



Cinetica di un archivio. La natura prolifica del repertorio nella danza del presente

di Andrea Zardi
(Università di Torino)

TITLE: *Kinetics of an Archive. The Generative Influence of the Repertoire in Contemporary Dance*

ABSTRACT: Gli Studi di danza per un lungo periodo si sono concentrati sull'analisi delle manifestazioni coreiche attraverso metodologie quasi eminentemente storiche e documentali, limitando il proprio orizzonte di ricerca a quello che viene considerato come il 'repertorio'. Il termine stesso è comunemente associato ad una accezione museale e conservativa mentre nella sua stessa radice, 'reperio', emerge la natura dinamica della scoperta e una prolifica inclinazione all'innovazione. Il repertorio nella danza è costituito da quell'insieme di forme sceniche (dal *Ballet d'action* al balletto romantico ottocentesco, fino alle forme neoclassiche e moderniste del Novecento) che sono state formalizzate attraverso tecniche, stili, notazioni. In anni recenti le nuove generazioni di artisti hanno intrapreso un percorso di riscoperta di queste opere, evidenziandone le componenti culturali, le forme gestuali e il loro valore storico non per finalità ricostruttive né modernizzanti, ma per approfondire la natura dei corpi come depositari di *schémata* iconografici ed eredità culturali che si trasmettono attraverso le epoche. Sono quindi un archivio, luogo di "sedimentazione di tracce" (Giannasca 342). Nel presente intervento si vuole approfondire il rapporto tra danza e repertorio attraverso alcuni casi studio della recente produzione italiana: *l'Excelsior* di Salvo Lombardo e *Sylphidarium* di Collettivo Cinetico, osservando in modo più ampio come il repertorio sia un organismo in divenire, utile ai processi di riscrittura e di memoria.



ABSTRACT: For a long time, Dance Studies has focused on the analysis of choreographic manifestations primarily through historical and documentary methodologies, limiting its research horizon to what is considered the 'repertoire'. The term itself is commonly associated with a museum-like and conservative meaning, whereas in its very root, 'reperio', emerges the dynamic nature of discovery and a prolific inclination towards innovation. In dance, the repertoire consists of those scenic forms (from *Ballet d'action* to 19th century Romantic ballet to 20th century neoclassical and modernist forms) that have been formalized through techniques, styles, and notation systems. In recent years, new generations of artists have embarked on a path of rediscovery of these works, highlighting their cultural components, their gestural forms and their historical value, not with reconstructive or modernising purposes, but to delve into the nature of bodies as repositories of iconographic *schêmata* and cultural inheritances transmitted across the ages. These bodies are thus an archive, a place of "sedimentation of traces" (Giannasca 342). In this paper, we explore the relationship between dance and repertoire through selected case studies from recent Italian productions: Salvo Lombardo's *Excelsior* and Collettivo Cinetico's *Sylphidarium*, observing more broadly how the repertoire is an organism in the making, useful for processes of rewriting and memory.

PAROLE CHIAVE: repertorio; archivio; balletto; danza; re-enactment

KEY WORDS: repertoire; archive; dance; ballet; re-enactment

INTRODUZIONE

La concezione della danza come un genere minore, leggibile nell'alveo del teatro e della musica, ha contribuito a confinare gli studi su questa forma d'arte, per diverso tempo, a ruoli ancillari. Il difficile riconoscimento della sua importanza fra le arti della scena è attribuibile in parte alla complessa ricostruzione di documentazioni iconografiche e scritte, in parte alla tardiva costruzione di una terminologia - limitata alle tecniche del balletto accademico elaborate nel XV secolo - che ne affermasse un'identità specifica. La natura peraltro trasformativa ed effimera della danza rende difficile un'analisi storico-filologica "di un mondo insomma straordinariamente fluido e dinamico in una definizione che per il suo stesso carattere si basa logicamente sull'essenzialità di un momento statico" (Tani 17). La complessità di costruire degli studi sulla danza attraverso criteri storico-critici completi ed esaustivi ha difatti portato ad usare metodi comparativi propri di altre discipline, le quali pongono l'accento sull'evento-spettacolo come accadimento fissato nel tempo, bene culturale leggibile come un reperto materiale.¹ Come ben evidenziato da Eugenia Casini Ropa, una storiografia specifica della danza si è affermata in Europa con gli anni Ottanta, mentre fino ad allora

¹ Alcuni esempi si possono trovare negli studi etnomusicologici di Curt Sachs, l'antropologia teatrale che analizza le peculiarità della danza come manifestazione di una data cultura e di specifiche



si mantenevano quasi sempre rigorosamente nei binari di una divisione per generi stilistici ed erano già minati alla base da una sottesa sudditanza ad arti storicamente 'maggiori' (la musica in primis) e dalla separatezza non solo dalla storia delle arti, ma anche dalla storia tout court. Gli studi storici monografici, poi – fatte alcune dovute e orientate eccezioni – si risolvevano solitamente in biografie artistiche agiografiche o romanzate (Casini Ropa 97).

Si può affermare quindi come gli studi storico-critici sulla danza in Italia hanno risentito di una parziale riconoscibilità metodologica. La tradizione secolare dell'Occidente, impregnata dei principi del cattolicesimo, ha visto inoltre con sospetto, almeno fino al XIX secolo, la pratica della danza poiché considerata culturalmente dannosa per il suo innato legame con l'esposizione del corpo: fra ballerine ammirate per la loro bellezza viste come seduttrici e il corrispondente sguardo maschile "ossessivamente sessuato" (Sasportes 15), l'eroticismo veniva visto come una silente presenza nella dimensione coreica. Inoltre il primato del balletto accademico e la sua ipercodificazione stilistica e tecnica – gelosamente custodita all'interno di scuole nazionali dal gusto identitario – ha in qualche modo attirato le attenzioni degli studiosi ad applicare criteri epistemologici storicistici, documentali, affidandosi in gran parte alle notazioni dei balletti storici e ai sistemi di notazione.² Questo approccio, fondamentale e necessario nonché imprescindibile nel percorso verso il reperimento di dati per leggere il passato e il presente, rimane però all'interno di quello che Alessandro Pontremoli definisce come *paesaggio museale*, come "deposito memoriale di opere accumulate fra la seconda metà del Seicento e tutto l'Ottocento, diffuse, insieme al modello teatrale all'italiana, nel mondo occidentale e in quello coloniale" (Pontremoli 103).

