

Flavia Pappacena

La ricerca sulla danza in Italia: esperienze e prospettive

Un'introduzione alla ricerca italiana sulla danza non può prescindere dal rintracciare *in primis* gli aspetti e le problematiche che hanno caratterizzato questi ultimi cinquant'anni, perché è in questo periodo che si profilano i principali orientamenti ed emergono alcune questioni sostanziali. Per iniziare, però, ci sembra interessante un accenno ai prodromi degli anni Cinquanta, periodo a cui possiamo ascrivere l'inizio di quel graduale propagarsi di progetti e iniziative, che caratterizzano il secondo dopoguerra fino agli anni Settanta. Per questioni di spazio, soprassediamo sulle prime e isolate pubblicazioni a carattere storiografico anche se interessanti se non altro perché episodi nuovi e anche originali per il taglio quando antropologico quando interessato all'aspetto del visivo.¹ Ci rivolgiamo a quella che può considerarsi la pietra miliare per la ricerca italiana sulla danza: l'*Enciclopedia dello spettacolo* (pubblicata a partire dal 1954) per il contributo sostanziale offerto da Gino Tani nella ricostruzione di profili professionali di ballerini e coreografi italiani, basata su fonti spesso inedite. Ricostruzioni che, anche dopo decenni, hanno costituito valida documentazione per molti studi sulla danza italiana dell'Ottocento e hanno alimentato i successivi volumi dell'autore, come *Storia della danza dalle origini ai nostri giorni* in tre volumi edita da Olschki nel 1983.

Con Tani, colto musicista e appassionato latinista, si prospetta il profilo di un critico di danza² che si avvicina alla storiografia della danza senza una formazione specifica al riguardo, ma con un'ampia cultura generale e, soprattutto, con una conoscenza diretta degli spettacoli, degli interpreti e dei coreografi (Aurel Milloss fu un suo caro amico). Un personaggio a cui può in qualche modo essere affiancato è Alberto Testa, anch'egli acculturato critico di danza,³ ma proveniente dalla danza in quanto coreografo con alle spalle una carriera di ballerino, dal 1963 docente di Storia della danza ai corsi triennali di perfezionamento dell'Accademia Nazionale di danza, e autore, nel 1970, di *Discorso sulla danza e sul balletto*, oltre che di altri numerosi scritti, tra cui la cronologia dei balletti del Teatro Regio di Torino. Peraltro l'arrivo di Testa si colloca nel periodo di pubblicazione, dal 1956 al 1965, dei *Numeri*

¹ Un'interessante angolazione è offerta da R. Carrieri, autore nel 1955 di *La danza in Italia* (Editoriale Domus), uno sguardo rapido sulla danza che si avvale di un ampio (e anche raro) corredo iconografico. Una prospettiva etnografica interessante è offerta da *Storia della danza* dell'etnomusicologo C. Sachs, traduzione italiana di *Eine Weltgeschichte des Tanzes* del 1933, ma tradotto in italiano e pubblicato dal Saggiatore solo nel 1966, poi nel 1980, con prefazione di D. Carpitella.

² Tani fu editorialista de "Il Messaggero".

³ Testa fu critico di "La Repubblica".

Unici dell'Accademia Nazionale di danza, raccolte di articoli a cadenza annuale, la cui finalità, nel progetto della direttrice Jia Ruskaja, era di risvegliare l'interesse del pubblico/lettore per l'identità culturale della danza e di creare un ponte tra la danza e le altre discipline per evitarne l'isolamento e ribadirne la posizione nel quadro delle arti.

Nel disegno di Ruskaja, una funzione analoga, oltre che di documentazione per le diverse materie teoriche del corso di perfezionamento, aveva la biblioteca che, fondata nel 1936, aveva acquisito sistematicamente testi storici e saggi critici: da *Choreographie* di Rudolf von Laban del 1926 alle prime traduzioni di classici della manualistica settecentesca e ottocentesca di Cyril W. Beaumont realizzate a partire dal 1930, alle anastatiche di testi settecenteschi delle case editrici Dance Horizons, Gregg International Publishers, Dover, ai pregevoli studi che vengono dalle fila della musicologia americana e inglese; una biblioteca che negli anni Settanta poteva offrire un panorama molto vasto della produzione storiografica e degli orientamenti della ricerca a livello internazionale, e che è stata a lungo l'unica possibilità, a Roma, di consultazione di pubblicazioni di ricerca straniere e un incentivo ad approfondimenti per quelli che hanno poi intrapreso attività di ricerca. Molti di questi testi hanno infatti costituito la base dei primi studi di quanti di noi si erano formati, insegnavano, o insegneranno, in Accademia: Roberta Albano, Francesca Falcone, Gloria Giordano, io stessa, Claudia Celi e anche Concetta Lo Iacono, anche se la sua didattica in Accademia è stata di breve durata perché si è rapidamente spostata a Roma Tre.

Siamo negli anni Settanta. All'università inizia ad apparire qualche tesi: quella in Storia del teatro di Lorenzo Tozzi che, diplomato al Conservatorio Santa Cecilia in pianoforte e musica corale, si laurea nel 1970 con Ferruccio Mariotti a "La Sapienza". La tesi sarà pubblicata da L.U. Japadre editore nel 1972 con il titolo *Il balletto pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*.⁴ Di quattro anni dopo (1974), è la tesi di laurea discussa a Bologna in Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo da Eugenia Casini Ropa con cui l'autrice colloca l'*Ausdrückstanz* tedesca in una prospettiva socio-politica. La tesi sarà pubblicata nel 1988 da Il Mulino con il titolo *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*. Del 1974 è la tesi di diploma del corso di perfezionamento dell'Accademia Nazionale di Danza di chi scrive,⁵ testimonianza delle prime innovazioni introdotte in

⁴ Tozzi continuerà a dedicarsi alla danza del Settecento: è del 1978 *Pantomima e danza nel Settecento*, conferenza a sua cura presso il Conservatorio Santa Cecilia, che comprendeva una ricostruzione coreografica realizzata da chi scrive con due studenti dell'Accademia Nazionale di Danza.

⁵ Per quanto l'esame di diploma coronato da una tesi fosse una delle prime innovazioni introdotte dalla direttrice Giuliana Penzi e dalla vicedirettrice Margherita Abbruzzese nell'ampio progetto di riforma dell'Accademia, a quell'epoca la prova di tesi non era stata ancora istituzionalizzata a livello ministeriale.

Accademia per potenziare il settore teorico-culturale degli studi dell'area post-secondaria dell'istituto. La tesi, centrata sui sistemi di notazione dal Settecento al Novecento (comprendeva anche quelli allora meno noti di Pierre Conté ed Eshkol-Wachmann) sollevava la riflessione sul rapporto tra l'analisi del movimento tradotta graficamente (notazione) e la sua funzione nell'ambito della conservazione delle creazioni coreografiche o didattiche. Un'altra tesi che precede l'introduzione dell'insegnamento della Storia della danza all'università è stata *Le Lettere di J.G. Noverre come contributo ad una coscienza critica della danza* di Elena Randi. La tesi, discussa nel 1984 presso l'Università degli Studi di Padova, segue di quattro anni la pubblicazione da parte di Alberto Testa della traduzione italiana di *Lettres sur la danse et sur les ballets* di Noverre edita dalla Di Giacomo. La tesi sarà pubblicata nel 1989 con il titolo *Pittura vivente Jean Georges Noverre e il balletto d'action*. Si tratta – per la tesi di Elena Randi come per quella di Lorenzo Tozzi – di episodi apprezzabili per il rigore del metodo e della raccolta delle fonti documentali, ma anche per aver aperto la ricerca su personaggi ed eventi che, pur avendo segnato con una riforma sostanziale il percorso evolutivo della danza settecentesca (la creazione del balletto narrativo), erano rimasti incapsulati in formule stereotipate e assai scarse in termini di dati e riferimenti storici. Di Elena Randi, altrettanto seria è la tesi di dottorato dal titolo *L'estetica di François Delsarte: la dimensione spettacolare* discussa nel 1993 presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e pubblicata da Esedra nel 1996 con il titolo *Il magistero perduto di Delsarte, dalla Parigi romantica alla modern dance*.

Tornando agli anni Settanta, non si può non volgere lo sguardo a una realtà nuova per l'Italia riguardo all'impostazione dello studio e alla diffusione, una realtà che, sebbene di natura strettamente pratica, nel tempo è confluita nella ricerca teorica, offrendole un apporto spesso sostanziale. Citiamo in primo luogo la fondazione, nel 1975, del Gruppo di Danza Rinascimentale da parte di Barbara Sparti.⁶ Il gruppo, diretto da Sparti per tredici anni, si è esibito in festival, mostre e congressi nelle maggiori città italiane ed europee e ha alimentato molte delle ricerche della studiosa. Nel 1976 lo studio teorico-pratico della danza barocca entra nei programmi di Teoria della danza dell'Accademia Nazionale di Danza, in particolare del corso superiore di formazione insegnanti e in quello del liceo sperimentale coreutico appena costituito. Sono questi i primi passi di un lavoro incrociato da noi, condotto tra la scrittura del passo e la sua analisi strutturale dedotta dalla manualistica coeva, che confluirà nella ricerca sul Settecento; più in generale, è l'avvio di

⁶ B. Sparti (1932-2013) si è specializzata nei metodi Orff e Dalcroze a Salisburgo e Ginevra. Si veda: [Barbara Sparti | earlydance.org](http://BarbaraSparti|earlydance.org).

un processo di riflessione sul significato di “teoria” in seno ai progetti di rinnovamento dell’Accademia e della materia stessa.⁷

Negli anni Settanta, il primo caso da segnalare di una ricerca inclusa in un progetto di ampio respiro è *Storia del Teatro Regio di Torino*, opera in cinque volumi edita dall’allora Cassa di Risparmio di Torino (CRT) nel corso di dodici anni e diretta da Alberto Basso.⁸ Il primo volume, del 1976, offre ampio spazio alla danza grazie al contributo di Marie-Thérèse Bouquet, musicologa francese di raffinata preparazione. L’ultimo, invece, contiene una meticolosa cronologia degli spettacoli curata da Alberto Testa. Per la *Storia del Teatro Regio di Torino* si tratta di uno dei casi – in Italia – tra i più significativi di ricerca d’archivio e di lavoro di contestualizzazione storica, primo passo per la ricostruzione di un quadro specifico e al contempo complessivo della produzione di un teatro all’interno della politica culturale (e anche estera) di uno stato italiano, in questo caso la monarchia sabauda. Altrettanto prezioso è *Il ballo teatrale e l’opera italiana* di Kathleen Kuzmick Hansell, del 1988, all’interno del quinto volume di *Storia dell’opera italiana* dell’EDT.⁹

Gli anni Ottanta si aprono, come precedentemente accennato, con un altro passaggio rilevante: la citata traduzione, nel 1980, di *Lettres sur la danse et sur les ballets* di Noverre del 1760 da parte di Alberto Testa. L’intento era un allineamento agli studi stranieri (come visto, Beaumont aveva avviato un programma di traduzioni di testi settecenteschi già nel 1930). Si trattò, se non di un caso unico nel suo genere in Italia (Ugo Dell’Ara, cinque anni prima, aveva pubblicato la traduzione del *Trattato* di Carlo Blasis), di un’esperienza molto interessante che ha dato avvio nel tempo a una serie di traduzioni di classici della letteratura tecnica e teorica.¹⁰

Come tappa particolarmente significativa di questo decennio va ricordato il Convegno internazionale di Pesaro *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*,¹¹ del 1987, i cui atti saranno pubblicati da Pacini Editore nel 1990. Si trattò di un incontro tra le nuove leve degli studiosi di

⁷ Una volta divenuta ‘sette disciplinare’ (in seguito alla legge 508/99), la Teoria della danza comprenderà, tra altri corsi, anche quello di Estetica della danza classica.

⁸ Contributi di M.-T. Bouquet (Vol. I), A. Basso (Vol. II), M. Viale Ferrero (Vol. III), L. Tamburini (Vol. IV), V. Gualerzi, A. Testa e, di nuovo, M.-T. Bouquet e A. Basso (Vol. V). Sotto la supervisione di Basso usciranno tra il 1995 e il 1996 anche i sei volumi editi da UTET di *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, di cui il V, *L’arte della danza e del balletto*, dedicato alla danza.

⁹ K. Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l’opera italiana*, in *Storia dell’opera italiana*, a cura di L. Bianconi, G. Pestelli, vol. 5, *La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988, pp. 177-306.

¹⁰ Chi scrive nel tempo ha seguito le sue orme con la pubblicazione delle *Lettres noverriane* del 1803, con l’edizione critica della *Sténochorégraphie* di A. Saint-Léon e de *L’Uomo fisico, intellettuale e morale* di C. Blasis (con O. Di Tondo).

¹¹ Nel 1993 uscirà la traduzione di B. Sparti del *Trattato dell’arte del ballo* di Guglielmo Ebreo da Pesaro: *Guglielmo Ebreo da Pesaro, De pratica seu arte tripudii – On the Practice or Art of Dancing*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

danza prodromico alla creazione, nel 2001, di AIRDanza (Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza). AIRDanza, con i suoi convegni organizzati a cadenza annuale, divenne un luogo di dialogo e di confronto tra diverse generazioni e vari ambiti di conoscenza e di studio.

Nel 1984 l'editore Gianni Gremese fonda la sezione danza della *Biblioteca delle Arti*, collana interamente dedicata alla danza, che in quarantadue anni di attività ha diversificato la sua produzione, dando al contempo molto risalto anche alle fonti storiche.¹² Segue la casa editrice Di Giacomo nel 1991 e, a partire dal 1993, altre collane editoriali quali: *I libri dell'icosaedro* di Ephemera, e *Danza d'autore* de L'Epos. Senza contare le riviste di studi teatrali che nel tempo accolgono, seppur episodicamente, saggi sulla danza; tra queste: «Teatro e Storia», «Acting Archives Review», «SigMa», «Mimesis Journal», «Il Castello di Elsinore», «Teatro e Storia», «Biblioteca Teatrale».

