

# Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo

*27, Annale 2018*



la casa  
USHER

## Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo  
Annali fondati e diretti da Marco De Marinis  
Nuova serie  
n. 27 – 2018

**Direzione:** Marco De Marinis

**Comitato Scientifico:** Georges Banu (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III);  
Josette Féral (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III); Helga Finter (Justus Liebig -  
Universität Giessen); Raimondo Guarino (Università di Roma III); Claudio Longhi  
(Università di Bologna - ERT); Freddie Rokem (Tel Aviv University); Nicola Savarese  
(Università di Roma III); Richard Schechner (New York University - Tisch School).

**Redazione:** Fabio Acca, Laura Budriesi, Roberta Ferraresi, Silvia Mei.

C/o Dipartimento delle Arti - Università degli Studi di Bologna, via Barberia 4,  
40123 Bologna.

**Contatti online rivista:** [www.cultureteatrali.org](http://www.cultureteatrali.org) - [rivista.cultureteatrali@gmail.com](mailto:rivista.cultureteatrali@gmail.com)

**Direttore responsabile:** Marco De Marinis

**Peer review:** la pubblicazione di un contributo su «Culture Teatrali» comporta  
il passaggio attraverso un sistema di *peer review* affidato al comitato scientifico e alla  
redazione. È in corso di adozione il sistema di valutazione esterna *double blind peer review*.

La rivista «Culture Teatrali» è pubblicata con il contributo del Dipartimento delle  
Arti dell'Università di Bologna.

Per abbonamenti e acquisti postali rivolgersi a:  
VoLo publisher srl, via della Zecca 15, 55100 Lucca, tel. 0583/494820  
[claudiagori@volopublisher.com](mailto:claudiagori@volopublisher.com)

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003  
ISSN: 1825-8220

© 2018 by VoLo publisher srl  
via Ricasoli, 32 - 50122 Firenze. Tel. +39/055/2302873  
Email: [info@volopublisher.com](mailto:info@volopublisher.com). Sito internet: [www.lacasasusher.it](http://www.lacasasusher.it)

In copertina: Heiner Goebbels, *Stifters Dinge*, 2007.  
Copyright by Wonge Bergmann | Ruhrtriennale.

ISBN: 978-88-98811-342  
Finito di stampare nel mese di xxx 2018 presso xxx.

## SOMMARIO

### TEATRI DEL SUONO

a cura di Enrico Pitozzi

7 *Premessa*

#### OUVERTURE

12 Heiner Goebbels  
*Estetica dell'assenza. Come tutto ebbe inizio*

#### SEZIONE I. VEDERE IL SUONO

22 Enrico Pitozzi  
*Immagini sonore. La scena contemporanea e le sue forme*

41 Dujka Smoje  
*Le théâtre musical à la croisée des chemins*

#### SEZIONE II. TEATRI DEL SUONO

56 Ryūichi Sakamoto  
*The sound perception. Conversation with Sakamoto Ryūichi*

62 Hubert Westkemper  
*Della percezione: il suono come ambiente complesso*

70 Luigi Ceccarelli  
*La materia del suono: un ascolto immersivo*

83 Scott Gibbons  
*The elementary matter of things: the organic aspects of sound*

89 Hans Peter Kuhn  
*A sonic dimension of theatre*

96 Roberto Paci Dalò | Giardini Pensili  
*L'invisibile ben temperato*

103 Daniela Cattivelli  
*Gesti sonori*

112 Robin Rimbaud (aka Scanner)  
*The experience of listening*

119 Francesco Giomi  
*Dello stupore: una logica acustica*

126 Nancy Tobin  
*La conception sonore pour la scène*

SEZIONE III. IMMAGINE ACUSTICA

- 136 Jean-Paul Quéinnec  
*Effets de constellation de la dramaturgie sonore au théâtre*
- 154 Stefano Tomassini  
*«Un passo dentro allo spartito»: ipotesi su Händel e Bigonzetti*

**DOSSIER TERZO TEATRO: IERI, OGGI, DOMANI**

a cura di Roberta Ferraresi

- 173 Marco De Marinis  
*Terzo Teatro: ieri, oggi, domani. Presentazione*
- 177 Piergiorgio Giacchè  
*C'era una volta il Terzo Teatro...*
- 186 Raimondo Guarino  
*Il tempo del Terzo Teatro*
- 192 Cristina Valenti  
*Terzo Teatro, generazione teatrale e generazione politica*
- 204 Mimma Valentino  
*Le "isole galleggianti" del Terzo Teatro*
- 216 Roberta Ferraresi  
*Terzo Teatro: ieri, oggi, domani.  
Riflessioni a margine di un progetto della Soffitta*

**STUDI**

- 231 Roberto Fratini Serafide  
*Liturgie dell'impazienza - Soglie dell'inazione.  
Le culture della Partecipazione e la Cultura come Performance partecipativa*
- 262 Pierfrancesco Giannangeli  
*Le radici contemporanee del teatro amatoriale: un'ipotesi*

**INTERVENTI**

- 287 Marco Baliani  
*Ditemi prima i vostri nomi*
- 297 Abstract

**TEATRI DEL SUONO**

a cura di Enrico Pitozzi

Stefano Tomassini

## «UN PASSO DENTRO ALLO SPARTITO»: IPOTESI SU HÄNDEL E BIGONZETTI

La constatazione che il passaggio dall'ascolto passivo all'ascolto attivo è anche il passaggio dall'accettazione passiva alla critica (un ascolto musicalmente adeguato è sempre stato certamente anche un ascolto critico) ferisce naturalmente a morte la falsa religione artistica dell'immediatezza: l'arte si muta, da immagine godibile, in oggetto da conoscere, e il piacere che in essa si prova diventa il piacere di guardare fermamente negli occhi questo oggetto.

T.W. Adorno, *Il fido maestro sostituito*

### 1. Breve storia di alleanza e di contesa

Lungi dal pretendere o rivendicare una consonanza parentale ("arti sorelle"), il rapporto fra danza teatrale e teatro musicale è da sempre storia di alleanza e di contesa<sup>1</sup>. È soprattutto a partire dal Novecento, con la trasformazione politica della dimensione spaziale dell'ascolto, l'affermarsi di una nozione di montaggio in danza come risposta indipendente dalla struttura della musica, con l'uso della notazione del movimento (*score*) quale parte attiva del processo creativo, che questa dipendenza e collaborazione si dirime in una contesa<sup>2</sup>. Al centro di questa vicenda domina quello che Nicolas Nabokov ha chiamato lo *zoo musicale* dei Ballets Russes di Sergej Djagilev, per raccontare la grande varietà delle scelte musicali operate dal famoso impresario, ascoltatore vorace e sapiente lettore di recenti partiture, e in cui anche l'idea del passato che trasmigra

<sup>1</sup> «Dagli albori e per gran parte della sua storia la danza teatrale italiana scorre come un fiume parallelo a quello del teatro d'opera», così l'avvio di K. Kuzmich Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'Opera italiana*, vol. 5, *La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988, p. 177. Tuttavia, il tema delle «arti sorelle» è debitore del *tópos* dell'*ut pictura poesis* che dalle teorie della pittura umanistica si consegna alle fonti letterarie per indicare l'influenza reciproca tra parola e immagine, tra letteratura e arti figurative, su cui cfr. almeno R. Wright Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura* [1974], Milano, Studio Editoriale, 2011 (*Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York, W.W. Norton, 1967; 1ª ed. italiana Sansoni). Di una vitalità connettiva del tema alle arti performative cfr. il fondamentale studio di E. Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.