Un'accelerazione importante per la genesi di una nuova storiografia della danza è stata data dall'introduzione degli Studi di danza all'interno dei corsi universitari, creando così uno spazio dedicato alla riflessione e alla ricerca specifica sull'arte: da una parte si è creata una distanza rispetto agli ambienti del professionismo teatrale, in un certo senso utile per mettere a fuoco l'oggetto della ricerca con uno sguardo scientifico, ma al contempo questo distacco ha costituito una progressiva chiusura e separazione degli ambienti accademici rispetto ad un dialogo diretto con la pratica artistica. L'approccio storiografico specifico per lo studio della danza richiede, in parte, l'abbandono di una visione esclusivamente logocentrica e oggettuale a favore di una storia articolata attraverso dei corpi scriventi che si fanno portatori di valori estetici, politici, sociali; sono mezzi di trasmissione difficili da documentare, come sottolineato da Susan Leigh Foster: "body cannot be taken for granted, cannot be taken seriously,

ritualità negli studi fondativi di Victor Turner e Marco De Marinis, fino alla storia dell'arte che fornisce informazioni sull'evento danzato attraverso la fissità delle architetture teatrali, della scenografia, dei reperti archeologici e l'iconografia pittorica.

²"In altre parole, è un tentativo di creazione di un metodo di registrazione - ovvero di una 'scrittura' - dell'attività cinetica dell'essere umano, annotata, dunque, senza ricorrere al linguaggio articolato" (Argentina 51). Per un discorso più ampio sui sistemi di notazione della danza si può far riferimento a Hutchinson Guest (*Dance*) e Randi (*scrivere*).



cannot be taken" (Leigh Foster 3).³ Le forme del danzare sono strettamente correlate a questioni antropologiche e sociali, dinamiche identitarie collettive e articolazioni politiche, legate al "vivere quotidiano di individui e gruppi sociali del passato, una storia senza la quale la danza dell'epoca non si potrebbe comprendere" (Arcangeli 4): risulta chiaro come la rifondazione della concezione di danza, e quindi dei suoi studi, si costruisca anche attraverso vettori di conoscenza pertinenti ad altre discipline e altre dimensioni epistemologiche.

La *querelle* fra l'approccio storico e quello transdisciplinare - nel suo delicato rapporto con i contesti e i cambiamenti sociali che caratterizzano le varie epoche - attraversa dagli anni Ottanta tutto il mondo della ricerca (Mazzaglia 196), evidenziando l'esigenza di un cambio di sguardo nei confronti dei fenomeni di danza e dei metodi di investigazione. Sally Banes - rispondendo alla disputa iniziata da Susan Manning⁴ - sottolinea come la danza non possa essere indagata come una manifestazione autonoma, indipendente e svincolata dalle istituzioni e dalle pratiche sociali - ma come "a tendency that emerges from a historically evolving artistic practice (and from the rhetoric of that practice) which, like human practices, is rooted in its own time, place, and culture" (Banes 15). Negli ultimi trent'anni il rapporto tra danza, storia e ricerca si è ulteriormente stratificato, lasciando ampio spazio a sguardi trasversali e non più esclusivamente ricostruttivi e documentali: una dialettica che vede la coreografia come una "tecnologia ad alta condivisione interdisciplinare" (Pontremoli 15). La dimensione dello spettacolo è quindi un documento che riporta al suo interno una serie di segni sedimentati nel tempo, manipolato dal corpo e quindi modificato dai discorsi sociali e dalle dinamiche di potere - oltre che da concomitanti questioni politiche - del tempo in cui vive: non può, quindi, rimanere immutato nel tempo. L'artista però dialoga con le danze del passato, intraprende una relazione con la storia che Mark Franko definisce *asimmetrica*: "it is hence likely to unsettle our assumed grounding in a linearly progressive past" (Franko 4).

In questa dimensione dialettica il repertorio non è più l'oggetto di analisi storiche o di ricostruzioni filologiche assimilabile alle forme artistiche materiali, ma si relaziona

³ Questo celebre scritto di Foster nasce da un intervento tenuto nel febbraio del 1992 presso la University of California-Riverside. L'analisi storiografica che viene proposta si fonda appunto sulla capacità dello studioso (o studiosa) di affrontare il proprio lavoro di ricostruzione e interpretazione del mondo attraverso il movimento dei corpi: "if writing bodies demand a proprioceptive affiliation between past and present bodies, they also require interpretation of their role in the cultural production of meaning: their capacities for expression, the relationships between body and subjectivity they may articulate, the bodily discipline and regimentation of which they are capable, the notions of individuality and sociality they may purvey" (Leigh Foster, *Choreographies*, 7-8).

⁴ Si fa qui riferimento alla *review* di Susan Manning del volume di Sally Banes "Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance", in particolare: "What I would like to do now is put forward a nonpartisan definition of dance modernism, one that takes as an essential condition the reflexive rationalization of movement, a neutral term for the formal concerns passionately articulated by Martin, Kirstein, and Banes. [...] The definition of modernism is positive rather than negative and encompasses two conditions - the reflexive rationalization of movement and the dual practice of 20th-century ballet and modern dance. The corresponding definition of postmodernism is negative and takes the rubric literally: postmodernism comes after modernism; that is, when either condition of modernism ceases to hold" (Manning 35).



con processi di trasmissione e trasformazione, dinamiche di identità collettive e individuali che si realizzano attraverso i corpi.⁵ Il repertorio può essere analizzato dunque attraverso prospettive disciplinari che rileggono e ricontestualizzano la performance con modalità segnatamente specifiche e distintive, non limitandosi quindi ad un approccio documentale statico e rigido: metodologie che valorizzano “l’aspetto relazionale sotteso alle espressioni artistiche, per uno scambio culturale e un confronto critico volti a rimodulare e riprocessare il senso delle performance, magari a scoprirne nuovi percorsi di significato anche imprevedibili o eccentrici” (Pernice 130). A questo proposito, si intende approfondire come il repertorio del balletto costituisca la fonte per decostruzioni, rielaborazioni e rimesse-in-azione da parte di artisti del contemporaneo, ricorrendo a due esempi della produzione italiana degli ultimi anni: *Maria Taglioni on the ground* del Collettivo Cinetico (2016) e *Excelsior* della compagnia Chiasma/Salvo Lombardo (2018).