Alle fonti ha dato ampio risalto il portoghese José Sasportes, personaggio *sui generis* nello scenario italiano degli studi.¹³ Appassionato cultore della danza, crea la prima rivista di ricerca in danza in Italia. Era il 1984 e «La Danza Italiana», questo il titolo, offrirà una eterogeneità di contributi con l'intento di far riemergere, con un vero e proprio scavo archeologico, fatti, storie, eventi, artisti della scuola italiana in Italia e all'estero. Durerà fino al 1990, trasformandosi poi in collezione di saggi raccolti in monografie, curate dallo stesso Sasportes (spesso con la collaborazione di Patrizia Veroli), centrate sul Settecento e sull'Ottocento non solo italiani.¹⁴

Tra le iniziative pionieristiche di questi anni va citata anche «Chorégraphie. Studi e ricerche sulla danza», semestrale fondato da chi scrive nel 1993, che ha goduto per una decina di anni del finanziamento del CNR, Comitato per la scienza e la tecnologia dei Beni Culturali. Sin dall'inizio «Chorégraphie» si è mossa su un territorio molto ampio, sperimentando vari indirizzi di ricerca e interessandosi a collegamenti interdisciplinari (quali danza e arti visive, danza e musica, danza e anatomia e anche danzaterapia) e ad aspetti metodologici riguardanti la formazione in senso più lato. La sua vocazione primaria è stata il recupero di materiali inediti, compito questo che negli stessi anni Novanta ha spinto a scavare in vari archivi con risultati molto

¹² Ricordiamo qui, a titolo di esempio, le edizioni critiche del manuale di A. Vaganova, del *Trattato* di C. Blasis, dei *Souvenirs* di M. Taglioni, dei diari di M. Petipa, dei manuali di E. e G. Cecchetti, *Il balletto del nostro tempo* di V. Svetlov.

¹³ Sasportes, in quegli anni, consigliere culturale portoghese e consigliere stampa nelle Ambasciate di molti paesi europei e americani, nel tempo è divenuto un personaggio molto in vista in Portogallo ma anche all'estero.

¹⁴ 1998, quaderno n. 1, *Viaggio lungo cinque secoli*; 1999, quaderno n. 2, *1900-1950: Alla ricerca dell'Ottocento perduto*. Monografie: *La danza italiana in Europa nel Settecento*, Roma, Bulzoni, 2011; *Storia della danza italiana*, Torino, EDT, 2011; *La danza italiana in Europa nell'Ottocento*, Roma, Aracne Editrice, 2013; (con P. Veroli) *Ritorno a Viganò. Saggi sul coreografo Salvatore Viganò (1769-1821)*, Roma, Aracne Editrice, 2016 (Atti del *Convegno internazionale sul coreografo Salvatore Viganò: la fortuna tra Settecento e Novecento*, Venezia, Teatro La Fenice, Sale Apollinee, 26-28 giugno 2014); (con P. Veroli) *Giovanni Coralli, l'autore di Giselle*, Roma, Aracne, 2018.

interessanti sul piano delle conoscenze e anche delle metodologie di analisi.¹⁵ Con gli stessi obiettivi «Chorégraphie» ha concepito nel 1999 il convegno *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*,¹⁶ che ha avuto luogo nella sala convegni del CNR: recupero, recita il titolo del convegno, in vari sensi, anche in quello del ritrovamento di trascrizioni manoscritte otto-novecentesche su cui sono state sperimentate anche due ricostruzioni. Larga parte di questi studi si muovevano di pari passo con progetti editoriali che facevano capo allo stesso gruppo di studiose legate a «Chorégraphie». Un esempio è il volume di Roberta Albano, Nadia Scafidi, Rita Zambon, *La danza in Italia dal XVIII secolo ai giorni nostri. La Scala di Milano, La Fenice di Venezia, Il San Carlo di Napoli*, edito da Gremese nel 1998.

Tornando alle fonti e alle esperienze degli anni Ottanta, è opportuno citare *Il sogno del coreodramma Salvatore Viganò poeta muto*, a cura di Ezio Raimondi, edito nel 1984 da Il Mulino, con saggi dello stesso Raimondi, Luciano Bottoni, Rossana Dalmonte, Fabrizio Frasnèdi, Anna Ottani Cavina. Degli stessi anni sono gli studi di Carmela Lombardi approdati nel 1991 nel volume *Danza e buone maniere nella società dell'antico regime. Trattati e altri testi italiani tra 1580 e 1780*, edito dalla casa editrice Europea. Allo stesso 1991 risale la creazione della rivista «Choreola», attiva fino al 1999, diretta da Giuseppe Michele Gala, una figura centrale nell'ambito della ricerca, della conservazione e della diffusione della danza tradizionale italiana. Dello stesso 1991 è la creazione della "Società di danza", associazione culturale e scuola di danza ottocentesca fondata da Fabio Mòllica a Bologna, che, tuttora attiva e ramificata in Italia, svolge un lavoro di ricerca storica nel settore delle danze di tradizione ottocentesca, coniugando la precisione filologica nell'interpretazione dei vecchi manuali di ballo, con la possibilità di ricreare, dando loro vita nuova, danze antiche in contesti sociali contemporanei.

Siamo arrivati dunque agli anni Novanta, quando vengono aperti, rispettivamente nel 1991 e nel 1992, corsi di Storia della danza e del mimo ai DAMS di Cosenza (Vito Di Bernardi) e di Bologna (Eugenia Casini Ropa). Prende definitivamente - ufficialmente - avvio la ricerca in ambito universitario, ricerca che si svilupperà rapidamente, tanto da trovare ampio spazio in quel tessuto di studi che nel frattempo, come accennato, si era andato formando grazie all'attività pionieristica di diversi studiosi e studiose. Dai DAMS di Cosenza e Bologna, i corsi si moltiplicheranno in

¹⁵ Ricordiamo in particolare il restauro e il montaggio del sonoro, realizzato da «Chorégraphie» con la collaborazione della Cineteca Nazionale, dei primi due quadri della versione filmica di Luca Comerio del *gran ballo Excelsior* (1913). Vedi *Excelsior. Documenti e saggi/Documents and Essays*, a cura di F. Pappacena, Scuola Nazionale di Cinema-Cineteca Nazionale, *Chorégraphie*, n. mon. in «Chorégraphie. Studi e ricerche sulla danza», Roma, Di Giacomo, 1998.

¹⁶ Cfr. gli atti in *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*, a cura di F. Pappacena, Roma, Associazione Culturale Chorégraphie, 2000.

varie sedi universitarie, cui farà capo una produzione scientifica molto vasta e di respiro internazionale. Se, ad esempio, si consulta lo *Scaffale bibliografico* redatto da Stefania Onesti e, più recentemente, da Elena Cervellati per la rivista dell'università di Bologna «Danza e Ricerca», si ha molto chiara l'idea del numero dei contributi e della varietà degli interessi relativi a questo quarto di secolo.¹⁷ Come, consultando la rivista, si coglie la molteplicità degli indirizzi di studio della rivista stessa, che era stata fondata nel 2009 da Eugenia Casini Ropa e da lei diretta fino al 2019, quando la direzione è passata a Elena Cervellati ed Elena Randi.¹⁸

Per quanto riguarda gli esordi degli studi coreici all'Università, è estremamente chiara l'analisi pubblicata da Eugenia Casini Ropa nel numero 2002-2003 di «Culture Teatrali»,¹⁹ in cui l'autrice sottolinea l'influenza dei *cultural studies* sulla ricerca universitaria italiana di quegli anni. In tale direzione si è mossa ella stessa promuovendo la traduzione di *Choreography and Narrative. Ballet's staging of Story and Desire* di Susan Leigh Foster, uscito in italiano nel 2004 con il titolo *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*.²⁰ Il libro, la cui pubblicazione originale era del 1996, era stato recensito dal *Library Journal* come

imponente opera di sapere, questo studio usa il concetto di un corpo culturalmente costruito e storicamente determinato per trascendere confini disciplinari come quelli della storia della medicina, dell'educazione fisica, delle pratiche della moda, dell'etichetta e del comportamento, della scienza e l'arte di rappresentare le passioni, allo scopo di portare in luce valori pervasivi nei confronti del corpo e i mutamenti in questi valori nel corso del tempo.

Commento assolutamente centrato e condiviso dall'autrice del progetto editoriale italiano, se non fosse che, a fronte di interessanti contestualizzazioni e letture trasversali, Susan Foster, nel momento in cui si muove in terreni a lei poco noti, inciampa emettendo giudizi privi di fondamento scientifico. E se non fosse che, come osserva Susanne Franco, il nodo centrale del lavoro – il Femminile/Maschile – sia affrontato con un'ambigua equivalenza tra “sesso” e “genere”.²¹

¹⁷ Si veda: [Italia 2000-2011](#); [Scaffale bibliografico. Italia 2011-2014](#); [Scaffale bibliografico 2014-2019](#); [Scaffale bibliografico 2019-2024](#).

¹⁸ Per le monografie si veda anche il sito di AIRDanza: [Monografie 2018 | AIRDanza](#).

¹⁹ E. Casini Ropa, *Note sulla nuova storiografia della danza*, in *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, atti del convegno (14-16 novembre 2002), in «Culture Teatrali», 7/8, 2002-2003, pp. 97-106.

²⁰ S. L. Foster, *Choreography and Narrative. Ballet's staging of Story and Desire*, Bloomington and Indiana University Press, 1996; trad. it. A. Poli, *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*, Roma, Dino Audino, 2004.

²¹ Si veda: S. Franco, *Rappresentazioni oltre la scena. Studi di genere e storia della danza in Italia*, in *Nuove frontiere per la storia di genere*, a cura di L. Guidi, M. R. Pelizzari, Salerno, Università di Salerno, 2013, 3 vol., Atti del V Congresso della Società Italiana delle Storiche (Napoli 28-30 gennaio 2010), pp. 1-6:3, di cui si parlerà più avanti.

Tornando al saggio di Casini Ropa del 2002-2003, l'Autrice mette in risalto l'ispirazione di universitari italiani anche a Mark Franko²², il loro interesse per la prospettiva sociopolitica che, nel caso dello studioso americano, riguarda un arco temporale molto vasto: dalla danza rinascimentale e barocca alla contemporaneità.²³ Di Franko, la cui formazione include anche un'ampia esperienza di danzatore,²⁴ è uscita nel 2009 la traduzione italiana *Danza come testo. Ideologie del corpo barocco*,²⁵ uno dei suoi numerosi studi pubblicati a partire dal 1986.²⁶

Un indirizzo della ricerca, che nel frattempo inizia a richiamare l'attenzione degli storici della danza, è il gender. Al riguardo vale ricordare *Teatro e «gender»: l'approccio biografico*, dossier delle Giornate di studio svolte presso l'Università di Roma Tre nel febbraio 2007,²⁷ dove le curatrici Annamaria Cecconi e Roberta Gandolfi indicano gli obiettivi del volume, che

intende costruire conoscenza, riflessione e confronto intorno agli strumenti che le teorie della costruzione culturale del maschile e del femminile offrono allo studio delle arti della scena: un indirizzo di ricerca che in Italia riveste carattere ancora minoritario. Nelle discipline teatrali, mentre la storia delle donne spingeva e spinge a recuperare soggetti e campi di spettacolo che il canone storiografico ha marginalizzato, l'interesse per le teorie del *gender* ha portato a rivisitazioni di carattere metodologico ed ermeneutico. In particolare, sulla scia delle influenti teorie di Teresa De Laurentis sul gender come rappresentazione e di Judith Butler circa la natura performativa della femminilità e della mascolinità, si è esplorato in vari modi il legame tra teatro e *gender*: fra i dispositivi di simbolizzazione e incorporazione del personaggio dell'arte scenica e le modalità rappresentative o performative, fatte di citazioni e ripetizioni, lungo le quali si inverte l'identità di genere.²⁸

Riguardo agli studi di genere, merita una menzione anche *Nuove frontiere per la storia di genere*, uscito nel 2013 come Atti del V Congresso della Società Italiana delle Storiche, svoltosi a Napoli dal 28 al 30 gennaio 2010. Susanne

²² Dal 2009 al 2017 ha diretto «Dance Research Journal». Ha inoltre fondato *Oxford Studies in Dance Theory* series, pubblicato da Oxford University Press.

²³ Per un profilo complessivo di Mark Franko cfr. [Mark Franko | Boyer College of Music and Dance](#).

²⁴ Franko ha danzato anche per la Paul Sanasardo Dance Company, Movement Research (the Oskar Schlemmer Bauhaus Dances) e NovAntiqua, compagnia che ha fondato nel 1985. Come coreografo, congiunge esperienze pratiche e studi teorici.

²⁵ Traduzione di D. C. Colonna e P. Veroli di *Dance as text: ideologies of the baroque body*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1993.

²⁶ Si veda: [Mark Franko | Boyer College of Music and Dance](#).

²⁷ A. Cecconi e R. Gandolfi, *Teatro e «gender» l'approccio biografico*, in «Teatro e Storia», Annali 28, XXI, 2007.

²⁸ Ivi, pp. 329-330:329. Il volume si avvale del contributo di M. Nordera (M. Nordera, *Come si costruisce una ballerina. Marie Madeleine Guimard tra vita e scena nelle fonti del XIX secolo*), che, raccogliendo dati da fonti e da studi precedenti, tratteggia il profilo della famosa Marie Madeleine Guimard, una ballerina che alla scalata professionale riesce a coniugare una solida affermazione sociale pur nelle maglie di una censura molto severa riguardo agli artisti.

Franco introduce le ricerche condotte da studiosi di danza attive tra Italia e Francia, lamentando la lentezza con cui gli studi di genere erano stati recepiti in Italia.

Gli studi di danza in Italia si sono affermati in ambito accademico a partire dalla prima metà degli anni Novanta del Novecento e a tutt'oggi hanno un'esistenza marginale e instabile, mentre a livello internazionale si sono affermati da più tempo e si sono sviluppati in una nuova dimensione interdisciplinare. Questo fermento ha portato alla produzione di ricerche che hanno per oggetto la danza, utilizzando a pieno gli orientamenti teorici e gli strumenti metodologici messi in campo dagli studi di genere e queer, spesso in stretta relazione con gli studi postcoloniali e di recente anche quelli visuali.²⁹

Infine aggiunge:

Anche da questa breve carrellata di casi, la danza si rivela agli occhi dello storico come un osservatorio particolarmente stimolante per comprendere aspetti meno noti degli immaginari sociali che, con le loro utopie e le loro angosce, come la paura della disintegrazione dell'ordine morale, sessuale o sanitario, hanno nutrito le nostre idee su come si è, si diventa o si è percepiti in quanto uomini e donne.³⁰

Un'altra pista individuata in ambito universitario è il reenactment e il corpo-archivio. È su «Mimesis Journal» del 2016 il saggio *Il corpo come archivio. Volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, traduzione di *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances* di André Lepecki pubblicato nel 2010 su «Dance Research Journal».³¹ Testo che Alessandro Pontremoli, autore della traduzione, afferma essere di fondamentale importanza nell'ambito degli studi di danza

perché pone in evidenza con estrema chiarezza la problematica teorica del rapporto fra memoria della danza, storia e processi di archiviazione, particolarmente frequentata nei percorsi creativi della danza contemporanea occidentale degli ultimi dieci anni.³²

²⁹ S. Franco, *Rappresentazioni oltre la scena* cit., p. 1. Per una bibliografia aggiornata e commentata degli intrecci tra studi di genere e studi di danza, Franco rimanda allo stato dell'arte delineato da Linda Tomko in *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, a cura di S. Franco e M. Nordera, Torino, UTET Libreria, 2005 (2ª 2007), pp. 117-140.

