

Silvia Carandini

Su una nuova *Storia della danza in Occidente*

Il destino di qualsiasi manuale di storia è di fare i conti con una materia complessa da ridurre in limiti di pagine e da organizzare secondo peculiari e inevitabilmente parziali punti di vista. Significa in particolare dare senso a un succedersi di fatti e di fenomeni, individuando delle origini, degli sviluppi, delle crisi, dei rivolgimenti e delle acquisizioni. Non a caso ogni epoca riscrive le sue storie, si appoggia alle precedenti ma spesso mette in rilievo fatti diversi, modifica alcuni punti di vista. Una delle operazioni base è quella di ritagliare nel continuum caotico dei fatti e dei fenomeni delle scansioni grazie alle quali segnalare dinamiche temporali e significative cesure, in modo da fornire un senso compiuto alle trasformazioni in atto, individuare fasi significative, periodizzare lo sviluppo secondo criteri di volta in volta da verificare e la consapevolezza dell'arbitrarietà e discutibile natura di tali operazioni. Scriveva di recente Jacques Le Goff:

La scansione del tempo in periodi è necessaria per la storia, sia che la si consideri, in senso generale, come studio dello sviluppo di una società, sia di particolari tipologie di sapere e di insegnamenti [...] La periodizzazione costituisce ciò che rende la storia una scienza, certo non una scienza esatta ma una scienza sociale che poggia su basi oggettive, cioè le fonti. Ma i dati che queste forniscono sono mobili, mutevoli: è la storia delle società in cammino nel tempo, osservava Marc Bloch. Lo storico ha il compito di dominare il tempo nel mentre si trova lui stesso in suo potere, e nella misura in cui questo tempo cambia, la periodizzazione diventa per lo storico uno strumento indispensabile.¹

Fare storia delle arti performative (teatro, danza in particolare) implica complessità moltiplicate, qualsiasi percorso storico dovendo toccare necessariamente fenomeni di natura diversa, apporti di altri linguaggi artistici e letterari, mettere in campo differenziati approcci. Trattando per lo più di eventi di natura squisitamente effimera, di pratiche sociali e nella ovvia mancanza di 'opere' da analizzare, lo storico deve moltiplicare le sue fonti e allargare la documentazione in modo da ricostruire un contesto mobilitando saperi di diversa natura, dalla storia dell'arte, della musica, dell'architettura, alla teoria letteraria, l'antropologia, la psicologia, la pedagogia, le neuroscienze, per citarne solo alcune. Fondamentale anche, come argomenta Le Goff, la periodizzazione entro cui si articola il percorso

¹ J. Le Goff, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches?*, Paris, Seuil, 2014, pp. 12, 13, 188 (traduzione mia).

e il senso che da questa deriva, un senso perennemente in mutazione più ci si avvicina alla contemporaneità, una segmentazione che dall'Antichità ai giorni nostri necessariamente si infittisce, partendo da una misura di secoli per giungere, nel '900 e fino ai nostri giorni a distinguere singoli decenni. L'arbitrarietà del procedimento relativo ai tempi più recenti si tramuta nel senso di un'operazione critica vera e propria.

Per la storia della danza, inoltre, la difficoltà messa in luce nell'introduzione dell'opera, è la scarsità di studi teorici e storici lungo il percorso lento e travagliato verso il riconoscimento di uno statuto artistico, la relativa mancanza di coscienza critica che per tanto tempo ha accompagnato le vicende di «una forma espressiva ritenuta minore». Si doveva prima ottenere il riconoscimento e la valorizzazione della componente artistica del fenomeno perché l'esigenza di storicizzare uno sviluppo, di precisare teorie e statuti si facesse sentire, e questo processo inizia a partire dalla fine del XVII secolo. Già nel XV secolo però, come noto, i primi trattati italiani, opera di maestri di danza spesso di origine ebraica (a segnalare, parimenti all'usura, un'attività e un mestiere disdicevoli), iniziavano a documentare in forma scritta i principi regolatori e gli esempi di una pratica in via di tumultuoso sviluppo presso le corti rinascimentali, e ad appellarsi a modelli dell'Antichità greca e romana. Partono di qui le fonti così dette 'dirette', mentre ad assai più ampio raggio gli studi hanno potuto raccogliere preziose fonti 'indirette', testimonianze, cronache festive, dati biografici, documenti figurativi, notazioni musicali, editti per lo più di condanna da parte di moralisti e religiosi. Ancora più precaria e rara è ovviamente la documentazione relativa alle forme popolari di danza, alle pratiche in ambito contadino o presso la popolazione minuta nelle città, fenomeni che risultano evidenti solo una volta acquisiti e accolti, come spesso accade, in ambito colto e aristocratico.

