

Stefano Tomassini

## Sulla presenza della Commedia dell'arte nella danza teatrale (XVII-XX secolo)

a Elio Pagliarani  
*in memoriam*

La tradition se travestit d'époque en époque, mais le public connait mal son regard et ne la retrouve jamais sous ses masques.

JEAN COCTEAU

[...] is in the tradition of the commedia dell'arte, the popular Italian comedy.

LINCOLN KIRSTEIN

### Avvio

Di ogni storia trovare l'inizio non è mai una questione di risalita all'origine. Al contrario, si tratta di compiere una discesa nella fondatezza del suo avvenire. Forse, non si tratta che di riconoscere ogni volta, sempre di nuovo, mai per l'ultima volta, la legittimità della vita che sopravvive ai cambiamenti delle forme del tempo.

In questo lavoro, in cui indago la partecipazione della *commedia dell'arte* come un autonomo mondo espressivo in quello della danza teatrale, sappiamo che «fin dall'inizio, danza e movimenti danzati, comprese pantomima e acrobazie, erano caratteristiche essenziali della *commedia dell'arte*»,<sup>1</sup> e che «canto e danza erano inseriti nelle rappresentazioni basate su *scenari*, o nelle scene recitate all'improvviso per le festività». <sup>2</sup> Del resto, l'idea «di offrire uno spettacolo integrato in cui parole, scene, musica,

---

<sup>1</sup> K. Richards, *Commedia dell'arte*, s.v. in *International Encyclopedia of Dance*, a cura di S. J. Cohen, New York - Oxford, Oxford University Press, 2004, vol. 2, pp. 188-193, cit. p. 188 («from the beginning, dance and dance like movement, including pantomime and acrobatics, were essential features of *commedia dell'arte*»).

<sup>2</sup> P. C. Castagno, *The Early Commedia dell'Arte (1550-1621)*, New York, Peter Lang, 1994, p. 74 («song and dance were interpolated in performances based on *scenari*, or in impromptu scene of merrymaking»).

danza e performance erano ugualmente importanti», era già stata avanzata dagli *Intronati* sul modello dell'oratoria latina.<sup>3</sup>

La presenza di temi e figure legati al mondo della *commedia dell'arte* nella storia della danza teatrale e del balletto, fino alle forme coreiche della contemporaneità, incarna l'idea di un passato teatrale come una tradizione ancora viva nel presente, la cui struttura fisica e corporea in essa predicata (anche se documentata come unica, atipica, singolare e irripetibile) è di natura essenzialmente di linguaggio. Il nome che, ad esempio, configura e designa tradizionalmente una maschera, diventa in danza aggettivo che designa una caratteristica o proprietà, ottimizzata prima in personaggio del balletto di corte<sup>4</sup> e poi in una vera e propria figura di ballo, ossia in un passo di danza, così come testimoniabile nei trattati di Gregorio Lambranzi, *Neue und Curieuse Teatralische Tanz-Schule* del 1716,<sup>5</sup> di Eugène Giraudet (1890)<sup>6</sup> e poi nel *Dictionnaire de la danse* di Georges Desrat (1895).<sup>7</sup>

La *commedia dell'arte* nella storia della danza teatrale funziona dunque come un vero e proprio 'fantasma', ossia come una scena immaginaria che apre la

<sup>3</sup> R. Andrews, *Script and Scenarios: The Performance of Comedy in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 96 («to offer an integrated spectacle in which words, scenery, music, dance and performance were equally important»).

<sup>4</sup> C. Mazouer, 'Les Comédiens italiens dans les ballets au temps de Mazarin', in *La France et l'Italie au temps de Mazarin (15e Colloque du C.M.R. 17)*, a cura di J. Serroy, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1986, pp. 319-329.

<sup>5</sup> G. Lambranzi, *Nuova e Curiosa Scuola de' Balli theatrali // Neue und Curieuse Teatralische Tantz-Schul*, Nürnberg, J. J. Wolrab, 1716 (ora anche in ed. anastatica in Id., *New and Curious School of Theatrical Dancing: The Classic Illustrated Treatise on Commedia dell'Arte Performance*, New York, Dover, 1928). Il libro contiene le stampe di J. G. Puschner e descrive diversi tipi di danza scenica con un originale sistema di notazione di tipo figurativo; nella parte superiore della pagina appaiono il titolo e la notazione dell'accompagnamento musicale; al centro, i disegni dei danzatori (in costume e in un preciso contesto scenografico); nella parte inferiore, alcune didascalie in tedesco spiegano l'azione e indicano in modo sommario i passi e i gesti da eseguire. Comprende danze nobili, acrobatiche, alcune sui mestieri, la Commedia dell'Arte e Venezia; ogni personaggio è caratterizzato da passi, gesti e attributi particolari.

<sup>6</sup> E. Giraudet, *Traité de la danse (seul guide complet renfermant 200 danses différentes de Salons, Bals, Sociétés, Théâtre, Concert, Province et Étranger avec 500 dessins et figures explicatives, Paris, published by the author, 1890 + Traité de la danse Tome II Grammaire de la Danse et du Bon Ton à travers le monde et les siècles depuis le singe jusqu'à nos jours (6341 danses Ou pas différentes et articles de tous genres sur la danse, Paris, s.i.s., 1900*. In questi due volumi, il primo è chiamato 'trattato' e comprende come risorse del balletto inteso come azione teatrale anche i generi di danza *Arlequine*, *Autre Arlequine* e *Polichinelle* (pp. 222-223), mentre il secondo, è chiamato 'grammatica' e strutturato per voci ordinate alfabeticamente, tra cui *Arlequine de Théâtre* e *Arlequine de Concert* (pp. 17-18) e *Pas Comique de la Polichinelle* (p. 72) con *La Polichinelle* e *Polichinelle de concert* (p. 337) per accentuare la natura linguistica delle soluzioni in qualsiasi circostanza di ballo, sociale o teatrale.

<sup>7</sup> G. Desrat, *Dictionnaire de la danse historique, théorique, pratique et bibliographique depuis l'origine de la danse jusqu'à nos jours*, Paris, Librairies-Imprimeries Réunies, 1895. Dedicato al padre di cui fu allievo, si tratta di un'opera storica, enciclopedica e tecnica, e presenta un panorama della danza dai greci fino ai suoi giorni, non senza errori soprattutto per ciò che riguarda la danza dei secoli XVI-XVIII.

via al compimento di un desiderio, nella doppia e ancipite veste del suo significante: da una parte, l'adesione, nel presente, a un'idea di tradizione come rottura e trasgressione; dall'altra, la conformità e ripetizione di un'idea del passato costruito per disciplinare le ansie del presente. Per l'immaginazione modernista, come vedremo, con la *commedia dell'arte* senz'altro sembra porsi sempre la questione del corpo del danzatore, in un'epifania anche spesso derisoria del passato.

Il titolo del presente saggio ripete l'espressione usata nel 1965 dallo scrittore e impresario americano Lincoln Kirstein in un suo programma di sala per *Harlequinade*, balletto in due atti di Georges, su musiche di Riccardo Drigo:<sup>8</sup>

*Harlequinade*, in origine intitolato *Les Millions d'Arlequin* [realizzato da Petipa nel 1900], è nella tradizione della commedia dell'arte, la commedia popolare italiana, che a partire dal 1555 era diffusa per tutta l'Europa in una combinazione di acrobazie, improvvisazione, pantomima, prestazioni da 'virtuoso' e danza.<sup>9</sup>

Qui come in altri suoi scritti di presentazione, a partire almeno dal 1935, Kirstein individua una tradizione storica europea cui ascrivere d'autorità le prime prove di un balletto moderno autenticamente americano.<sup>10</sup> Come quando, ad esempio per *Reminiscence* sempre di Balanchine, con musiche di Benjamin Godard arrangiate e orchestrate da Henry Brant,<sup>11</sup> Kirstein avverte che la coreografia «apre con una maschera [*Brighella*] dell'antica commedia italiana, che danza il suo benvenuto al pubblico».<sup>12</sup> Ancora e

---

<sup>8</sup> «As a student in Petrograd, Balanchine danced in Petipa's *Les Millions d'Harlequin*. Balanchine's production follows the tradition of the commedia dell'arte, in the spirit of Petipa. In Act I, Harlequin outwits his adversaries, and with the help of the Good-Fairy wins Colombine's hand. Act II is a divertissement of celebration. The décor was taken from Pollock's toy theaters of London» (in *Choreography by George Balanchine: A Catalogue of Works*, New York, The Eakins Press Foundation, 1983, p. 245).

<sup>9</sup> L. Kirstein, *Program Notes 1934-1991*, a cura di Randall Bourscheidt, New York, Eakins Press, 2009, p. 180 («*Harlequinade*, first entitled *Les Millions d'Arlequin*, is in the tradition of the commedia dell'arte, the popular Italian comedy, which from 1555 was performed all over Europe in a mixture of acrobatics, improvisation, pantomime, virtuoso performances and the dance»).

<sup>10</sup> Cfr. L. Garafola, *Dollars for Dance. Lincoln Kirstein, City Center, and the Rockefeller Foundation* (2002), in Ead., *Legacies of Twentieth-Century Dance*, Middletown, Wesleyan University Press, 2005, p. 306: «to underwrite new work by American artists or in an American idiom»: tali erano le condizioni attraverso cui fin da quegli'anni poter sollecitare e ottenere finanziamenti da privati per sostenere nuovi progetti culturali e artistici.