<sup>2</sup> Un utile strumento, legato soprattutto all'area *modern* americana, è C. Teck (ed.), *Making Music for Modern Dance. Collaboration in the Formative Years of a New American Art*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2011; più di recente, in un'ottica esclusiva dell'incontro e della intersezione coreomusicale, cfr. P. Veroli and G. Vinay (eds.), *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse*, New York-London, Routledge, 2018, magari tenendo sullo sfondo anche lo studio di P. Hodgins, *Relationships between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance: Music, Movement and Metaphor*, Lewiston-Queenstone-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1992.

in questa inedita ricerca del nuovo è un supplemento della storia<sup>3</sup>. Questa idea del passato, dunque, che sempre ricade nelle scelte musicali dei coreografi modernisti, è una nostalgia, continuamente inevasa, di fronte alle rovine del tempo, sia per esempio nella sperimentazione del balletto sinfonico di Leonid Mjasin, in cui il presente è pensato attraverso la congiunzione di temporalità diverse (la sinfonia del passato e la coreografia modernista). E sia nell'*aria imperiale* delle coreografie sinfoniche di George Balanchine, attraverso cui il coreografo ha provveduto di una nuova idea di classicità, plurale e orizzontale, la giovane democrazia del Nuovo Mondo: Balanchine pensa il movimento in termini sinfonici, così come ajkovskij scriveva sinfonie pensando in termini orchestrali. Già Nižinskij nei suoi diari aveva decretato il superamento degli occhi a favore di un'autonomia del sentire capace di mettere in crisi l'unità tra danza e musica<sup>4</sup>. Ma quando la richiesta di un'unità del processo compositivo si sposta dalla composizione come un tutto, al centro della generazione del movimento, ossia all'unità della persona, questa tensione sembra risolversi nei termini di una vera e propria possibile rinuncia alla musica, come emerge dalle teoresi di Rudolf Laban e di Max Terpis<sup>5</sup>. Sembra dunque prefigurarsi un finale paradossale, capace di violare l'alleanza storica, tra danza teatrale e musica, rispettandola: occorre saper creare una profondità interiore dell'ascolto per poter danzare la musica facendo a meno della ripetizione del suo mero ascolto esteriore. La storia riparte da qui. In una pratica di creazione che ora esige una più ampia serie relazionale tra coreografia e musica: uguaglianza e funzionalità, reazione e partecipazione, empatia e psicologia, oltre che assenza e rinuncia, fino ai limiti dell'infunzionale. Anche nel caso della calcolatissima contingenza attiva nella collaborazione tra John Cage e Merce Cunningham, la più emblematica di tutto il Novecento, il massimo della vicinanza coincide proprio con il massimo della distanza<sup>6</sup>.

### 2. La sparizione del suono

Prendo la citazione del titolo di questo saggio molto sul serio perché il brano da cui è tratta riporta con precisione il perimetro entro cui, nel lavoro di Mauro Bigonzetti, avviene la relazione creativa, la disposizione con cui si dà una pratica artistica, e i termini in gioco nella scommessa più alta e imprevedibile, quello del «dialogo con la musicalità». Una musicalità qui intesa, compresa, anche afferrata e, nella prassi, pretesa come una qualità: quella di una «convinzione musicale»<sup>7</sup>. Un dialogo la cui

<sup>3</sup> Mi permetto di rinviare al mio studio, *Dirigere lo zoo: su alcune contese fra danza e musica nel Novecento*, in «Danza e ricerca», V, 2013, n. 4, pp. 199-249.

<sup>4</sup> «So che la gente avrà paura di me perché parlo di cose che non ho visto. Io vedo senza occhi. Io sono sentimento. Io sento. So che i ciechi mi capiranno, se spiegherò loro che gli occhi sono una cosa superata»; V. Nižinskij, *Diari. Versione integrale*, trad. it. di M. Calusio, Milano, Adelphi, 2000, p. 207.

<sup>5</sup> S. Tomassini, *Dirigere lo zoo*, cit., pp. 241-247.

<sup>6</sup> Sul modello di «collaboration at a distance», cfr. R. Copeland, *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*, New York-London, Routledge, 2004, pp. 271-272.

<sup>7</sup> K. Teck, *Music for the Dance. Reflections on a Collaborative Art*, New York-Westport-London, Greenwood Press, 1989, p. 168.

finalità non è certo quella di restaurare un'armonia, ma di renderlo, quel dialogo, interamente un'esperienza fisica, da qui la traslazione del «passo»:

Si forma un vero e proprio triangolo tra la musica, l'interprete e il coreografo. E questo è un tempo di creazione che il coreografo può gestire direttamente con i singoli interpreti, o con il gruppo quando previsto, senza quasi dover spiegare niente. Si tratta di un lungo e negoziato dialogo con la musicalità dei brani scelti. La musicalità è un passo dentro allo spartito e diventa il vaso comunicante tra il coreografo e il ballerino.

La citazione è tratta da un'intervista al coreografo per il programma di presentazione stampato in occasione del suo *Progetto Händel* per il Teatro alla Scala di Milano, al debutto il 20 maggio 2017<sup>8</sup>. Questa coreografia è la quarta su musiche di Georg Friedrich Händel realizzata da Bigonzetti a partire dal 2007, ed è la testimonianza di una resistente fedeltà all'ascolto che si è nel tempo tradotta in una prassi.

Da un iniziale interesse per la determinata dimensione teatrale della musica di Händel (*InCanto*, 2007) Bigonzetti è passato all'ipotesi di una apertura dell'azione che ne intensificasse, soprattutto, la libertà espressiva e la dinamica degli intrecci (*Festa barocca*, 2008) fino a una dimensione puramente intangibile, concertante e insieme corporea, suggestionata prima di tutto dalla versione pianistica di alcune *suites* di Keith Jarrett del 1993, e come concertata, nel movimento, attraverso un'attenzione dinamica oltreché espressiva al respiro di ogni danzatore (*Come un respiro*, 2009). Il passaggio successivo, per niente cursorio, ha forzato l'esperienza compositiva dall'uso della musica registrata a un programma musicale interamente eseguito dal vivo. All'iniziale ricerca degli affetti attraverso il *collage* musicale (e pre-registrato) si è imposta infine una drammaturgia dell'esperienza diretta della vita del suono mentre, in termini coreografici, questo ha prodotto la necessità di un chiarimento compositivo del movimento anche *fuori-musica*.

*Progetto Händel* è stato un vero successo, prima di tutto di pubblico: diciannove minuti di applausi alla prima, e innumerevoli chiamate. La sua struttura è tanto semplice quanto rivelatrice: si tratta di un balletto concertante a serata intera, per un organico ridotto di sedici tra ballerini e ballerine (con punta)<sup>9</sup>. È diviso in due parti indipendenti ma non slegate. La prima comprende una scelta di *suites per clavicembalo* eseguite dal vivo al pianoforte, mentre la dimensione visiva è dominata dal bianco e nero<sup>10</sup>. La seconda, invece, è più cromatica, sia sul piano visivo che musicale, e attinge sempre al repertorio cameristico di Händel: si tratta di una serie di *sonate* (con l'intermissione di un solo movimento da una *suite*) eseguite dal vivo da una formazione da

<sup>8</sup> S. Tomassini, "C'è sempre un sipario che si apre": incontro con Mauro Bigonzetti, in *Progetto Händel* (Stagione di Balletto 2016/2017), Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2017, pp. 5-11.