IL TEMA INAFFERRABILE

Il paradigma dell’effimero, di un’arte immateriale, a cui la danza è stata per lungo tempo associata (vedi Lepecki e Siegel) è stato per lungo tempo un limite per i nostri studi, ma anche lo strumento con cui la danza ha avuto la possibilità di smarcarsi da metodologie unicamente documentali e storiografiche grazie alla costituzione degli studi coreologici. Questi studi hanno portato con sé un ritorno all’osservazione del corpo come strumento estetico e fisiologico in una, secondo le riflessioni di Casini Ropa, “rivalutazione del corpo attuata dal progresso delle scienze biologiche e mediche, l’affermazione della sua inscindibile connessione con la mente evidenziata dalle scienze della psiche, il recupero delle dimensioni antropologiche e sociologiche del comportamento umano” (Casini Ropa 98). Questi slittamenti interdisciplinari fanno parte di un’analisi artigianale dell’azione performativa che osserva le operazioni di archiviazione, rigenerazione e trasmissione della performance. Non si può quindi procedere ad una lettura plurale dei fenomeni di danza senza integrare gli studi culturali e gli studi post-coloniali⁶ e, nel caso di ricerche ad opera di celebri studiose,⁷ anche i *Gender Studies*, i *Male Studies* e i *Feminist Studies* che individuano nel corpo - e della sua percezione - una base fondamentale nella costruzione dell’identità e uno strumento critico all’interno dei discorsi sociali, relativi al riconoscimento e decostruzione del potere. Il corpo è quindi il punto di convergenza in cui si riversano, si trasformano e vengono rimesse in discussione identità, processi relazionali, identità di genere, in una

⁵ “Dance, as a time-based art, exists within a historical temporality that comprises historically determined conditions of reception, styles and modes of gesturality, tastes with their concomitant cultural contexts, and technologies of display, all of which are productive of uniquely defined aesthetic experiences” (Franko 12).

⁶ Un esempio importante di rapporto tra identità nazionale, postcolonialismo e costruzione di un patrimonio di danza si può trovare nel contributo di Susanne Franco (*danzare*).

⁷ Si fa riferimento a testi fondamentali di Leigh Foster (*Choreographies; Throwing*) e di Lynne Hanna, Judith. Sulle questioni del corpo si segnala lo studio comparato di Matisons ; Franco (*Immaginari*).



serie di intersezioni che non permettono più di leggere la danza in un'ottica modernista - movimento come emanazione estetica di un'interiorità - ma come una delle pratiche attraverso cui i corpi vibrano delle complessità sociali e identitarie in cui sono immersi.

Sempre Susan Leigh Foster definisce questa complessità all'interno della scrittura coreografica come "a theorization of relationships between body and self, gender, desire, individuality, community, and nationality" in cui emerge la capacità del corpo di scrivere e di essere scritto: "in that writing, the body's movements become the source of interpretations and judgements – moral, aesthetic, philosophical, empathetic" (Leigh Foster XIII).

Questo atto, gesto mnemonico che è quello della scrittura del/dal corpo, ci spinge a superare la propensione alla fuga e alla sparizione della performance,⁸ ma a considerare invece la sua sopravvivenza attraverso il processo di archiviazione, di "sedimentazione di tracce costituita dall'iscrizione sul corpo stesso di tecniche e stili coreografici" (Giannasca 342). Questo superamento si concretizza nell'idea di una sopravvivenza come condizione effimera per le sue "ricadute, ricomparsa, ritorni e fantasmi" (Bortoletti, Sacchi 12). L'archivio di cui si sta parlando non è uno spazio di deposizione e di conservazione silente ma, al contrario, un continuo processo di incorporazione - *embodiment*, se volessimo usare un termine proprio del neurocognitismo - non solo per il performer nel perfezionamento della tecnica, ma anche per coloro che osservano all'interno di un dato contesto. L'archivio opera un'azione di salvataggio dalla sparizione che perdura nel tempo e può variare, attraverso la ricomparsa nei corpi.⁹ Come approfondito ampiamente da Diana Taylor, il rapporto fra archivio e repertorio non è di facile definizione, ma si delinea soprattutto sulla questione della presenza:

Il repertorio ad un tempo conserva e trasforma coreografie di significato. Gli entusiasti dello sport possono affermare che il mondo del calcio è rimasto immutato per i cento anni passati, anche se appassionati e giocatori di paesi diversi hanno adattato l'evento in molti modi diversi. Le danze cambiano nel tempo nonostante generazioni di danzatori (e persino singoli danzatori) giurino che sono sempre le stesse. Ma se l'incorporazione cambia, il significato può essere sempre il medesimo (Taylor, *performance* 52).

Potremmo aggiungere che la questione della presenza e *re-performance*, specificatamente per la danza, si lega a diversi fattori che caratterizzano la costituzione e trasmissione di un repertorio: in primo luogo il carattere fortemente autoriale con cui viene trasmesso, insegnato e protetto - ad esempio, il patrimonio del balletto Ottocentesco nei Teatri imperiali sovietici nelle riprese di Marius Petipa o la produzione di George Balanchine conservata dalla Fondazione a lui intitolata - definisce il repertorio in maniera netta. Questo è accaduto anche per le produzioni dei grandi maestri del

⁸ "Performance, the genre of art in which disappearance (the failure of the given to be seen to remain fixed in an arrested projection) is part of the aim of the work, must take a more central place than it currently holds in the landscape of contemporary representation", Phelan (19)

⁹ Sul rapporto articolato fra archivio, repertorio e azioni di scomparsa e ricomparsa si fa riferimento al dibattito fra punti di vista e teorie differenti. Per un approfondimento si veda Schneider (100-108) e Taylor.