<sup>11</sup> «A classical divertissement set in a ballroom: A welcome to the audience is followed by the entrée of the corps, principals in variations, coda, grand finale» (in *Choreography by George Balanchine: A Catalogue of Works*, New York, The Eakins Press Foundation, 1983, p. 120).

<sup>12</sup> «It opens with a figure [*Brighella*] from the old Italian commedia, dancing his welcome to the audience». È lo stesso anno in cui Kirstein pubblica il suo contributo storico complessivo, e dunque maggiormente esposto sul piano della teoria, dal significativo titolo

forse più nel 1937, nella presentazione di *Harlequin for President*, coreografia di Eugene Loring su musiche di Domenico Scarlatti, in cui la *commedia dell'arte* è utilizzata come satira del processo elettorale presidenziale americano. Due Capitani rivali nell'elezione si uccidono a vicenda, e in una sorta di cieco fanatismo il popolo elegge Arlecchino Presidente mentre Colombina diventa First Lady.<sup>13</sup> È un lavoro non a caso nato nel 1936, anno delle elezioni tra il favorito candidato repubblicano Landon e il presidente democratico uscente, ma poi riconfermato, Roosevelt. Lincoln Kirstein nel suo programma di sala del 1937 individua nell'attualità del mondo contemporaneo, in cui ancora agisce la realtà dell'immaginazione popolare di matrice europea, una vera e propria genealogia modernista di successione delle figure espressive della *commedia dell'arte* utilizzate nel balletto di Loring:

Da alcune fonti misteriose dell'immaginazione popolare provengono tipi del carattere umano più reali delle persone che passano per le strade. In Mickey Mouse e nella sua famiglia, nei fumetti e nei film di Chaplin troviamo le espressioni contemporanee di tipiche per il mondo moderno sono nati prima nella commedia popolare italiana del sedicesimo e diciassettesimo secolo.<sup>14</sup>

Tale genealogia di successione descrive il valore che viene assegnato alla *commedia dell'arte*. Allude a un suo funzionamento effettivo all'interno della cultura popolare americana,<sup>15</sup> e il modo attraverso cui il passato (europeo)

---

*Dance. A Short History of Classic Theatrical Dancing*, attraverso cui, in una ribadita messa in prospettiva temporale non meno che sul limite dello stereotipo, i riferimenti alla *commedia dell'arte* italiana sono ricondotti «more exactly [at] the native farces of Italian towns, out of whose each particular locale emerged a comic figure, until a whole roster of classic personalities was brilliantly formulated, to replace the lost Roman *Fabulae Atellanae*, which had a similar arising. The Italians were in born artists in the use of mimicry and earthy humor» (L. Kirstein, *Dance: A Short History of Classic Theatrical Dancing*, New York, Putnam's Sons, 1935, pp. 183-184; ma si vd. anche a p. 24 l'influenza dei comici italiani sulla danza teatrale inglese; le riflessioni di Blasis a p. 241, e la parentela tra il soggetto di *Petrouchka* di Fokine con le farse tragiche della *commedia dell'arte* a p. 277).

<sup>13</sup> Kirstein, nel programma di sala per il debutto, sottolinea anche la cura documentale con cui sono stati realizzati i costumi: «The clothes for *Harlequin for President* by Keith Martin, a young American painter from Lincoln, Nebraska, are taken from documents of the *Commedia dell'Arte*. He has retained enough of the style to place the dancing in the epoch, but has added his own witty color and humorous sense of line» (L. Kirstein, *Program Notes 1934-1991*, a cura di Randall Bourscheidt, New York, Eakins Press, 2009, p. 43).

<sup>14</sup> Ivi («From some mysterious source in the imagination of the folk spring types of human character more real than people who pass us in the street. In Mickey Mouse and his family, in the funny papers and Chaplin's films we have contemporary expression of types which were first born for the modern world in the Italian Popular comedy of the sixteenth and seventeenth centuries»).

<sup>15</sup> Un ulteriore significativo esempio è l'irrealizzato balletto di Edmund Wilson, in pieno spirito della *commedia dell'arte*, pensato per Charlie Chaplin e la coreografia di Jan Börlin dei *Ballets Suedois* di De Maré (S. D. Paulin, *Chaplin and the Sandblaster: Edmund Wilson's Avant-Garde Noise Abatement*, in «American Music» vol. 28, n. 3, Fall 2010, pp. 265-296). Sulla

viene interpretato (ossia assimilato non meno che incorporato) al di là di ogni pretesa neutralità storica.<sup>16</sup> Racconta e conferma, insomma, di un'appropriazione normativa, nel segno del riconoscimento modernista, di una presunta tradizione scenica nella quale lo 'stile di movimento' (ossia quello che ovviamente si è immaginato essere storicamente il teatro dei comici italiani *dell'arte*) risulta essere, per il mondo della danza teatrale, ridotto a tema, modello, mero paradigma di un passato di cui appropriarsi culturalmente per legittimare l'immaginazione del presente.<sup>17</sup>

Un paradigma la cui messa all'opera apparentemente funziona come una ideologia se non proprio di rottura o di trasgressione, almeno di satira e di variante grottesca del movimento e dei caratteri normati accademicamente nelle scuole della tradizione europea. Una appropriazione attraverso cui la *commedia dell'arte* (le sue maschere, i suoi lazzi, i suoi canovacci etc.) viene incorporata all'interno della storia della danza teatrale.

### **Spettri di Sand**

Ma anche nella storia della danza teatrale europea, quella che Ferdinando Taviani con una mirabile invenzione critica ha chiamato «costellazione» della *commedia dell'arte* quando capace di *influire/influenzare* il tempo,<sup>18</sup> le maschere e i lazzi che compongono tale costellazione sembrano funzionare soltanto come una lingua. Spesso incapace di negoziare i loro ritorni in modo indipendente dal testo scritto, commedia o canovaccio che sia, tale lingua riconosce l'impossibilità dell'invenzione al di fuori dell'appropriazione di una tradizione.

Le presenze delle maschere della *commedia dell'arte* nella performance di danza teatrale europea, a partire dal balletto di corte e dall'avvento del teatro professionistico, non sono solo esempi di mondi e di corpi 'alla rovescia', ma implicano un'ironia critica che trascende il chiuso mondo di artificio a cui di solito fanno riferimento, o a cui sono ricondotte: il mondo sociale e culturale del Barocco europeo.<sup>19</sup> E anche se l'idea del loro

---

connessione tra pratiche culturali e soggettività di massa si vd. l'ottimo studio di C. Freccero, *Popular Culture: An Introduction*, New York - London, New York University Press, 1999.

<sup>16</sup> Un'assimilazione culturale perfettamente compiuta se soltanto un anno dopo, nel 1938, per tutt'altre richieste politiche, Kirstein nel presentare *Filling Station* di Lew Christensen su musiche di Virgil Thomson, cerca apertamente di contraddire le tracce di questa genealogia, ricordando che «Our country is so vast, our population so various that no single body of legend suffices. Fairy tales about Petrouchka, Pierrot, Punch, Pulcinello or Struwelpeter are not real to us» (L. Kirstein, *Program Notes 1934-1991*, a cura di Randall Bourscheidt, New York, Eakins Press, 2009, p. 58).

<sup>17</sup> J. O. Young, *Cultural Appropriation and the Arts*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2008 e 2010.

<sup>18</sup> F. Taviani, *Commedia dell'arte (Influenza della)*, s.v. in *Enciclopedia del Teatro del '900*, a cura di A. Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 393-400, cit. p. 393.

<sup>19</sup> Cfr. S. Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII)*, Torino, Einaudi, 2014.

linguaggio di movimento è abbastanza presto rinchiusa e disciplinata come variabile grottesca di un'abilità tecnica intesa sempre accademicamente, a discapito della loro 'aura' unica, finiscono poi per rendere opaco quel corpo che vorrebbero invece liberare: è la lezione di Mark Franko in merito al balletto burlesco, che è forse il primo e più significativo incontro della danza teatrale con la *commedia dell'arte*.<sup>20</sup> Perché come ricorda Starobinski a proposito del clown romantico, «che afferma la propria libertà mediante il veemente rifiuto della contingenza imperfetta», occorre anche qui «applicare il severo verdetto di Hegel: la libertà ironica si rende vacua e vana da sola, proprio quando pretende di innalzarsi sopra lo spettacolo dell'umana vanità».<sup>21</sup>

I termini di una tale appropriazione del triviale e del grottesco ascritti ai tipi della *commedia dell'arte*, e che interessa la danza teatrale, si trovano probabilmente già riconosciuti operativi in un passo di *Masques et Bouffons* (1860) di Maurice Sand, a proposito dei *Balli di Sfessania* di Jacques Callot (c.1622). Assumendo come fonte le incisioni di Callot — e già sappiamo quanto questo sia problematico e comunque storicamente fragile e per niente acquisito<sup>22</sup> — Sand, come prima in termini meno espliciti Carlo Blasis nel 1828<sup>23</sup> e poi Vincenzo De Amicis nel 1882,<sup>24</sup> autorizza l'identificazione dei tipi dell'antica commedia italiana con i «danseurs, bouffons, mimes et masques» discendenti dagli abitanti della città etrusca di Fescennio che sono all'origine della satira e della danza grottesca dell'antica Roma, e la cui recitazione è dominata da una verbalità esplicita, libera e triviale. Callot, per Sand, 'documenta' l'attualità incarnando il passato:

---

<sup>20</sup> Franko parla di una danza grottesca che almeno agli inizi era una estensione della nozione rinascimentale di *danza brutta* («at least in its inception, was an extension of the Renaissance notion of *bad dance*»), e il cui stile viene trasformato nel balletto in una forma nobile grazie soltanto al patto sessuale tra il pubblico e gli attori («thanks only to the sexual rapport between audience and players») (M. Franko, *Dance As Text: Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 99 e 102).

