que sobre él han mostrado a través de la historia los ciudadanos, circunstancia claramente obvia durante la realización de mi tesis doctoral sobre los cafés cantantes creados en el siglo decimonónico en cuyos escenarios se gestó y desarrolló el arte flamenco.

Objetivos

- Evidenciar la escasez de publicaciones existentes respecto a la historia del baile flamenco.
- Presentar la tipología de fuentes manejadas durante la realización de la tesis doctoral.

Metodología

El proceso seguido durante esta investigación ha consistido en la búsqueda del total de publicaciones relacionadas con el objeto de estudio y posteriormente la consulta de fuentes primarias archivísticas, literarias, iconográficas así como trabajo de campo mediante la realización de entrevistas.

Resultados

Ante la actual escasez de publicaciones sobre baile flamenco, se ha debido recurrir a los siguientes documentos originales de la época:

- Prensa de la época.
- Libros de Registro de enterramientos, inhumaciones y sepulturas.
- Libros de Actas Capitulares.
- Libros de Registro de la Correspondencia.
- Libros de Padrones de habitantes.
- Libros de Registro de matrimonios.
- Libros de Registro de nacimientos.
- Diferentes legajos ubicados en los archivos clasificados y sin clasificar.
- Bibliografía variada sobre arte flamenco publicada a mediados del siglo XX.
- Entrevistas personales a descendientes de artistas de la época.



Real Academia de la Historia, 1880.
Fotografía de la Real Academia de la Historia, 1880.
Reproducción de la Real Academia de la Historia, 1880.

Conclusiones

Para lograr una legítima reconstrucción de la historia del baile flamenco desde su nacimiento a mediados del siglo XIX resulta imprescindible para los investigadores el estudio de las fuentes originales de la época ante la escasa bibliografía publicada en torno a este tema. El carácter de esta situación se torna urgente si se compara el retraso de España respecto a otros países. Este vacío bibliográfico provocado ante una clara falta de interés por plasmar este arte por escrito surgió a partir del desprecio sufrido en sus comienzos al asociarse con la etnia gitana, entonces menospreciada por el resto de la sociedad. Ello ha conducido al olvido de grandes artistas de este campo así como a la pérdida irremediable e irre recuperable de coreografías de la época.



Tango y cine: una propuesta metodologica

MATÍAS NICOLÁS ISOLABELLA

Matias Isolabella è laureato al DAMS di Bologna con una tesi in Etnomusicologia dal titolo *La payada rioplatense*. Ha frequentato il *Máster en Música Hispana* presso l'Universidad de Valladolid, dove attualmente sta svolgendo il dottorato di ricerca in Musicologia e nel quale approfondirà l'improvvisazione poetica in musica nell'area del Rio de la Plata.

In questa occasione presenta una proposta metodologica per lo studio degli stereotipi del tango nel cinema, ricerca parallela a quella che lo occupa principalmente.

TANGO Y CINE: UNA PROPUESTA METODOLÓGICA

Matías Nicolás Isolabella
Universidad de Valladolid
matisolabella@gmail.com

OBJETIVO

Hace más de un siglo que el mundo del cine introdujo el tango entre sus elementos, atribuyéndole significados y funciones recurrentes. El objetivo de la investigación es analizar desde el público receptor, los estereotipos de tango vehiculados por el cine y la manera en la que éstos son evidenciados a través de la reelaboración de algunos pasos, utilizando un estudio de caso. También se hará un análisis de los discursos sobre el tango, teniendo en cuenta otras cosas: construcción de significados y estereotipos, procesos identitarios y dinámicas de mercado. La investigación se desarrollará en la ciudad de Valladolid.



DEFINICIÓN DE UN VOCABULARIO BÁSICO Y CREACIÓN DE UN GRUPO DE TRABAJO

El Tango es un fenómeno cultural de larga trayectoria y continua evolución, por lo tanto es imposible elegir un estilo como representativo del género.

*"[...]toda danza social para solas o entretenimiento, es susceptible de ser ejecutada de distintas maneras según cada individuo y especialmente en relación con las circunstancias. El tango no fue ajeno a este principio."*¹

Si se considera que cada país ha creado un sub-estilo particular y si consideramos que en la misma Argentina la manera en que se baila el tango depende de los varios maestros y bailarines, ¿cómo se puede encargar un trabajo que pretenda estudiar el estereotipo vehiculado por el cine? ¿A partir de qué tango?

Propuesta:

Determinar, tras un profundo trabajo analítico, aquellos elementos que hacen percibir un baile de pareja como tango, prescindiendo del estilo que se utiliza. Para ello se utilizarán algunos entre los principales manuales de tango producidos tanto en Argentina como en el extranjero;

Estudiar los conceptos de tango presentes en los medios de comunicación masiva (Google, Wikipedia, YouTube, etc.) y el vocabulario propuesto por los video-cursos más populares y de mayor prestigio;

Seguir un curso práctico de tango con el objetivo de analizar el discurso generado por profesores y alumnos alrededor del baile y sus propuestas de vocabulario;

Creación de un grupo de trabajo heterogéneo que pueda ser representativo de la variedad sociocultural vallisoletana; para ello se hará referencia a estudios sociológicos y estadísticos.

IDENTIFICACIÓN DE ALGUNOS ESTEREOTIPOS Y ELECCIÓN DE LAS PELÍCULAS SOBRE LAS QUE REALIZAR LA INVESTIGACIÓN

En esta fase del trabajo será imprescindible visionar y analizar la mayor cantidad de películas que incorporen escenas de tango. Los resultados de esta labor sumados a aquellos obtenidos a raíz del análisis del discurso, permitirán definir algunos estereotipos que serán sucesivamente comprobados con el grupo receptor precedentemente conformado.

Preselección de una cantidad considerable de películas según criterios cuales: particular relevancia respecto a los estereotipos que se han decidido comprobar, cantidad de cines en las que han sido programadas, cantidad de semanas de programación, consumo en DVD (alquiler y venta).

Visión de las películas preseleccionadas con el grupo de trabajo conformado y elección de aquellas que han despertado mayor interés.

DESARROLLO DE LA ACTIVIDAD INVESTIGADORA CON EL PÚBLICO RECEPTOR

Continuación del trabajo comenzado con la visión de las películas preseleccionadas y consecuente elección de un núcleo reducido de ellas.

En esta fase del trabajo se desarrollará la investigación con el público receptor, tanto conjuntamente como individualmente, con los siguientes objetivos:

- comprender cuáles son los significados atribuidos al baile;
- detectar los pasos concretos que llaman más la atención;
- averiguar cómo se justifica la elección del tango y qué función cumple en el desarrollo de la película;
- identificar el tipo de música utilizada para coreografiarlos.

ELABORACIÓN Y ANÁLISIS DE LOS DATOS RECOPIRADOS:

Tras haber aislado aquellos elementos del baile que mayormente llamaron la atención del público y haber determinado un vocabulario básico para el tango, se procederá con el análisis de las coreografías con el objetivo de determinar a partir de qué paso básico se han desarrollado y, en el caso de que no fuera posible detectar un paso en concreto, evidenciar los elementos que permiten reconocer ese baile de pareja como tango a pesar de las sustanciales diferencias con su vocabulario.

HIPÓTESIS:

Finalmente se compararán el vocabulario básico, definido en la primera fase del trabajo, con los resultados de la investigación.

¿Existe realmente un estereotipo de tango mayoritariamente reconocido?

¿Los resultados del análisis de los discursos sobre el tango coinciden con los estereotipos reconocidos por el público receptor?

¿Cuáles son los recursos técnicos utilizados para potenciar determinados estereotipos?

¿Mantienen alguna vinculación reconocible con los pasos pertenecientes a un vocabulario estandarizado? Y si no la mantienen, ¿por qué se sigue reconociendo ese baile como tango? ¿Por la música? ¿Por la presencia en esa misma coreografía de otros pasos más "tradicionales"? ¿O porque el vocabulario coreográfico utilizado en el cine se fue desarrollando independientemente al de las mitologías y desarrolló un lenguaje paralelo y autoreferencial?

¿Qué relación hay entre música y coreografía y cuáles son los repertorios musicales más utilizados? ¿Existe una correspondencia entre la variación coreográfica y el arreglo musical utilizado? ¿Qué patrones musicales resaltan en un tango expresamente arreglado o creado para una coreografía cinematográfica?