Novecento della *Modern* e *Postmodern Dance*. Sovente, questa catalogazione in repertori va di pari passo con la trasmissione di tecniche coreiche rigorosamente sistematizzate (la tecnica Cunningham o Graham, per nominare le più conosciute), rendendone più semplice la trasmissione. Le tecniche, l'unità stilista e narrativa, l'identità autoriale di una performance repertoriata - a differenza dell'archivio - subisce però una trasformazione costante implicita in quanto trasmessa attraverso l'incorporazione.

MAGAZZINO DEI CORPI

L'operazione artigianale, certosina, di registrazione operata dal corpo è anche un intervento di mediazione attraverso continui sistemi di ripresentazione - come le operazioni di *reenactment* - in molteplici forme. Il repertorio quindi non si limita all'idea di una semplice raccolta di natura catalogatoria, ma è definibile come un sistema processuale e generativo che raccoglie, trasforma non solo formati performativi ma anche memorie culturali, storie, valori comunitari e significati. La sua trasmissione dialoga con l'esperienza, la tecnica, la soggettività del performer, l'identità del coreografo, il contesto politico dove l'evento si realizza e il suo rapporto con la specificità sociale, culturale dello spettatore. Il passaggio attraverso i corpi non è mai quindi un processo asettico o neutrale, ma è un'azione imprevedibile e rivelatoria anche quando cerca di definirsi come riallestimento dell'originale: l'incorporazione di un'azione coreografica non può avvenire senza un incontro con la dimensione emotiva, interna di chi la esegue - e anche di chi la osserva, come dimostrano le neuroscienze - senza subire, di conseguenza, una modificazione continua rispetto alla sensibilità individuale e collettiva. L'individuo mette in atto una mediazione tra ciò che conosce, l'oggetto della trasmissione e i significati della sua ri-presentazione nel qui ed ora, davanti a una collettività: per Diana Taylor "le performance si ricostituiscono, trasmettendo memoria, storie e valori comunitari da un gruppo o generazione al successivo. Atti incorporati ed eseguiti [*performed*] generano, registrano e trasmettono conoscenza" (Taylor, *performance* 53). La memoria dell'opera coreografica non si riferisce inevitabilmente ad un processo di ricostruzione filologica: questa operazione può essere molto rischiosa dal punto di vista epistemologico, in quanto si affida alla trasmissione da una corporeità all'altra, soggetta quindi a incorporazioni sempre diverse: "We are dancing one another" (Launay 50).¹⁰ È chiaro invece come le tracce del

¹⁰ A proposito di questi concetti, risulta di grande interesse il contributo di Susanne Franco nell'analisi di *Urheben Aufheben* (2008) del performer Martin Nachbar per esemplificare l'approccio soggettivo e alle ricerche d'archivio e la capacità dell'artista di intraprendere un dialogo con il passato e con il lavoro della coreografa Dore Hoyer. Cfr. Franco (*danzare*). Susanne Franco, insieme a Marina Nordera, Christina Thurner, Lucia Ruprecht, Ariadne Mikou, è *principal investigator* del progetto *Mnemedance*, il quale indaga il corpo danzante come strumento per archiviare e far riemergere esperienze, culture, questioni sociali attraverso il movimento, in un dialogo stretto con le altre discipline: <https://it.mnemedance.com>. Consultato il 08 Set. 2024.



passato - raccolte sovente sotto l'egida del repertorio - riemergano, articolate in diverse modalità, nella costruzione di una nuova opera:

Some dance works have been able to convey, with a fairly convincing visibility, traces of earlier movements or dances revealing in the process the heterogeneity of the materials by integrating them or dissociating them, revealing more or less the history of the work, its interpretations, its dancers, or, less commonly, the history of various perceptions of the work (Launay 51).

Il repertorio risponde a più di una definizione, partendo da un'accezione più museale e conservativa, ovvero un "insieme di danze sentite come parte del patrimonio di una comunità [...] oppure come un corpus di opere coreografiche regolarmente rappresentate da un teatro o da una compagnia" (Nordera, Franco 126) fino a definizioni più sensibili al ruolo che riveste nella creazione contemporanea. Nella radice della parola, *'reperio'*, vi è inscritta la natura dinamica della scoperta, dell'invenzione e della natura prolifica dei materiali che vengono quindi – come oggetti duraturi – *archiviati* dal corpo e nel corpo. Su questi oggetti il repertorio opera una selezione, riporta alla luce la memoria fragile dei corpi verso altri tipi di conoscenza, ma soprattutto cambia la natura di questi oggetti in un processo di manipolazione. La scrittura coreografica subisce quindi trasformazioni continue attraverso la ricollocazione dell'opera stessa in contesti e prospettive diversificate, ma soprattutto nell'esecuzione stessa dello scrivere con il corpo. È interessante rilevare come nella cultura francese *l'écriture choréographique* abbia valore compositivo: "a connu sa 'révolution', comme celle du langage poétique, à partir du moment où, le référent verbal rejeté, elle a trouvé et pensé dans le corps lui-même la trame de son propre langage" (Louppe 89).