<sup>21</sup> J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco* (1970), ed. it. a cura di C. Bologna, Torino, Bollati Boringhieri, 1984 e 2002, p. 65.

<sup>22</sup> Cfr. D. Posner, *Jacques Callot and the Dances Called Sfessania*, in «The Art Bulletin», vol. 59, n. 2 (Jun. 1977), pp. 203-216.

<sup>23</sup> «Così poi un Mimo con la sua testa rasata, la sua faccia annerita, e un abito di pezze colorate, a piedi nudi o quasi, e che porta il nome di *Sannio*, secondo gli storici antichi deve essere stato il degno antenato del nostro magico Arlecchino» (C. Blasis, *The Code of Terpsichore*, London, James Bulcock, 1828, p. 131: «Thus then a Mime with his head shaved, his face blackened, and a suit of party-coloured patches, bare-footed or nearly so, and bearing the name of *Sannio*, according to ancient historians, must have been the worthy ancestor of our magical Harlequin»).

<sup>24</sup> V. De Amicis, *La commedia popolare latina e la commedia dell'arte*, Napoli, Vincenzo Morano, 1882, pp. 21-23 (rist. an. Bologna, Forni, 1978).

È dunque con questo titolo *I Balli de Sfessania* che Callot ha riprodotto questa cinquantina d'attori, danzatori e buffoni della fine del sedicesimo secolo e dell'inizio del diciassettesimo. Sono, per la maggior parte, dei personaggi contemporanei, presi indifferentemente dalle diverse *troupes* italiane, come i *Gelosi*, gli *Accesi*, i *Fedeli*, etc., che vennero a Firenze quando Callot vi studiava.<sup>25</sup>

Una incarnazione del passato, dunque, capace di documentare il presente, e che nel riconoscimento di Sand sull'esempio di Callot ben accompagna l'ansia del nuovo del primo modernismo con il suo destino di fatale corrispondenza tra libertà e conformismo, così come prefigurato, per esempio, da Walter Benjamin nella poesia di Charles Baudelaire. Paul de Man, a proposito dell'evocazione dei disegni di Callot come una fonte del mondo della *commedia dell'arte* già nel finale della *Prinzessin Branbilla* di Hoffmann (1820), scrive di figure «che ondeggiano su di uno sfondo che decisamente *non* è il mondo, figure alla deriva entro un cielo vuoto». Perché non si tratta di «un ritorno al mondo» dell'ironia che tali figure sarebbero capaci di generare, ma invece della «continua constatazione dell'impossibilità di riconciliare il mondo dell'invenzione con il mondo del reale».<sup>26</sup>

Una constatazione senz'altro sufficiente a garantirne la continuità dei ritorni. Infatti, il coreografo russo Michail Fokin, dopo *Bal Poudré* «balletto nello stile di una *harlequinade* del diciassettesimo secolo», *charity ball* replicato una sola volta a San Pietroburgo prima del 1909,<sup>27</sup> avvia a partire dal 1910 con *Le Carnaval*,<sup>28</sup> un duraturo *revival* delle figure e dei temi della *commedia dell'arte* nella danza teatrale europea.<sup>29</sup> Una diffusione la cui ampiezza nell'ambito della danza modernista è stata rilanciata ancora di

---

<sup>25</sup> M. Sand, *Masque et Bouffons*, Paris, Henry Plon, 1860, *Comédie Italienne* Tomo II, p. 287 («C'est donc sous ce titre de *I Balli de Sfessania* que Callot a reproduit cette cinquantaine d'acteurs, danseurs et bouffons de la fin du seizième siècle et du commencement du dix-septième. Ce sont, pour la plupart, des personnages d'actualités, pris indifféremment dans les divers troupes italiennes, comme les *Gelosi*, les *Accesi*, les *Fedeli*, etc., qui vinrent à Florence à l'époque où Callot y étudiait»).

<sup>26</sup> P. de Man, *La retorica della temporalità*, ora in Id., *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea* (1969), ed. it. a cura di E. Saccone, Napoli, Liguori, 1979, p. 279.

<sup>27</sup> M. Fokine, *Memoires of a Ballet Master*, trad. di V. Fokine, Boston - Toronto, Little, Brown and Company, 1961, p. 121.

<sup>28</sup> Tit. or. russo *Karnaval*, su musiche di Robert Schumann, *Carnaval Suite for Piano* orchestrata da Rimskij-Korsakov, Liadov, Glazounov, Čerepnin; costumi di Lev Bakst e libretto di Fokin; largamente modificato poi nel 1918, per l'edizione londinese al Coliseum Theatre. Il libretto non sviluppa una vera storia; piuttosto è una serie di leggeri, ridicoli e gioiosi incidenti combinati a momenti di satira pungente e strisciante, con, fra altri, quattro caratteri della *Commedia dell'Arte*: Arlecchino (Leonid Leontiev), Columbine (Tamara Karsavina), Pierrot (Vsevolod Mejerchol) e Pantalone.

<sup>29</sup> Cfr. K. Rudnitsky, *Russian and Soviet Theater 1905-1932*, a cura di L. Milne, London, Thames and Hudson, 1988, e E. Kendall, *Balanchine and the Lost Muse: Revolution and the Making of a Choreographer*, Oxford - New York, Oxford University Press, 2013, *ad indicem*.

recente dal libro di Martin Green e John Swan, *The Triumph of Pierrot: The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination*.<sup>30</sup> Pur con rilevanti incertezze metodologiche e approssimazioni cronologiche, compresa l'ambigua invenzione di un onnicomprensivo neologismo: «commedic»,<sup>31</sup> nell'ampio studio la danza finalmente occupa un posto centrale.<sup>32</sup>

Per Green e Swan, questa centralità degli artisti di danza è legittimata forse per la prima volta, già nella prefazione di Sacheverell Sitwell<sup>33</sup> al libro di Cyril W. Beaumont, *The History of Harlequin* (1926). Sitwell parla di Arlecchino come di una vera e propria figura storica, importante come Nerone e ritratto tanto quanto la famiglia degli Stuart, riconoscendo che «l'immaginazione è di gran lunga più felice in sua compagnia che in quella in marmo e porfido dei dodici Cesari». <sup>34</sup> Sitwell compara la presenza dei danzatori dell'oggi con quella dei *Gelosi*, e scrive che i dipinti dei comici italiani di Watteau, rispetto al suo maestro Claude Gillot, sono più poetici e meno teatrali. Richiama la più vera forza primitiva di Arlecchino nelle illustrazioni del libro di Pierre-Louis Duchartre, *La comédie italienne* (ed. francese 1924, tradotto in inglese nel 1929), in cui per Sitwell Arlecchino è mostrato nel suo autentico mondo, assai diverso da quello delle *feste galanti* immaginato da Watteau. Sitwell cita i Tiepolo, padre e figlio, e parla del loro *entusiasmo* per il soggetto di Pulcinella. Traccia poi una lunga genealogia a partire dal trattato illustrato di Lambranzi del 1716, passando per il teatro pantomimico inglese di Rich, giungendo così a *Parade*, il balletto del 1917 di Leonid Mjasin, su musiche di Erik Satie e libretto di Jean Cocteau: «una finestra aperta su ciò che dovrebbe essere il teatro

<sup>30</sup> M. Green e J. Swan, *The Triumph of Pierrot: The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination*, New York, Macmillan Publishing Company, 1986.

<sup>31</sup> Su cui si vd. i giusti e puntuali rilievi di L. Garafola, *Reviews*, in «Dance Research Journal», v. 19, n. 1, summer 1987, pp. 36-38.

<sup>32</sup> Più di recente si vd. la parte dedicata al balletto anche in R. Nichols, *The Harlequin Years: Music in Paris 1917-1929*, Berkley, Los Angeles, University of California Press, 2002, pp. 134-175.

<sup>33</sup> Scrittore (1897-1988) e ballettomane, critico d'arte e di architettura, protagonista della riscoperta del barocco nel Novecento con una forte empatia nei confronti dei temi della *commedia dell'arte*, del quale si vd. soprattutto il volume di saggi *Dance of the Quick & the Dead. An Entertainment of the Imagination*, Boston-New York, Houghton Mifflin Company, 1937 e l'importante monografia *Baroque and Rococo* (già *Southern Baroque Art: a Study of Painting, Architecture and Music in Italy and Spain of the 17th & 18th Centuries*, 1924), New York, G. P. Putnam's Sons, 1967; su cui si vd. il recente studio di Rosangela Antonella Spina, *Sacheverell Sitwell e la città barocca nel Novecento. Impressioni di un viaggiatore inglese in Sud Italia e Sicilia*, Palermo, Editoriale Agorà, 2014.

