

SCENNA

82

Spettacolo Cultura Informazione dell'Unione Italiana Libero Teatro





www.uilt.it

Sede legale:

via della Valle, 3 - 05022 Amelia (TR)
tel. 0744.989371
info@uilt.it

CONSIGLIO DIRETTIVO

Presidente:

Antonio Perelli
via Pietro Belon, 141/b - 00169 Roma
cell. 339.2237181; presidenza@uilt.it

Vicepresidente:

Paolo Ascagni
via dei Burchielli, 3 - 26100 Cremona
cell. 333.2341591; paoloasca@virgilio.it

Segretario:

Domenico Santini
strada Pieve San Sebastiano, 8/H - 06134 Perugia
tel. 0744.989371; cell. 348.7213739
segreteria@uilt.it

Consiglieri:

Antonio Caponigro
via Carriti, 18 - 84022 Campagna (SA)
cell. 339.1722301
antonioacaponigro@teatrodeidioscuri.com

Loretta Giovannetti

via S. Martino, 13 - 47100 Forlì
cell. 348.9326539; grandimanovre@libero.it

Mauro Molinari

via Cardarelli, 41 - 62100 Macerata
cell. 338.7647418; mauro.molinari70@gmail.com

Gianluca Sparacello

strada del Carossio, 20 - 10147 Torino
cell. 380.3012108; sparacello@gmail.com

Fanno parte del Consiglio Direttivo Nazionale
anche i Presidenti delle U.I.L.T. regionali

Presidente Collegio dei Provvisori:

Antonio Sterpi
via Ugo Foscolo, 20 - 62100 Macerata
cell. 345.3416197; asterpi58@gmail.com

Presidente Collegio dei Revisori dei conti:

Emma Paoletti
piazza Massa Carrara, 6 - 00162 Roma
tel. 06.86322959; emma.paoletti@libero.it

CENTRO STUDI

Direttore:

Flavio Cipriani
Voc. Santicciolo, 1 - 05020 Avigliano Umbro (TR)
tel. 0744.934044; cell. 335.8425075
ciprianiflavio@gmail.com

Segretario:

Giovanni Plutino
via Leopardi, 5/b - 60015 Falconara Marittima (AN)
cell. 333.3115994; csuilt_segreteria@libero.it



SCENA⁸²



IN QUESTO NUMERO

EDITORIALE	3	L'INTERVISTA	21
L'ANGOLO DEL PRESIDENTE	4	GIANNI CLEMENTI	
MICHELE MONETTA	5	PENSIERO E CULTURA	24
INCONTRO COL MAESTRO		DELLA DANZA CLASSICA	
MOVIMENTO SCENICO	9	IL GERIONE	29
UNA PROPOSTA DI STUDIO		TEATRO EDUCATIVO	
► L'INSERTO		TEATRO E SCIENZA	30
TRACCE: STUDIO-OSSERVATORIO		CRIMINI E MAGIE	
SUL TEATRO CONTEMPORANEO		LIBRI & TEATRO	31
LA TAVOLA ROTONDA		TEATRO IN LINGUA	33
LA MASCHERA NEUTRA	11	FESTIVAL MONODRAMA	35
PRIMA DI OGNI TUTTO		DULCAMARA: ROSARIO GALLI	36
LE ATTRICI DEL '900	14	PREMIO FERSEN	37
MARTA ABBA		L'OPINIONE	38
L'APPROFONDIMENTO	17	NEL MONDO	40
«J'ACCUSE»		ARTISTICA-MENTE	42
NOTIZIE DALLA SEGRETERIA	19	UILT	43
INCONTRI CON LI YU	20	ATTIVITÀ NELLE REGIONI	

SCENA n. 82 - 4° trimestre 2015

ottobre-dicembre

finito di impaginare il 20 dicembre 2015

Registrazione Tribunale di Perugia

n. 33 del 6 maggio 2010

Direttore Responsabile:

Stefania Zuccari

Responsabile editoriale:

Antonio Perelli, Presidente UILT

Comitato di Redazione:

Lauro Antoniucci, Paolo Ascagni, Antonio Caponigro,
Flavio Cipriani, Enzo D'Arco, Gianni Della Libera,
Moreno Fabbri, Francesco Faccioli, Antonella
Giordano, Giovanni Plutino, Francesca Rossi Lunich

Rubriche:

Daniela Ariano *Libri&Teatro*, Andrea Jeva *L'Opinione*,
Anna Maria Pisanti *L'Intervista*, Quinto Romagnoli
Nel Mondo, Giulio Toffoli *Incontri con Li Yu*

Consulenza fotografica: Davide Curatolo

Editing: Daniele Ciprari

Direzione:

Via della Valle, 3 - 05022 Amelia (TR)
tel. 0744.989371
scena@uilt.it

Grafica e stampa: Grafica Animobono s.a.s. - Roma

Copia singola: € 7,00

Abbonamento annuale 4 numeri: € 20,00

LO STUDIO

DI LUCIA MONTANI

PENSIERO E CULTURA DELLA DANZA CLASSICA

Il senso dell'arte oggi

UNO STILE COREUTICO CHE HA ATTRAVERSATO I SECOLI E ANCORA OGGI CONTINUA
AD AFFASCINARE E CONVINCERE GLI ASPIRANTI BALLERINI E LE LORO FAMIGLIE.
MA CHE RELAZIONE SUSSISTE TRA LA DANZA CLASSICA E LA VITA, LA CULTURA DI OGGI?
HA ANCORA SENSO UNA DISCIPLINA LEGATA A REGOLE E STILEMI DEL PASSATO?