<sup>9</sup> Oltre alle due *étoiles*, Svetlana Zakharova e Roberto Bolle, l'organico era composto da: Antonella Albano, Marco Agostino, Federico Fresi, Gaia Andreanò, Timofej Andrijashenko, Stefania Ballone, Agnese Di Clemente, Christian Fagetti, Chiara Fiandra, Denise Gazzo, Maria Celeste Losa, Fabio Saglibene, Giulia Schembri e Gioacchino Starace.

<sup>10</sup> Al pianoforte, James Vaughan.

camera di cinque strumentisti<sup>11</sup>. Le luci di Carlo Cerri e i costumi scultorei dell'artista visiva Helena De Medeiros hanno avuto un ruolo attivamente vicario per intensificare la forza di questa bipolare ripartizione compositiva. La scelta dei numeri musicali e la combinazione non lineare delle parti sono il risultato di un disegno drammaturgico decisionale del coreografo che deve essere analizzato.

Una frequente obiezione all'uso del pianoforte al posto del clavicembalo per l'esecuzione delle *suites* è che, mentre il contrappunto di Bach e il suo tipo di scrittura ben strutturato e *sostenuto* si presta facilmente all'esecuzione su un pianoforte moderno, le strutture invece più esili in queste composizioni di Händel, con «la tessitura delle parti molto spoglia» perché «questa musica andava ornamentata all'atto dell'esecuzione, e magari amplificata mediante l'improvvisazione», nel complesso invece non lo sono<sup>12</sup>. Questo allora comporta che, in presenza di una coreografia che si fondi sulla relazione con la musicalità, il rapporto tra il danzatore e l'interprete al pianoforte diventa più stretto, serrato, necessariamente complice, e decisiva sarà l'apertura di questo evento musicale a qualcosa che, nella scrittura musicale, può trovare spazio: il corpo.

Perché è proprio nella fragilità di questa relazione, fra le maglie lasciate aperte tra la «tessitura» musicale e l'esecuzione del pianista, che è possibile per il corpo del ballerino compiere «un passo dentro allo spartito».

Nel rapporto della seconda parte con il complesso cameristico, invece, sarà il gioco, l'orchestrazione dei gruppi ad assolvere questo compito di incontro con i suoni, senza cercare di dominarli o indirizzarli verso l'interpretazione stessa. Come? Nel montaggio scenico, ossia nelle disposizioni delle entrate e delle uscite, dei cambi e delle sparizioni, delle resistenze e del restare inattivo dei ballerini in scena, nei momenti di passaggio da un brano all'altro, nel movimento *fuori-musica*, perché i corpi degli interpreti non sono più portatori di una fine che sempre si annuncia con la conclusione del numero musicale, ma invece di una presenza sommersa di potenzialità ancora suscettibile di nuovo movimento. Una volta compiuto il passo dentro la partitura, il suono coincide con il corpo e non esiste più una fine della musica, un dopo della scrittura: in questo corpo-suono il movimento è sempre in divenire.

Il presente saggio indaga, a partire da queste coreografie e più in dettaglio soprattutto da quest'ultimo progetto, gli estremi drammaturgici di una sparizione: quella del suono come alfabeto<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Violino, Francesco De Angelis; oboe, Fabien Thouand; flauto, Andrea Manco; violoncello, Massimo Polidori, clavicembalo, James Vaughan.

<sup>12</sup> Cfr. W. Dean, *Musiche per tastiera da camera*, in Id., *Handel (The New Grove)*, Milano-Firenze, Ricordi/Giunti, 1987, pp. 94-95 (*The New Grove. Handel*, London, Macmillan, 1982); ma cfr. anche T. Best, *Handel and the keyboard*, in D. Burrows (ed.), *The Cambridge Companion to Handel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 208-223, nonché Id., *s.v.*, in A. Landgraf and D. Vickers (eds.), *The Cambridge Handel Encyclopedia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 372-375, ove si ricorda che Handel esecutore fu particolarmente ammirato dai contemporanei per il suo dono dell'improvvisazione, e su ogni tipo di tastiera: «The strength and beauty of his music transcend the limitations of any one particular instrument, or of any one particular type. Handel, ever the pragmatist, would have thought that there was nothing strange in that».

<sup>13</sup> Sulla cui ipotesi teorica cfr. J. Derrida e O. Coleman, *Musica senza alfabeti. Un dialogo sul linguaggio dell'altro*, a cura di S. Maruzzella, Milano, Mimesis, 2016.

### 3. Un «teatro in libertà»

È stato scritto che Händel «sentiva uragani negli strimpelli di una chitarra», poiché sempre pensava le sue composizioni musicali come opere teatrali: «da teatro in libertà», secondo la felice espressione di Romain Rolland<sup>14</sup>. Così, sono sicuro, è anche per Mauro Bigonzetti. Ed è vero soprattutto per un balletto concertante come *Progetto Händel*. Quando al centro di tutto c'è l'interprete e il suo rapporto con la musica, significa che il piano che Bigonzetti vuole mettere a nudo è quello teatrale<sup>15</sup>. Perché il teatrale, per Bigonzetti, come per Händel, coincide con il monumentale, nel senso della espressione come costruzione e degli affetti come vere e proprie architetture. In tutta la sua superiore, olimpica impersonalità. E per questo alla sua danza, ricca di figure eleganti e dalle linee morbide, piene d'aria, riescono così bene i rallentamenti enfatici, le cadute improvvise ossia i cambi di diagonale, di asse, di intensità dell'energia. Negli anni, poi, la sua scrittura coreografica si è precisata su di una continuità del movimento cui solo la musica può abbinarsi.

Quella di Bigonzetti è da sempre una risposta fisica alla musica di Händel; come se il coreografo ne percepisce tutta la dimensione corporea, materiale prima ancora che musicale. Anche i tentativi di forzatura, nei corpi, dello stile interpretativo avvengono sempre nel pieno abbandono alla dinamica, mai sottomesso alla dittatura del tempo. Vince sempre la naturalità del respiro, non la misura dello sforzo.

Nel 2007, Mauro Bigonzetti ha realizzato per Aterballetto *InCanto. Balletto in un prologo ed un atto, liberamente ispirato all'Orlando furioso di Ludovico Ariosto*, su musiche di Händel e la consulenza musicale e gli interventi sonori di Bruno Moretti. Nell'allusione del titolo, *InCanto*, l'incantesimo dei luoghi magici si combina al tema dei viaggi impossibili e alla seduzione ritmica delle voci: infatti la scelta musicale prevalentemente dal repertorio teatrale di Händel è qui dettata dalla *teoria degli affetti* in una ricerca di equivalenza affettiva tra il dettato testuale e quello musicale. E comprende l'aria *Augelletti che cantate* (dal *Rinaldo*, I, iv, HWV 7), il recitativo e l'aria *Voli per l'aria* (terza parte di *Tra le fiamme*, dalle *Cantate italiane*, HWV 170), e l'aria *Ombra mai fu* (da *Xerxe*, HWV 40) in chiusura di coreografia. Ma poi tra i lavori orchestrali anche parti dal *Concerto in Si b maggiore per arpa e orchestra* op. 4 n. 6 (HWV 294), *La Réjouissance* (Allegro in Fa maggiore, da *Music for the Royal Fireworks*, HWV 351) e l'aria conclusiva de *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (*As steals the morn upon the night*, HWV 55).