<sup>34</sup> S. Sitwell, *Preface*, in C. Beaumont, *The History of Harlequin* (1926), New York, Benjamin Blom, 1967, p. ix («the imagination is happier in his company than that of the Twelve Caesars in marble and porphyry»).

contemporaneo».<sup>35</sup> Per questo balletto, Pablo Picasso realizzò, oltre alle scene e ai costumi, un noto sipario:

Questo mostra una intera compagnia di attori e una bella donna mentre mangiano appena prima dello spettacolo. Alle comuni maschere della commedia Picasso ne ha aggiunte quattro: un boxer negro americano, un uomo e una ragazza dai films sul Texas e sul[Far-]West, e un chitarrista spagnolo. Inutile dire che Arlecchino è qui certamente nell'atmosfera più vera mai inventata per lui da un pittore.<sup>36</sup>

Questa nuova, più vera atmosfera inventata per Arlecchino, di cui scrive Sitwell, è anche la misura del riuso del passato nell'immaginazione del presente, è come un segnale che rinvia a un progetto e a un tempo futuri: l'invenzione di una perpetuità della tradizione attraverso l'arte, sia essa pittura o balletto, mai puramente *ricettiva* ma insieme *regolativa* della sua trasgressione.<sup>37</sup>

Sulla stessa via si trovano le occorrenze tra danza e *commedia dell'arte* in *The Wild Body*, raccolta di racconti dello scrittore e pittore inglese Wyndham Lewis pubblicata nel 1928. In uno di questi, *The Cornac and His Wife* (precedentemente intitolato *Les Saltimbanques*) è descritta una compagnia di comici che odiano profondamente il loro pubblico: in questa violenza lo scrittore interroga se stesso e vi ritrova l'essenza della risata.

«Perché sempre *violenza*? Questo mi sono spesso domandato. Ora, per rispondere dovrei risalire al circo moderno o alla *commedia italiana*, o al teatro dei burattini. La violenza è dell'essenza della *risata* (distinta naturalmente dallo spirito sorridente): è semplicemente l'opposto o la mancanza della *forza*».<sup>38</sup>

In *Inferior Religions*, invece, Lewis scrive che «tutta la religione conosce il meccanismo dei corpi celesti, funziona come una danza»: un automatismo

---

<sup>35</sup> J. Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, Macon, Protat frères, 1918, p. 37 («une lucarne ouverte sur ce que devrait être le théâtre contemporain»).

<sup>36</sup> S. Sitwell, *Preface*, in C. Beaumont, cit., pp. ix-xviii, la cit. a testo si trova a p. xvi («This shows a whole company of actors and a fair having their supper in the scenery just before the performance. To the usual masks of comedy Picasso has added four more: an American negro boxer, a man and a girl from the films of Texas and the West, and a Spanish guitarist. Needless to say that Harlequin is there in certainly the truest atmosphere ever invented for him by a painter»).

<sup>37</sup> Si ricordi qui di sfuggita che proprio sul balletto *Parade* chiude le sue ultime pagine anche il libro sul saltimbanco di Jean Starobinski.

<sup>38</sup> W. Lewis, *The Wild Body*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1928, p. 159 («Why always *violence*? However, I have often asked that myself. For my replay here I should go to the modern Circus or the Italian Comedy, or to Punch. Violence is of the essence of *laughter* (as distinguished of course from smiling wit): it is merely the inversion or failure of *force*»).

che consegue nel libro la connessione tra *commedia dell'arte*, marionettismo, primitivismo e religione.<sup>39</sup>

Ancora una volta, il presente è legittimato da una riscrittura del passato (il linguaggio alla rovescia, ossia violento e primitivo, del comico nella *commedia dell'arte* che fa parte dei documenti del rimosso) nei termini di una tradizione la cui energia è pronta a risorgere, di nuovo, nel presente, addirittura come un 'celeste corpo danzante'.

### Successioni

Non esistono ancora studi complessivi sul rapporto tra *commedia dell'arte* e storia della danza d'arte. Occorre, prima di tutto, provare a ricostruire una cronologia storica delle performance, a partire dalla documentazione letteraria sui vicendevoli rapporti tra *commedia dell'arte* e danza teatrale fin dal XVI secolo.<sup>40</sup> Ma sarà necessario assumere tali rapporti separati, perché quello che manca, negli studi, non è una riflessione sulla presenza del ballo fra le abilità dei comici dell'arte nelle commedie o nei canovacci.<sup>41</sup> Non mancano nemmeno convincenti ipotesi di una, fra loro, originaria estraneità.<sup>42</sup> Ciò che manca, invece, è una ricerca su come il mondo della danza teatrale si è nel tempo appropriato di uno stile di movimento nei termini di una tradizione.<sup>43</sup> E come questa appropriazione culturale sia conseguente alla ricerca di una intensificazione della autonomia artistica e legittimità estetica della danza teatrale, della coreografia nello specifico, nei confronti del suo convenzionale rapporto con il testo scritto e poi, fin già dagli anni e dalla riforma di Jean-Georges Noverre, con il testo visivo. Di tale ricerca, il presente studio non può che essere un limitato e incompleto avvio.

Nel balletto di corte, quando è ancora il testo a colonizzare i corpi fisici dello spettacolo (Franko), la presenza delle maschere italiane, nella precisa

<sup>39</sup> Ivi, p. 235 («all religion has the mechanism of the celestial bodies, has a dance»). Su questi due racconti si vd. molto utilmente A. Pajalich, *Wyndham Lewis: l'apprendistato e il vortice*, Brescia, Paideia, 1982, risp. pp. 43-47 e 94-99.

<sup>40</sup> Su cui si vd. il pionieristico studio di A. G. Bragaglia, *Balli nelle Commedie*, in «Il Dramma», 105, 15 marzo 1950, pp. 35-40.

<sup>41</sup> Su cui si possono consultare: K. Richards, *Commedia dell'arte*, s.v. in *International Encyclopedia of Dance*, a cura di S. J. Cohen, New York - Oxford, Oxford University Press, 2004, vol. 2, pp. 188-193; D. C. Colonna, *Le Chaconnes d'Arlequin*, e O. Di Tondo, *Arlecchino: un italiano in Europa tra Lambranzi e Le Roussau*, in *Aspetti della cultura di danza nell'Europa del Settecento. Atti del Convegno "Bologna e la cultura europea di danza nel Settecento" Bologna 2-4 giugno 2000*, a cura di F. Mollica, Bologna, Società di Danza, 2001, risp. pp. 41-56 e 57-77; V. Scott, *The Commedia dell'Arte in Paris 1644-1697*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990.

<sup>42</sup> È la suggestiva tesi di E. Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage: the Ballet d'Action*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 62-83.

<sup>43</sup> Cfr. J. Pieper, *Tradition: Concept and Claim* [2008], South Bend, St. Augustine's Press, 2010, nonché E. J. Hobsbawm e T. Ranger (a cura di), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

ricognizione di Mazouer, se da una parte è senz'altro dovuta alla presenza dei comici italiani a Parigi, dall'altra esse «si cancellano e tendono a scomparire nelle loro controparti messe in scena nei balletti».<sup>44</sup> Ma se, ad esempio nelle *comédies-ballets* di Molière, quella delle maschere *dell'arte* è presenza genericamente intesa nel segno della gioia e dell'annuncio del balletto finale, già in *Les Fâcheux* (1661) l'arrivo delle maschere nel terzo atto, con 'des crin crins et des tambours de Basques' per occupare interamente tutto lo spazio scenico, trasforma l'interludio danzato in un'azione drammatica «che spiazza l'aspettativa convenzionale di danza e musica».<sup>45</sup> Ribaltando così il paradigma danza-testo con l'esplorazione estrema dell'interruzione drammatica: l'irruzione di una tradizione teatrale, quella italiana delle maschere, è qui intesa come una rottura del limite; vittoria dell'ornamento «nello stesso spazio fittizio della commedia»;<sup>46</sup> convenzione dei 'tipi' che incarnano la parodia della nobiltà «senza la mitigazione di una interpretazione».<sup>47</sup>

Nel teatro di danza professionistico, quando la questione dell'espressione occupa il sistema estetico del ballo teatrale, anche grazie alla riscoperta del trattato luciano sulla pantomima antica, la grammatica di movimento delle maschere italiane iscrive le sue norme nei corpi danzanti dell'Europa intera, e non solo. A partire dal trattato di Gregorio Lambranzi, prende corpo un vero e proprio vocabolario testualizzato del gesto comico in corrispondenza, più o meno discorde, con quello del ballo nobile.<sup>48</sup> Dal balletto-pantomimo inglese di John Weaver, e il suo *Harlequin Turned Judge* (1717), o dal doppio *Harlequin Doctor Faustus* (1724, Drury Lane) di John Thurmond e *The Necromancer, or Harlequin Doctor Faustus* (1724, Lincoln's

---

<sup>44</sup> C. Mazouer, 'Les Comédiens italiens dans les ballets au temps de Mazarin', in *La France et l'Italie au temps de Mazarin (15e Colloque du C.M.R. 17)*, a cura di J. Serroy, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1986, p. 325 («s'effacent et tendent à disparaître chez leurs répliques mises en œuvre par les ballets»). Sull'apprezzamento a corte delle buffonerie acrobatiche della *commedia dell'arte* italiana in Francia negli ultimi decenni del Cinquecento, si vd. M. M. McGowan, *Dance in the Renaissance. European Fashion, French Obsession*, New Haven – London, Yale University Press, 2008, pp. 100-101 (ove si rimanda anche a M. A. Katritzky, *The Art of Commedia. A Study in the Commedia dell'Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, Kenilworth, Rodopi, 2006).

<sup>45</sup> M. Franko, *Dance As Text: Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 117 («displacing the conventional expectation of dance and music»).

<sup>46</sup> C. Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 107 («dans le même espace fictif que la comédie»).

<sup>47</sup> G. E. Smith, *The Performance of Male Nobility in Molière's Comédies-Ballets: Staging the Courtier*, Aldershot, Ashgate, 2005, p. 32 («without the mitigation of impersonation»).

<sup>48</sup> Sulla diffusione mitteleuropea di questo vocabolario si vd. il prezioso volume a cura di A. Martino e F. De Michele, *La ricezione della Commedia dell'Arte nell'Europa centrale 1568-1769. Storia, testi, iconografia*, Pisa e Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010.

