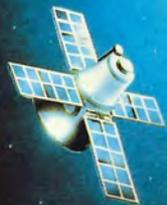


UNA BANCA ITALIANA NEL MONDO

SANPAOLO



Il Sanpaolo.

Una Banca in continua evoluzione che offre servizi efficaci e moderni, in risposta ad ogni esigenza economica e finanziaria.

Il Sanpaolo.

È oltre 353 punti operativi in Italia e filiali estere ad Amsterdam, Francoforte, Monaco, Londra, Los Angeles, New York e Singapore; Rappresentanze a Bruxelles, Parigi e Zurigo; Banche estere consociate: Bankhaus Brüll & Kallmus A.G., Vienna; First Los Angeles Bank, Los Angeles; Sanpaolo

Bank (Bahamas) Ltd., Nassau; Sanpaolo-Lariano Bank S.A., Lussemburgo.

Il Sanpaolo.

È 3.391 miliardi di fondi patrimoniali e fondi rischi e 42.736 miliardi di raccolta fiduciaria.

Il Sanpaolo.

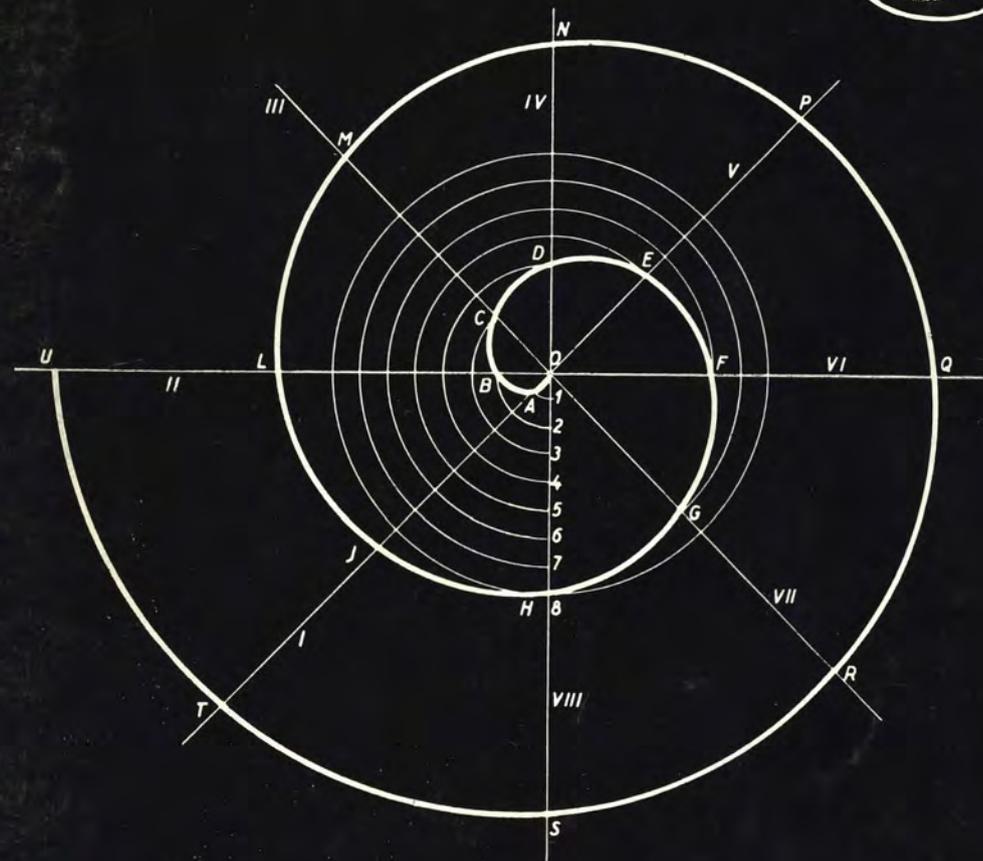
È anche: consulenza, gestione fondi comuni di investimento, analisi e ricerche di mercato, banca dati, leasing, factoring, per operatori nazionali ed esteri.

SANPAOLO
ISTITUTO BANCARIO
SAN PAOLO DI TORINO

In Italia e all'estero

linea teatrale

5



Norditalia Assicurazioni

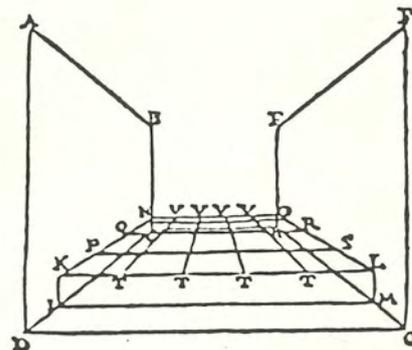
COMPAGNIA ITALIANA DI ASSICURAZIONI S.p.A.

Viale Certosa 222 - 20156 MILANO

Telefono 02.30761



linea teatrale



N. 5 - settembre 1986

LINEA TEATRALE quadrimestrale, proprietà del
GRUPPO DI DANZA CONTEMPORANEA BELLA HUTTER
e della editrice MILLE

Direttore responsabile Gian Renzo Morteo

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV/70



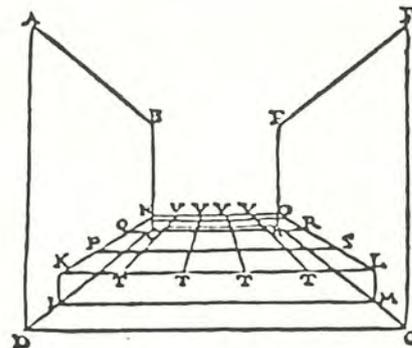
Associato all'Unione
Stampa Periodica Italiana

Registrazione presso il Tribunale di Torino del 28 agosto 1984 al numero 3431, direzione, redazione, amministrazione e pubblicità Via Avogadro n.4 - 10121 TORINO tel. 011-530614. Distribuzione: Editrice Mille via Bertola n.17 - 10121 TORINO tel. 551528. Stampa tipografia Caffaro-Rore Via Riberi n.2 TORINO. Copertina Litografia Valdocco Via Bognanco 5 TORINO.

Una copia Lire 5.000; abbonamento a 6 numeri Lire 25.000, estero 35.000 da versare su c.c.p. n. 26997106 intestato a Mille via Bertola n.17 - 10121 TORINO.

E' vietato qualsiasi tipo di riproduzione senza autorizzazione scritta della redazione; la responsabilità di quanto pubblicato negli articoli è lasciata ai singoli autori; manoscritti e fotografie non richiesti dalla redazione non si restituiscono.

linea teatrale



N. 5 - settembre 1986

LINEA TEATRALE quadrimestrale, proprietà del
GRUPPO DI DANZA CONTEMPORANEA BELLA HUTTER
e della editrice MILLE

Direttore responsabile Gian Renzo Morteo

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV/70



Associato all'Unione
Stampa Periodica Italiana

Registrazione presso il Tribunale di Torino del 28 agosto 1984 al numero 3431, direzione, redazione, amministrazione e pubblicità Via Avogadro n.4 - 10121 TORINO tel. 011-530614. Distribuzione: Editrice Mille via Bertola n.17 - 10121 TORINO tel. 551528. Stampa tipografia Caffaro-Rore Via Riberi n.2 TORINO. Copertina Litografia Valdocco Via Bognanco 5 TORINO.

Una copia Lire 5.000; abbonamento a 6 numeri Lire 25.000, estero 35.000 da versare su c.c.p. n. 26997106 intestato a Mille via Bertola n.17 - 10121 TORINO.

E' vietato qualsiasi tipo di riproduzione senza autorizzazione scritta della redazione; la responsabilità di quanto pubblicato negli articoli è lasciata ai singoli autori; manoscritti e fotografie non richiesti dalla redazione non si restituiscono.

Sommario

5

La linea *g.r.m.*

Ancora danza

7

Manuali di danza del 400-500 *Marina Morandini*

32

Dividere per unire: un metodo di lavoro

Anna Sagna

42

Cinque interviste *Cristina Giachino*

Antonio Gades

Andy De Groat

Susan Buirge

Brigitte Lefevre

Magey Marin

62

Letture e appunti

Fabrizio Cruciani *Teatro nel Novecento,*

Sansoni, Firenze, 1985

Maria Riccarda Bignamini

Youssef Rachid Haddad

Art du conteur, Art de l'acteur,

"Cahiers Théâtre", Louvain, 1982

m.r.b.

Testi

65

Un "giuoco" di Tardieu *g.r.m.*

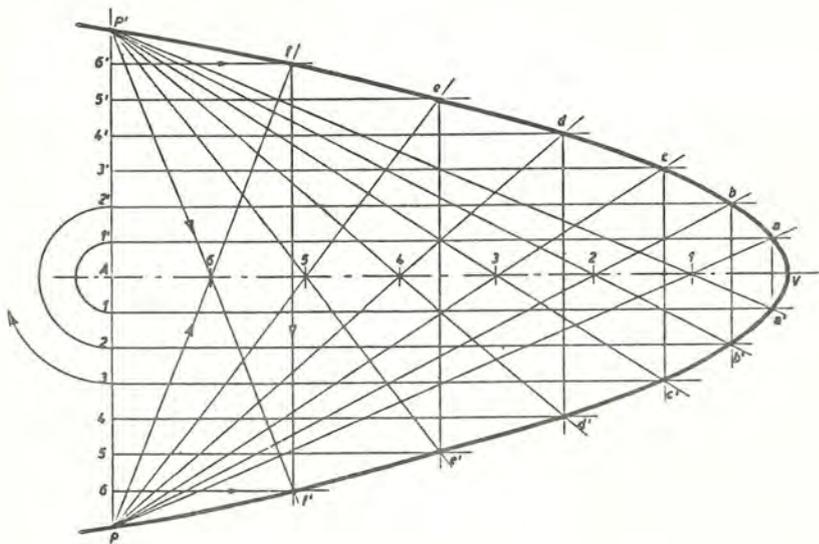
66

Lo stile infantile, ovvero La Morte e il Medico
Jean Tardieu

Documenti

75

Teatro e oralità *Giovanni Moretti*



La linea

Torniamo sul tema della danza per puntare l'attenzione sui problemi, sempre fatalmente intrecciati, del metodo di lavoro e della didattica. Superfluo precisare che non è nostra intenzione, né poteva ragionevolmente esserlo, offrire una trattazione sistematica o tanto meno esauriente dell'argomento. Ci limitiamo a qualche spunto e a qualche esempio. Libero il lettore di fare le sue scelte, le sue riflessioni, di operare confronti, di tirare, eventualmente, delle conclusioni. O di deplorare le omissioni.

Dovrebbe essere chiaro per tutti che parlare di metodo di lavoro e di didattica non significa parlare né di arte né di poesia. Tuttavia di fronte all'inquietante frequenza e al modo con cui si annunciano "progetti di spettacoli", quasi che l'atto creativo consistesse nel fabbricare il progetto e la realizzazione fosse questione di semplice mestiere, una punta di pignoleria non guasta. Banalità per banalità vale la pena ricordare che non esistono metodi o didattiche (e nemmeno progetti) che assicurino il risultato. Senza quella "sorpresa produttiva" di cui parlava negli anni '60 il professor J.S. Bruner dell'Università di Harvard, cioè senza quel quid imprevedibile dalla comune esperienza sulla base dei dati di partenza, vano parlare di creatività. E qui i dati di partenza sono metodo, didattica e anche progetti.

Tutto ciò però non significa che metodi di lavoro e didattiche non siano una componente importante dell'arte e della poesia, nel nostro caso dello spettacolo; componente tanto più importante in quanto la sola culturalmente controllabile. Dico "culturalmente" e "controllabile" in tutte le possibili accezioni dei termini.

La riprova di quanto detto è fornita dal "campionario" di atteggiamenti che compone questo numero della rivista.

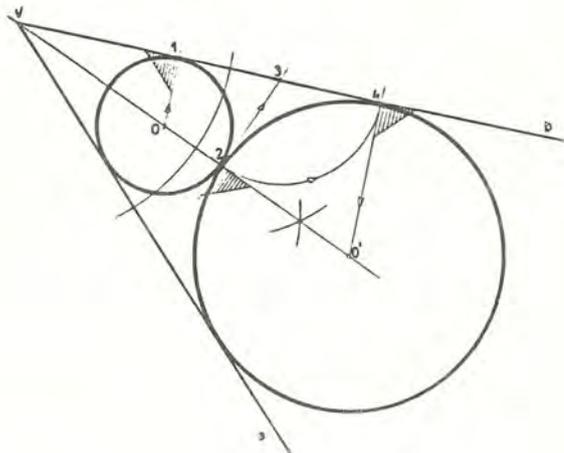
Esemplari a questo proposito i trattati di danza rinascimentali che non ci permettono, se non in minima parte, di ricostruire le coreografie del tempo, mentre indubbiamente sono preziosissime illuminazioni sulle meccaniche mentali che li ispirano, sulla disciplina che perseguono, sugli intrecci culturali di cui si nutrono, sui loro fini e modelli estetico-sociali, sui processi osmotici tra una visione (o progetto) del mondo ed il linguaggio di cui sono affascinante testimonianza.

Constatate questi limiti, da un lato, e questa ricchezza, dall'altro, di documenti che ci giungono dal passato e che in quanto tali possiamo guardare con sufficiente straniamento, dovrebbe aiutarci - e credo proprio ce ne sia bisogno - a immettere nella storia anche la riflessione sulle esperienze odierne. E a farci meglio capire in che senso è indispensabile e inevitabile che la didattica "divida" in vista di una "unione" che è oltre la didattica.

Il tema *oralità-teatro*, che torna ben due volte in queste pagine, di là dall'ovvia diversità, è in stretta connessione con le considerazioni precedenti.

Si accennava prima all'insufficienza del progetto e all'esigenza di una "sorpresa produttiva". A scanso di equivoci è opportuno chiarire che il discorso vale per il teatro, che è essenzialmente "avvenimento". In altri campi progetto e sorpresa produttiva possono benissimo coincidere.

g.r.m.



ANCORA DANZA 1

Manuali di danza del 400-500

La danza del Rinascimento: questo tema di ricerca mi è stato suggerito da alcune letture iniziate quando, alcuni anni fa, lavoravo come insegnante di danza classica frequentando, al tempo stesso, l'università. Le storie della danza pubblicate in Italia si contano sulle dita di una mano; gli autori sono più noti come ballerini o come critici teatrali che come storici, i lettori sono quasi tutti "addetti ai lavori" in veste di insegnanti o di ballerini professionisti o dilettanti.

I testi che compongono la scarsa bibliografia edita in Italia sulla storia della danza che oggi chiamiamo classica o accademica condividono alcuni tratti comuni: essi oscillano tra la biografia agiografica delle grandi interpreti (dalla Taglioni alla Fracci); lo scrupolo cronachistico di chi ritiene di dover riferire per filo e per segno i dettagli della trama, della scenografia e della regia di un balletto; il rinvio puro e semplice alle "correnti" (romanticismo, neoclassicismo) che, come quella delle altre arti, si prestano a scandire cronologicamente, in modo piuttosto scolastico, anche la storia della danza.

L'indagine dello storico della danza i cui interessi siano rivolti all'analisi di questa attività, nell'ambito europeo, tra XV e XVIII secolo, poggia essenzialmente su quattro tipi di fonti: i documenti iconografici e letterari, le raccolte di danze compilate utilizzando diversi sistemi di scrittura, gli spartiti di musica per danza.

Considerando quest'arte da un punto di vista tecnico, come dinamismo codificato del corpo umano, Pierre Conté (1)

ne ha definito gli elementi costitutivi: *il tempo*, in relazione con un tempo ed un ritmo musicali; *lo spazio*, sia come orientamento di chi danza che come relazione delle posizioni assunte dai vari segmenti del corpo braccia, gambe, tronco, testa); *la qualità del movimento*, che costituisce la differenza tra movimenti legati, slanciati, accelerati, ritardati; *l'accentuazione*, che ha funzione simile a quella dell'accento tonico per la pronuncia di una lingua.

Né le fonti iconografiche né quelle letterarie possono aiutare gli storici della danza a ricostruire il dinamismo concreto della danza del passato. Più utili a questo scopo sono gli spartiti di danza e musica che vengono usati soprattutto dai coreografi per far rivivere sulla scena teatrale il repertorio dell'epoca rinascimentale e barocca.

La danza fra estetica e tecnica: come leggere le fonti

I lavori di Francine Lancelot (2) sono il migliore esempio di questo tipo di ricerca applicata. Precisando di avere escluso dal proprio ambito di ricerca sia l'analisi comparata dei sistemi di scrittura della danza, sia l'analisi diacronica delle tecniche coreografiche, sia l'analisi socio-culturale della società di corte, Francine Lancelot si è dedicata a decifrare il sistema di scrittura della danza messo a punto da Auger Feuillet all'inizio del XVIII secolo. Questo maître de ballet, allievo di Beauchamps, ha inventato una sorta di stenografia della danza e grazie al suo trattato "*Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement y de soi-mêmes toutes sortes de danses*" (3) i professionisti possono oggi presentare al pubblico il repertorio dell'epoca di Louis XIV.

Per quanto riguarda la danza del Rinascimento italiano non è possibile procedere ad una ricostruzione altrettanto precisa. Le pagine di Guglielmo Ebreo, Antonio Cornazano e Domenico da Piacenza, gli autori dei trattati italiani

del Quattrocento sono per molti versi oscure e in ogni caso ben lontane dalla precisione della descrizione tecnica che troviamo nel testo di Feuillet.

La prima parte della mia ricerca riguarda le difficoltà interpretative che la lettura dei testi presenta, testi importantissimi sia perché redatti da maestri che per la prima volta in Europa dimostrano la consapevolezza di essere una corporazione di professionisti sia perché essi costituiscono i modelli cui si ispirano i trattati dei secoli successivi, siano essi redatti in Italia, in Francia o in Inghilterra.

Mi era sembrato in un primo tempo necessario riuscire a visualizzare i passi e le danze di cui parlano i maestri di questi trattati per colmare ed annullare, in qualche modo, la distanza che separa la descrizione erudita, ma astratta, del movimento dalla sua esecuzione concreta. Il tentativo si è ben presto rivelato ingenuo: era infatti impossibile ripetere su questi trattati l'esperienza di lettura di testi contemporanei scritti per essere "letti in palestra" da lettori che eseguono il passo leggendone contemporaneamente la descrizione sulla pagina scritta.

I maestri non hanno redatto queste pagine per insegnare a danzare al lettore. E' questa constatazione che, da una parte mi ha fatto rivalutare l'analisi comparativa che il musicologo tedesco Curt Sachs ha condotto sui trattati italiani del Quattrocento e su quelli francesi posteriori di circa un secolo, e dall'altra mi ha suggerito di cercare altrove che nell'informazione tecnica la chiave di lettura di questi testi.

Mentre espongono i precetti dell'arte "del perfetto danzare" i maestri sono consci che la danza che essi teorizzano non è la sola ad essere conosciuta e praticata all'epoca loro. Anche prima del Rinascimento la danza era stata oggetto delle definizioni dei teorici.

La danza medioevale per eccellenza è la Carola, una danza collettiva in cerchio chiuso o aperto. L'esecuzione della Carola durante alcune cerimonie religiose era stata legittimata da qualche teologo e padre della chiesa come allegoria: i fedeli che danzavano in circolo riproducevano l'immagine delle nove sfere celesti che, girando intorno

alla terra, producevano "la musica delle sfere". Il corpo danzante era dunque simbolo del rapporto tra mondo visibile ed invisibile, la danza diventava simbolo del legame tra anima e corpo. Questa concezione metafisica della danza aveva prodotto uno schema di opposizione tra danze lecite ed illecite, opposizione stabilita e perpetuata dalla gerarchia ecclesiastica. Se la Carola è stata considerata danza sacra, ciò non le ha impedito di occupare anche altri spazi oltre a quello delle chiese: i cortili in cui si svolgevano i tornei, ad esempio, ed anche le piazze nei periodi in cui le città erano in festa.

Sono le danze della festa che noi conosciamo di meno: ce ne parlano solo i testi che le condannano perché lascive ed oscene. Una preziosa testimonianza sulle danze popolari imitative è quella trasmessaci da Simon Zuccolo da Cologna, l'autore de "La pazzia del ballo": a carnevale i popolani che ballano sulle piazze imitano, in modo più o meno allusivo, non solo l'approccio sessuale ma anche il mondo animale.

Proclamando la necessità di un sapere tecnico ed estetico specifico della danza i maestri dichiarano il suo affrancamento sia dall'ambito religioso che da quello popolare. Per cogliere il processo grazie al quale un insieme di dogmi e l'autorità che li elabora vengono a sostituirsi ai dogmi e alle autorità che li hanno preceduti, sarebbe necessario seguire il cambiamento che ha prodotto la corte come luogo di potere politico, centro di elaborazione culturale e di produzione letteraria ed artistica.