³⁰ S. Franco, *Rappresentazioni oltre la scena* cit., p. 5.

³¹ A. Lepecki, *Il corpo come archivio: Volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, trad. A. Pontremoli, in «Mimesis Journal», 5, 1, 2016, pp. 30-52 [Il corpo come archivio. Volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze](#)

³² Ivi, p. 30. Sul reenactment, una interessante esperienza sostenuta dallo stesso Pontremoli sarà la trilogia *L'esemplare capovolto*, messa in scena dal coreografo Salvo Lombardo con la sua compagnia Chiasma alla Lavanderia a Vapore a Collegno. L'ultima parte si è conclusa nel 2023 con il nuovo lavoro *Sport*, terzo della trilogia manzottiana nata tra il 1881 e il 1897.

A sua volta, Susanne Franco introduce la sua testimonianza sulla questione in *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, pubblicato nel 2019 in «Ricerche di S/Confine».³³

La metafora del corpo-archivio si riferisce all'idea che la materialità del corpo può essere intesa come un insieme di documenti capaci di suggerire significati oltre la dimensione fisica e di custodire un sapere remoto e in costante trasformazione. Chi scrive di danza e chi danza necessariamente ricorre a un concetto di archivio per organizzare il movimento le cui tracce sono preservate dalla memoria incorporata del danzatore e la memoria visiva, emotiva e cinestetica dello spettatore, e possono essere fissate e registrate tramite dispositivi tecnologici. Le molte teorizzazioni del corpo come archivio avanzate da studiosi e artisti stanno sostanziando nuovi approcci teorici e pratici alla storia della danza, contribuendo a decostruire, anche grazie agli apporti degli studi sulla memoria, narrazioni e genealogie frutto di impostazioni metodologiche e teoriche più tradizionali.³⁴

Nel 2022, su *On Reenactment: Concepts, Methodologies, Tools*, testo pubblicato su «Mimesis Journal», Franco afferma essere lo scopo principale di questo libro

dimostrare come il reenactment come strategia di appropriazione, circolazione, traduzione e trasmissione, possa contribuire alla comprensione della storia sia nel suo perpetuo divenire, sia come processo di reinvenzione, rinarrazione e risignificazione da una prospettiva interdisciplinare.³⁵

Quelle citate costituiscono le linee portanti di molti degli studi svolti in ambito universitario, ma non le uniche. Altri orientamenti alimentano la ricerca italiana in ambito universitario con altrettanto significativi – ragguardevoli – lavori che affiancano quelli condotti da studiosi che operano al di fuori del mondo accademico seguendo proprie tracce di ricerca.³⁶ Lo dimostrano le numerose monografie edite in questi ultimi anni³⁷ e i saggi pubblicati sulle riviste specializzate in danza come «Danza e Ricerca», che toccano diversi periodi e problematiche; ma anche lavori pubblicati sulle citate riviste di teatro che hanno rivolto lo sguardo alla danza.

³³ S. Franco, *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, in «Ricerche di S/Confine», Dossier 5, 2019, pp. 55-65, www.ricerchedisconfine.info.

³⁴ Ivi, p. 55. Cfr. anche T. Testolin, *Il futuro del corpo-archivio. Una teoria dell'atto creativo*, in «NuBE», 3, 2022, pp. 11-32.

³⁵ A cura di S. Franco con C. Baldacci nel 2022.

³⁶ Cfr. al riguardo *Ramificazioni. Metodologie negli studi sulla danza (Italia-Francia)*, a cura di F. Fratagnoli, M. Nordera, P. Veroli, pubblicato su «Recherches en danse», 5, 2016, ampio ventaglio di contributi che offre una panoramica di alcuni orientamenti e temi di ricerca, [5 | 2016 Ramifications. Méthodologies dans les études en danse \(France-Italie\)](https://www.recherchesendanse.org/2016-Ramifications-Methodologies-dans-les-etudes-en-danse-France-Italie).

³⁷ Cfr. al riguardo il sito di AIRDanza alla voce *Monografie*: <https://www.airdanza.it/it/content/monografie>.

In generale, se molti studiosi provengono da studi teatrali, altrettanti hanno alle spalle anche un percorso tecnico/pratico di danza che, non di rado, è sfociato in esperienze professionali. Tale varietà nella formazione è facile che si riverberi nell'orientamento della ricerca e nella produzione scientifica, pur non ponendosi come vincolante e tanto meno limitativa rispetto ad altri spazi di studio. È questo, in particolare, il caso di coloro che hanno studiato danza rinascimentale con Barbara Sparti come Claudia Celi, Alessandro Pontremoli, Gloria Giordano, per i quali pratica della danza e analisi teorica e storica si nutrono a vicenda in un percorso in cui la scientificità dell'approccio non soffoca l'approccio creativo né esclude altri ambiti di studio e metodologie di ricerca.³⁸ Molto proficui per la ricerca sono stati gli studi sulla Commedia dell'arte di Silvia Carandini, il cui spazio di ricerca si è spinto anche fino alla danza del Novecento che ha introdotto innovativamente a "La Sapienza" con il fondamentale contributo di Ada D'Adamo.

Passiamo al Settecento. Quello sul Settecento è stato a lungo il vero punto debole della ricerca italiana, anche se gli spazi da esplorare erano – e sono – molteplici e particolarmente interessanti in quanto riconducibili a diversi ambiti disciplinari. Importanti pubblicazioni straniere quali *The Pre-Romantic Ballet* di Marian H. Winter, uscito nel 1974,³⁹ o *The Ballet of the Enlightenment. The Establishment of the Ballet d'Action in France, 1770-1993*, del prolifico Ivor Guest, pubblicato nel 1996⁴⁰ – per citare i più famosi –, non sembrano aver fatto nell'immediato particolarmente breccia nonostante la straordinaria mole di materiale anche d'archivio e la quantità di spunti per approfondimenti anche di natura squisitamente teorica. Le citate tesi su Angiolini e Noverre di Lorenzo Tozzi ed Elena Randi sono rimaste a lungo senza seguito. Sasportes, come detto, ha iniziato a dissodare il terreno con i numeri de «La Danza Italiana» facendo un lavoro molto apprezzabile ai fini di una mappatura della danza italiana nei diversi teatri della penisola e in Europa. Questo lavoro, iniziato nel 1985, è poi approdato nei volumi collettanei pubblicati a sua cura nel 2011 *La danza italiana in Europa nel Settecento*,⁴¹ in larga parte opera di autori stranieri, e *Storia della danza italiana*,⁴² primo coraggioso tentativo di tratteggiare una storia della danza

³⁸ C. Celi, ad esempio, autrice de *I Balli del cardinale Riario: tra memoria del teatro e teatro della memoria*, saggio pubblicato nel 1985 sul n. 3 de «La Danza Italiana», è esperta, come si vedrà più avanti, nella danza italiana dell'Ottocento.

³⁹ M. H. Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, London, Pitman, 1974.

⁴⁰ I. Guest, *The Ballet of the Enlightenment. The Establishment of the Ballet d'Action in France, 1770-1993*, London, Dance Books, 1996.

⁴¹ *La danza italiana in Europa nel Settecento*, a cura di J. Sasportes, Roma, Bulzoni, 2011, quad. n. 3.

⁴² *Storia della danza italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, a cura di J. Sasportes, saggi di O. Di Tondo, R. M. Fabris, M. Padovan, F. Pedroni, S. Poletti, R. Zambon, Torino, EDT, 2011 (rist. 2024).

italiana basandosi sullo stato delle ricerche più recenti. Fondamentali, ai fini di un primo censimento e di una classificazione preliminare degli artisti italiani attivi in Italia, sono oltre ai volumi I e V della citata *Storia del Teatro Regio di Torino* (degli anni Settanta-Ottanta), le cronologie pubblicate nel 1994 da Elena Ruffin e Giovanna Trentin sui teatri veneziani,⁴³ la *Cronologia degli spettacoli (1737-1799)*, primo volume dell'opera *Teatro di San Carlo di Napoli*, curata da Paologiovanni Maione e Francesca Seller,⁴⁴ e *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)* di Emanuele De Luca.⁴⁵

Uno degli ambiti su cui si è concentrata la ricerca sul Settecento è lo studio delle fonti tecniche ai fini dell'analisi e della ricostruzione della danza sociale e teatrale a cavallo tra XVII e XVIII secolo: la cosiddetta "danza barocca", definizione che siamo costretti ad assumere sebbene oggetto di discussione riguardo alla generalizzazione derivante dalla sua filiazione dalla terminologia musicale senza un distinguo tra pratica sociale ed esibizione teatrale, danza in seno al teatro seicentesco e innesti coreografici (*entrées*) di Pécour nella *tragédie lyrique*, quindi senza un'adeguata riflessione sull'astrazione, la spersonalizzazione e la rigorosa simmetria di stampo classicista delle *entrées* settecentesche, che negano i principi stessi dell'estetica barocca. Senza contare, come si dirà più avanti, la difficoltà di imporre categorizzazioni nella materia viva della danza (Noverre, ad esempio, è un caso emblematico in questo senso, con quell'intreccio di Rocò e Neoclassicismo che permea molti dei suoi lavori anche maturi). Sull'analisi delle fonti e sulle ricostruzioni della danza barocca si sono distinte diverse studiose quali Deda Cristina Colonna, Letizia Dradi e Gloria Giordano, per citare i nomi più rappresentativi. Gloria Giordano, in particolare, ha seguito le esperienze "francesi" con Christine Bayle e Francine Lancelot, perfezionandosi anche con Angene Feves e Ana Yepes, per poi usare la tecnica per composizioni "in stile" e sviluppare, a latere, un proprio filone di ricerca.⁴⁶

Per il resto, come accennato, il Settecento costituisce il punto debole della ricerca italiana. Molti sono gli aspetti ancora da esplorare e le metodologie da individuare, tenendo conto che per un'adeguata interpretazione di eventi e personaggi si rende necessaria una conoscenza molto ampia, che dai

⁴³ E. Ruffin, G. Trentin, *Catalogo generale cronologico dei balli teatrali e Venezia dal 1746 al 1859*, in *Balli teatrali a Venezia (1746-1859)*, collana *Drammaturgia musicale veneta*, vol. I, Milano, Ricordi, 1994.

⁴⁴ P. Maione, F. Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli, 1: Cronologia degli spettacoli (1737-1799)*, Napoli, Altrastampa, 2005.

⁴⁵ E. De Luca, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)/Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, Paris, IRPMF, 2011, tesi di dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi di Pisa in cotutela con l'Université Paris-Sorbonne, 2009-2011.

⁴⁶ Ha curato la pubblicazione di: G. Grossatesta, *Balletti In occasione delle felicissime Nozze di Sua Eccellenza La Signora Loredana Duodo con Sua Eccellenza il Signor Antonio Grimani Composti da Gaetano Grossatesta Maestro di Ballo in Venezia e dallo stesso Presentati all'Eccellentissimo Sposo*, a cura di G. Giordano, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, con CD-ROM allegato.

prodromi si allunghi molto in avanti per comprendere il fenomeno in sé e verificarne gli esiti a distanza e le eredità; molto ampia anche in senso trasversale riguardo alle complesse implicazioni culturali, politiche e sociali. Molti passi sono stati fatti in questi ultimi anni, ma i risultati sono ancora insufficienti per coprire i molti vuoti di cui tuttora soffrono i manuali. Quando ancorata all'impostazione tradizionale di giustapposizione di eventi chiave ricondotti a figure di riferimento, la storiografia della danza del Settecento si è concentrata sulla danza francese all'Opéra avvalendosi a volte di stereotipi tramandati nel tempo, alcuni dei quali basati su aneddoti e sostanziati con dati privi di fondamento scientifico (*La Fille mal gardée* come innovativa - e maggiormente significativa - creazione di Dauberval, che si fa interprete degli umori della imminente Rivoluzione francese, è uno dei casi più eclatanti).

Dunque, quali aspetti sono rimasti a lungo nell'ombra? Quali gli interrogativi che ci si sono posti affrontando le fonti settecentesche? Vediamone alcuni. Ad esempio, se il passaggio dal balletto accademico geometrico e spersonalizzante della prima metà del secolo al "balletto d'azione" (o "balletto pantomimo" che dir si voglia)⁴⁷ non fu drastico ma graduale tanto da essere teorizzato (si veda Louis de Cahusac) prima delle "dichiarazioni d'intenti" noverriane e angioliniane del 1760 e 1761: quale fu la forma intermedia? E chi ne furono i protagonisti? Quale la differenza fra danza francese e danza italiana? Quando si verificarono le contaminazioni tra queste due "scuole"? Come reagirono coreografi, danzatori, danzatrici rispetto alla spinta delle linee estetiche emergenti e le nuove tendenze del gusto (Rococò, Restaurazione classicista, Neoclassicismo d'età napoleonica)? Come vennero recepiti i nuovi soggetti che si fecero strada nelle arti visive e performative (pittura, opera, teatro drammatico)? Come si caratterizzò la grande stagione del balletto eroico d'età neoclassica nel volgere del secolo XVIII e quale la differenza tra le prime versioni francesi e quelle più tarde italiane? Quali i germi della sensibilità romantica già presenti nei balletti di soggetto mitologico della fine del Settecento? Può l'*arabesque* essere il segno più eloquente della Rivoluzione nella sua ricerca formale libera dai vincoli imposti dall'Académie? Passando ad aspetti più tecnici: è possibile - e come - ricostruire il codice dei segni della pantomima? Quale pantomima? Come capire com'era, nella realtà, il balletto in scena? Che ruolo avevano la scenografia e il costume nelle diverse fasi del balletto e, in particolare, quale il significato attribuito a verità e verosimiglianza nel balletto narrativo? Che

⁴⁷ Queste due definizioni fanno capo rispettivamente a Noverre (prima di lui a Cahusac) e ad Angiolini, e di fatto non sono propriamente dei sinonimi se non in senso lato, riguardo al riconoscimento della danza come arte imitativa.

valore hanno i programmi/libretti (d'ora in poi li chiameremo solo libretti)⁴⁸ come fonte documentale?