La ricerca di ordine, di pulizia, ottenuta anche attraverso l'esibizione di una classicità rarefatta, nella struttura dei numeri e nella qualità del movimento, nel tempo disteso dell'attesa e dell'indugio, è orchestrata con un'inevitabile irruzione degli impulsi, delle spinte e degli slanci dei corpi, nel tempo dinamico delle energie. Una drammaturgia che sembra ricordare, dal basso, la funzione liberatoria e redente di un

<sup>14</sup> R. Rolland, *Haendel*, Roma, Castelvetti, 2015, p. 67 e p. 68 (*Haendel*, Paris, Félix Alcan, 1910).

<sup>15</sup> Anche quando cambiano i corpi delle compagnie con cui lavora, e allora lui stesso confessa che per riuscire a coreografarli deve aprire nuovi file in testa. E ci ha provato con successo: così, hanno danzato le musiche di Händel anche i corpi straordinari della Alvin Ailey American Dance Theater, come si leggerà più avanti.

mondo anticlassico sregolato e ambivalente. Questa versione coreografica di Bigonzetti del poema ariostesco prende forma su di uno sfondo aperto e senza orizzonte, come un immaginario da *Wunderkammer* contemporanea: da una parte, il chiuso e il raccolto del mondo, immagazzinato a dispetto dei fasti della storia e del tempo; dall'altra, un mondo liberato nel favoloso e nell'ideale, quasi come in una prospettiva emancipata dall'immaginazione dell'oggi. Qui è presentato un mondo visionario il cui processo organizzativo non è presieduto da un vero principio di ordine, ma in cui la forza guerriera, senza distinzione di genere, e la follia latente, come ipotesi più radicale di essere nel mondo (quella di Orlando è storia di follia), vibrano nell'aria in una continua esplosione di corpi. Mauro Bigonzetti parla di «una follia anche nobile», in profonda antitesi con l'etica del successo (militare ma anche sociale) capace di mostrare il lato notturno e aereo della vita: la nobiltà della sconfitta, la dignità anatomica di un corpo in un movimento «senza ossa». Così, anche nel suggestivo ma coerente impianto visivo di Angelo Davoli, le proiezioni di volumetriche geometrie architettoniche sembrano suggerire più che uno sfondo, le forme dell'altrove, lo spazio infinito della concordia, la rappresentazione del bisogno dell'alterità. I cieli bellissimi con nuvole in transito e improvvisi voli in quota di aeroplani, con effetto anche meta-visivo di un cielo nel cielo, creano inoltre distanza e spaesamento nello sguardo degli spettatori. È nell'atto di resistere all'illusione che è possibile riconoscere i limiti imposti e le frustrazioni inferte al desiderio. E non mancano le allusioni alla rumoristica del barocco teatrale, grazie agli arrangiamenti sonori di Bruno Moretti, né ai duetti guerreschi dei *nemici amanti* (tema tipico dell'epica ariostesca e poi tassiana), assunti qui anche attraverso una potente e virile femminilità. Mentre i ritmi si alternano in uno spazio scenico senza orizzonte (grazie a un dispositivo che incurva, rialzandolo, il fondo scena), le figure in difficili tensioni e torsioni assunte dai solisti alludono a un'idea della poesia ariostesca soltanto in superficie luminosa e priva di ombre; in realtà piena di barbagli e di esitazioni, di disarmanti paure e di fiere ripicche, perché immerse in un tempo che può essere, come quello del destino, sia nemesi che riscatto. Il teatro musicale di Händel, qui in contrappunto sonoro di Bruno Moretti, mette perfettamente in prospettiva l'agguato della dismisura sul dominio della ragione<sup>16</sup>.

### 4. Triangolazioni intangibili

Per la Alvin Ailey American Dance Theater, in occasione del programma che ha debuttato il 12 dicembre del 2008 al New York City Center per festeggiare i primi cinquant'anni della compagnia, Mauro Bigonzetti ha progettato e realizzato *Festa Barocca* su musiche (anche vocali) di Händel, le luci pittoriche e perfette di Carlo Cerri e i costumi *multicolor* di Marc Happel. La scelta musicale comprendeva un *minuetto*, le arie *Se fiera belva ha cinto* e *Dove sei amato bene* dalla *Rodelinda*, *Regina de' Longobardi* (HWV

<sup>16</sup> Cfr. F. Bortoletti, *La fortuna dell'Orlando Furioso nelle arti performative. Scenario italiano*, in L. Bolzoni (a cura di), *L'Orlando furioso attraverso lo specchio delle immagini*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana – Treccani, 2014, p. 695.



19), l'aria *As steals the morn upon the night* da *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (HWV 55), *La Réjouissance* (Allegro in Fa maggiore, da *Music for the Royal Fireworks*, HWV 351), e l'aria *Va tacito e nascosto* dal *Giulio Cesare in Egitto* (HWV 17).

Il titolo della coreografia (non a serata intera) richiama, con ironia trattandosi di una commissione della Ailey, quello famosissimo di un pezzo classico di George Balanchine, *Concerto Barocco* (1941)<sup>17</sup>. Ma la ricerca sul movimento di Bigonzetti, che pure ha più volte lavorato per il New York City Ballet, più è vicina, non solo idealmente, alla mobilità inventiva e sezionante di un John Cranko piuttosto che a quella matematica e serrata del maestro russo-americano. E infatti l'effetto, per il lavoro di Bigonzetti in questi anni, è qui sorprendente: certe contorsioni rallentate, il lavoro delle mani, la centralità del bacino, l'espressività ricercata nell'uso dei piedi, sono qui magistralmente amplificate e come riversate, dagli interpreti, in una dinamica psicofisica chiaramente di ispirazione *jazz*. La qualità ricercata nella tradizione stilistica del barocco europeo, che traspare dall'abbinamento felicissimo con alcune pagine di Händel, è in questo caso di tipo non rappresentativo né mimetico ma letteralmente aperto nelle sue linee e nel disegno delle forme, e dunque più autentico, alla trasformazione emotiva dei corpi di questa compagnia straordinaria. Una figura centrale (Hope Boykin) ha governato le minute azioni tra i singoli e i gruppi, mentre nel finale ha accompagnato, in presenza, un passo a due, esemplare perché atletico e insieme aereo, per Linda Celeste e Glenn Allen Sims. Qui un triangolo sembra essersi ricomposto, in una allusione alla pratica compositiva forse non direttamente progettata, per questo intangibile. Ma in tanta ricchezza di movimento il punto coreografico più alto, di invenzione e di scrittura, è certamente l'assolo per Matthew Rushing, danzato in forte contrappunto visivo sulle note del *Concerto in Si b maggiore per arpa e orchestra* op. 4 n. 6 (HWV 294), nell'idea liberatoria e generosa che i confini, non soltanto fra le culture, sono solo mentali.

Ma il più vero antecedente di *Progetto Händel* è *Come un respiro* che Bigonzetti realizza per Aterballetto nel 2009 utilizzando le *suites* nell'esecuzione pianistica di Keith Jarrett (1993). Si tratta di un lavoro di danza pura, ma teatralmente, come per la musica di Händel, impura ed eclettica. Lavorato interamente sulla qualità dei corpi della compagnia che a quel tempo dirigeva, con divisioni canoniche dei gruppi tra uomini e donne, classici giochi di contrappunto visivo, in una più convenzionale alternanza di assoli e passi a due. Ma in ostentati *off-balance* e improvvisi *release*, con braccia geometrizzate ma morbide, e inattesi rallentamenti della velocità esecutiva spesso anche contro il dettato musicale. Qui l'interpretazione musicale della coreografia mai didascalica né supina, si accorda ai respiri espressivi dei danzatori, spesso esibiti in avvio di sequenza, così come il montaggio delle musiche allude a una vera e propria spazialità infinita del soffio<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> G. Balanchine, *Concerto Barocco*, balletto in tre movimenti sul *Concerto per due violini in re minore* di J.S. Bach (BWV 1043); *première* in Brasile, compagnia Ballet Caravan, Teatro Municipal Rio de Janeiro, con Marie-Jeanne, William Dollar, Mary Jane Shea; debutto a New York senza i costumi, 29 maggio 1941, al Little Theatre of Hunter College; prima rappresentazione del New York City Ballet, in una nuova versione, 11 ottobre 1948.