L'origine, una questione di stato

La danza classica nasce ufficialmente in Francia nel 1661 all'interno di un'istituzione, l'*Accadémie Royale de Danse*^[1] voluta dal giovane monarca assoluto Luigi XIV che, amante della danza, ricevette l'appellativo di Re Sole proprio per una sua famosa esibizione nei panni del Sole nascente nel *Ballet Royale de la nuit* del 1653, preparato in occasione dei festeggiamenti per la ripresa del potere reale. Nel clima del Barocco europeo in cui sovrani e signori manifestavano il loro potere indicando sontuose feste e organizzando, con l'aiuto di maestri e musicisti, sorprendenti spettacoli e danze all'interno dei propri palazzi, la nuova danza era chiamata a rappresentare la potenza del potere assoluto e della sovranità Francese, nonché le origini divine del sovrano, creato da Dio per regnare e proteggere l'ordine Terrestre. La seconda metà del '600 fu infatti un periodo di gloria per la Francia che, pur essendo in guerra per trent'anni contro quasi tutto il resto d'Europa, riuscì a consolidare la sua egemonia politica e culturale su tutto il continente: fu proprio in questi stessi anni che il francese si affermò oltre che come lingua della diplomazia, come lingua parlata e scritta dell'élite nobiliare dell'Europa centro-orientale. Luigi XIV inoltre rafforzò il potere monarchico accentrando nelle sue mani il governo dello Stato, non nominando primi ministri e assoggettando a sé l'intera classe nobiliare: il sovrano non era più *primus inter pares*, ma «l'artefice di un sistema di distinzione gerarchica^[2]» che si rispecchiava nell'organizzazione della vita a corte.

La vita a corte era regolata da rigide prescrizioni – l'etichetta – e da un complesso cerimoniale fondato su una minuta scala di precedenza. L'etichetta, che peraltro era solo uno degli effetti di una più generale opera di disciplinamento sociale promossa dall'assolutismo, fu la rappresentazione simbolica della nuova gerarchia del potere e della distanza^[3].

Molta importanza fu data ovviamente alla costruzione e alla comunicazione di questa nuova e idealizzata immagine del re e in tale prospettiva rientrano il patrocinio delle arti e delle scienze promosso da Luigi XIV e le fondazioni dell'*Accadémie Royale de Danse* e dell'*Accadémie Royale de Musique* che imposero, attraverso le figure di Jean-Baptiste Lully e Charles-Louis Beauchamp, le leggi della nuova musica e della nuova danza contribuendo alla formazione di una cultura ufficiale, fortemente celebrativa, che non tollerava voci dissenzianti.

La danza classica si caratterizzava quindi fin dal suo nascere come arte del potere, del controllo, della disciplina e della distanza: essa era chiamata a rimarcare il divario tra il re e il resto dei nobili, tra la corte e la società, tra chi era tecnicamente abile e chi non possedeva particolari capacità. Nello stesso periodo storico nascono infatti i teatri pubblici a pagamento e si assiste «all'emancipazione dell'artista della scena, per mezzo della specializzazione. La separazione fra chi fruisce dello spettacolo e chi lo agisce diviene (...) sempre più netta e l'intercambiabilità fra i due ruoli, prima plausibile, si fa nel Seicento progressivamente impossibile^[4]».

L'esigenza del pubblico di vedere sulla scena da un lato ritratti di personaggi più definiti nella gestualità, dall'altro coreografie più elaborate dal punto di vista tecnico, porta il balletto a divenire progressivamente esclusiva prerogativa di professionisti.

Un emblematico evento coreico segna l'inizio della lenta agonia del dilettantismo nella danza teatrale: il 21 gennaio 1681 a Saint-Germain-en-Laye si ebbe una nostalgica ripresa del "ballet de cour" con Le Triomphe de l'amour, interpretato da molti esponenti della nobiltà, fra i quali lo stesso delfino di Francia e sua moglie. Li affiancavano maestri d'eccezione, quali Charles-Louis Beauchamp, Louis Pécourt e

altri danzatori dell'Académie Royale. A causa della notevole difficoltà tecnica della coreografia il balletto fu ripreso in seguito dai soli ballerini professionisti il 16 maggio dello stesso anno al Théâtre du Palais Royale, teatro pubblico sul cui palcoscenico, per la prima volta, saliva una donna, Mlle Lafontaine^[5].