Attraverso quindi ciò che è stato scritto, l'archivio del corpo non è solamente il deposito degli *schémata* iconografici che si trasmettono attraverso le epoche, ma è anche lo strumento attraverso il quale il repertorio viene tolto dalla sua domiciliatura, attraverso processi di *re-enactment*. La ri-messa-in-azione permette al documento di parlare nuovamente del presente: il corpo che danza non può fare altro che realizzarsi attraverso i segni del suo contesto e la sua condizione socioculturale.¹¹ La danza del presente - in particolare quella del terzo paesaggio, espressione mutuata da Gilles Clement - utilizza la rimessa-in-azione, in quanto, come scrive Lepecki: "it suspends economies of authoritative authors who want to keep their works under house arrest" (Lepecki 35), attingendo dal repertorio come una matrice per far parlare nuovamente l'opera. Il *re-enactment* agisce come una ricostruzione, ma non avviene attraverso l'aderenza filologica ed estetica alla versione originale, ma si concentra sulle potenzialità che l'opera nasconde attraverso un nuovo sguardo creativo e nel dialogo con il presente. Proprio nello sguardo dello spettatore-testimone, l'opera rimessa-in-azione assume, rispetto alle proprie origini, altri significati e ci mette in guardia dall'imperativo di un passato da conservare ciecamente, da inventariare e ripescare senza trovare un dialogo con il presente e con il futuro. Per fare ciò, il *re-enactment* lavora sul linguaggio, sulle sue complessità e possibilità:

¹¹ Per un ulteriore approfondimento si fa riferimento a Fischer-Lichte.



This is why language and reflections about language are so important in the re-enactment field. Re-enactments show their contemporary character in their strong inclination for language, or rather *meta-language*. If re-enactments translate historical, cultural and artistic events from one context to another (they are very often “re-mediation” in the sense defined by Bolter and Grusin), in doing so are forced to take language back to a kind of degree zero, stressing its communicative capacity (Caronia 8).

Il dialogo complesso fra *re-enactment* e repertorio può essere chiarito ulteriormente con l’analisi di alcuni casi studio, in questo caso all’interno del panorama artistico italiano, dove è possibile assistere - come nel resto d’Europa - ad un rinnovato interesse degli autori e delle autrici per il passato della danza e nei confronti del repertorio classico. Il *re-enactment* che qui si intende esaminare è tuttavia un processo sensibilmente diverso rispetto alle riprese storiche più conosciute del repertorio. *Il lago dei cigni* (1987) o *Giselle* (1982) di Mats Ek sono il frutto geniale di un’opera di “re-invenzione” (Cervellati 138) in cui il tema narrativo viene riattualizzato cambiandone il contesto - quindi facendogli assumere un’altra sfumatura di significato - e riscrivendo tutta la partitura attraverso il proprio linguaggio. Un’operazione simile la troviamo ancora nella *Giselle* di Akram Khan (2016) dove, oltre alla riscrittura della trama, l’autore opera una trasformazione del patrimonio gestuale proprio della danza indiana *kathak* attraverso l’incontro con uno dei titoli più iconici della danza occidentale. E ancora, Matthew Bourne con il suo *Swan Lake* (1996) mette al centro della scena la complessa relazione fra genere, desiderio e orientamento sessuale attraverso un nuovo sguardo maschile: “crucially, by re-gendering *Swan Lake*, Bourne has also queered it” (Drummond 237).

Nei casi che seguiranno l’operazione autoriale non ci concentra sulla destrutturazione del linguaggio coreografico, né sull’ambientazione della trama o l’identità dei personaggi, bensì è il risultato di una profonda ricerca sulle origini, le ragioni storiche, le complessità dell’opera di danza e in che modo la loro ri-mediazione possa essere in grado di dialogare con il presente e le sue complessità.

SYLPHIDARIUM_MARIA TAGLIONI ON THE GROUND

Questa creazione a firma della coreografa Francesca Pennini prende ispirazione dalla figura di Maria Taglioni, prima grande ballerina romantica (la prima a indossare le scarpette da punta) e figlia di Filippo Taglioni che su di lei creò nel 1832 *La Sylphide*, presso l’Opéra di Parigi. La versione conservata e fedelmente trasmessa è quella del 1836 per il Balletto di Copenaghen di August Bournonville. Il balletto riunisce gli elementi innovativi romanticismo coreografico, attraverso l’arditezza virtuosistica, lo spazio dato alla sfumatura psicologica e all’ambiguità dei personaggi: nella versione di Pennini, Maria Taglioni mantiene le punte ma contrasta l’identità fragile ed eterea, tragicamente femminile, in un *outfit* sportivo alla Jane Fonda, anche nella relazione tipica del *pas de deux* con due performer in kilt. “L’altrove indefinito e il lirismo fantastico” (Cervellati 71) lasciano spazio ad un lavoro chirurgico all’interno



dell'anatomia del balletto classico. La tensione impossibile verso l'etereo, l'immaterialità aerea del silfo viene trasformata nell'impresa acrobatica richiesta nel *Sylphidarium*: Judith Lynne Hanna dipinge le donne nel balletto come "untouchable, elusive sylphs or earthly sexual peasants [...] [sylphs] are also erotic, macabre, vengeful ghosts of betrayed women who died unwed" (Lynne Hanna 126). Maria Taglioni non fa parte del mondo degli umani, la sua danza è priva di costrizioni, creatrice di una significativa opposizione con le danze dal richiamo folklorico del mondo reale. Le silfidi rifuggono dall'immaginario legato allo sguardo maschile, anzi si collocano al di sopra dello stesso:

Like the witches, they live in nature in a single-sex community, where there can be no reproduction. In fact, the sylphs seem undifferentiated in many respects besides gender. [...] The Sylphide is not only ambivalent, she is also ambiguous. For although she is childlike, seemingly innocent, and fragile, she also has seductive, perhaps even demonic side (Banes, Carroll 99-100).

