

Danze fuori dal buco

Sulla fortuna coreografica de *La giara* di Pirandello

Stefano Tomassini

Il totem è semplicemente il ripostiglio in cui un uomo tiene la sua vita.

James G. Frazer

Perché tutto è enigmatico nel totemismo.

Sigmund Freud

Io non sono fuori dal linguaggio che mi struttura,
ma non sono nemmeno
determinata dal linguaggio che rende possibile questo "io".

Judith Butler

"ATTORNO ALLA GIARA"

Parafrasando il noto titolo del libro di Leo Bersani, come non chiedersi, qui in avvio: *Is the (Broken) Hole (of the Jar) a Grave?* [è il buco rotto della giara una fossa?] (Bersani 2010). Per il conciabrocche della novella *La giara* (1909) di Luigi Pirandello sembrerebbe proprio di sì. Forse oggi, per noi, invece, quel buco, che orienta la visione, rassomiglia poco più che a un'esperienza di *Peephole Art*. Un'apertura dello sguardo sull'estinzione dell'opera. Come, ad esempio, per la rottura del linguaggio nella ricerca dell'irrapresentabilità dell'evento che Samuel Beckett ha intuito e intravisto proprio nel buco dello schermo televisivo (Gardner 2012). Ma la giara nella novella di Pirandello è forse più un totem, addirittura un "anacronistico totem" (Zappulla Muscarà 2007, 151), le cui caratteristiche sono infine imitate o rappresentate con danze rituali. E il cui buco, la vuota cavità esposta nella rottura e poi ricomposta nell'invisibile prigione dentro cui è catturato il suo nodoso (nel corpo e a partire dalla testa) officiante, altro non è che lo spazio della legittimità del mito, la legge del suo fondamento.

Il lettore della novella pirandelliana non vede mai oltre il buco. Al contrario il conciabrocche, Zi' Dima Licasi, "il cui nome non a caso consuona con *dimòniu* (dimonio)" (Zappulla Muscarà 2007, 143), vi sprofonda dentro, come in una morte propiziante, un ritorno all'utero materno: "panciuta e maestosa" ma "stretta di collo" è infatti questa, tra tutte le giare di

Don Lollò Zirafa, la "badessa", la più alta e grossa. Non solo: il conciabrocche esige di restarvi, quando vi si trova intrappolato dopo l'imposta riparazione. Mentre il suo irascibile proprietario, sempre intento a cercare "il fondamento giuridico alle liti che voleva intentare", rivolge a sé la rabbia furibonda, si percuote le guance, pesta i piedi e sbraitava: è l'ordine giuridico fatto bestiale dalla sua stessa incapacità di ottenere giustizia. Perché il suo totem, "una giara così non s'era mai veduta", è stata "pagata quattr'onze ballanti e sonanti". Ossia, la giara ha già iscritte nel suo prezzo le norme della cerimonia e del sacrificio come risarcimento del problema della giustizia, e della assenza di giustizia, nello scambio economico che presiede il mondo di Zirafa: la compensazione dell'interruzione della vita sociale attraverso la danza e la musica.

Decidendo di rompere "la giara nuova" per liberare il conciabrocche rimasto dentro intrappolato, l'irascibile Don Lollò, "uomo sempre infuriato", romperebbe l'ordine morale che in essa, nella sua proprietà, vi è simbolicamente garantito: il suo, "dispotico esponente dell' avida borghesia agraria" (Zappulla Muscarà 2007, 143). Un ordine che deve essere preservato perché la verità della sua legge altro non è che un interdetto di cui ogni totem è l'emblema. È l'ordine non biologico della struttura sociale della parentela attorno cui prendono forma dimensioni affettive, normative e simboliche, garantite dai due latenti divieti fondamentali del totemismo, l'interdetto per l'assassinio e il fantasma dell'incesto:

[Don Lollò] sbraitando a modo di quelli che piangono un parente morto: - La giara nuova! Quattr'onze di giara! Non incignata ancora! Voleva sapere chi gliel'avesse rotta! Possibile che si fosse rotta da sé? Qualcuno per forza doveva averla rotta, per infamità o per invidia!

Tumulato per una intera notte, il conciabrocche, "vecchio sbilenco, dalle giunture storpie e nodose, come un ceppo antico di olivo saraceno", invece presiede e sorveglia, come il pensiero calato nel suo totem, il fondamento del mito, l'integrità della sua solidarietà. Il "mastiche miracoloso", che deve scendere a patti con soluzioni meccaniche e senza virtù (trapano e fili di ferro), appartiene all'ordine del sovrannaturale. Esso coincide qui con ciò che di primitivo e animista nella figura del conciabrocche, "in quel suo corpo deforme" in cui "mutria o tristezza" compongono il volto dell'alterità, resiste alla logica giuridica entro cui si muove l'avidio Don Lollò. E infatti, nella veglia notturna, ecco comparire "sotto la luna, tanti diavoli; i contadini ubriachi", corpi alterati che "presisi per mano" ballano attorno a questa "non giara" ma "ordigno del diavolo". Il "baccano d'in-

ferno” di questa festa primitiva e notturna fa precipitare, “come un toro infuriato”, Don Lollò: l’ordine giuridico sta cedendo al vitalismo pagano. In questa nuova intensità anche l’essenza della legge rivela che la sua “verità” è quella di non avere essenza (Derrida 1996, 89). Don Lollò, “con uno spintone mandò a rotolare la giara giù per la costa. Rotolando, accompagnata dalle risa degli ubriachi, la giara andò a spaccarsi contro un olivo. E la vinse Zi’ Dima.” (Na III, 5-16).

