

**Lavorando sul “passato”BANDO AIRDANZA PER PATROCINIO CON
CONTRIBUTO ECONOMICOA STUDI E RICERCHE
– anno 2016 –**

Titolo del progetto: *Recupero, ricostruzione e archiviazione della memoria coreutica italiana.*

Candidata: Dott.sa Maria Venuso

Premessa generale

Il presente progetto si inserisce in un percorso di ricerca iniziato dalla sottoscritta, nel 2014, sul recupero della tradizione coreutica italiana, sotto la supervisione della Professoressa Francesca Falcone. Testimonianza di questo impegno ancora agli esordi è il futuro Convegno sulla Danza a Napoli nell'Ottocento, ideato da entrambe, che sarà organizzato da Airdanza nell'estate del 2017, in quanto già approvato dall'Assemblea dei Soci del 5 dicembre 2015. Questo tipo di ricerca ha preso le mosse dall'indagine dello stile e della tecnica della Scuola di Ballo del Teatro di San Carlo di Napoli nel venticinquennio Razzi, quale terreno di continuità della tradizione italiana di balletto che, dal Teatro alla Scala di Milano, si instaura al Teatro dell'Opera di Roma e poi a Napoli, ultima enclave di una “scuola” ancora in parte riconoscibile nei suoi caratteri peculiari. Grazie alla collaborazione dell'allora Direttrice Anna Razzi, è stato possibile iniziare a registrare una serie di passi e sequenze (mostrate dalla stessa Razzi) proprie della “Scuola Battaggi” e conservate nel corso del suo insegnamento.

La ricerca qui proposta, tuttavia, non è circoscritta all'ambito del Massimo napoletano, ma si espande in direzione del territorio regionale ed extraregionale, per raccogliere la testimonianza di quanti ancora sono in grado di ricordare e tramandare una danza “che non è più” ma che non può e non deve scomparire, quale linguaggio tecnico/artistico degno di essere annoverato tra i saperi della nostra cultura.

L'idea parte da un'esperienza di studio personale, relativa alla danza (con elementi della Scuola di Bianca Gallizia mediati da un'allieva di Valeria Lombardi), e dall'evidenza di una confusione permanente sulla tradizione di passi e sequenze in molte aree della regione

Campania. Una confusione tipica delle aree di provincia e che, di certo, potrebbe riguardare anche il resto della penisola. Esistono in Campania, di fatto, istituzioni private di ex danzatori sancarlani (allievi di prima e/o seconda generazione della Scuola di Bianca Gallizia), nelle quali si insegnano ancora oggi elementi caduti in disuso nei centri principali, fortemente toccati dalla tecnica russa di Agrippina Vaganova e da contaminazioni internazionali. Una persistenza dell'elemento "originario" che, nelle aree eccentriche, potrebbe permettere una ricerca spesso più fruttuosa, rispetto a quello che resta nei centri principali, dove si può contare solo sulla testimonianza diretta dei danzatori più anziani.

Questo tipo di interesse nei confronti di elementi desueti della danza accademica deriva, alla sottoscritta, dagli studi classici di provenienza, oltre che da interessi di ricerca dottorali su forme e contenuti storici. Questo retroterra ha permesso di sviluppare l'idea di cui sotto, nell'intento di asservire gli studi di filologia alle competenze acquisite in ambito coreico e musicale, per confluire nel tentativo di ricostruire e conservare elementi difficili da "fermare nel tempo e nello spazio".

Presentazione e oggetto specifico della ricerca

Le più recenti tendenze della danza contemporanea mostrano crescente interesse per ri/costruzioni e citazioni (Hardt, 2010), ponendosi come vettore concreto di un differente modo di pensare e fare la storia. La conseguenza più immediata che ne deriva è la "dimensione performativa" degli studi di danza, valida sia in fase di svolgimento della ricerca sia nella sua presentazione, secondo la prerogativa quasi unica di questo tipo di lavoro, che rende spesso originali i metodi e le modalità di presentare la storia della danza. A lungo considerata oggetto di studio "minore" in antropologia e nella gerarchia delle arti, svalutata nelle nostre società da pregiudizi sociali e religiosi di varia natura, essa ha uno «statuto di analfabeta» anche se, com'è noto, non è priva di scrittura, dati i vari sistemi di notazione elaborati a partire dal XV secolo. La danza, tuttavia, la cui trascrizione comporta molte difficoltà metodologiche, non possedendo un sistema di notazione ampiamente adottato comparabile a quello della musica, costituisce una pratica fondata sull'oralità. Fa parte di quei «saperi assoggettati» di cui parla Michel Foucault, «squalificati» per essere giudicati «sotto il livello della conoscenza o di scientificità richiesti» (Pontremoli, 2010).