E' in seno a questa formazione sociale che la festa, di cui la danza è una componente insieme ai caroselli, ai tornei e ai fuochi d'artificio, non obbedisce più né alle date del ciclo naturale ed agrario né a quelle del calendario religioso. Ogni festa principesca ha due aspetti: l'uno di cerimonia di corte (è la festa che si svolge all'interno del palazzo) l'altro di divertimento pubblico a cui il popolo è chiamato a partecipare. Nei due momenti la danza ha una sua funzione: nel cerimoniale di corte testimonia la padronanza del movimento e il controllo sul corpo ottenuti con un allenamento fisico e non con le mortificazioni della penitenza. Nei festeggiamenti pubblici i balletti seducono

il popolo con il loro fasto e, nello stesso tempo, lo istruiscono "sur les actes et les actions qui font le bonheur des Etats". (4)

I trattati di cui questo lavoro propone un'ipotesi di interpretazione si prestano meglio all'analisi della danza come elemento del cerimoniale di corte che a quello dell'uso politico delle feste pubbliche.

La codificazione rinascimentale della norma: i passi e le danze

Scarsissime sono le notizie bibliografiche su Guglielmo Ebreo, Antonio Cornazano e Domenico da Piacenza.

Nato alla fine del XIV secolo Domenico da Piacenza, maestro di ballo alla corte degli Estensi, è l'autore del primo trattato "*De arte saltandi et choreas ducendi*" che enuncia le norme cui la danza di corte obbedisce. Il suo insegnamento teorico e pratico viene ripreso da due discepoli: Antonio da Cornazano che nel 1445 dedica ad Ippolita, figlia di Francesco Sforza, il "*Libro dell'arte del danzare*" e Guglielmo Ebreo che nel 1463 scrive un "*Trattato dell'arte del ballo*".

Curt Sachs nella sua "*Eine Weltgeschichte des Tanzes*" pubblicata a Berlino nel 1933 ha scelto l'analisi comparativa come chiave di lettura dei passaggi più oscuri e confusi di questi trattati. La comprensione del contenuto cinetico dei passi elaborati e codificati dai maestri italiani può essere infatti facilitata dal paragone con i termini usati dai maestri francesi i quali, pur scrivendo alcuni decenni più tardi si riferiscono ad un repertorio che è rimasto sostanzialmente immutato.

Alla fine del XVI secolo Jean Tabourot, nato a Digione nel 1519, figlio di un consigliere del re di Francia, pubblica, sotto lo pseudonimo di Thoinot Arbeau, una "*Orchésographie*" di cui la prima edizione è del 1588, la seconda del 1589 e la terza del 1596.

Il testo di Arbeau è preceduto da tre trattati francesi sulla Bassa danza: "*L'art et l'instruction de bien dancier*" di Michel de Toulouze (Paris 1488), "*Le manuscrit dit des Basses Dances de la Bibliothèque de Bourgogne*" (1523) ed il trattato di Antonius de Arena "*Ad suos compagnones qui sont de persona friantes Bassas Dansas et Branlos practicantes novellos perquamplurimos mandat*" (Paris 1533).

L'interpretazione di Sachs mette in risalto gli elementi comuni che si riscontrano in questi testi: le lettere che contraddistinguono i passi sono le stesse, l'esecuzione avviene nel rispetto di valori ritmici fissati per ognuno di essi, l'unità di misura ritmica era chiamata "note" in Borgogna e "tempo" in Italia. Il numero dei passi che i maestri nominano è veramente esiguo: cavalieri e dame danzano eseguendo passi sempi, passi doppi, riprese, continentie, contrappassi, mezze volte e volte tonde. (5) Tra l'uno e l'altro di questi passi si inseriscono i "movimenti accidentali": frappamenti, picigamenti e trascorse che non implicano spostamento del corpo nello spazio perché vengono eseguiti sul posto, non sono passi veri e propri ma solo accentuazioni del movimento (piegamento ed estensione delle ginocchia, sollevamento dei talloni da terra, rotazione e flessione del busto).

Questo lessico coreografico ci sembra oggi assai povero ma l'effetto estetico doveva essere prodotto non tanto dalla variazione nella successione dei passi quanto piuttosto dalle figure che i danzatori creavano muovendosi nello spazio. La successione e le figure sono codificate per almeno quattro danze: la Piva, che è una suite di passi doppi, il Saltarello, la Quaternaria, da Cornazano chiamata anche Saltarello tedesco, che si balla eseguendo due passi sempi ed una ripresa, la Bassa danza che, sola, comporta l'esecuzione di tutti i passi codificati dai maestri.

Guglielmo descrive nel suo trattato 14 Basse danze, due delle quali sono state composte da Lorenzo de Medici, tre da Domenico da Piacenza e nove da lui stesso. Questo elenco ci permette di dedurre che le Basse danze si differenziano l'una dall'altra sia per lo schema coreografico sia per il numero di danzatori che vi partecipano e che possono disporsi a coppie o in file.

I maestri sottolineano che le quattro danze corrispondono ad una scala di valori ritmici al vertice della quale sta la Bassa danza, regina della misura, seguita dalla Quaternaria, dal Saltarello e dalla Piva. Dalla misura a ritmo più lento e maestoso (il ritmo della Bassa danza) è possibile scendere questa scala immaginaria aumentando la misura di un sesto rispetto al gradino precedente. L'unità ritmica del passo di Bassa danza (che Guglielmo chiama capo) equivale dunque al doppio di quella del passo di Piva (che Guglielmo chiama mezzo).

Cornazano spiega come questa scala di variazione ritmica debba essere completamente applicata nell'esecuzione delle danze. Si può danzare la Piva, ad esempio, in quattro modi: "Primo modo è il suo naturale", cioè su un tempo di 4/4 il cui ritmo sia due volte più rapido di quello della Bassa danza, "secondo è fuor del naturale suo, danzando Piva in passo di Saltarello, ma è troppo largo si che Saltarello viene a tirare un terzo appunto fuor del naturale suo. Terzo è due tempi di Piva per un passo di Bassa danza. Quarto è un passo quaternario su due tempi di Piva, ma è largo e fuor dell'ordine suo di un sesto o circa". (6)

Dopo aver descritto in modo obiettivo, freddamente tecnico, queste variazioni ritmiche, i maestri le caricano di un giudizio di valore. Sono esse infatti, queste variazioni che possono al profano parere astruse, arbitrarie ed irrilevanti, che permettono, all'occhio esperto, di distinguere il danzatore nobile dal "frappator di piedi". L'enunciato tecnico, apparentemente giustificato soltanto dalle regole dell'arte, si trasforma in norma estetica.

Il mio percorso di lettura ha seguito fin qui il cammino battuto, per tradizione, dagli storici della danza. Questi testi, benché oscuri, segnano a parere di molti specialisti la fine dell'incertezza poiché la scrittura permette di datare, con precisione, l'inizio vero dell'arte. L'elogio e l'esaltazione dell'importanza di questi testi sono anche, in parte, una reazione provocata dalla mancanza di documentazione sul repertorio medioevale. Ma dichiarando che la "vera" storia della danza inizia nel Quattrocento, gli storici di quest'arte assumono, implicitamente, il punto di vista dei maestri rinascimentali i quali affermano, esplicitamen

te, che le danze non eseguite secondo le norme sono movimenti volgari e rozzi, indegni di essere considerati componenti dell'arte.

Le antecedenti medioevali: danze collettive e danze mimetiche

Eppure molte fonti iconografiche testimoniano l'esistenza delle danze medioevali, eseguite in cerchio chiuso o aperto, genericamente chiamate Carole. La Carola poteva essere danzata da chiunque: certamente priva di raffinatezze estetiche era una danza collettiva estremamente semplice, per parteciparvi bastava seguire gli spostamenti del cerchio formato da chi la eseguiva con un passo ripetuto su un ritmo ostinato ed elementare. Si improvvisavano Carole nelle occasioni più diverse: in molte chiese europee i prelati hanno condotto la Carola dei fedeli, nella solenne liturgia pasquale, almeno fino al XVI secolo, nei cimiteri, dopo un funerale, nelle processioni, i fedeli non rinunciarono a "carolare" nonosante i ripetuti divieti pronunciati dalla gerarchia ecclesiastica. Pierre Legendre (7) ha analizzato gli enunciati del sapere canonico sulla danza ed ha messo in evidenza come la norma dettata dalla chiesa sia frutto da una parte della tradizione pagana, dall'altra della tradizione biblica che dà della danza giudizi assolutamente contraddittori, ed infine della tradizione scolastica che risulta anch'essa confusa, eterogenea e senza direzione univoca sulla questione della danza: "En pénétrant dans l'économie intime du Texte à l'âge scolastique, une remarque importante doit être faite: la combinatoire des dogmes, en capitalisant les sources les plus hétérogènes (auteurs païens recopiés, Pères de l'Antiquité chrétienne, législations seculières, canons des conciles etc.) a reconsidéré le statut mythologique de la question, sans inventer, a proprement parler, la réglementation des pratiques sociales". (8)

Per la prima volta i "movimenti indecenti della danza o Carola" vengono messi al bando e condannati dal concilio

di Vannes nel 465. Il concilio di Toledo nel 587, Papa Zaccaria nel 774, Papa Leone V nell'847, Odone vescovo di Parigi nel 1100, il concilio di Avignone nel 1209 e perfino il concilio di Trento, ribadiscono ossessivamente la condanna. (9)

La Carola ha avuto dunque lunga, anche se non facile vita.

E non soltanto come danza religiosa: la si danzava nelle piazze per onorare la partenza dei crociati, alla corte per rallegrare un banchetto. L'iconografia e la letteratura testimoniano la presenza della Carola nei due contesti: quello religioso e quello cortese. Il primo intimamente legato alla prova della morte: le danze macabre assumono veste di Carola sia nella pittura nordica che in quella del Quattrocento italiano; il secondo animato e vivificato dalle gioie dell'amore: cavalieri e dame si prendono per mano e si dispongono in cerchio per dare inizio alle danze sia nel "Roman de la rose" che nel "Decamerone".

Accanto alla Carola ci furono, durante il Medioevo molti altri tipi di danze. Ma la documentazione esigua ed i verbi strisciare, volteggiare, saltare, danzare, non ci consentono di mettere a fuoco immagini precise di altre danze medioevali che restano, ai nostri occhi, comparse effimere sulla scena dominata da un'unica protagonista: la Carola. Nella stessa epoca il repertorio popolare è già ricco ma frammentato in mille forme diverse che riproducono diversità geografiche ed etniche. Gli storici della danza folcloristica si sono dedicati a studi di caso, spesso eruditi, sempre difficili da generalizzare.

E' forse lecito affermare che la barriera che segna la separazione tra danza popolare e danza d'élite ha, già nel Medioevo, una consistenza precisa. Essa s'innalza a dividere le danze mimetiche da quelle astratte. Il binomio mimesi/oscenità fornisce spesso una chiave di lettura agli storici che si sono interessati delle feste carnevalesche e delle danze che celebrano le ricorrenze del calendario agrario. E' ancora a Curt Sachs che dobbiamo una ricerca filologica sulle danze medioevali che gli ha permesso di ricavare dalle fonti letterarie due serie di termini:

medio alto-tedesco	reigen	tanz
latino medioevale	chorea	ballatio
italiano	carola	danza
provenzale	carola	dansa
antico francese	carole	danse

Questa giustapposizione lessicale è indice, secondo il musicologo tedesco, di una giustapposizione semantica: "La *carola* è una forma dell'antica 'ronda' corale, che generalmente era a figura di circolo, mentre la *danza* nel senso più proprio del termine è una forma di quelle danze a coppia, relativamente recenti, della civiltà neolitica, nelle quali l'unione dei due sessi doveva avere come effetto la fertilità dei campi e della tribù. ... Se la *carola* è solo un gioco piacevole e movimentato, la *danza a coppie* conserva però un carattere simbolico-espressivo; la *carola* è fine a se stessa, la *danza* invece *rappresenta*." (10)

L'interpretazione di Curt Sachs non prende in considerazione il significato attribuito dalla gerarchia ecclesiastica, almeno nei primi quattro secoli del cristianesimo, alle danze dei fedeli. Per quest'autore la Carola è stata essenzialmente una danza profana e laica. Ma, anche tenendo conto di questa limitazione del campo d'indagine di Sachs, la sua resta l'enunciazione più chiara ed autorevole delle due differenti categorie coreutiche. Non mancano infatti i riscontri che avallano questa interpretazione. La mimesi è la caratteristica fondamentale delle danze popolari, lo testimoniano numerosi autori, sia italiani che francesi.

"La pazzia del ballo" feroce satira di Simon Zuccolo da Colonia è ricca di descrizioni che, per quanto distorte dall'intento denigratorio dell'autore, mantengono la freschezza delle impressioni colte dal vivo, sulla piazza affollata per la festa. Come ballano i "villani pagani" che Simone addita al disprezzo dei contemporanei e dei posteri? Essenzialmente in due modi: corteggiando le donne e imitando gli animali: "Non si veggono et sempre si videro questi tali ballando questo ballo del morfasmo, fare le più strane morfe, le più sconcie ciere, i più brutti visi, et le più horrende voci ... di maniera che essi non paiono huomini, né alla voce né alla faccia loro così bestialmente trasfor-

mata, ma buoi, asini, cavalli, orsi, pecore et cotai bestie". (11)

Difficile dunque distinguere il mimo dalla danza in un'epoca in cui la festa, per essere tale, permetteva rovesciamenti di ruoli sociali e sessuali grazie alla trasformazione grottesca del corpo. Per danzare sulle piazze a carnevale nessuna regola tecnica era prescritta, la improvvisazione animava il gioco ed i più audaci sapevano attirare l'attenzione degli altri, lo sguardo delle ragazze, esibendosi in "a solo" di cui ci è difficile immaginare la carica espressiva.

Quali rapporti, quali influenze reciproche sono esistiti tra la Carola, le danze mimetiche popolari e l'arte del perfetto danzare, preziosa e raffinata, di cui discorrono i trattatisti rinascimentali? Così posto il quesito è troppo ambizioso, esso può tuttavia rivelarsi utile per uscire dall'*impasse* di una lettura esclusivamente filologica e tecnica dei trattati, di una lettura volta esclusivamente alla ricostruzione del contenuto cinetico dei passi e delle danze. I trattati del Quattrocento sono importanti, a mio parere, più come testimonianze socio-culturali che come documenti tecnici.

Un'ipotesi d'interpretazione: la danza come atto sociale perfetto

La danza di corte è un'arte che ha una funzione pedagogica (è una delle componenti dell'educazione degli appartenenti alla nobiltà) ed è una pratica sociale ricorrente nelle riunioni e nelle feste mondane. I maestri sono i teorici ed i pedagoghi dell'arte. Il codice scritto cui essi affidano il loro sapere, funziona come filtro usato per mettere in risalto gli elementi di differenziazione tra le danze dell'élite sociale e politica e le danze del repertorio popolare accusato di mimetismo e di volgarità. L'insistenza dei maestri sulla diversità radicale, sull'abisso che separa la danza di corte da quella di altri strati so-

ciali, sia rurali che urbani, suggerisce l'ipotesi che la danza dell'aristocrazia sia stata concepita ed eseguita come "pratica distintiva".

Quest'ipotesi tiene conto della nozione di distinzione nell'accezione attribuitale da Pierre Bourdieu. Lo scarto tra le condizioni materiali dell'esistenza si riflette nello specchio delle pratiche distintive che segnano ogni atto della vita quotidiana, dal più vincolato alla necessità fisica (mangiare, bere, vestirsi) al più lontano da essa (ascoltare una musica, apprezzare un quadro). Lo spazio simbolico delle rappresentazioni, che permette ad ogni gruppo di pensare la propria identità e di situarsi, sulla scena sociale, in relazione agli altri attori, non costituisce semplicemente un riflesso del reale ma ne è parte integrante.

Pierre Bourdieu chiama "habitus" questo spazio delle rappresentazioni: "C'est la formule génératrice permettant de rendre raison à la fois des pratiques et des produits classables des jugements, eux-mêmes classés, qui constituent ces pratiques et ces oeuvres en système de signes distinctifs". (12)

Il gusto è la misura dell'apprezzamento dei segni distintivi: in questa parola Bourdieu fa rientrare sia la reazione fisica rispetto al cibo sia la reazione mentale ed emotiva rispetto agli oggetti della produzione artistica.

L'arte del perfetto danzare è distintiva nelle intenzioni stesse dei trattatisti: la divulgazione non li interessa. L'intenzione che guida la scrittura è quella di elaborare lo statuto teorico ed estetico dell'arte, ma la pagina scritta è il luogo del metadiscorso sulla pratica e, nello stesso tempo, il mezzo di trasmissione di modelli che impongono un modo di pensare prima di dettare le norme sul modo di muoversi. I maestri non si dilungano troppo sulle descrizioni dei passi perché sanno che l'apprendimento avviene, durante la lezione di danza, grazie al rapporto personale e diretto tra maestro e allievo; ciò che importa sono invece le nozioni teoriche cui i maestri riservano gran spazio nelle loro opere: non esiste danza senza simmetria, senza coordinazione, senza stilizzazione, senza eleganza e senza grazia.

Il corpo è sottratto al dominio del movimento spontaneo e sregolato: la relazione, istituita dai maestri, tra valori e gesti affida al corpo il compito di dimostrare una conoscenza che è, di per se stessa, dimostrazione di eccellenza.

Il primo requisito di un buon ballerino è dunque la capacità di mettere in atto alcune operazioni mentali considerate indipendenti dalla loro concretizzazione nel gesto fisico. La concettualizzazione della norma avviene in base a sei precetti.

Misura: "In questa parte e all'arte del danzare appartenente, s'intende una dolce e misurata concordanza di voce e di tempo partito con ragione ed arte." (13) Colui che conosce la misura sarà in grado di instaurare un'armonia perfetta tra l'esecuzione della danza e quella della musica.

Guglielmo spiega che il ballerino dovrà esercitarsi a dominare i contrasti: impari dunque a danzare in controtempo rispetto alla musica che viene eseguita per lui, sfidi in seguito il musicista a suonare la stessa melodia cambiando più volte il ritmo e s'impegni ad eseguire il proprio passo mantenendo lo stesso ritmo senza lasciarsi trasportare dalle variazioni della musica.

Memoria: "Intesa la misura e nell'intelletto ben raccolta è di bisogno in questo secondo luogo d'avere perfetta memoria, cioè una costante attenzione, ed adducendosi alla mente le parti necessarie ad essa misura, avendo i sentimenti tutti a sé raccolti e bene attenti al misurato e concordante suono." I maestri elaborano la successione dei passi, gli allievi devono impararla a memoria per ripeterla senza modificarla. Nasce così una divisione che sarà capitale per la storia successiva della danza: quella tra chi inventa e chi esegue. L'autorità del maestro postula due condizioni: come custode di un sapere tecnico egli è l'unico in grado di produrre un testo coreografico, come pedagogo egli controlla la diffusione dei suoi testi limitandone la circolazione al solo ambiente della corte, l'unico degno di accogliere un'arte "mortal nemica dei viziosi e meccanici plebei ... ai quali quanto più posso totalmente la nego loro, né punto m'è caro che alle sue mani la presente operetta pervenga." (14)

Maniera: "E' che ricordandovi il ballo e passeggiando con misura dovete dare attitudine alle cose che facite." (15)

La maniera implica un'intenzione espressiva che non si concretizza nell'imitazione ma nella simmetria e nella coordinazione. Il busto contribuisce a rendere la danza espressiva eseguendo due oscillazioni: l'una dall'alto verso il basso, secondo l'asse verticale del corpo, l'altra da destra a sinistra, secondo l'asse orizzontale. Altra regola d'oro è la simmetria che il ballerino rispetterà, ad esempio, portando in avanti la spalla sinistra quando incomincerà a danzare con il piede destro e viceversa. La nozione di maniera distingue anche la danza maschile da quella femminile: eviti la dama di "dispiccare il suo tempo da terra", di saltare cioè quando gira per cambiare direzione; l'elevazione e la leggerezza nel salto sono elementi del virtuosismo del cavaliere che dispone di una gamma di movimenti rapidi, di un dinamismo abbastanza libero benché sobrio.

Aere: "E' un atto di aerosa presenza ed elevato movimento colla propria persona mostrando con destrezza nel danzare un dolce e umanissimo rilevamento." (16) Aere designa dunque la necessità di ingannare lo spettatore sul peso e la consistenza del corpo di chi danza: il viaggio di questa illusione è stato lungo ed è approdato all'uso delle scarpe da punta delle professioniste della danza classica.