È l’inferno, dunque l’irrazionale, l’antimoderno, il magico controllo della natura attraverso la danza, che vince sulla legge, in questo lapidario *explicit*. La rivalse del primitivo sull’interdetto. La vittoria del performativo sul constativo. Con la giara è anche l’ordine del linguaggio sotto condizione della pulsione di morte che si rompe, mentre la danza e la musica liberano l’esperienza della sepoltura (della vita) dal suo effetto totemico. È il sacrificio necessario affinché il desiderio sia liberato.

La fossa di questo buco che va in frantumi libera così un intero nuovo spazio, quello possibile della modernità che qui si inaugura. Esso è allora l’innominabile senza misura che sta all’origine della novella. Tale è il racconto da cui nasce l’evento che lo manda in frantumi: il “baccano d’inferno” fatto di corpi spossati che danzano fra loro incatenati in una progressione circolare. Senz’altro, si tratta di un mito personale di Luigi Pirandello scrittore, della sua terra e del suo folklore, nell’idea di un passato arcaico a cui sempre attingere. Mito puntualmente precisato e ribadito dalla critica. Eppure, la ricezione di questa immobilità retrospettiva ha finito per trapassare anche fuori dalla formula del “verismo” o del “misticismo naturalistico” (Manotta 1998, 151-154). Oltre il buco, oltre la formula si intravede l’anatomia di presenze ugualmente consapevoli del tempo presente. Proprio come per gli “alien bodies of modern dance artists”, mediatori di “what is strange and disturbing in modernity” (Burt 1998, 10). Allora così si spiega l’incredibile e duratura, spesso per niente fedele, fortuna coreografica della *Giara* pirandelliana nel modernismo coreutico, la sua capacità di generare, ‘fuori dal buco’, questioni e problemi: in tutte le sue ambivalenze, tra cui quella di essere dell’ordine della legge e, insieme, l’emblema di una sua rinuncia che ristabilisce equilibrio.

AMBIVALENZE

Dopo la stesura narrativa e la prima pubblicazione sul “Corriere della Sera” (20 ottobre 1909; in volume dal 1912); dopo la precipitata riduzione in atto unico in siciliano per l’esasperante e uggioso Angelo Musco che

la portò in scena "con infelicissimo esito" al Teatro Nazionale di Roma (9 luglio 1917), anche la versione teatrale in lingua per la Compagnia Drammatica Italiana diretta da Luigi Almirante (Teatro Valle di Roma, 30 marzo 1925) fu un vero fiasco (*Mn* III, 481-484). È dell'anno prima, ossia del 1924 l'avvio, invece, della più duratura fortuna di questa novella nel teatro di danza.

Lungo questo arco temporale si afferma e diffonde una passione tutta modernista: l'importanza rituale e religiosa del totemismo, ossia il rapporto simbolico tra l'uomo e la natura, scelto e selezionato in quelle forme che erano avvertire come più primitive, arcaiche, antimoderne. Nel 1913, Sigmund Freud pubblica *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (*Totem e tabù. Somiglianze tra vita mentale dei selvaggi e dei nevrotici*). Si tratta, per la psicanalisi, e soltanto per essa, di un'incursione etnologica o storico-religiosa, in cui già in apertura Freud parla di "feste durante le quali i membri del clan rappresentano o imitano con danze rituali i movimenti e le caratteristiche del loro totem" (Freud 1969, 29). Freud parla anche, a proposito delle cerimonie di riconciliazione, di "una danza accompagnata da una canzone" (62), o di "canti e danze" come espiazione e purificazione attorno all'"uccisore" rientrato nella comunità (65): una tale identificazione con il totem è resa vincolante per "svariati fini magici o religiosi", soprattutto con "danze nelle quali tutti i membri della tribù si travestono da totem e ne imitano i movimenti" (128).