Infine, condizione del tutto peculiare di quest'arte, dato il carattere essenzialmente cinetico e visivo della materia su cui lavora, è l'indagine intorno a quel corpo in movimento in uno spazio-tempo determinato che costituisce il fulcro della questione estetica intorno all'arte della danza e l'oggetto quindi di una storia del tutto particolare. Con il progressivo imporsi in età moderna del corpo bene addestrato del danzatore professionista e del *maître de ballet*, in grado di concepire un disegno coreografico compiuto, la danza diventa l'arte in grado di narrare una storia senza l'uso di parole, di dare forma a una interiorità priva di parole, di parlare il 'linguaggio' peculiare delle emozioni tradotto nel vocabolario gestuale della mimica, nel virtuosismo della tecnica, nella varietà dei ritmi e delle posizioni, nelle dinamiche disciplinate delle figurazioni accademiche. A quel punto allora si moltiplicano i trattati, le forme di notazione coreutica, i libretti a stampa, le riflessioni di natura estetica. Nel primo Novecento, l'aspirazione a un corpo liberato da regole e costrizioni anche negli abiti si impone, per la danza il nuovo modello è un artista che aderisce agli impulsi interiori, di volta in volta inventando un proprio codice cinetico e gestuale.

Nel corso del secolo si verifica allora il moltiplicarsi all'infinito dei linguaggi possibili del corpo danzante, delle tecniche specifiche di addestramento, ricomprese quelle della tradizione accademica e integrabili quelle di culture 'altre'. Si incrementa quindi a dismisura la produzione teorica e storica, i manuali di training, la documentazione scritta e figurativa degli eventi, comprese le nuove tecnologie, la fotografia, il cinema, la televisione, il video, i software interattivi e quelli come la *motion capture* che catturano il movimento e lo restituiscono in forma di disegno dinamico.

Da quando gli insegnamenti di Storia del teatro prima e successivamente di Storia della danza e del mimo si sono affermati nelle università italiane, e questo è avvenuto come noto in tempi abbastanza recenti, gli studi dedicati alle arti dello spettacolo si sono moltiplicati, sono state edite storie pregevoli e concepiti agili manuali.² Per quel che riguarda la danza, già disponibile era inizialmente la traduzione della fondamentale *Storia della danza* di Curt Sachs, - Il Saggiatore 1966, prefazione di Diego Carpitella, traduzione di Tullio de Mauro - pubblicata a Berlino nel 1933 con il titolo *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Si tratta di una storia 'mondiale' della danza, organizzati i fenomeni in un percorso cronologico e secondo una scansione geografica che consente di osservarli anche in quanto pratiche sociali, esperienze universali di matrice antropologica, mentre dal punto di vista estetico l'arte del corpo in movimento sarebbe alle origini dei linguaggi dell'arte in tutte le civiltà e la sua storia quella di una 'madre di tutte le arti'. Adesso che nel 2010 sono stati istituiti i nuovi licei musicali e coreutici, questa nuova *Storia della danza in Occidente* in tre volumi - Vol. I Ornella Di Tondo, *Dall'Antichità al Seicento*, Vol. II Flavia Pappacena, *Il Settecento e l'Ottocento*, Vol. III Alessandro Pontremoli, *Tra Novecento e Nuovo Millennio*, Gremese, Roma 2016 - si presenta in forma di manuale per gli ultimi tre anni dell'indirizzo coreutico, integrati i volumi con diversi contenuti digitali disponibili online. Si tratta di un'operazione di grande prestigio, condotta da studiosi affermati, destinata sembrerebbe piuttosto a ricercatori, dottorandi, studenti di corsi triennali e magistrali delle facoltà e dipartimenti umanistici. Offre uno strumento assai utile per un orientamento generale, una periodizzazione agile e chiara, narrazioni essenziali e rigorose, arricchite di