Il numero monografico della rivista «Chorégraphie» (n. 10, a. 2000), dedicato alla pubblicazione degli Atti del Convegno *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo* (10 dicembre 1999, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma), si conclude con la raccolta delle testimonianze degli eredi della didattica italiana ottocentesca. Qui Flavia Pappacena auspica un impegno a favore di uno studio specifico sulla “Scuola Battaggi”: oltre a riferirsi alle sorelle Placida e Teresa Battaggi che, com'è noto, dopo essersi formate alla Scuole del Teatro alla Scala di Milano, sotto la guida di Raffaele Grassi, per un ventennio furono alla guida della Scuola del Teatro dell'Opera di Roma (1937-1957), questo auspicio sottolinea l'importanza di studiare la specificità di una tradizione ad oggi ancora in vita.

La Scuola del Teatro di San Carlo di Napoli è apparsa il terreno di continuità – sia pure inevitabilmente parziale – della linea didattica italiana di fine XIX e inizio XX secolo, attiva al Teatro alla Scala di Milano e che colonizzò, dopo Roma, anche Napoli attraverso le figure di Bianca Gallizia (altra allieva di Grassi prima e di Enrico Cecchetti poi), a metà Novecento, e di Anna Razzi, formatasi proprio presso la “scuola romana” delle sorelle Battaggi e che ne ha detenuto la reggenza per venticinque anni.

Fondata nel 1812, la Scuola del Massimo napoletano è, in Italia, la più antica Scuola di ballo annessa a un Ente lirico. Un primato importante. Essa fu rifondata nel 1950, dopo una chiusura secolare, da Bianca Gallizia, (Milano, 1902-2000), considerata la vera depositaria della più pura tradizione italiana (Pasi 1987; Testa, 1987; Albano 1998; Veroli, 1999). La Scuola ha subito non moltissimi cambiamenti di direzione negli ultimi sessantaquattro anni, per cui i due macro-blocchi temporali Gallizia-Razzi, con interregno di Milly Wanda Clerici, Tony Ferrante, Zarko Prebil e di Giuliana Penzi (in uno sfaldamento progressivo fino alle soglie degli anni Novanta), hanno permesso alla tradizione di non cedere completamente il passo all'innovazione, anche se questo esito non è tutto da ascrivere a una sorta di “continuità didattica”, quanto alle precarie condizioni logistiche della Scuola e alla difficoltà nell'organizzare le lezioni nella gestione di spazi e orari da dividere fra allievi e professionisti della Compagnia.

Nel momento storico che vedeva fiorire, oltre confine, i progressi della tecnica e l'apertura alle nuove concezioni della danza contemporanea, con l'introduzione dei nuovi stili – sia di “balletto contemporaneo” sia di danza contemporanea propriamente detta – anche nelle Accademie di più antica tradizione, la Scuola del San Carlo rimaneva isolata e ferma nello sviluppo della programmazione didattica. E questo tra la fine degli anni Settanta e lungo il corso degli anni Ottanta. Si dovrà arrivare al 1990, con l'affidamento della Scuola alla *étoile* scaligera Anna Razzi, per la sua resurrezione vera e propria attraverso l'ampliamento delle materie di studio, nel rispetto della tradizione accademica di provenienza (Albano, 1998). La scuola è oggi

affidata, dall'ottobre del 2015, a Stéphane Fournial, e la stessa Razzi ne è Presidente onorario a vita. Vi si alternano insegnanti di scuola cubana e docenti formati in Accademia Nazionale di Danza, con conseguente impronta stilistica russa, inevitabile in un momento in cui il metodo di Agrippina J. Vaganova (Pietroburgo 1879 -1951) – che, tra l'altro, molto deve alla Scuola italiana – penetrava in Italia come fattore di gran “moda”. Una giustapposizione di tecniche e stili apparentemente discordanti, ma che ancor più possono permettere, alla luce della loro diversità, di osservare la presenza degli elementi peculiari ricercati.