Questi sono alcuni dei quesiti di maggior rilievo ai quali alcune ricerche hanno cercato una risposta. Sofferamoci su alcuni di essi. Riguardo al primo punto, rimandiamo al nostro studio pubblicato nel 2015 su «Acting Archives Review».⁴⁹ Il saggio, frutto di una ricerca d'archivio a tappeto, spiega come l'ispirazione a soggetti mitologici e alla letteratura cavalleresca porti a configurare una nuova struttura di balletto concepito a *tableaux* giustapposti senza una continuità narrativa e privi di una vera identificazione di personalità, caratteri e stati d'animo, aspetti questi ultimi che, invece, segneranno il passaggio al vero "balletto d'azione" di stile angioliniano e noverriano. Nello stesso saggio si profila la fluidità delle competenze non solo di coreografi, danzatori e danzatrici francesi, ma anche di quelli italiani, estremamente sensibili alle richieste dei committenti e del pubblico. Aspetto, questo, ricorrente anche nell'Ottocento, come si vedrà nel saggio di Elena Cervellati su *Giselle* in Italia.

Su altri aspetti possiamo riportare il nostro contributo pubblicato sui numeri di «Acting Archives Review» del 2011, 2013 e 2019.⁵⁰ Nel primo, in particolare, vi è sviluppata la ricerca su Noverre iniziata nel primo decennio del 2000 e divulgata a partire dal 2009,⁵¹ in cui sono messi a confronto i testi descrittivi (libretti) con i presupposti teorici della riforma che prenderà effettivamente avvio l'anno seguente, procedendo a lunghi passi con una serie di aggiustamenti, ripensamenti e integrazioni, seguendo il cammino delle trasformazioni politiche, sociali ed estetiche europee.⁵² Nel secondo si è affrontata la questione del libretto, aspetto da noi successivamente sviluppato in occasione del convegno del 2018 dell'Associazione Sigismondo Malatesta.⁵³

⁴⁸ Il termine originale è *programma*, sostituito nel corso dell'Ottocento da *libretto* per analogia con la terminologia musicale.

⁴⁹ F. Pappacena, *Per una Storia della danza. Danza francese e/o italiana. Ripensare il Settecento*, in «Acting Archives Review», a. V, n. 9, maggio 2015.

⁵⁰ Noverre's 'Lettres sur la danse'. *The inclusion of dance among the imitative arts*, in «Acting Archives Review», Supplement 9, aprile 2011; *Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena*, in «Acting Archives Review», n. 6, novembre 2013; *Per una Storia della danza*, cit.; *La notazione della danza nel Settecento. Un problema di conservazione, un'affermazione di statuto culturale o un atto creativo*, in «Acting Archives Review», n. 18, novembre 2019.

⁵¹ F. Pappacena, *La danza classica. Le origini*, Roma-Bari, Laterza, 2009; J.-G. Noverre, *Programmi dei balletti. Selezione di libretti 1751-1776*, Roma, Dino Audino, 2009 (I ristampa 2010).

⁵² Cfr. anche J.G. Noverre, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti* (1803), a cura di F. Pappacena, *Chorégraphie*, n. 7, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011; Idem, *Programmi dei balletti. Selezione di libretti 1751-1776*, a cura di F. Pappacena, trad. di A. Alberti, Roma, Dino Audino, 2009.

⁵³ Cfr. F. Pappacena, *I paratesti nei libretti di balletto tra Settecento e Ottocento*, in *Il teatro delle didascalie dal vaudeville a Beckett*, a cura di M. G. Porcelli, I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta, Pacini editore, 2020, pp. 45-61.

La seconda riforma del balletto francese tra Settecento e Ottocento è un altro aspetto a lungo ignorato. Prima della nostra pubblicazione su Carlo Blasis (2005),⁵⁴ non era stata posta la debita attenzione su quella che costituisce la parte saliente del lavoro teorico blasisiano e non solo: l'estetica. Estetica arrivata a Blasis dalla tradizione illuminista e filtrata dal pensiero neoclassico d'età napoleonica. Si tratta di una linea di studio – questa dell'analisi teorico-estetica sul Settecento – poco seguita, sebbene l'estetica abbia avuto un ruolo centrale nella danza della seconda metà del secolo e anche nel primo Ottocento. Si pensi all'indefinibile “*je ne sais quoi*” con cui lo schematismo del balletto accademico settecentesco scivola in una nuova dimensione romantica, oppure all'invenzione, in epoca rivoluzionaria, dell'*arabesque*: non una posa, ma un'idea che ammette la soggettività, la possibilità di trasgressione, come le grottesche raffaellesche di cui *arabesque* è sinonimo. *Arabesque*: il segno più forte del cambiamento estetico a cavallo dei due secoli. Una chiave è nel testo manoscritto di Jean-Étienne Despréaux, *La Terpsi-choro-graphie ou nouvelle Essai de Théorie de la danse* (1813) da noi ritrovato alla Bibliothèque de l'Opéra di Parigi e presentato in diversi contesti con lo sguardo di volta in volta rivolto ai vari aspetti trattati.⁵⁵ Peralto il titolo, che associa grafia (notazione) e teoria (estetica), dimostra come questi due ambiti, che all'occhio attuale sembrerebbero incompatibili, allora erano intrecciati come facce diverse – e in dialogo tra loro – di uno stesso sapere. La notazione, radicata nella cultura globale dei danzatori-coreografi del Settecento, quando sperimentata, era un percorso di razionalizzazione del vissuto e un processo di conoscenza.

Altri contributi possono essere rintracciati nelle varie pubblicazioni collettanee e negli atti dei vari convegni di questi ultimi anni ma, in ogni caso, si tratta di lavori in larga parte isolati, fatta eccezione del convegno del 2016 *Il mondo di Gennaro Magri. Danza, musica e opera a Napoli, nell'Europa dei Lumi*, i cui saggi sono confluiti nel volume *Il virtuoso grottesco. Gennaro Magri napoletano*,⁵⁶ risultato di un progetto di ampio respiro che segue le tracce dell'importante pubblicazione edita nel 2005 da Rebecca Harris-Warrick e Bruce Alan Brown, *The Grottesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage. Gennaro Magri and His World*.⁵⁷ Frutto di un progetto mirato è anche la citata

⁵⁴ F. Pappacena, *Il Trattato di Danza di Carlo Blasis 1820-1830/Carlo Blasis' Treatise on Dance 1820-1830* (CNR - “Progetto Finalizzato Beni Culturali”), Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005 (II ed. della sezione italiana: *Il rinnovamento della danza tra Settecento e Ottocento. Il trattato di danza di Carlo Blasis*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2009).

⁵⁵ Vedi Ead., ‘*Danse écrite ou La Terpsi-choré-graphie ou Nouvel Essai de Theorie de la danse*’: *Manuscript dated 1813 by Jean-Étienne Despréaux kept at the Bibliothèque de l'Opéra*, in *Proceedings International Symposium on Dance Research Rethinking Practice and Theory*, CORD, SDHS, CND, Centre National de la Danse, Parigi 21-24 giugno 2007, pp. 496-501.

⁵⁶ *Il virtuoso grottesco. Gennaro Magri napoletano*, a cura di A. B. Fabbricatore, Genzano di Roma, Aracne, 2020.

⁵⁷ *The Grottesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage. Gennaro Magri and His World*, a cura di R. Harris-Warrick, B. A. Brown, The University of Wisconsin Press, 2005.

pubblicazione curata da Sasportes sul Settecento, resoconto sui ballerini italiani all'estero, e quella a nostra cura del 2019, *Il ballo a Torino 1748-1762. Dalla Raccolta de' balli fatti nelle opere del Real Teatro*,⁵⁸ che, coprendo quindici anni del periodo cruciale di trasformazione del balletto, individua sperimentazioni, sopravvivenze, compromessi tra pratiche anche molto datate, e, conseguentemente, il profilo degli artisti che ne furono gli artefici. Passando ai libretti, ad esempio, è noto come questi siano un terreno in cui si sono misurati recentemente alcuni studiosi italiani, ma i risultati, per quanto apprezzabili, sono ben lungi da far ritenere la ricerca approdata a un vero punto di svolta. Eppure seguire la trasformazione del libretto dai primi casi italiani e francesi degli anni Cinquanta è estremamente utile per un'indagine sulla trasformazione del balletto a livello europeo. Bisogna tuttavia riconoscere che l'efficacia del libretto, come fonte per la ricerca soprattutto sul Settecento, è un argomento controverso ed è stato più di una volta materia di dibattito tra due che in un certo momento sembravano veri e propri schieramenti, i pro e i contro, dove i 'contro' lo ritenevano addirittura fallace o fuorviante. Eppure diversi studi dimostrano la grande quantità di informazioni deducibili da questi testi, informazioni fondamentali per approfondire la conoscenza della danza stessa a partire dal ruolo dei primi balletti narrativi all'interno delle opere (il "proto-balletto d'azione" degli anni Cinquanta del Settecento), all'interpretazione delle fonti letterarie, all'adeguamento dei coreografi alle tendenze dominanti e, nel periodo a cavallo dei secoli XVIII e XIX, all'esplorazione di tematiche originali, prendendo spunto da questioni politiche, religiose, sociali che via via emergevano con le grandi trasformazioni socio-politiche di cui l'opera o il teatro drammatico facevano da cassa di risonanza. Ricordiamo al riguardo l'aspra condanna lanciata da Federico II di Prussia⁵⁹ nel libretto del *Montezuma* del 1755 per gli eccidi dei nativi americani perpetrati dagli europei in nome della religione, e la sua eco nel ballo a chiaro sfondo politico *La scoperta dell'America da Cristoforo Colombo* dell'ancora giovane Gasparo Angiolini al Regio di Torino nel 1757.⁶⁰

Passando ad aspetti più propriamente tecnici, un'adeguata analisi del programma settecentesco è in grado di dedurre criteri di costruzione del ballo e la calibratura della sceneggiatura tra l'aderenza (o meno) alla fonte

⁵⁸ *Il ballo a Torino 1748-1762. Dalla 'Raccolta de' balli fatti nelle opere del Real Teatro'*, con la collaborazione della Biblioteca musicale governativa Santa Cecilia (con CD), a cura di F. Pappacena, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2019. Il volume è edito nella collana 'Le Chevalier errant' dell'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte.

⁵⁹ A. F. Ivaldi, *Eine Berliner Blaue Legende: il Montezuma di Federico II e Carl Heirinch Graun*, in *Leyendas negras e leggende auree*, Atti del Seminario Internazionale, a cura di M. G. Profeti e D. Pini, Secoli d'Oro/Comparatistica/55", Firenze, Alinea, 2011 [stampo 2012], pp. 289-311.

⁶⁰ F. Pappacena, 'La scoperta dell'America da Cristoforo Colombo' (Gasparo Angiolini, Turin, 1757): *modèle idéal de politique étrangère*, in *La Danse théâtrale en Europe. Identités, alterités, frontières*, sous la direction de A. B. Fabbricatore, Paris, Hermann, 2019, pp. 183-193.

letteraria (tagli, adeguamenti, integrazioni, equilibri tra parti d'azione e spazi di danza pura, ruolo della scenografia). Ancora, la lettura interpretativa del programma diventa ancor più profonda ed efficace quando raffrontata con lo spartito musicale. È questo, in particolare, il caso dei balli dati al Regio di Torino negli anni 1748-1762, della cui trascrizione musicale manoscritta conservata presso la Biblioteca del Conservatorio Santa Cecilia, incrociata con il testo descrittivo del ballo (libretto), Lorenzo Tozzi e Nika Tomasevic offrono un ampio resoconto, rintracciando una molteplicità di informazioni riguardanti il profilo della danza italiana (grottesco), con le sue maschere, i suoi "caratteri" e la sua "pacifica" convivenza con la danza francese di cifra opposta.⁶¹ I libretti settecenteschi francesi e italiani, per la loro configurazione paragonabile più a note di regia che a un testo letterario, come accadrà dopo la metà del secolo, costituiscono una miniera di informazioni anche riguardo a una molteplicità di questioni spesso raccolte nei paratesti;⁶² tra queste: il criterio delle classificazioni, l'aspetto delle competenze, il problema dell'interazione tra l'artista, il committente e il luogo, la questione dell'interpretazione della fonte letteraria e della spettacolarizzazione della vicenda. Senza dimenticare la politica culturale del teatro, soprattutto quando questo è il centro nevralgico della capitale di uno stato monarchico come Napoli e Torino.

Sul versante tecnico-compositivo, va ricordato che dai libretti di balletti è a volte possibile ricavare la concezione compositiva e anche elementi di drammaturgia. Ad esempio, in alcune descrizioni di balli di Onorato Viganò messi in scena a Venezia negli anni Settanta, si colgono con chiarezza l'impianto drammaturgico e alcune scelte coreografiche quali l'inedito avvio del ballo in *medias res* e la tecnica del "controcena", quest'ultima rimasta nella tradizione italiana e usata anche da Luigi Manzotti un secolo dopo in *Excelsior*.⁶³

Sui libretti settecenteschi sono stati pubblicati studi interessanti in saggi all'interno di atti di convegno e anche in monografie. Tra questi, riferiamo quelli piuttosto recenti di Annamaria Corea, Stefania Onesti e Nika Tomasevic, apprezzabili per l'ampiezza della documentazione, per il rigore dell'analisi e per l'attenzione al problema della reazione di coreografi, danzatori e danzatrici di fronte alla spinta delle linee estetiche emergenti e alle nuove tendenze del gusto. Di particolare interesse sono i balli di soggetto shakespeariano del tardo Settecento analizzati da Corea, da cui si deduce,

⁶¹ Si vedano, nel volume *Il ballo a Torino 1748-1762* cit., i seguenti saggi: N. Tomasevic, *I generi del ballo torinese a metà Settecento*, pp. 223-243; N. Tomasevic, L. Tozzi, *Le musiche dei balli torinesi. Tra eredità raccolte e una nuova sensibilità*, pp. 141-189; N. Tomasevic, L. Tozzi, *Temi, aspetti, caratteri e maschere nelle musiche della raccolta torinese*, pp. 191-221.

⁶² Cfr. F. Pappacena, *I paratesti nei libretti di balletto tra Settecento e Ottocento*, in *Il teatro delle didascalie dal vaudeville a Beckett* cit.