² Per quel che riguarda l'Italia e gli studi in danza, comprese le traduzioni da altre lingue ed escluse le storie particolari, ricordo l'opera monumentale di G. Tani, *Storia della danza dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Olschki, 1983, in tre volumi, circa 1500 pagine, con una sezione divisa anche per nazioni; di G. Calendoli, *Storia universale della danza*, Milano, Mondadori, 1985; W. Sorell, *Storia della danza. Arte, cultura, società*, Bologna, Il Mulino, 1994, traduzione dall'inglese (New York 1981); A. Testa, *Storia della danza e del balletto*, Roma, Gremese, 1988 (2012); A. Pontremoli, *Storia della danza. Dal Medioevo ai giorni nostri*, Firenze, Le Lettere, 2002; Susan Au, *Balletto e danza moderna*, Milano, Skira-Rizzoli, 2003 traduzione dall'inglese (London 1988); S. Sinisi, *Storia della danza occidentale. Dai Greci a Pina Bausch*, Roma, Carocci, 2005; E. Cervellati, *La danza in scena. Storia di un'arte dal Medioevo a oggi*, Milano, Bruno Mondadori, 2009; J. Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011,

frequenti e significativi approfondimenti che aprono prospettive anche inedite e spunti illuminanti: una bella sfida nel segno di un elevato progetto pedagogico, un punto di partenza stimolante anche per ricerche e studi in danza.

I percorsi proposti nei tre volumi di questa impresa editoriale, dichiaratamente limitati come segnala il titolo al modello di danza che in Occidente si sviluppa a partire dalle origini greco romane, si articola, come dicevo sopra, per scansioni non sempre necessariamente cronologicamente ordinate, inizialmente molto ampie, via via più mirate. Cercherò di darne un veloce resoconto.

Il primo volume, opera di Ornella di Tondo comprende più di duemila anni di storia, dall'Atene del V secolo a.C. al secolo XVII della nostra era. Attraversa quindi con necessaria sinteticità il mondo antico greco e romano, con approfondimenti significativi su questioni fondanti per le terminologie ancora in uso, per i significati che il concetto di mimesi introduce nelle arti, sia nell'accezione platonica che aristotelica, e per gli sviluppi del pensiero occidentale intorno alla danza. Rende conto di quella fascinazione destinata a fissarsi in epoca moderna per le radici rituali della danza negli antichi cortei dionisiaci e il fissarsi dei residui di questi negli interventi del coro nelle pratiche teatrali della tragedia e commedia ateniesi. Un modello questo che continuerà ad alimentare, a partire dalle ricerche della fiorentina Camerata de' Bardi a fine Cinquecento e fino ai giorni nostri, l'utopia di un'opera d'arte totale nella perfetta unione di poesia, musica e danza. Continuerà in particolare, in mancanza di fonti precise, a sollecitare possibili soluzioni intorno alla resa scenica del coro, la dizione da adottare, le evoluzioni e i gesti, nelle moderne restituzioni della tragedia ateniese, a partire dalla messa in scena di *Edipo re* di Sofocle nel Teatro Olimpico di Vicenza nel 1585, fino alle novecentesche riprese dell'antico repertorio nelle suggestive rovine dei teatri greco-romani. Del tutto idealizzate appaiono inoltre nella cultura greca la bellezza armonica del corpo bene addestrato, la grazia delle danzatrici, la forza virile degli atleti, la simbologia cosmica delle figure coreutiche, concetti tutti in parte trasmessi alla civiltà romana che pregia in particolare la destrezza espressiva dei mimi. Valori che, anche grazie al trattato di Luciano di Samosata (360 d.C) trascritto in codici del X-XI secolo, si consegnano al prossimo pensiero umanistico.

Successivamente l'epoca medievale e cristiana introduce il sospetto intorno a pratiche che, come per il teatro, hanno il corpo dell'interprete quale veicolo di senso e oggetto di fascinazione. Mentre minutamente e in modo frammentario si perpetuano rituali di origine pagana, si trasmettono tecniche acrobatiche e coreutiche da parte di *saltatores* girovaghi e *balatrones*. Dopo l'anno mille primi documenti per lo più figurativi e musicali, presto anche letterari - il volume riporta citazioni da Dante, da Petrarca e da Boccaccio - testimoniano una presenza sempre più diffusa e prime forme riconoscibili di modelli coreografici, di passi, ritmi e figure. Con lo sviluppo

delle società di corte e il recupero umanistico dell'Antico, con il moltiplicarsi delle occasioni sociali di danza, a partire dal XV secolo primi trattati consegnano classificazioni, nomi di danze e combinazioni di ritmi, dalla solenne bassadanza al dinamico saltarello. La danza diventa oggetto anche di teorica riflessione, i maestri la definiscono «arte spirituale», «licita scienza», attività «onesta» e «virtuosa». A questo proposito la studiosa cita dal Proemio del *De pratica seu arte tripudii* di Guglielmo Ebreo alcuni versi emblematici del nuovo clima: «Il bel danzar che con virtù/ s'acquista/ per dar piacer all'anima gentile/ conforta il cuore e fal più signorile/ e porge con dolcezza allegra/ vista».