Se già nel Cinquecento – grazie anche all'opera di insegnamento dei Gesuiti nel periodo della Controriforma e alla diffusione dei loro collegi in tutta Europa – la danza si era distinta come forma di educazione e disciplinamento tesa al "raddrizzamento" delle «attitudini posturali deformanti e poco morali^[6]» e alla correzione delle pulsioni naturali, nel Seicento della corte di Francia, dall'intensificazione maniacale di tale controllo, nasce un sistema altamente codificato di passi basato sui criteri di simmetria, equilibrio e stabilità che doveva rappresentare dapprima il ritrovato potere del re – che per primo incarnava tale sistema prendendo parte egli stesso ai balletti di corte – e infine l'alta cultura francese nel mondo. Non a caso il coreografo, ballerino e musicista italiano Giovanni Battista Lulli che fin da tenera età era stato ingaggiato al seguito di nobili francesi e che aveva potuto avanzare nelle arti della danza e della musica prendendo lezioni presso la chiesa gesuita di Parigi, affermatosi alla corte reale, ottenne la naturalizzazione francese nello stesso anno della fondazione dell'Accademia. Nell'*Académie de Danse* furono fissati i principi che caratterizzano ancor oggi la danza accademica: fu lo stesso Beauchamp a codificare le cinque posizioni di base e la regola dell'*en dehors* (in fuori) che divenne subito elemento di distinzione tra nuova danza e balli usati per il divertimento sociale. L'*en dehors* prescrive al ballerino un'apertura delle gambe verso l'esterno che risulta essenziale per l'elevazione e dona maggiori possibilità di movimento alle anche.

Grazie a Beauchamp la danza compie passi decisivi nel suo cammino verso l'autonomia espressiva. Il coreografo francese creò i movimenti e la tecnica per il nuovo ruolo teatrale della danza, per la sua nuova funzione drammaturgica (...) I balletti cominciano, infatti, a conquistare il pubblico dei teatri a pagamento (...)

L'opera del Beauchamp viene in un certo senso portata a compimento e diffusa dal suo allievo Louis Pécourt, che nel 1712 fonda l'École Royale de l'Opéra (...) L'insegnamento della prassi coreica veniva in tal modo istituzionalizzato e finalizzato all'inserimento professionale degli allievi all'interno del teatro.

La nuova tecnica accademica (...) si fondava su cinque posizioni di base e su movimenti di passaggio dall'una all'altra di tali posizioni. Ogni passo non costituiva un puro espediente tecnico, ma l'elemento di un sistema altamente codificato che permetteva al danzatore di porsi di fronte al pubblico in maniera espressiva e significativa. Testimonianza di questo linguaggio si ha nel trattato Chorégraphie ou l'art de décrire la dance, che Raoul-Auger Feuillet (...) diede alle stampe (...) attribuendosi indebitamente il merito di aver creato un rivoluzionario sistema di notazione coreica, di cui – a ragione – il Beauchamp rivendicava la paternità. Con una particolare grafica e con un repertorio stabile di segni di univoca interpretazione si cercava di ovviare al problema della conservazione e diffusione delle coreografie, che d'allora in poi poterono essere affidate alla memoria della scrittura^[7].

Contestualmente alla danza accademica nasceva anche la notazione grafica che avrebbe permesso di tramandare attraverso i tempi coreografie di repertorio facendo in modo che la danza classica si affermasse con forza sulla cultura coreica dei secoli successivi. L'elevata complessità delle coreografie, la sempre più richiesta padronanza tecnica dei ballerini davano prestigio all'arte francese e fu forse proprio per questo che la danza di professione nacque qui prima che altrove; fu poi la Rivoluzione a sbaragliare *tout court ancien régime* e relativa cultura trasferendo il centro di gravità del balletto dall'*Académie Royale* parigina al Teatro della Scala di Milano.

Sacrificio e religiosità: il corpo etereo

Parlando di Milano come nuova capitale del balletto, Rudolf Liechtenhan ricorda soprattutto «il ruolo di guida assunto nella formazione dei danzatori^[8]» e cita il *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la Danse* di Carlo Blasis uscito nel 1820, che ancora oggi rimane un punto di riferimento per la danza accademica:

Io raccomando soprattutto un'approfondita chiarificazione dei presupposti fisici per la danza e di quelli morali per l'esercizio dell'arte alla quale ci si vorrebbe dedicare. Avete la necessaria passione per l'arte a cui vi vorreste dedicare? Siete pronti a dedicare tutto all'arte? Se doveste rispondere negativamente anche a una sola di queste domande non sperate di poter mai appartenere all'arte, nemmeno in modo mediocre o passabile. Non lasciatevi intimidire da difficoltà che vanno messe in conto, non c'è alcuna difficoltà, per quanto grossa, che non possa essere superata se ci si impegna con la necessaria ostinazione... Nessun'arte richiede più esercizi della danza. Senza esercizi quotidiani un danzatore non può conservare le capacità per ottenere le quali sono stati necessari tanti sforzi e la loro perdita sarebbe immediata. Ne soffrirà l'equilibrio, scomparirà la forza nel saltare e, constatando di essere meno agili, ci si dovrà convincere che solo attraverso rinnovato lavoro si sarà in grado di riprendersi^[9].