1: AA.VV. *Antología del Tango*. *Bispharmonie*, vol. 1. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Buenos Aires (1980)

Merce Cunningham: distanciamiento, modernidad y postmodernidad

RAQUEL JIMÉNEZ PASALODOS

Raquel Jiménez Pasalodos è laureata in *Historia* e in *Historia y Ciencias de la Música* presso l'Universidad de Valladolid, dove ha frequentato anche il *Máster en Música Hispana* e dove attualmente sta svolgendo il dottorato di ricerca in Musicologia con una borsa di studio del programma FPU concessa dal *Ministerio de Educación*. La sua specialità è l'archeologia della musica e della danza nella Penisola Iberica nella Preistoria e nell'Antichità.

Nel suo poster propone una comparazione tra l'idea di *Verfremdung* (distanziamento) del teatro epico brechtiano e le coreografie di Merce Cunningham, ed è frutto di un lavoro di ricerca realizzato durante il Master.

MERCE CUNNINGHAM: Distanciamiento, Modernidad y Postmodernidad

Raquel Jiménez Pasalodos

En general, son la no relación entre música y danza y la utilización del azar los elementos que la crítica acostumbra a resaltar como más características e innovadoras en la obra de Cunningham. Sin embargo, se debe profundizar en el verdadero significado de la independencia de los distintos elementos (danza, música, escenografía) para encontrar sus raíces en una corriente intelectual antimontañica que se opone al expresionismo abstracto primitivista y que quiere desprovocar al arte de la expresividad y de elementos simbólico-mitológicos. El azar incide en la negación del Ego y del inconsciente colectivo, principios de psicología en los que se basa el expresionismo abstracto y la danza moderna. La no relación música y danza, por otro lado, se sitúa en el marco del distanciamiento tanto del artista como del espectador con respecto a la obra libre y la percepción. La idea de libertad de Cunningham es totalmente contraria a la de Duncan o Graham, ya que está ligada a la libre recepción y no al libre movimiento. Pero, ¿cómo se da la libertad a la percepción? Se impone volver a la separación de elementos, en esta, es claro, entendimiento con "la obra de arte total" que surge al espectador impidiendo una percepción exterior. Utiliza así los mismos recursos de *Veränderung* (Distanciamiento) del Teatro Épico de Bertolt Brecht. Es pues la desintegración de elementos lo que se traduce en un manifiesto de libertad, algo que entiza con la idea teatral de Brecht, profundamente anti-wagneriana. En palabras del propio Cunningham:

"At this point in time, it's more important that we disconnect, at least as long as we live in a society whose perceptual habits have been conditioned by commercial television where the boundaries between the most diverse phenomena begin to break down and become blurred"

Cunningham no sólo se enfrenta a la danza moderna y al expresionismo abstracto, sino que también supone una ruptura con la danza clásica y neoclásica cercándose a las posturas no aristotélicas del teatro brechtiano. La negación de la Mimesis y la Catarsis son patentes en el americano. Frente a la dramaturgia aristotélica, El espectador se sitúa "ante" el espectáculo y no "dentro" del mismo. Cunningham no habla nunca de una influencia directa del dramaturgo, pero a través del análisis de "Biped" y "Pond Way" justificaremos esta postura buscando los ejemplos en la práctica.

El teatro de Brecht está basado en la **Discontinuidad**, montaje en el que cada escena vale por sí misma, sin un crecimiento orgánico. Walter Benjamin lo explica así:

"De una forma comparable a las imágenes de un rollo cinematográfico, el teatro épico progresa por cortes, su forma esencial es la del choque, por la que las diversas situaciones de la pieza se tropiezan unas con otras"

De este modo, tanto en Brecht como en Cunningham, el interés se halla en cada escena en sí misma, ya que el espectador se entusiasma por el desarrollo mismo de la obra, y no por su posible desenlace. Ambos se oponen a la trama dramática clásica, interesándose en el proceso y no en el fin, en el montaje de elementos frente al crecimiento orgánico, y dando un lugar privilegiado a la razón frente al sentimiento.

La danza es en sí misma **inconexa**, y sólo relacionada por el orden azaroso de los orden azaroso de las frases. Estas coreografías, que sin duda siguen la línea de todas las de Cunningham, utilizan el azar como medio de la negación del ego, del yo primitivo y natural. A su vez, la **interpretación de los bailarines es distanciada**, sensación que se acentúa por los pasos extravagantes que no buscan la **identificación del espectador**. La música y la danza carecen de nexos y son entidades independientes, ninguna interfiere en ningún momento en la otra. Como de costumbre, los trajes de las dos coreografías se insertan en el decorado y son una parte de ésta, de este modo, los bailarines se transforman en objeto de arte, un elemento más de la escenografía, que cobra movimiento.

El cuadro de Lichtenstein en "Pond Way" como telón de fondo nos habla también de la **percepción truncada**, de la evocación del deseo de distanciamiento. La escenografía no limita la realidad ni crea una ilusión completa, sino que sugiere el lugar dejando ver claramente que es una ilusión, igual que la escenografía teatral de Brecht. Los distintos procesos independientes mantienen este autonomía cuando son conjugados, no se apoyan unos en otros, sino que se montan, se superponen, en definitiva, y como aprecia Benjamin en el teatro de Brecht, **los elementos se tropiezan unos con otros en el escenario**.

Parece patente pues la relación con el teatro de Brecht y su obra, considerada la última gran poética teatral de la época moderna. Cunningham representa también la **última poética de la danza del siglo XX**, encamando el fin de la representación frontal y el nacimiento de una perspectiva quebrada, que abrió paso a las corrientes postmodernas de la *Post-modern Dance* norteamericana. A pesar de todo, la tentación de considerar a Cunningham un postmoderno es grande. Su técnica coreográfica, por el uso de movimientos de distintas procedencias (danza clásica, danza moderna, tribal, danza popular) parece postmoderna (el tal revindicado *pastiche*). La danza contemporánea aun bebe de la *Post-modern Dance*, que tiene innegables influencias de Cunningham; el happening, las artes marciales, el movimiento animal que habla la danza de Cunningham desde siempre, escondiéndose tras la abstracción del movimiento, como en "Pond Way". A principios de los años ochenta se siente la influencia del artista en gran parte de los espectáculos de danza, aunque el continue desarrollando los principios de su juventud: **La libertad absoluta del movimiento reglado por las imposiciones del azar**.

Cunningham no es un postmoderno porque su obra se basa en presupuestos intelectuales claramente ajenos a la Postmodernidad. **Sortea la postmodernidad fiel a su estilo, pero entrando de lleno en el contexto del nuevo siglo y adviniendo lo que éste significa**. La invención y la fascinación del movimiento son hoy igual de frescas e intensas que al principio de su carrera. En sus coreografías no dejan de aparecer **grandes roles y arabesques**; pero a la vez están pobladas de animales y de movimientos orientales, africanos, tribales... Cunningham inaugura conscientemente el siglo XXI con "Biped", a modo de proclama, en el que criaturas virtuales y bailarines reales se superponen, profundizando en su búsqueda artística. Su uso de las nuevas tecnologías lo sitúan en un contexto ribesamente contemporáneo donde las artes escénicas están en una tierra de nadie entre la danza, las artes plásticas y la técnica. Al mismo tiempo, en coreografías como EyeSpace (2006), da un paso más en la desconexión música-danza repartiendo Pops entre el público, libre de elegir qué pista escuchar, a qué volumen y en qué momento. Es un **manifiesto que reafirma su idea de libertad de decisión del espectador frente a un mundo saturado de imágenes y sonidos que toman las decisiones por nosotros**. El artista utiliza los recursos del nuevo siglo para afirmarse y afirmarnos en su poética coreográfica, insertada en el paradigma moderno pero totalmente contextualizada en el nuevo siglo, sobreviviendo a la Postmodernidad, y conviviendo con ella.

Relación entre estructura coreográfica y estructura musical en la obra *No more play* de Jirí Kylián

PAULA TORTUERO MARTÍN

Paula Tortuero è laureata in Pianoforte presso il *Conservatorio Superior de Música de Zaragoza* nelle specialità “Solista” e “Musica da Camera”. Dal 2007 continua i suoi studi post-laurea con Imre Rohman presso l'*Aula de Música* dell'*Universidad de Alcalá*. Ha frequentato il *Máster en Música Hispana* dell'*Universidad de Valladolid*.

Attualmente lavora come pianista accompagnatrice di danza nella *Escuela Profesional de Danza de Castilla y León* che ha sede a Valladolid.