Il percorso del volume in questa parte si apre a dettagliare ed esemplificare questo significativo passaggio che vede l'Italia in prima linea, maestra ancora di cultura e comportamenti signorili, gettare anche i primi semi di una danza di natura spettacolare e teatrale, come negli intermezzi fra gli atti delle rappresentazioni plautine a Ferrara a fine Quattrocento e più tardi negli spettacoli presso le principali corti. Con il XVI secolo lo sguardo si allarga all'Europa, alle tradizioni popolari che si affermano in Inghilterra, Francia e Spagna, al diffondersi di un linguaggio coreutico comune anche grazie alla stampa e ai nuovi trattati trasmessi a più largo raggio. La documentazione si fa sempre più ricca, le occasioni festive pubbliche e private offrono ampio spazio per intermezzi coreutici e musicali e occasioni di esibizione per cortigiani e per 'baladini' professionisti, i nomi dei quali iniziano a farsi conoscere insieme a quelli dei maestri di ballo. L'ultima parte del volume è dedicata al XVII secolo, epoca cruciale per il perfezionarsi del modello aristocratico di ballo. Minutamente si definiscono e regolamentano le posizioni e i movimenti del corpo, delle gambe e delle braccia del ballerino secondo l'ideale di compostezza e armonia che nel corso degli ultimi due secoli l'etichetta di corte aveva imposto e che la nascita in Francia nel 1669 dell'Académie royale de Musique et Danse fisserà in portamenti, movenze e un vocabolario di passi destinato a perpetuarsi fino ai giorni nostri. Vitale però, come bene si segnala nel volume, si mantiene anche un filone più dinamico, burlesco e popolare che si sviluppa nelle danze sociali, che trova spazio sulle scene del primo *ballet de cour* francese, nelle parti comiche e buffonesche nei repertori dei comici professionisti, filone che continuerà ad arricchire il codice aulico di umori espressivi e ritmi peculiari di tradizioni autoctone di diverse nazioni. Il rapporto della danza con le scene teatrali e musicali in questo secolo si articola in forme molteplici e con particolare rilievo in Italia e in Francia, dagli intermezzi negli spettacoli di collegio ai melodrammi veneziani, alle *comédies-ballets* presentate alla corte di Luigi XIV da Molière, fino alle *tragédies-lyriques* di fine secolo create e dirette dall'italiano Giovan Battista Lulli.

Il secondo volume a opera di Flavia Pappacena è dedicato al Settecento e all'Ottocento, due secoli fondamentali per la storia della danza in Occidente. Si avvia infatti nel XVIII secolo l'ampio dibattito teorico e filosofico intorno

alle funzioni estetiche della danza accademica e alle sue regole, ai caratteri dell'antica e moderna pantomima, intorno ai modi di fissare le partiture coreografiche, di ampliare le potenzialità espressive e drammatiche dei ballerini. Si offrono anche le prime sistematizzazioni storiche con l'opera di Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne, ou traité historique de la danse*, pubblicata all'Aia nel 1754. L'imporsi in Europa del modello classico francese è generalizzato, a questo però si affianca l'apporto, meno evidente ma certo significativo come questo volume magistralmente dimostra, di coreografi e danzatori italiani. Si tratta di una maniera meno sistematica in cui si perpetua la tradizione peninsulare di uno stile dinamico, un virtuosismo marcato, un impiego disinvolto della pantomima. Tempio di questo stile è a Parigi la Comédie-Italienne, dove coreografi come Francesco Riccoboni e E. J. B. de Hesse creano dei *ballets-pantomimes* che anticipano il balletto d'azione, dato questo fino ad oggi poco rilevato. Pubblicato a Napoli nel 1779 il *Trattato teorico-prattico di ballo* di Gennaro Magri registra con efficacia la situazione napoletana, le commistioni con i generi e lo stile francese, lo sviluppo dei caratteri propriamente italiani, come lo stile grottesco. Nelle varie corti europee coreografi e danzatori italiani partecipano poi al notevole movimento di riforma che a partire dalla seconda metà del secolo intende forzare la griglia dogmatica dell'Académie parigina, affermare le potenzialità narrative e teatrali della danza, arte che si vuole autosufficiente, da liberare anche dalle servitù dell'opera lirica e del dialogo drammatico. Vienna è il crocevia di questa riforma, i nomi ben noti sono quelli di Franz Hilverding, del suo allievo Gasparo Angiolini, di Jean-Georges Noverre autore delle celebri *Lettres sur la danse*, pubblicate a Lione e Stoccarda nel 1760 (non a Parigi!).