Francesca Pennini opera sugli stilemi introdotti dal Balletto Romantico e ulteriormente rivoluzionati dalla figura di Taglioni nella sua *Sylphide*, manifesto di un cambiamento nella caratterizzazione dei generi all'interno del balletto che ha segnato la fine delle convenzioni ottocentesche verso i rinnovamenti del Novecento. Si intuisce, nell'assolo in cui Pennini sostituisce le scarpette da punta con dei guantoni da box, un riferimento all'ardita idea di una "phallic pointe" (Leigh Foster 1-17): oggettificazione di un corpo atletico, virtuoso, fortemente caratterizzato che, dal XIX secolo, ha plasmato fino ad oggi l'immagine della danzatrice. In *Sylphidarium_Maria Taglioni on the ground* la coreografa "non utilizza il balletto di Taglioni quale semplice pretesto, bensì ne smonta minuziosamente la drammaturgia e, altrettanto scrupolosamente, ne ricostruisce - con sguardo acuto e schiettamente critico - convenzioni, stilemi, concezione dell'arte e del mondo" (Bevione 91). Le silfidi di Colletivo Cinetico non mancano di ricordare la *Šopeniane/Les Sylphides* di Mikhail Fokine del 1909 per la compagnia dei Ballets Russes. Qui mostrano una sessualità tutt'altro che eterea, esposta nella muscolatura e nella ferocia, esibita perché libera da ruoli sociali attribuiti dalla prassi. Le silfidi qui pasteggiano elegantemente come in un quadro di Manet, sono corpi ginnici dal look anni Ottanta che riprendono la nuova concezione diaghileviana di un corpo di ballo mai statico e mai accessorio ai solisti: mettono in mostra l'anatomia che trasforma lo stile e il vocabolario, una fisicità che trae la propria linfa vitale dalle ceneri della storia. Il balletto di Fokine è considerabile il primo balletto interamente astratto, con un solo uomo insieme a una ventina di ballerine, che si caratterizza per la sua estrema contemporaneità, come afferma la stessa Pennini: "brutalmente puro movimento. Un suicidio in cui la danza, trasformata in una battaglia aerobica, è l'arma con cui i corpi mutano, si spendono. Uno sforzo volontario, divertito, gustato, un sacrificio goduto".¹²

¹² Intervista di Martine Dennewald a Francesca Pennini: *La battaglia dentro di sé. Francesca Pennini sul Sylphidarium*. Traduzione in italiano a cura di Bochert Translations (Beate Simeone-Beelitz), giu. 2017 https://www.theaterformen.de/Theaterformen_2017/de/programm/sylphidarium. Consultato il 08 Set. 2024.



Fig. 1. *Sylphidarium_Maria Taglioni on the ground*. Foto Giuseppe Distefano.

LA BANDIERA DELL'EXCELSIOR

Il gran ballo *Excelsior*, "azione coreografica storica, allegorica, fantastica" (come riportato sul libretto originale) di Luigi Manzotti su musica di Romualdo Marenco (Teatro alla Scala - 1881) rappresenta il fasto colossale degli allestimenti di quell'epoca. Esplicativo della cultura italiana nel tempo delle Grandi Esposizioni Universali, questo spettacolo ha conseguito un notevole riscontro non solo per il fasto tracotante - coreograficamente saturo - ma in quanto "interpreta la megalomania positivista che nelle Nazioni europee pervade gli ultimi decenni del secolo e la conforta con un euforico ottimismo intonato agli spiriti rosei della nascente *belle époque*" (Calendoli 191). L'elogio della Luce, il trionfo della civiltà industriale sulla schiavitù, lo spirito positivista dato dalle grandi scoperte scientifiche dell'epoca rappresentano i valori di cui i paesi europei si facevano portatori presso le popolazioni considerate 'primitive': la civiltà che libera i popoli dalla schiavitù dell'oscurantismo.¹³ Questo allestimento quindi si colloca perfettamente nella visione storico sociale del Romanticismo, nella "spinta dei sentimenti nazionali, nei quali consiste l'individualità dei popoli" (Calendoli 185) già evidente nelle produzioni mimico-allegoriche di Giuseppe Rota, di pochi anni antecedente (Fabris 219).

Il *re-enactment* operato dal coreografo Salvo Lombardo della compagnia Chiasma (2018) analizza questo balletto attraverso lo sguardo del dispositivo foucaultiano di potere, ponendo l'attenzione su come *Excelsior* sia leggibile come una manifestazione del consolidamento di un'idea coloniale, catalogatoria e dominante dell'Occidente

¹³ Mario Pasi sottolinea una certa sensibilità del duo Manzotti - Marenco nel cogliere il clima di quel periodo, seppur con alcuni limiti: uno spettacolo "che sarebbe ingiusto non considerare un documento importante della cultura italiana di fine Ottocento. È anche espressione di un gusto non raffinato, e specchio di una certa decadenza sul piano coreografico; ma il suo impatto sulla folla fu e resta eccezionale, come dimostrano le recenti riprese dopo lunghi anni di oblio." (Pasi, Agostini 138).



rispetto al resto del mondo. Gli elementi ricorrenti nel ritorno alla forma più moderna del sovranismo vengono ridiscussi nel lavoro di Lombardo che intraprende una riflessione sui fenomeni post-coloniali nella caratterizzazione dell'identità occidentale: il corpo e il movimento vengono indagati come "deposito di memoria, come impronta della carne, tanto apparentemente impalpabile quanto potente nel determinare rituali di comportamento" (Acca). *L'Excelsior* del 2018 ha sollevato non poche polemiche provenienti da una critica legata ad una visione della danza circoscritta a parametri estetici desueti, formalisti e dettati da uno sguardo esclusivamente dedicato al prodotto-spettacolo e non al processo conoscitivo che vi è alla base della ricerca. Questi turbamenti in realtà non considerano che l'azione centrale di questa rimessa-in-azione "mette in luce le questioni identitarie, volentieri sbandierate e rivendicate, e di certo non si tratta più soltanto del trionfo simbolico della Luce" (Guzzo Vaccarino 19). Il lavoro di Lombardo è intrecciato con immagini e azioni di cultura popolare, istituzionale, televisiva e di consumo: è un archivio articolato che negozia "narrazioni egemoniche e popolari e subalterne [...] nelle quali si riaccendono focolai ostinati e spesso violenti di razzismi e micronazionalismi" (Grechi, Lombardo).



Fig. 2. *Excelsior* - foto di Carolina Farina.