Diversità di cose: "E' di saper danzare danze insieme differenziate e non mai sempre averne una medesima e così avere passi sempi, doppi, riprese, continenzie, volte tonde e mezze volte di diverse guise." (17) E' la norma della variazione. L'unica indicazione concreta che ci permette di capire in che cosa consista la bellezza, il pregio estetico della variazione, è l'elogio dell'alternanza tra stasi e movimento: "Talor tacere un tempo e starlo morto non è brutto, ma entrare poi nel seguente con aeroso modo, quasi come persona che suscitati da morte a vita." (18)

Compartimento del terreno: consiste nel "computare lo spazio ove danzate ai passi della cosa che siete per fare, e quello ben compartire per pratica e ragion di magistero." (19) Lo spazio della sala è percorso secondo linee geometriche che creano le figure, frutto degli spostamenti dei ballerini.

L'enunciazione di queste norme è forse più importante della descrizione stessa dei passi perché sono questi precetti astratti che ci permettono di sapere come i maestri abbiano concepito la teatralizzazione del corpo umano.

Chi danza sa di avere su di sé lo sguardo degli astanti che di lì a poco saranno a loro volta danzatori. Ballando il cortegiano deve sedurre chi, osservandolo, lo giudica. E' il danzatore come persona l'oggetto ultimo dell'apprezzamento della danza.

Secondo Guglielmo l'azione di danzare è dimostrativa: grazie ad essa si manifestano all'esterno "movimenti spirituali quali si hanno a concordare con le misurate e perfette concordanze d'essa armonia, che, per lo udito nostro, alle parti intellettive tra i sensi cordiali con diletto discende, dove poi si generano certi dolci commovimenti, i quali come contro sua natura rinchiusi, si sforzano quanto possono di farsi in atto manifesti." (20) A questo movimento che agisce dall'interno all'esterno della persona se ne aggiunge un altro che instaura la relazione tra ballerino e spettatore.

Arbeau definisce ancora più esplicitamente la funzione dimostrativa della danza: "Mais principalement tous les doctes tiennent que la danse est une Rhétorique muette par laquelle l'Orator peut, par ses mouvements, sans parler un seul mot, se faire entendre et persuader les spectateurs qu'il est gaillard, digne d'être aimé, loué et chéri. N'est pas à votre avis une oration qu'il fait pour soi-même par ses peids propres, en genre demonstratif?" (21)

Danza e retorica

Nei trattati di retorica il genere dimostrativo, o epidittico, è distinto da quello deliberativo e da quello giudiziario per il suo scopo, che è lodare o biasimare, per la sua dimensione temporale, che è il presente, e per essere l'occasione in cui l'oratore mette in mostra il proprio talento per se stesso, al di là di fini utilitaristici che motivano invece le orazioni giudiziarie e quelle politiche.

Il fine dell'orazione epidittica è estetico.

Come l'orazione anche la danza può dimostrare qualcosa a proposito di chi la esegue. I precetti tecnici e le norme dettati dai maestri determinano e dirigono l'azione coreografica ma per rendere efficace la dimostrazione la danza, retorica muta, non dispone che del gesto. I poteri prelogici di cui la danza si serve sono emotivamente coinvolgenti: per dimostrare in maniera efficace essa deve essere accompagnata da una carica emozionale che capti lo spettatore. Una simile emozione è prevista anche dal codice retorico: è l'Ethos, l'emozione che colui che parla trasmette al pubblico dandogli l'impressione, anzi la certezza, che l'oratore è saggio, leale, degno di fede; è il Pathos, l'emozione di chi ascolta. Le passioni del pubblico non hanno secondo Aristotele nulla di individuale: esse si possono ridurre ad un comune denominatore che permette a chiunque di sapere che cosa siano e come si manifestino la collera, l'odio, l'amore, l'invidia, la paura o il coraggio. Ethos e Pathos non sono emozioni individuali, sono piuttosto il frutto di una classificazione dei luoghi comuni delle passioni.

Come la retorica riduce l'emozione a stereotipo così la danza riduce il corpo a qualità stilistica del movimento: nei trattati non esiste nessun riferimento all'anatomia del corpo umano. L'anatomia infatti può e deve essere mimetizzata da una sorta di ricostruzione estetica che la danza mette in atto. Cornazano descrive bene questa specie di illusione ottica: "Avisando V.S. che, osservate le dicte parti, non vi è brutta donna che non possa parer bella, né piccolo omo che non possa apparir grande e ciascun d'ambi apto e leggiadro". (22)

La danza di corte mette dunque in relazione una tecnica gestuale ed una emozione retoricamente persuasiva per produrre un'immagine estetica del corpo che appare bello, non come insieme di ossa e di muscoli ma come risultato di una costruzione sapiente che lo ha trasformato in oggetto di arte. A questo corpo il cortigiano affida il compito di dimostrare nobiltà e distinzione. La deixis coreografica è nata come azione riflessiva: la scissione tra danza di corte e danza teatrale si è compiuta solo nel XVII secolo.

Prima di diventare spettacolo per un pubblico che paga per poter assistere alla rappresentazione, la danza è stata una delle occasioni in cui i membri della società aristocratica si sono confermati reciprocamente l'appartenenza all'élite.

Danza e buone maniere

L'importanza della funzione simbolica della danza trova conferma anche nel paragone tra codice coreografico e codice di comportamento. Come il termine danza anche quello di "buone maniere" è polisemantico.

Un'analisi della nozione di *civilité* è stata condotta recentemente da Roger Chartier. Egli distingue tre spazi semantici che la nozione occupa: il primo costituito dai dizionari e fondato sul radicale della parola che si ritrova in civile, civilizzazione, civilizzare, civico; il secondo dato dall'unione di civile e civilmente con altri aggettivi che designano le virtù mondane (onesto, gentile, cortese, grazioso, affabile, ben educato); il terzo prodotto dall'opposizione di questo termine ad altri che gli sono opposti. (23)

E' possibile istituire un parallelo tra trattati di danza e trattati di "buone maniere" analizzando il comportamento come frutto delle virtù mondane, il secondo dei tre campi semantici individuati, per questo termine, da Roger Chartier.

I trattati italiani del XVI secolo ("Il libro del cortigiano" di Baldassarre Castiglione ed "Il galateo" di Giovanni della Casa) sono modelli cui si ispireranno molti degli autori di trattati francesi destinati alla nobiltà di corte. Castiglione disegna il ritratto del perfetto cortigiano ben sapendo che il favore del principe e l'elogio pubblico sono gli elementi da cui dipende la sorte di ogni membro della corte; il testo di Castiglione è percorso dall'inquietudine quasi ossessiva provocata dalla difficoltà di ottenere, e di difendere, una posizione di prestigio costantemente minacciata dagli sbalzi di umore del principe e dai repentini

cambiamenti della fortuna che "in tutte le cose veggiamo dominare, et pigliarsi quasi gioco d'alzar spesso al cielo chi par allei senza merito alcuno, et seppellir nell'abisso i più degni d'esser exaltati." (24) Per accattivarsi il favore del principe il cortigiano deve saper interpretare perfettamente il proprio ruolo in una corte presentata da Castiglione stesso come scena teatrale in cui ognuno è, con temporaneamente, spettatore ed interprete. Il segreto della riuscita sociale del cortigiano è racchiuso nella padronanza delle tecniche di manipolazione delle opinioni e dei sentimenti altrui oltre che nel controllo rigoroso dei propri. Ogni atto della vita quotidiana è rielaborato, ricodificato, stilizzato per poter essere usato come mezzo di seduzione. Il cortigiano idealizzato da Castiglione è di bell'aspetto: i tratti del viso sono marcati e virili, la giusta proporzione delle membra deve dimostrare "forza, leggerezza e di scioltura". Ma l'armonia dei tratti somatici come il vigore di cui il corpo dispone per dono di natura non sono che l'ornamento di una bellezza costituita essenzialmente dalla grazia: "Se ben tengo a memoria parmi, signor Conte, che il Cortigiano ha da compagnar ogni suo movimento con la grazia: et questo mi par che mettiate per condimento di ogni cosa, senza il quale tutte le altre proprietà et bone condizioni siano di poco valore." (25)

Castiglione si dichiara incapace di spiegare che cosa sia esattamente la grazia l'unica definizione possibile è quella data *a contrario*: la grazia è il contrario dell'affettazione, è la naturalezza che traspare da ogni gesto e che accompagna ogni azione: l'esercizio delle armi, l'esecuzione di un canto o di una danza, lo svolgimento di una conversazione. La grazia si acquisisce e si impiega ad arte ma per produrre l'effetto di seduzione essa deve apparire frutto della più naturale spontaneità. E' la base stessa del "far credere", il suo ruolo è simile a quello delle figure retoriche che devono essere impiegate nel modo e al momento giusto restando assolutamente impercettibili. L'ostentazione infatti uccide gli effetti della grazia e la trasforma da fonte di ammirazione in motivo di scherno.

Per illustrare gli effetti disastrosi che può produrre l'uso affettato della grazia Castiglione descrive il modo

di danzare di messer Pierpaolo. Egli esegue i passi in punta di piedi, con le gambe rigide, senza mai muovere la testa quasi avesse il collo di legno, ed assume un atteggiamento talmente compito e ricercato da suscitare l'impressione che non conosca ancora bene i passi che sta facendo.

Si potrebbe forse definire la grazia come armonia tra il controllo interiorizzato del comportamento e la trasfigurazione di questo controllo in atto spontaneo.

La lettura dei trattati di buone maniere come testi che insegnano solo la virtù dell'apparenza rischia però di sottovalutare i valori etici sui quali, nell'idealizzazione umanistica di Castiglione, si fonda l'apparenza stessa. Riferita al comportamento individuale questa nozione potrebbe rinviare ad un campo semantico costituito da "inautenticità, simulazione, doppio gioco, inganno". Nel suo saggio sulle *civilité* Roger Chartier ha evidenziato il passaggio da una concezione delle buone maniere come osmosi perfetta tra le disposizioni interiori dell'individuo ed il suo comportamento in società ad una concezione negativa espressa, ad esempio, da alcuni autori del XVII secolo, da Corneille, da Molière, da Pascal secondo il quale: "Les manières ne sauraient traduire les dispositions de l'âme puisque celles-ci sont toujours changeantes et incostantes... Cette insatiabilité de l'homme indice de sa misère, détruit l'autre requisit de la civilité qui de faire paraître au monde la constance d'un bon naturel." (26)

Per Castiglione invece la dimensione etica della grazia ne giustifica l'importanza mondana. L'*habitus* morale del cortigiano è tessuto con il senso della misura e della moderazione, anche la sua immagine esteriore deve neutralizzare e rifuggire ogni comportamento estremo.

La predilezione per il giusto mezzo caratterizza l'enunciazione stessa delle buone maniere: la disgiunzione è sempre preferita all'affermazione. Nella seconda delle quattro parti che compongono "Il libro del cortigiano" il dialogo tra l'autore e gli interlocutori si sposta sulle azioni e sui gesti più comuni della vita quotidiana: vestirsi, passeggiare, saltare. L'abito non deve essere né troppo ricco e ricercato, né troppo dimesso; la maniera di camminare deve essere equilibrata, né troppo altera né troppo umile, ma

l'autore disdegna di attardarsi sui dettagli dei comportamenti più sconvenienti. Una descrizione troppo precisa degli errori più elementari e volgari sarebbe contraria allo spirito del trattato che non è né didattico né rivolto ad un pubblico indifferenziato. Il discorso dell'autore non riguarda la decenza ma la perfezione.

La lettura de "Il libro del cortigiano" permette di cogliere la dimensione sociologica dell'effetto di seduzione e, parallelamente, di precisare i valori espressi in categorie morali di cui si nutre il termine di nobiltà, continuamente impiegato dai maestri di danza. L'ideale estetico della grazia che ispira il movimento stilizzato dei maestri ha un equivalente nella "sprezzatura" celebrata nel testo del Castiglione. Ma il legame intertestuale fra trattati di danza e trattati di buone maniere si precisa ancora meglio se si considerano le modalità specifiche di esecuzione del gesto. La relazione tra i due codici gestuali non è né superficiale né fortuita. La logica che li ispira è la stessa.

Nel 1530, due anni dopo la pubblicazione del testo di Castiglione, Erasmo pubblica un trattato in cui le buone maniere assumono la veste di argomento didattico. L'esposizione divulgativa, la stesura quasi in forma catechistica del testo rendono più agevole il paragone con i trattati di danza.

Nonostante sia dedicato al figlio di un principe il "*De civilitate morum puerilium*" si differenzia da "Il libro del cortigiano" per la concezione universale e non distintiva delle buone maniere. Ma anche l'universalismo di Erasmo non è cieco davanti alle differenze sociali: la corte resta in ogni caso il luogo d'elezione per imparare le buone maniere. Nella dedica al giovane principe l'autore precisa che non tutti i precetti sono diretti a lui; essi gli sono in gran parte già noti grazie alla dimestichezza con gli uomini della corte e grazie al privilegio di un'educazione raffinata. Se Castiglione teorizza la virtù del giusto mezzo in dialoghi eruditi ma un po' astratti, Erasmo, dal canto suo, traduce questa stessa virtù in una serie di atti concreti.

Egli carica di potere semantico i tratti del volto: lo sguardo deve essere rispettoso, gli occhi che si fissano ostinatamente sull'interlocutore sono sintomo di sfrontatezza ma uno sguardo troppo mobile è sintomo di follia; gli occhi spalancati denunciano stupidità ma la palpebra abbassata che nasconde metà dell'iride è indizio di spirito frivolo. Anche la fronte è spia dell'indole: se aggrottata rivela aggressività, l'arroganza è invece dimostrata dalle gote troppo gonfie.

La posizione corretta del corpo non è né troppo rigida né troppo rilassata. Questi precetti, con pochissime varianti, vengono ripetuti in questo genere di trattati per almeno due secoli; persistente è anche la relazione che lega il codice gestuale e quello coreografico.

Gli esempi si rincorrono da un testo all'altro, tanto che il portamento di cui parla Pierre Rameau, celebre maestro di danza della corte di Francia, nel suo "*Le maître à danser*", edito nel 1725, è sostanzialmente lo stesso raccomandato da Erasmo: il corpo deve muoversi con grazia, la testa deve essere mantenuta dritta, le spalle indietro, le braccia lungo i fianchi, né rilassate né irrigidite, le mani non devono essere né aperte né chiuse, la camminata né lenta né troppo veloce, i passi vanno eseguiti con i piedi né troppo vicini né troppo distanti lasciando oscillare le braccia "naturalmente" in opposizione alle gambe.

Il gesto di saluto, in forma di inchino o di riverenza, è rimasto per tre secoli lo stesso, sia come gesto quotidiano sia come elemento coreografico.

Ma al di là della somiglianza tutta esteriore del gesto, il paragone può essere instaurato, e la relazione con fermata, tra la logica che ispira i due tipi di norma.

Per i maestri di danza del Rinascimento italiano il sistema coreografico, la sintassi della danza di corte, si regge sull'opposizione tra le danze a ritmo lento e solenne e quelle a ritmo rapido. Nella scala gerarchica elaborata e descritta da loro le danze veloci occupano il gradino più basso. La Piva, danza veloce di origine agreste, prima di essere ammessa a corte è stata rielaborata e stilizzata dai maestri che la hanno depurata da ogni eccesso cinetico. Anche Arbeau mette in guardia l'allievo Capriol contro i

pericoli insiti nelle danze veloci: "Aujourd'hui les danseurs n'ont point ces h^onnetes considerations en ces voltes et autres semblables danses lacives et égarées que l'on a amené en exercice, en dansant desquelles on fait bondir les Demoiselles de telle mode que le plus souvent elles monstrent à nud les genoux si elles ne mettent la main à leurs habits pour y obvier." (27)

Il tono si fa invece ridondante nella descrizione della Pavana, la danza di cerimonia per eccellenza: "Et quant à la Pavane elle sert aux Roys, Princes et Seigneurs pour se montrer enquelque jour de festin solemnel, avec leurs grands manteaux et robes de parade." (28)

Tuttavia danze a ritmo rapido e danze a ritmo lento si alternano nelle suite ideate dai maestri. La successione cronologica nella quale esse vengono eseguite obbedisce all'esigenza di rispettare e quasi d'instaurare un'armonia tra lentezza e rapidità del movimento.

Arbeau insegna all'allievo Capriol che la Bassa danza è seguita da un Retour o dal Tourdion che è una danza rapida, una delle versioni della Gagliarda. I passi sono gli stessi, l'unica differenza risiede nella diversa elevazione dei salti. Come per la Piva lo schema coreografico è semplice: tre saltelli, un salto e una pausa eseguiti su una misura di 3/4. Come quella della Piva anche l'origine della Gagliarda è popolare.

Il fatto che le danze veloci siano inserite ed accettate nel repertorio delle danze di corte è subordinato alla revisione stilistica che non ne modifica la base coreografica ma solo il modo di esecuzione.

Questa operazione rinvia a due referenti. Il primo è interno al codice coreografico: movimento e stasi sono indissociabili e la perfezione della danza consiste nella loro alternanza equilibrata. Il secondo è la grazia: segno visibile di nobiltà essa consiste nella padronanza del gesto tra azione e pausa, tra velocità e lentezza che diventeranno, agli occhi dello spettatore, non elementi di un dinamismo naturale ed incontrollato ma elementi stilistici controllati ed elaborati culturalmente. Il gesto è così sottratto al dominio della natura e posto sotto l'egida della norma estetica.

Nel codice delle buone maniere la norma, dettata dai trattati, ha una funzione analoga: l'atto di starnutire deve essere accompagnato da una rotazione del capo verso la spalla, l'atto di sputare deve essere compensato da un movimento del piede che copre immediatamente lo sputo, l'atto di ridere deve essere attenuato dalla mano posta davanti alla bocca.

Gli atti spontanei e irrefrenabili sono sottoposti a procedure di compensazione e di diversione che li sottraggono al dominio della necessità fisica e della spontaneità e li pongono sotto l'egida della norma sociale distintiva.

Marina Morandini

- 1 - P.CONTE, *La danse et ses lois*, Paris 1952.
- 2 - F.LANCELOT, *Ecriture de la danse. Le système Feuillet*, in *Ethnologie française*, 1, 1971, pp. 29-58.
- 3 - R.A.FEUILLET, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de danses*, Paris 1700.
- 4 - C.F.MENESTRIER, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris 1682, p. 9.
- 5 - La lettura dei trattati permette di identificare almeno alcuni descritti in rapporto alla misura ritmica sulla quale essi vengono eseguiti. Il passo semplice consiste in uno spostamento del piede destro in avanti sulla prima nota, il destro lo raggiunge sulla seconda (JJ). Il passo doppio è costituito da due passi semplici (JJJJ). Curt Sachs assicura di poter identificare il passo chiamato in italiano "ripresa" con la "demarche" descritta nel "Manuscrit de la bibliothèque de Bourgogne" conservato alla Bibliothèque Royale di Bruxelles. Secondo questa fonte la "demarche" si compone di un passo indietro, di una riverenza alla dama e di un altro passo indietro. Esistono tuttavia altre descrizioni del passo chiamato "ripresa" che si discostano da quella accettata da Sachs. Fabrizio Caroso da Sermoneta nel suo trattato "Il ballerino", Venezia 1581, afferma che le "ripreses" sono spostamen

ti laterali, secondo Arbeau invece la "ripresa" è un passo che si esegue sul posto.

- 6 - A.CORNAZANO, *Il libro dell'arte del danzare*, Firenze 1915. Ed. a cura di C.Mazzi, p. 14.
- 7 - P.LEGENDRE, *La passion d'être un autre*, Paris 1978.
- 8 - P.LEGENDRE, Op. cit. p. 134.
- 9 - Alcuni autori negano che la danza sia stata accettata all'interno delle chiese. Cfr. R.FOATELLI, *Les danses religieuses et le Christianisme*, Paris 1947, secondo cui i divieti della gerarchia ecclesiastica non sarebbero stati in contraddizione con le pratiche delle comunità dei primi secoli del cristianesimo. Danzare durante la liturgia è stato un abuso che i fedeli hanno commesso assumendosi la responsabilità di trasgredire i divieti. Completamente diversa la testimonianza che ci viene offerta dal padre gesuita Menestrier, acuto apologeta della danza, il quale afferma di avere assistito personalmente alle danze dei fedeli in chiesa durante la liturgia pasquale, nella prima metà del 1600.
- 10 - C.SACHS, *Storia della danza*, Milano 1966, p. 307.
- 11 - S.ZUCCOLO DA COLOGNA, *La pazzia del ballo*, Padova 1549.
- 12 - P.BOURDIEU, *La distinction*, Paris 1979, p. 190.
- 13 - G.EBREO, *Trattato dell'arte del ballo*, Bologna 1873, p. 13.
- 14 - G.EBREO, Op. cit. p. 10;
- 15 - G.EBREO, Op. cit. p. 9.
- 16 - G.EBREO, Op. cit. p. 17.
- 17 - A.CORNAZANO, Op. cit. p. 9.
- 18 - A.CORNAZANO, Op. cit. p. 11.
- 19 - A.CORNAZANO, Op. cit. p. 9.
- 20 - G.EBREO, Op. cit. p. 7.
- 21 - T.ARBEAU, *Orcésographie. Et Traicté en Forme de Dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des danses*, Lengre 1589, p. 5 Verso
- 22 - A.CORNAZANO, Op. cit. p. 9.
- 23 - R.CHARTIER, *La civilté entre distinction et divulgation*, Texte rédigé pour le Historisches Lexikon der Politisch-Sozialen Grundbegriffe in Frankreich vom Ancien Régime zur Revolution, 1680-1820 HG R Reirhardt, Munich Oldenburg 1982, p. 1.