Da tali prescrizioni si evince come la danza classica fosse un'arte non per tutti, ma solo per coloro che presentassero specifici requisiti fisici e morali. Era, e ancora oggi di fatto è, un'arte di sacrificio che richiedeva sforzi quotidiani per plasmare il corpo in forme innaturali che richiedevano un contenimento e un assoluto controllo delle più piccole movenze. A tale pratica sottende infatti un'idea negativa del corpo naturale, un corpo macchina che solo marginalmente e accidentalmente si discosta dal mondo animale; un corpo che occorre raddrizzare, controllare, disciplinare perché non corrompa la rettitudine dell'anima; ancor più quando si è chiamati a rappresentare il divino, il soprannaturale, la bellezza e la moralità. Con l'incremento e la maggior importanza data allo studio della medicina e dell'anatomia inoltre, tra Settecento e Ottocento si sviluppò una didattica che, con esercizi specifici per le diverse parti del corpo, forgiava la natura dei danzatori rendendoli in grado di raggiungere posture tecnicamente sempre più complesse e perfette. Come da principio la danza accademica era stata pensata come immagine del potere reale, potere discendente direttamente da Dio e quindi divino, armonioso, equilibrato e giusto, con l'evolversi del balletto i soggetti rimangono legati a tali principi e rappresentano per gran parte storie e figure provenienti dal mondo mitologico e più raramente personaggi del mondo cavalleresco o popolare, dotati però di connotati moraleggianti e valoriali. Alle ballerine era richiesto quindi un corpo etereo che niente avesse a che fare con le bassezze del quotidiano: grazia e leggerezza erano i requisiti elogiati nelle cronache del tempo e per queste doti si distinguevano le grandi ballerine. Con l'avvento del Romanticismo si acuì ulteriormente tale tendenza: la letteratura del tempo investì i balletti di passioni amorose, di desideri spinti all'estremo fino alla liberazione nella morte, di fantasmi, ideali e vicende ambientate in un mondo ultraterreno.

Nemico della volgarità e del verismo, il Romanticismo esalta nel balletto l'ideale della purezza e dell'innocenza femminile, accetta la magia ed esprime un concetto liberatorio della morte. Tutto torna grande: amore, eroismo, sacrificio. I Romantici vagheggiano un mondo di anime e, non trovandolo sulla terra, lo cercano altrove. È anche questa una fuga dal presente, che contrappone a una infelicità terrena il mistero irraggiungibile di una felicità extraterrestre^[10].

Grande importanza aveva inoltre la capacità di elevarsi sulle punte.

Nel 1661, anno di fondazione dell'Académie Royale de Danse al tempo di Luigi XIV, andò in scena a Parigi il balletto Il giardino di Venere. In un punto della rappresentazione si trova un angelo che, non vi è dubbio, si regge sulle punte. Si tratta di un'improvvisa fantasia dell'incisore, oppure la danzatrice riprodotta saltava in alto in modo tale da tendere i propri piedi verso il basso?^[11]

Molto controversa è la questione su quando e chi per prima danzò sulle punte; sicuramente fondamentale fu l'invenzione di un particolare tipo di calzatura con apposito rinforzo protettivo^[12], ma altrettanto sicuramente il principio e l'importanza dell'elevazione – che inizialmente fu giocata solo sulle mezzepunte – furono caratteri essenziali fin dal principio della danza accademica. Al tempo della corte di Francia probabilmente l'elevazione era cercata come segno di distacco dalle masse, potenza e elevazione verso divino.

A tale scopo però risultava essenziale mantenere l'elevazione stabilmente, con equilibrio; fu forse per questo – o anche per questo – che Beauchamp ideò la posizione *en dehors*: facendo ruotare all'infuori l'intera lunghezza delle gambe, dall'anca fino al malleolo, il baricentro viene gestito su un unico piano donando stabilità nell'elevazione sulle mezze punte. Su tale postura innaturale, che prevede un'apertura all'infuori del bacino, si basano tutti i passi della danza accademica e anche oggi chi aspira a diventare un danzatore classico si cimenta quotidianamente in faticosi esercizi che possano aprire maggiormente il proprio *en dehors*.

La vera e propria danza sulle punte arrivò nella prima metà dell'Ottocento, in pieno Romanticismo. Fu l'italiana Maria Taglioni ad essere riconosciuta dalla tradizione come pioniera passando alla storia come portatrice di tale rivoluzione^[13]: la Taglioni danzò sulle punte dapprima, nel 1831, nel melodramma di Giacomo Meyerbeer *Roberto il diavolo*, nei panni di una badessa che danza in un monastero distrutto in mezzo alle proprie monache risuscitate, e, l'anno dopo, nella celeberrima *La Sylphide*, rappresentata all'Opéra di Parigi il 12 marzo 1832. Tale tipo di danza intensificava ancor più il senso di un distacco dalla dimensione mondana e l'elevazione verso qualcosa di soprannaturale; mentre da allora in poi le ballerine avrebbero portato scolpiti sulla carne dei propri piedi il segno del sacrificio a cui dovevano sottoporsi per «appartenere all'arte».