<sup>18</sup> Questa è comunque la struttura musicale con le parti danzate che ho potuto desumere dalla visione

Per quanto l'analisi possa qui ora permettere, è possibile notare che vi è almeno un numero musicale in meno (una giga, e sarà l'assolo per l'*étoile*) rispetto alla prima parte del successivo *Progetto Händel*, e ciò significa che la struttura di questo ordine musicale dialoga con la tipologia e la varietà degli interpreti cui è destinata.

Nei passaggi tra i numeri musicali le figure sono statiche, più in posa, in una sorta di sospensione fredda e di mediazione con la riproduzione tecnologica del suono, in corrispondenza del cambio/arrivo della nuova traccia musicale registrata<sup>19</sup>. In alcuni punti, tuttavia, è già presente il movimento *fuori-musica*, e più in generale sembra dominare il concetto di variazione musicale in corrispondenza dell'alternarsi dei gruppi coreografici. Qui Bigonzetti ha prestato una più vera attenzione alle posizioni dei corpi, alla ricerca di una differente via di intendere il linguaggio classico, appunto impuro, ritmato sul tempo del respiro, spesso sonorizzato in termini espressivi, e non nel rispetto di un vocabolario acquisito del movimento. La relazione empatica dei corpi e di questo respiro nei confronti della musica è una misura interiore che non si esibisce, ma invece libera nello spazio energie e presenze al di fuori del tempo esteriore<sup>20</sup>. Il codice di movimento non è più la norma superiore capace di legittimare il lavoro e lo stile di un coreografo, ma uno dei tanti valori sostanziali attraverso cui poter ripensare, in modo contemporaneo, proprio l'esperienza del suono.

## 5. Il movimento fuori-musica

*Progetto Händel* nasce tra i programmi della direzione artistica di Mauro Bigonzetti del Corpo di Ballo del Teatro alla Scala di Milano, ma viene realizzato quando il coreografo si è già dimesso. Tra i maggiori obiettivi di un tale progetto, naturalmente, c'è quello di riportare il balletto a un certo tipo di repertorio cameristico, rivendicando con forza il rapporto diretto del danzatore con lo strumento musicale, al di là di ogni falsa retorica sulle sintesi fra danza e musica, o sulla dimensione suggestionale delle atmosfere visualizzative coreomusicali. Si tratta di altro: ciò che si mette alla

filmata (Reggio Emilia, Teatro Romolo Valli, 29 ottobre 2010): 1) dalla *Suite op. 1 n. 4 in mi minore HWV 429 - Sarabande [ensemble]*; 2) dalla *Suite op. 1 n. 8 in fa minore HWV 433 - Courante [ensemble maschile]*; 3) dalla *Suite in sol minore HWV 452 - Allemande [solo femminile]*; 4) dalla *Suite op. 1 n. 2 in fa magg. HWV 427 - Adagio [passo a due]* e 5) *Adagio [idem]*; 6) dalla *Suite op. 1 n. 2 in fa magg. HWV 427 - Allegro [solo femminile]*; 7) dalla *Suite op. 1 n. 1 in la magg. HWV 426 - Courante [solo femminile]* e 8) *Prélude [solo femminile]*; 9) dalla *Suite op. 1 n. 8 in fa minore HWV 433 - Prélude [passo a due]* e 10) *Fuga [idem]*; 11) dalla *Suite op. 1 n. 4 in mi minore HWV 429 - Allemande [solo maschile]*; 12) dalla *Suite in sol minore HWV 452 - Gigue [passo a due]*; 13) dalla *Suite in re minore HWV 447 - Allemande [idem]*; 14) dalla *Suite in sol minore HWV 452 - Courante [duo femminile]*; 15) dalla *Suite op. 2 n. 7 in si bem. magg. HWV 440 - Sarabande [duo maschile]*; 16) dalla *Suite in re minore HWV 447 - Sarabande [ensemble finale]*.

<sup>19</sup> Su cui cfr. J. Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham-London, Duke University Press, 2003, pp. 218-219.

<sup>20</sup> Sul rapporto tra l'emissione di un soffio acusticamente percepibile e il corpo interno cfr. A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 7-13; più di recente, cfr. N.S. Eidsheim, *The Acoustic mediation of Voice, Self, and Others*, in Ea., *Sensing Sound. Singing & Listening as Vibrational Practice*, Durham-London, Duke University Press, 2015, pp. 58-94.

prova qui è la possibilità di una sparizione del corpo nel suono quando la musicalità compie «un passo dentro allo spartito».

Le immagini dei corpi, dei gesti, dei movimenti che ho potuto osservare e seguire fin quasi nella loro diretta genesi in studio, grazie all'invito del coreografo ad assistere alla parte finale del periodo di creazione in Scala, in me hanno prodotto una memoria visiva ed emotiva in cui, forse inevitabilmente, la musica è lo spettro del corpo che la precede. Al di là della condizione soggettiva di questa esperienza, io credo sia possibile indagare questa sparizione a partire da ciò che ha orientato il processo creativo di Bigonzetti, e tutti i piani messi all'opera nel disegno realizzativo, affinché un balletto concertante, con scelte sulla riproduzione della musica così importanti, si disveli appieno in tutta la sua forza drammaturgica.

E occorre farlo soprattutto analizzando in dettaglio la coreografia, con tutta la difficoltà che una descrizione di questo tipo comporta, non tanto per cercare di rendere comprensibile ciò che non deve per forza esserlo, né per rendere familiare attraverso la parola, il movimento di quei corpi che nella sua emancipazione dal linguaggio verbale esige, anche, di restare sconosciuto. Ma per rimanere fedele all'oggetto che sto provando a studiare, nella stessa logica ravvicinata e performativa di una pratica della parola<sup>21</sup>. L'indicibile del movimento è dunque un *campo attraverso cui pensare*<sup>22</sup>.

## PRIMA PARTE

Dalla **Suite op. 1 n. 4 in mi minore HWV 429:**

1) *Sarabande* [ensemble]

In avvio si vede tutto l'ensemble, a proscenio, in una catena di braccia che si muove a onde sotto un fascio di luce orizzontale, nel pieno silenzio e secondo un senso di compresenza delle figure ma non di uniformità; poi, una ballerina avanza e con un piccolo salto in avanti avvia la musica (e l'impressione è, dunque, che sia il corpo a introdurre la musica, a produrla come una sua più necessaria estensione); tutti si fermano tranne lei, poi si alternano una dopo l'altra, sempre lì a proscenio, brevemente, le interpreti femminili: è una sorta di presentazione di ognuna; il codice classico di movimento è già qui, in questi brevi interventi, stilisticamente messo a contrasto con pose e movimenti anti-classici, in cui il corpo è anche esibito e scomposto, mentre dietro, alle loro spalle, nella penombra gli uomini restano sullo sfondo a guardare; dopo la presentazione dell'*étoile*, segue una sequenza di assieme delle ballerine con effetti di forte contrappunto tra i gruppi, e in stretta consonanza con l'andamento di questa *sarabande* d'apertura;

dalla **Suite op. 1 n. 8 in fa minore HWV 433:**

2) *Courante* [ensemble maschile]

al termine subito parte questa *courante* e il gruppo maschile avanza con prepotenza, mentre il gruppo femminile si apre a tanto incedere (il motivo della marcia è facilmente identificabile

<sup>21</sup> Un consimile approccio nell'ambito musicologico che ho tenuto presente, pur nel rispetto dei rispettivi domini, è lo studio di P. Thom, *The Musician as Interpreter*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2007; sugli studi che riguardano il rapporto tra l'ascolto e la scrittura, cfr. i saggi nella prima sezione (*Writing Sound Theory*) della recente raccolta D. Kapchan (ed.), *Theorizing Sound Writing*, Middletown, Wesleyan University Press, 2017, pp. 25-113.