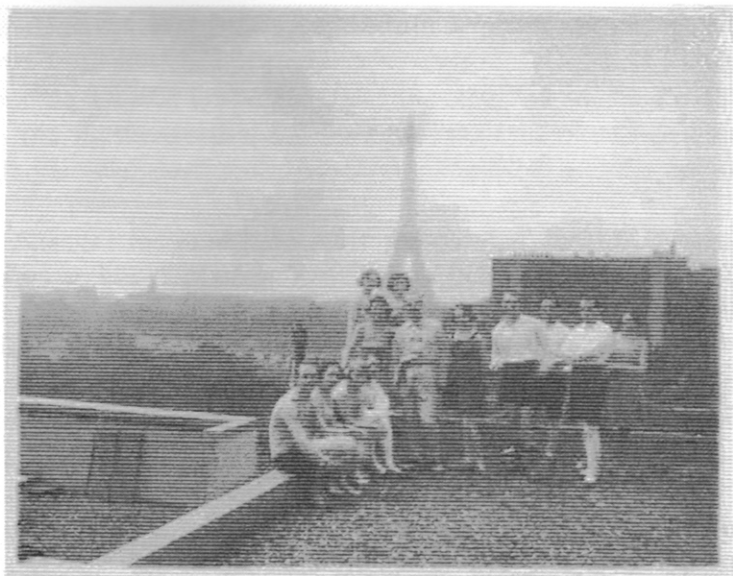
Anche Émile Durkheim, l'anno precedente, nel 1912, con *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (*Le forme elementari della vita religiosa*) aveva scritto della danza degli arunta intorno al loro totem prima dell'adorazione (Durkheim [1912] 2005, 187). La lunga durata di questa idea raggiunse Edoardo Weiss nei suoi *Elementi di psicanalisi* del 1931 (con prefazione di Freud del quale, nel 1930, Weiss tradusse per Laterza *Totem e Tabù*) in cui si parla di una danza attorno al totem a compimento di un'agape sacra (Weiss 1985, 70). Alle spalle c'era soprattutto l'imponente opera di James G. Frazer, tra cui soprattutto *Totemism and Exogamy* del 1910 (ed. Macmillan, London), ricerca nata fin dal 1887, condotta sempre nella cornice teorica del paradigma evolucionista e da destinare come voce all'*Encyclopedia Britannica*. Cresciutogli letteralmente fra le mani, lo studio è senz'altro il primo approccio sistemico a un vasto materiale che, secondo il dogma evolucionistico, riconosce una forma totemica originaria agli albori della civiltà (Frazer [1910] 1971).

Insomma, quella del *totemismo* negli anni di Frazer, Freud e Durkheim, gli stessi poi di Pirandello, era una “deplorable moda” (Eliade [1973] 1983, 168). Una ossessione culturale che poi Claude Lévi-Strauss, parlando di *illusione totemica*, ha rivendicato essere “un’unità artificiale che esiste soltanto nel pensiero dell’etnologo” (Lévi-Strauss [1963] 2010, 12).

Il totemismo fu la formula etnocentrata attraverso cui l’Occidente ha parlato di superstizione, *savagery* e di tutto ciò che aveva preceduto la modernità, ma fu anche il metro di giudizio per misurare la loro lontananza dalla civiltà. In parallelo alla produzione di questi discorsi, procede l’osservazione della danza come rituale primitivo la cui eredità si colloca a partire dal lavoro, sempre di matrice evoluzionista, dell’etnomusicologo Curt Sachs pubblicato nel 1933: *Eine Weltgeschichte des Tanzes* (Youngerman 2005, 77-92). Per questa via prende autorità lo stereotipo, anch’esso di lunga durata, di un’origine della danza proprio “sulle lande della primigenia *couvade* intorno al *totem* della tribù adorante” (Tani 1995, 31). Alla danza primitiva, insomma, si riconosce la rivendicazione di un’origine alienata alla modernità (Natali 2009, 29-40), in tutta la sua perfetta ambivalenza di essere, anche, rivendicazione autenticamente modernista poiché idea capace di “a progressive deconstruction of outmoded aesthetic conventions and traditions” (Burt 1998, 15).

PROBLEMI

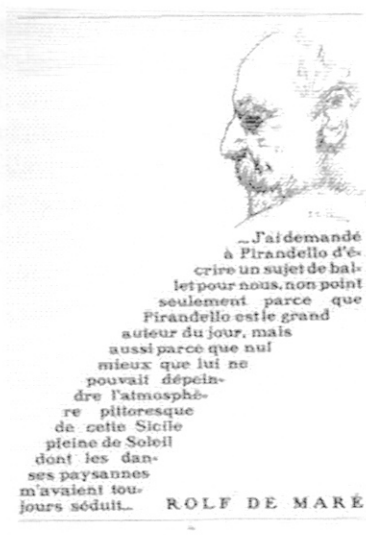
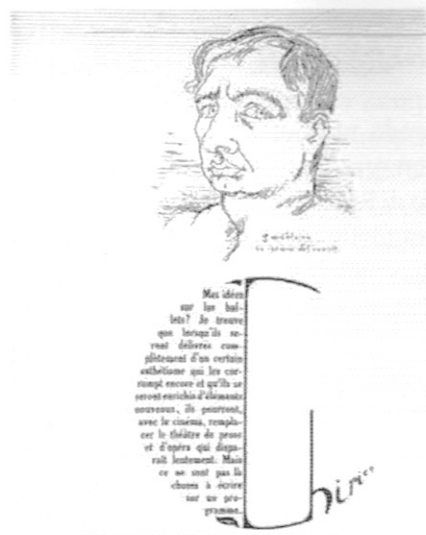
Il balletto *La Jarre*, il cui libretto è tratto dalla novella pirandelliana, debuttò al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi il 19 novembre del 1924, grazie a Les Ballets Suédois [Foto 1], compagnia creata e diretta dal mecenate svedese Rolf de Maré non senza l’apporto più in ombra del segretario generale e direttore del teatro, Jacques Hébertot (Auclair 2014, 11-20). La coreografia come di consueto fu affidata a Jean Börlin, danzatore *principal* della compagnia. La partitura musicale originale fu composta da Alfredo Casella, mentre le scene e i costumi furono affidate a Giorgio de Chirico. La “commedia coreografica in un atto”, così come fu chiamata a partire dal 1928, fu presentata all’interno di un programma di danza abbastanza composito: cinque titoli di cui quattro inediti. *La Jarre* fu quello che riscosse più unanimi consensi. Sono questi gli anni dell’affermazione per il balletto di una autonomia estetica e di una forte legittimità artistica nei confronti soprattutto del teatro musicale. A Parigi, Les Ballets Suédois agivano in speculare (e salutare) concorrenza con l’attività e il credo modernista dei Ballets Russes diretti da Serge de Djagilev (Garafola 1995), all’insegna della coesistenza di stili coreo-