Inconsapevolmente - ma non troppo - il gran ballo *Excelsior* è la fonte d'ispirazione di manifestazioni intermediali non solo circoscritte al teatro: la simbologia patriottica, i cenni all'identità nazionale e la claustrofobica vivacità coreografica sono riemersi - come in un ritorno alle origini - all'interno di canali maggiormente nazionali e popolari. Si fa riferimento all'allestimento di *Excelsior* nel varietà televisivo Rai *'Fantastico'* del 1981 (regia Enzo Trapani, cor. Franco Miseria, con Heather Parisi, Oriella Dorella e Raffaele Paganini). Le bandiere del balletto ottocentesco sono indossate dai ballerini in un allestimento in cui la tecnica accademica si presta al ruolo di stacchetto, con la medesima volontà di stupire il pubblico attraverso le acrobazie e l'atletismo: le bandiere rimaste sono quella italiana e quella americana, indossate dai ballerini nel formato di estrosi costumi lucidi, estremamente *camp*. Sono gli inizi degli anni Ottanta, in un'Italia che faticosamente usciva da una lunga parentesi di terrorismo (i cosiddetti 'anni di piombo'), ma che assisteva anche alla minaccia dell'invasione sovietica in Polonia, con il PCI nazionale al massimo del suo consenso. La televisione, in quegli anni, era il



principale mezzo con cui venivano trasmessi contenuti d'intrattenimento e di conforto, giocando un ruolo fondamentale nella costruzione dell'identità culturale italiana. Il varietà della Rai, con il suo *parterre* di artisti e professionisti, rappresentava in quel momento una delle punte di eccellenza della produzione televisiva nazionale.

Il *reenactment* può essere analizzato quindi non come atto di riproduzione o revival ma, abbandonando l'inquietante e incessante ricerca di originalità, come strumento attraverso il quale si è finalmente superato il paradigma (condanna) dell'effimero nella danza, verso l'era del 'post-effimero'. Definisce in modo più chiaro il rapporto con il repertorio attraverso lo strumento del corpo-archivio: ciò che si è depositato emerge, attraverso una *body-based memory*, all'interno di una rinnovata dimensione discorsiva. Mark Franko definisce in modo molto chiaro questo fenomeno:

Reenactment do this by treating the past dance as something that exists in the present. Although not entirely divorced from reconstruction as a methodology, the current phenomenon of reenactment in the dance field intrepidly alters what we dare call the ideology of reconstruction as the possibility of witnessing the past again as past (Franko 9).

Questa prospettiva libera il repertorio dalla veste sacra di bene museale, funzionale esclusivamente alla propria riproduzione, restituendo al corpo la possibilità di ripercorrere le tracce lasciate e rimetterle in discussione. Nel panorama italiano, in particolare, si è aperta così l'occasione per gli artisti contemporanei di attingere nuova linfa creativa attraverso la riappropriazione del passato non come dogma intangibile, ma come riferimento meta-discorsivo con il presente. Questo rinnovato rapporto con la memoria e con le tracce storiche non riguarda esclusivamente il repertorio della danza accademica - come qui esemplificato - ma attinge a tutto il panorama della modernità e della *Postmodern Dance*, trasformandolo in uno spazio di riconoscimento ed espressione di questioni etiche e politiche, strumenti per resistere ai paradossi sociali del presente e alle condizioni che il potere impone sull'individuo.¹⁴ In questo spazio di libertà è l'artista - nel suo ruolo autoriale - ad assumersi il rischio di raggruppare discorsi, significati e dialoghi intrapresi con la memoria del passato, legittimando la propria visione e la propria identità, nel tempo presente.

BIBLIOGRAFIA

Acca, Fabio. "La danza nell'era della retromania." *Liminateatri*, 4 dic. 2018, www.liminateatri.it/?p=574. Consultato il 13 set. 2023.

Arcangeli, Alessandro. "Danza rinascimentale e barocca: l'Italia della storia, l'Italia della ricerca." *Atti del Convegno 'Italia Danza. Pensare formare divulgare'*, Roma, 2015, pp. 1-6.

¹⁴ Si fa riferimento, ad esempio, all'operazione che il coreografo e ricercatore Christopher-Rasheem McMillan intraprende in *Black Lōkas* a partire dalla partitura di *Locus* di Trisha Brown (1975): cfr. Delcheva, Margarita. "The Original - 'Again'. Historical and Contemporary Strategies for Writing and Re/Constructing Dance". *Venezia Arti*, 30, 2021, pp. 115-134.j



https://iris.univr.it/bitstream/11562/884982/1/Atti%20Italia%20Danza%20_Arcangeli.pdf. Consultato il 10 apr. 2024.

Argentina, Marco. "La notazione Stepanov. Primi appunti." *Il castello di Elsinore*, n. 82, 2020, pp. 51–61.

Banes, Sally, e Susan Manning. "Terpsichore in Combat Boots." *The Drama Review*, vol. 33, n. 1, 1989, pp. 13–16.

Banes, Sally, e Noël Carroll. "Marriage and the Inhuman: *La Sylphide's* Narratives of Domesticity and Community." *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, a cura di Lynn Garafola, Wesleyan University Press, 1997, pp. 91–106.

Bevione, Laura. "Atletica, ironica e poetica è la danza da Berlino a Civitanova." *Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo*, vol. 4, ott.–dic. 2016.

Bortoletti, Francesca, e Annalisa Sacchi. *La performance della memoria. La scena della memoria del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi*. Baskerville, 2018.

Calendoli, Giovanni. *Storia universale della danza*. Mondadori, 1985.

Caronia, Antonio. "Never Twice in the Same River. Representation, History and Language in Contemporary Re-enactment." *RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, a cura di Antonio Caronia et al., Fpeditions, 2009, pp. 7–21.

Casini Ropa, Eugenia. "Note sulla nuova storiografia della danza." *Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo*, nn. 7–8, autunno 2002, pp. 97–106.

Cervellati, Elena. *La danza in scena*. Mondadori, 2009.

Drummond, Kent G. "The Queering of *Swan Lake*. A New Male Gaze for the Performance of Sexual Desire." *Journal of Homosexuality*, vol. 45, nn. 2–4, 2003, pp. 235–255.