<sup>22</sup> Su cui cfr. lo studio, se pur limitato all'analisi della dimensione improvvisativa, di D. De Leo, *L'improvvisazione tra dicibile e indicibile*, Milano, Mimesis, 2013.

con le ragioni di un ordine regolato dal ritmo): mentre escono, il gruppo maschile resta unito, anche l'*étoile* danza qui in *ensemble*, e l'effetto di squadra e di corpo unico è molto esibito; salti e anche camminate si alternano a un lavoro soltanto gestico e sempre *en face* per terminare in una posa che riempie la musica prima di visualizzarla; una figura femminile entra da una quinta e cerca attenzione dal gruppo che si ferma, ma che subito riparte, ora in sequenze anche di spalle: è come se la dimensione teatrale prendesse lentamente il sopravvento in un circolo relazionale che si è venuto a creare tra il gruppo e questa presenza; nella parte finale del numero musicale, la precedente visualizzazione viene ripetuta, ma poi, sull'opposta diagonale riappare questa presenza femminile; la vivacità dell'insieme non cambia fino alla fine della musica, così come il movimento *fuori-musica* dei ballerini che mantengono un tempo ancheggiando *sur place*, come a tenere il tempo musicale (che non c'è più), uno squarcio improvviso su una temporalità quotidiana, un braccionaggio della scrittura; prima di marciare in fila verso l'uscita mentre il palcoscenico si delimita sui tre lati di una bianca luce perimetrale;

dalla **Suite in sol minore HWV 452:**

3) *Allemande* [solo femminile]

sulla coda musicale resta intanto una ballerina che invece di uscire raggiunge il centro della vuota scena e sull'avvio del nuovo numero musicale esegue il suo assolo, che in parte ricorda e amplifica quello breve della presentazione iniziale, ma ora la presa dello spazio è perentoria così come la dimensione espressiva dei gesti: sembrano alludere a una teatralità fortemente sottolineata e tuttavia mai fuori controllo; il rapporto con l'andamento ritmico di certi passaggi è, ad esempio, sottolineato con un rallentamento del gesto delle braccia e del torso sempre curvato, come una serpentina musicale che deve lentamente (dunque a contrasto con la musica) prendere forma direttamente dal corpo; nello spazio, la luce precisa il disegno di due rettangoli successivi dentro ai quali la solista si lascia inscatolare, creando dei sipari d'azione autonomi ed esposti; al termine della ripetizione della sequenza iniziale, sulle note di chiusura di questa *allemande* entra un ballerino e di spalle a braccia aperte si posiziona sulla sua stessa diagonale: sul silenzio, la solista lo raggiunge, con un gesto gli abbassa un braccio mentre un'altra ballerina (*étoile*) arriva dalla stessa diagonale alle sue spalle e con la punta della scarpetta lo tocca sulla parte alta della schiena: è questo un gesto risoluto, insolito e formalmente sgarbato ma non per questo meno espressivo in termini teatrali;

dalla **Suite op. 1 n. 2 in fa magg. HWV 427:**

4) *Adagio* [passo a due]

5) *Adagio* [idem]

su questo gesto parte il primo *adagio* del primo passo a due, in terra la luce disegna quattro rettangoli (come di una grande finestra), i toni sono molto intimi, l'incontro dei corpi estremamente fisico, senza passi ma con movimenti che continuamente ribaltano le gerarchie del corpo: avvitamanti e scivolate a terra in una ricerca di intimità materiale e corporea; la posa che chiude il primo movimento musicale, si scioglie sul silenzio in un breve movimento *fuori-musica* che prepara una nuova situazione affettiva: ora lei è in piedi, sulle punte, e appoggiata alla gamba di lui che è a terra, stesa in alto verso di lei (ancora le periferie del corpo assumono un ruolo espressivo di primo piano); in questo secondo *adagio* lei sembra più forte, le figure sono create lentamente, realizzando della musica la dimensione affettiva che vi è allusa, poi le energie di entrambi si spengono a terra con la musica e nel precipitare di un buio;

dalla **Suite op. 1 n. 4 in mi minore HWV 429:**

6) *Gigue* [solo maschile]

prima arriva la luce su una figura maschile che si trova immobile già al centro della scena, poi con il movimento delle braccia che si aprono, anche la luce si dilata mentre si avvia anche questa *giga* di andamento abbastanza sostenuto (ed è un numero musicale aggiunto rispetto alla struttura in parte analoga di *Come un respiro*): fin da subito, vi è come una rinuncia nei confronti dello spazio (forse per intensificare l'intima solitudine del ballerino) a favore però di una concentrazione dinamica delle soluzioni di movimento che comprendono salti e forzati *plié*, giri in entrambe le



direzioni, una camminata sulla diagonale in avanti e in dietro, in una continua proposta di effetti contrapposti: come a voler sottolineare l'idea che non c'è un ordine che non possa essere rovesciato nel suo contrario; infatti, il finale ripete perfettamente a rovescio il gesto con le luci di avvio;

dalla **Suite op. 1 n. 2 in fa magg. HWV 427:**

7) *Allegro* [duo femminile]

di nuovo prima arriva la luce su un duo femminile che si trova immobile già al centro della scena, poi con il movimento delle braccia che si aprono, anche la luce si dilata mentre si avvia l'*allegro* (all'attacco la figura di destra gira la testa verso quella alla sua destra e poi partono: l'avvio ricorda da vicino quello del duo di Anne Teresa de Keersmaeker, *Fase*), il sincro è molto veloce, prima insieme poi alternate, in una sorta di messa alla prova di ognuna: è una disseminazione continua di linee proiettate e della loro caduta, in forte attrazione del terreno, con guizzi e spinte delle energie, cambi di posizioni pieni di *humor* come a voler continuamente mettere alla prova la verità di questo dialogo; al termine della musica, il duo guadagna la quinta sul silenzio ma continuando *fuori-musica* un sostenuto *port de bras* mentre dalla parte opposta entra una nuova interprete (*étoile*) in punta e nel tempo del duo che le fa spazio;

dalla **Suite op. 1 n. 1 in la magg. HWV 426:**

8) *Courante* [solo femminile]