Dagli insegnamenti di Caterina Beretta, Raffaele Grassi e Nicola Guerra, la tradizione della didattica scaligera è proseguita a Napoli, come già detto, con la linea imposta da Anna Razzi per un quarto di secolo. Caterina Beretta (Milano,1839-1911), che diresse la Scuola scaligera dal 1902 al 1908, si formò presso la stessa istituzione sotto la direzione di August Huss, il cui insegnamento si fondava sulla tecnica più severa e mirava al raggiungimento di un'agilità acrobatica, a discapito delle qualità espressive. Questo indirizzo influenzò tutta l'attività artistica di Caterina Beretta, che ad esso si uniformò anche quando, a sua volta, si dedicò all'insegnamento (per la prima volta si assegnava la Direzione della Scuola di ballo a una donna). Formò Pierina Legnani. Non dissimile fu il metodo di un altro importante Maestro di origini partenopee, Raffaele Grassi (Napoli, 1848-Crescenazago, 1925), che subentrò nel 1908 alla Beretta, ma fu definito “il poeta della danza” per l'attenzione che prestava all'aspetto artistico (Scafidi, 1998). Diresse la Scuola fino al 1917; tra le sue allieve brillarono, oltre alla Gallizia, Etorina Mazzucchelli e Cia Fornaroli. Da uomo colto e raffinato qual era, conferiva grande importanza – come già la Beretta – alla formazione culturale. E proprio le sue allieve, le dive degli anni Venti e Trenta, guidarono le principali Scuole italiane: alla Scala Cia Fornaroli (1929-1932) ed Etorina Mazzucchelli (1932-1950), Bianca Gallizia al San Carlo (1950-1974), mentre Placida e Teresa Battaggi impiantarono la linea metodologica dei loro maestri alla Scuola del Teatro dell'Opera di Roma (1938-1957 e Teresa ne detenne anche la Direzione). Nicola Guerra (Napoli, 1865-Cernobbio, 1942), altro napoletano di nascita, si era formato nella città natale con Aniello Ammaturo (1820-1880), “primo ballerino di rango francese” e allievo di Carlo Blasis e del francese August Huss. Era inoltre colto, sensibile all'arte, alla musica e alla scrittura creativa, avendo pubblicato diverse novelle ispirate al mondo della danza (si pensi alla *Tersicoreide* che nel 1899 pubblicò a Milano). Coniugava l'estro acrobatico del virtuosismo italiano con il gusto della linea proprio della scuola francese (Falcone, 1997 e 2010). Fu attivo a San Pietroburgo, Parigi, Londra, New York, Vienna, Budapest, Milano, Roma. Nel 1923, a seguito della riapertura della Scuola di ballo della Scala, voluta già nel 1921 da Arturo Toscanini, Guerra tornò in Italia in qualità di direttore e coreografo del balletto scaligero ma, nel

1924, rinunciò ad insegnarvi a causa delle sue idee antifasciste (Falcone, 2010). Tra i suoi allievi più noti si ricordano E. Caorsi, G. Corbo, F. Nadasy e A.M. Milloss.

Alla fine del XIX secolo la scuola italiana aveva dunque abbandonato lo stile nobile in cui si era distinto Gaetano Vestris (Firenze 1729-Parigi 1808), a favore di passi vigorosi a impatto sensazionale e in cui era evidente l'impegno fisico.

Constatata l'importanza dell'eredità da ricercare, il presente progetto di ricerca è finalizzato alla raccolta e allo studio di forme desuete che si sono conservate al San Carlo, durante la direzione Razzi, ma che ancor più sono presenti, in Campania, grazie a ex danzatori sancarlani formati con Bianca Gallizia e i suoi allievi. Spesso, infatti, passi e modi di esecuzione superati o confluiti in altri tipi di tecniche si confondono con "errori" di trasmissione, ovvero varianti ritenute insistenti da una visione "provinciale" che, con l'avvento della tecnica russa e della sua "grammatica", ha spesso relegato sequenze e modi di esecuzione precedenti al rango di "errori". E questo sempre per una mancanza di conoscenza delle forme del passato, da parte dei danzatori stessi.

Come una lingua viva si modifica senza soluzione di continuità, così la danza cambia e si fa portatrice di nuove visioni della realtà e del sentire umano. Una sorta di raccolta "lessicale" che riconosca dei modi di espressione non più in uso, ma di cui si può affermare l'esistenza in forma corretta e che possono ascrivere a un determinato periodo e luogo, potrebbe essere un mezzo per stemperarne l'intrinseca caducità. Da un punto di vista strettamente filologico, si potrebbe inoltre porre fine all'uso inflazionato del concetto di "errore", tanto frequente nelle giovani generazioni di allievi a tutti i livelli, i quali spesso classificano come "errata" una forma poco nota o non più in uso.

Anna Razzi, la quale eredita in prima persona l'insegnamento di Teresa Battaggi, celebre proprio per la sua particolare competenza per le classi maschili avanzate con lezioni difficili e pesanti – secondo il metodo di origine blasisiana (Pappacena 2000 e 2009), si è già dichiarata disponibile a sostenere una ricostruzione con gli elementi che si potranno acquisire, mettendo a disposizione gli allievi della Scuola.