Il poster presentato analizza l'interazione tra musica e movimento in una coreografia di Jirí Kylián.

RELACIÓN ENTRE ESTRUCTURA COREOGRÁFICA Y ESTRUCTURA MUSICAL EN LA OBRA *NO MORE PLAY* DE JIRI KYLIAN

Paula Tortuero Martín
paulatortuero@yahoo.es

No more play es una coreografía perteneciente a la serie *White and Black*, en la que Jiri Kylian toma como inspiración una escultura de Giacometti, cuya influencia se aprecia en su manera de utilizar el espacio. También se nutre de las posibilidades límbicas de la obra *Fürf Sätze für Streichquartett* op.5 de Anton Webern. En el estilo de Kylian se reconoce la influencia de Balanchine en cuanto a la interacción entre el movimiento y la música. Este trabajo trata de presentar la integración de la música y la danza desde la perspectiva clásica que entiende la danza como movimientos en respuesta a estímulos musicales, es decir, como Kylian transforma el material musical escogido en imágenes.

Tras el estudio y análisis de la coreografía de Jiri Kylian *No more Play* y de *Fürf Sätze für Streichquartett* op.5 de A. Webern, partiendo metodológicamente de una hermenéutica basada en la fenomenología de la escucha, de la "sensualidad" del sonido, se observa una relación constante entre determinados parámetros musicales y movimientos coreográficos:

1- El timbre: Webern suele marcar los límites estructurales mediante cambios tímbricos, producidos por diferentes tipos de ataques en la forma de tocar (*sul ponticello*, *col legno*, con sordina...). Este es uno de los parámetros más frecuentes que toma Kylian de la partitura, asociando determinados gestos a cada tipo de ataque:

A- Sonido vibrante (conseguido a través de trémolos en *sul ponticello* o de acordes realizados con armoníax) → movimientos de "tumbido" de manos/pies.

B- *Col legno* → gesto de arco.

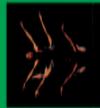
C- *Ritaccabba* → pases rápidos, ligeros o de puntillas (muy abundante en pasajes del primer y tercer movimientos)



2- Tanto las divisiones internas de cada movimiento como las relaciones interválicas, realizado con *pitch-class*, no afectan al discurso coreográfico, excepto aquellas que pertenecen a acordes simétricos, que se corresponden visualmente con las formas simétricas coreográficas.



Segundo movimiento



Punto céntrico: *terzina* (puntuales 8)

Primer movimiento (puntuales 28)

4- Kylian conoce exactamente cómo se articula el discurso musical, uniendo intrínsecamente la complejidad del movimiento kilyano al sentido musical. Traduce cada elemento de la partitura, (los motivos y pequeños acontecimientos musicales que se reducen a solo un grupo de notas o gestos de Webern) en un pequeño o gran elemento coreográfico. Esporádicamente recurre al diálogo, rellenando con movimientos silencios musicales.



1º movimiento, 2-4: movimiento disonante *sul ponticello*, avanza desde el registro del *st. al. de vc.*, representado por los bailarines mediante el dibujo de un movimiento disonante específico



3- El perfil métrico es representado visualmente mediante movimientos que suben y bajan o se abren y cierran a la vez que transcurre esa línea melódica. Utiliza los mismos frases musicales, respetando las mismas respiraciones.

5- Kylian respeta la división de los cinco movimientos de la obra musical, realizando cambios en el carácter acorde con la música. Utiliza esas transiciones para modificar el número de bailarines en escena o el espacio geométrico en el que se mueven, definido mediante la iluminación:

De esta forma se aprecia la capacidad con la que Kylian expresa el espíritu de la música a través de la danza, la fuerte relación que establece entre ambos campos. Kylian moldea los cuerpos de los bailarines con gran claridad y precisión, representando visualmente lo que se percibe auditivamente, sin ignorar la parte más profunda de la composición musical.

Profili biografici degli autori

Laura Aimò è laureata in Filosofia presso l'Università Cattolica di Milano con una tesi dal titolo *Estetica del ritmo: Night Journey di Martha Graham*. Presso la medesima Università è attualmente iscritta al terzo anno di dottorato di ricerca in *Discipline filosofiche, discipline artistiche e teatrali* con un progetto di ricerca intitolato *Gesto ed espressione. Materiali per un'estetica della danza (1751–1785)*.

Vito Di Bernardi è professore associato in Discipline dello spettacolo presso la Facoltà di Lettere di Arezzo, Università degli Studi di Siena. Si è occupato di danza del Novecento (Ram Gopal, Ruth St. Denis, Vaslav Nižinskij), di teatro di regia (Peter Brook, Peter Stein), dell'uso delle tecniche di ripresa e montaggio digitale per la documentazione dello spettacolo dal vivo. Da più di vent'anni conduce studi e ricerche sulle tradizioni performative asiatiche (Bali, Giava, Cambogia, India) collaborando a progetti finanziati dal Ministero dell'Università e dal Ministero degli Affari Esteri. Ha pubblicato, oltre a numerosi saggi, i volumi *Ruth St. Denis* (2006), *Teatro indonesiano. Giava e Bali* (1995), *Mahabharata. L'epica indiana e lo spettacolo di Peter Brook* (1989), *Giava–Bali. Rito e spettacolo* (1986). È autore del documentario *Odalan di Tanjung Bungka. Musica e Trance in un villaggio balinese* (1998). È socio fondatore di AIRDanza (Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza) e fa parte del comitato scientifico dell'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati (Fondazione Cini, Venezia), dove si occupa delle iniziative legate alla didattica e alla diffusione della danza. Attualmente conduce una ricerca finanziata con i fondi di Ricerca dell'Università di Siena dal titolo: *Dalla produzione all'archiviazione. Le tecnologie audiovisive digitali per la documentazione dello spettacolo di danza*. È responsabile scientifico del LAVS, Laboratorio Audio–Visivo per lo Spettacolo della Facoltà di Lettere di Arezzo.

Ornella Di Tondo si è laureata nel 1986 in Etnomusicologia presso l'Università degli Studi di Roma La Sapienza e nel 1998 in Archivistica e Scienze ausiliarie della

storia presso la Scuola Speciale per Archivistici e Bibliotecari della medesima Università. È specializzata nello studio, nella ricostruzione e nell'interpretazione della danza dei secoli XV–XIX e nella ricerca e nella riproposizione delle danze etniche. È membro del comitato di redazione della rivista «Choreola» di Firenze e ricercatrice del Centro di Antropologia Territoriale degli Abruzzi (CATA) dell'Università G. D'Annunzio di Chieti, con cui collabora attivamente occupandosi della rivalizzazione e del recupero del repertorio etnocoreutico; collabora inoltre con la cattedra di Etnomusicologia dell'Università di Roma La Sapienza. Dal 2004 è Vicepresidente dell'Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza (AIRDanza). Ha partecipato a numerosi convegni e seminari nazionali e internazionali e ha al suo attivo molteplici pubblicazioni, tra le quali *La censura sui balli teatrali nella Roma dell'Ottocento* (Torino, Utet, 2008); ha inoltre curato gli atti dei convegni *Corpi danzanti. Culture, tradizioni, identità* (Nardò, Besa, 2009) con Immacolata Giannuzzi, e Sergio Torsello, e *La danza fuori della scena. Cultura, media, educazione*, n. nomgrafico di «Quaderni di Rivista Abruzzese», 79, 2010, con Alessandro Pontremoli e Francesco Stoppa.

Maria Cristina Esposito, laureata in Letteratura greca con una tesi su *Metodi e strumenti di indagine nella danza greca* presso l'Università G. D'Annunzio di Chieti, perfezionata nella stessa Università in Cultura, Diritto, Economia e Politica nell'Unione Europea, è docente di lettere presso un Liceo. Ha studiato danza classica con R. Raducci Vantaggio e all'Accademia Nazionale di Danza a Roma; ha in seguito approfondito lo studio della danza rinascimentale e barocca con B. Sparti, D.C. Colonna, C. Bayle, C. Gràcio Moura, A. Yepes, e delle danze sociali dell'Ottocento con F. Mollica. Nel '94 ha fondato l'Ensemble di danza storica Licita Scientia, col quale ha partecipato a rassegne musicali, teatrali e rievocazioni storiche in Italia, Germania e Stati Uniti. Dallo stesso anno guida la Scuola di danza antica dell'Associazione Giostra Cavalleresca di Sulmona. Dal '97 è docente di danza storica per i Corsi di Musica antica dell'Accademia degli Imperfetti di Pescara–Genova. Dal '97 al 2006 è stata coordinatrice del Laboratorio di danza del Teatro Marrucino di Chieti/Teatro Lirico d'Abruzzo, per il quale ha firmato coreografie di produzioni liriche e curato corsi di formazione. È stata docente a contratto di Danza e movimento corporeo su tempo musicale presso il Conservatorio di Pescara, e commissario di giuria al Concorso Nazionale di Cassine per Gruppi di danze storiche (2005).