La periodizzazione è scandita in questo volume per ventenni e la narrazione si apre ad ampi riquadri esemplificativi di balli nel corso del secolo, con analisi dettagliate e sinossi dei balletti che bene rendono conto dei disparati argomenti trattati, della spettacolarità degli allestimenti e della continua sperimentazione di un genere non ancora codificato. Il volume presenta una galleria di opere, alcune poco conosciute, che dalla grandiosità ancora Luigi XIV dell'opéra-ballet *L'Europe Galante*, coreografia di Louis Pécour, musica di André Campra, presentata al Palais Royal nel 1697, si conclude con il clima campestre e la comicità sentimentale di *La Fille mal gardée*, coreografia di Jean Dauberval, in scena a Bordeaux nel 1789, a pochi giorni di distanza dalla presa della Bastiglia; soggetto questo fortunato e più volte in seguito ripreso. Mentre il più antico balletto conservato e rimasto nel repertorio fino a oggi, segnala la studiosa e il dato è interessante, è il divertissement *I capricci di Cupido*, di Vincenzo Galeotti, in scena a Copenaghen nel 1786.

Con gli eventi che sconvolgono l'Europa a fine Settecento, la grande Rivoluzione e il successivo impero napoleonico, lo spettacolo di danza nell'Ottocento eredita i mille fermenti che le riforme prima, quindi le nuove mode e tematiche impongono. Soggetti esotici, storici, romanzeschi, diversi tratti anche da Shakespeare, sono esemplificati nel volume e segnalano il

mutamento di gusto. In Francia dopo il 1830 la breve avventura romantica del balletto evidenzia la nuova centralità della ballerina e dei personaggi femminili che interpreta, in un clima fiabesco esseri soprannaturali che la recente tecnica delle punte solleva in aria, un virtuosismo che significa «non prodezza tecnica - scrive l'autrice - ma levità poetica». Nell'elevazione e nello slancio in disequilibrio delle *arabesques* si traduce anche l'inedito valore letterario dei libretti, come quello di Théophile Gautier per *Giselle ou les Willis* (1841). L'Italia trova finalmente spazio in questa storia della danza anche per l'Ottocento, con le invenzioni di coreografi come Francesco Clerico, Gaetano Gioia, Onorato e Salvatore Viganò. I coreodrammi di quest'ultimo sono rappresentati nelle principali corti europee così come il trattato di Carlo Blasis, *Traité élémentaire et pratique de l'Art de la danse* pubblicato a Milano nel 1820, ma scritto in francese, è subito come noto tradotto in varie lingue e costituisce una solida base per gli sviluppi tecnici in atto. Il romanticismo si esprime in Italia con soggetti soprattutto storici, avventurosi o esotici. Gli ultimi capolavori del genere sono a fine secolo in Russia opera del francese Lucien Petipa con la musica per la prima volta davvero ispiratrice di Čaikovskij. Balletti questi notissimi su cui giustamente poco si sofferma il volume. I riquadri esemplificativi di balletti importanti del secolo vanno da *Paul et Virginie* di Pierre Gardel, ballet-pantomime, come il romanzo di J. H. Bernardin de St. Pierre ambientato nelle isole Mauritius, in scena all'Opéra di Parigi nel 1806, a *La bella addormentata* di Petipa interpretata a San Pietroburgo nel 1890 dall'italiana Carlotta Brianza.