La concreta possibilità di una ricostruzione filologica, con tanto di immancabili lacune e varianti, apparirebbe ad oggi ancora possibile ed emerge forte la necessità di avviare uno studio in merito, vista la caducità di un patrimonio storico affidato alla memoria degli ultimi testimoni diretti, la cui futura scomparsa cancellerà irrimediabilmente dalla memoria collettiva.

Sull'importanza del processo di conservazione del patrimonio coreutico nostrano l'Italia, o meglio, le istituzioni italiane non appaiono ancora sufficientemente sensibilizzate. Il momento storico si presta particolarmente non solo, come già detto, per la possibilità di ricorrere ancora a

memorie dirette, ma anche per la maturità degli studi teorici di settore che, vista la bibliografia più recente, sono in grado di offrire a questo tipo di ricerca un binario metodologicamente corretto e un' adeguata impostazione scientifica.

Nel difficile momento storico attuale, la cultura paga lo scotto della crisi economica italiana, con conseguente deterioramento delle risorse degli Enti lirici. Uno studio che esporti e valorizzi, in tutta la sua concretezza, un patrimonio storico la cui esistenza è per lo più ignorata, a livello politico, secondo una obsoleta quanto fuorviante visione del "linguaggio della danza" come entità meramente astratta, potrebbe costituire una tessera di un più ampio mosaico da costruire (o ricostruire) con energie comuni.

Il processo ricostruttivo, da decenni al centro della riflessione teorica degli studi "in" danza, dà corpo alla tradizione essenzialmente orale di quest'arte, nel mantenimento di una memoria nazionale e transnazionale che il balletto è stato in grado di rappresentare.

Come scrive Alessandro Pontremoli, «nell'analisi storica la danza ha subito la distorsione che deriva dalla costruzione progressiva del mito dell'assenza dell'oggetto», con «un atteggiamento» di costante e ancora parzialmente viva «discriminazione verso gli studi coreici, per nulla in grado, secondo l'imperativo storiografico tradizionale della relazione fra documenti e fatti, di operare una disamina diretta, ma addirittura neppure di ricostruire indirettamente i propri oggetti di ricognizione storica» (Pontremoli, 2010). L'oggetto ricercato della sottoscritta è costituito dal linguaggio tecnico che da secoli si utilizza e cambia morfologia, è concreto nella sua necessità di coinvolgere corpi umani e in parte è astratto, poiché non ha fissazione solamente scritta ma può avere, oggi, fissazione visuale.

Questo "linguaggio astratto", nel balletto, si fonda su una serie di concrete tecniche corporee che si forgiavano nelle Scuole più importanti, in maniera tale che essa diventi la grammatica sulla quale fondare un sistema comunicativo chiaro e leggibile. Vito Di Bernardi, in occasione del primo Convegno promosso, nel 2003, dall'Associazione Italiana Per la Ricerca sulla Danza (AIRDanza) sul tema *Ricostruzione, Ri-creazione e Rivitalizzazione della danza*, cita una riflessione di Ted Shawn che richiama proprio la concretezza dei principi della danza, pur riferendosi a quella indiana, ma indubbiamente utile ad ampio spettro: «Se è impossibile ricreare o duplicare quest'arte della danza in maniera esatta, essa però possiede molti principi concreti che sono universali nella loro applicazione e che dovrebbero essere imparati ed usati» (Di Bernardi, 2004).

In una visione della danza non solo come oggetto di eredità o atto di rappresentazione, ma come agente attivo che fa esistere tratta e commenta ciò che è stato tramandato (Shea Murphy,

2010), lo studio decostruttivo e ricostruttivo di elementi tecnici sarà il punto di partenza per un lavoro – si auspica – più ampio, che si profila ambizioso e apparentemente difficile da realizzare.

La necessità di incrementare la cultura coreografica si inserisce in un lavoro di ricerca che negli ultimi decenni ha visto anche l'Italia fra i protagonisti, nel recupero di una memoria che è un blocco importante dell'edificio della nostra storia. Il volume *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, curato da Susanne Franco e Marina Nordera (2010), si apre con l'attacco a uno dei più diffusi luoghi comuni: la «retorica dell'effimero» che permea la cultura occidentale a proposito della danza, il cui studio è ancora oggetto di interrogativi di diversa natura. Storia e memoria, a partire dall'ondata di studi storiografici sulla memoria avviati negli anni Ottanta del XX secolo (Franco-Nordera, 2010), entrano nella riflessione della tradizione coreica e permettono di ripensare il concetto di ricostruzione in una performance di ri/costruzione che rivitalizzi quanto scomparso attraverso la lente attuale, sì da portare a compimento una nuova creazione che sia abile a far rivivere un ipotetico "originale". Lavorare sul passato della danza diventa un ambito ideale per esplorare la relazione fra teoria e pratica, sia da una prospettiva accademica sia artistica (Hardt, 2010).