L'envol de l'âme della danzatrice sulle punte, generato dalla passione e tradotto visivamente nella leggerezza di una corporeità eterea, era in realtà il frutto di una tensione fisica occultata, di una metamorfosi che, grazie ad una severa disciplina, trasformava la fatica e lo sforzo in una forma dotata di bellezza e di grazia, giustamente definita "classica" dalla tradizione^[14].

Sull'*Enciclopedia della Filosofia e delle Scienze Umane* De Agostini, alla voce *danza* leggiamo:

La d. è nata come arte istintiva in contesti magico-religiosi; ma già nell'antica Grecia presentava un carattere politico e pedagogico. Gli umanisti ne sottolinearono il carattere espressivo e artistico. Fra il '600 e il '700 dalla d. come fenomeno sociale mondano nacque l'arte moderna della d., che ha portato alla creazione di stili e regole precise. (...)

In origine e ancora per le popolazioni primitive intento della d. era creare un ordine ritmico di movimenti teso a propiziare l'ordine e l'organizzazione del mondo, a stabilire l'armonia tra terra e cielo, a integrare col divino fino a perdersi in esso. Simbolo della liberazione dai limiti corporei, la d. è espressione di vita spirituale. Nelle sue immagini si fondono elementi di culto, aspetti di gioco, azioni agonistiche^[15].

Nel corso dei secoli la danza è cambiata; ha assunto significati sociali e politici diversi e diversi sono stati i luoghi del suo manifestarsi; ha attraversato la storia e, come ogni arte, si è dif-

ferenziata incarnando per ogni epoca uno spirito preciso. Mai però essa si è davvero distaccata dalla sua essenza: non solo quella di essere un fenomeno sociale di estrema rilevanza per ogni popolazione, ma quella di voler dare un ordine al mondo instaurando un rapporto con una dimensione superiore, sovraumana. Ed è proprio in questa ricerca dell'assoluto che si gioca il rapporto dell'uomo con i suoi limiti, che si esprime l'essenza del corpo, delle sue possibilità e dei suoi confini. Anche la danza classica rientra in tale definizione: la danza delle origini ha attraversato la storia, è stata disciplinata, ordinata a un determinato senso dell'uomo e del corpo, fino ad arrivare ad esprimere una precisa visione di ordine del mondo. La danza classica in un certo senso incarna tutti i tradizionali valori della società occidentale e ricerca il divino come qualcosa di lontano, appartenente a un altro mondo: è metafisica nel suo voler negare e far scomparire la natura del corpo; risuonano in essa gli echi del neo-platonismo rinascimentale e di un cattolicesimo volto al sacrificio e alla mortificazione della carne. D'altronde essa non nasce d'improvviso nel 1661, ma è il risultato di una lunga storia culturale in cui fondamentale fu l'opera dei collegi dei Gesuiti che fecero della danza, prima notevolmente osteggiata dal cristianesimo, uno strumento educativo e normativo per l'alta società del '500.

La danza classica oggi

Alla luce di quanto premesso la danza accademica potrebbe essere considerata come l'ultima creazione e la degna conclusione di un ciclo storico: nell'esattezza della sua tecnica, nella determinazione minuziosa di un codice coreutico che non lascia spazio a movenze incontrollate, nel disciplinamento del corpo attraverso specifici e quotidiani esercizi, si rintracciano la potenza della ragione sulla natura, la forza del pensiero illuminista prima e anatomico-scientifico poi; nei soggetti del balletto, nei valori da questi tramandati, nell'immagine della donna eterea, del corpo d'angelo, si celano insieme Romanticismo e cultura borghese. Dalla danza primitiva che ricercava l'estasi nell'estrema liberazione del corpo, nella trascendenza del limite, passando sotto il varco della cultura cristiana, dell'epoca medievale e della rivoluzione scientifica, si è arrivati alla danza dell'eleganza, del controllo, della pantomima significativa, ma anche della postura esaminata anatomicamente e raggiunta attraverso una didattica studiata, che tenesse conto delle possibilità fisiologiche del corpo. Come la società occidentale e tutti i valori della sua cultura sono oggi entrati in profonda crisi, si direbbe che anche tale modo di concepire l'arte e la fisicità umana avrebbe dovuto quanto meno indebolirsi. Invece, mentre filosofia e arti figurative e visive si sfiancano rincorrendosi la coda nel vortice di un postmodernismo che non sembra contemplare via d'uscita, la danza è più forte che mai, e scuole e accademie spuntano sempre più numerose sul territorio nazionale. Persino uno specifico liceo è stato ideato dal Ministero dell'istruzione italiano per veicolare l'insegnamento della danza – innanzitutto accademica – e formare danzatori. D'altronde più che come compimento, spesso la danza classica viene oggi interpretata come inizio di una ricerca, come necessaria e fondamentale premessa. Certo, a cavallo tra '800 e '900 anche in campo coreutico si assistette a una rivoluzione o, quanto meno, al tentativo di una rivoluzione: ci si scagliò con forza contro il mondo accademico, elogiando la forza della libertà del movimento e abiurando qualsiasi passo precodificato; ma le arti teatrali erano forse ancora troppo acerbe e i tempi non abbastanza maturi così che, con la danza contemporanea,