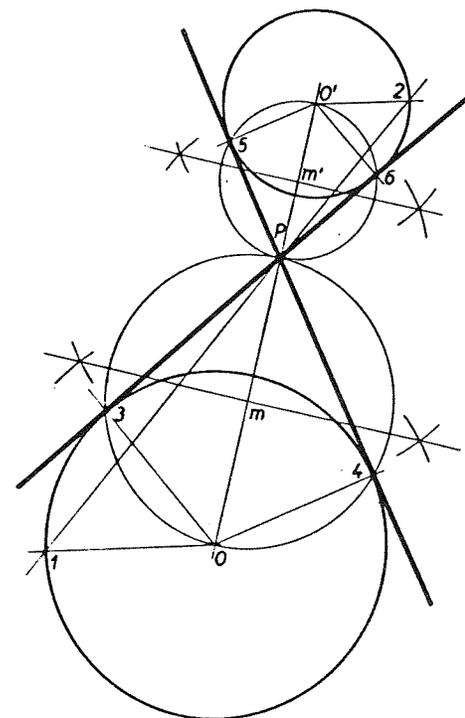
24 - B.CASTIGLIONE, *Il libro del cortegiano*, Venezia 1528, p. 7 verso.

25 - B.CASTIGLIONE, Op. cit. p. 11 recto.

26 - R.CHARTIER, Op. cit. p. 8.

27 - T.ARBEAU, Op. cit. p. 45.

28 - T.ARBEAU, Op. cit. p. 29.



Dividere per unire: un metodo di lavoro

Il *progetto* (intendendo per progetto un'idea non ancora concretata) e l'*oggetto* (intendendo per oggetto la concretizzazione del progetto) possono essere considerati, rispettivamente, una struttura aperta ed una forma chiusa. La distinzione è valida in generale, ma in modo del tutto particolare nel campo dell'espressione e quindi anche in quello della danza. La domanda che da tempo mi pongo è: quali sono i processi che portano dal progetto all'oggetto, è possibile in qualche misura delucidarli e quindi, almeno in parte, controllarli?

Chiunque abbia degli allievi e si trovi di conseguenza nella necessità di trasmettere ad altri le proprie conoscenze prima o poi finisce per porsi domande di questo tipo. Così negli anni scorsi ho cominciato a teorizzare la mia esperienza pratica al fine di chiarire le basi di una attività didattica in evoluzione. (Questo lavoro di teorizzazione e di analisi delle mie esperienze l'ho fatto con la collaborazione di Gian Renzo Morteo).

Non si trattava e non si tratta per me di risolvere una volta per tutte un problema che mette in giuoco dati incompatibili fra loro, come analisi e sintesi, ma di conquistare una più lucida e drammatica consapevolezza di quella contraddizione che costituisce il punto di arrivo di ogni processo speculativo (nel campo delle arti), rivelandosi nei fatti il miglior punto di partenza sul piano operativo.

Lo sforzo mi ha portato all'elaborazione di formule che, nella loro astrattezza e forse proprio in virtù della loro astrattezza, a differenza delle definizioni, sempre tentate di fermare un processo, consentono una riflessione ed un chiarimento, senza per questo pregiudicare le potenzialità dell'azione.

Ecco dunque, presentato come documento di una ricerca di una metodologia di lavoro, il mio tentativo di "formulizzare" il processo espressivo, ovviamente quello della danza e dell'espressione corporea in particolare. Tuttavia prima di iniziare l'analisi di tale processo, sarà bene chiarire che: 1) l'essenza dell'atto creativo è sintetica e che quindi ogni analisi ne è praticamente la negazione; 2) che in tale atto è sempre presente la componente inconscia del soggetto, per cui non è possibile una totale razionalizzazione.

Indicando con X la componente non razionalizzabile, con C quella cosciente, e con T le tecniche, le considerazioni precedenti possono così essere sintetizzate:

$$io = \textcircled{X C T} = E$$

dove il circolo che include X C T sta ad indicare la loro inscindibilità. La scelta di analizzare il processo espressivo è determinata dall'indirizzo didattico e ha la finalità limitata di fornire campi separati di ricerca.

L'obiettivo da raggiungere è l'uguaglianza $io = E$, cioè la totale trasposizione del soggetto nell'espressione.

In ogni attività il soggetto trasferisce se stesso, o almeno una parte di sé. Ciò avviene quotidianamente in tutti i campi.

Il trasferimento di cui parliamo presenta alcune essenziali caratteristiche specifiche. Esso tende innanzi tutto a finalità non pratiche, bensì espressive, nonché ad essere totale e pertanto a coinvolgere sia l'inconscio che il conscio. Presuppone di conseguenza la capacità di concentrarsi sulla globalità del proprio essere integrale ed il possesso di tecniche che consentano di adeguare senza dispersioni ed intralci l'azione espressiva dell'intenzione.

Le stesse tecniche possono essere in fase espressiva dispersioni ed intralci se esse non sono possedute in misura tale da essere utilizzate senza la necessità di concentrarsi sul loro uso.

Le tecniche sono quindi oggetto di attenzione solo in

fase di addestramento e di laboratorio; in fase espressiva esse debbono poter scattare in modo praticamente automatico.

Questa ricerca si prefigge lo scopo di analizzare gli elementi razionalizzabili che consentono di raggiungere l'espressione; di conseguenza esamineremo uno ad uno gli elementi, senza la pretesa di fornire la "ricetta" per un risultato pratico; in altre parole mi limiterò ad indicare criteri e metodi con cui è possibile attuare il lavoro di addestramento all'espressione.

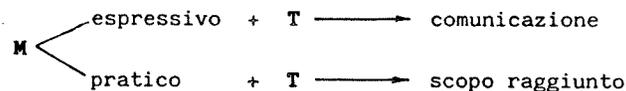
Il raggiungimento di quest'ultima sarà un atto creativo strettamente legato alle capacità personali di chi opera.

Posta questa premessa, possono essere indicati i campi di ricerca in cui viene ad articolarsi il lavoro.

- 1) - Ricupero dell'IO, cioè individuazione e controllo dei comportamenti indotti dalle abitudini e prodotti dall'imitazione di modelli accettati.
- 2) - Sviluppo delle tecniche, potenziamento dell'insieme dei mezzi (addestramento fisico e mentale e controllo) che consentono di eliminare tutte le fratture tra movente e forma.
- 3) - Individuazione del movente e conseguente concentrazione su di esso, cioè l'eliminazione di ogni interesse mentale e pratico estraneo al movente stesso.

Per chiarire la collocazione dei singoli elementi in cui si scompone il processo che porta all'espressione, schematizzo in una serie di formule e grafici i rapporti che intercorrono tra tali elementi.

Se **M** è il movente (ragione per cui mi muovo) e **T** sono le tecniche di attuazione, si presentano 2 possibilità:



Questo studio riguarda esclusivamente l'ipotesi espressiva.

Chiamiamo **D** il "discorso", cioè la quantità di movente che tramite le tecniche si traduce in potenziale comunicazione.

Se chiameremo **E** l'"espressione" completa, l'obbiettivo da raggiungere è la seguente serie di eguaglianze:

$$IO = M$$

$$M + T = D$$

$$D = E$$

quindi $IO = E$.

T è il meccanismo dell'attuazione, esso è sempre presente. Tuttavia nell'ultima uguaglianza esso viene ommesso in quanto non compare più a livello cosciente.

Sinora abbiamo parlato di tecniche in modo indeterminato. Per approfondire il discorso occorre tuttavia procedere ad una distinzione tra **t** e **T**.

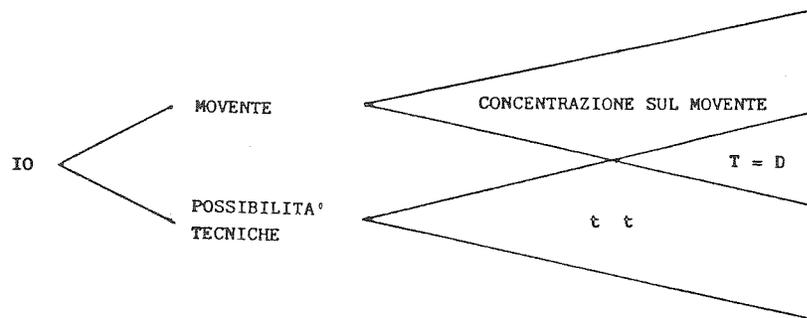
Con il segno **t** indichiamo le tecniche acquisibili e già codificate (metodologia tecnica) e con il segno **T** indichiamo le tecniche personali elaborate in rapporto al proprio movente.

Con il segno **d** indichiamo il discorso implicito nelle **t**. Ogni metodologia tecnica infatti contiene una propria logica e quindi uno stile, giacché è sempre una schematizzazione didattica di processi operativi desunti da precise esigenze espressive individuali e storiche, che possono non corrispondere alle nostre.

Anche nella fase puramente ginnica queste tecniche si basano su una particolare idea di perfezione fisica. Essendo **d** un discorso non fondato sui propri moventi personali, l'accettazione delle **t** può costituire di fatto un condizionamento. Di questo fatto in fase di addestramento è opportuno avere coscienza.

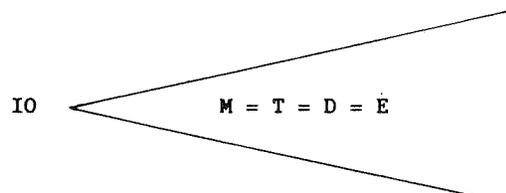
Col **D** indichiamo il discorso implicito in **T**, cioè il risultato pratico delle tecniche personali o personalizzate in rapporto al proprio movente. Pertanto in vista dell'espressione è indispensabile procedere al passaggio da **t** a **T** in modo da operare nel contempo il passaggio da **d** a **D**.

I passaggi su indicati possono ottenersi operando secondo il seguente schema:



Questo schema ha un valore analitico e pertanto utile per l'addestramento.

In fase operativa si produce invece una progressiva coincidenza dei due campi. Quando la coincidenza è totale si ha l'espressione completa.



Sino a questo punto abbiamo dato l'IO come valore assoluto, in realtà noi siamo in grado di operare sull'IO e operando sull'IO, che è il punto di partenza di tutta l'operazione espressiva, si influisce anche sui successivi passaggi.

Esaminiamo i passaggi che permettono all'IO di recuperare la sua integrità ed il massimo delle sue potenzialità, quindi di crescere.

Il primo passaggio è il recupero dell'IO integrale risultante dall'acquisizione della coscienza del corpo; il secondo è costituito dal recupero della spontaneità.

L'IO integrale e spontaneo, ponendosi in rapporto con la realtà individua il movente; a questo punto abbiamo l'IO potenzialmente creativo che attraverso la tecnica diventa l'IO espressivo.

Parlando dell'individuazione del movente abbiamo fatto ricorso al rapporto con la realtà, stabilendo per la prima volta un contatto tra l'IO ed il mondo esterno. Sarà opportuno precisare che tale rapporto non scatta esclusivamente a questa fase del processo espressivo, ma che in tal momento acquista una particolare importanza. In pratica, della realtà fa parte fin dall'inizio lo stesso IO e già la coscienza del corpo è un modo di stabilire un contatto con una entità di natura non rigorosamente soggettiva. Se così non fosse non avrebbe senso parlare di recupero del corpo.

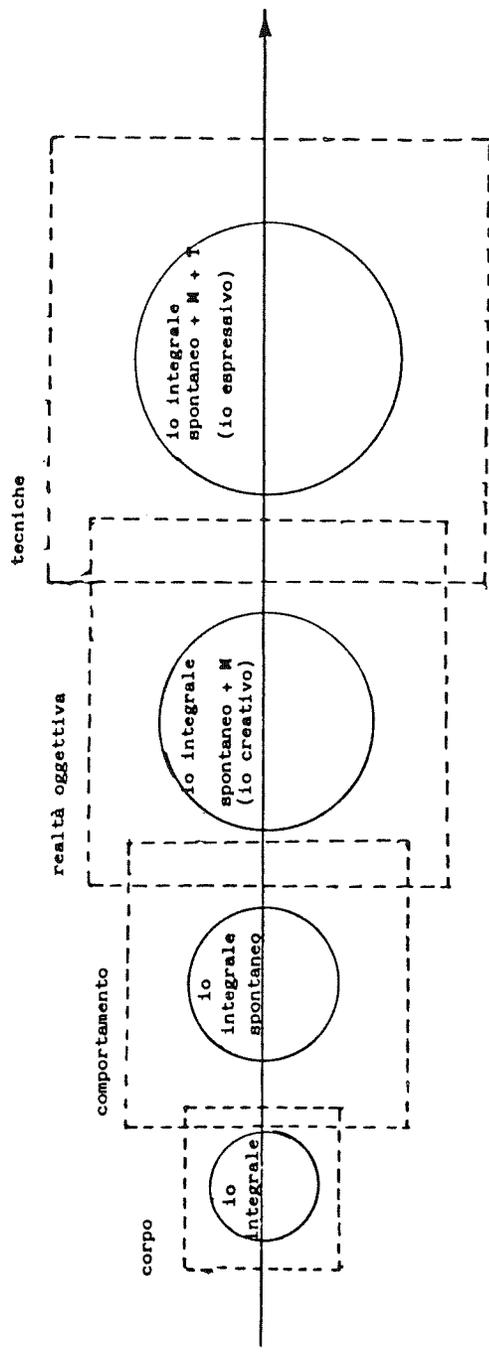
Evidentemente, se il recupero è necessario, non si può fare a meno di presupporre la possibilità psicologica di un'astrazione dalla materialità dell'individuo. Tutta la serie dei passaggi che abbiamo indicato si realizza attraverso una progressiva e crescente presa di possesso della realtà che circonda il dato puntiforme del soggetto. La dinamica di tale conquista si sviluppa in modo bidirezionale: dall'IO all'esterno e dall'esterno all'IO.

L'IO prende coscienza di ciò che lo circonda e tale presa di coscienza lo modifica. E' proprio in virtù di questa serie di modificazioni, che vengono di fatto a creare il presupposto per una serie di modi di essere confrontabili tra di loro, che ad un certo punto si produce quasi inevitabilmente una situazione di crisi che si concreta in scelta, in atteggiamento di fronte alla realtà, in altre parole in moventi.

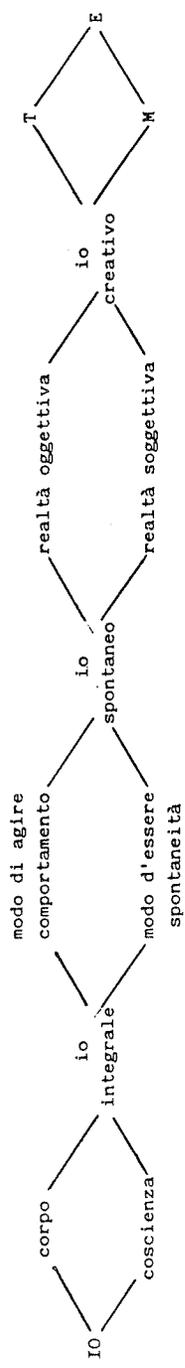
In pratica questi ultimi non sarebbero che reazioni soggettive e selezionate dell'IO di fronte alle sollecitazioni che la realtà produce. Se ciò è vero, ne consegue che l'espressione è la "materializzazione" delle reazioni soggettive dei rapporti tra l'IO ed il mondo esterno, ed in quanto materializzazioni, costruzione di realtà.

Nel processo sommariamente descritto, si trova il significato di ogni esperienza artistica e ovviamente, nel caso particolare, dell'espressione corporea. Significato duplice: formativo dell'IO da un lato e, in senso più ampio, sociale dall'altro.

Possiamo provare a sintetizzare in un grafico il fenomeno che abbiamo descritto:



I campi delineati con i trattini sono porzioni di realtà con cui progressivamente l'io si mette in rapporto. I termini di questo gioco dialettico possono pertanto essere così sintetizzati



"E" è il punto di arrivo dell'evoluzione dell'io (IO = E) e al medesimo tempo il contributo dell'io alla produzione della realtà.

I vari rapporti tra gli elementi che costituiscono il processo espressivo possono essere stabiliti sia in presa diretta, sia in forma coscientemente alienata, cioè rompendo le relazioni naturali tra i vari momenti del processo. In quest'ultimo caso la formula conclusiva del mio discorso: $IO = E$, può trasformarsi nella formula $IO \neq E$, in quanto si rende necessario ai fini espressivi creare un contrasto. Una scissione dell'IO fa nascere delle tensioni ovviamente comunicabili. E' il caso tipico che si verifica quando si scollì il movente dalla tecnica non per insufficienza espressiva, bensì per esprimere un attrito e quindi realizzare un automatismo o uno straniamento. La stessa cosa avviene, ad esempio, quando la dissonanza musicale od il falsetto verbale sono usati come elementi di contrasto.

Ne consegue che il valore espressivo di tali "rotture" si precisi unicamente nell'economia generale del discorso, cioè in rapporto all'insieme degli elementi che lo compongono.

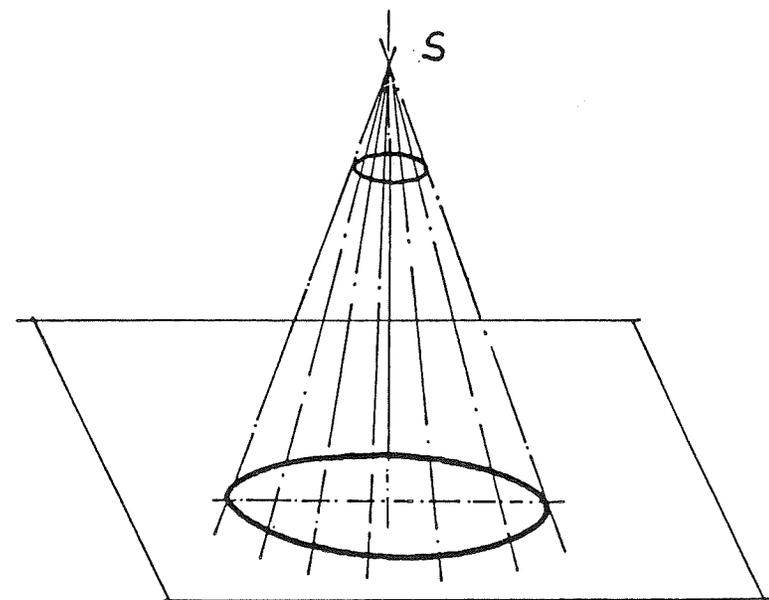
Si può affermare che, in tali casi, un circoscritto accantonamento del movente interno a favore di quello esterno costituisca un momento di passaggio in vista dell'espressione di un più generale e complesso movente interno. In altre parole si raggiunge l'equazione $IO = E$ attraverso $IO \neq E$.

Tutte le distinzioni operate parlando dell'IO, del movente, delle tecniche, del discorso, ecc. sono ovviamente distinzioni puramente astratte in quanto nella realtà questi diversi elementi compongono una unità inscindibile. Il frazionamento ha un valore esclusivamente analitico ed uno scopo didattico, in quanto consente di orientare l'addestramento in modo settoriale.

In questa ottica, di conseguenza, rientrano anche le distinzioni che possono farsi a proposito del ricupero dell'io separatamente dallo sviluppo delle tecniche. Infatti, data l'interdipendenza pressoché assoluta esistente tra i vari campi che prendiamo in considerazione, è facile capire che il ricupero dell'io non è scorporabile dallo sviluppo delle tecniche, come lo sviluppo delle tecniche non è scorporabile dal ricupero dell'IO.

In questo secondo caso, per rifarci all'ultimo grafico, la divisione si baserebbe su un'idea di crescita di un IO costantemente puntiforme. Il doppio rapporto io-tecniche è valido in assoluto in quanto l'ipotesi di un IO puntiforme è puramente ipotetica; esso è valido in modo particolare nell'ambito del nostro discorso dedicato all'espressione corporea che presuppone un IO integrale.

Anna Sagna



Cinque interviste

Ai rapporti, innegabilmente complessi e spesso confusi, tra danza (danza classica e danza moderna), teatro e mimo abbiamo dedicato il numero precedente di *Linea teatrale*. Come dicevamo, la confusione non ci preoccupa in quanto in questo caso ci appare la fervida, forse inevitabile conseguenza di un lavoro intellettuale teso non soltanto a superare categorizzazioni di mera origine storica, ma anche a ripensare, riscoprire e sperimentare il senso e le forme dell'espressione artistica, spettacolare in particolare, alla luce di mutati bisogni e contesti socio-culturali.