Inn Fields) di John Rich;<sup>49</sup> al danzare grottesco degli italiani Gennaro Magri e Onorato Viganò, che realizzano, il primo al San Carlo di Napoli nel 1767 un *Pantomimo tra Pulcinella, Arlecchino e Coviello*,<sup>50</sup> e il secondo, per il Teatro di Torre Argentina a Roma nel 1786, *Il Re pastore, o sia Pulcinella re in sogno*,<sup>51</sup> fino a Paolo Franchi alla Scala di Milano crea il ballo pantomimico *Pulcinella cavaliere d'industria* (1784) mentre Domenico Lefèvre, sempre al San Carlo di Napoli, crea *Le astuzie amoroze. Ballo comico* (1787)<sup>52</sup> in cui le maschere sembrano ormai personaggi capaci di fondersi con l'intreccio e l'ambiente. L'effimero di una tradizione (la 'costellazione' della *commedia dell'arte*) diventa, allora, attraverso una normata drammaturgia, fenomeno storico, in un continuo atteggiamento di attualizzazione della memoria e delle performance delle maschere italiane che «solleva con particolare urgenza la questione dell'assenza».<sup>53</sup>

In tale processo, richiama attenzione la figura del danzatore e coreografo inglese, *ballet-master* al Sadler's Wells e poi al Covent Garden londinesi, James Byrne su cui riferisce Marian Hannah Winter.<sup>54</sup> Nella serata benefica del 4 aprile 1798 Byrne debutta a Philadelphia, dove era arrivato due anni prima, con *The Origin of Harlequin* in cui, «secondo le *Memorie* di Grimaldi edite da [Charles] Boz [Dickens], Byrne apporta cambiamenti epocali nel carattere di Arlecchino e al suo costume», a partire da una nuova mobilità,

<sup>49</sup> Cfr. V. Papetti, *Arlecchino a Londra. La pantomima inglese 1700-1728 (studi e testi)*, Napoli, Aion, 1977, e M. Goff, 'Actions, Manners, and Passions': *entr'acte dancing on the London stage, 1700-1737*, in «Early Music», v. 26, n. 2, May 1998, pp. 213-228.

<sup>50</sup> Cfr. *The Grottesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and His World*, a cura di R. Harris-Warrick e B. A. Brown, Madison, The University of Wisconsin Press, 2005, pp. 326-328.

<sup>51</sup> Devo la preziosa segnalazione a Stefania Onesti che qui ringrazio; l'annuncio come secondo ballo si trova a pag. 6 del libretto *Ifigenia in Aulide*, dramma musicale di Giuseppe Giordani, Roma, Casaletti prob. 1786, conservato presso la Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini, Venezia, fondo Rolandi Giordani F-Z.

<sup>52</sup> In *Pirro. Dramma per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel dì 12 Gennaro 1787*, Napoli, Vincenzo Flauto, 1787. Nel libretto non vi è l'argomento ma la lista delle maschere con gli interpreti, pp. xxiv-xxv: «Pantalone Padre di (*Il Sig. Luigi Melchiorre*), Rosaura amante di (*La Sig. Marianna Valentin Riva*), Leandro Signor Francese, amante di Rosaura (*Il Sig. Domenico Lefèvre*), Pulcinella Servo di Pantalone (*Il Sig. Carlo Taglione*), La moglie di Pulcinella (*La Sig. Margherita Fusi Scardui*), Pierrot Servo scemo di Pantalone, e marito di (*Il Sig. Gaetano Squillace*), Pierrotta Cameriera di Rosaura (*La Sig. Samaritana de Stefani*), Il Conte Frimocchia da Pantalone destinato sposo di Rosaura (*Il Sig. Pietro del Giudice*), Arlecchino Corriere del Conte Frimocchia (*Il Sig. Giuseppe Formica*), Servitore di Leandro (*Il Sig. Alfonso Cipolla*), La famiglia di Pulcinella, Diverse maschere di più caratteri nel Festino, che si dà da Pantalone per festeggiare le nozze di Rosaura con Leandro».

<sup>53</sup> M. Franko e A. Richards, *Actualizing Absence: The Pastness of Performance*, in *Acting On The Past: Historical Performance Across the Disciplines*, a cura di M. Franko e A. Richards, Hanover - London, Wesleyan University Press, 2000, p. 1 («[it] raise with particular urgency the issue of absence»).

<sup>54</sup> Da C. Beaumont, *The History of Harlequin* (1926), New York, Benjamin Blom, 1967, pp. 109-110.

con innovazioni soprattutto nelle *attitudes* e nei salti.<sup>55</sup> Già nella prima stagione del 1792 al The John Street Theatre di New York City, era andata in scena una pantomima dal titolo *Harlequin Protected by Cupid, or The Enchanted Nosegay*; ma la più vera assimilazione culturale della maschera italiana a temi patriottici e nativi nordamericani avviene probabilmente nel 1810, con la pantomima *Harlequin Panattaha, or Genii of the Algonquins* presentata al Park Theatre di New York City.<sup>56</sup>

Prima che in Europa si affermi il monopolio della ballerina e del balletto romantico come arte femminile,<sup>57</sup> a Stoccolma la magia comica della maschera di Arlecchino conosce una duratura fortuna. Nel 1793, il danzatore e coreografo francese attivo soprattutto presso il Kungliga Teatern di Stoccolma, Jean-Rémy Marcadet, realizza *Arlequins kärlekens trollkarl* [Arlecchino Mago per Amore] (su musiche di E. Du Puy),<sup>58</sup> poi nel 1796, l'italiano Federico Nadi Terrade, crea *Arlequins död, pantomime ballet* [La morte di Arlecchino],<sup>59</sup> mentre il danzatore e coreografo svedese ma allievo a Parigi di Pierre Gardel, Louis Joseph Marie Deland mette in scena il balletto-pantomimo comico in un atto, *Arlequin trollkarl* [Arlecchino Mago]; l'anno dopo Deland si ripropone con il balletto *divertissements-pantomima De två Arlequins, eller Missstagen* [I due Arlecchini, o Gli Equivoci], mentre Terrade nel 1798 produce il balletto pantomimo *Arlequin ausse momie* [Arlecchino falsa mummia]. Di nuovo Deland nel 1799 realizza il balletto pantomimo *Skeppsbrottet eller Arlequin luftsegla* [Il Naufragio, ossia Arlecchino Aviatore]<sup>60</sup> e, nel 1811, crea i *divertissement* danzati *Arlequin kejsare i månen* [Arlecchino Imperatore sulla Luna] per l'allestimento teatrale della commedia in tre atti di Friederike Helene

---

<sup>55</sup> M. H. Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, London, Pitman, 1974, pp. 177-178 («in according to Grimaldi's *Memoir* as edited by [Charles] Boz [Dickens], Byrne made epochal changes in the character of Harlequin and his costume»). Ma vd. anche *Memoirs of Joseph Grimaldi. Edited by Boz with Notes and Additions by Charles Whitehead*, 2009 Facsimile of the 1853 Routledge Edition, Liverpool, Lulu.com, 2009, p. 116 sgg.

<sup>56</sup> G. Schneider, *United States of America. An Overview*, s.v. in *International Encyclopedia of Dance*, a cura di S. J. Cohen, New York - Oxford, Oxford University Press, 2004, vol. 6, p.233.

<sup>57</sup> S. Leigh Foster, *Choreography & Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press, 1996, p. 219.

<sup>58</sup> Riallestito nel 1981 al Teatro di Drottningholm con le nuove coreografie di Ivon Cramér.

<sup>59</sup> Cfr. M. Grut, *Royal Swedish Ballet. History from 1592 to 1962*, Hilesheim - Zürich - New York: Georg Olms, 2007, p. 150: «These productions served, as it were, as an introduction to the Italian *commedia dell'arte* of the 16<sup>th</sup> century with its typical character of Harlequin (*arlechino*), still popular in the 18<sup>th</sup> century. The ballets with *commedia dell'arte* themes proved to be very popular and seem to have been performed more often than others». Anche *Arlequins död* è stato riallestito nel 1981 al Teatro di Drottningholm, da Ivon Cramér con Mary Skeaping.

<sup>60</sup> Un balletto consimile va in scena anche nel 1809, all'Arsenal, senza indicazione del coreografo, dal titolo *Skeppsbrottet eller Arlequin afgud* [Il Naufragio, ossia l'Idolo di Arlecchino].

Unger, *Der Mondkaiser* (tratta dal repertorio di Everisto Gherardi).<sup>61</sup> È il definitivo trionfo dello stile della scuola francese, ma anche un'ulteriore cristallizzazione di un alternativo ruolo della mascolinità per il danzatore comico, «brusco e scurrile», ancora tutto da indagare.<sup>62</sup> Anche lo svedese, allievo di Dauberval a Parigi, Charles-Louis Didelot coreografa nel 1824 una *Scène comique d'Arlequin* su musiche di Turik. Ma è una coreografa, Elise Juliette Christiane Price, allieva e poi prima ballerina di Bournonville, ritiratasi come interprete già nel 1865, che nel 1884 realizza, forse a Vienna, *Arlequin électricien* (su musiche di J. Hellmesberger), annoverando nuovamente il passato dei 'tipi' della *commedia dell'arte* agli emergenti miti della modernità.