L'inevitabilità del naturale processo di cambiamento e innovazione, dettati dal mutar di gusto e dalle conquiste della tecnica in un'arte che non si affida al testo scritto e che è riuscita a trasmettere nei secoli la propria lingua, non cozza con la necessità di una conservazione "archeologica" delle vestigia passate (Sebillotte, 2010). Per Susanne Franco e Marina Nordera ciò che si eredita non può essere rivendicato se non si è anche rinnovato, in quanto ripetizione e creazione si intrecciano inevitabilmente in modi e misure sempre diversi (Nordera-Franco, 2010).

L'interesse per la traccia come strumento epistemologico, di lunga tradizione nella cultura occidentale, ma affermatosi con decisione verso la metà degli anni Settanta del XX secolo (in un clima di profondi ripensamenti teorici e metodologici), ha portato a discussioni sullo statuto delle fonti e dei documenti e sulle modalità di costruzione della narrazione storica (Franco-Nordera, 2010). Se la traccia è una figura dell'instabilità, dell'inafferrabilità e della continua metamorfosi delle memorie e del movimento danzato, per la storia della danza essa si rivela uno strumento utile a studiare le rimanenze delle pratiche, delle teorie e delle opere, a comprendere i segni lasciati nel pubblico dalla sua fruizione e ricezione o, viceversa, a individuare ciò che uomini e donne lasciano impresso. La problematizzazione delle fonti nello studio della danza, il ruolo delle tracce nei processi di rimemorazione e la necessità del lavoro della memoria e/o della ricostruzione storica indispensabile a contrastarne la deperibilità sono temi affrontati da André Lepeki (Lepeki, 2004) sulla scorta di Jaques Derrida (Derrida, 1971).

Il processo di istituzionalizzazione della danza nei teatri, nelle sedi delle scuole istituzionali e laddove l'insegnamento segue percorsi più informali è uno dei modi in cui la sua memoria si stratifica nei luoghi, intesi in senso smaterializzato (Franco-Nordera, 2010). In questo caso, Napoli custodisce le ragioni storiche della longevità della Scuola italiana.

Esiti pratici e metodologie di ricerca

A partire dalle metafore di “archivio vivente” e “biblioteca vivente” – cercando di non incorrere nel rischio di consolidare l’idea secondo la quale un individuo è riconosciuto non per la cultura che produce ma per quella che porta in sé, ci si muoverà nell’intenzione di riproporre una lezione ri/costruita secondo le particolarità e lo stile della “tradizione italiana” (pur attribuendo il giusto peso all’aggettivo “italiano”), con l’ausilio di un materiale di ricerca presente nella Scuola del San Carlo e recuperato anche attraverso lo scandaglio di quanto rimane vivo nei testimoni diretti. A Napoli è infatti ancora possibile avere la testimonianza di Attilio Cocco, Tony Ferrante, Lino Vacca – tutti allievi di Bianca Gallizia – e l’ancor giovane Patrizia Manieri, ultima allieva da lei diplomata nel 1973, cui si aggiungono, fuori Campania, Susanna Egri, Lia dell’Ara, Alfredo Rainò, Diana Ferrara e altri, che possano far riemergere ricordi dai quali ricavare tracce da segmentare e ricucire.

La collazione delle voci diviene il mezzo per ricondurre il risultato delle diverse varianti a un archetipo-variante esso stesso di un più ampio sistema di codici.

Non si potrà prescindere dagli elementi della Scuola del più celebre Maestro italiano della storia, Enrico Cecchetti (Roma, 1850-Milano 1928), pur cercando di porre l’accento su una tradizione italiana ad oggi ancora trascurata, che vide in Cecchetti una sorta di ramo “straniero” della didattica, a cagione della sua permanenza presso istituzioni non italiane (come San Pietroburgo, Parigi, Londra). E questo perché, nelle “memorie viventi” già consultate dalla sottoscritta, spesso gli elementi si confondono e la figura di Cecchetti emerge con prepotenza, anche se il suo stesso lavoro alla Scala come direttore della Scuola di ballo fu di breve durata (1925-1928). Non fu infatti possibile, dopo l’interregno che seguì la scomparsa delle tre grandi generazioni ottocentesche create da Carlo Blasis (Napoli 1795 - Cernobbio 1878), restaurare una tradizione “italiana”, anche se i suoi tre anni a Milano stimolarono le migliori energie nazionali e crearono danzatori come A. Radice, R. T. Legnani, V. Celli e G. Corbo.