grafici diversi ma sempre secondo l'idea di una sinergia di tutte le arti contemporanee (Suquet 2012, 112).

L'agenda di entrambe le compagnie comprendeva un radicale rinnovamento dello spettacolo danzato e del vocabolario accademico attraverso cui si consegnava alla modernità la tradizione del balletto ottocentesco. Ma anche delle sue gerarchie interpretative, radicate nella centralità della figura erotizzata del corpo della ballerina. Gerarchie ora riconsiderate attraverso una strategica sovversione delle dominanti rappresentazioni della mascolinità e del corpo maschile (Burt 1995). La recente rivalutazione di Jean Börlin, sia come interprete che come coreografo nelle vicende della danza del primo modernismo, parte proprio dai suoi sforzi di creare un intero mondo di movimento differente per ogni suo nuovo lavoro coreografico. Fu infatti questa sua ampia ricerca compositiva che qualificò sempre le sue creazioni, a prescindere dal metro con cui noi oggi possiamo guardarne i risultati (Dorris 1999, 170). I prodotti di un tale impegno comprendevano spesso la trasformazione della negatività dei discorsi normativi sull'omosessualità nella positiva affermazione di una soggettività alternativa a quella eteronormata (Burt 1999, 233).

Nonostante il successo che *La Jarre* riscosse al suo debutto parigino, già da prima qualche problema incominciò a danzare 'fuori dal buco'. In una lettera, non datata ma precedente il debutto, scritta da Casella a Börlin, il compositore chiede esplicitamente al coreografo di forzare l'aspetto



'selvaggio' della sua interpretazione, in conformità con la proverbiale atmosfera superstiziosa e tragica anche nelle manifestazioni di gioia nella Sicilia arcaica della novella:

N'oublie pas que la Sicilie est un pays sombre de mœurs, superstitieux, tragique jusque dans les manifestations de joie: sur toute la vie du pays pèse toujours une atmosphère de fatalité et d'angoisse. Il y aura avantage à forcer le caractère cruel et farouche plutôt que de tendre vers quelque chose d'efféminé et de mièvre (cit. in Näslund 2008, 353).

Ed è lecito chiedersi se quest'ultima sia una sincera preoccupazione per una più mimetica interpretazione degli austeri personaggi pirandelliani, oppure se investe direttamente il pregiudizio corrente sull'effeminatezza del danzatore maschio. La comprensione musicale della *Giara* pirandelliana, prima ancora del suo debutto coreografico, è già in potenza la tomba di una certa forma di soggettività. Quella pronta a rivendicare le sue radici perché assimilate a qualcosa di fatale, sul terreno prezioso di ogni discorso nazionalista. Una soggettività maschilista e, in fondo, omofoba.

In merito al suo inedito coinvolgimento per il décor e i costumi, Giorgio de Chirico affermò subito, su *La Danse* di dicembre del 1924, che solo quando si saranno "délivrés complètement d'un certain esthétisme qui les corrompt encore", i balletti insieme al cinema potranno "remplacer le théâtre de prose et d'opéra qui disparaît lentement" (cit. in Häger 1990,

244) [Foto 2]. Il primitivismo danzato nella *Giara* corre qui in parallelo, per de Chirico, con l'influenza del cinema (McCarren 2003, 112).

Apertamente polemico e in qualche modo profetico, il programma 'visivo' di de Chirico si accorda meglio con quanto da lui realizzato per *La Jarre* se letto in prospettiva con le parole di Rolf de Maré, nella stessa pubblicazione, quando afferma che solo Pirandello avrebbe potuto dipingere "l'atmosphère pittoresque de cette Sicilie plein de Soleil dont les danses paysannes m'avaient toujours séduit" (cit. in Häger 1990, 245) [Foto 3].

Ecco allora che i nuovi elementi capaci di liberare il vecchio estetismo del balletto si trovano nel seduttivo pittoresco di questa Sicilia arcaica, di questa vita e di queste danze di paese contrapposte a quelle della grande città moderna e caotica, a cui idealmente vi si sostituiscono come lo spettacolo di una più autentica alterità. E infatti in un perfetto, quanto per lui insolito, stile rustico de Chirico "réalisa néanmoins un décor très représentatif de sa manière avec son ciel bleu, sa terre jaune et ses murs écarlates" (Näslund 2008, 353). Il programma di ogni avanguardia si completa spesso nella seduzione regressiva di un passato utopico e solare che ritorna a schiarire la notte in cui si crede essere avvolto il presente.