Fabris, Rita Maria. "L'Ottocento. Il balletto romantico." *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, a cura di Josè Sasportes, EDT, 2011.

Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. Routledge, 2008.

Franco, Susanne. "Immaginari corporei e rappresentazioni di genere tra danza, scrittura e società." *Nuove frontiere per la storia di genere. Atti del V Congresso della Società Italiana delle Storiche (Napoli, 28–30 gennaio 2010)*, a cura di Laura Guidi e Maria Rosaria Pelizzari, Libreria Universitaria, 2013, pp. 15–22.

---. "Reenacting Heritage at Bomas of Kenya: Dancing the Postcolony." *Dance Research Journal*, vol. 47, n. 2, 2015, pp. 5–21.

---. *Danzare l'identità. Storia e memoria della danza*. Enciclopedia Italiana Treccani, IX appendice, 2015.

Franko, Mark. *The Oxford Book of Dance and Reenactment*. Oxford University Press, 2017.

Giannasca, Emanuele. "La danza nella prospettiva ontologica di una teoria documentale dell'arte." *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, vol. 10, n. 10, 2018.

Grechi, Giulia, e Salvo Lombardo. "Excelsior: l'esemplare capovolto. Di archivi rovesciati e italianità immaginate, in forma di conversazione." *Roots & Routes. Research*



on *Visual Cultures*, 2018, <https://www.roots-routes.org/excelsior-grechi-lombardo/>. Consultato il 13 set. 2023.

Guzzo Vaccarino, Elisa. *Confini conflitti rotte. Geopolitica della danza*. Scalpendi, 2023.

Hutchinson Guest, Ann. *Choreo-Graphics. A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*. Gordon and Breach, 1998.

---. "Dance Notation." *Perspecta*, n. 26, 1990, pp. 203–214.

Launay, Isabelle. "Citational Poetics in Dance: ... of a faun (fragments) by the Albrecht Knust Quartet, Before and After 2000." *Dance Research Journal*, vol. 44, n. 2, 2012, pp. 49–69.

Leigh Foster, Susan. "The Ballerina's Phallic Pointe." *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*, a cura di Susan Leigh Foster, Routledge, 1996.

---. "Choreographies of Gender." *Signs*, vol. 24, n. 1, 1998, pp. 1–33.

---. "Manifesto for Dead and Moving Bodies." *Choreographing History*, a cura di Susan Leigh Foster, Indiana University Press, 1995, pp. 3–21.

---. "Throwing like a Girl?: Gender in a Transnational World." *Contemporary Choreography. A Critical Reader*, a cura di Jo Butterworth e Liesbeth Wildschut, Routledge, 2009.

Lepecki, André. *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*. Routledge, 2006.

---. "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances." *Dance Research Journal*, vol. 42, n. 2, 2010, pp. 28–48.

Lynne Hanna, Judith. *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. University of Chicago Press, 1998.

Loupe, Laurence. "Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XXe siècle: une double révolution." *Literature*, n. 112, 1998, pp. 88–99.

Manning, Susan. "Modernist Dogma and Post-Modern Rhetoric: A Response to Sally Banes' *Terpsichore in Sneakers*." *The Drama Review*, vol. 32, n. 4, 1988, pp. 32–39.

Matisons, Michelle Renée. "The New Feminist Philosophy of the Body. Haraway, Butler and Brenna." *European Journal of Women's Studies*, vol. 5, n. 1, 1998, pp. 9–34.

Mazzaglia, Rossella. "La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive." *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, vol. 3, n. 1, 2011, pp. 193–200.

Nordera, Marina, e Susanne Franco. *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie nella storia*. UTET, 2008.

Pasi, Mario, e Alfio Agostini, a cura di. *Il Balletto. Repertorio del teatro di danza dal 1581*. Mondadori, 1979.

Pernice, Laura. "Archiviare la performance. Questioni, casi studio, paradigmi di azione." *Antropologia e Teatro*, vol. 16, *Performing Arts e dialogo interculturale. A vent'anni dalla Convenzione UNESCO per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale*, 2023, pp. 124–137.

Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge, 1993.

Pontremoli, Alessandro. "Coreografie del riconoscimento." *Mimesis Journal*, vol. 12, n. 2, 2023, pp. 5–15.

---. *La Danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*. Laterza, 2018.



- Randi, Elena. "Scrivere la danza. La notazione coreica nella prima metà dell'Ottocento." *Romanticismi*, n. 6, 2021, pp. 213–229.
- Sachs, Curt. *Storia della danza*. Il Saggiatore, 1966.
- Sasportes, Josè. "Danza ed erotismo. Da chi? Per chi?" *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, vol. 6, n. 5, 2014.
- Schneider, Rebecca. "Performance Remains." *Performance Research*, vol. 6, n. 2, 2001.
- Siegel, Marcia B. *At the Vanishing Point: A Critic Looks at Dance*. Saturday Review Press, 1972.
- Taylor, Diana. *Performance, politica e memoria culturale*. Artemide, 2019.
- . *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, 2003.
- Tani, Gino. *Storia della danza. Dalle origini ai giorni nostri*. Leo S. Olschki Editore, 1987.
- Turner, Victor. *Dal rito al teatro*. Il Mulino, 1986.
-

Andrea Zardi si forma tra Milano e Torino in Storia dell'Arte e Arti della Scena. Ha lavorato al Centro Studi del Teatro Stabile Torino e nel PRIN 2015 "Per-formare il sociale". Dopo il Dottorato di ricerca è stato assegnista alle Università di Bologna e Torino e consulente a La Sapienza di Roma. È uno degli ideatori di Dance4Ageing, protocollo di cura nell'ambito della danza e del decadimento cognitivo/motorio. Tra gli ambiti di interesse: i Performance Studies, il circo contemporaneo e le intersezioni tra danza e scienze cognitive. È direttore artistico della compagnia ZA | DanceWorks.

<https://orcid.org/0000-0003-0098-1163>

andrea.zardi@unito.it