Rita Fabris, laureata in Lettere moderne presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, con la tesi dal titolo *La danza teatrale a Milano dal 1821 al 1840*, collabora con il Centro Regionale Universitario per la Danza Bella Hutter dell'Università degli Studi di Torino e con la cattedra di Storia della danza e del mimo del Prof. A. Pontremoli. Ha insegnato Storia della danza al Liceo Coreutico del teatro Nuovo di Torino. Attualmente, come dottoranda all'Università di Siena, sta conducendo una ricerca sulla ricostruzione del teatro di danza dell'Ottocento.

Membro dell'Associazione Danza Educazione Scuola (D.E.S.) insegna danza educativa a Milano e a Torino. Ha pubblicato: *L'abito tra censura e desiderio nella danza teatrale del primo Ottocento*, in M. Cattricalà (a cura di), *Habitus in fabula*, atti del II convegno *Per filo e per segno*, Roma, Museo Centrale Montemartini, 28–29 ottobre 2005, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2006.

Beatriz Martínez del Fresno es Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo. Doctora en Historia del Arte y Titulada en Piano, inició su actividad profesional como docente en el Conservatorio Vizcaíno de Música J.C. de Arriaga (Bilbao) en 1983 antes de incorporarse, tres años más tarde, a la Universidad de Oviedo. En 1986 recibió el Primer Premio Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero por su estudio sobre el compositor Julio Gómez (1886–1973), tema al que dedicó su tesis doctoral y el libro *Julio Gómez. Una época de la música española* editado por el ICCMU en 1999. Es autora de numerosos artículos y capítulos de libro sobre música española de la primera mitad del siglo XX. Desde 1996 ha desarrollado una segunda línea de investigación sobre metodología e historia de la danza. Ha publicado trabajos sobre la evolución de la danza en España a lo largo del siglo XX, la escena coreográfica en el Madrid de la Edad de Plata, creación y recepción del ballet *El sombrero de tres picos*, la danza española durante el franquismo y el tratamiento de la literatura cervantina en el ballet de los siglos XVIII al XX, entre otros temas. En la actualidad dirige el proyecto de I+D *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza de la edad moderna y contemporánea* financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Cecilia Nocilli. Doctora en Historia y Ciencias de la Música (Universidad de Valladolid) y *Dottore in Musicologia* (Università degli Studi di Pavia). Estudios de clavecín y clavicordio con E. Fadini (Scuola Musicale di Milano) y danza renacentista, reconstrucción coreica y gestualidad con B. Sparti, V. Daniels, A. Pontremoli, B. Gondoni, L. Baert y E. Green. Coordinadora y docente del *Magíster Universitario en Danza de los Siglos XV y XVI*. Docente del *Máster Interuniversitario en Música Hispana*. Directora y docente de las *Jornadas de Estudio sobre Danza de los Siglos XV y XVI* (Universidad de Valladolid). Directora coreica del Ensemble *Il Gentil Lauro* (Cremona/Valladolid). Es también docente de *Teoría e Historia de la Música* y *Teoría e Historia de la Danza* en la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León (Valladolid). Ha publicado para Society of Dance History Scholars, Centro de Estudios *El Bosque de Béjar*, Dolmetsch Historical Dance Society, Universitat de València, Leo S. Olschki, Sociedad Española de Musicología, Centro de Estudios Cervantinos y Aracne Editrice.

Marina Nordera si è laureata in Storia della musica (Venezia, 1990) con una tesi sulla tradizione del dialogo *Della danza* di Luciano. Dopo un'attività di danzatrice e insegnante (1985–1994) con le compagnie Il Ballarino, Ris et Danceries, Fêtes Galantes, L'Eventail, nel 2001 si è addottorata in *Storia e civiltà* con una tesi dal titolo *La donna in ballo. Danza e genere nella prima età moderna* all'Istituto Universitario Europeo di Firenze. Dal settembre 2003 lavora presso l'Université de Nice Sophia–Antipolis, dove è Professore alla *Section Danse* e direttrice del Centre de Recherche sur l'Analyse et l'Interprétation des Textes en Musique et dans les Arts du Spectacle RITM. Insegna storia della danza, analisi coreografica, metodologia della ricerca e danze antiche. Si occupa in particolare della storia della danza teatrale e sociale tra XV e XVIII secolo. I suoi progetti di ricerca attuali esplorano la relazione tra normatività e antinormatività, la danza e il genere, e la memoria della danza tra traccia e incorporazione.

Alfonso Palacio es profesor de Historia del Arte en la Universidad de Oviedo. Doctor en Historia del Arte por la misma Universidad, sus líneas de investigación y publicaciones se han orientado prioritariamente hacia el arte del siglo XX tanto español como internacional. Ha realizado estancias de investigación en centros como el Wildenstein Institute y el Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou de París. Comisario de exposiciones y autor de libros, entre los que cabe destacar los dos volúmenes titulados *El pintor Luis Fernández. Vida, obra e ideas artísticas*, así como *El manifiesto dimensionista*, ha escrito también numerosos artículos en publicaciones especializadas, así como hecho crítica de arte para distintos medios, como por ejemplo ABC Cultural, Ubicarte y Art.es.

Victoria Pérez Royo es doctora en Filosofía, área de Estética y Teoría de las Artes, por la Universidad de Salamanca. Profesora en la EUV Frankfurt (Oder), profesora invitada en el Máster en Coreografía y el Grado en Danza de la Palucca Schule (Dresden), en el Máster SODA (UdK, Berlín) y en el Máster en Prácticas Escénicas y Cultura Visual de la UAH (Madrid). Investigadora de ARTEA, coordinadora del simposio “Danza y arquitectura, danza en contexto”, Berlín, 2007 y editora del libro *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*, (2008).

Andrea Polimene è un'artista poliedrica. Fondatrice e presidente dell'associazione culturale Narciso, che ha organizzato i primi festival internazionali di danza Butoh in Italia. Ha scritto e diretto spettacoli di teatro e videoarte; ha danzato e esposto in mostre di pittura personali e collettive; ha condotto trasmissioni radiofoniche e laboratori di teatro, danza, pittura e video. Attualmente sperimenta i suoi studi sulla *Slow-Dance* nel centro HIEI di Roma.

Alessandro Pontremoli, dal 2004 Presidente dell'Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza (AIRDanza), è Professore Associato di Storia della Danza e del Mimo presso l'Università degli Studi di Torino, dove ricopre il ruolo di membro del Comitato Scientifico del Centro di Studi L'Italia del Rinascimento e l'Europa e dove dirige il CRUD (Centro Regionale Universitario per la Danza) "Bella Hutter". Le sue ricerche in ambito storico e teorico vertono soprattutto sulle forme e le estetiche coreiche, in particolare dei secoli dal XV al XVIII e della contemporaneità, e sul teatro sociale e di comunità.

José Sasportes. Già Ministro della Cultura del Portogallo. Ha ricoperto le cariche di Presidente della Commissione Nazionale Portoghese per l'UNESCO, di direttore del dipartimento ACARTE (arti dello spettacolo contemporaneo) alla Fondazione Calouste Gulbenkian di Lisbona, di direttore della Scuola di Danza del Conservatorio di Lisbona, e della Scuola per la Formazione di Professori di Educazione Artistica di Lisbona. Nel 2005, è stato scelto come Presidente della I Conferenza Mondiale di Educazione Artistica promossa dall'UNESCO. Ha insegnato storia della danza nel Portogallo, nel Canada e in Italia. Consulente del Centro di Studi di Teatro della Facoltà di Lettere di Lisbona e della Facoltà della Motricità Umana di Lisbona. Ha svolto funzioni di consigliere culturale e di stampa nelle Ambasciate del Portogallo a Roma, New York, Washington e Stoccolma. In Italia ha pubblicato, fra altri, i seguenti saggi: *La scoperta del corpo. Percorsi della danza nel Novecento*, Roma-Bari, De Donato, 1988; *Pensare la danza. La riflessione estetica da Mallarmé a Cocteau*, Bologna, Il Mulino, 1989; (con E. Ruffin e G. Trentin) *Balli teatrali a Venezia*, Milano, Ricordi, 1994; (con Giandomenico Romanelli, Giuseppe Pugliese e Patrizia Veroli) *Gran Teatro la Fenice*, Venezia, Biblos, 1996. Ha pubblicato la prima Storia della danza in Portogallo e altri saggi sulla danza, oltre a opere teatrali e un romanzo. Nel 2006 si è svolta alla New York Public Library for Performing Arts la mostra *500 years of Italian Dance. Treasures from the Cia Fornaroli Collection*, ideata insieme a Patrizia Veroli.