Oggi più che mai ci rendiamo conto che l'antica massima enunciata da Lorenzino de' Medici nel prologo all'*Aridosia*: "il mondo è stato sempre a un modo", se resta valida e rassicurante come criterio rigorosamente astratto, nel concreto può ingenerare pericolosi fraintendimenti, biecche e pigre cecità. Molto più preoccupano le troppo frettolose smanie definitorie, ansiose, si direbbe, di eludere la sostanza drammatica della situazione col sostituire i vecchi dogmi con nuovi dogmi.

Perciò, tornando sul tema del precedente numero della rivista, diamo la parola a cinque protagonisti, sia pure a diverso titolo, della danza contemporanea; Antonio Gades, Andy De Groat, Susan Buirge, Brigitte Lefevre e Magey Marin.

Le voci, ovviamente, potrebbero essere molto più numerose, ma le cinque prescelte ci sembrano un campione abbastanza rappresentativo del panorama attuale. Sulla base del dilemma: danza-mezzo, danza-fine; gli argomenti, i modi di intendere le parole, le accettazioni e i rifiuti, le metodologie, gli immaginari... si accavallano e si contrappongono. Eppure a dispetto di tutto si avverte una segreta unità di fondo. Ci sembra costituita da quel lavoro di cui si diceva all'inizio.

Antonio Gades

Antonio Gades, nato nel 1936 nella Provincia di Alicante. Nel 1952 studia danza classica con Pilar Lopez e farà parte della sua compagnia fino al 1961. Fondamentale l'incontro con Vincente Escudero nel '63, grande danzatore flamenco partner della Argentina. In Italia a più riprese con Carla Fracci nella *Pavana per un'infanta defunta*, di cui compone anche le coreografie, e così nell'*Amour Sorcier* di De Falla e in altre numerose occasioni. Danza con Alicia Alonso nel '75. Le opere che l'hanno reso celebre sono *Bodas de sangre* e *Carmen*, delle quali esiste anche una versione cinematografica, con regia di Carlos Saura.

Sono rimasta molto colpita nei tuoi spettacoli dalla possibilità di creare con puri elementi di danza il dramma di una vicenda. E' una caratteristica della tradizione della danza flamenca, oppure no?

No, sinceramente, è un fatto legato alla mia personalità. Il flamenco è stato quasi sempre praticato come forma di virtuosismo, io però ci ho visto un'altra anima, più vera del semplice "pestare con i piedi" e quindi ho cominciato a sentirlo in un altro modo e a cercare di spiegarlo in un altro modo. Non è assolutamente a una scuola che bisogna riferirsi.

Chi ti ha influenzato o comunque chi ha contato di più per te?

Come ballerino sono stato formato da Pilar Lopez; poi ho cominciato a studiare il folclore del mio paese, tutte le forme della danza tradizionale e popolare, infine ho iniziato lo studio della danza classica. Ho composto le mie prime coreografie, ma è stato a partire da *Bodas de sangre* che ho sentito di poter creare una nuova dimensione per la danza.

Trai sempre i tuoi soggetti da questa tradizione?

Prima di *Nozze di sangue* componevo soprattutto pezzi astratti, poi ho attinto alla forma più rappresentativa della nostra cultura, cioè quella andalusa.

Puoi spiegare come diventa possibile parlare e raccontare attraverso il puro ritmo?

Il flamenco possiede ritmi differenti, ora più, ora meno drammatici: ciò dipende dal canto, dalla velocità, dipende dalla situazione dei personaggi. Nella *Carmen* la scena del combattimento delle ragazze è accompagnata da un ritmo di "solea per buleria", una delle forme più conosciute di flamenco, normalmente viene cantato ed accompagnato alla chitarra durante la danza. A me è parso che togliendo gli accompagnamenti e lasciando soltanto il rumore dei piedi che battono sulle tavole, esso acquistasse un senso drammatico più forte, con un carattere quasi animalesco, che assolveva bene l'azione. Anche nelle parti della festa abbiamo delle 'bulerias', ma delle 'bulerias festeras', giocose.

Cosa ti interessa comunicare col tuo teatro?

Penso di avere un temperamento drammatico, perciò mi sento più vicino alla tragedia che non alla danza musicale ed estetica ed anche quando compongo soggetti astratti i miei movimenti nascono sempre da un'esigenza interna e non sono mai stereotipati.

Non hai mai danzato come ballerino classico?

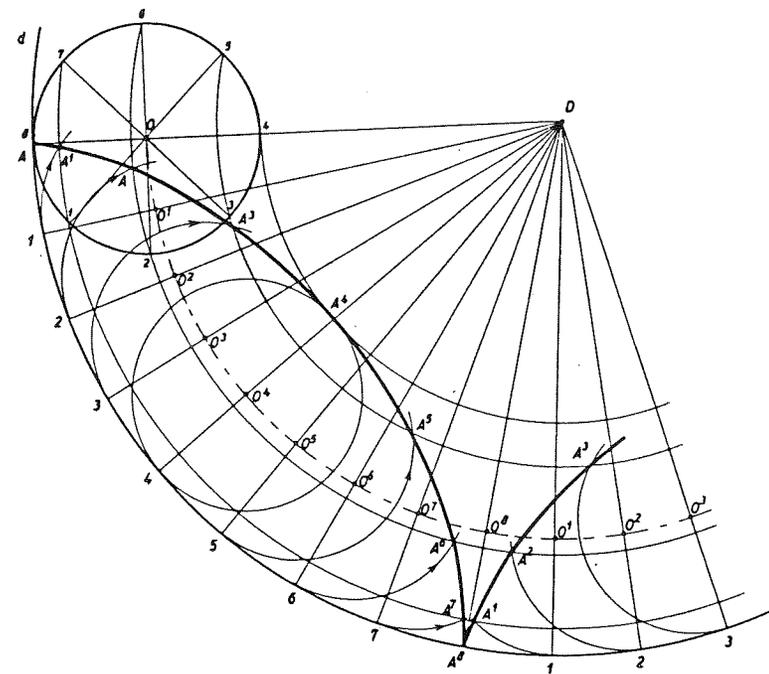
Anche come ballerino classico ho sempre interpretato dei ruoli non virtuosistici, bensì dei caratteri, per esempio con Carla Fracci ho danzato il "pas de deux" della *Pavana per un'infanta defunta*, una tragedia quindi; ho fatto anche il Lilarion in *Giselle* che è un altro ruolo tipo attorico: non si tratta certo di un principe che "salta e balla", ma un uomo molto terreno. Non mi piace interpretare ruoli che non sento. Preferisco sacrificare a volte un po' di tecnica, perché il personaggio possa essere più viscerale; ad esempio in *Carmen*, nell'"a solo" della prigione, anziché abbandonarmi ad una variazione spettacolare, ho preferito un movimento minimo, interiore, una dimensione più umana e reale.

Tutti i tuoi ballerini hanno una grande capacità interpretativa. Significa forse che compiono anche esperienze d'attori?

No. Io insegno loro la forma interpretativa, loro però imparano in modo intuitivo, anche perché non fanno nulla che non sentano. Inoltre i ruoli sono distribuiti secondo le loro affinità coi personaggi.

Una definizione del ritmo.

Il ritmo per me è flamenco: è un fatto istintivo, di cultura; anche un bambino piccolissimo se lo porta dentro, come un vecchio millenario e tutto ciò è un mistero. Un ritmo mi dà una sensazione, un sentimento e io istintivamente lo interpreto. Mi piace il rumore, mi piacciono molto i silenzi, perché valorizzano il rumore, lo stesso silenzio ha un suono; non lo posso spiegare a parole. Penso che queste cose, se razionalizzate, perdono il loro senso, diventano fredde.



Andy De Groat

Andy De Groat, come Douglas Dunn (*), è un tipico rappresentante della *post-modern dance* americana. Arrivato a New York nel 1967 per studiare pittura, vi incontra Bob Wilson e lavora con lui dal '67 al '76. Farà la coreografa di *A letter for Queen Victoria* (1974) e di *Einstein on the Beach* (1976). La compagnia "Andy De Groat and Dancers" è stata creata nel 1973. Ha presentato spettacoli al Museo di Arte Moderna, al Lincoln Center, al Dance Umbrella di New York; al Festival International de Danse, al Festival d'Automne di Parigi e in numerosi altri centri in tutto il mondo. De Groat ha coreografato anche per il Théâtre du Silence, per il De Groep a Amsterdam e con Wilfride Piollet, ballerina étoile dell'Opéra di Parigi. Fra le sue coreografie la *Rope Dance Translation* (1974) è la più caratteristica fra le sue danze 'giranti'.

Come ti sei avvicinato alla danza?

Non ho mai seguito un corso di danza, ho sempre lavorato da solo. Ho imparato molto soprattutto guardando le cose degli altri coreografi, soprattutto la danza classica, sia in Europa sia a New York, acquistando familiarità in particolare con i nuovi coreografi newyorkesi.

A poco a poco ho cominciato a pensare alla possibilità di lavorare con persone molto differenti tra loro per livel

(*) Dunn ha una nozione più radicale della danza, in quanto non la prende minimamente in considerazione come fenomeno di rappresentazione, ma unicamente come 'evento', egli appartiene infatti alla prima generazione di danzatori postmoderni. De Groat invece, appartenendo alla seconda, rivaluta un certo formalismo nella danza ed accetta il 'meccanismo' teatrale della rappresentazione. In ambedue comunque la danza viene opposta a ciò che è falso e fittizio in teatro piuttosto che esperienza vissuta. Douglas Dunn si è esibito con *Yvonne Rainer and Group* ('68-70), con la *Merce Cunningham and Dancers Company* ('69-73) e con la *Grand Union* ('70-76). Nel '71 inizia a presentare le sue coreografie. Ha composto danze anche per il Ballet Théâtre Français de Nancy, per il Balletto dell'Opéra di Parigi e per il Gruppo di Ricerca Coreografica di Parigi. Tra le sue coreografie: *Lazy Madge* ('76), e *Octopus* ('74).

lo tecnico, creatività, strutture corporee, stili di danza, *entraînement*. Quando ingaggio i danzatori, lo faccio sempre in rapporto agli altri della compagnia, cerco di mantenere sempre una grande differenza tra tutti quanti. Accosto il ragazzo che non ha mai seguito dei corsi, ma che danza molto bene, con persone che hanno sempre fatto del classico, con altre che hanno fatto solo moderno, con il ragazzo proveniente dal pattinaggio artistico professionale.

Un altro punto che mi interessa è trovare per ogni balletto una differenza nello spirito e nell'atmosfera. In rapporto alla musica, per esempio, che può essere classica, jazz, rock, al testo, o al silenzio. Cerco sempre di non chiudermi in uno stile rigido preciso e, sebbene io abbia uno stile e idee chiare, tendo sempre a questa varietà in ogni progetto.

L'ispirazione di un balletto può scaturire non soltanto da una musica, bensì da un mio movimento o da quello di un danzatore della compagnia, può nascere da un testo, da un disegno, da una struttura matematica in rapporto con la musica. Mescolo i modi di lavorare e gli spunti di partenza anche nello stesso balletto. Nel mio ultimo balletto, per esempio, ci sono otto studi, ma il punto di partenza di ognuno è differente: in un caso è la musica, in un altro è una struttura nella spazio e dei conti numerici senza nessun rapporto con la musica, in un altro ancora abbiamo cominciato con posizioni del copro fissate, oppure abbiamo utilizzato gli stessi materiali in altri modi. In ognuno ci sono un'idea o più idee, cioè più possibilità nello stesso pezzo.

Per quanto riguarda il tipo di movimento impiegato cerco di conservare le cose classiche, convenzionali, ma mosse in un modo personale, meno canonico.

Utilizzo anche i modi di muoversi personali dei danzatori e soprattutto le cose che nascono dal movimento di un gruppo, inoltre utilizzo anche i miei propri movimenti. In ogni balletto quindi c'è sempre un insieme di cose piuttosto che uno stile unico.

Per te la danza deve essere più concettuale o più espressiva?

Il punto di partenza è piuttosto concettuale, ma le idee non hanno una grande importanza di per sé, ogni idea ha la possibilità di esprimere qualcosa; per me l'importante è trovare le idee, le strutture che fanno muovere le persone ed esprimere qualcosa. Non è tanto importante il che cosa, quanto l'altro livello del rapporto tra strutture e concetti; non mi interessa esprimere semplicemente qualcosa di prestabilito intorno a una storia o a un'idea; le cose che nascono spontaneamente, sia durante le prove che durante lo spettacolo, per me sono molto più giuste e più stimolanti di qualsiasi cosa fissata e prevista, cioè troppo pensata. Il lato espressivo per me è buono quando è immediato e spontaneo; quando non è spontaneo ritengo abbia un *coté* più teatrale che di danza. Per me la differenza è questa.

Ti interessa il teatro-danza?

Sì, però ci sono sempre molti problemi quando cerchi di mischiare due cose diverse. La danza in fondo è movimento, il teatro è voce, parola: è interessante legarli, ma è molto difficile perché i danzatori non sono attori, il loro training è diverso; la maggior parte delle volte che i danzatori parlano non funziona.

E il mimo?

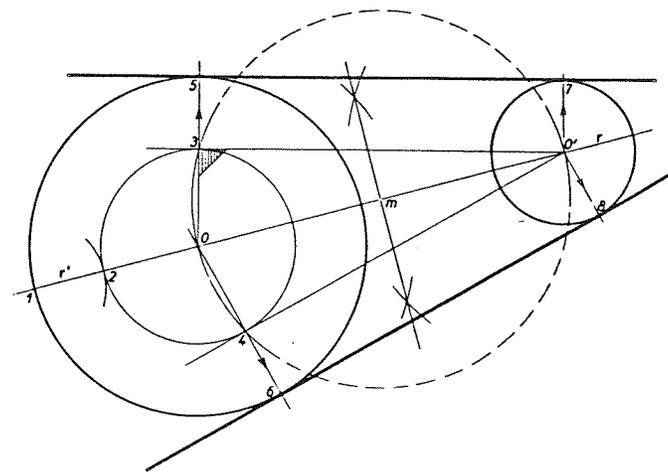
Nel mimo c'è decisamente qualcosa di contrario al mio modo di lavorare. Nel mimo c'è l'intenzione di significare prima di esprimere, il che io giudico una separazione, uno scollamento tra il movimento e la sua espressione, anche se ciò forse non avviene nelle prove e negli spettacoli. Si vuol fare un personaggio o mostrare una piccola storia e per me tutto ciò (storia, personaggi, espressione) non deve essere fissato prima del lavoro; tutto esce dal lavoro. Non amo il mimo per questo motivo, perché cerca di esprimere col movimento una cosa diversa dal movimento ed in questo trovo una falsità che non riesco a capire; quando assisto a questa frattura non mi sento a mio agio, a causa delle scissioni tra pensiero ed esecuzione. Per me la gran gioia di danzare consiste proprio nell'annullare la frattura.

Trovi delle differenze con il mimo anche a livello muscolare del movimento?

Sì, ci sono delle differenze a causa delle cose dette, cioè dello scollamento. Credo che lo stesso problema si presenti nella danza classica, in cui c'è qualcosa di previsto, un modello, e tutto il lavoro viene fatto in funzione di mete prefissate. Nel mio lavoro è l'inverso: si inizia, si arriva alla fine, e questo è tutto. Stessa differenza nell'uso del corpo: in un caso, prendi un recipiente vuoto, con una sua forma ed espressione, e trasferisci te stesso lì dentro, nella forma già stabilita; nell'altro caso invece, io sono qui, così come sono, e parto da me. Nel mimo e nella danza classica c'è un a priori che cambia completamente il modo di lavorare, le relazioni tra corpo e spirito.

Per questo tu usi la danza classica in senso ironico?

Sì, perché sentirmi in questo stato di scollamento mi fa ridere, lo trovo bizzarro e questo ovviamente traspare nell'espressione, è la prova di ciò che ho spiegato prima; se sento qualcosa veramente, esso 'esce' naturalmente. Nel mio *Lago dei cigni*, io non ho pensato di fare dell'ironia, semplicemente è diventato così.



Susan Buirge

Susan Buirge (Minneapolis, Minnesota, 1940). Dopo aver studiato danza a New York, alle Juilliard School e all'Henry Street Playhouse e aver fatto il suo debutto come ballerina nella compagnia di Alwin A Nikolais nel 1964, si stabilirà in Francia nel '70. Qui si consacra all'insegnamento e anima un suo gruppo di danza, il Dance Théâtre Experience, poi Théâtre Susan Buirge a partire dal '75. Tra le sue composizioni: *Televanilla* ('68), *A la lueur d'une lampe* ('73), *Autour d'une arbre* ('75), *Les empreintes* ('77).

Vorrei una spiegazione dell'espressione Teatro-danza () che appare nella denominazione del vostro gruppo.*

Teatro-danza è un'espressione creata da Laban negli anni venti. Allora si voleva fare una distinzione tra una

(*) Tentiamo di fissare alcuni elementi del teatro-danza odierno, che si differenzia da quello originario espressionista. Si ha la sensazione di trovarsi dinanzi a dei personaggi simili a quelli che compaiono in teatro, che cioè lasciano trapelare, dietro all'attimo del presente, un loro passato stratificato; abbozzi di piccoli drammi, di relazioni umane trapelano da gesti e movimenti. Tali personaggi si costruiscono attraverso il mondo personale e autobiografico dei singoli danzatori, senza fare riferimento ad altre personalità con cui identificarsi, come avverrebbe invece in teatro. I costumi, costituiti da normali abiti, cercano di sottolineare tale 'umanità', al contrario dei costumi da danza usuali, spersonalizzanti, aderentissime tute. I danzatori interagiscono con oggetti scenici, tratti in maggioranza dalla quotidianità, (sedie, tavoli, ecc.). La gestualità usata varia dal gesto astratto, al gesto tecnico, al gesto quotidiano e si caratterizza per non essere mai gratuita, nel senso della fioritura o della variazione virtuosistica, bensì motivata nel totale del contesto.

A differenza che nella post-modern-dance, in cui le danze hanno carattere di studi su problemi connessi al movimento, nel teatro-danza il movimento non è più considerato il fine, ma un mezzo per arrivare a scoprire l'uomo. La storia, però, come dice la Buirge nell'intervista, non è il punto di partenza, ma è sempre mai un punto d'arrivo.

compagnia di danza classica e un tipo nuovo di danza. Le mie origini si ricollegano a questo ambiente attraverso il mio maestro Nikolais, che studiò con Mary Wigman e lei a sua volta con Laban. Quindi è in parte al riconoscimento di questa eredità che si deve la nostra denominazione, ma anche al fatto che essa esprime un concetto in cui io credo: la danza per me è in gran parte un fenomeno visivo, qualcosa che si guarda.

Il teatro è un luogo, avremo quindi una danza in un luogo. Il luogo può cambiare, non deve essere necessariamente il teatro classico, ed è importante rispettare le caratteristiche del luogo in cui si agisce.

Lavorate con gli elementi del cosiddetto "quotidiano" nelle vostre coreografie?

Sì, io lavoro molto sui gesti strettamente legati alla quotidianità poiché trovo che siano particolarmente carichi di senso; ma questo senso può essere distrutto e ciò che mi interessa è l'ordine dato agli elementi gestuali, che può permettermi di cambiare il senso comune delle cose e il ruolo di questi elementi può consentire di costituire un nuovo linguaggio.

Io lavoro sulle azioni, per esempio quelle di spostamento (camminare, saltare, correre...), o di immobilità (essere in piedi, seduto, sdraiato), sul gesto e sull'analisi delle possibilità di movimento di tutte le parti del corpo. I gesti sono legati da un rapporto funzionale al corpo e ricoprono quindi uno spazio ristretto, ma essi possono essere dilatati nello spazio e questa amplificazione spaziale dà loro un altro senso. Un altro nostro tema di indagine è il "segno convenzionale". Esso per me ha un carattere di immobilità. Non voglio confondere gesto e segno: il segno è portatore del senso attribuitogli da una cultura. I segni sono dei "momenti fermati", poiché creati in genere per essere visti da lontano, per comunicare un'informazione specifica da una grande distanza.

Lavoro quindi su questi tre fattori; essi si possono mescolare naturalmente, il gesto diventare segno e viceversa.

Lavorate sul narrativo?

No, assolutamente, non ho mai lavorato su una storia e non ho intenzione di farlo; ciò che mi interessa nella coreografia è osservare come, dato un certo numero di elementi di partenza, li si combina ottenendo dei risultati inaspettati. Può darsi che nasca una storia, ma essa non sarà stata il punto di partenza. La narrazione può apparire in diversi momenti dello spettacolo, in rapporto ora alla coreografia, ora ai costumi, ora alla musica; tutti questi elementi raggruppati costituiscono una forma teatrale, almeno quella che io ricerco. Non inizio mai con l'intenzione di mostrare qualcosa, bensì comincio con dei dati, trovo il modo per ordinarli, mescolo gli elementi coreografici con gli elementi plastici e musicali e poi aspetto di vedere che cosa succede.