⁶³ F. Pappacena, *Influenze francesi e stile italiano nell'esperienza artistica di Onorato Viganò*, in *Ritorno a Viganò* cit., pp. 17-59.

oltre alla ricerca di “novità” letterarie da contrapporre all’ormai consumato soggetto mitologico, anche il cambiamento di approccio alla fonte: da semplice spunto (*Giulietta e Romeo* di Filippo Beretti, 1784) a testo di riferimento (versioni ottocentesche) che si avvale delle prime traduzioni dalla lingua madre nate dalla recente riscoperta/rivalutazione del drammaturgo inglese. La monografia di Tomasevic *Tra pulcinellate e favole. Il ballo pantomimo a Roma al tramonto dello Stato pontificio* del 2023⁶⁴ apre una finestra sulla città di Roma, realtà quasi ignorata dagli studi coreici, dove coreografi quali Onorato Viganò, Francesco Clerico e Domenico Ricciardi, divenuti ormai campioni del ballo riformato, si confrontano da una parte con le tradizioni locali (anche il grottesco), dall’altra con il Neoclassicismo ormai dilagante.⁶⁵ Peralto la monografia di Tomasevic affronta, seppur con le dovute cautele, anche la questione della pantomima, estrapolando dai programmi gesti, azioni ed estrinsecazioni di sentimenti per poi elaborarli in una sorta di catalogo. A sua volta, Stefania Onesti si è distinta, dopo quasi un decennio di studio su Gasparo Angiolini, per l’antologia dei libretti del Maestro (2022),⁶⁶ che consente una valutazione organica dell’innovativo operato del coreografo nella fase matura della sua attività tra Vienna e l’Italia. Questa di Onesti è una delle pubblicazioni sul Settecento la cui ricerca è iniziata con il *focus* su Salvatore Viganò. Su Angiolini un altro lavoro è meritevole di menzione: *Memorie di prigionia di un coreografo democratico (1799-1801)*, trascrizione di un manoscritto angioliniano recentemente scoperto da Lorenzo Tozzi e pubblicato a sua cura nel 2025:⁶⁷ interessantissimo resoconto redatto durante la prigionia alle Bocche di Cattaro, in cui il Maestro illustra le sue idee repubblicane e democratiche. I citati lavori testimoniano anche un altro aspetto cruciale: la professionalizzazione e il percorso degli artisti, ossia la trasformazione delle competenze dei danzatori grotteschi, da acrobati e buffoni a coreografi di balletti d’azione nello stile del balletto riformato (si pensi a Onorato Viganò e Giuseppe Salomoni).

Concludiamo infine con una questione che lasciamo aperta: come sfumare la rigidità delle categorizzazioni imposte dalla storiografia tradizionale. È, questa, in realtà una domanda che sorge osservando da vicino alcune realtà che emergono dai libretti (del decennio rivoluzionario e d’età napoleonica, ad esempio) e che, purtroppo, sono spesso ignorate. A tal riguardo,

⁶⁴ N. Tomasevic, *Tra pulcinellate e favole. Il ballo pantomimo a Roma al tramonto dello Stato pontificio*, Lucca, LIM, 2023.

⁶⁵ Di questo genere è anche il saggio di N. Tomasevic *Egittofilia e mito romano nella Napoli di Giocchino Murat: La Morte di Cleopatra di Francesco Clerico (San Carlo, 1809)*, in *Danza e ballo a Napoli: un dialogo con l’Europa (1808-1861)*, a cura di P. Maione e M. Venuso, Napoli, Turchini Edizioni, 2020, pp. 217-229.

⁶⁶ S. Onesti, *Gasparo Angiolini tra Vienna e l’Italia. Antologia di libretti*, Benevento, Kinetès, 2022.

⁶⁷ G. Angiolini, *Memorie di prigionia di un coreografo democratico (1799-1801)*, a cura di L. Tozzi, Varese, Zecchini, 2025.

riportiamo un esempio da noi presentato al convegno *Les arts du spectacle et la référence antique dans le théâtre européen (1760-1830)* del 2013,⁶⁸ che ruotava proprio intorno a questo aspetto. La nostra relazione *Il mito come pretesto: I Télémaque di Gardel e Dauberval (1790, 1791)*, basandosi sull'analisi comparativa dei due balletti d'età rivoluzionaria, metteva in evidenza come Dauberval, sebbene formato nella cultura classicista, si ponesse di fronte al mito antico con un atteggiamento di chiara contestazione, esautorando il potere olimpico per restituire agli "umani" la libertà di scegliersi il proprio destino. Segno, questo, della volontà di aprire il balletto a una nuova dimensione umana e poetica.

Il XIX secolo, a differenza del Settecento, da lungo tempo costituisce uno spazio di studio molto frequentato. Come visto, dalla fine degli anni Novanta, diverse sono le pubblicazioni concentrate su questo periodo e non pochi i convegni riservati alla nuova ricerca su questioni legate alla scuola francese e/o a quella italiana.⁶⁹ Da Salvatore Viganò ai balletti della Russia zarista o dell'Italia umbertina; dall'emergere del gusto romantico che permea il balletto per pochi ma estremamente densi anni, alla diffusione degli stili e delle pratiche in Europa; dalle contaminazioni alle mutazioni che caratterizzano la Francia di Luigi Filippo e poi di Napoleone III; dall'"italianizzazione" (adeguamenti) di balletti francesi in teatri della penisola italiana, fino ad argomenti più tecnici come la contaminazione del balletto accademico con il grottesco italiano prima e con la danza di carattere poi; o fino ad argomentazioni più squisitamente teoriche, come l'arricchimento del linguaggio comunicativo e la ricerca formale per dare corpo ai nuovi soggetti (non solo alle creature sovranaturali), anche sostanziosi con prestiti dalla pantomima e dalle arti figurative; l'avanzata delle tecniche maschile e femminile e i momenti di una loro equiparazione; la notazione del movimento e la trasmissione dei saperi oltre la tradizionale "trasmissione orale". Altri aspetti sono stati indagati, tra questi: il rovesciamento del sistema dei generi innescato dalle problematiche sociali prodromiche alla Rivoluzione francese, alla grande stagione del Neoclassicismo d'età napoleonica, dove sono messe in discussione anche le modalità interpretative delle fonti letterarie, aprendo la strada sia al passaggio al balletto romantico, sia alla nuova figura del librettista per esplorare nuovi soggetti e tematiche in linea con i tempi mutati.

Va premesso che la ricerca sull'Ottocento ha avuto una valida piattaforma negli studi di noti esponenti della ricerca internazionale quali Ivor Guest, la citata Marian Hannah Winter, Bruce Alan Brown, Marian Smith, autori già nel secolo scorso di pregevoli saggi fondati su una rigorosa ricerca delle

⁶⁸ Organizzato da M. Fazio e P. Frantz, in collaborazione tra Paris Sorbonne e "La Sapienza" di Roma e svoltosi tra dicembre 2012 e febbraio 2013.

⁶⁹ Ricordiamo al riguardo *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo* cit.

fonti. In Italia, tra i primi che si sono misurati con la ricerca d'archivio nell'ambito dell'Ottocento italiano, ricordiamo soprattutto Ornella Di Tondo, Rita Zambon, Giannandrea Poesio, Claudia Celi e chi scrive. Si tratta di ricerche pionieristiche sulla danza italiana inizialmente approdate alla pubblicazione sulle riviste «La Danza Italiana» e «Chorégraphie». Il recupero preliminare delle fonti, tra questi soprattutto i libretti, poi lo spoglio di periodici teatrali o degli spazi editoriali dedicati allo spettacolo sono le prime esperienze. Iniziative come quella di Rita Zambon di ricognizione negli archivi veneziani, o quella di Claudia Celi e Andrea Toschi di catalogazione elettronica dei libretti di ballo romani, avviata alla fine degli anni Ottanta e poi confluita nel portale "Roma in Ballo - Taccuino di viaggio per la danza teatrale dell'Ottocento",⁷⁰ hanno comportato un lavoro di documentazione di base, che ha riportato alla luce nomi e lavori di un mondo estremamente vivo, fatto di artisti la cui attività difficilmente era stanziale (semmai solo per brevi periodi), e che proprio i libretti hanno dimostrato essere distribuita su circuiti non solo italiani. Si tratta di un lavoro da cui si è potuto partire per l'analisi dei libretti, orientato su vari aspetti quali, ad esempio, il ruolo del librettista, la scelta del soggetto in relazione alla linea culturale del coreografo o il rapporto di quest'ultimo con il committente o la città e il suo pubblico, le linee poetiche e drammatiche, l'estrapolazione di aspetti drammaturgici.⁷¹ Volendo riferire le prime iniziative pionieristiche sul ballo italiano, partiamo dalle esplorazioni di Rita Zambon sull'influenza sulla nuova generazione di coreografi italiani attivi negli anni Trenta da parte della produzione letteraria "moderna", in particolare di Vittorio Alfieri,⁷² e dai suoi primi studi su Giovanni Galzerani, coreografo allora pressoché sconosciuto o dimenticato nonostante l'attualità nella scelta delle fonti, come *Il Corsaro* di Lord Byron, tradotto in coreografia nel 1826.⁷³ Citiamo anche il ballo *Flick e Flock* di Paolo Taglioni del 1862, di Claudia Celi e Andrea Toschi, pubblicato nel 1993 su «Chorégraphie», che racconta dell'originale incontro tra l'immaginario poetico della fiaba e le identità nazionali di cui si fa

⁷⁰ Si veda <https://www.librettiballo.it/blog/le-tappe-del-progetto-di-catalogazione-dei-libretti-di-ballo/>

⁷¹ Non meno importanti sono state le recenti cronologie dei teatri Canobbiana di Milano e San Carlo di Napoli, rispettivamente compilate da G. Tintori e P. Maione e F. Seller (*Teatro di San Carlo di Napoli*, 3: Cronologia degli spettacoli, 1851-1900, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1999) e la sezione riguardante i teatri veneziani nella citata pubblicazione redatta da Ruffin e Trentin per Ricordi nel 1994 (nota 43).

⁷² R. Zambon, *Sulle tracce dell'immortale Astigiano. Influenze alfieriane nei libretti di danza della prima metà dell'Ottocento*, in «Chorégraphie. Studi e ricerche sulla danza», a. 1, n. 2, 1993.

⁷³ Ead., *Alla ri-scoperta di Giovanni Galzerani*, in «Chorégraphie. Studi e ricerche sulla danza», (I e II), nn. 5-6, 1995, pp. 35-45 e pp. 67-90. Tra gli studi, cui seguono altri, sulla pantomima e la danza, citiamo: *Pantomima e danza alla Comédie Italienne: i lavori e le idee di Luigi e Francesco Riccoboni*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», vol. 43, (n.s.), n. 1, 2009, pp. 33-44.

appassionato interprete il ballo romantico italiano.⁷⁴ Aggiungiamo, di Concetta Lo Iacono, *La carne, la vita e il diavolo: i libretti dei balli di Virginia Zucchi* («La Danza Italiana», n. 4, 1986), per essere l'avvio di un ampio studio condotto dall'Autrice sulla ballerina italiana e il suo profilo di artista che riuscì a coniugare un'affascinante capacità interpretativa con una tecnica virtuosa senza precedenti. Una ballerina la cui intraprendenza era ancora citata dai nostri maestri negli anni Sessanta del secolo scorso.⁷⁵

A partire dagli anni Novanta del Novecento, sono usciti pregevoli studi che hanno aperto la strada nel tempo a una produzione sistematica che spesso ha fatto capo a progetti universitari. Oltre a quelli appena menzionati, potremmo riportarne altri, ma citare tutti i contributi di questi anni sarebbe troppo lungo e impegnativo, per cui rimandiamo alle riviste riportate sul sito di AIRDanza.⁷⁶ Sul fronte della ricostruzione dei profili professionali e dei percorsi creativi, è importante ricordare l'avanguardistica cronologia *Salvatore Taglioni, re di Napoli* di Lavinia Cavalletti, pubblicata sui nn. 8 e 9 (1990) de «La Danza Italiana», con cui l'Autrice ricostruisce la lunghissima carriera a Napoli del noto rampollo della famiglia Taglioni (fratello del grande Filippo Taglioni) che riuscì a conciliare la sua formazione francese all'Opéra con la politica del Teatro sotto Murat prima e i Borbone dopo, cavalcando le mode emergenti e facendosi egli stesso anticipatore di nuove idee e tecniche compositive.⁷⁷ Rimanendo sulla Napoli primo Ottocento, va citato il volume di Annamaria Corea, *Louis Henry e il balletto a Napoli in età napoleonica*, del 2021.⁷⁸ Louis Henry, è un caso illuminante del condizionamento della politica sulla programmazione ballettistica. Ballerino con alle spalle una significativa carriera all'Opéra e al Teatro di Porte Saint-Martin di Parigi, fu interprete dell'intenso processo di francesizzazione che investì il balletto dei teatri reali napoletani, contribuendo con originali aperture all'esplorazione di nuovi ambiti tematici e stilistici e spingendosi anche in un graduale distacco interpretativo dalle fonti letterarie. Henry fu anche tra i fondatori della Scuola di ballo (1811) di cui, peraltro, Maria

⁷⁴ C. Celi, A. Toschi, *Alla ricerca dell'anello mancante: Flick e Flock e l'Unità d'Italia*, in «Chorégraphie. Studi e ricerche sulla danza», a. 1, n. 2, 1993.

⁷⁵ Bianca Gallizia (1902-2000), diplomata alla Scuola di ballo del Teatro alla Scala, prima ballerina e poi direttrice della Scuola di ballo del Teatro San Carlo, raccontava a noi allieve del corso di perfezionamento dell'Accademia Nazionale di Danza che il suo maestro parlava spesso delle straordinarie invenzioni tecniche "della Virginia", soprattutto dei suoi "saltini" sulla punta dei piedi.

⁷⁶ Si veda: [Pubblicazioni | AIRDanza](#).

⁷⁷ L'argomento ha avuto un seguito nello studio di P. Veroli *I balli composti e/o diretti da Salvatore Taglioni nei Teatri Reali napoletani San Carlo e Fondo (1814-1861): una prospettiva dai libretti* pubblicato negli Atti del Convegno *Danza e ballo* cit.

⁷⁸ A. Corea, *Louis Henry e il balletto a Napoli in età napoleonica*, Lucca, Libreria Musicale Italiana (Collana *Chorégraphie*), 2021.

Venuso offre un ampio ed esaustivo saggio, frutto di una capillare ricerca d'archivio.⁷⁹

Con il passare del tempo le linee di indagine sono divenute numerose, come lo sono state le diverse angolazioni con cui è stato osservato un evento, un personaggio o una realtà territoriale: si vedano ad esempio gli innovativi studi di Nadia Scafidi sulla formazione professionale e anche in seno alle istituzioni scolastiche, pubblicati a partire dal 1994,⁸⁰ e il volume di Ornella Di Tondo a proposito della censura sui balli teatrali nella Roma dell'Ottocento, uscito nel 2008.⁸¹ Allargando lo sguardo a una realtà più recente, osserviamo come la ricerca si diversifichi e prenda vari indirizzi, anche se le piste di ricerca sulla prima metà del secolo sono le meno battute, sebbene portatrici di un'affascinante densità contenutistica. Infatti è proprio nel primo ventennio dell'Ottocento che si iniziano a imporre alcune tematiche già comparse alla fine del secolo precedente. Tra queste, il problema della contrapposizione sociale (già sperimentata negli ultimi lavori noverriani), quello della incompatibilità tra religioni legata anche alla colonizzazione delle Americhe (anch'esso sollevato da pubblicazioni tardo settecentesche), l'ispirazione ai soggetti shakespeariani, già presenti, come visto, nel tardo Settecento; senza contare quel continuo conflitto tra pantomima e danza che nel tempo porterà quest'ultima ad avere il sopravvento (si pensi già alla riforma di Giuseppe Rota in Italia con il potenziamento delle scene danzate).