Barbara Sparti è nata a New York dove ha studiato musica e danza. Si è specializzata nei metodi Orff e Dalcroze a Salisburgo e Ginevra e ha insegnato musica e movimento a bambini e a adulti per più di quarant'anni. È stata fondatrice e direttore artistico del Gruppo di Danza Rinascimentale (1975-1988) il quale si è esibito in festival, mostre e congressi nelle maggiori città italiane e europee. Ha curato la coreografia di opere di Caccini, Cavalieri, Gagliano, Monteverdi e del Ruzzante collaborando anche con la RAI e con il Maggio Musicale. Dal 1973 svolge attività didattica pratica con corsi sulla danza italiana del XV-XVII sec. in Italia, Europa, Nord America e Giappone. È stata *Distinguished Visiting Professor* presso l'Università della California di Los Angeles nel 1990 e *Guest Lecturer*-coreografa in Israele (1997), all'Università della California di Santa Cruz (2000) e a Princeton (in *residence* aprile 2002). Fa parte del direttivo della Fondazione Italiana di Musica Antica, ed è segretario del *Sub-Study Group* di Iconografia per il gruppo di

Etnocoreologia dell'International Council of Traditional Music. È autrice di numerosi saggi sulla danza, nonché della edizione critica e traduzione in inglese del trattato del maestro di danza quattrocentesco Guglielmo Ebreo da Pesaro (Oxford University Press, 1993). Le sue pubblicazioni recenti, in riviste specializzate come «Early Music», «Studi Musicali», «Musica Disciplina», «La Danza Italiana», «Imago Musicae», «Dance Chronicle», «Dance Research», trattano dei temi dell'improvvisazione, dell'iconografia, dei maestri di danza ebrei, della moresca.

Francesco Stoppa è Professore Ordinario presso l'Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara. Dirige il Centro di Antropologia Territoriale dell'Ateneo. La sua formazione nel campo della danza comprende gli studi di *Senior Grade*, *Nationalities* e *Elementary-Intermediate Syllabus* conseguiti alla Royal Academy of London. Si è perfezionato in *pas de deux* con Francesco Bruno (comunale Firenze) e Danza Rinascimentale con Gianfranco de Lama (Scala). Ha iniziato l'approfondimento della danza etnica italiana e in particolare di quella abruzzese, con Giuseppe Gala e lavora nel campo etnocoreologico collaborando con ricercatori locali e nazionali. La sua attività principale, oltre alla ricerca degli aspetti strutturali e antropologici dei balli tradizionali, è la sperimentazione riguardo al restauro e la rivitalizzazione degli usi etno-musico-ceoreici nelle feste tradizionali in provincia di Chieti.

Venice Strumia, profesora investigadora de nacionalidad argentina, siendo Maestra Normal Nacional, Prof. en Música y Prof. Superior de Danzas, lleva una amplia trayectoria en la docencia sobre las distintas expresiones de la danza como Arte, Ciencia y Técnica. Como miembro del Instituto Argentino de Cultura Hispánica, del Instituto Cultural Interamericano y de la Asociación Argentina de la Danza, entre otros, participa como expositora en Congresos de índole cultural a nivel nacional e internacional. Paralelamente desarrolla una extensa labor docente e Investigadora en España, proyectándola en la actualidad en Colombia, Brasil, Cuba y en su propio país de origen dictando conferencias, espectáculos y cursos especializados.

Grazia Tuzi. Laureata in Etnomusicologia all'Università La Sapienza sotto la guida di Diego Carpitella. Nella stessa Università ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Scienze Etnoantropologiche. Dal 2004 al 2009 ha insegnato Etnomusicologia all'Università della Calabria, dove è stata anche titolare di un assegno di ricerca. È docente di Etnomusicologia presso l'Università di Valladolid. Le sue aree di ricerca riguardano Italia, Spagna, Messico e Argentina.

Indice dei nomi

Si segnala che non sono stati indicizzati i nomi che compaiono nelle Appendici dei saggi, nelle compilazioni bibliografiche, nelle didascalie delle immagini e nei titoli delle opere citate in nota.

Vengono altresì trascurati i nomi di personaggi delle opere (letterarie, drammatiche, musicali, coreiche ecc.), di quelli tratti dalla mitologia e dalle sacre scritture.

- Adela, 297
Adshead-Lansdale, J., 123, 126, 203
Agamben, G., 315
Aguirre Rincón, S., 45
Ahrends, A., 238, 240
Aimo, L., XV, 177
Alberti, Leon Battista, 26
Alcherio, Giovanni, 21
Alighieri, Dante, 191
Allan, M., 116
Almería, J., 41
Alonge, R., 241
Alonso, A., 105
Alter, J.B., 102
Álvarez Cañibano, A., 40–41
Álvarez Puente, I., 44
Ammonio, 64
Amorós, A., 34
Andersen, H.C., 249
Angiolini, G., 82, 84, 88, 198–199, 202–203
Antonio, vedi Ruiz Soler, Antonio
Antón Priasco, S., 44
Apollonio, M., XIV
Aragona, d', (famiglia), 25, 279
Aragona, Alfonso V d', 279, 284
Aragona, Beatrice d', 25
Aragona, Eleonora d', 25
Aragona, Ferdinando I d', vedi Aragona, Ferrante d', (Ferdinando I)
Aragona, Ferdinando II d', 279
Aragona, Ferrante d', (Ferdinando I), 25
Arbeau, Thoinot, 62, 157, 172
Arcangeli, A., 9, 15, 116
Arcangeli, P., 276
Archer, K., 188
Aristosseno, 69–70, 73
Aristotele, 17, 19, 62, 65, 67, 69–70, 73, 227
Arroyo Arce, N., 139
Artaud, A., 313
Asensi, M., 190
Assumma, M.C., 108
Astier, R., 200–201
Ateneo di Naucrati, 59, 61, 65–67, 69
Au, S., 250
Auclair, M., 204
Augusta, Mlle., vedi Fuchs, C.
Aumer, J.–P., 235, 237, 240, 244, 250
Avalos, Ferrante d', 279

- Avalos, Íñigo d', 279
 Avalos, Ruy López d', 279
 Aviñoa, X., 36
 Avril, J., 141
 Azari, F., 144
- Bach, J.-S., 12
 Bachelard, G., 314–315
 Bacone, F., 81
 Bajtín, M., 123–124
 Balanchine, G., 250, 342
 Barthes, R., XXII, 124, 180, 266
 Basso, A., 211, 238
 Bateson, G., 258
 Bateson, M.C., 265
 Batteux, C., 83, 88–92, 95
 Bausinger, H., 310
 Baxandall, M., 167
 Baxmann, I., 255
 Bazzani, C., 223
 Beato Angelico, (Guido di Pietro), 182
 Beauchamp, Pierre II, 62
 Beecher Stowe, H., 221–222
 Beethoven, L. van, 198
 Beguiristain Alcorta, M.T., 45
 Béjart, M., 37, 175, 315
 Belli, G., 145
 Bellini, G., 185
 Bellini, V., 224, 237, 250
 Belo, J., 264
 Benesh, J. e R., XVIII, 46, 61, 176–177, 195
 Benjamin, W., 340
 Bentley, T., 116, 120
 Benveniste, E., 62
 Bergson, H., 315
 Berlioz, H., 203
 Bertani, M., 179
 Bertozzi, D., 237
 Bianchi, D., 11
 Bini, G., 222
 Biørn, D., 240
 Biørn Larsen, N., 240
 Bizet, G., 106, 109–110, 118
 Blasis, C., 181–182, 235, 239, 247
 Bloch, M., 210
 Blume, F., 183
 Boas, Franz, 254, 258
- Boas, Franziska, 258–260, 265
 Bochner, A.P., 169
 Boiles, C., 281
 Bollino, F., 82, 89
 Borrow, G., 108
 Bortoletti, F., 8, 14, 19, 60, 74, 156, 164, 211
 Botticelli, Sandro, 24, 187, 204
 Bourdieu, P., 178
 Bourne, M., 105
 Bournonville, A., 235, 237–238, 240–241, 245–246, 248–250
 Bozal, V., 44
 Bragaglia, A.G., 286
 Braidotti, R., 112, 170
 Brainard Kahrstedt, I., X–XI, 14, 165, 185
 Braudy, M., 117
 Bravi, G.O., 21
 Brecht, B., 340
 Briginshaw, V.A., 126
 Briones, C., 126
 Bronzino, A., 185
 Brook, P., 253, 318
 Brown, A., 160
 Bruneau, M., 172
 Bryson, N., 135
 Buckley, A., 165
 Bukofzer, M., 183
 Buonarroti, M.A., 187
 Burke, P., 9
 Busenello, G.F., 200
 Butt, J., 183
- Cahusac, L. de, 82, 84, 88
 Caira Lumetti, R., 202
 Callas, M., 237
 Cameleonte, 69
 Camprubí, M., 108
 Cannito, L., 237–238
 Cano, J.I., 41
 Canosa, N., 279
 Capranica, (famiglia), 220
 Caputo, J.D., 190
 Carbone, G., 277
 Carchia, G., 81
 Carlson, C., 318
 Carmencita, 109
 Caroso, Fabrizio, 75, 159–161, 214