PIRANDELLO DANZA

A posteriori, l'idea iniziale del balletto è rivendicata, ma in modo non pacifico, da Alfredo Casella, nel suo libro autobiografico intitolato *I segreti della giara*. Qui, la giara del titolo è, per Casella, il contenitore materiale di una intera vita spirituale, e non meno significativamente dedica il suo libro:

All'Eccellenza Giuseppe Bottai | All'uomo di Stato, | All'amico carissimo
che "volle" questo libro, | per devota ammirazione | e per grata amicizia, |
A. C. | Roma, gennaio 1939-XVII (Casella 1941, 5).

Casella rivela che de Maré desiderava un balletto tipicamente italiano, da contrapporre a *Le Tricorne* di de Falla. E voleva anche uno scenografo italiano, poiché Diaghlev non aveva mai fatto niente di simile. Casella ebbe l'idea di cercare un argomento nella vasta produzione novellistica di Luigi Pirandello, nonché di proporre il nome di Giorgio de Chirico per la scena e i costumi. Ma per Casella fu il compositore Mario Labroca a suggerirgli di trarre l'argomento dalla novella *La giara*, alla quale lui stesso aveva pensato e ora vi rinunciava a suo favore. Così poi, "in poche ore di comune lavoro con Pirandello, il libretto fu pronto e mi posi all'opera

con vivissimo entusiasmo” (Casella 1941, 225-227). In tempi di compiuta smaterializzazione delle ragioni del corpo nella gabbia simbolica della propaganda fascista (Falasca Zamponi 2003, 183-192), l'impressione qui è che la posteriore rivendicazione sul più pieno controllo dell'autenticità della genesi dell'opera consenta a Casella di stabilire e mantenere fermi i confini entro cui si disegna la genuinità, in termini nazionali e identitari, della sua trasmissione. Casella diresse personalmente l'orchestra al debutto parigino, e già nel 1931 aveva suggerito che forse in futuro un coreografo italiano avrebbe meglio catturato “le côte trépidant, en quelque sorte ‘électrique’ de la musique”, a contrapposizione invece della “lourdeur relative de la danse inventée par Jean Borlin” (Casella 1931, 177).

Eppure la scelta di de Maré e di Börlin per l'opera di Pirandello non può essere considerata come una risposta al successo del balletto *Le Tricorne* di Leonid Mjasin su musiche di Manuel de Falla per i Ballets Russes di Diagjlev, poiché già lo fu *Iberia*, con musiche di Isaac Albéniz, balletto realizzato da Börlin nove mesi dopo il debutto del balletto di Mjasin all'Opéra. Rolf de Maré era testimone della recente notorietà di Pirandello per il debutto parigino dei *Six Personnages en quête d'auteur* nel 1923 al Théâtre des Champs-Élysées che egli dirigeva: “De Maré battait donc le fer tant qu'il était chaud...” (Näslund 2008, 352). Inoltre, *Les Ballets Suédois* furono in tournée in Italia dall'8 febbraio al 29 aprile del 1923, e i loro programmi riscossero “un successo quasi unanime”, perché ben concertati dall'impresario che considerava l'Italia come “la gelosa custode delle grandi tradizioni artistiche”, secondo la definizione che ne diede egli stesso “nella presentazione dei suoi spettacoli” (Cafiero 1998, 87). Vero



è che la prima parte del processo creativo di Börlin nasce da uno stretto confronto con Pirandello. Del resto, anche l'introduzione nel libretto dell'episodio d'amore tra la figlia di Don Lollò e un paesano (danzato da Börlin) assente nell'intreccio della novella e nelle sue due riduzioni teatrali, sembra giustificarsi proprio nelle ragioni della distribuzione dei ruoli nello spettacolo di balletto (Santi 2007, 192).

Börlin e Pirandello si incontrarono due volte, tra luglio e agosto del 1924. Dapprima a Monteluco (Spoleto), presso l'abitazione di Pirandello, insieme a Casella [Foto 4]. Poi a Palermo, con de Maré, per visitare il Museo etnografico e raccogliere materiale folclorico. Pirandello raggiunse Börlin per aiutarlo a riunire la documentazione e per affinare il progetto. Börlin racconterà più tardi che guardarono assieme alcune danze folcloriche, ma che Pirandello le giudicò prive di valore:

Voici comme on dansait quand j'étais enfant! dit le grave dramaturge, qui, joignant le geste à la parole, se mit à exécuter de vieilles danses siciliennes à un rythme endiablé! Quel spectacle inoubliable! (intervista con Jean Börlin, in "L'Intransigent", October 20, 1924, cit. in Näslund 2008, 353).

Il "baccano d'inferno" della festa primitiva e notturna che chiude *La giara* è già tutta qui nel ritmo indiatolato di gesto e parola del corpo danzante di Pirandello. La visita al museo fu dovuta alla ricerca soprattutto di immagini da far rivivere sulla scena, più che di gesti o di posture, e non in termini di mere riproduzioni ma come "new thoughts, new ideas, and new forms", secondo proprio l'inesausta, per quanto a volte conforme, prassi compositiva di Börlin (Dorris 1999, 177). La ricerca sul campo, invece, si è imbattuta direttamente nell'oggetto del suo studio, e ha così trasformato l'osservazione partecipante in una risposta vivente.