Sul fronte dell'approfondimento dell'attività dei coreografi è, in prima battuta, Salvatore Viganò quello che ha richiamato maggior interesse. Dopo *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò poeta muto* del 1984, volume collettaneo curato da Ezio Raimondi, anche Sasportes ha dato un interessante contributo organizzando a Venezia nel 2014 il convegno *Ritorno a Viganò*.⁸² Viganò, un genio, un artista così al di fuori delle convenzioni, di cui Bragaglia scrisse: «con quest'uomo è un'arte nuova che muore».⁸³ Molti sono i riscontri nei *Commentarii* di Ritorni⁸⁴ sulle sue straordinarie

⁷⁹ M. Venuso, *La Scuola di Ballo del Teatro di San Carlo. L'Ottocento*, Benevento, Kinetès, 2026.

⁸⁰ N. Scafidi, *La danza nelle istituzioni scolastiche governative nell'Italia dell'Ottocento*, «Chorégraphie. Studi e ricerche sulla danza», I, a. 2, n. 3, 1994; *Il Maestro*, II, a. 2, n. 4, 1994.

⁸¹ O. Di Tondo, *La censura sui balli teatrali nella Roma dell'Ottocento*, UTET Università, 2008. Tra i pionieri in Italia della storia della danza e dell'intreccio tra storia e discipline socio-antropologiche, etnomusicologiche ed etnocoreologiche, Di Tondo ha alle spalle sia una laurea in Etnomusicologia (1986) e in Archivistica e Scienze ausiliarie della storia (1998) presso l'Università di Roma "La Sapienza", sia esperienze pratiche di danza volte in particolare all'approfondimento (interpretazione e anche ricostruzione) della danza dei secoli XV-XIX.

⁸² *Convegno internazionale sul coreografo Salvatore Viganò: la fortuna tra Settecento e Novecento* cit., poi approdato nella pubblicazione degli atti *Ritorno a Viganò* cit.

⁸³ A.G. Bragaglia, *Evoluzione del mimo*, Milano, Ceschina, 1930, p. 168.

⁸⁴ C. Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' Corepei scritti da Carlo Ritorni Reggiano*, Milano, Guglielmini e Redaelli, 1838.

innovazioni coreografiche, innovazioni che meriterebbero approfondimenti se non altro per l'eccezionale modernità.

Sulla pantomima, invece, gli studi si sono spesso limitati alle controversie sorte tra Angiolini e Noverre nella Milano dei primi anni Settanta,⁸⁵ ma riguardo alle modalità comunicative e interpretative gli studi sono fermi a qualche tentativo, fatto salvo quanto si ricava tra le righe del testo teorico noverriano. Pubblicazioni, ad esempio, di Giannandrea Poesio⁸⁶ e di Marian Smith avrebbero potuto offrire un qualche appiglio per approfondire, tra l'altro, anche quel passaggio cruciale nell'ambito della pantomima francese di ispirazione teatrale, dal modello Lekain al modello Talma, passaggio che segue il cambiamento radicale del costume conseguente alle nuove linee poetiche e ai valori del mondo romano esaltati dal "Neoclassicismo eroico" fine secolo. Peraltro, se sulla pantomima francese permangono molte difficoltà di orientamento, sulla pantomima italiana vengono in soccorso alcune trascrizioni metà Ottocento ascrivibili a un modello italiano che, poiché destinato all'uso personale, ha lasciato solo tracce; tracce tuttavia sufficienti per dedurre una serie consistente di elementi.⁸⁷ Alcuni di questi manoscritti, infatti, per la loro modalità di trascrizione (sottolineature di parole chiave e sintassi *sui generis* della frase recitativa), consentirebbero in prima battuta di approntare una sorta di catalogo ragionato degli atti, anche se non sappiamo al momento quanti di essi visualizzabili in gesto.

Se sulla pantomima italiana settecentesca sono stati fatti, come visto, seppur piccoli e timidi passi, due aspetti, invece, risultano poco studiati: l'iconografia e l'estetica. Riguardo all'estetica abbiamo già fatto i primi commenti riferendoci ai presupposti settecenteschi della linea blasisiana. Sulla ricerca in ambito iconografico non possiamo che constatare una generalizzata assenza di attenzione. Eppure il nostro volume *Il Linguaggio della danza classica* del 2012,⁸⁸ proprio perché corredato da un elevato numero di immagini frutto di una ricerca a tappeto negli archivi soprattutto stranieri, dimostra la gran quantità di elementi conoscitivi ricavabili dai bozzetti di costumi e di scenografie, dai disegni a corredo dei manuali; elementi che immergono lo studioso nella dimensione visiva e spettacolare, "viva", della danza, offrendogli anche alcune chiavi interpretative per la lettura drammaturgica. Anche la collezione di immagini di Debra e Madison Sowell, più volte messa a disposizione in volumi tematici quali *Il balletto romantico*.

⁸⁵ Cfr. lo studio recente di A. B. Fabbricatore, *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, Rennes, PUR, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

⁸⁶ Per le pubblicazioni degli anni Novanta-Duemila cfr. [\(95\) Giannandrea Poesio - London Metropolitan University](#).

⁸⁷ Si veda F. Pappacena, *Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena*, in «Acting Archives Review», n. 6, novembre 2013.

⁸⁸ Ead., *Il Linguaggio della danza classica. Guida all'interpretazione delle fonti iconografiche*, Roma, Gremese, 2012.

Tesori della collezione Sowell dello stesso Sowell,⁸⁹ concorre a formare un'efficace documentazione visiva.

Come per il Settecento, Napoli è stata uno spazio molto frequentato dalla ricerca anche grazie all'iniziativa di organi quali la citata AIRDanza, attiva, come anticipato, dal 2001. Tra i contributi ricordiamo preliminarmente il saggio di Rosa Cafiero sulla musica dei balli di Wenzel Robert Gallenberg negli anni 1807-1849 al San Carlo e al Fondo,⁹⁰ la cui cronologia è estremamente utile per uno sguardo generale sulle linee tematiche legate alla dominazione francese prima, al ritorno dei Borbone poi. Citiamo anche il convegno *Danza e ballo a Napoli, un dialogo con l'Europa (1806-1861)*, del 2017,⁹¹ frutto della collaborazione tra la citata AIRDanza e la Fondazione Pietà de' Turchini/Centro di Musica Antica: un incontro di esperti, di idee e di metodi che ha prodotto contributi illuminanti sul ballo a Napoli,⁹² molti dei quali documentati con un'inedita ricerca negli archivi napoletani.

Riguardo alla danza francese, va citato l'ampio progetto di Elena Randi sul Romanticismo, che, affrontato con una particolare visione interdisciplinare (danza, teatro e generi cosiddetti minori come lo spettacolo di pantomima, il *mélodrame*, la *féerie*, ecc.), ha portato a diverse pubblicazioni di cui la più recente è *La storia di Giselle. Due secoli di metamorfosi*, del 2025, a sua cura.⁹³ Avvalendosi di diversi contributi, tra cui quelli della stessa Randi, il volume ripercorre il lungo tragitto che ha condotto il capolavoro di Théophile Gautier dal 1841 fino ai nostri giorni (fino all'Italia, a Londra e all'America), tratteggiando le sue numerose trasformazioni, i suoi aggiustamenti e le riletture imposte sia dai mutamenti estetici e tecnici nella fase del declino del balletto romantico, sia dalla necessità di una sua integrazione nel tessuto culturale – e sociale – del luogo in cui esso viene esportato. E questo accade anche quando la coreografia rimane nelle “mani” di coreografi di tradizione francese, come quelle di Marius Petipa. Dal tempo della sua creazione nel 1841, *Giselle* si allontana dall'idea del suo ideatore, per immergersi, nella versione appunto di Petipa (probabilmente quella del 1903), nel clima poetico dei balletti della Russia zarista all'epoca dell'affacciarsi del Simbolismo. D'altronde, questa della revisione dei balletti è la storia di larga parte delle creazioni coreografiche a partire anche da “subito dopo la prima”.

⁸⁹ M. Sowell, *Il balletto romantico. Tesori della collezione Sowell*, Palermo, L'Epos, 2007.

⁹⁰ R. Cafiero, *Il «grande industriale internazionale del balletto» a Napoli nell'età di Rossini: Wenzel Robert Gallenberg*, in *Di sì felice innesto. Rossini, la danza, e il ballo teatrale in Italia*, a cura di P. Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini Pesaro 1996 (“Saggi e fonti” 3), pp. 1-40 (*Appendice*). Per lo spettacolo a Napoli vedi anche L. Tufano, *Costruire la regalità. Feste teatrali e cerimonie con musica a Napoli tra Giuseppe e Gioacchino (1806-1815)*, in *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, a cura di P. Maione, Napoli, Turchini, 2016.

⁹¹ *Danza e ballo a Napoli* cit.

⁹² Vedi a titolo di esempio N. Tomasevic, *Egittofilia e mito romano nella Napoli di Gioacchino Murat* cit., in *Danza e ballo a Napoli* cit., pp. 217-229.

⁹³ *La storia di Giselle. Due secoli di metamorfosi*, a cura di E. Randi, Benevento, Kinetès, 2025.

Casi che la ricerca più recente ci documenta con dovizia di particolari sono ad esempio i balletti noverriani ante riforma (1754, 1755) riprodotti al Teatro Regio della “cristianissima” Torino nel 1759 dal giovanissimo Dauberval con tagli significativi (soprattutto delle figure mitologiche compromettenti) e con integrazioni con l’autoctono stile “grottesco”.⁹⁴ *La Giselle “italiana” (Gisella)*, analizzata da Elena Cervellati nel suddetto volume,⁹⁵ è un altro caso di compromesso e ricontestualizzazione. Lavoro che Cervellati ha condotto con precisione documentale e competenza, visti anche i suoi precedenti approfondimenti su Gautier.⁹⁶

Toccando *Giselle*, non si può non citare il volume pubblicato da Sasportes con la collaborazione di Patrizia Veroli *Giovanni Coralli l’autore di Giselle*, edito da Aracne nel 2018. Un lavoro molto approfondito anche per l’ampia documentazione d’archivio che getta luce sulla variegata attività del coreografo di formazione francese, che spese la sua carriera in molti teatri italiani ed europei. Parlando di balletto romantico, va segnalato il recente (2023) volume collettaneo curato da Bruno Ligore, edito anch’esso da Aracne, *Filippo Taglioni padre del ballo romantico*. Un evento, come per la monografia su Coralli, che non solo restituisce valore al padre della famosa Maria, ma ricostruisce attraverso i vari contributi il percorso creativo che fu alla base del successo della figlia e non solo.⁹⁷

Nell’Ottocento, un caso ben documentato dalla ricerca, in questo caso non più tanto recente, è il citato *gran ballo Excelsior*, con le vicissitudini che ne hanno segnato il lungo percorso dal 1881, anno della prima, al 1967, anno della rivisitazione orchestrata dal regista Filippo Crivelli per il XXX Maggio Musicale Fiorentino, con la collaborazione, per la coreografia, di Ugo Dell’Ara.⁹⁸ Un lavoro, quest’ultimo del Maggio Musicale, di drastico alleggerimento concettuale e, viceversa, di rivitalizzazione della tecnica del ballo.

Tornando al lavoro di Elena Randi, va precisato che esso è da inquadrare nel progetto di *Filologia della danza* dell’Università di Bologna, il cui obiettivo è l’elaborazione, sulla falsariga di quelle letterarie e musicali tradizionali, di una “edizione critica coreica” dalla solida base scientifica.⁹⁹ Le trascrizioni

⁹⁴ Cfr. i saggi di F. Pappacena in *Il ballo a Torino 1748-1762* cit.

⁹⁵ E. Cervellati, *La ‘Giselle’ italiana: variazioni sul tema*, in *La storia di Giselle* cit., pp. 245-267.

⁹⁶ E. Cervellati, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, CLUEB, 2007: uno sguardo sulle linee teoriche del pensiero estetico e artistico di Gautier, inquadrato nel contesto sociale e politico della Francia dell’epoca, con una particolare attenzione alla storia della donna e alla cultura del corpo.

⁹⁷ Su Maria Taglioni va ricordata la pubblicazione a cura di B. Ligore, *Marie Taglioni. Souvenirs. Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique*, Roma, Gremese Editore, 2017.

⁹⁸ Cfr. *Excelsior. Documenti e saggi* cit.

⁹⁹ Sul progetto di ricostruzione di balletti ottocenteschi, E. Randi ha collaboratori quali M. Argentina. Cfr. E. Randi, *Un modello di edizione critica coreica: problematiche relative al testo musicale e alla sua connessione con il dettato coreografico*, in «Danza e ricerca», a. XVII, n. 18, dicembre 2025, pp. 145-163.

manoscritte e le notazioni ne costituiscono la base documentale,¹⁰⁰ in particolare la notazione del ballerino russo Vladimir Stepanov. Questa delle notazioni e delle trascrizioni manoscritte ci porta da una parte all'annosa questione della notazione della danza, dall'altra al problema della decifrazione e della interpretazione di tali fonti nel momento in cui si volesse sperimentare una loro trasposizione nella pratica.

Questo ci conduce al problema delle ricostruzioni pratiche. Come detto, la danza rinascimentale è stata ampiamente scandagliata, analizzata, ricostruita grazie alla dovizia di testi e al generoso impegno di studiosi quali Barbara Sparti che, oltre a pregevoli saggi, si è prodigata nella diffusione delle fonti e nell'insegnamento pratico delle danze. Per la danza settecentesca si sono potuti ricostruire con ottimi risultati molti brani coreografici utilizzando il sistema di notazione inventato da Pierre Beauchamps, esimio maestro della corte di Luigi XIV.¹⁰¹ Si tratta di balli di corte, ma anche di molte *entrées* interpolate nelle opere liriche della prima metà del secolo, in quanto l'esportazione in Europa della danza francese – in teatro e presso le famiglie aristocratiche – aveva promosso una notevole diffusione a livello europeo delle pubblicazioni in notazione Beauchamps.¹⁰² L'approccio a queste antologie era divenuto estremamente agevole anche grazie alla traduzione in inglese e in italiano dei manuali tecnici e all'organizzazione estremamente razionale della simbologia, dove si riversava la concezione dell'incontro delle arti che costituiva il perno del linguaggio dell'epoca.