- Carpaccio, V., 185
 Carpitella, D., 6, 286
 Carter, A., 172, 210
 Cascetta, A., 241
 Cáseres Sánchez, M., 123
 Casero, E., 34, 41, 49, 298–301
 Casini Ropa, E., XII, XIV, 3, 19, 60, 74, 76,
 156, 211, 261
 Casorti, G., 240
 Cassiodoro, 87
 Castelli, P., 15
 Castiglia, Giovanni II di, 279
 Castiglione, Baltasarre (Baldassarre), 163
 Castiñeira González, M.A., 125
 Catoni, M.L., 68–70, 72
 Cavalli, F., 200
 Cèard, J., 178
 Celentano, M.S., 68
 Celi, C., 74–75
 Cellarius, H., 246
 Cepollaro, A., 236–237
 Cereceda, M., 44
 Cerrito, F., 111, 204
 Cervantes, M. de, 107
 Cervellati, E., 111
 Chastel, A., 178
 Cha–U–Kao, 141
 Chazin–Bennahum, J., 82, 172
 Chegai, A., 203
 Chèruzèl, M., 199
 Chiarle, A., 212
 Chiron, P., 68
 Ciancarelli, R., 262
 Cicconetti, M., 271
 Cicerone, 25–26
 Clark, T.J., 140
 Clavé, A., 118
 Clément, C., 115
 Clemente, P., 310
 Clifford, J., 169, 208
 Closson, E., 183
 Cobos Rueda, M.J., 105
 Coccione, V., 271
 Cohen, J., 183
 Cohen, M., 117
 Cohen, S.J., 185, 250
 Colmeiro, J., 113
 Colomé Pujol, D., 45, 49
 Colonna, Vittoria, 279
 Compasso, Lucio, 214
 Condillac, É.B. de, 97
 Conté, P., 175–176
 Conti, M., 241
 Cooper Albright, A., 119
 Coralli, J., 240
 Corbin, A., 144
 Cordoba y Oña, S., 295
 Cornazano, Antonio, 11, 14, 16–18, 22–24,
 27, 74, 186, 211, 214
 Courtine, J.–J., 144
 Crane, F., 183
 Cratino, 69
 Cruciani, F., XIV, 13
 Cunningham, M., 340
 Cuppone, R., 237
 Cyrus, C., 165
 da Capua, R., 202
 Dacier, É. 200
 D'Adamo, A., 263
 d'Alembert, J.–B. Le Rond, 81
 D'Alessandro, M., 273
 Dalla Palma, S., X, XIV
 Daly, A., 106, 119
 Daniel, U., 9
 Dante, vedi Alighieri, Dante
 Dauberval, J., 242
 Davico Bonino, G., 241
 da Vinci, Leonardo, 164, 191
 De Ávila, M., 37
 de Beaujoyeux, Balthasar, (Baldassare da
 Belgioioso), 165
 De Beauvoir, S., 111
 de Certeau, M., 207
 De Frézia, J., 109
 Degas, E., 137–141
 Delacampagne, C., 143
 Delacroix, E., 204
 de Larrea Palacín, A., 281
 Deleuze, G., 314–315
 Del Moral, E., 109
 del Río, J., 283
 Delsarte, F., 257, 261
 de Maré, R., 255
 De Marinis, M., 215

- De Martino, E., 264
 Demartis, L., 99
 Denzin, N., 169
 Derrida, J., 189–190
 Desmond, J.C., 135
 de Spain, Kent, 173
 des Prez, Josquin, 187
 Diaghilev, S., 40, 145
 Díaz, A., 334
 Díaz Olaya, A.M., XXI
 Di Bernardi, V., XVII, 177, 254, 262–263
 Diderot, D., 80–81, 83, 93–98
 Diez Borque, J.M., 34
 di Gregorio, U., 271, 273, 276
 Di Lecce, G., 59, 77, 275
 Dione Cassio, 83
 Di Segni–Jaffé, L., 261
 Di Tondo, O., XVI, 60, 207–208, 212–213, 219–220, 223, 273, 275–276
 Di Virgilio, D., 271
 Dixon, P., X–XI, 11
 Doesburg, T. van, 144–145
 Doglio, V., 238
 Dolmetsch, M., 11
 Domenico (Domenechino, Domenichino)
 da Ferrara, vedi Domenico da Piacenza
 Domenico da Piacenza, 11, 14, 16–17, 19–27, 74, 157–159, 185, 190–191, 211, 214, 314–315
 Dominiceti, C., 221
 D’Oriano, P., 4
 Dovizi, Bernardo, (il Bibbiena), 163
 Dubinon, M., 108
 Du Bos, J.–B., 82–88, 92–93, 100
 Dufort, G., 214
 Duncan, I., 100, 257, 263–264, 266, 340
 Dunham, K., 265

 Eco, U., 208
 Ek, M., 105, 175
 Ekman, P., 6
 Elias, N., 18
 Eliogabalo, 83
 Ellis, C., 169
 Elssler, F., 108–109, 204, 240
 Elvira Esteban, A.I., 44
 Epp, M., 161

 Eschilo, 67, 69
 Esichio, 66–67
 Esposito, M.C., XV, 63–64
 Este, Beatrice d’, 26
 Evans–Pritchard, E., 254

 Fabris, R., XVI
 Falcone, F., 238, 241
 Fama, M., 212
 Fattal, M., 79
 Ferrando, S., 285
 Ferrari, M., 25
 Ferro, R., 123
 Feves, A., 165
 Fevre, L., 227
 Fiaschini, F., XIV
 Finck, M., 143
 Fitton, J.W., 60
 Flaubert, G., 114
 Fokine, M., 100
 Font, F., 108
 Fontaine, M.–M., 178
 Forsythe, W., 123
 Foster, S.L., 172–173, 198–203, 238–239, 243, 267
 Foucault, M., 18, 138, 178–179, 314, 317
 Fracci, C., 236
 Fraile Gil, J.M., 107
 Francalanci, A., XII, 184, 207
 Frances, E., 282
 Franco, F., 34
 Franco, S., XXII, 4, 9, 77, 173–174, 178–179, 198–200, 236
 Franko, M., 174
 Franzini, E., 81
 Frinico, 66, 69
 Fubini, E., 80, 85
 Fuchs, C., (Mlle. Augusta), 240
 Fuller, L., 116

 Gadamer, H.G., 190
 Gades, A., 105
 Gala, G.M., 271, 275, 278, 304, 306–310
 Galan Bergua, D., 281–282
 Galeotti, V., 238–239, 250
 Gallini, C., 242
 Gallo, F.A., XI, 14