fece il suo ingresso il cosiddetto neoclassico, e oggi, anche i danzatori che non provengono da studi strettamente accademici, si formano ad ogni modo con maestri di formazione prettamente classica e iniziano il loro training quotidiano dalla "prima posizione", riscaldando i muscoli con un esercizio di *tendu*. Nello spirito, l'attuale danza contemporanea si dice pronta ad affrontare la ricerca del nuovo – si pensi ad esempio alle forme di Danceability che rimarkano con forza il concetto di una danza per tutti –, ma per metodologia e forma estetica sembra impossibile discostarsi del tutto dal codice accademico. Non aiuta poi l'assenza di un pensiero forte alternativo alla tradizione, che offra nuovi valori da incarnare. Come già detto, inoltre, l'insegnamento del codice accademico è tutt'altro che in crisi: schiere di bambine vengono iscritte fin dalla tenera età dei 3 o 4 anni a corsi di danza classica perché crescano aggraziate nei movimenti ed eventuali doti coreutiche non vadano perdute nella rigidità che, con la crescita, sopravviene in muscoli, ossa e articolazioni. Ma cosa rimane nei tempi d'oggi dell'antica cultura accademica? D'altra parte non insolitamente si sente gridare allo scandalo per i numerosi casi di anoressia che popolano il mondo della danza classica. Senza voler condannare lo stile coreutico o chi ne veicola l'insegnamento, né negare che ne sia possibile un sano e consapevole apprendimento, difficile rimane non rintracciare un collegamento tra questi tragici sfoghi patologici e la concezione del corpo che la danza classica racchiude. Se sul palco non devono apparire voluttuose forme femminili, ma volatili ninfe, angeli leggiadri e androgine fanciulle pure e innocenti, è normale che alle danzatrici sia richiesto un ferreo equilibrio per ciò che concerne alimentazione ed esercizio fisico. Sopravviene inoltre spesso una grave mancanza di conoscenza su cosa veramente la danza classica sia e sulla cultura che a essa soggiace; chi pratica tale stile coreutico solo raramente sa perché ci si rifaccia a determinati canoni e comprende culturalmente il significato di una danza sulle punte. Questa mancanza non permette che si effettuino scelte consapevoli e non fa corrispondere all'estremo e severo disciplinamento del corpo e delle sue posture un adeguato equilibrio psicologico, scatenando invece situazioni caotiche: la negazione della naturalità del corpo propria della danza accademica deve poter essere coscientemente compresa per non sfociare in un'insensata mortificazione di sé. Tale è il rischio che oggi corriamo: in un'epoca lontana da quella in cui il codice classico è nato, in tempi in cui imperversa la crisi dei valori, della conoscenza e delle strutture sociali ed educative, spesso le nostre pratiche si rivelano prive di senso e significato, non accompagnate da una consapevole comprensione di chi siamo e cosa vogliamo. Eppure l'arte – qualsiasi arte – non può ridursi a mero *fare*, ma dev'essere un modo di comprendere e interpretare il mondo, suggerendo un'originale visione di ordine, un nuovo assetto e una nuova organizzazione del mondo. La danza classica è un sistema precisamente e altamente codificato in cui ogni passo è dettagliatamente defi-