DANZARE PIRANDELLO

Della coreografia di Börlin, della sua genesi nella gestualità e nel corpo di Pirandello, i recensori al suo debutto niente capirono. Non certo per il consueto, stanco luogo comune dell'intraducibilità della parola, della problematica, della dialettica, della "dialogica realistica", nelle intensità del gesto danzato (Santi 2007, 189-191). Ma perché prevalsero soprattutto ragioni ideologiche, e così nuovi problemi affiorarono dai bordi della giara. Il pianista e critico Auguste Mangeot riconobbe l'italianità musicale della partitura di Casella, iscritta nella corrente neoclassica che ha segnato la musica fra le due guerre (Kelkel 1992, 210). Pienamente sordo ai nuovi principi del movimento, Mangeot riconobbe solo ciò che già conosceva,

ironizzando sommariamente sul proclamato programma antiaccademico della compagnia svedese, di contro invece alle, a suo dire impeccabili, *attitudes* accademiche di Börlin (Mangeot 1924, 373-374).

Ma la nuova danza agli occhi di chi sa purtroppo soltanto ascoltare non sembra più che una ripetizione dell'identico senza alcun incanto. Il compositore, direttore d'orchestra e critico musicale André Messager, su "Le Figaro" non trovò niente di nuovo nel libretto di Pirandello, tantomeno nella coreografia, giudicata ripetitiva nella presenza di Börlin come interprete in tutti i cinque balletti della serata: "C'est dire que nous revoyons pendant toute la soirée les mêmes gestes, les mêmes pas, les mêmes attitudes. Il paraîtrait que cela enchante quelques spectateurs!" (Messager 1924). Georges Ploch deplorò addirittura l'aleatorietà dei significati negli spettacoli di danza, ma non la sua personale incompienza delle nuove gerarchie nelle arti moderniste: "Ce qui ne vaut pas d'être dit, on ne le chante même plus au-jourd'hui: on le danse..."; per aggiungere, laconico: "Quant à la chorégraphie, elle se montre sans fantaisie, sans verve, sans réelle invention" (Ploch 1924).

L'ideologia nazionalista al fondo della partitura di Casella, a un passo da quello che diverrà poi "il suo ideale stile littorio" (Santi 2007, 188), fu invece ben riconosciuta e accolta dai recensori italiani. Renzo Bossi, docente di Composizione al Conservatorio di Milano e direttore d'orchestra, riporta le recensioni parigine all'attualità italiana, affinché il "Casella reazionario", "rientrato a Roma" come "un *figliol prodigo*", potesse essere un "salutare monito di certi incomposti fanatismi avveniristi tuttora imperanti nel nostro Bel Paese" (Bossi 1924). Mentre Sarti, su "La Tribuna", ignorando totalmente l'idea della coreografia come arte autonoma, ritrova Casella "fedele alle tradizioni italiane. Il suo balletto conserva il ritmo della nostra musica moderna ed ha un carattere nettamente rusticano.



Anche i costumi di De Chirico hanno caratteri che con le scene da lui ideate contribuiscono molto a creare una atmosfera squisitamente italiana” (Sarti 1924). È evidente che i corpi che hanno dato vita a questi ritmi restano al momento del tutto invisibili e alieni al mercato dei discorsi di rivendicazione delle identità [Foto 5].

Perché la giara come totem di una società che reinstaura i valori della tradizione contro lo sperimentalismo modernista, per la critica musicale non va mai in frantumi. Non vi è nessun rivelatore “baccano infernale” attorno a questo totem. Per il compositore e musicologo francese Roland Alexis Manuel Levy, “Le ballet n’est qu’une suite de danses qui se nouent et se dénouent autour de la jarre”, mentre al contrario “Casella ne tourne point autour du pot”. È la condanna dell’artificio e dell’effetto, a favore di una “langue musicale comme émondée de toute locution qui ne soit pas purement italienne”. Quando le identità nazionali vengono riconosciute ben cementate fra i confini della loro storia allora si possono rivendicare illustri genealogie, e il clan è la parentela che tiene a bada ogni inquietudine:

Domenico Scarlatti, Rossini et Verdi sont les parrains de son ouvrage; ils n’en sont pas les parents. [...] Dans *la Jarre*, une symphonie preste et robuste à la fois nous ravit sans inquiétude (Roland-Manuel 1924).

Infine, in due consecutivi interventi, Émile-Jean-Joseph Vuillermoz, musicologo e critico, in un duro attacco alle ragioni innovative del teatro coreografico degli svedesi, “ces pseudo-révolutionnaires” in cui il desiderio di sorprendere non è pari alla loro incerta e balzubiente tecnica di movimento (Vuillermoz 1924a), arriva ad apostrofare il facoltoso de Maré come “bolcheviste par persuasion”. E farebbe anche soltanto sorridere, se proprio in conclusione non apparisse il più vero spettro della critica musicale: “les Ballets Suédois sont une compagnie où les danseurs s’effacent devant les musiciens, et où les musiciens cèdent la place aux danseurs” (Vuillermoz 1924b). La possibilità che la musica sia costretta a cedere il passo alla danza, e che insomma la danza possa finalmente fare a meno di sottomettersi alla musica (cfr. Tomassini 2013).