- Galuppi, B., 202
 Gambino, N., 285
 García, X., 36
 Gardel, P., 235
 Garzia, U., 219
 Gautier, T., 108–109, 111, 187
 Gavin, B., 110
 Gebauer, G., 81–82
 Geertz, C., 208
 Gehm, S., 172
 Gendron, A., 204
 Giacometti, A., 342
 Gialdroni, G.M., 202
 Giambologna, 181–182
 Giannuzzi, I., 60, 207, 275
 Giles, J., 82
 Gímenez Morte, C., 45
 Ginot, I., 143
 Ginzburg, C., 207, 226–227
 Gioia, G., 220
 Giorgio Ebreo, 28
 Giorza, P., 221
 Giotto, 182
 Giovannelli, M.C., 277
 Giovannelli, V., 273, 281
 Giovanni Ambrogio da Pesaro, vedi
 Guglielmo Ebreo da Pesaro
 Giovannino de' Grassi, 21
 Giraudet, E., 246
 Giurchescu, A., 264, 266
 Giusti, S., 227
 Goffman, E., 5–6
 Gómez, L., 109
 Gould, E., 105
 Graham, M., 260, 264, 316, 340
 Grau, A., 179, 253, 264
 Gregorovius, F., 162
 Greimas, A.J., 258
 Griffith, G., 112
 Grilli, M., 97
 Grisi, C., 188
 Gronovius, Jacobus, 59
 Gstrein, R., 160
 Guarino, R., XIV, 13
 Guerrero, M^a., 109
 Guest, I., 108–109, 111, 198
 Guglielmo Ebreo da Pesaro, XIII, 11, 14,
 16–18, 20, 24–27, 157–159, 167, 172,
 211
 Guilcher, J.–M., 244, 246
 Guzzo Vaccarino, E., vedi Vaccarino, E.
 Halder, A., 121
 Halévy, L., 109–110
 Hall, E.T., 8
 Hallar, M., 240
 Hammergren, L., 210
 Hammond, F., 154
 Hammond, S., 165
 Hanem, K., 115
 Hanna, J.L., 76
 Hartley, J., 122
 Haskell, H., 183
 Havelock, E.A., 60
 Hayes, A.S., 265
 Heartz, D., 183
 Heiberg, J.L., 250
 Henry, M., 3–4
 Hermann Schein, Johann, 161
 Hidalgo Montoya, J., 282
 Hijikata, T., 319
 Hillman, J., 314–315, 318
 Hilton, W., 11
 Hodgens, P., 126
 Hodson, M., 188
 Hoffmann, W., 137–138
 Holm, H., 260
 Holt, C., 255
 Homero, vedi Omero
 Hughes, D.G., 12
 Hugo, V., 113
 Humphrey, D., 264–265
 Husemann, P., 172
 Huxley, M., 126
 Iglesias, M., 177
 Incera Nogués, M.C., 308–309
 Inglehearn, M., XI
 Ingres, J.–A.–D., 113, 204
 Isolabella, M., XXI
 Jackman, J.L., 183
 Jacovacci, V., 221–222, 224–225

- Jannequin, C., 191
 Jaques-Dalcroze, É., 261
 Jeanmarie, R., 118–120
 Jiménez Jiménez, J., 45
 Jiménez Pasalodos, R., XXI
 Joffrey, R., 188
 John, N., 109
 Jommelli, N., 202
 Josquin, vedi des Prez, J.
 Jowitt, D., 203
 Jürgensen, K.A., 241
- Kamuf, P., 190
 Kant, I., 317
 Keats, J., 113
 Kenyon, N., 154, 183
 Kerman, J., 183
 Kinkeldey, O., 12
 Kipling, J.R., 153
 Kirstein, L., 241
 Koller, H., 81
 Kremer, W., 110
 Kristeva, J., 123
 Kvam, K., 250
 Kylián, J., 342
- Laban, R. von, XVIII–XIX, 46, 61, 75–76,
 175–177, 195, 257, 262–263
 La bella Otero, vedi Otero Iglesias, A.
 Lacan, J., 117, 316
 La Chapelle, L., 219
 Lacotte, P., 188, 238
 La Goulue, vedi Weber, L.
 Lambranzi, G., 212
 La Meri, (R. Meriwether Hughes), 254–255
 Lanari, A., 219
 Lander, H., 238
 Langer, S., 80, 98–103
 La Rocca, P., X–XI, 14–15, 74, 211
 La Rue, J., 183
 Laurenti, J.N., 84
 Lawler, L.B., 63, 66–67
 Lázaro, A., 35–36
 Le Bretón, D., 128, 132
 Lecomte, N., 84
 Le Goff, J., 207, 226
 Leiris, M., 264
- Le Moal, P., 176–177, 195
 Lemoine, S., 145
 Leonardo, vedi da Vinci, Leonardo
 Levinson, A., 256
 l'Hotellier, S.A., 255
 Libanio, 65–67
 Lichtenstein, R., 340
 Lifar, S., 177
 Lincoln, A., 225
 Lincoln, Y., 169
 Lines, 303–304
 Llongueras, J., 35
 Llorens, P., 36
 Lo Iacono, C., 223
 Lóizaga, P., 123
 Lola de Valencia, vedi Melea, D.
 Lombardi, C., 211
 Lombrosso, C., 139
 López, P., 35
 López Cano, R., XX, 49–50
 López Fernández, M., 141
 Lormeau, J.–Y., 237
 Lotman, Y.M., 123–124, 127, 129, 131
 Louppe, L., 172, 204–205
 Lozano, J., 124
 Luisi, F., 167
 Lutz, M., 160
 Lyding, H., 238, 240
- Madeleine G., 3
 Maestro di Ippolita, (miniature), 26
 Magri, G., 214
 Magrinyà, J., 36
 Malinowski, B., 254, 256
 Malipiero, G.F., 182
 Malkiewicz, M., 201, 223
 Mammarella, L., 279
 Mancini, G.C., 213
 Mancini, L., 62–63, 73
 Manzano Alonso, M., 281
 Marcus, G.E., 169, 208
 Maré, R., 145
 Margolin, J.–C., 178
 María la Bonita, 109
 Mariemma, vedi Martínez Cabrejas, G.
 Marinetti, F.T., 144
 Marion, J.–L., 4

- Marlowe, C., 200
 Marrocco, W.T., 12
 Martin, J., 255
 Martin, M., 143
 Martínez Cabrejas, G., 35–36
 Martínez del Fresno, B., XV, XXI–XXII, 34,
 45, 105, 177, 188
 Martorelli (Martorello), Baldo, 26
 Matisse, H., 143
 Mauss, M., 6
 Mayer Brown, H., 154–156
 Mazzi, C., 11, 74, 182
 Mazzocut–Mis, M., 84
 McCleave, S., 201
 Medici, Cosimo III de', 165
 Medici, Lorenzo de', (il Magnifico), 187
 Meilhac, H., 109–110
 Melani, Jacopo, 165
 Melchiorre, V., 3–4
 Melea, D., 109
 Menegatti, B., 236
 Menéndez Sánchez, N., 34
 Mercadante, S., 203
 Mercé, A., 40
 Mérimée, P., 105–112, 114–115, 118
 Merleau–Ponty, M., 314
 Mernissi, F., 114
 Messori Roncaglia, G., 11, 182
 Metastasio, P., 202–203
 Métraux, A., 264
 Meursius, Johannes, 59
 Meziat, E., 41
 Michaud, Y., 144
 Michel, A., 82
 Migliorini, E., 89
 Miguel Ángel, vedi Buonarroti, M.A.
 Milton, L., 243
 Milton, M., 141
 Mingardi, M., 15
 Modica, M., 96
 Moghissi, H., 114
 Molinari, C., 241
 Mollica, F., 212, 247
 Mondrian, P., 144–145
 Moner, F., 189
 Montagu, A., 126
 Monteagudo, A.C., 282
 Monteverdi, C., 200
 Morris, G., 117
 Morris, M., 203
 Müller, M., 121
 Mulvey, L., 117, 119, 120
 Muñoz Zielinski, M., 37, 44
 Naerebout, F.G., 59, 63, 73, 76–77
 Naudeix, L., 84
 Navarro Álvarez, L., 34
 Negri, Cesare, 159–161, 185, 214
 Ngueagni Nguefuack, F., 110
 Nietzsche, F., 142
 Nijinskij, V., (Nižinskij, V.), 188, 253, 263,
 266
 Nocilli, C., XVI–XVII, 16, 45, 121, 153, 155
 Noel, M.P., 68
 Nolde, E., 142–143
 Nommick, Y., 41
 Nordera, M., IX, XV–XVI, XIX–XX, XXII,
 4, 9, 19, 23, 60, 75, 77, 174, 178,
 198–200, 211, 236
 Northup, G.T., 108
 Noverre, J.–G., 82, 100, 198–203, 239