La difficoltà nasce, invece, con l'Ottocento, dove le notazioni, non facendo capo a un organismo centrale qual era stato l'Académie Royale dell'Ancien Régime, non furono altrettanto conosciute e tanto meno diffuse. Ne è testimonianza la citata *Terpsi-choro-graphie* di Despréaux, raccolta di appunti conservata alla Bibliothèque dell'Opéra,¹⁰³ che, tra l'altro, ha dato la possibilità di ribaltare la definizione, fino ad allora condivisa dagli studiosi, del passaggio dalla Chorégraphie settecentesca ai sistemi ottocenteschi: come passaggio dalla "visione orizzontale" alla "visione verticale",

¹⁰⁰ Le partiture coreiche sono in notazione Stepanov (*Il Risveglio di Flora* e *l'Arlequinade* di Petipa-Drigo), mentre quella di Justamant (*Giselle*) è riportata in trascrizione mista di terminologia tecnica, descrizioni verbali, disegni spaziali e silhouettes.

¹⁰¹ Per la notazione Beauchamps (*Chorégraphie*), cfr. il nostro saggio *La notazione della danza nel Settecento* cit.

¹⁰² L'attribuzione a Pierre Beauchamps della notazione (*Chorégraphie*) prima attribuita a Raoul Auger Feuillet, suo primo divulgatore, è più volte confermata da J.-É. Despréaux nei suoi quaderni manoscritti. Per una panoramica sulla notazione tra Settecento e Ottocento, vedi F. Pappacena, *La Sténochorégraphie nel panorama delle sperimentazioni del XVIII e XIX secolo*, in A. Saint-Léon, *La Sténochorégraphie* (n. mon. di «Chorégraphie», n. s., a. 4, n. 4, 2004), CNR, "Progetto Finalizzato Beni Culturali", Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2006, pp. 3-13.

¹⁰³ Cfr. F. Pappacena, *La notazione della danza nel Settecento*, cit.; in particolare Ead., *La "Terpsi-choro-graphie" di Jean-Étienne Despréaux (1813): la trasformazione della notazione coreutica tra il XVIII e il XIX secolo*, in «Chorégraphie, Studi e ricerche sulla danza», a. 4, n. 7, 1996, pp. 23-50.

correggendola in passaggio da “scrittura della coreografia”, dove viene visualizzato prioritariamente il rapporto spazio-ritmo (“percorso cadenzato”), in “scrittura del movimento”, che privilegia il rapporto corpo-ritmo (scomposizione del passo inteso come unità ritmica).¹⁰⁴ A parte la *Sténochorégraphie* di Arthur Saint-Léon del 1852, immaginata come disciplina teorica da includere nel curriculum formativo degli allievi di danza (come il solfeggio per gli allievi di musica) e a parte, ancora, la notazione di Friedrich Albert Zorn immaginata come una grammatica di largo impiego anche presso i cultori di danza, le altre notazioni erano riservate alla cerchia ristretta dei discepoli e dei collaboratori del creatore-coreografo. E qui nasce il dibattito che ancora non ha trovato una soluzione: quello della resa scenica, oggi, delle ricostruzioni. Veniamo al punto: se la completezza e la precisione della trascrizione sono fondamentali per rimettere “in piedi” (si permetta questo gioco di parole) un brano coreografico, esse non sono tuttavia sufficienti a “ridare vita” al balletto. Ce lo dimostra Pierre Lacotte, autore nel 1975 della ricostruzione del *Pas de six de la Vivandière*, brano di danza del balletto *La Vivandière* creato da Arthur Saint-Léon nel 1844 e pubblicato con il suo sistema di notazione a corredo della *Sténochorégraphie* del 1852.¹⁰⁵ Lacotte, primo ballerino all’Opéra di Parigi dal 1951, prolifico e originale coreografo, aveva una profonda conoscenza della tecnica ottocentesca non solo per l’eredità ricevuta dalla Scuola dell’Opéra, ancora di stampo tradizionale all’epoca della sua formazione, ma anche per aver studiato a lungo gli appunti tecnici di coreografi e maestri del primo Ottocento francese, dai quali aveva assimilato logiche compositive, musicalità e gusto. Per ciò che riguarda la ricostruzione, riferire la nostra esperienza può essere utile per una riflessione sulla interpretazione dei testi e sulla resa stilistica della trasposizione in danza. L’esperienza risale al convegno di «Chorégraphie» del 1999, quando abbiamo presentato la ricostruzione del passo a due del terzo atto del *gran ballo Excelsior* del 1881.¹⁰⁶ Nel nostro caso non si è trattato di decifrare le notazioni espresse con segni convenzionali, ma di interpretare le descrizioni che, sebbene particolareggiate, erano proposte nel linguaggio tecnico italiano usato “in sala” all’epoca. Ci è venuta in soccorso la conoscenza dello stile italiano fine Ottocento acquisita al corso di perfezionamento dell’Accademia con le lezioni di Bianca Gallizia e Giuliana Penzi¹⁰⁷, le quali ci avevano introdotto alla terminologia italianizzata usata alla Scala ai primi del Novecento, inculcandoci la musicalità del corpo e delle braccia e la modalità di accentuazione ritmica dei passi. Tutti aspetti che, davanti alle trascrizioni e ascoltando la musica,

¹⁰⁴ Cfr. al riguardo il nostro saggio pubblicato su «Acting Archives Review» nel 2019.

¹⁰⁵ Si veda: [MémOpéra - La Vivandière - pas de six](#).

¹⁰⁶ Questo aveva come momento di confronto la ricostruzione, a partire dalla trasmissione orale diretta (B. Gallizia) dell’entrata della Civiltà, del suddetto ballo manzottiano. La ricostruzione era seguita da A. M. Prina, direttrice della Scuola di ballo del Teatro alla Scala.

¹⁰⁷ G. Penzi (1928-2008) era stata alla Scala allieva di Etorina Mazzucchelli e di Cia Fornaroli.

sono riemersi spontaneamente dal corpo prima di essere “riconosciuti” e analizzati dalla mente. Un’esperienza analoga l’abbiamo vissuta con la sincronizzazione del sonoro nei primi due quadri della versione filmica del *gran ballo Excelsior* al momento del restauro della pellicola realizzata nel 1998 dalla Cineteca Nazionale con la collaborazione di «Chorégraphie».¹⁰⁸ Lavoro molto difficile per l’assenza di didascalie sul rigo musicale, ma risolto correttamente affidandoci anche all’esperienza e all’istinto.

D’altronde, non è solo la concatenazione dei passi, ma loro musicalità, il loro dinamismo, la loro funzione nel contesto drammaturgico, che rendono appieno il “senso” della danza all’interno di un balletto. E qui non possiamo fare a meno di richiamare quell’interessante capitolo sulla storia della danza contenuto in *Evoluzione del mimo* di Bragaglia, che, ricco di spunti e di osservazioni acute, dimostra come l’interpretazione di un fenomeno, quando guidata anche dall’intuito derivante da una “esperienza stratificata”, possa condurre a letture lontane dalle convenzioni. Il risultato pratico nel caso del *pas de deux* di *Excelsior*? Un’esperienza costruttiva per tutti coloro che vi hanno partecipato, un’opportunità per “entrare” nella dimensione originale del balletto da cui l’edizione del 1967 si era tanto discostata; un’opportunità per avvicinarsi all’articolato linguaggio del balletto “antico” e toccare con mano, al di là della tecnica e dell’interpretazione, quella messe di implicazioni sociali, morali e politiche che concorrevano a suscitare nello spettatore un forte senso di appartenenza.

Tornando agli studi, molti saggi sono concentrati sulle linee poetiche e sull’interpretazione del soggetto, dunque sul “testo”, ma, come ci insegna Noverre, la costruzione del balletto si fonda su una combinazione di elementi: musica, scenografia, costume, luce; elementi pensati come componenti di un affresco omogeneo, come un “tutt’uno”. A parte la musica, la componente visiva gioca un ruolo fondamentale: è questo un aspetto ancora non molto indagato forse per la difficoltà di reperire informazioni, sebbene gli stessi libretti, cronache e recensioni contengano utili elementi di documentazione. Si pensi al riguardo ai citati *Commentarii* di Ritorni con i resoconti sui balli di Salvatore Viganò.

Alla parte visiva vanno attribuiti anche i disegni preparatori e gli studi di *attitudes* del balletto francese della prima metà del secolo, conservati alla Bibliothèque Nationale di Parigi. Su questa parte negli anni Novanta avevamo intrapreso un lavoro di ricognizione e di prima lettura critica associata alla ricerca iconografica del primo ventennio.¹⁰⁹ Ora è fundamentalmente Bruno Ligure a percorrere questa pista di ricerca, a sua volta avviata qualche anno fa e presentata già nel 2020 al convegno parigino dell’INHA (Institut National d’Histoire de l’Art), che era focalizzato sulla notazione.

¹⁰⁸ Cfr. *Excelsior. Documenti e saggi*, cit.

¹⁰⁹ Cfr. *Il Trattato di danza di Carlo Blasis* cit.

Parlando di notazioni e di esperienze oltralpe, è doveroso ricordare la pubblicazione, a cura di Francesca Falcone e Knud Arne Jürgensen, di tre edizioni di *Études chorégraphiques* di Bournonville, risalenti agli anni 1848-1861,¹¹⁰ lavoro di base che completa l'ampia documentazione realizzata da Jürgensen sulle creazioni coreografiche del maestro danese. Di Bournonville si occupa attualmente Rita Fabris,¹¹¹ autrice, tra l'altro, del capitolo sull'Ottocento della *Storia della danza italiana* curata da Sasportes. Il saggio, che si pone sulla linea di ricerca di *filologia della danza* guidata da Elena Randi, segue il perfezionamento delle metodologie usate da Bournonville nelle varie fasi della sua produzione coreografica, concentrandosi sul sistema di scrittura utilizzato per il *répétiteur*: un sistema misto di abbreviazioni e segni convenzionali che Fabris analizza sulle trascrizioni della *Somnambule* di Jean Aumer, databili fra il 1827 e la fine degli anni Cinquanta.

Riguardo alla parte visiva, merita un'attenzione particolare la pubblicazione di Concetta Lo Iacono, *Il volo di Tersicore. Una storia per immagini del balletto russo (1636-2009)*, edito nel 2025.¹¹² Un lavoro frutto di decenni di ricerca e di raccolta di materiali documentari, esito anche di un'ampia conoscenza della cultura russa e soprattutto di una profonda competenza nel settore della danza, che, come già accennato, viene da molto lontano.

Vale qui riportare alcuni passi della recensione recentemente uscita su «Drammaturgia». Dopo aver richiamato un'espressione chiave dell'Autrice – «la storia del balletto russo si innerva nella storia stessa della nazione, nei suoi miti fondativi e nelle sue discontinuità» – Carlotta Repetto riconosce come tale scelta si riveli immediatamente uno dei tratti distintivi dell'opera: «la volontà di collocare la storia del balletto all'interno di un fitto reticolo culturale, visuale e immaginifico e non solo tramite una sequenza cronologica sterile». E continua:

Una delle qualità più preziose del volume risiede nell'ampia e accurata ricchezza iconografica: fotografie rare, pagine di notazione Stepanov [...], locandine, manoscritti, immagini tratte dagli archivi del GITIS, della Biblioteca Presidenziale di San Pietroburgo, del Museo Bachrušin, degli *Annuaire des Théâtres Impériaux*, fino ai materiali preziosamente descritti nelle pagine bibliografiche. Attraverso questo corredo illustrativo, il manuale conduce il lettore all'interno del processo storico, delle estetiche, delle metamorfosi

¹¹⁰ A. Bournonville, *Études chorégraphiques (1848, 1855, 1861)*, a cura di F. Falcone e K.A. Jürgensen, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005.

¹¹¹ Cfr. l'ultimo saggio di R. M. Fabris, *Uno sguardo alle partiture coreiche di August Bournonville*, in «Danza e Ricerca», n. 18, dicembre 2025, pp. 223-243. Fabris svolge ricerca da molti anni. Due sono gli interessi principali, oltre alla danza e al balletto fra Settecento e Ottocento (con incursioni nel Novecento): il teatro sociale e la danza di comunità.

¹¹² C. Lo Iacono, *Il volo di Tersicore. Una storia per immagini del balletto russo (1636-2009)*, Bologna, Piretti, 2025.

tecniche e pedagogiche. Le immagini accompagnano il testo, lo interpretano, lo ampliano, in alcuni casi lo precedono.¹¹³

Per il Novecento, gli studi sono molto numerosi e spesso anche molto costruttivi sul piano delle conoscenze e dei metodi. Molto è stato fatto, come visto, per diffondere gli studi stranieri e divulgare testimonianze d'epoca. In tal senso si pensi anche solo alla divulgazione delle teorie labaniane,¹¹⁴ al focus su Oskar Schlemmer¹¹⁵ e alla traduzione di *Dance in its time* di Walter Sorell,¹¹⁶ per riportare casi esemplificativi. Si pensi anche al citato *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento* di Eugenia Casini Ropa pubblicato nel 1988. La stessa rivista «Danza e Ricerca» si è molto spesa, a partire dal 2009, come riferito dalla direzione della rivista stessa:

Il taglio dei contributi pubblicati, secondo la multiforme natura dell'oggetto di studio e i più attuali orientamenti metodologici disciplinari, spazia dalla storiografia alla teoria alla critica, utilizzando ampiamente anche strumenti d'indagine derivati da discipline correlate, come l'antropologia, la filosofia, la sociologia, la pedagogia.¹¹⁷

I fronti su cui si è impegnata la ricerca sul primo Novecento sono molteplici. Delle linee importate dall'estero abbiamo già parlato all'inizio del saggio. Ora, come per il Settecento e l'Ottocento, osserviamo, seppur molto brevemente, interessi ed esiti degli studi italiani a carattere documentaristico e critico, partendo dalle prime esperienze. Molto lavoro si è concentrato sull'Italia del primo trentennio del secolo. Tra le prime esperienze va citata la mostra organizzata a Rovereto nel 1997-98 su *Giannina Censi. Danzare il Futurismo*, il cui catalogo¹¹⁸ è un volume estremamente interessante e illuminante su quel periodo della danza italiana che tanto ha inciso sull'avanzamento delle idee e delle pratiche. Altrettanto interessante è il catalogo della mostra del 1991 riguardante il recupero dell'archivio romano di Alexandre e Clotilde Sakharoff, curata da Patrizia Veroli.¹¹⁹ Un volume che, attraverso scritti e immagini di straordinaria bellezza, riporta

¹¹³ C. Repetto, *Concetta Lo Iacono. Il volo di Tersicore. Una storia per immagini del balletto russo (1636-2009)*, in «Drammaturgia», 08 dicembre 2025, <https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione2.php?id=9181&utm>.