Si cercherà di mettere a fuoco il punto (o i punti) in cui la continuità della trasmissione della didattica italiana «si interrompe o si biforca, in relazione alla decisione, da parte di chi trasmette,

di introdurre una variazione che i ricettori fissano al momento dell'incorporazione» (Franco-Nordera, 2010). Ci si porrà inoltre la seguente domanda: è lecito parlare di “trascrizione diplomatica” di un testo coreutico? La trascrizione diplomatica lascia le lacune visibili integrando, ove possibile, il testo perduto mediante segni convenzionali che garantiscano un'immagine “fotografica” del testo, rendendo immediatamente visibili dubbi e certezze dell'integrazione proposta. Come agire analogamente sulla riproposizione di una lezione, laddove una coordinazione delle gambe potrebbe non corrispondere a quella delle braccia, qualora non siano entrambe la trasmissione dello stesso tipo di “scuola”?

Sulla scia di una teoria che non si contrappone alla pratica del danzare attraverso la ri/creazione, il modo più storicamente consapevole di riportare in vita o evidenziare segmenti coreografici passati potrebbe essere quello che esplicita la distanza tra il presente e quel passato che si intende ricostruire. Una «costruzione» differisce dalla ricostruzione di un oggetto lontano nel tempo, perché non è finalizzata alla creazione di una realtà senza il suo effetto, ma cerca di creare quell'effetto suggerendo la «necessità di ricostruire il pubblico» attraverso la decostruzione delle fonti primarie (Franko, 2009).

Da quella grande “scatola di attrezzi” che è la *Dance Theory* si esporta quanto può riferirsi a questo tipo di progetto. Esso è apparentemente circoscritto a un ambito ricostruttivo, ma si apre come un cantiere che riconsidera il balletto come forma d'arte, proiettando la «decostruzione di immagini e discorsi della danza» nella prospettiva più ampia dello «stato epistemologico del passato come attività teoretica del presente» (Franko-Richards, 2000; Franko, 2009). E questo nel tentativo di percepire gli effetti che gli elementi conservativi producono sullo spettatore, in un contesto moderno.

L'interazione dinamica tra *absence*, *evidence* e *interpretation* permette a Karen Bassi di riflettere sul problema epistemologico del *past body in motion* e riconduce la disintegrazione del movimento passato in movimenti singoli e spezzati come fotogrammi isolati. Similmente, il percorso delle sequenze coreiche di una didattica da ri/costruire attraverso tracce sparse e disseminate in segmenti spezzati si inquadra nella stessa tipologia di riflessione.

Si procederà, dunque, con l'esame di quanto riportato dalle fonti dirette per redigere una sorta di “lessico” iniziale della tradizione italiana ancora in memoria, rilevando le opportune differenze con l'estetica contemporanea (con particolare riferimento alle due grandi Scuole russa e francese). Da questo “lessico” e dall'analisi “grammaticale” si passerà alla sintassi e all'analisi “logica” di pose e legazioni specifiche, come un testo da riportare in vita, sia pure con le inevitabili lacune, che ci permetta la lettura del suo significato ricorrendo a una *Tanzschrift* di

ascendenze labaniane, nel senso proprio di «documentazione e conservazione della danza» che scaturisce dal «confronto e dall'analisi, dalla ripetizione e dalla ricostruzione» (Maletic, 2011).

Il tutto sarà fissato in termini di scrittura attraverso la descrizione analitica della posa fermata su fotografia digitale e delle sequenze filmate e commentate. L'analisi del movimento sarà condotta per tipologia, sequenze, passi caratteristici, tempi musicali peculiari associati ai passi (se diversi), modalità di esecuzione, sequenze e coordinazioni tipiche o desuete.

Il vantaggio dei testimoni diretti, da ricercare prevalentemente sul territorio della regione Campania e del Lazio, ma non si esclude di estendere la ricerca – già in questa fase prodromica – a Milano, potrà permettere di comprendere in maniera esaustiva i movimenti e di curarne la descrizione.