Questo modo di lavorare vi accomuna a qualche altro gruppo?

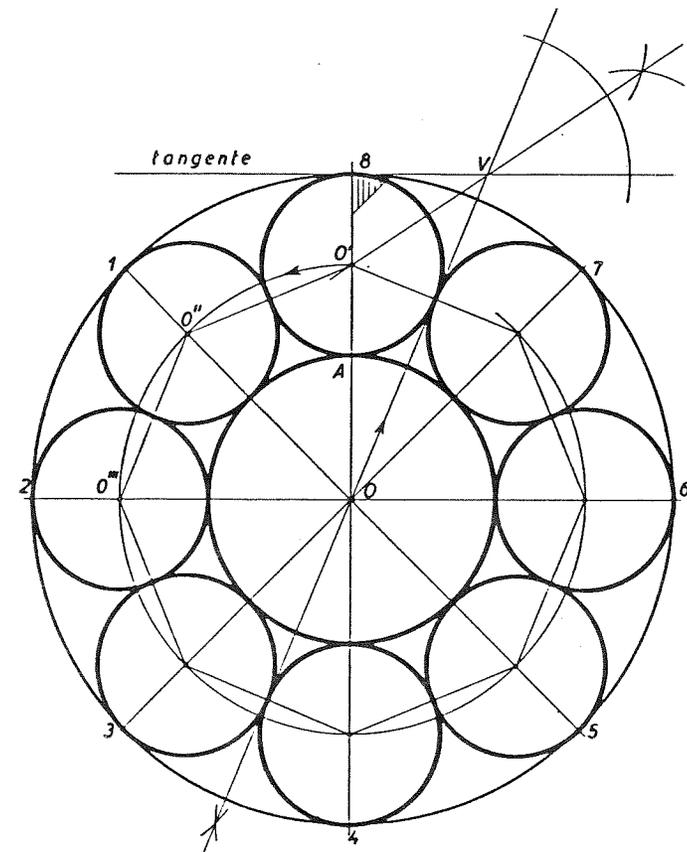
Non penso in Francia. C'è chi lavora sui problemi dell'ordine, ma non sul caso che è uno dei metodi che uso spesso; anche il caso può arrivare a impartire un ordine, può consistere in un lavoro su delle cifre, su una serie di avvenimenti o di elementi trovati.

Vi sono dei rapporti per te fra la danza e il mimo?

Confesso di avere delle difficoltà a penetrare nel mondo del mimo: credo che sia un altro corpo; quando un danzatore pratica il mimo si crea un conflitto a livello corporeo. Il mimo cerca di creare l'illusione di ciò che esiste o potrebbe esistere, mentre la danza è qualcosa di concreto, anche se attraverso questo lavoro concreto si ottengono delle immagini astratte. Voglio dire che è un linguaggio immediato, diretto, se si salta, si salta non si fa finta di saltare, se si spinge si spinge e non si fa finta di spingere. La danza di oggi non rappresenta; quando la danza classica ha incorporato il mimo rimandava la sua referenza al di fuori di se stessa, e questo non è l'intendimento della danza odierna.

Credo veramente che ci sia un conflitto a livello del corpo, dei muscoli. I muscoli del mimo sono contratti, tratti, tenuti; i muscoli del danzatore possono essere contratti, ma passano attraverso tutte le gradazioni dalla contrazione, sino all'estensione massima.

In un certo periodo nella formazione del danzatore si includeva il mimo, ma ora non più, non è necessario oggi. La danza fa il suo lavoro di espressione, la difficoltà del danzatore è proprio quella di trovarla, ma non è giusto, ricorrere al mimo.



Brigitte Lefevre

Brigitte Lefevre, danzatrice dell'Opéra di Parigi, fonda il Théâtre du Silence con Jacques Garnier nel 1972. Nel 1974 la compagnia si stabilisce alla Rochelle, centro coreografico nazionale. Maurice Béjart, Cunningham e Andy De Groat hanno composto coreografie per questo gruppo.

Qual è il significato della denominazione Théâtre du Silence?

Ci fanno spesso questa domanda, ma io non ho una risposta precisa, infatti non abbiamo cercato una definizione programmatica con questo appellativo. Esso è invece piuttosto il contrario di una carta d'identità, quale potrebbe essere per esempio "balletto di danza contemporanea"; sebbene sia proprio della danza contemporanea che in effetti facciamo.

Si voleva piuttosto evocare una specie di qualità poetica con questo titolo. Esso può anche stare a significare quella sorta di momento privilegiato in cui le persone possono incontrarsi, ora come pubblico e come danzatori, per comunicare; attraverso il movimento.

Il silenzio non è obbligatoriamente silenzioso, il silenzio assoluto non esiste (e se esistesse, è fisicamente dimostrato che produrrebbe la pazzia), non è quindi a questo tipo di situazione che intendiamo riferirci.

E a proposito della parola teatro?

Il termine teatro rinvia a un preciso periodo attraversato dalla storia della danza. La nostra compagnia è stata fondata una decina d'anni fa e molti gruppi desideravano allora liberarsi dalla catalogazione "balletto", che suggeriva un'idea troppo classica della danza; credo che sia per questo che si è arrivati ad avere la parola *teatro* nel nostro titolo, anche se non si trattava di fare del teatro.

La congiunzione di *teatro* e *silenzio* costituisce al limite una doppia negazione, in quanto la nozione di teatralità contraddice quella di silenzio e viceversa. Così l'espressione diventa positiva.

Inoltre quando fondammo la compagnia noi ci lasciammo alle spalle l'esperienza dell'Opéra, che avevamo abbandonato per svincolarci dalla sua visione classica delle cose e di conseguenza avevamo il desiderio di situarci diversamente, proprio per definirci.

Sono trascorsi dieci anni ed io ho subito una evoluzione. Vi erano allora molte cose verso le quali si era "contro", in reazione. Credo che vi sia un momento nella vita di ogni creatore in cui si reagisce a qualcosa, mentre in un secondo tempo si reagisce soprattutto a se stessi; questa evoluzione è, direi, quasi biologica, rispecchia il cammino del bambino, che diventa adolescente e così via.

Qual è la vostra ricerca attuale?

Sono stata molto sensibile ai conflitti di quegli anni tra danza classica e danza moderna, una vera e propria "querelle".

I *classici* erano molto ingiuriosi rispetto alla danza moderna ed i *moderni* molto indifferenti verso la danza classica. Conoscendo bene sia l'una che l'altra io svolgevo un po' la funzione di avvocato del diavolo, situandomi comunque col mio gruppo in una corrente di reazione a livello del movimento e dei contenuti, come ho appena detto.

Ora la ricerca ideale consisterebbe nel tendere ad una specie di danza universale. La danza odierna molto spesso si occupa dell'aspetto minimale delle cose (piccoli gesti, ripetitività...); la danza classica è costituita da una serie di posizioni codificate che ritornano ed è un po' come un "girare in tondo". Ma soprattutto la danza classica appartiene all'ambito del "parafre": la ballerina che ha appena fatto una variazione molto difficile ed è quindi molto stanca deve tuttavia sorridere, come qualcuno che è ben educato; tutto ciò fa parte di un certo tipo di educazione, mentre chi è stanco oggi non cerca di nascondere, le persone desiderano essere ciò che sono.

Lo spirito predominante della danza classica è quindi questo "parafre", bisogna addirittura avere un certo tipo di fisico, molto proporzionato, il che io trovo limitante.

Ciò che ora consiglio sono le qualità della danza classica nella sua rigidità e nelle sue possibilità di movimen

to per il corpo (i salti, i giri, le fermate), unite a quelle della danza moderna, il cui merito principale per me è quello di averci restituito il piacere della scoperta.

Il mio ideale quindi consisterebbe in questo tipo di danza universale che riunisce queste qualità e non opera esclusioni.

Pensi che nella danza moderna ci sia un contatto più immediato col movimento che nella danza classica?

Volendo separare le cose e catalogarle, penso che nella storia della danza dopo il "parafre" della danza classica e la "sensazione profonda" di personalità di tipo espressionista quali Martha Grahaam, vi sia ora nella danza una tendenza all'introspezione, anzi io temo che questa continui a rinchiudersi sempre di più su se stessa; per me sarebbe un peccato se ciò avvenisse totalmente. Tale tipo di danza è molto comportamentale, è cioè il comportamento di una persona ad essere indagato; ne sono derivati risultati nuovi e interessanti, ma se rimane solo questo, cioè una danza di pura introspezione, credo si corra il rischio di limitare un po' troppo il campo.

La danza in se stessa è "slancio", cioè piacere di spostarsi, di muoversi, di "far uscire il proprio corpo"; la difficoltà stessa degli esercizi è danza, cioè il superarsi continuamente; se si fanno solamente le cose che ci sono congeniali, si perde questa sorta di filosofia della vita propria della danza che è lo sforzo di superarsi per rendere il proprio corpo astratto.

Opto quindi per la sintesi di classico e moderno, ma soprattutto non voglio escludere nessuna possibilità.

Analizzando la cosiddetta "danza teatrale" ho isolato qualche elemento a mio avviso caratterizzante: il narrativo, lo studio del personaggio, l'uso della gestualità quotidiana, l'uso del comico, il rapporto con degli oggetti scenici, ecc. Usate questi elementi nei vostri lavori?

Vorrei riuscire a non avere nessun tipo di divieto, il che in altre parole significa che posso servirmi di quegli elementi, senza però identificarli con il mio stile.

Se in un balletto c'è la necessità che il danzatore sia in una situazione di verità in rapporto a ciò che voglio esprimere, trovo magnifico potersi servire di questi elementi, ma ancora una volta non è una carta d'identità, non è uno stile.

Teatro è rappresentazione, si rappresenta qualcosa che esiste, ma che è sublimato attraverso il movimento, si rappresenta la vita contemporanea nelle sue azioni, o a livello del pensiero, ma non è semplicemente attraverso l'uso di abiti contemporanei che si riesce a ottenere questo.

Per me ciò che è molto più importante è la motivazione del movimento; se un danzatore esegue semplicemente dei passi, anche se è tecnicamente molto brillante, ma non è motivato, animato da ciò che danza, non mi interessa. In questo senso allora la nozione di teatro, rappresentazione e vita interviene. Con i nuovi danzatori della compagnia ho dovuto fare molto lavoro perché capissero che non dovevano soltanto imparare dei passi, ma soprattutto vivere una situazione.

Per me il mimo è una tecnica molto ricca, ma non la conosco; un mimo potrebbe intervenire in un mio spettacolo, perché no?

Ci sono delle differenze tra il tipo di movimento di un mimo e di un danzatore?

Non credo; io faccio molto yoga e nella danza moderna vi sono molti passi, situazioni corporee vicine allo yoga, nello stesso modo molti passi che ai danzatori paiono inventati da loro stessi appartengono invece al repertorio classico; qualcuno ha detto che la storia non si ripete, ma si assomiglia, i bambini fanno degli arabesques senza saperlo. Penso che sia oramai difficile scoprire qualcosa, ma ci resta pur sempre la possibilità di riscoprire.

Vi interessa un tipo di danza concettuale come quella americana?

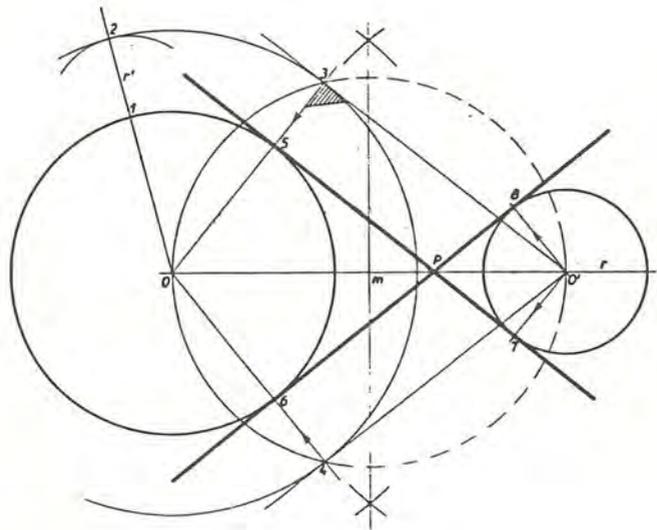
Normalmente non lavoro su delle "griglie", mi è già successo di farlo, ma in generale io utilizzo veramente la danza come mezzo di espressione.

Quali sono i vostri temi?

Molto vari. Il balletto che sto preparando ha come soggetto l'immaginazione, ossia vi sono delle persone che partendo da una situazione reale immaginano delle cose; faccio un cammino insieme ai danzatori, mi confronto con le immagini che io desidero riprodurre e che essi mi inviano a loro volta; spesso invento durante le prove, sono dei momenti di vita, di incontro che appariranno poi in scena.

Avverti una sorta di conflitto a livello di movimento nel passare da un tipo di movimento più danzato a uno più teatrale?

Credo che sia importante essere sempre molto puri nel proprio corpo, un corpo in cui può sempre succedere qualcosa, vi sono dei momenti che richiedono tale o tal'altro modo di essere, per me è un fatto di necessità, è un fatto istintivo, non posso spiegarlo.



Magey Marin

La formazione di Magey Marin è segnata dal periodo trascorso alla scuola Mudra di Maurice Béjart. Nel '77 fonda con Daniel Ambash il Ballet Théâtre de l'Arche. Vincono nel '77 il primo premio al concorso internazionale di Nyon con *Evocatione* nel '78 al concorso di Bagnolet con *Nieblas de Nino*. Nell'83 la compagnia si impianta ufficialmente a Créteil, centro coreografico nazionale. Tra le altre coreografie: *May be* (1981) e *Babel Babel* (1983).

Qual è il significato che attribuite all'espressione teatro-danza, con cui vi definite?

Proveniamo da una formazione di danzatori, ma ad un certo momento abbiamo sentito che qualcosa ci mancava, pur non sapendo chiaramente cosa, forse un rapporto più diretto con la vita, poiché la danza è qualcosa di sublimato, di astratto e visuale, con un carattere piuttosto onirico. Ho l'impressione che col teatro si possa meglio realizzare questo rapporto con la vita; cerchiamo quindi di fare un lavoro che sia innanzitutto danza, ma con un rapporto molto stretto con il teatro.

Vi servite di elementi propriamente teatrali quali il narrativo, lo studio del personaggio, il rapporto con gli oggetti, l'uso della gestualità quotidiana?

Sì, questi elementi sono molto importanti. Il narrativo, sì, ma senza l'aneddoto, inoltre la logica non è necessaria.

La ricerca del personaggio è pure molto importante perché i danzatori devono sapersi trasformare molto.

Sia il comico che il drammatico sono molto importanti, l'aspetto emotivo è preponderante.

Come lavorate sul personaggio?

Molto pedestremente attraverso l'identificazione, alla maniera di Stanislavsky e l'osservazione della realtà.

Avverti una contraddizione tra un movimento più "dan-
zato" ed un movimento più "recitato"?

Sì, infatti la nostra ricerca è quella di una danza teatralizzata, vicino alla vita, ma che non sia soltanto teatro. Ricerchiamo qualcosa di più ricco, che costituisca un nuovo vocabolario. La difficoltà si presenta quando si vogliono ampliare i movimenti e la frattura si fa evidente; la difficoltà consiste proprio nel colmare questa frattura. E' come in pittura, se hai due colori, devi mescolarli a lungo per ottenere un terzo colore. Non sempre si arriva alla soluzione, talvolta o la danza o il teatro vengono sacrificati, è molto difficile trovare l'equilibrio.

Quali sono i tuoi temi di lavoro?

Ciò che è importante non è il tema, ma il modo di trattarlo.

Ciò che conta è cosa provo quando vedo lo spettacolo e non tanto ciò che viene detto nello spettacolo, è l'immagine, un'immagine che evoca in te molte cose, che può rendere il pubblico attivo o lasciarlo passivo, ridi, piangi, cominci a pensare: è una ricerca di ciò che si deve fare per creare una reazione in chi guarda.

Hai fatto del mimo?

Non ho mai fatto del mimo. Ho lavorato con le maschere, sull'improvvisazione teatrale, sulla voce, sul canto. Nella compagnia oltre a un lavoro quotidiano di danza per mantenere il corpo in forma in tutte le sue possibilità si fa un lavoro sull'improvvisazione, il "jeu".

Non mi piace il termine mimo perché nella testa della gente si confonde con l'illusionista, cioè è qualcuno che crea le cose dal nulla. Secondo me il lavoro di un buon mimo è un lavoro di attore straordinario, un lavoro di gioco e immaginazione e non soltanto una copia meccanica della realtà. In questo senso allora noi abbiamo un grande rapporto col mimo, lavoriamo molto con gli oggetti per costruire dei personaggi, al contrario del mimo illusionista, che elimina gli oggetti per ricrearli.

Vi sono delle differenze secondo te fra il modo di muoversi del mimo e del danzatore?

In un balletto ci sono diversi momenti, la difficoltà consiste nel fare un tutt'unico. Vi sono dei momenti ora più danzati ora più recitati, momenti che fondono le due cose insieme. Durante i momenti danzati si utilizza lo spazio in tutta la sua estensione, nei momenti recitati l'uso è più vario: puoi utilizzare uno spazio minimo con piccoli movimenti, ma con piccoli movimenti puoi anche occupare un grande spazio; tutto ciò dipende dalla necessità del pezzo. Per esempio in *Babel*, nella prima scena, insieme all'idea dell'immensità della terra e dell'umanità che entra nuda, utilizzo molto il corpo nel senso della danza, mentre nella scena della costruzione della torre di Babele prevalgono gli elementi teatrali con l'intervento della voce, delle percussioni, piuttosto che la danza. E' a causa del tema che ho potuto utilizzare questi due modi, da qui deriva l'importanza di scegliere un buon tema con cui si possano sviluppare le due cose insieme.

La danza ha un carattere più onirico, si potrebbe dire che essa ha la stessa funzione dell'aria nell'opera lirica, è un momento sospeso, esprime l'interiorità dei personaggi nel corso dell'azione, ma per far avanzare la storia hai bisogno di elementi più teatrali.

Qual è stata la tua formazione?

Soprattutto classica, sono poi entrata a Mudra, la scuola di Béjart in cui si fa canto, mimo, improvvisazione, ritmo, flamenco...

Molti della compagnia provengono da questa scuola, per me è molto importante questa apertura verso tutto.

Interviste raccolte da Cristina Giachino.

Letture e appunti

Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Novecento*, Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo, Sansoni Editore, Firenze 1985.

Rielaborando e fondendo saggi scritti dal 1973 ad oggi, Cruciani riesamina l'avventura del Teatro del '900, dedicando una particolare attenzione a vicende ed esperienze generalmente non contemplate dalla storiografia ufficiale.

Se nella maggior parte dei casi "la storia di ogni teatro sinora esistito è stata la storia di idee di teatro", e lo spazio e la funzione del Teatro sono state chiaramente e irrimediabilmente definite nel XV-XVI secolo, è più che mai necessario contrapporre, a questo teatro di idee, quello "reale", fatto dagli uomini, che si è manifestato in questo secolo attraverso svariate esperienze (la comparsa di registi-pedagoghi, delle "scuole" intese come luogo in cui si progetta il Teatro che potrebbe e dovrebbe esistere, la fondazione di numerose comunità teatrali, la presenza dei teatri di liturgia e disturbo).

Il rifiuto di formule esclusive, che porta innanzitutto a "uscire" dal Teatro-Istituzione, spinge verso diverse possibilità di esistenza ed evidenza, seppur con modalità e in contesti diversi, l'importanza del *processo* creativo rispetto al *prodotto* (lo spettacolo), in una tensione di ricerca che ha alla sua base i problemi radicali del *perché* e *per chi* fare teatro.

Da questo panorama, che rivela l'incompletezza della storiografia teatrale o l'inadeguatezza, per essere colto, del critico-istituzionale, escono nuove tecniche di espressione, nuove realtà drammaturgiche, nuovi usi dello spazio, nuovi attori e nuovo pubblico.

Queste esperienze, che appartengono al passato ma sono quanto mai vive, si pongono quindi come parametro necessario e stimolo per il teatro odierno.

Maria Riccarda Bignamini

Youssef Rachid Haddad, *Art du conteur, Art de l'acteur*, "Cahiers Théâtre", Louvain 1982.

Questo studio, sebbene non recentissimo, merita una particolare segnalazione in quanto negli ultimi anni l'interesse per l'oralità e la narrazione orale è andato sempre più crescendo in Italia, sia nel campo della ricerca che in quello della pratica teatrale e scolastica.

Libanese, Youssef Haddad è attore, drammaturgo, regista e saggista. Capo del Dipartimento d'Arte Drammatica alla Facoltà di Belle Arti di Beirut, è incaricato di corsi e animatore del Gruppo di ricerca teatrale al Dipartimento Teatro dell'Università di Paris VIII per "Espressione globale e orale".