Occorre inoltre richiamare l'esperienza fondamentale dei teatri francesi della Foire, là dove il confine fra danza e pantomima, ossia fra corpo danzante, gestualità in movimento, arte acrobatica e muta eloquenza, si offre sempre più opaco,<sup>63</sup> non meno che gli esiti ottocenteschi di questo modello, decisivo anche per lo spettacolo inglese.<sup>64</sup>

Sempre a Parigi, nel 1823, proprio sul ruolo della maschera di Pulcinella si gioca la rivalità fra teatri privati dei Boulevards, e quelli sovvenzionati dalla Maison du Roi (Opéra). Da una parte Charles-François Mazurier, che interpreta per il suo debutto parigino *Polichinel vampire, Ballet-pantomime et Divertissemens burlesques en un Acte et à Spectacle* inventato e coreografato da Frédéric-Auguste Blache su musiche di Alexandre Piccini (Théâtre de la Porte Saint-Martin), dall'altra Jules Perrot, che al Théâtre de la Gaîté interpreta *Polichinelle avalé par le baleine* di Lefèvre (musiche di Hostié).<sup>65</sup> Ma la concorrenza commerciale fra i teatri e quella per il prestigio dei due danzatori, è la razionalizzazione di un problema storico ben più

<sup>61</sup> M. Grut, *Royal Swedish Ballet*, cit., p. 155.

<sup>62</sup> S. Williams, in *When Men Dance: Choreographing Masculinities Across Borders*, a cura di J. Fisher e A. Shay, Oxford - New York, Oxford University Press, 2009, pp. 214-219, cit. p. 218 («brusque and bawdy»).

<sup>63</sup> Cfr. J. Clarke, *Du ballet de cour à la foire: les origines de la pantomime au XVII<sup>e</sup> siècle*, in *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, a cura di A. Rykner, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, pp. 21-31 nonché M. Albert, *Les Théâtres de la Foire (1660-1789)* [1900], Genève, Slatkine, 1969.

<sup>64</sup> Su cui si vd. il largo regesto di R. Cuppone, *CdA. Il mito della commedia dell'arte nell'Ottocento francese*, Roma, Bulzoni, 1999.

<sup>65</sup> Nel 1820 il giovane Perrot vide danzare Mazurier nel ruolo di Pulcinella in *Le Carnaval de Venise* di Louis Jacques Jessé Milon (1816): «So successful was he that he was engaged by the Théâtre des Celestins in Lyon to appear in a parody of Milon's ballet called *Le petit Carnaval de Venise*. Perrot's astonishing performance in this work became the talk of the town. News of it must have reached the ears of theater managers in Paris, for in 1823 Perrot arrived in the capital for an engagement at the Théâtre de la Gaîté. He was then thirteen years old» (I. Guest, *Perrot, Jules*, s.v. in *International Encyclopedia of Dance*, a cura di S. J. Cohen, New York - Oxford, Oxford University Press, 2004, vol. 5, p. 134). Nel *divertissement* dell'atto II del balletto di Milon, sono in scena personaggi della *commedia dell'arte*, tra cui Polichinelle con un lungo e memorabile *pas*.

indifferibile: il disciplinamento del desiderio nelle forme dello spettacolo comico, nell'attesa ch'esso si riproduca (e trasformi) in quello più nobile del genere *demi-caractère*.<sup>66</sup>

### **Invenzioni**

Nelle sue memorie, Marius Petipa annovera, fra i suoi titoli moscoviti di più grande successo, anche *Les Millions d'Arlequin*, balletto in due atti su musiche di Riccardo Drigo (Teatro dell'Ermitage, San Pietroburgo, 1900). Ciò che oggi resta è dovuto alle memorie scritte e visive di Alexander Širjaev, che nella ripresa del 1902-1903 interpretò il ruolo di Cassandra (creato in origine da Petipa per Enrico Cecchetti),<sup>67</sup> e in parte alla (ri)costruzione di Pyotr Gusev per la compagnia di balletto del teatro Malyj/Michajlovskij (molto probabilmente più vicino alla versione di Lopuchov del 1933) filmata dalla BBC nel 1978. Quello che traspare, in termini coreografici, è soprattutto che la pantomima permette al balletto di restare ancora legato al sistema della narrazione, pur se in un corpo danzante disciplinato e mercificato nella tecnica, a dissimulare ogni sforzo, a oggettivare ogni fisicità.<sup>68</sup>

Dopo Fokin, di cui si è detto sopra, e che con Sergej Legat avevano già interpretato due Pierrot in *La fata delle bambole* di Nikolaj Legat nel 1903,<sup>69</sup> è l'interpretazione tragica delle maschere italiane di Kas'jan Golejzovskij, in una logica parodistica del balletto e del suo 'regime di verità', come in *Harlequinade* del 1919, su musiche di Cécile Chaminade, o in *Tombeau de Columbine* del 1920, su musiche di Boris Beer,<sup>70</sup> a mostrare tutta la potenziale radicalità di un nuovo innesto drammaturgico della *commedia dell'arte* nella cultura del modernismo coreico. Sono queste le radici politiche e le implicazioni sociali dell'individualismo modernista che prediligono le forme del monologo danzato, ed emergono, se pur in modi differenti, fra i molti esempi possibili, sia in *Der letzte Pierrot* di Max Terpis del 1927, su musiche di Karol Rathaus, o nello struggente *Pierrot in the Dead City* coreografato da Ted Shawn per Barton Mumaw nel 1935, su musiche

---

<sup>66</sup> Ivi.

<sup>67</sup> Alexander Shiryayev aveva indossato la maschera di Brighella nel 1895 in *The Parisian Market* (*Le Marché des Innocents*, 1859), atto unico di Petipa: «This ballet included a dance number in the manner of the Italian *commedia dell'arte*, a *bouffe* entitled 'The Magnanimous Cuckold', performed by street entertainers» (A. Shiryayev, *Master of Movement*, a cura di B. Beumers, V. Bocharov e F. Robinson, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2009, p. 106); il 12 febbraio 1859 Petipa coreografò, e ballò insieme a Amalia Ferraris, *Il Carnevale di Venezia*, *grand pas de deux* con musica di C. Pagni su un tema di N. Paganini (ivi, p. 31).

<sup>68</sup> S. Leigh Foster, *Choreography & Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press, 1996, pp. 253-264.

<sup>69</sup> D. Gavrilovich, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, Roma, UniversItalia, 2012, pp. 56-57.

<sup>70</sup> E. Souritz, *Soviet Choreographers in the 1920s*, trad. di Lynn Visson, a cura di S. Banes, Durham - London, Duke University Press, 1990, pp. 164-165.

di Erich Wolfgang Korngold, o come già nell'iniziale avventura solista di Martha Graham, che nel 1930 realizza *Harlequinade* su musiche di Ernst Toch. Composto di due danze satiriche e tematicamente contrapposte (*a. Pessimist; b. Optimist*), in questo assolo Graham «era comicamente, di volta in volta, triste e gioiosa», con un effetto sottilmente ironico subito giudicato devastante.<sup>71</sup>

Dall'immensa libreria musicale di Djagilev, dai suoi appunti sui contributi italiani di Benedetto Croce (*Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, 1911) e Michele Scherillo (*L'opera buffa napoletana*, 1916), nasce invece l'invito a Igor Stravinskij di orchestrare alcune musiche attribuite a Giambattista Pergolesi, per il *Pulcinella* che Leonid Mjasin coreografa nel 1920 al Théâtre National de l'Opéra di Parigi per i Ballets Russes, con costumi e scenografia di Pablo Picasso.<sup>72</sup> Il libretto, curato da Mjasin, è espressamente tratto da un episodio della *commedia dell'arte* (*Les quatre Polichinelles semblables*, 1700) scelto in un manoscritto da lui acquistato in una libreria antiquaria di Napoli, non meno che dalle molte suggestioni raccolte durante il viaggio in Italia, nel 1917, tra cui una maschera appartenuta all'attore napoletano Antonio Petito (1822-1876), notissimo Pulcinella del teatro San Carlino di Napoli.<sup>73</sup> Per Mjasin il ruolo della maschera e il *plot* furono occasioni per inventare, in un corpo claudicante e disponibilissimo alla torsione, scene di travestimenti e schermaglie amorose compresa «una grottesca danza rituale, nel corso della quale Pulcinella resuscitava», ricomposte poi in un felice finale «in una profusione di immaginari passi folcloristici alla maniera di un saltarello».<sup>74</sup> La sopravvivenza del popolare nell'immaginazione modernista trova nel passato, durante gli anni del primo dopoguerra, le ragioni più vive di una nuova epifania del futuro, l'estensione nel presente di un mondo espressivo appartenuto alla tradizione comica capace di educare il corpo a una sua totalità espressiva, così come per la prospettiva cubista di una settecentesca strada napoletana che Picasso realizza come scenario, o per la partitura di Stravinskij nata come a specchio di quelle, compresa una cantata, attribuite a Pergolesi.<sup>75</sup>

<sup>71</sup> J. Martin, *Martha Graham Gives Dance Without Music*, in «The New York Times», January 9<sup>th</sup>, 1930 («was humorously woeful and joyful by turns»).

<sup>72</sup> L. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, New York, Oxford University Press, 1989, p. 91 e Ead., *Il Pulcinella di Léonide Massine*, in *Passi, tracce, percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes*, a cura di A. Pontremoli e P. Veroli, Roma, Aracne, 2012, pp. 189-201.

<sup>73</sup> *Picasso und das Theater*, a cura di M. Hollein, Frankfurt, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2006, p. 117-181.

<sup>74</sup> L. Massine, *La mia vita nel balletto* (1968), ed. it. a cura di L. Coppola, Napoli, Fondazione Léonide Massine, 1995, pp. 173-174.