L'impianto del terzo volume è opera di Alessandro Pontremoli con l'apporto per alcuni capitoli di Emanuele Giannasca. Trattare del secolo che abbiamo alle spalle e degli esordi del «nuovo millennio», come indica il titolo, avendo a disposizione un numero esiguo di pagine, appare in qualche modo una sfida. La complessità del quadro storico per il Novecento è frutto della vera e propria esplosione di nuove estetiche, concezioni, generi, tecniche che a partire dalla rivoluzione della *danza libera* con cui si apre il secolo, sottopongono a critica radicale gli statuti della danza accademica, promuovono la nuova cultura del corpo svincolato da convenzioni, per un'arte della danza intesa quale espressione del singolo individuo. La spinta eversiva e distruttiva, tipica delle avanguardie artistiche del primo Novecento, pare annullare quasi tre secoli di storia della *danse d'école*, unica tecnica performativa tanto a lungo sopravvissuta nella cultura occidentale (a differenza dell'Oriente dove antiche tradizioni di recitazione e danza si continuano a praticare). In realtà la scossa è stata salutare e l'antica tecnica, già notevolmente ampliata l'estensione dei suoi registri nel corso dell'Ottocento, ha trovato modo di coniugare l'antico vocabolario con quello della *modern dance* trovando ispirazione per inedite commistioni e nuove flessibilità. Il volume è strutturato in cinque capitoli o 'parti', secondo un ordine e una periodizzazione duttili, nel tentativo direi riuscito di indicare

le principali direttrici della ricerca e delle pratiche novecentesche, le linee di forza ancora attive e riconoscibili ai giorni nostri.

Il primo percorso parte dalla fortuna dell'insegnamento di François Delsarte le cui teorie rivolte a cantanti, attori e oratori, una volta esportate negli Stati Uniti hanno ispirato piuttosto una grande svolta per le concezioni di danza che il primo Novecento si apprestava a coltivare. Seguono quindi le esperienze dei primi protagonisti della *danza libera*, le americane Loie Fuller, Ruth St Denis e Isadora Duncan che giungono sul far del secolo in Europa. In Germania, poco dopo, si affermano l'importante apporto anche teorico dell'ungherese Rudolph Laban, le originali declinazioni espressioniste dei tedeschi Mary Wigman e Kurt Jooss. Un secondo percorso è dedicato agli sviluppi più sistematici della *modern dance* negli Stati Uniti che attraversano quasi tutto il secolo e fondano scuole, da Martha Graham con i suoi numerosi allievi, fino a Carolyn Carlson attiva a partire dagli anni '70, passando, fra gli altri, per la *black dance* e Alvin Ailey, per le creazioni di Ann Halprin, Alvin Nikolais e Merce Cunningham. Quest'ultimo, nel corso della sua lunghissima vita, nel coniugare l'insegnamento della Graham con una formazione anche accademica, nel collaborare con il musicista John Cage e con il pittore Robert Rauschenberg, nello sperimentare forme di happening e di composizione aleatoria, in ultimo anche di software sofisticati di animazione 3D, rappresenta la punta più radicale di questo indirizzo. Un interessante paragrafo riguarda gli echi di simili esperienze in Italia, dalle esibizioni futuriste di Giannina Censi negli anni '30, a Elsa Piperno che negli anni '70 ha introdotto la tecnica Graham in Italia.

Un terzo percorso è dedicato al balletto moderno, quel genere che non rinnega la tecnica della *danse d'école*, pur forzandone regole e confini con ibridazioni e prestiti. Riguarda soprattutto gli esiti in Italia, Francia, Inghilterra, Germania, Olanda e Svezia delle felici e audaci stagioni dei Ballets Russes di Djagilev, prima e dopo la prima guerra mondiale. Estremamente ricco è il panorama che il volume restituisce fino ai nostri giorni, mettendo in evidenza due poli riconoscibili di tensione: verso la narratività o verso la purezza di un disegno coreografico 'astratto'. Con la rivoluzione sovietica e i tanti artisti russi che, come Mjasin e Balanchine, espatriano negli USA, si hanno ulteriori esiti dell'avventura fondante di Djagilev e conferme del prestigio che continua a godere la scuola russa di danza. Anche per questo filone del balletto moderno una figura di danzatore e coreografo rappresenta la punta più radicale e originale, si tratta dello statunitense William Forsythe che opera dagli anni '80 in Germania e conduce ancora oggi una ricerca sul movimento di grande rigore.