ENVOI

La ricezione della coreografia di Börlin proseguì oltre il debutto. Anche il balletto conobbe riprese, riscritture e nuove edizioni che quasi non si contano. Questa che segue è la lista dei coreografi e delle coreografe che sono riuscito per ora a intereettare, in attesa di meglio attrezzati affon-

di: Rosina Galli (New York, Metropolitan Opera House, 1927), Bronislava Nijinska (Buenos Aires, Teatro Colon, 1927), Ileana Leonidov (Roma, Teatro dell'Opera, 7 aprile 1928), Ninette de Valois (1934), Aurel M. Milloss (Roma, Teatro Reale, 25 febbraio 1939; Firenze, Maggio musicale fiorentino, 1 giugno 1957, con le scene di Renato Guttuso; di nuovo nel 1970, sempre al Maggio fiorentino), Gyulia Harangozo (1941), Bianca Gallizia (Milano, Teatro alla Scala, 18 marzo 1943; Napoli, Teatro San Carlo, 1957), Margarete Wallmann (Milano, Teatro alla Scala, 23 aprile 1950, e 1959), Luciana Novaro (Milano, Teatro alla Scala, 1962), Ruth Page (Chicago, 1966), Giuseppe Carbone (1975), Ugo dell'Ara (1976); Gianfranco Paoluzi (TorinoDanza, 21 giugno 1990, scene di Giorgio Cristini e costumi di Fabrizio Nali), Enzo Cosimi (Firenze, Maggio Danza - Teatro Comunale, marzo 1991), Loris Petrillo (Torino, Teatro Regio, 1994), e, più recentemente, Fredy Franzutti (Lecce, Teatro Politeama Greco, 12 marzo 2009).

Merita una citazione a parte la ricostruzione della coreografia di Jean Börlin realizzata da Millicent Hodson, e la ricostruzione delle scene e dei costumi di Kenneth Archer, con Jorma Uotinen e Guido Pistoni e il Corpo di Ballo e l'Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma (Roma, Teatro dell'Opera, dal 30 gennaio al 3 febbraio 2008). Così, come per il buco rotto della giara, anche la coreografia ha trovato il suo magico mastice. Nel frattempo tutti i problemi sulla performatività della modernità sono definitivamente evitati e rimossi dallo spettacolo del passato illusoriamente ri/costruito o, per meglio dire, dal passato rimesso in scena soltanto come uno spettacolo.

ABBREVIAZIONI

Na

Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Milano, 1990, vol. III

Mn

Luigi Pirandello, *Maschere nude*, a cura di Alessandro d'Amico in collaborazione con Alessandro Tinterri, Milano, 2004, vol. III

BIBLIOGRAFIA

Auclair 2014

M. Auclair, in *Les Ballets Suédois (1920-1925)*, a c. di M. Auclair, F. Claustrat, I. Piovesan, Paris 2014, 11-20.

Bersani 2010

L. Bersani, *Is the Rectum a Grave? and Other Essays*, Chicago-London 2010, 3-30.

Bossi 1924

R. Bossi, *Da Alfredo Casella a Umberto Giordano - "La Giarra" e "Cena delle beffe"*, in "La grande illustrazione d'Italia", novembre 1924, 16.

Burt 1995

R. Burt, *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*, New York - London 1995.

Burt 1998

R. Burt, *Alien Bodies. Representations of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance*, New York - London 1998.

Burt 1999

R. Burt, *Interpreting Jean Borlin's Dervishes: Masculine Subjectivity and the Queer Male Dancing Body*, in "Dance Chronicle", 22 (2), 1999, 223-238.

Burt 2009

R. Burt, *The Performance of Unmarked Masculinity*, in *When Men Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*, a c. di Jennifer Fisher e Anthony Shay, New York - London 2009, 150-167.

Caferio 1998

C. Caferio, *I Balletti Svedesi in Italia*, in "La danza italiana", 1, 1998, 85-105.

Casella 1931

A. Casella, *Hommage a Jean Borlin*, in *Les Ballets Suédois dans l'art contemporain*, Paris 1931, 177-178.

Casella 1941

A. Casella, *I segreti della giara*, Firenze, 1941.

Derrida [1985] 1996

J. Derrida, *Pre-giudicati. Davanti alla legge*, a cura di Federica Vercillo, Catanzaro [1985] 1996.

Dorris 1999

G. Dorris, *Jean Borlin as Dancer and Choreographer*, in "Dance Chronicle", 22 (2), 1999, 167-188.

Durkheim [1912] 2005

E. Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa*, Roma [1912] 2005.

Eliade [1973] 1983

M. Eliade, *La creatività dello spirito. Un'introduzione alle religioni australiane*, Milano 1983.

Falasca Zamponi [1997] 2003

S. Falasca Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, a cura di S. De Franco, Soveria Mannelli [1997] 2003.

Frazer [1910] 1971

J. G. Frazer, *Totemism and Exogamy* [1910] London 1971.

Freud [1912-1913] [1921] 1969

S. Freud, *Totem e tabù* [1912-1913] e *Psicologia delle masse e analisi dell'io* [1921], a cura di S. Daniele e E. A. Panaitescu, Torino 1969.