9) *Prélude* [idem, ma differente interprete]

qui l'avvio della prima *courante* coglie già in movimento la solista (*étoile*), quasi in un cono di luce, la sequenza combina una ricercata bellezza delle linee tra braccia e movimento delle gambe, a passaggi in punta con ginocchia convergenti, e uso del piede flesso: questo incide sulla qualità dell'energia mentre l'armonia risulta qui come un fatto complesso e fuori norma; l'accordo con il pianista è ora al limite del simbiotico; al termine del brano lentamente, con solennità, esce in quinta; la scena si fa buia squarciata solo da una lama di luce a terra, mentre dallo stesso lato dell'uscita qualcuno corre per la diagonale e raggiunge il centro del palco: non appena recupera l'equilibrio con un dito sollevato dà l'avvio al *Prélude* musicale successivo; in terra si apre poi un largo rettangolo di luce su cui la ballerina anche si distende a terra in posizione fetale mentre una figura maschile entra correndo e passando la tocca per un piede facendola girare mentre lui si dilegua in quinta e lei riprende l'equilibrio in una spazzata a terra; si distende di nuovo, si accarezza il corpo fino alle punte come una rivendicazione di autoerotismo, si alza in punta e riprende a danzare perfettamente sciolta e trattenuta nelle intenzioni musicali; dalla quinta la raggiunge al centro, con passo lento una figura maschile che la osserva nel suo finale assoluto; sull'ultima nota si trovano uno di fianco all'altra;

dalla **Suite op. 1 n. 8 in fa minore HWV 433:**

10) *Prélude* [passo a due]

11) *Fuga* [idem]

alla musica lui prende spazio con un movimento prevalentemente ondulato, e lei indietreggia poi lo osserva, lo raggiunge al centro e indietreggia di nuovo, come se lui fosse impredibile; il tema musicale allude a una discordia che si traduce in una ricerca continua dei due corpi, una ricerca di energia e non solo di contatto, nelle forme anche del rifiuto e infatti lei indietreggia per la terza volta; sull'ultima nota una linea di luce si intensifica sul limitare del fondale, allora lei corre verso di lui mentre si avvia la *Fuga*; ora il passo a due prosegue in coppia, in un avvinghio che si sviluppa in un *lift* molto anticlassico, seguono prese dinamiche e giri a terra che alludono a una fisicità tormentata, anche aggressiva, e che culmina in una sorta di estasi erotica protetta alla fine da un abbraccio a cucchiaio, prima del buio;

dalla **Suite op. 1 n. 1 in la magg. HWV 426:**

12) *Gigue* [solo femminile]

prima arriva la luce su una figura femminile che si trova immobile già al centro della scena, poi con il movimento delle braccia che si aprono, anche la luce si dilata mentre si avvia una *giga*

di andamento decisamente sostenuto; le linee morbide sono spesso curvate alla ricerca di una forma alternativa; dopo le prime due parti, entrano due ballerini e danzano accanto mentre lei si ferma e li guarda facendo loro spazio; poi danzano assieme sulla coda della terza parte del brano musicale, e sull'avvio della quarta lei, al centro, continua mentre i due indietreggiano verso la quinta e restano fermi a guardarla; l'ultima sequenza è veloce e chiude su una posa della braccia ripetuta anche dai due ballerini sull'ultima nota, a effetto, prima del buio;

dalla **Suite op. 1 n. 4 in mi minore HWV 429:**

13) *Allemande* [solo maschile]

prima la luce poi una figura maschile raggiunge il centro e sulle prime note si avvia un intenso assolo, per tutto lo spazio, con scivolate, cadute e capriole anche a terra; la fine della prima parte è chiusa con una posa accentuata della mano; le tre parti successive sono tutte in forte continuità di movimento: alle linee morbide e aeree si succedono anche qui spezzature e flessioni che cambiano l'energia, fino alla chiusura, sull'ultima nota, di nuovo in una posa aristocratica della mano, come in una nobile figura da danza barocca;

dalla **Suite in sol minore HWV 452:**

14) *Gigue* [passo a due]

nel silenzio è raggiunto da entrambi i lati da due figure che in qualche modo gli impediscono l'uscita, allora lui li blocca e li scosta entrambi con sprezzatura, e riprende la sua nobile uscita dal fondo, spalle al pubblico; i due parte allora compiono un lungo giro a spirale, sempre *fuori-musica*, finché non si incontrano al centro e sulla musica parte un forte e sostenuto duo, dalle prese estremamente dinamiche, come di ricerca e scoperta del corpo anatomico;

dalla **Suite in re minore HWV 447:**

15) *Allemande* [idem]

con la sola sospensione di una posa in tensione, il passo a due prosegue sull'arrivo del nuovo movimento musicale, ma qui ora cambia la temperatura emotiva e Bigonzetti sembra fermare la linea melodica della musica in una presenza dei corpi avvinghiati, che rinuncia allo spazio per restare nella dinamica del suono: è l'effetto più forte di una musicalità convinta e consapevole, prima del buio che chiude la posa sull'ultima nota;

dalla **Suite op. 2 n. 7 in si bem. magg. HWV 440:**

16) *Sarabande* [duo maschile]

dal buio due figure maschili emergono frontali nel doppio rettangolo di una luce, procedono e acquistano visibilità (da luci anche di taglio) mentre si avvia una breve sequenza veloce di movimenti *fuori-musica*, quando uno dei due raggiunge l'altro anche la musica li raggiunge, e prende vita un duo maschile di grande intimità e forza, in cui i due interpreti sono sempre molto prossimi l'uno all'altro, in una costruita unità complice e speculare, nelle intenzioni come nelle figure create; poi, un prolungato tenersi per mano trasforma l'energia in solidarietà, e fa della continuità, del ciclo continuo di questo movimento a due la forza compiuta di una alleanza fra corpi concordi e senzienti;

dalla **Suite op. 1 n. 1 in la magg. HWV 426:**

17) *Allemande* [passo a due]

dal buio due figure già al centro e allineate sono illuminate; al successivo arrivo della musica ha inizio il secondo passo a due (per le *étoile*), in tempo sostenuto e non proprio canonico: nella prima parte insieme non si guardano mai, poi danza lui mentre lei lo osserva discosta, poi lei distoglie lo sguardo in un tempo riflessivo che intensifica la teatralità della scena; mentre lui conclude, lei raggiunge la posizione dal fondo e ora lei balla e lui la osserva discosto: è il desiderio che si dà in questo gioco di sguardi che sembra non ammettere altro tatto che questa tensione virtuale che attraversa lo spazio; nella parte finale sono di nuovo insieme ma sempre in linea con un'unica presa, quella conclusiva prima del buio;

dalla **Suite in re minore HWV 447:**

18) *Sarabande* [ensemble]

la coppia al centro si scioglie lentamente, prima nel silenzio poi sull'arrivo della musica che porta in scena anche il resto dell'organico: tutti si allineano a proscenio ancora in una lunga catena di braccia e torsioni che si muovono a onda, sotto una calda luce, prima di sciogliersi a canone cadendo proprio sul suono; poi una luce fredda orizzontale isola la parte superiore dei corpi e le braccia articolano gesti che segnano un compimento mentre poi con le mani sul contorno della testa e poi sugli occhi si aprono all'ultimo gesto di apertura delle braccia per la conclusione.