 Oliver, M., 282
 Omero, 191
 Otero Iglesias, A., 109

 Padovan, G., 163
 Padovan, M., XI–XII, 14–15, 74, 211
 Palacio, A., XXI
 Palladio, A., 181
 Palombini, G., 276
 Paloscia, A., 241
 Pappacena, F., 62, 182, 239
 Pärt, A., 182
 Pasta, G., 237
 Peja, L., 241
 Pellegrini, C.E., 126–127, 129–131
 Perez, D., 202
 Perez Garcia, G., 282
 Pérez Royo, V., XXI
 Perrot, J., 198, 236
 Petit, R., 105–106, 117–119
 Petrarca, Francesco, 191
 Pettenati, G., 98
 Picasso, P., 143

- Piccinni, N., 203
 Pio IX, (papa, G.M. Mastai Ferretti), 225
 Piovano, V., 273
 Pirrotta, N., 163
 Platone, 62, 69, 72
 Plutarco, 62–63, 65–66, 68, 70, 73–74
 Poesio, G., XIII
 Polimene, A., XVII, 8
 Polluce, Giulio, 67
 Pons, A., 36
 Pontremoli, A., IX–XI, XIII–XIV, 5, 14–15,
 19, 21, 25, 74, 177, 184, 191, 211, 241
 Pouradier, M., 204
 Pratina, 69
 Prestigiacomo, C., 282
 Preston–Dunlop, V., 195, 262–263
 Price, A., 240
 Price, L., 112
 Primo de Rivera, P., 298–299, 302
 Prudhommeau, G., 73
 Pseudo–Aristotele, 62
 Puig Claramunt, A., 33
 Purcell, H., 199–200
- Quirey, B., 11
- Radcliffe–Brown, A.R., 254
 Rafael, vedi Sanzio, Raffaello
 Ragué y Arias, M.J., 45
 Ramallo, A., 44
 Ram Gopal, (danzatore indiano), 253
 Randí, E., 261
 Ravina, H., 109
 Read, H., 128
 Recanati, M.G., 21
 Rémy, B., 143
 Ribot, M.J., 41
 Rigoni, R., 214
 Risum, J., 250
 Rivas, R., 36
 Rizzolati, G., 8, 314
 Robinson, P., 107, 115
 Rocci, L., 61
 Roche, C., 37
 Roerich, N., 263
 Roma, J., 295
 Romani, F., 237
- Roncalli, N., 224
 Rosi, F., 110
 Rossini, G., 237, 247
 Rota, G., 221–222, 224
 Rothkamm, J., 201, 223
 Rouch, J., 143
 Roucher, E., 177
 Rousier, C., 255
 Rousseau, J.–J., 83
 Rubio, I., 36
 Ruffini, F., XIV, 13
 Ruiz, M.J., 271
 Ruiz Soler, Antonio, 35
 Russo, L., 86
 Ruta, M.C., 282
 Ruyter, N.L.C., 261
 Ryberg, F., 240
- Sachs, C., 6, 61, 100, 161
 Saïd, E., 114
 Saint–Léon, A., 200
 Sala Di Felice, E., 202
 Salamone (Salomone) Rossi, 160–161
 Salas, R., 40
 Sallé, M., 200–201
 Salvagno, S., 76
 Sánchez, Á., 305
 Sánchez, J.A., 49
 Santelmo, L., vedi Navarro Álvarez, L.
 Sanzio, Raffaello, 181–182
 Sasportes, J., XI, XVI, 177
 Saura, C., 105
 Scavenius, A., 240
 Scholderer, V., 183
 Scribe, E., 235, 237, 240, 242–243, 250
 Sebastian, S., 282
 Sebeok, T.A., 265
 Seccia, C., 271, 273, 276
 Selinder, A., 240
 Senofonte, 67
 Serral, D., 108
 Settis, S., 68
 Seurat, G., 141
 Severini, G., 144
 Sforza, (famiglia), 20, 25
 Sforza, Bianca Maria, 25
 Sforza, Francesco, 17, 25

- Sforza, Galeazzo, 25, 214
 Sforza, Ippolita, 22, 25
 Sforza, Ludovico, (il Moro), 25–26
 Sforza, Massimiliano, 25–26
 Sforza, Sforza, (Sforza Secondo), 22
 Sforza Cesarini, (famiglia), 220
 Shakespeare, William, 198
 Shawn, T., 254, 257, 262
 Sherman, B.D., 183
 Simonari, R., XV
 Sinigaglia, C., 8, 314
 Smith, A.W., XII, 13–14, 28
 Smith, M., 247
 Socrate, 67
 Solmi, E., 164
 Sparagna, A., 286
 Sparti, B., XIII, XV, XIX, 14–15, 155, 158,
 161–162, 165–166, 184, 203, 213–214
 Stanislavsky, K.S., 198
 St. Denis, R., 116, 253–254, 262–264
 Stebbins, G., 261
 Steingress, G., 108–109
 Stoppa, F., XVII, 177, 273, 275–276
 Strauss, R., 116
 Stravinskij, I., 263
 Strazer, J., 201
 Strumia, V., XXI
 Suárez Fernández, L., 300
- Taglioni, (famiglia), 198
 Taglioni, F., 187–188, 236
 Taglioni, M., 109, 188, 204
 Taruskin, R., 183
 Taviani, F., 13, 215
 Tenaglia, (Avv.), 271
 Teofrasto, 70
 Terenzio Marrone, 284–285
 Tespi, 69
 Testa, A., 239
 Thomas, H., 117, 120
 Thomson, R., 141
 Titus, A., 240
 Torlonia, (famiglia), 220
 Torsello, S., 60, 207, 275
 Tortuero Martín, P., XXII
 Toulouse-Lautrec, H. de, 139–141
 Tozzi, L., 198, 237
- Trasibulo, 64
 Trissino, G.G., 191
 Turner, V., 131
 Tuzi, G., XVII, 177
- Ullate, V., 37
- Vaccarino, E., 145, 238, 316
 Valero, V., 36
 van de Weetering, C., X
 Vansina, J., 207
 Vasari, Giorgio, 182
 Vejo, M., 297, 303–304
 Vendrell, E., 45
 Veroli, P., 255
 Veronese, Paolo, (Paolo Caliari), 198
 Vetta, M., 59, 63
 Viano, C.A., 97
 Vicente., R., XVIII
 Vicentini, C., 56
 Vidal, A., 36
 Vidal, P., 204
 Viganò, O., 220
 Viganò, S., 198, 203, 220, 236
 Vigarello, G., 144
 Villalba, G.A., 280
 Villeneuve, A., 172
 Vincenzi, P., 84
 Virgilio, 26
 Visconti, L., 237
 Volli, U., 5–8
 Voltaire, (F.–M. Arouet), 83, 200
 von Wilke, K., 172
- Waltz, S., 203
 Warner, M., 112
 Weber, L., 141
 Webern, A., 342
 Weinberg, B., 191
 Welles, O., 198
 Wierre Gore, G., 179, 253, 264
 Wigman, M., 143, 260, 265
 Wiingaard, J., 250
 Wilde, O., 116
 Wilson, D.R., 74
 Wolfreys, J., 190
 Wood, M., 11

Wulf, G., 81–82

Zambrini, F., 11, 183

Zeffirelli, F., 185

Zizi, vedi Jeanmarie, R.

AREE SCIENTIFICO-DISCIPLINARI

Area 01 – Scienze matematiche e informatiche

Area 02 – Scienze fisiche

Area 03 – Scienze chimiche

Area 04 – Scienze della terra

Area 05 – Scienze biologiche

Area 06 – Scienze mediche

Area 07 – Scienze agrarie e veterinarie

Area 08 – Ingegneria civile e Architettura

Area 09 – Ingegneria industriale e dell'informazione

Area 10 – Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche

Area 11 – Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche

Area 12 – Scienze giuridiche

Area 13 – Scienze economiche e statistiche

Area 14 – Scienze politiche e sociali

Le pubblicazioni di Aracne editrice sono su

www.aracneeditrice.it

Finito di stampare nel mese di settembre del 2010
dalla tipografia «Braille Gamma S.r.l.» di Santa Rufina di Cittaducale (Ri)
per conto della «Aracne editrice S.r.l.» di Roma

CARTE: Copertina: *Patinata opaca* 300 g/m² plastificata opaca; Interno: *Usomano bianco Dune* 90 g/m²
ALLEGSTIMENTO: Legatura a filo di refe / brossura