Si sottolinea inoltre che l'inaugurazione, nel 2011, del *MeMus*, Museo e Archivio storico del Teatro di San Carlo, pensato non come un tradizionale museo ma come nuovo spazio del Lirico dove si fondano tradizione e innovazione potrebbe costituire, per il presente lavoro, uno sfocio immediato di pubblica utilità. Concepito come “luogo della memoria” del teatro più antico e più grande d'Europa, dove le più moderne tecnologie multimediali permettono allo studioso o al semplice visitatore una “esperienza” vera e propria di penetrazione della memoria, lo spazio virtuale (e non) del *MeMus* apparirebbe particolarmente adatto a ospitare gli esiti di questo tipo di progetto. La sua organizzazione si predispone in maniera adeguata alla conservazione futura e all'immersione dell'utente nel pezzo di storia che si intende ricostruire, come già avviene per altri ambiti artistici, in particolare per il melodramma. La danza, in questo senso, non popola ancora il *MeMus*.

Sintesi della fattibilità del progetto

- Ricerche bibliografiche e archivistiche su Napoli, Roma, eventualmente Milano; approfondimenti teorici; visione e studio dei filmati disponibili e interviste ai testimoni diretti della Scuola di Teresa Battaggi e Bianca Gallizia.
- Organizzazione del materiale emerso dalla documentazione diretta e collazione delle diverse versioni per arrivare a un eventuale “archetipo” da ricostruire, confrontando le diverse “famiglie” di memorie. Inizio del processo ricostruttivo vero e proprio della sbarra e del centro.
- Consolidamento e rifinitura di quanto ricostruito e fissazione delle pose mediante fotografia digitale e commento delle stesse; registrazione della lezione commentata.

Conclusioni ed esiti del lavoro: quanto è emerso dalla ricostruzione, quanto è cambiato e come è cambiato.

Risultati auspicabili

1. ri-costruzione/ri-creazione di una lezione o parte di essa (es. solo sbarra o solo centro, adagio, allegro) dalla quale emergano le tracce portanti ancora attive della tradizione didattica italiana;
2. creazione di una sorta di “lessico storico” e fissazione, in un archivio digitale, dei fotogrammi delle principali pose e dell’intera lezione filmata e commentata.
3. costruzione di un “viaggio” nel passato mediante le più moderne tecnologie digitali potrà diventare un tassello da inserire nel *MeMus* del San Carlo per rivitalizzare un pezzo della nostra storia.

Ci si propone di pubblicare i risultati del progetto presentato in questa sede in un saggio cartaceo/multimediale.

Riferimenti bibliografici essenziali per la stesura del progetto di ricerca

- R. Albano, N. Scafidi, R. Zambon, *La Danza in Italia: la Scala, la Fenice, il San Carlo dal secolo XVIII ai giorni nostri*, Gremese, Roma, 1998.
- M. L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- J. Derrida, *La struttura, il segno e il gioco delle scienze umane*, in Id., *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971 (ed. originale *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967).
- V. Di Bernardi, *Riflessioni sull’eredità della danza hindu nel Novecento*, in *Ricostruzione, Ri-creazione e Rivitalizzazione della Danza. Atti del I convegno di AIRDanza*, Museo di Roma in Trastevere (26-27 aprile 2003), a c. degli Autori, Roma, 2004, pp. 32-44.
- C. Di Rienzo, *Mallarmé e Valéry: leggere la danza*, in <http://www.agalmaweb.org/articoli1.php?rivistaID=23>, aprile 2012.
- F. Falcone, *Nicola Guerra, coreografo all’Opera di Parigi: gli esordi degli anni 1918-1922*, in «Chorégraphie», n.10, a. 5, Roma, 1997, pp. 7-30.
- Ead., *Nicola Guerra, maître de ballet all’Opéra di Parigi: gli anni 1918-1922*, in «Chorégraphie», n.12, a. 6, Roma, 1998, pp. 39-78.
- Ead., *Nicola Guerra (1865-1942). Un maestro italiano dimenticato*, in <http://www.augustevestris.fr/article198.html>, 30 novembre 2010.
- Ead., *Jacques Rouché e Nicola Guerra: un carteggio inedito (1927-1929)*, in «Virtute & Arte del danzare», *Contributi di storia della danza in onore di Barbara Spati* (a c. di A. Pontremoli), Aracne, Roma, 2011, pp. 203-232.
- Ead., *Quando lo storico si trasforma in detective: la riscoperta di due opere saggistiche di Carlo Blasis*, in *Passi Tracce Percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes*, a c. di A. Pontremoli e P. Veroli, Aracne, Roma, 2012, pp. 171-185.