nito e include in sé una altrettanto minuziosa descrizione della postura del corpo: niente è lasciato al caso; c'è una attenta descrizione di come si debbano tenere e sorreggere dita delle mani, dita dei piedi, caviglie, ginocchia, scapole, spalle, ecc. Persino abbigliamento e pettinatura sono regolati e controllati. Tale estrema definizione e la precisione della tecnica fanno sì che chiunque la pratichi, sebbene ignaro, sia assorbito dai presupposti culturali che vi soggiacciono. Il codice accademico parte innanzitutto dalla determinazione di una postura – fortemente innaturale – da cui i passi partono sembrandone il naturale sviluppo. Questo maniacale controllo delle movenze e dell'atteggiamento rende molto difficile un'immedesimazione nel personaggio che si vorrebbe rappresentare o un'interpretazione del senso da veicolare attraverso il ballo: ciò accade solo ad alti livelli e richiede grandi quantità di esercizi che permettano un totale assorbimento della tecnica; le ballerine classiche cedono la loro naturalezza all'arte e, anche nel loro quotidiano, camminano e si muovono come sul palcoscenico^[16]. Normalmente, quando tale impossessamento non è totale, si assiste a uno sdoppiamento del soggetto, assente nel qui e ora della scena perché troppo preoccupato dal seguire le prescrizioni tecniche richieste. E proprio in questo la danza contemporanea non smette di emulare la classica: forse troppo preoccupati di costruire un sapere della danza che richieda abilità precise, non si ritorna a una naturalità del corpo, ma si fa sempre partire il movimento da posture prestabilite che, per quanto più semplici e non rigide come quella accademica, spostano il focus dell'attenzione sul disciplinamento fisico anziché sulla sensazione e la presenza nel qui e ora della scena. Sebbene il punto di partenza non coincida con quello accademico, esso non corrisponde neanche a una naturalità del soggetto: il corpo rimane qualcosa da dover disciplinare, ordinare secondo razionalità, secondo un pensiero estetico prestabilito. A tale corpo, analizzato anatomicamente, si cerca di insegnare una tecnica; si prepara una didattica che possa renderlo in grado di eseguire determinati passi e raggiungere prestabilite forme. Nel corso del '900 il pensiero di Antonin Artaud si è battuto con forza contro questo modo anatomico e scientifico di guardare il corpo, a favore della riscoperta di ciò che il corpo è nella sua essenza e delle sue possibilità. Forse ancora più determinante in proposito è risultata però la pratica teatrale e parateatrale di Jerzy Grotowski. A tale pratica sottende infatti una visione del corpo come corpo dell'origine, come corpo sapiente, in grado di rispondere alla vita in forme sempre nuove e creative. Un corpo che, come diceva Friedrich Nietzsche, contiene la ragione e non può invece esserne contenuto^[17]. In quest'ottica rientra il lavoro di ricerca sul Movimento creativo nell'Educazione alla Teatralità portato avanti da Gaetano Oliva, direttore artistico del Centro di Ricerca Teatrale "Teatro-Educazione" di Fagnano Olona. In tutto il suo lavoro teatrale Oliva prescrive, infatti, un lavoro sulla propria naturalità e, riprendendo e semplificando la posizione di *Satz*^[18] – posizione descritta da Eugenio Barba come un'immobilità in movimento, ricavata dalle riflessioni dei grandi registi pedagoghi del '900 – ha ideato la *posizione neutra* in cui il soggetto, entrando innanzitutto in uno stato psicologico di rilassamento, ma rimanendo in posizione eretta, risulta pronto all'azione – interiore ed esteriore –, concentrato sul qui e ora e naturale. Il Movimento creativo non cerca il raggiungimento di forme precise, ma partendo dalla forte presenza del soggetto e dalle sue sensazioni, lascia che queste esplodano naturalmente in forme di senso, grazie a ciò che antropologicamente ci lega all'altro e al mondo.

Il movimento non nasce solamente da un bisogno materiale o da un atto di volontà, né si esaurisce nell'apparato locomotore dell'umano: esso è anche emozione. Proprio per questo, il movimento creativo nasce sia dal rapporto del soggetto col mondo della creazione attraverso le arti espressive sia da un'analisi ad ampio raggio dell'uomo e del suo esistere, che intreccia connessioni tra uomo e corporeità, tra corpo ed espressione, tra movimento-corpo e creatività. La disciplina si occupa, allora, di conoscere il corpo nella sua totalità e della preparazione di questo come strumento d'espressione. È importante, infatti, non solamente diventare coscienti delle varie articolazioni della struttura umana e del loro uso nella creazione di schemi ritmici, gestuali e spaziali, ma anche dello stato d'animo e dell'atteggiamento interiore che si influenzano e determinano in rapporto all'azione corporea^[19].

La crisi valoriale e culturale di oggi, come tutte le grandi crisi, può essere affrontata solo come momento di opportunità e crescita, come occasione per far rinascere dalle ceneri del vecchio sapere il senso di una cultura nuova: come ci ricordano le grandi personalità del passato, tale senso potrebbe proprio essere il corpo. La danza per essere contemporanea e offrire nuovi orizzonti all'uomo di oggi deve quindi innanzitutto riappropriarsi di un pensiero; non adagiarsi su antiche interpretazioni del mondo, ma dare nuovo senso al corpo che pratica, all'uomo che si muove nel mondo. Se, come ricordava Cipriani^[20] citando Grotowski in un articolo uscito su un numero precedente di questa rivista, vi è sempre nell'arte una costante necessità di ricercare perché «ciò che è già accettato, già trovato, non è creatività. Solo l'ignoto rende l'arte creativa»^[21], la danza oggi deve ripensare se stessa perché il nuovo non potrà essere sicuramente rintracciato in una cultura di ancien régime. Il rischio è quello di formare danzatori già subito vecchi, che molto difficilmente potranno affrontare il nuovo, anziché uomini pronti a far fronte alle sfide future.

LUCIA MONTANI

Laureata in filosofia. Attrice-performer e danzatrice; Educatore alla Teatralità specializzata presso il CRT "Teatro-Educazione" di Fagnano Olona (VA) e al Master "Azioni e Interazioni Pedagogiche attraverso la Narrazione e l'Educazione alla Teatralità", Facoltà di Scienze della Formazione, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Collabora con il CRT "Teatro-Educazione" di Fagnano Olona (VA).

BREVE BIBLIOGRAFIA SULL'EDUCAZIONE ALLA TEATRALITÀ E IL MOVIMENTO CREATIVO:

Gaetano Oliva, *L'educazione alla teatralità e la formazione. Dai fondamenti del movimento creativo alla form-a-zione*, Milano, LED Editore, 2005.