Garafola 1995

L. Garafola, *Rivals for the New: The Ballets Suédois and the Ballets Russes*, in *Paris Modern. The Swedish Ballet 1920-1925*, a cura di N. Van Norman Baer, San Francisco 1995, 66-85.

Gardner 2012

C. Gardner, *Beckett, Deleuze and the Televisual Event. Peephole Art*, London - New York 2012.

Häger 1990

B. Häger, *Ballets Suédois (The Swedish Ballet)*, New York 1990.

Kelkel 1992

M. Kelkel, *La musique de ballet en France de la belle époque aux années folles*, Paris 1992, 208-210.

Lévi-Strauss [1963] 2010

C. Lévi-Strauss, *Il totemismo oggi*, Milano [1963] 2010.

Mangeot 1924

A. Mangeot, "Ballets Suédois", in "Le Monde Musical", novembre 1924, 373-374.

Manotta 1998

M. Manotta, *Luigi Pirandello*, Milano 1998.

McCarren 2003

F. McCarren, *Dancing Machines. Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*, Stanford 2003.

Messenger 1924

A. Messenger, *Figaro-Théâtre/Les premières*, in "Le Figaro", 21 novembre 1924.

Näslund 2008

E. Näslund, *Rolf de Maré. Fondateur des Ballets Suédois. Collectionneur d'art. Créateur de musée*, a cura di E. Clotuche, Paris 2008.

Natali 2009

C. Natali, *Percorsi di antropologia della danza*, Milano 2009.

Ploch 1924

G. Ploch, *Les Ballets Suédois*, in "Paris-Soir", 21 novembre 1924.

Roland-Manuel 1924

Roland Manuel, *La quinzaine musicale*, in "Eclair", 24 novembre 1924.

Santi 2007

P. Santi, *La giara di Alfredo Casella*, in *La novella di Pirandello. Dramma, film, musica, fumetto*, a cura di E. Lauretta, Pesaro 2007, 185-194.

Sarti 1924

Sarti, *Il balletto "La giarra" L. Pirandello, Casella e De Chirico*, in "La Tribuna", 21 novembre 1924, 3.

Suquet 2012

A. Suquet, *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin 2012.

Tani 1995

G. Tani, *La danza e il balletto. Compendio storico-estetico*, Parma 1995.

Tomassini 2013

S. Tomassini, *Dirigere lo zoo: su alcune contese fra danza e musica nel Novecento*, in "Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni" [rivista online], V, 4, 2013, 199-249.

Vuillermoz 1924a

E. Vuillermoz, *Les Premières: Theatre des Champs-Élysées; Les Ballets Suédois*, in "Excelsior", 22 novembre 1924.

Vuillermoz 1924b

E. Vuillermoz, *Les Ballets Suédois*, in "Candide", 27 novembre 1924.

Weiss [1931] 1985

E. Weiss, *Elementi di psicoanalisi*, Pordenone [1931] 1985.

Youngerman [1974] 2005

S. Youngerman, *Curt Sachs et son héritage. Une approche critique d'Eine Weltgeschichte des Tanzes suivi de commentaires sur quelques études récentes perpétuant ses idées* (1 ed. inglese 1974), tr. in fr. da Annie Suquet, in *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, a cura di A. Grau e G. Wierre-Gore, Pantin 2005, 77-92.

Zappulla Muscarà 2007

S. Zappulla Muscarà, *La giara e La patente fra narrativa e teatro ovvero Pirandello nell'isola del sofisma*, in *La novella di Pirandello. Dramma, film, musica, fumetto*, a cura di E. Laretta, Pesaro 2007, 143-176.

ENGLISH ABSTRACT

The essay describes the ballet *La giara* as the result of a summer encounter in Montelucio, between Luigi Pirandello, the composer Alfredo Casella, and the dancer and modernist choreographer Jan Börlin in 1924. In 1923, Rolf de Maré (a Swedish art collector and patron of the Ballets Suédois based in Paris) had assisted in building the notoriety of Pirandello with the staging of *Six Personnages en quête d'auteur* by Serge Pitoeff in Paris. Meanwhile, de Maré and Börlin had the opportunity to travel in Sicily and collect many original materials (visiting the Museo Etnografico in Palermo) for the choreographic work. The ballet, *La Jarre*, premiered in Paris, at the Théâtre des Champs-Élysées, on November 19, 1924. Casella illustrated (and restored) the main characteristics of the music and of the choreographic event, which was for him based on "Sicilian folklore", "Southern music" and "picaresque narrative". The décor and costumes were by the Italian painter Giorgio de Chirico. Despite the success of the ballet at the première, troubles 'danced' out of 'the Jar' just weeks later. The controversy concerned the effeminacy of the male dancer, the aesthetic of the ballet, the length of the libretto, the modernism of the choreography and the nationalism of the score. In the end, the performativity of animality in representations of Southern Italy in this novel by Luigi Pirandello, with his long fortune in dance, is not only an anthropological myth or a genealogical model, but mainly a cultural response to a still threatening alienation from modernity of the region.

La Rivista di
Engramma

150

ottobre 2017

Zum Bild, das Wort II

a cura della Redazione di Engramma