Questo saggio (tratto dalla tesi dell'autore, sostenuta al Dipartimento Teatro col professor André Veinstein) si presenta come tentativo di definire l'arte del narratore arabo; rintracciandone la storia, esaminando le diverse sfaccettature della sua arte, in rapporto anche ai problemi tecnici legati alla pratica, e osservando i suoi rapporti con il pubblico.

L'autore considera l'arte del narratore un'espressione drammatica tipica della cultura araba e la mette in rapporto con le problematiche del teatro moderno. In questa analisi, che segue uno sviluppo storico, vengono in luce aspetti particolarmente interessanti e attuali da un punto di vista culturale e teatrale.

Tra questi emergono la variabilità del concetto di

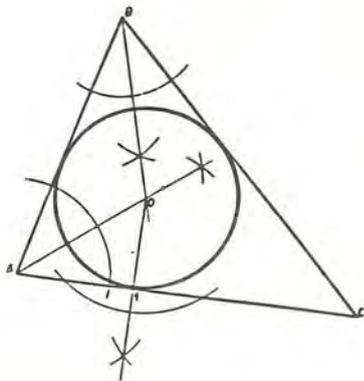
teatro in relazione alle diverse civiltà e la necessità di allargare tale concetto, spesso chiuso in formule rigide (teatro = testo scritto + edificio teatrale), per arrivare ad inglobare fenomeni generalmente esclusi dalla storiografia teatrale, nonché i rapporti tra arte della narrazione e teatro (interessante ad esempio scoprire i legami del narratore arabo con figure presenti nella nostra tradizione culturale - quali il giullare - che hanno, come loro peculiarità, quella di esercitare la funzione narrativa).

Vengono infine forniti chiarimenti e immagini concrete, in contrapposizione a diversi studi sull'oralità prevalentemente teorici, sul modo in cui il narratore esercita la propria arte.

Il testo di Haddad risulta pertanto particolarmente utile e stimolante per quanti vogliano aprirsi alla conoscenza di una cultura diversa da quella della civiltà della scrittura e di modi "altri" di fare teatro (valga, a titolo di esempio, la contrapposizione culturale cerchio del narratore / sala all'italiana e l'insistenza sulla necessaria bipolarità narratore/pubblico su cui è fondata, in questo contesto, la creazione dell'universo teatrale).

Essenziale anche allo scopo di meglio comprendere il ruolo fondamentale del pubblico nella creazione teatrale e gli aspetti teatrali dell'arte del narratore (la cui figura è, tra l'altro, presente in molti allestimenti contemporanei). Ovvio infine l'interesse dal punto di vista dell'oralità all'interno di diversi ambienti (scuola, teatro...) e in generale arte del narratore.

m. r. b.



TESTI

Un "giuoco" di Tardieu

Le style enfantin, ou La Mort et Le Médecin è da considerarsi, per indicazione dell'Autore stesso, un bozzetto comico. Questo piccolo testo, che non figura nel volume einaudiano dedicato al teatro di Jean Tardieu in quanto *Une soirée en Provence, ou Le mot et Le cri* (Gallimard, 1975), che lo contiene, apparve in Francia quando la raccolta italiana era ormai in corso di stampa, riconferma, nelle sue pur minuscole dimensioni, la genialità sperimentale di un drammaturgo poeta, capace di alternare e spesso di fondere emozione lirica, lucido giuoco intellettuale, alchimie linguistiche e surreali arguzie. Colto, raffinato, sempre essenziale Tardieu appartiene a pieno titolo a quel "nouveau théâtre" (oggi più noto come "teatro dell'assurdo") che caratterizzò la scena europea dagli anni '50 ai primi anni '60.

Parlando con Donatella Moretti, autrice di una ponderosa tesi sul suo teatro, lo scrittore diceva recentemente: "La poesia drammatica per me si colloca al vertice delle arti; la poesia consente di esprimere il proprio sentimento. Filosoficamente la poesia, nella sua forma più evoluta, deve cercare di avvicinarsi a ciò che è razionale. Poesia e teatro sono molto legati, il teatro però mi dà la soddisfazione di uscire da me stesso, di liberarmi da un senso di claustrofobia."

L'interesse per il teatro, dove lirico e burlesco ("due aspetti differenti della stessa sensibilità") possono liberamente manifestarsi, hanno portato Tardieu ad esplorare i meccanismi drammatici e per così dire a giuocare con questi meccanismi. "Giuocando" con i monologhi è nato *C'era folia al castello*, "giuocando" con gli "a parte" è nato *Oswaldo e Zenaïde*, e così via. A questa serie di giuochi appartiene

anche *Lo stile infantile*: un testo "scritto" da un bambino e recitato da adulti. Giuochi, sì, ma giuochi di "un poeta fra l'essere e il nulla", per il quale la ricerca della realtà è fondamentale.

Lo stile infantile sarà messo in scena quest'anno da Assemblée Teatro di Torino.

g.r.m.

●

Lo stile infantile
ovvero
La Morte e il Medico

bozzetto comico di Jean TARDIEU
traduzione di Gian Renzo Morteo

Personaggi:

Il Presentatore
Il Signore
La Signora
La Signora della Metropolitana
Il Dottore
Il Capotreno

IL PRESENTATORE

Dovete immaginare che l'autore di questa piccola commedia sia un bambino. Un ragazzo di otto o nove anni, sveglio e pieno di fantasia.

La commedia, l'ha scritta a modo suo. Con tutte le ingenuità dell'età. Tuttavia, siccome fa filare a bacchetta i genitori, li ha costretti, assieme con qualche loro amico, a recitarla per lui.

Così, l'autore-bambino, in compagnia di alcuni giovani invitati, assisterà allo spettacolo, frutto della sua ellittica immaginazione! Vedrà gli adulti dar vita alle sue elucubrazioni, scambiarsi battute puerili con totale naturalezza, come se si trattasse di un'opera scritta da un grande.

Per gli attori è preferibile recitare in modo infantile un testo serio, o interpretare seriamente un testo infantile?

Giudicate voi.

La commedia è rappresentata in una comune stanza da pranzo.

A teatro, o in televisione i vari luoghi dell'azione possono essere segnalati mediante cartelli, redatti con mano infantile, all'inizio di ogni scena. Alla radio, la loro funzione può essere assolta da una voce che annuncia: "In casa, al mattino", "Stazione della metropolitana", ecc.

I - In casa, al mattino.

SIGNORA - Dove vai?

SIGNORE - In ufficio.

SIGNORA - Dinuovo! Ci sei già andato ieri!

SIGNORE - No, ieri non ne ho avuto il tempo: avevo troppo da fare ad essere ammalato.

SIGNORA - Oggi come stai?

SIGNORE - Come vuoi tu.

SIGNORA - Io voglio che tu sia malato.

SIGNORE - D'accordo, sarò ammalato questa sera! Adesso però debbo uscire.

SIGNORA - Fa attenzione alle strade interrotte.

SIGNORE - Non sono tutte rotte, basta fare il giro.

SIGNORA - Non porti il cane con te?

SIGNORE - L'ho in tasca.

SIGNORA - E i bambini?

SIGNORE - Sono all'officina, per la riparazione. Allora, arrivederci. (*Guarda l'orologio.*) Sono in ritardo.

SIGNORA - Prendi, ecco un altro orologio. (*Gli dà un pezzetto di carta.*)

SIGNORE - Magnifico, è in anticipo. Lo tengo. Addio, a stasera.

SIGNORA - A stasera.

II - Stazione della metropolitana

SIGNORE (*alla biglietteria*) - Signora, vorrei un biglietto.

LA SIGNORA - Purtroppo, signore, ho soltanto dei biglietti vecchi.

SIGNORA - Non fa niente. Me ne dia uno. Quant'è?

LA SIGNORA - Ventimila lire.

SIGNORE - Non è caro. Ecco ventimila lire.

LA SIGNORA - Grazie. Non so però quando partirà.

IL SIGNORE - Ah! Si è fermata?

LA SIGNORA - Sì.

SIGNORE - Perché?

LA SIGNORA - Per via della pioggia.

SIGNORE - Eppure c'è un bel sole!

LA SIGNORA - Non importa. E' il sole delle giornate di pioggia.

SIGNORE - Ah, capisco. Se è così aspetterò. Noi intanto possiamo fare un po' di conversazione.

LA SIGNORA (*battendo le mani*) - Oh, sì, evviva! Le piace parlare di cucina?

SIGNORE - Moltissimo, ho sempre fame.

LA SIGNORA - Anch'io. Che cosa pensa della crema d'aceto?

SIGNORE - Molto, molto buona, ne mangio ad ogni pasto, con code di topo.

Il capotreno passa, suona una trombetta da bambino e grida: "Oggi tutte le corse sospese, oggi tutte le corse sospese".

LA SIGNORA - Ah, è vero, l'avevo dimenticato. Oggi non ci sono corse.

SIGNORE (*contrariato*) - E' seccante, come faccio ad andare in ufficio?

LA SIGNORA - Prenda una corsa Finta.

SIGNORE - Passano spesso?

LA SIGNORA - Ogni cinque minuti. Eccone una lì!

SIGNORE - Bene, la prendo. A stasera?

LA SIGNORA - A stasera. E il suo indirizzo?

SIGNORA - Non ne ho. Non importa. Venga lo stesso. E' a sinistra.

LA SIGNORA - D'accordo. Arrivederci, signore!

SIGNORE - Arrivederci, signora!

Si abbracciano.

III - In casa. La sera

Il Signore è seduto su una sedia a rotelle, ricoperto di coperte, i piedi su di una sedia, l'aspetto molto malato. La Signora gli porge un bicchiere.

SIGNORA - Povero marito mio! Te l'avevo detto questa mattina che saresti malato. Su, prendi questa medicina.

SIGNORE - Molto buona questa medicina. L'hai fatta tu?

SIGNORA - Sì, con il vino, un po' di burro, insalata cotta e naturalmente sabbia.

SIGNORE - E' proprio quello che ci voleva.

SIGNORA - Adesso, dormi! Esco per cinque minuti.

Il Signore finge di russare, poi getta via le coperte, si alza, va al tavolo e fa l'atto di scrivere.

SIGNORA (*tornando*) - Ti credevo ammalato!

SIGNORE - Sì, sì. Quando arriverà il Dottore sarò malato.

SIGNORA - E adesso che cosa stai facendo?

SIGNORE - Scrivo una poesia.

SIGNORA - Dinuovo?

SIGNORE - Ma non è una vera poesia.

SIGNORA - Per fortuna! Su, vieni piuttosto a giocare con me!

SIGNORE - A che giuoco?

SIGNORA - Alla cucina. Hai invitato, sì o no, la Signora della Metropolitana?

SIGNORE - E' vero. Che cosa si mangia?
SIGNORA - Dunque... Per cominciare minestra...
SIGNORE - Sì, minestra. Ecco qui carote... porri... patate... (*le porge in successione una matita, un paio di occhiali e un fazzoletto*).
SIGNORA - Benissimo, facciamoli cuocere. (*Depone il tutto su una sedia e fa l'atto di accendere il fuoco.*) Ecco. Sono cotti.
SIGNORE - Bene. Però ci vuole anche la carne.
SIGNORA - Io ho del filo.
SIGNORE - Magnifico. Sta a vedere. Basta metterlo sul fuoco... Visto? Ecco tre filetti. (*Lei depone i pezzetti di filo sulla tavola.*)

Suonano alla porta.

SIGNORA - Accidenti, il Dottore! Presto, coricati.
SIGNORE - E' vero, sono così ammalato.

Si siede e si ricopre.

SIGNORA (*in quinta*) - Buongiorno, dottore.
IL DOTTORE (*entrando*) - Buongiorno, signora. Mi permetta di abbracciarla.
SIGNORA - Attento alla permanente!
IL DOTTORE - Non abbia paura, me ne intendo.

Giungono presso il malato, mano nella mano.

IL DOTTORE - Allora, signore mio, che cosa c'è che non va?
SIGNORE - Sono ammalato, dottore. Ho preso freddo in ufficio.
IL DOTTORE - Ah! ah! molto pericoloso, l'ufficio. Dunque, vediamo, ha la febbre?
SIGNORA - Oh! sì, dottore, ha la febbre, da un momento fa.
IL DOTTORE - Faccia vedere la mano... Com'è sporca! Lei si lava spesso?
SIGNORE - Non troppo, dottore. Non c'è più sapone.
IL DOTTORE - Bene, bene. E la lingua?

Il Signore tira fuori la lingua.

IL DOTTORE - Un po' nera, scommetto che ha mangiato la liquirizia.
SIGNORE - Sì, dottore, ho comprato la liquirizia in ufficio.
IL DOTTORE - Ah! ah! pericoloso, decisamente pericoloso questo ufficio! A piedi come stiamo?
SIGNORE (*sollevando i piedi sotto la coperta*) - Bene. Grazie!
IL DOTTORE - Guarda, guarda! Sporchi come le mani!
SIGNORE - E' colpa delle scarpe.
IL DOTTORE - Sì, però non va. Dev'essere il morbillo. Lei soffre di un sintomo?
SIGNORA - Che roba è un sintomo?
IL DOTTORE - Una malattia grave, gravissima. Mortale.
SIGNORA - Dio mio, dottore! Com'è possibile?

Suonano alla porta.

SIGNORA - Perbacco! Chi può suonare a quest'ora? (*In quin*ta) Se proprio vuole, entri!
LA SIGNORA DELLA METROPOLITANA (*entrando*) - Buongiorno a tutti! Disturbo?
SIGNORE - Per nulla. (*Alla moglie*) E' la Signora della Metropolitana che è venuta a cenare con noi.
SIGNORA - Si segga, si segga. Il Dottore finisce mio marito. Sono da lei tra un istante.
LA SIGNORA DELLA METROPOLITANA (*ridacchiando*) - Non c'è fretta. Aspetto. (*Si siede.*)
IL DOTTORE - Bene! Adesso scrivo la ricetta. Avete della carta?
SIGNORA (*portando carta e penna*) - Ecco, dottore.
IL DOTTORE (*al tavolo, scrivendo*) - Attenzione, questa è la cura: "Un brodo di verdure ogni due ore, una passeggiata sul cavallo a dondolo il mattino a digiuno, tre volte al giorno un cataplasma di carbone, gesso e formaggio parmigiano. Evitare l'ufficio. Stare a letto o in piedi, a seconda dei casi. Lavarsi le mani e i piedi prima di ogni pasto." Ecco, è tutto.
SIGNORE - Grazie, dottore. Quanto le debbo?
IL DOTTORE - Dieci milioni.

SIGNORE - Bene! Eccoli. (*Gli dà un pezzo di carta.*)
IL DOTTORE - Grazie e arrivederci. Torno tra un'ora per vedere se va meglio.
SIGNORA - L'accompagno, dottore.

Escono.

SIGNORE (*buttando via le coperte*) - Cara Signora della Metropolitana! L'ho fatta venire perché io l'amo.
LA SIGNORA DELLA METROPOLITANA - Anch'io! Spicciamoci. Facciamo un bambino!
SIGNORE (*avvicinandosi a lei e baciandola sulla guancia*) - Subito, subito. Ecco fatto! E' un maschio.
LA SIGNORA DELLA METROPOLITANA - Grazie. Ci frutterà un bel po' d'asegni familiari. Saremo ricchi.
SIGNORE - E io mi sento decisamente meglio!
SIGNORA (*tornando*) - To'! Non sei più malato?
LA SIGNORA DELLA METROPOLITANA - No, non è più ammalato per il momento. E' molto seccante.
SIGNORA - Perché?
LA SIGNORA DELLA METROPOLITANA - *Perché io sono la Morte!* Mi tocca tornare.
SIGNORA (*arrabbiata*) - Cosa? Lei è la Morte e non lo diceva? Fuori di qui immediatamente!
LA SIGNORA DELLA METROPOLITANA - Me ne vado, ma tornerò tra poco. E allora vedremo. (*Se ne va ridacchiando*) Ha! ha! ha! ha!
SIGNORE - Sono stanco. Mi corico dinuovo.
SIGNORA - No, non sei stanco.
SIGNORE - Sì!
SIGNORA - No!
SIGNORE - Sì!
SIGNORA - No!
SIGNORE - Sì!
SIGNORA - Allora, vieni al cine con me!
SIGNORE - Buona idea. Dove si va?
SIGNORA - Ah! ah! lo vedi che non sei stanco?!
SIGNORE - Non sono stanco per andare al cine, ma sono stanco per restare qui.

Suonano alla porta.

SIGNORA - Scommetto che è il dottore. Aspetta! Ho un'idea. Coricati!

SIGNORE - Te lo dicevo. (*Si siede sulla poltrona e si tira addosso la coperta.*)

SIGNORA - Avanti!

IL DOTTORE (*entrando*) - Ah! come va il nostro malato?

SIGNORE - Molto male! Ho i piedi sempre più sporchi!

IL DOTTORE - Brutto segno, molto, molto grave!

SIGNORA - Credo che stia per morire.

IL DOTTORE - E' possibile.

SIGNORA - Dottore, il mio povero marito prima di morire vorrebbe domandarle una cosa.

IL DOTTORE - Volentieri, dica pure.

SIGNORA - Vorrebbe giuocare una volta al dottore.

IL DOTTORE - Niente di più facile. Gli insegno.

SIGNORA - Bene! Coraggio, alzati, marito mio.

SIGNORE (*gemendo*) - Aaah! aaah! mio Dio! Come sono stanco.

SIGNORA - Fa un piccolo sforzo. (*Il Signore si alza.*) Bene. Adesso, dottore, si metta al suo posto, per insegnargli come si fa il medico.

IL DOTTORE (*eseguendo*) - Da morir dal ridere! Io che non sono mai ammalato! (*Al Signore*) Su! Mi prenda la mano.

SIGNORE (*prendendogli la mano*) - Che cosa devo fare?

IL DOTTORE - Dica: uno, due, tre, quattro, cinque!

SIGNORE - Uno due tre quattro cinque sei sette otto nove dieci!

IL DOTTORE - Benissimo! Sa contare. Sarà un bravo medico. Adesso, guardi la mia lingua! (*Tira fuori la lingua.*)

SIGNORE (*guardando da vicino*) - Oh, vedo una bestiolina sulla punta della sua lingua.

Bofonchiando il dottore fa segno di sì.

SIGNORE - Bisogna operare. (*Alla moglie*) Signorina, mi dia le mollette per lo zucchero.

A questo punto suona tre volte, lungamente e lugubrement, il campanello della porta.

SIGNORA - E' la Signora della Metropolitana. (*In quinta*)
Entri, l'aspettavamo.

LA SIGNORA DELLA METROPOLITANA (*entrando, con una corona di fiori in mano*) - Lo sapevo che non ne aveva più per molto. Vengo a prenderlo e a portarlo al cimitero, dato che sono la Morte.

SIGNORA - Faccia, faccia, la prego! Sarà un sollievo per me! Era un cattivo marito, faceva bambini con tutte le signore che incontrava.

LA SIGNORA DELLA METROPOLITANA - Lo so, lo so, è capitato a me poco fa! Su! Al camposanto!

Scansa il Signore e posa i fiori sulle ginocchia del Dottore.

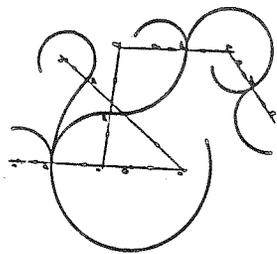
IL DOTTORE (*furioso*) - Non sono io il malato, io sono il dottore!

LA SIGNORA DELLA METROPOLITANA - Non ha importanza! E' morto e bisogna sotterrarlo. A me è sufficiente portare qualcuno, il resto non mi riguarda. Avanti, andiamo! Arrivederci!

Scompare dietro le quinte spingendo la sedia a rotelle su cui il medico si dibatte.

SIGNORE (*alla moglie*) - Tanto peggio per il Dottore, meglio così! E tu che volevi che facessi il medico! Lo vedi com'è pericoloso!

SIGNORA (*furibonda*) - Cosa! Ti ho salvato ed è così che mi ringrazi?! A noi due, mio caro grand'uomo! Tanto per cominciare va a vuotare la pattumiera, a lavare i piatti, a preparare la cena: io mangerò il pollo e tu starai senza frutta!



DOCUMENTI

Teatro e oralità

In occasione del convegno *Teatro tra oralità e scrittura* promosso dall'Atig nell'ambito della "Festa Internazionale di Teatro ragazzi e Giovani" di Torino, 25 maggio - 2 giugno 1986, Sisto Dalla Palma (docente di Storia del Teatro presso l'Università Cattolica di Milano) ha svolto la relazione sul tema proposto. Mi pare che tale relazione costituisca un documento di grande interesse, non soltanto per quanto concerne il teatro ragazzi, ma soprattutto perché stimola una riflessione sul teatro in generale. Ne presento qui uno schematico riassunto accompagnato da qualche riflessione personale.