Gaetano Oliva, *L'Educazione alla Teatralità: Il Movimento Creativo come modello formativo*, in "Scienze e Ricerche", n. 3 gennaio 2015, pp. 45-51.

Marco Miglionico, **Lucia Montani**, *L'Educazione alla Teatralità e il movimento creativo*, Scena n. 70, settembre 2012, UILT, Umbertide (PG), pp. 2-11.

Gaetano Oliva, *Education to Theatricality: Creative Movement as a Training Model*, Global Journal of HUMAN-SOCIAL SCIENCE: G Linguistics & Education Volume 14 Issue 9, 2014, Global Journals Inc. (USA), pp. 1-20

[1] Alessandro Pontremoli, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, Le Lettere, Firenze, 2002, pp. 77, 78 • [2] Andrea Giardina, Giovanni Sabatucci, Vittorio Vidotto, *Nuovi profili storici. Dal 1650 al 1900*, Laterza, Bari, 2008, p. 39 • [3] Ivi, pp. 38, 39 • [4] Alessandro Pontremoli, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, cit., p. 72 • [5] Ivi, p. 73 • [6] Gaetano Oliva, *Educazione alla Teatralità e formazione. Dai fondamenti del movimento creativo alla form-a-zione*, LED, Milano, 2005, p. 13 • [7] Alessandro Pontremoli, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, cit., pp. 78, 79 • [8] Rudolf Liechtenhan, *Danza classica. Il balletto nel secolo romantico*, Jaca Book, Milano, 1993, p. 20 • [9] Ivi, pp. 21, 22 • [10] Alessandro Pontremoli, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, cit., pp. 122, 123 • [11] Rudolf Liechtenhan, *Danza classica. Il balletto nel secolo romantico*, cit., p. 17 • [12] «(...) il merito dell'invenzione delle punte pare si debba tributare al maestro di danza dell'Opéra Jean François Coulon, insegnante presso l'istituzione parigina dal 1808 al 1830, alla cui scuola si erano formate sia l'italiana Amalia Samengo Brugnoli, che aveva danzato sulle punte il 31 dicembre del 1823 (...), sia la francese Geneviève Gosselin, che addirittura già nel 1813 aveva stupito il suo pubblico danzando sulle punte». Alessandro Pontremoli, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, cit., p. 124 • [13] Ivi, p. 123. Vedi anche Rudolf Liechtenhan, *Danza classica. Il balletto nel secolo romantico*, p. 15 • [14] Ivi, p. 128 • [15] A.V., *Enciclopedia della Filosofia e delle Scienze umane*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1996, p. 200 • [16] «Non dobbiamo dimenticare che l'aculturazione è una colonizzazione, l'imposizione, anche se volontaria, di altra presenza. Una volta assorbita, questa diventa una «seconda natura». Non possiamo liberarcene. Chi ha lavorato come mimo o come ballerino classico si ferma e si sposta attraverso scariche dinamiche determinate che condizionano la postura, la spina dorsale, l'equilibrio. Ogni dettaglio è codificato. Codificazione significa formalizzazione, forma precisa che si deve rispettare, modello prestabilito che si deve ripetere. Il danzatore o il mimo restano imprigionati in questi modelli. È interessante vedere la loro lotta per liberarsi dalla tecnica appresa, per cercare di dissimulare quello che ci sono voluti tanti anni a dominare». Eugenio Barba, *La terza sponda del fiume*, in "Teatro e Storia", anno III, n°2, ottobre 1988, pp. 291 • [17] «anima non è altro che una parola per indicare qualcosa del corpo. Il corpo è una grande ragione, una pluralità con un solo senso, una guerra e una pace, un gregge e un pastore. Strumento del tuo corpo è anche la tua piccola ragione (...), un piccolo strumento e un giocattolo della tua grande ragione. "Io" dici tu, e sei orgoglioso di questa parola. Ma la cosa ancora più grande, cui tu non vuoi credere, - il tuo corpo e la sua grande ragione: essa non dice "io", ma fa "io"». Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Adelphi Edizioni, Milano, 1968, p. 33 • [18] Eugenio Barba, *La canoa di carta*, il Mulino, Bologna, 1993, pp. 86-95. Interessante anche il nesso sottolineato tra il *satz* e il pensiero creativo: in particolare pp. 132-134 • [19] Gaetano Oliva, *L'Educazione alla Teatralità: Il Movimento creativo*, consultabile alla pagina <http://www.scienze-ricerche.it/?p=1970>, 19 ottobre 2015. Vedi anche Gaetano Oliva, *L'Educazione alla Teatralità: Il Movimento Creativo come modello formativo*, in "Scienze e Ricerche", n. 3 gennaio 2015, pp. 45-51 • [20] Flavio Cipriani, *L'arte come creazione. Lo stato nascente*, in "Scena", anno XXII, n° 80, il trimestre 2015 aprile-giugno, pp. 20-21 • [21] Ivi, p. 20.