¹¹⁴ Cfr. la curatela di F. Falcone del volume di V. Maletic, *Rudolf Laban: corpo, spazio, espressione*, Palermo, L'Epos, 2011.

¹¹⁵ F. Falcone, *Il balletto triadico di Oskar Schlemmer. L'attività teatrale e coreica di uno degli artisti più poliedrici del Bauhaus*, Roma, Dino Audino, 2022.

¹¹⁶ W. Sorell, *Storia della danza. Arte, cultura, società*, Bologna, Il Mulino, 2000.

¹¹⁷ Testo di presentazione in [Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni](#).

¹¹⁸ *Giannina Censi. Danzare il Futurismo*, a cura di E. Vaccarino, con la collaborazione di R. Antolini, Milano, Electa, 1998.

¹¹⁹ *Clotilde & Alexandre Sakharoff. Un mito della danza tra teatro e avanguardie artistiche*, a cura di P. Veroli, Bologna, Bora, 1991.

l'attenzione su queste due personalità che sfuggono a qualunque inquadramento e convenzione e che, pur non spendendo la loro attività sotto i riflettori, hanno lanciato un messaggio di logica e nitidezza con il loro dialogo raffinato tra creazione di movimento/gesto e le forme più alte della cultura figurativa. Chi scrive non può dimenticare l'esperienza con Clotilde Sakharoff delle danze delle Ninfe inserite all'interno dell'*Orfeo* di Monteverdi, al Teatro Olimpico nel 1966: la ricerca di una plasticità quasi impalpabile, di una leggerezza aerea, di una musicalità che "viene dal di dentro".

Patrizia Veroli, con la quantità estremamente vasta delle sue pubblicazioni, ha offerto un importante contributo agli studi sulla danza in Italia in tutta la prima metà del Novecento, ma il lavoro a cui generalmente si fa maggior riferimento è *Baccanti e dive dell'aria. Donna e società in Italia 1900-1945*, del 2001, per l'originale sguardo sull'immagine della ballerina nella recente storia nazionale in termini di storia delle donne e dei generi. Uno sguardo che tuttavia rischia di sacrificare, in nome di una lettura ideologica e/o politica, la fase creativa e artistica. Ci riferiamo in particolare a Jia Ruskaja, danzatrice e coreografa russa trapiantata in Italia nel 1920 e collaboratrice in prima battuta di Anton Giulio Bragaglia, che, sebbene abbia dovuto accondiscendere ad alcune convenzioni/restrizioni dell'epoca, non ha mai rinunciato alla sua libertà creativa né si è mai legata a un linguaggio che non le era proprio: a partire dal movimento spersonalizzato della marionetta agli Indipendenti, fino alle "sculture viventi" bragagliane. Questa, in realtà, è la testimonianza di chi, come noi, è cresciuta nella sua scuola e ne ha raccontato i valori e gli obiettivi pedagogici nella monografia uscita nel 2024 a sua cura.¹²⁰

Veroli è entrata nel mondo della danza grazie alla generosa collaborazione di Aurel Milloss, che le ha trasmesso le sue memorie sulle quali ha elaborato la prima monografia uscita nel 1996¹²¹ e i numerosissimi saggi pubblicati in Italia e all'estero. *Dancing. Il musical di Hollywood dagli inizi del sonoro a West Side Story*, del 2025, è la sua ultima (al momento) opera, che costituisce il punto di arrivo di una ricerca «lunga quasi 35 anni».

Riguardo all'inizio del secolo vanno citate altre pregevoli pubblicazioni. Tra queste ci preme ricordarne due che non provengono dal mondo degli studi di danza, ma costituiscono validi punti di riferimento: *La danza libera nel paese del balletto. Isadora Duncan in Russia (1903-1918)*, di Michaela Böhmig, del 2016, e *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici*, di Donatella Gavrilovich, del 2012, entrambi editi da UniversItalia. Citiamo anche *Danzare il rito. "Le*

¹²⁰ F. Pappacena, *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, Roma, Gremese, 2024, con la collaborazione di R. Albano, V. Basciano, G. Grosso, N. Tomasevic, E. Viti.

¹²¹ P. Veroli, *Milloss. Un Maestro della Coreografia tra Espressionismo e Classicità*, con introduzione di R. Vlad, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996.

Sacre du Printemps” attraverso il Novecento di Ada D’Adamo,¹²² recentemente scomparsa, che ha offerto un importante contributo all’introduzione degli studi sulla danza a “La Sapienza”, a guida di Silvia Carandini. Di quest’ultima riferiamo il lavoro del 1996 su *Loie Fuller*.¹²³

Tornando a uno sguardo generale sugli studi sul Novecento, bisogna fare un distinguo tra l’enorme produzione di saggi che osservano l’“oggetto” da varie angolazioni e/o privilegiando quando la lettura sociologica o antropologica, quando l’analisi estetica o tecnica, oppure ponendosi semplicemente come obiettivo il recupero di dati e di materiali documentali. In ogni caso, una panoramica sulle pubblicazioni è raccolta nello *Scaffale bibliografico 2019-2024* pubblicato da Stefania Onesti sul n. 17 (2024) di «Danza e Ricerca»¹²⁴ e nello *Scaffale bibliografico 2019-2024. La danza in Italia dal secondo Novecento ad oggi*, pubblicato da Elena Cervellati sul n. 28 (2025) della stessa rivista.¹²⁵ Sempre a «Danza e Ricerca» rimandiamo per gli atti del convegno che ha avuto luogo a Bologna nel 2021, *Settanta! Fermenti e percorsi d’innovazione nella danza italiana*, a cura di Elena Cervellati, Elena Randi e Giulia Taddeo.¹²⁶

La citazione di questi nomi ci induce a spostarci sulle ricerche di giovani studiose. Tra i contributi più recenti, ricordiamo quelli di Giulia Taddeo, la cui variegata produzione tocca vari aspetti e problematiche, soprattutto del ventennio fascista, supportandole con una rigorosa documentazione. *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell’Italia fascista*, edito da Mimesis nel 2017, è un saggio convincente della sua maturazione come studiosa. Di Taddeo è stato recentemente pubblicato un saggio nel dossier *Donne, teatro, fascismo*, a cura di Mirella Schino, sull’ultimo numero (46, 2025) di «Teatro e Storia», all’interno del quale vi sono anche costruttivi lavori di Samantha Marenzi (*Anieka Leggett a Firenze tra danza, teosofia e antifascismo*) e Simona Silvestri (*Ginnastica, danza e arte del movimento tra Milano e Sabratha: l’esperienza di Carla Strauss*).

La ‘body knowledge’ in ‘Motion Bank’. Il contrappunto coreografico tra sguardo e percezione, pubblicato nel 2016 da Letizia Gioia Monda su «Recherches en danse» (5, 2016), apre un’ampia produzione che fa di Monda un’esperta nel settore.¹²⁷ I suoi campi d’interesse possono essere ricondotti a: *l’embodied*

¹²² A. D’Adamo, *Danzare il rito. “Le Sacre du Printemps” attraverso il Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.

¹²³ S. Carandini, *La danzatrice è una metafora. Poesia del corpo e composizione mobile dello spazio nella danza di Loie Fuller*, in *L’astrazione danzata. Le arti del primo Novecento e lo spettacolo di danza*, a cura di S. Carandini, n. mon. di «Ricerche di Storia dell’Arte», n. 84, 1996, pp. 5-18.

¹²⁴ [Guarda Scaffale bibliografico 2019-2024](#).

¹²⁵ [Guarda Scaffale bibliografico. La danza in Italia dal secondo Novecento a oggi](#).

¹²⁶ «Danza e Ricerca», a. XV, n. 15, special issue, 20 luglio 2023: [Guarda Numero 15 \(luglio 2023\) numero speciale](#).

¹²⁷ *Motion Bank* è l’ultimo progetto interdisciplinare del coreografo William Forsythe, che dal 2010 al 2013 ha provveduto a creare uno spazio d’indagine nella pratica coreutica. Cfr. [\(86\) La Comunità Motion Bank: La Body Knowledge nella Danza e nella Coreografia](#).

knowledge e il movimento sincronico dei performer; le strategie transmediali sia per trasmettere, sia per transcodificare il pensiero fisico in oggetti coreografici; le strategie di scrittura e computazione del movimento nonché le loro possibili implicazioni sia in ambito artistico che scientifico; lo studio della videodanza come particolare forma d'espressione mediale.

Ritornando alla mappa degli studiosi non più giovanissimi, citiamo il grande contributo per gli studi sul Novecento di Alessandro Pontremoli, autore, tra l'altro, di *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento* (Laterza, 2004), che ripercorre la storia della danza moderna e contemporanea dal punto di vista sociale e fenomenologico, mettendo in luce la dialettica costante e produttiva con le prassi teatrali, le tecniche e le pedagogie del movimento.

Stefano Tomassini è un altro autore prolifico. *Tempo fermo. Danza e performance alla prova dell'impossibile*, uscito nel 2018, è un lavoro che merita un commento per la particolarità della visione. Commento che estrapoliamo dalla stessa presentazione dell'autore.

Fermare il tempo è un atto di resistenza contro le forze dell'oblio: la felicità è ciò che resta quando nulla conta più, né un prima né un poi. Il libro indaga e analizza alcuni eventi che hanno messo alla prova la danza e le performance contemporanee attraverso condizioni estreme e impossibili, come danzare a corpo morto o al buio, nell'immobilità o fuori luogo (ossia in musei o gallerie). Come una pratica in contrappunto alla cultura del rendimento e del compimento, e contro le ideologie ossessive del profitto e della visibilità. La danza e la performance sono oggi, invece, direttamente impegnate in un dibattito che riguarda le maggiori trasformazioni dell'esperienza del tempo: bloccato, intensamente trattenuto, radicalmente sospeso, fermo.¹²⁸

Per concludere questo rapido sguardo sul Novecento, ricordiamo il percorso intrapreso da Vito Di Bernardi (peraltro anche cultore di danza orientale)¹²⁹ a "La Sapienza" con il convegno internazionale *Imagining Dance. Bodies and Visions in the Digital Era*, del 2015, a cui ha fatto seguito la direzione della ricerca "L'uso delle nuove tecnologie per trasmettere la memoria della danza: l'archivio video del Festival Internazionale Coreografo Elettronico di Napoli", che ha offerto l'opportunità di acquisire per Sapienza l'intero archivio del Coreografo Elettronico, iniziando, in collaborazione con Letizia Gioia Monda e Noemi Massari, un lavoro di digitalizzazione e metadattazione. *Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale*,¹³⁰ uscito

¹²⁸ S. Tomassini, *Tempo fermo. Danza e performance alla prova dell'impossibile*, Milano, Scalpendi, 2018.

¹²⁹ Danze nella cultura tradizionale asiatica: India, Cambogia, Indonesia e Cina, paesi dove dal 1981 conduce ricerche sul campo.

¹³⁰ *Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale*, a cura di V. Di Bernardi e L. G. Monda, Bologna, Piretti, 2018.

nel 2018 con la sua cura e quella di Letizia Monda, è così presentato dagli stessi curatori:

Dopo Cunningham l'uso della tecnologia digitale sembra sempre di più essersi orientato verso l'apparente paradosso di una danza senza danzatori, un'idea questa accarezzata e messa parzialmente in pratica già dai futuristi italiani di inizio Novecento seppure con i limiti tecnici di allora. C'è un filo rosso che collega fra di loro i futuristi, Duchamp e Cunningham, quello della de-soggettivizzazione dell'arte e della ricerca di un mondo fatto di cose, tempo e spazio oggettivi. Da anni però, soprattutto dall'ingresso nel terzo millennio, siamo di fronte ad uno scenario sempre più radicale. Non si tratta, infatti, di animare oggetti scenici e pupazzi metafisici, come nel futurismo o nel teatro utopico di Craig; non si tratta neppure di far danzare figure e immagini di corpi virtuali in 3D, come in *Biped*. In questi casi siamo ancora dentro l'estetica dello spettacolo dal vivo e dentro lo spazio tridimensionale della scena teatrale, per quanto 'aumentata' dall'uso della tecnologia digitale.¹³¹

Abstract

The essay traces the path of Italian research on dance starting from the first pioneering works of the 1970s and 1980s, conducted by experts of dance history and by professors of the National Academy of Dance, to continue with the works promoted within the universities where the History of dance has been included starting from 1991.

The essay continues by reporting the most recent trends imported from abroad regarding 'The Body as Archive', 'reenactment', and 'gender', which have taken hold in particular academic circles; then examines research on the eighteenth, nineteenth, and twentieth centuries conducted according to other lines of research.

Regarding the eighteenth century, the essay acknowledges the work already carried out by scholars and specialized journals, but it also reveals the many aspects still to be investigated, and choreographers, dancers, ballerinas, ballets to be rediscovered – both French and Italian. Regarding the nineteenth century, the essay highlights the main objectives and research methods, but also the numerous questions still to be explored and the interpretative difficulties that remain to be resolved.

Research on the twentieth century is, on the other hand, considered the most mature and structured. Both that which concerns the Italian 'modern' experiences suggested by the 'revolution' of free dance during the Fascist period, and that which is interested in the use of new technologies, embodied knowledge; the study of videodance, as a particular form of media expression, and so on.

Autrice

Flavia Pappacena, dal 1974 al 2012 professoressa di Teoria della danza presso l'Accademia Nazionale di Danza, dal 2006 insegna Estetica della danza e Teoria della danza anche alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università La Sapienza. Direttore, dal 1993, della rivista di ricerca sulla danza «Chorégraphie», ha pubblicato numerosi testi a carattere teorico-storico quali *Il Trattato di danza di Carlo Blasis (1820-1830)* (LIM, 2005), *La danza classica. Le origini* (Laterza, 2009), *Il Linguaggio della danza classica. Guida all'interpretazione delle fonti iconografiche* (Gremese, 2012), *La danza classica tra arte e scienza* (Gremese, 2021), *Storia della danza e del balletto, vol. 2: Il Settecento e l'Ottocento* (Gremese, 2019). Ha inoltre curato la pubblicazione di numerosi testi storici. Tra questi: *Excelsior. Documenti e saggi* (Di Giacomo, 1998), *La Sténochorégraphie* di A. Saint-Léon (LIM, 2006), *Programmi di balletti. Selezione di libretti 1751-1776* di J.-G. Noverre (Audino, 2009), *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts (1803)* di J.-G. Noverre (LIM, 2012).

¹³¹ *Ivi*, testo esplicativo riportato nella quarta di copertina.