<sup>75</sup> «*Pulcinella* fu la mia scoperta del passato, l'epifania grazie a cui tutta la mia opera posteriore è diventata possibile. Fu uno sguardo all'indietro, il primo di molti amori in quella direzione, e anche uno sguardo allo specchio» (I. Stravinsky e R. Craft, *Ricordi e commenti*, Milano, Adelphi, 2008, p. 196; ed. or. *Memories and Commentaries: New one-volume edition*, London - New York, Faber and Faber, 2002, p. 138).

Così come la versione sovietizzata che ne diede Fedor Lopuchov (*Pulcinella*, Leningrado, GATOB, 16 maggio 1926) rivela l'influenza degli esperimenti antiletterari di Mejerchol'd, così come di certo 'realismo fantastico' di Evgenij Vachtangov non meno che del teatro 'sintetico' o totale di Aleksander Tairov.<sup>76</sup>

Nelle risposte della postmodernità, tra riappropriazione formale e indagine archeologica, le sorprese non mancano. La *commedia dell'arte* torna all'Opéra di Parigi, ad esempio, nel 1980 con il *Pulcinella* stravinskijano di Douglas Dunn, danzatore e coreografo americano già membro di Grand Union, che a contatto con i ballerini del teatro francese, rigorosamente educati alla tecnica accademica, prova a realizzare una difficile decentralizzazione della presenza del corpo danzante costruendo il ritmo dell'azione nell'uso dello spazio scenico, più che con il vocabolario dei passi.<sup>77</sup> Nel 1984, invece, con un *All Commedia dell'arte Program* curato da Ivon Cramér vanno in scena, all'Opéra, *Arlequin magicien par amour*, balletto-pantomima del XVIII° secolo, originariamente prodotto per il Court Theatre di Drottingholm, su musiche di Édouard du Puy arrangiate da Charles Farncombe, e *Carnaval* di Fokin. L'idea della congiunzione programmatica tra tradizione e modernità grazie alla pratica della ricostruzione, per niente neutrale e tuttavia compromessa da un calcolo troppo razionale, riguarda la relazione critica della postmodernità nei confronti della storia, non meno che con l'immaginazione da museo.<sup>78</sup> Anche il coreografo praghese Jiri Kylián guarderà al trattato del Lambranzi per realizzare *Tanzschule*, su musiche di Mauricio Kagel, per il Neederland Dans Theater, poi rimontato in occasione proprio della riapertura dopo i restauri, nel 1989, di Palais Garnier, per la compagnia dell'Opéra.<sup>79</sup> Ma, forse, più si tratta qui di una riflessione grottesca sulla natura coercitiva e inesorabile dello studio del passato nelle scuole di balletto, e della figura autoritaria del *maître de ballet*, a partire «dalla Commedia dell'arte all'evocazione di fauni, turchi, spagnole *en travesti*, streghe, bambole meccaniche, ballerine palmipedi, fino alla rivolta di queste varieguate creature verso il loro demiurgo».<sup>80</sup>

Mentre invece, per una riflessione in termini coreografici sulla velocità del movimento visto attraverso una telecamera, il coreografo americano Merce Cunningham si ispira al teatro dei comici della *commedia dell'arte* italiana del diciottesimo secolo illustrato in alcune raccolte a stampa di canovacci (presumibilmente si tratta ancora del Lambranzi), per realizzare *Deli*

---

<sup>76</sup> S. Jordan, *Introduction*, in F. Lopukhov, *Writings on Ballet and Music*, a cura di S. Jordan, Madison, The University of Wisconsin Press, 2002, p. 10.

<sup>77</sup> P. Lartigue, *Douglas Dunn: une exigence classique*, in «Avant-scène, Ballet/Danse», nov-janv 1981, pp. 104-105.

<sup>78</sup> I. Cramér, *Some Sources for Reconstructing Commedia dell'Arte Ballets*, in *The Royal Swedish Ballet 1773-1998*, a cura di G. Dorris, London, Dance Books, 1999, pp. 127-130.

<sup>79</sup> Devo la segnalazione a Silvia Poletti, che qui ringrazio.

<sup>80</sup> E. Vaccarino, *Jiri Kylián*, Palermo, L'Epos, 2001, p. 90.

*Commedia*, coreografia concepita espressamente per il video nel 1985, insieme a Elliot Caplan.<sup>81</sup> Le immagini sono sovrapposte a una musica per pianoforte di accompagnamento di film muti, arrangiate ed eseguite da Pat Richter. I ruoli dei danzatori qui sono equivalenti a quelli di maschere da scambiare e non di personaggi da interpretare, secondo il prevalere della pluralità dell'azione sull'unicità del personaggio. In una esilarante variazione, lo spazio scenico e gli elementi utilizzati sono dominati dall'invenzione, dalle *gag* e dalla trasformazione continua anche con gli oggetti, in stretta allusione alle caratteristiche compositive sceniche della *commedia dell'arte*. Vi è, inoltre, un effetto metavisivo realizzato con i mezzi del video, secondo però la tipica metafora del teatro barocco, di cui la *commedia dell'arte* è stata una delle prassi recitative più importanti. Un aspetto che insieme svela l'artificio illusorio dell'evento interpretato, e dello spazio in cui si svolge, come non tanto una rottura delle convenzioni, ma come un estremo artificio dell'autonomia compositiva, della teatralità, e qui della performatività della danza e delle sue forme di movimento, rispetto a ogni norma rappresentativa.

In Italia, Virgilio Sieni realizza nel 1990 al Teatro Ponchielli di Cremona, un *Pulcinella* sulla partitura stravinskijana con i costumi della stilista italiana Miuccia Prada, seguendo una tattica di composizione coreografica di vera e propria 'fuga dal passato'. Il proposito è quello di liberare, togliere, sottrarre alla tradizione modernista, da cui il balletto e la musica provengono, tutti gli stereotipi teatrali, compresi quelli legati alla *commedia dell'arte*, e insinuare così nuove evidenze. Come, ad esempio, nei costumi, qui impreziositi dalle stoffe di Prada, secondo un 'effetto di conversione' delle maschere, che è il risultato di una negoziazione di indipendenza nell'operazione postmodernista di rimozione del moderno. Più di recente, in *De Anima* (Biennale Danza Venezia 2012, Teatro Piccolo Arsenale), Sieni ha lavorato su fonti quasi esclusivamente visive, tra cui quelle che accompagnano il saggio sul saltimbanco di Starobinski, oltre che sulla pittura di Longhi, Tiepolo, Watteau e sulle figure comiche di Picasso nel periodo blu e rosa, fra altre. Sieni, grazie alle maschere della *commedia dell'arte* che qui spesso sono accompagnate dalla loro ombra, dispiega una riflessione metalinguistica sul corpo del danzatore e sulla materia dell'anima, secondo un'idea di acrobazia spettacolare che rimanda soltanto al corpo medesimo, alla sua grazia, al suo vigore, al suo fascino erotico. Le reiterate uscite, di queste ombre mascherate, da un sipario/fondale color rosa Tiepolo sono i tentativi di trovare una redenzione attraverso la presenza, la venuta al mondo sulla scena. Ma questi corpi non sono metafore ma contingenze (anatomie, maschere e volti) esposte al ludibrio della visione. E se l'inizio della performance è scandito dal movimento a pendolo di un uovo nero, emblema della perfezione di una visione abissale,

---

<sup>81</sup> J. Gruen, *Familiar Faces*, «Dance Magazine», March 1986, p. 88.

la fine della coreografia coincide con la fine della visione, la cancellazione del volto. È il nero dipinto sul volto, e danzato, non a caso, su *Paint It Black* dei Rolling Stones: le maschere *dell'arte* sono così capri espiatori del dolore del mondo, *Imitatio Christi*, archetipo del salvatore sacrificato.

### **Emancipazioni**

Un forte equivoco, infine, resta forse da smantellare. La presunta contrapposizione, per tale fortuna della *commedia dell'arte* in ambito coreico, tra balletto e danza moderna. Una contrapposizione registrata, per esempio, da Adrian Stokes nel suo *To-Night The Ballet* del 1935. Qui, il mondo espressivo della *commedia dell'arte* introdotto da Fokin è inteso come capace di rinnovare la tecnica accademica e non, invece, come partecipe del suo superamento. Così Colombina sulle punte può apparire più emancipata di una pesante e scalza danzatrice espressionista:

Ma è in questa maniera deliziosa che la qualità terrena della donna, la sua vicinanza al suolo è suggerita, e suggerita in modo più essenziale che dalla pesante danzatrice, a piedi nudi o con i sandali, la danzatrice espressionista, che nel suo lento incedere incarna un qualche tipo di sogno i cui movimenti suppongono che il palcoscenico altro non sia che un povero sostituto dell'erba dei prati e del legno dei boschi.<sup>82</sup>

Per Stokes l'emancipazione della donna rappresentata dal nuovo ruolo di Colombina, può avvenire soltanto nella grazia accademicamente normata di un corpo rigorosamente sulle punte. Letteralmente, e non a caso, egli cita, poco prima, anche le parole di Théophile Gautier sul *temps de pointe* di Sofia Fuoco, nome d'arte della ballerina italiana, allieva di Blasis, Maria Brambilla, che vide al suo debutto all'Opéra di Parigi nel 1846.