La quarta sezione è dedicata alla «danza contemporanea», la corrente che negli USA degli anni '60 prosegue il verbo modernista alla luce delle tendenze delle neoavanguardie, con iniziative presso la Judson Church riunite per lo più sotto l'etichetta di *post modern dance*. In Germania è il *Tanztheater* di Pina Bausch che raccoglie i semi dell'espressionismo e della *Ausdruckstanz* di Laban e Jooss. In Francia è la *nouvelle danse* che grazie a una

attenta politica culturale conosce un forte rilancio, in Inghilterra la *new dance*. In Italia è la *danza d'autore* che emerge a partire dalle esperienze della compagnia di giovani creata da Carolyn Carlson nei primi anni '80 presso la Fenice di Venezia.

Infine un'ultima sezione di questo volume guarda «Oltre la danza» al rapporto con i nuovi media, alle più recenti tecnologie digitali, per un corpo posto al centro di un *environment* multimediale. Quindi il libro si inoltra coraggiosamente nel nuovo millennio e tocca il fenomeno contemporaneo della *fusion*, per cui la danza occidentale, al termine (provvisorio!) di questa lunga storia, conosce ibridazioni davvero intriganti. Anche in questo volume si aprono utili riquadri esplicativi di tecniche o resoconti di singole opere miliari, come ad esempio nel 1913 *Le Sacre du printemps*, musica di Stravinskij che tanta fortuna avrà presso numerosi coreografi fino ai nostri giorni (da Béjart a Virgilio Sieni), mentre la coreografia originale di Nizinskij viene ripresa solo nel 1986 dal Joffrey Ballet, grazie al lavoro certosino di ricostruzione della coreografa Millicent Hodson e dello storico dell'arte Kenneth Archer.

Questa stringatissima carrellata intende solo rendere conto dell'ampiezza cronologica, della scansione e periodizzazione con cui la materia è stata disposta nei tre volumi, anche delle metodologie di volta in volta adottate. Restituire un contesto più ampio per segnalare le svolte significative, le innovazioni e rivoluzioni nell'ambito di questa particolare storia, è uno degli intenti riconoscibili del progetto, sono quadri di riferimento che rendono questi 'manuali' uno strumento utile e forniscono una sottile griglia sottostante questa particolare storia, tale da connetterla con la più generale Storia.

È per questa ragione che credo possibile parlare di questi tre volumi nei termini di una sfida e di una speranza. La sfida, che mi pare del tutto vinta, è quella di mettere a disposizione di insegnanti e studenti (non solo dei licei musicali e coreutici) la base fondamentale di un percorso storico che al centro pone l'arte della danza, un deposito molto ricco di notizie, informazioni, approfondimenti, dal quale attingere per ulteriori ricerche. La speranza invece riguarda la materia che ho insegnato per tanti anni, la Storia del teatro e dello spettacolo, materia nella quale ho voluto comprendere elementi di storia della danza, così come dell'opera in musica, della storia dell'arte, dell'architettura, della letteratura teatrale e delle tante discipline che offrono strumenti euristici per una comprensione dei fenomeni. Questo nell'ottica che il luogo teatrale, in senso anche di metafora spaziale e temporale, è il contenitore essenziale di tutte le arti che oggi denominiamo 'performative' e di quelle che partecipano alla creazione dell'opera; che l'azione drammatica, pur ridotta ai minimi termini di un corpo umano che in quello spazio si muove, fonda la rete dei significati che l'opera produce; che l'interprete e il pubblico vivono in mille modi quello spazio e quel tempo, nella comune

esperienza di una situazione d'eccezione che li coinvolge profondamente e li mette alla prova.

Non si può quindi non segnalare il fatto che nelle scuole tutto questo purtroppo non si insegna, che la storia del teatro e dello spettacolo (i testi, l'architettura dei teatri, le scenografie, l'arte dell'attore) sia presente solo in modo frammentario nell'ambito di alcune discipline letterarie e artistiche, ma che invece paradossalmente possa capitare a uno studente di fare pratica del teatro, per la buona volontà diciamo di un professore di inglese che pensi a far recitare un'opera di Shakespeare. L'esperienza sarà senz'altro positiva, ma a quello studente mancheranno le basi storiche, le informazioni di contesto che facciano comprendere la grande novità che costituiscono a fine Cinquecento i teatri pubblici a Londra, la conformazione peculiare di quello spazio scenico, il rapporto con il pubblico, la vita delle compagnie di attori, il rapporto anche con gli spettacoli di corte, etc...

È quindi un'ottima notizia che una *Storia della danza in Occidente* entri a far parte di un percorso formativo scolastico, con la speranza che questo spiraglio possa allargarsi e che nella didattica delle scuole le arti performative siano finalmente accolte insieme con la loro Storia.