- S. Franco, *Eredità negate. Canone, storia e memoria in Le Jeune Homme et la Mort*, in *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia* (a c. di S. Franco e Marina Nordera), UTET, Torino, 2010, pp. 171-189; 170.
- S. Franco, M. Nordera (a c. di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET, Torino, 2010.
- M. Franko, A. Richards, *Actualizing Absence. The Past of Performance*, in *Acting on the Past. Historical Performance Across the Disciplines*, a c. di Id., Wesleyan University Press, Hanover-London, 2000.
- Id., *Danza come testo. Ideologia del corpo barocco*, L'Epos, Palermo, 2009.
- Y. Hardt, *Pensando al rin/tracciare. La performance della ri/costruzione*, in *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia* (a c. di S. Franco e Marina Nordera), UTET, Torino, 2010, pp. 201-216; 201.
- A. Lepeki, *Inscribing Dance*, in *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, a c. di Id., Wesleyan University Press, Middletown, 2004.
- V. Maletic, *Rudolf Laban. Corpo Spazio Espressione*, Edizione italiana a c. di F. Falcone, L'Epos, Palermo, 2011.
- M. Otinelli, *Come nasce una danzatrice: trattato pedagogico della danza italiana da Carlo Blasis a Marcella Otinelli*, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1970.
- F. Pappacena, *Il rinnovamento della danza tra Settecento e Ottocento. Il Trattato di danza di Carlo Blasis*, Lucca, LIM, 2009.
- E. Pasi, M. Pasi, *Bianca Gallizia. Una stella della danza*, Ricordi, Milano, 1987.
- A. Pontremoli, *Memorabilia saltandi. Archivi e memorie per la danza alla corte degli Sforza*, in *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia* (a c. di S. Franco e Marina Nordera), UTET, Torino, 2010, pp. 239-266; 239.
- G. M. Rispoli, *La danza e lo spettacolo. Ethos e pathos del movimento*, in *Idee e forme nel teatro greco: atti del Convegno italo-spagnolo* (Napoli 14-16 ottobre 1999), Napoli, 2000, pp. 395-429.
- J. Sasportes, P. Veroli (a c. di), «La Danza Italiana», n. 2 (1999).
- L. Sebillotte, *La fioritura postuma delle opere, ovvero l'orizzonte dell'archivista, tra produzione e analisi dell'archivio*, in *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia* (a c. di S. Franco e Marina Nordera), Torino, UTET, 2010, pp. 15-31; 16.
- J. Shea Murphy, *Eredità haka*, in *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia* (a c. di S. Franco e Marina Nordera), Torino, UTET, 2010, pp. 153-170; 153.
- A. Testa, *Duecentocinquanta anni di balletto al Teatro di San Carlo*, in *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, Vol. 2., a c. di Bruno Cagli e Agostino Ziino, Electa, Napoli, 1987, pp. 333-344.
- P. Veroli, *La parola ai protagonisti. Intervista a Bianca Gallizia*, in «La Danza Italiana», n. 2 (1999), pp. 85-206.

Dizionari, Enciclopedie, Annuari

- *Balet. Enciklopedija* (a c. di Juryi Grigorovič), Moskva, Sovetskaja Enciklopedija, 1981.
- E. Carozzi, *Annuario teatrale italiano. 1886-1887*, Milano, 1886-1887.
- *The Dance Encyclopedia* (a c. di Anatole Chujoy e P. W. Manchester), New York, Simon & Schuster, 1967 (1 ed. Barnes, 1949).
- *Dizionario Biografico degli Italiani*, dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani.
- *Dictionnaire de la Danse*, Paris, Larousse, 1999.
- *Enciclopedia dello Spettacolo*, Firenze - Roma, Le Maschere, Sansoni, 1954-1968.
- *International Dictionary of Ballet* (a c. di Martha Bremser), 2 voll., Detroit, London, Washington, St. James Press, 1993.
- *International Encyclopedia of Dance* (a c. di Selma J. Cohen), 6 voll., New York-London, Oxford University Press, 1998.
- *Musica in scena. Storia dello Spettacolo Musicale*, 6 voll., a c. di Alberto Basso, UTET, Torino, 1995 (vol. 5, *L'Arte della Danza e del Balletto*).

Filmografia

- *La scuola di ballo del Teatro Reale dell'Opera* [Nicola Guerra munito di un bastone impartisce le sue lezioni agli allievi della Scuola di Ballo romana]. Spezzone del Cinegiornale n. 727 del 1931, Archivio storico Luce, Roma.
- F. Falcone, “*Edelweiss* di Nicola Guerra” [ricostruzione di un brano coreografico con la partecipazione di quaranta allieve dell'Accademia Nazionale di Danza, presentato al Convegno Internazionale di studi *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*, 10 dicembre 1999, Sala Convegni del CNR] Realizzazione con il contributo di Monte dei Paschi di Siena, riprese e montaggio Cometa, *Chorégraphie*, Roma, 1999.