Dalla Palma va a ricercare la fondazione di una possibile idea di teatro riflettendo sulla natura e sul significato della oralità e della scrittura. Non si tratta di una riflessione sul teatro della nostra esperienza, nemmeno di una riflessione sul teatro che possiamo conoscere nelle forme con cui generalmente si presenta nelle sale di spettacolo, ma di una riflessione che tende alla destrutturazione della nostra esperienza e alla destrutturazione dello spettacolo della sala. Da qui nasce la conseguenza che chi voglia seguire il discorso di Dalla Palma, discorso che richiamo per temi e schemi, non può non porsi in una prospettiva di cambiamento.

Ragionare il cambiamento o sul cambiamento significa scomporre l'esperienza con categorie "altre", significa delegittimare l'esperienza; ripensare a ciò che si è e si fa, confrontandolo con qualche cosa che non attenga solo allo sfondo della nostra cultura, ma alle forme della nostra civiltà. Il riferimento alla civiltà telematica e alle modalità della comunicazione che essa instaura è a tal punto evidente che non merita più che l'accenno. La prospettiva

di cambiamento si fonda sulla destrutturazione o delegittimazione della nostra esperienza, tale che ci permetta di pensare non tanto il teatro, ma un teatro; non tanto la teatralità, quanto il dove, il come, il quando e in che condizioni storiche comunico. Il teatro che proporrò sarà una conseguenza: come dire che la prospettiva di cambiamento pone l'operatività teatrale come conseguenza della prospettiva stessa.

La prospettiva di cambiamento, a sua volta, dove si può fondare? La risposta è: sulla natura dell'oralità. Dalla Palma stabilisce un rapporto stretto e vincolante tra parola, bocca, voce e corpo a partire da Freud e dalla disposizione fisica del setting: il lettino con il paziente e l'analista alle sue spalle. Freud dice che non avrebbe saputo reggere per tante ore le parole e gli sguardi dei pazienti, mentre, ponendosi alle loro spalle, si trova in una situazione di maggiore protezione.

Qui si rivela una prima dimensione della oralità: non come ciò che si affida alla bocca, ma alla bocca unita allo sguardo, alla bocca unita agli occhi. Il rapporto madre-bambino conferma questa prima dimensione, se è vero che il bambino nell'atto stesso di volgere la testa verso il capezolo si rivolge anche verso lo sguardo della madre. Tale fase aurorale della comunicazione è preceduta da un'altra ancora più originaria: è dimostrato che esiste una comunicazione prenatale, comunicazione che è tutta suono, e che il risuonatore è il corpo stesso della madre.

In questa pienezza del contatto e di apertura verso l'altro che sta però dentro il sé della madre, il suono viene a porsi non tanto come un mezzo che rapporta l'emittente al ricevente, non tanto come significante che si trasforma in significato, ma come collante, come liquido amniotico nel quale madre e bambino si confondono. E' erosa la dualità io-tu, così come è erosa la distinzione significante e significato, anzi, significante e significato coincidono. Il richiamo al "naufragar m'è dolce in questo mare" e all'esperienza mistica come perdita di sé per ritornare a sé, illumina il discorso. In questo "mare", dunque, la comunicazione originaria acquista una forma circolare, e la dualità tende

a negarsi. La relazione primaria all'interno del rapporto madre-bambino, non si pone come relazione tra emittente e ricevente, ma come circolarità.

L'oralità e la comunicazione vivono originariamente nella circolarità. L'affermazione non è da poco perché porta con sé almeno due rivelazioni: a) la civiltà della comunicazione mediale tende a farci dimenticare questa radice circolare, b) il coro è fondato dalla circolarità della comunicazione originaria, essendo il coro nello stesso tempo il "luogo della madre" e il generatore del processo di individuazione del personaggio. "E' il coro che ci manca", vale a dire, le forme del nostro teatro, il precipitato storico della teatralità, oggi, non sono che l'oblio del teatro stesso.

(Nel riassunto che vado facendo introduco qui il termine oblio, che non è stato pronunciato da Dalla Palma. Confesso che ho sempre pensato il teatro storico come oblio del teatro; confesso altresì che qualche volta ho trovato *memorie* del teatro negli spettacoli di varietà, avanspettacolo si diceva, piuttosto che nella bellezza un po' lunare delle stagioni d'oro del Piccolo di Milano. Confesso infine che ho trovato memorie nell'ultimo spettacolo di Kantor. Il termine oblio è forte, se si pensa a Heidegger, o almeno ai suoi traduttori: suona come "oblio dell'essere".)

Ma che ne è del teatro lungo l'asse di questo discorso? Quale compito o funzione può cercare di assumersi nella nostra civiltà? La risposta, seguendo il ragionamento fin qui condotto, è una sola: il teatro deve pensare se stesso a partire dalla forma della comunicazione originaria, per cercare il coro, per cercare l'individuazione del personaggio. Ecco che la "prospettiva di cambiamento" si concretizza anche in indicazioni socio-politiche: l'accettazione della marginalità.

Aggiungo a chiarimento che il nostro teatro, figlio della pagina scritta, come sta per dire Dalla Palma, si presenta come un singolare genere di editoria: non stampa il libro, lo rappresenta. Ovviamente nell'atto di rappresen

tare, il gioco del teatro è ancora presente, ma è accompagnato da forti ambiguità. Sarebbe da sviluppare a questo proposito un discorso sull'interpretazione, cioè sulla portata ermeneutica che ha l'andare cercando fra la letteratura drammatica le storie che si desidera "cantare". Non è questo il luogo. Certo è che il solo dubitare sulla pagina scritta e sul troppo comodo teatro di rappresentazione, pone chi dubita ai margini della "cultura" teatrale.

Tornando a riassumere: se il precipitato storico del teatro, insisto sugli stessi termini, non è che l'oblio del teatro stesso, ne consegue che pensare il teatro da una sua origine necessaria equivale a porsi in territori molto marginali rispetto all'operatività diffusa del teatro contemporaneo. Forse non tutto, ma almeno una parte del teatro per ragazzi potrebbe scegliere, o tornare a scegliere questa strada. Accettare la marginalità non significa accettare il ghetto, perché significa coscienza e motivazione delle scelte. Non ci si deve preoccupare ad esempio, della latitanza della critica teatrale; appartiene anch'essa, molto più che gli attori, al mondo dell'oblio. Ancora di più che il teatro rappresentato essa è figlia di scrittura, e malata di scrittura.

La scrittura è il luogo della separazione e perciò stesso della mancanza. Il teatro moderno, quale noi lo conosciamo, è figlio non solo della scrittura, ma di una sua accresciuta potenzialità: l'arte della stampa. Dalla Palma ricorda il lungo percorso della scrittura in relazione alla letteratura e al teatro. Dal prato bianco arato dai buoi (*se parebat boves pratalia alba arabat*), metafora della pagina bianca, tutta da scrivere, all'origine della nostra letteratura, fino alle "Chiare fresche dolci acque..." del Petrarca, concepibili solo nella separazione e leggibili solo se fortemente interiorizzate a partire dalla pagina scritta. Dante veniva ancora letto ad alta voce dal Boccaccio. I monaci, non soltanto nel coro, ma anche nella solitudine delle loro celle, leggevano dicendo le parole, la loro lettura labiale testimonia che il corpo non è ancora del tutto perduto. La tradizione lirica insisterà sulla "separazione" fino a perde

re quei valori ritmici che il verso conteneva, affidandosi, con il verso libero, all'organizzazione grafica della pagina bianca.

Il teatro moderno nasce in una singolare concomitanza con l'invenzione della stampa, la drammaturgia del nostro tempo si inaugura come discorso che appartiene alla scrittura: in un luogo separato dal teatro. Se questo è vero, è anche vero che nelle forme della comunicazione che la nostra civiltà ha instaurato, il teatro troverà una sua giustificata presenza soltanto se riuscirà, ripensando le sue origini, a ristabilire le condizioni del coro, le condizioni che permettano al corpo di non essere distanziato dalla parola, che permettano alla parola di essere "curvarsi del corpo", facendosi intendere come parola piena, vera; in questo caso interno ed esterno coincidono.

Dalla Palma mi fa pensare ad una questione sollevata dal Verri che si domandava come potesse un attore essere un giorno Arlecchino e un altro giorno Oreste; se tanto snaturata è la professione, come pretendere che gli attori siano veri e credano in ciò che dicono e ciò che dicono appartenga alla loro persona. È indubitabile che gli estremi della professione siano indicabili solo con grande pericolo: l'attore può essere santo oppure cortigiano. E se è vero che l'attore del nostro tempo difficilmente si sottrae alla condizione di cortigiano (Fersen parla più brutalmente di *servo*), è anche vero che tocca a qualcuno ripensare il teatro, rifondare l'autenticità della comunicazione, in una situazione che non può che essere marginale.

Se il nostro teatro tende a rapportarsi alla scuola, è necessario ricordare che la scuola è "figlia, madre e depositaria" della scrittura. Il nostro rapporto con il luogo della scrittura non può che essere conflittuale, non per "far prevalere il dominio di uno sull'altro, ma di una conflittualità che sia dialettica, nel senso che tenda al ricupero di ciò che qualche dominio può cancellare".

Dalla marginalità della prospettiva di cambiamento

converrà ricercare la dimensione della coralità, dello spazio comune, del vissuto comune, del tempo comune, là dove è possibile il confronto e la costruzione del progetto. "Tra la dimensione dell'oralità e della scrittura si giuoca il nostro compito storico: resistere a seduzioni e tentazioni, per sorvegliare il nucleo segreto della parola".

Alcuni aspetti dell'intervento torinese di Dalla Palma si ritrovano in un suo articolo del 1971, *Verso una nuova drammaturgia* (*Vita e Pensiero* n. 1-2, ristampato sul n. 6 di *Teatro*, nel 1973).

"Non sarà insomma l'ennesimo bagno galvanico nel sociale a rinnovare le scene di oggi, se non si mette in crisi radicalmente i fondamenti delle istituzioni teatrali, modificandone i presupposti ideologici e l'articolazione organizzativa, contestando i processi di elaborazione e di distribuzione del prodotto teatrale, intervenendo non già con una riqualificazione sociale dei vecchi drammi, che sa di operazione di salvataggio condotta con e per le platee borghesi, ma abbandonando un circuito ormai fatiscente e inventando un teatro altro, un teatro altrove, per altra gente. Ciò deve essere cercato fuori dalla rigida contrapposizione tra scena e platea, senza la costante subordinazione alla scrittura e alla regia, fuori dunque dei condizionamenti di tipo economico e politico che si esercitano continuamente all'interno di istituzioni che provvedono alla mercificazione."

In questo articolo Dalla Palma contrappone al teatro post-rinascimentale, definito quale teatro delle forme chiuse, della scrittura individuale, della separazione, della ostentazione di modelli, un teatro che al contrario sia più instabile, sorga da un coro, emerga *dalla* o, meglio, *dalle* collettività. Non per nulla più oltre si parla di "esemplarità della lauda".

Il nuovo teatro ragazzi è nato e si è definito intorno a problematiche riconducibili a una area non lontana da quanto ho riassunto. Che cosa era infatti l'animazione (quella teatrale) se non una risposta a questi temi? Ancora oggi, a morte dichiarata dell'animazione, si può e si deve sentire l'esigenza della "forma aperta", al fine di evitare che il teatro ragazzi si esaurisca in un fenomeno che tende al ripe-

titivo, a fissarsi in forme rigide, a snaturarsi nella scrittura.

"Non è certo un caso, ad esempio, che il Teatro Ragazzi abbia recuperato il senso della partecipazione, l'idea e la pratica dell'improvvisazione, la dimensione del gioco, ed abbia in molti casi, se non nella maggior parte dei casi, sostituito la struttura drammaturgica, tipicamente intellettuale dell'intrigo con quella più empirica della parabola e del racconto". Sto citando l'articolo di Gian Renzo Morteo: *Uno spettacolo di magia*, in *Albero a elica*, n. 2, febbraio 1986. Da considerazioni di questa specie potrà risorgere non tanto l'animazione, ma un metodo di lavoro che le compagnie, non soltanto aziende, ma anche nuclei portatori di originalità, potranno sviluppare.

Bachelard ha scritto: "Se il filosofo si decidesse a rimettere le parole nella bocca invece di trasformarle troppo frettolosamente in pensieri, scoprirebbe che una parola pronunciata o di cui semplicemente si immagina la pronuncia, è l'attualizzazione di tutto l'essere. L'intero nostro essere è teso da una parola".

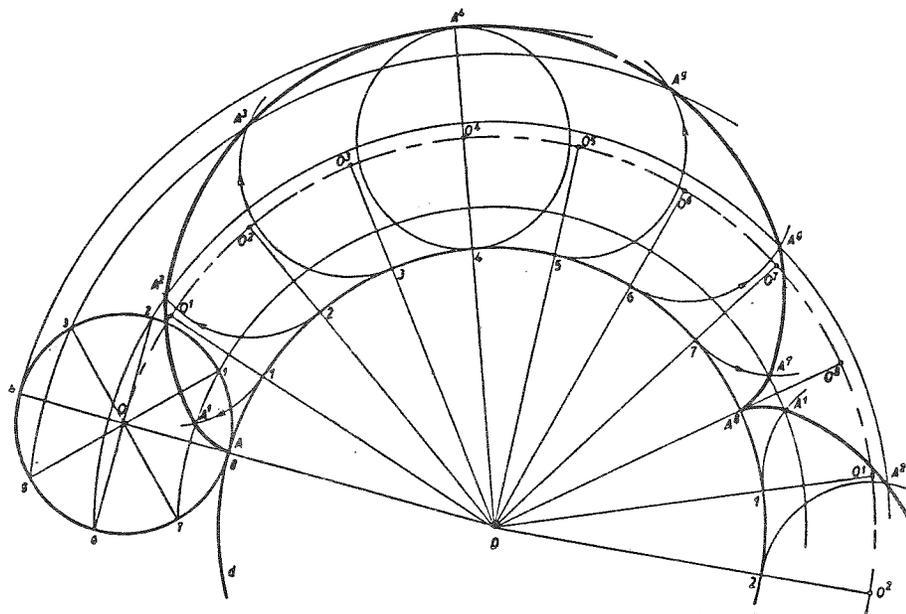
Ritorno alla questione dell'oralità perché è assolutamente centrale e merita di essere approfondita. Segnalo tre testi. Il primo è un numero speciale di *Esprit*, luglio-agosto 1980, dedicato alla voce. Contiene tre saggi che analizzano il fenomeno vocale dal punto di vista dell'insieme sociale in cui esso si situa, poi come nodo e intreccio di poteri, infine come luogo in cui gli uomini si generano reciprocamente richiamandosi all'esistere, perché, come la vita, la parola ci è donata da altri. "... noi avremo soltanto il volto che la voce che parla in noi ci riconosce quando ci chiama per nome e non cessa di domandarci: - Dove abiti, tu che parli? Nella parola o nella tua immagine?".

Segnalo per secondo il libro molto conosciuto di Paul Zumthor, *La presenza della voce - introduzione alla poesia orale*, edito in lingua italiana da Il Mulino, Bologna 1984. Il saggio, accompagnato da una esauriente bibliografia, percorre, nelle sue circa quattrocento pagine, il cammino

storico della funzione e della coscienza della vocalità. Accanto e intrecciata con il disegno storico, si modella una teoria dell'oralità e una metodologia di lettura dei fenomeni vocali. La parte dedicata all'esecuzione e quella dedicata ai ruoli e funzioni, risultano di grande interesse soprattutto per coloro che operano nel teatro; i titoli di alcuni capitoli sono un invito alla lettura: "L'opera vocale", "Presenza del corpo", "L'interprete", "L'ascoltatore", "Il rito e l'azione".

Ancora per le edizioni de Il Mulino è uscito il testo di Walter J. Ong, *Oralità e scrittura - Le tecnologie della parola*, Bologna 1986, che affronta il problema dell'oralità del linguaggio verbale, notando come la scrittura non sia soltanto, rispetto al verbale, una diversa forma di comunicazione, ma una vera e propria ristrutturazione del pensiero.

Giovanni Moretti



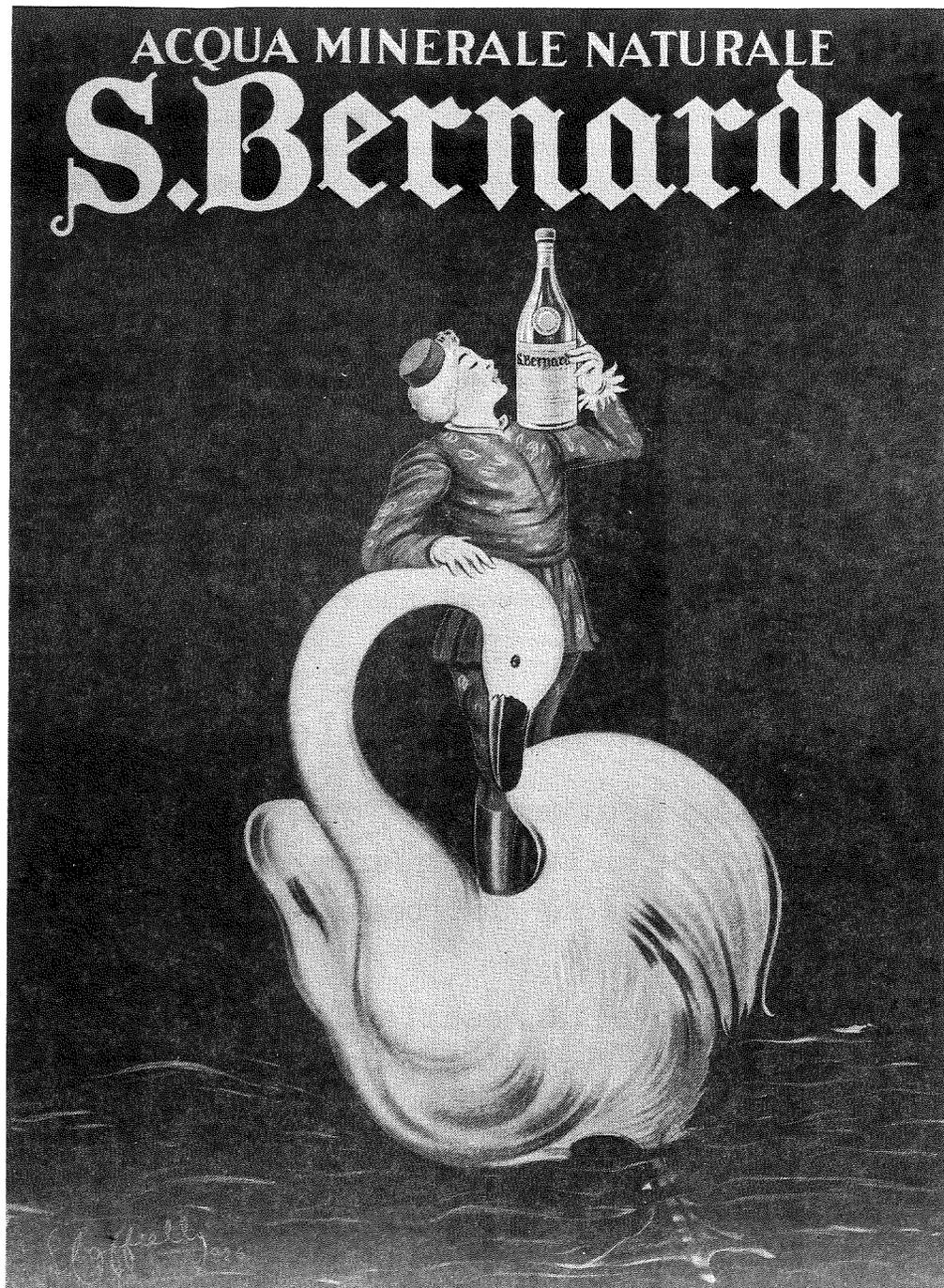
Le illustrazioni di questo numero sono tratte da manuali scolastici di disegno geometrico

Nei prossimi numeri
di

Linea teatrale

Lo spettacolo a Torino
dalla fine della 1° guerra mondiale
alla fondazione del teatro stabile

Il Teatro e la nascita del cinema



Nei prossimi numeri
di

Linea teatrale

Lo spettacolo a Torino
dalla fine della 1° guerra mondiale
alla fondazione del teatro stabile

Il Teatro e la nascita del cinema

ACQUA MINERALE NATURALE
S. Bernardo



CROFT



Fine Tawny
PORTO

VINO LIQUOROSO PRODOTTO E IMBOTTIGLIATO
DA CROFT & CO., LDA. - VILA NOVA DE GAIA
PRODUCE OF PORTUGAL
IMPORTATO DA
BARONE AMERIGO SAGNA & FIGLI S.p.A. - TORINO

Importato da: BARONE AMERIGO SAGNA e Figli S.P.A.
Distribuito da: COMPAGNIA ITALIANA DEI MAESTRI DEL VINO S.P.A.