Una possibile risposta, forse solo in parte postulata e non pienamente compiuta, di una armonica convergenza tra balletto modernista e nuova danza, nel nome della *commedia dell'arte* in quanto tradizione di movimento alternativa a quella accademica, provenne invece da Bronislava Nižinskaja, che nel numero di aprile del 1930 aveva pubblicato sulla rivista di Rudolf von Laban, *Schrifttanz*, edita a Vienna per Universal, uno studio con cui aderiva, con moderazione, alle ragioni della nuova danza tedesca sulle priorità del movimento interiore nei confronti di quello dei passi e delle posizioni.<sup>83</sup> E realizzando poi, nel 1932, al Théâtre National de l'Opéra-

---

<sup>82</sup> A. Stokes, *To-Night The Ballet*, New York, Dutton, 1935, pp. 38-39 («And yet it is in this delicious mode that the woman's earthiness, her closeness to earth, is suggested, and far more succinctly suggested than by the heavy, barefoot or sandalled dancer, the expressionist dancer, who slowly enacts a kind of dream, whose movements infer that the stage is but a poor substitute for swards and woods»).

<sup>83</sup> B. Nižinska, *On Movement and the School of Movement*, ora in *Schrifttanz: A View of German Dance in the Weimar Republic*, a cura di V. Preston-Dunlop e S. Lahusen, London, Dance Books, 1990, pp. 55-60.

Comique di Parigi, il balletto *Les Comédiens Jaloux* (musiche di Alfredo Casella da Domenico Scarlatti, per la compagnia Théâtre de la Danse Nižinskaja) che di quella moderata ma significativa adesione doveva essere l'inveramento.<sup>84</sup> Il libretto, scritto dalla stessa Nižinskaja, racconta di una *troupe* di comici *dell'arte* che, giunti su piazza, riceve la commissione di una rappresentazione. Nancy Van Norman Baer ricorda che, nonostante l'umorismo della sua ispirazione, il balletto conteneva una forte atmosfera di satira sociale, forse una riflessione sulle conseguenze della Depressione del 1929.<sup>85</sup> Nella farsa grottesca che ha inizio dopo i preparativi, sono presenti i personaggi tipici della *commedia dell'arte*: Arlecchino, Pantalone, Colombina, il servo, il capitano Crocodillo. Nižinskaja nel ruolo maschile di Pedrollino adottò certi aspetti di Charlot, «un Pierrot dei nostri giorni, un clown chaplinesco che era anche un figura tragica»,<sup>86</sup> «volendo dimostrare che sotto aspetti diversi, un medesimo tipo si perpetua».<sup>87</sup> Nella coreografia più azioni si sviluppano simultaneamente, mentre la scenografia (dapprima commissionata a Marc Chagall, poi rifiutata e affidata a Georges Annenkov) introduce l'impiego di quattro grandi pannelli decorati su entrambi i lati con interni o paesaggi. Alla fine di ogni scena, i danzatori li rivoltavano o li spostavano a braccio e in cadenze, rinnovando la cornice dell'azione, ricordando da vicino le produzioni teatrali di Mejerchol'd. Ecco un ulteriore spirito del modernismo, incline a convertire i tipi della tradizione della *commedia dell'arte* in figurazioni di un nuovo modo di intendere il movimento per la danza, come modelli perenni capaci di rinnovare il presente.

In questa stessa logica di conversione, ma disciplinata nella convenzione del retrico e dello scurrile, si iscrive, anche, la questione del libretto («the story-line») per il faustiano *Pulcinella* che George Balanchine e Jerome Robbins coreografano insieme, nel 1972, per il Festival Stravinskyano. Dal carteggio tra George Balanchine e il pittore e scenografo incaricato Eugene Berman (1899-1972), conservato alla New York Public Library for the Performing Arts, emerge la contrapposizione, per la documentazione visiva delle maschere *dell'arte*, tra Tiepolo e Picasso, nella decisa volontà di non conformarsi all'estetica della versione originale di Mjasin promossa da Djagilev:

Ho visto una serie di disegni di Tiepolo su 'Pulcinella' e penso sarebbe eccellente, piuttosto che il tipo di *decor* di Picasso che Diaghilev ha usato.

<sup>84</sup> P. Michaut, *Le ballet contemporain*, Paris, Plon, 1950, pp. 24-26.

<sup>85</sup> N. Van Norman Baer, *Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy*, San Francisco, The Fine Arts Museum of San Francisco, 1987, p. 63.

<sup>86</sup> Ivi, p. 63 («a modern-day Pierrot, a Chaplinesque clown who also was a tragic figure»).

<sup>87</sup> P. Michaut, *Le ballet contemporain*, Paris, Plon, 1950, p. 24 («voulant montrer que sous des aspects divers, un même type se perpétue»).

Naturalmente non dovrebbe assomigliare in niente alla produzione di Diaghilev.<sup>88</sup>

Inoltre, la scelta di Balanchine per una struttura a «interludi contrastanti»<sup>89</sup> evidenzia come il continuo contrappunto del comico e del popolare con il registro del nobile (Colombina danza *on points*) trasformi il digressivo in una continua variazione. Questo uso contrastivo di forme del passato è funzionale a disciplinare le ansie del presente: a livello di *fabula*, ad esempio, nel carteggio sono negoziati «atti omosessuali del Diavolo»<sup>90</sup> che nel balletto evolveranno in uno sconcertante atto predatorio di pedofilia. Il diavolo (John Clifford), a cui Pulcinella (Edward Villella) ha venduto l'anima, nel momento della riscossione viene 'distratto' da un adolescente posto intenzionalmente dalla sua Girl (Carol Summer) al centro del proscenio. Inoltre, in una scena iniziale, Pulcinella appena sottratto alla morte è sedotto da due prostitute che si rivelano essere due uomini travestiti: questa scena verrà in parte censurata per la ripresa televisiva tedesca dell'anno seguente (filmato a Berlino per la televisione da Hugo Niebeling, per la R. M. Productions di Monaco, 1973). Questo Pulcinella, insomma, misogino e ipervirilizzato, predone e scurrile, che trascina tutti e tutto nel mondo deformato e tragicomico della *commedia dell'arte*, sembra perfettamente corrispondere alla trasformazione del *Fool* in *Knave* («ciò che Stendhal chiama *le coquin fieffé*, 'il furfante matricolato'») con cui Jacques Lacan distingue due tipi di intellettuale contemporaneo, individuando in quest'ultimo il pericolo reazionario di una stoltezza collettiva per la quale nessuno, alla fine, pagherà il prezzo.<sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> Berman, Eugene 1899-1972, in *Strawinsky Festival correspondance 1971-1972*, Jerome Robbins Dance Collection, New York Public Library for the Performing Arts, (S)\*MGZMC-Res 28 – folder 1 («I have seen series of drawings by Tiepolo depicting 'Pulcinella', which I think would be excellent, rather than the type of Picasso decor that Diaghilev used. Of course it would not be at all like the Diaghilev production.»).

<sup>89</sup> «I also feel with pleasure that we see things in a similar way and that my own suggestions seem to please to George and to add to the story he is trying to establish as the base for the action which require many contrasting interludes, but should be no means become confused or nonsensical» [lettera autografa di Berman a Barbara Horgan, segretaria di Balanchine, 19 dicembre 1971, in Berman, Eugene 1899-1972, in *Strawinsky Festival correspondance 1971-1972*, Jerome Robbins Dance Collection, New York Public Library for the Performing Arts, (S)\*MGZMC-Res 28 – folder 11.

<sup>90</sup> «Balanchine suggestion: The Devil puts on a homosexual act, or behaves like one in this or other scenes?» (E. Berman, *Pulcinella. Tentative Synopsis of Action*, copia dattiloscritta, Roma, 17 December 1971, in Berman, Eugene 1899-1972, in *Strawinsky Festival correspondance 1971-1972*, Jerome Robbins Dance Collection, New York Public Library for the Performing Arts, (S)\*MGZMC-Res 28 – folder 23, pag. 3 recto).

<sup>91</sup> J. Lacan, *Il seminario Libro VII. L'etica della psicanalisi 1959-1960* (1986), testo stab. da J.-A. Miller, ed. it. a cura di G. B. Contri, Torino, Einaudi, 1994, p. 231.

**Invio**

Il presunto 'stile di movimento' desunto e trasmesso, ma insomma inventato e creato, dai documenti scritti e visivi della *commedia dell'arte* nei termini di una tradizione, in questa mia ancora parziale rassegna storica, viene trasceso in un vero e proprio, disponibilissimo, tema: quello dell'epifania del passato, non di rado anche teatrale (ossia metalinguistico) e politicamente derisorio, spesso con funzione di interpretazione del valore dell'arte e dell'artista.<sup>92</sup> Un tema funzionante non tanto dal basso come parodia dell'alto, ma nel rizoma di una intera nuova lingua per il corpo danzante: una lingua, quella della *commedia dell'arte*, antropologicamente ai margini, «un pasticcio, un miscuglio schizofrenico, un costume di Arlecchino», ma sempre politicamente attivabile, perché capace di suggerire «ciò che può e ciò che non può essere detto».<sup>93</sup> A compimento, si direbbe, delle parole di Jiri Kylián raccolte nel recente film a lui e alla sua opera dedicato, dal titolo *Forgotten Memories* (2011): «humor is a very serious business».

---

<sup>92</sup> L. Lawner, *Harlequin on the Moon: Commedia dell'Arte and the Visual Arts*, New York, Harry N. Abrams, 1998.

<sup>93</sup> G. Deleuze e F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore* (1975), Macerata, Quodlibet, 1996 e 2006, pp. 47-48. Per un teatro politico capace di parlare 'dai margini', in dialogo stretto con questo studio di Deleuze e Guattari, si vd. *Minority Theatre on the Global Stage: Challenging Paradigms from the Margins*, a cura di M. Gonzalez e H. Laplace Claverie, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012.