## SECONDA PARTE

Dalla **Sonata op. 1 n. 7 per flauto e continuo in do magg. HWV 365:**

1) Primo movimento: *Larghetto* [duo]

Dal buio due figure già al centro sono colte dalla luce, lui stringe lei e la sostiene mentre in punta stende una gamba in verticale; all'arrivo della musica ha inizio un passo a due di apertura (per le *étoile*); si muovono sulla linea del flauto, spesso speculari, in forte prossimità dei corpi, fino alla posa conclusiva e al buio;

dalla **Sonata a tre n. 1 per due oboi (o oboe e violino) e continuo in si bem. magg. HWV380:**

2) Terzo movimento: *Allegro* [gruppi]

3) Primo movimento: *Adagio* [quartetto femminile]

una ballerina esce subito alla luce e alla musica e attraversa l'intera linea di proscenio fino a uscire dalla quinta opposta, con lei entrano due coppie che si portano al centro, poi un duo maschile che di fronte alle coppie sembra cercare un dialogo, poi altre due coppie e poi un duo femminile che si alterna con un quartetto tutto maschile, in uno scambio continuo che lascia immaginare un gioco sulla teatralità delle relazioni, continuamente confutata perché nessun incontro sembra consolidarsi; sull'avvio dell'*adagio* al quartetto maschile che esce si sovrappone in movimento un quartetto femminile, il dialogo tra l'oboe e il violino è restituito in scena con un effetto di movimento a canone; poi, al loro movimento in sincrono si aggiunge una solista e ritorna un motivo stilistico ricorrente: il movimento a spirale ascendente del braccio che chiude steso verso l'alto;

dalla **Sonata op. 1 n. 9 per flauto dritto e continuo in re min. HWV 367a:**

4) Terzo movimento: *Furioso* [sestetto femminile]

senza passare dal buio, un duo femminile raggiunge il centro del palco, e alle prime note, mentre incominciano a danzare, la solista esce e lascia il quartetto femminile a guardare; si alternano poi le stesse in esibizioni solistiche sotto lo sguardo delle altre, come se il flauto si moltiplicasse in questa pluralità delle presenze tutta al femminile, poi per la parte finale tutte assieme chiudono la musica ma proseguono anche *fuori-musica*, in un grande effetto visivo e come di riappropriazione della centralità dell'*ensemble* sui due solisti che intanto entrano (*étoile*);

dalla **Suite op. 2 n. 4 in re minore HWV 437:**

5) Terzo movimento: *Sarabanda* [passo a due]

una volta al centro, mentre il sestetto esce all'indietro, i due si muovono lentamente per qualche minuto senza musica, mentre lo spazio si riempie di colore, poi sull'avvio del clavicembalo di questa *sarabanda* con una melodia estremamente lirica, la coppia è immobile mentre solo il braccio destro di lui si muove lentamente (come se con la musica si fosse aperto tutto un altro spazio di relazione), i due danzano al centro con linee e prese morbide e piene di accordo, per tutte le quattro direzioni, e in piena sintonia con la disseminazione sonora; nella seconda parte la coppia agisce più a proscenio, fino alla posa di chiusura che è un *grand écart* rovesciato ma con la piegatura delle ginocchia sull'ultima nota, in un effetto formale volutamente anticlassico, mentre la musicalità della sequenza sembra come entrare di prepotenza nello spartito;

dalla **Sonata op. 1 n. 4 per flauto dritto e continuo in la min. HWV 362:**

6) Secondo movimento: *Allegro* [solo maschile]

dal buio una figura già al centro viene illuminata, con un solo gesto preparato nel silenzio chiama la musica e da qui si svolge un assolo di maestosa gioia con la quale Bigonzetti ripensa soprattutto l'ideale convenzionale di nobiltà maschile, nella danza classica, liberando il corpo dell'interprete in un movimento anche pieno di energia animale oltreché di cura formale; arriva poi in chiusura un gruppo di cinque ballerini che provano a rubargli la scena, poi danzano in *ensemble* fino al termine della musica, ma il movimento prosegue anche *fuori-musica* e si ferma con l'arrivo di un solista (*étoile*) che con un gesto apre la posa di uno di loro, e allora tutti se ne vanno;

dalla **Sonata a tre n. 4 per due oboi (o oboe e violino) e continuo in fa magg. HWV 383:**

7) Quarto movimento: *Allegro* [solo maschile]

il ballerino solista è al centro, sempre nella luce che lo ha accolto, e alle prime note allarga le braccia e sotto una intensa luce rossa danza questa sorta di digressione emotiva (nel senso che proprio l'assenza di passi e di salti, di esibizione della tecnica come spettacolo, rende la natura di questo movimento proliferativa), intanto vi è alle sue spalle un passaggio da quinta a quinta di una ballerina, in linea parallela al proscenio prima, e poi in linea parallela al fondale, poi un'altra che entra osserva ed esce, e un'altra ancora che con lui si misura e infine sembra catturarli l'energia in uno scambio però non contrastivo: cosa significano queste presenze? Sono apparizioni fugaci di personificazioni del suono, della musica, come un ritorno del rimosso proprio nel mezzo di una "peripezia", solistica e monologante, danzata; è un gioco di entrate e di uscite, di apparizioni fantasmatiche in un contrappunto di sguardi prima, fisico poi, con l'interprete dell'assolo in corso: il quale resta poi al centro, nuovamente da solo, e chiude la musica con un'ultima posa a terra in *grand écart*;

dalla **Sonata a tre n. 6 per due oboi (o oboe e violino) e continuo in re magg. HWV385:**

8) Primo movimento: *Adagio* [solo femminile e gruppo]

9) Terzo movimento: *Affettuoso* [doppio duo]

10) Secondo movimento: *Allegro* [gruppi]

sul silenzio si stende con la schiena a terra e con solo un braccio alzato, ricurva la mano che chiude col gesto lentamente in grembo, mentre una danzatrice entra e lo scavalca con un salto, lui la guarda perplesso, si alza ed esce: assolo femminile, sotto una intensa luce azzurra, in una estrema libertà di movimento che sembra coincidere con la libertà della linea melodica dell'oboe; è raggiunta da un gruppo di altre sei ballerine che vi si aggiungono a proscenio, con anche un ballerino sulla stessa linea, a complemento e guida, e si dispongono in serie dentro a riquadri di luce; sull'*affettuoso* si aggiungono due ballerini che raggiungono due partner e restano quindi solo due coppie, cambiano l'atmosfera e le intenzioni di movimento, ora più affettive ma non sincronizzate fra le due coppie; prima dell'avvio dell'*allegro* sono disturbati da una coppia maschile che entra nel silenzio e letteralmente li separa, poi sulla musica prendono il centro e danzano, come un innesto misterioso, sotto lo sguardo dei precedenti interpreti; il tempo musicale nei corpi di questo duo maschile produce una gioiosa impertinenza, marcando una differenza che produce reazione piuttosto che parità e/o integrazione; ma poi il quartetto riprende il suo spazio e il nuovo sestetto è allora raggiunto da un altro gruppo di sei interpreti, e così si compone un *ensemble*, fino al buio;

dalla **Sonata a tre op. 2 n. 8 per due violini (o oboe e violino) e continuo in sol min. HWV 393:**

11) Terzo movimento: *Largo* [solo femminile]

dal buio una figura già al centro viene illuminata, con un lungo movimento di preparazione nel silenzio chiama la musica che avvolge questo assolo quasi tutto al centro, lento, misterioso, pieno di seduzione e di consegna, senza digressione né parentesi alcuna: lo spazio di movimento è ridotto al minimo perché è il rapporto tra il corpo e il suono a occupare tutto il tempo della nostra attenzione; sulla coda entra il partner e nel silenzio prova uno scambio con lei;

dalla **Sonata a tre n. 3 per due oboi (o oboe e violino) e continuo in mi bem. magg. HWV 382:**  
12) Primo movimento: *Adagio* [solo maschile]

sulle note dell'*adagio* avviene questo scambio, lei esce e lui danza; di nuovo siamo in presenza di una vera e propria meditata liberazione del corpo nello spazio: lei rientra e questo strano passo a due si può ricomporre soltanto nel ritorno di tutte le altre coppie, sul finire della musica;

dalla **Sonata op. 1 n. 7 per flauto dritto e continuo in do magg. HWV 365:**

13) Primo movimento: *Larghetto* [ensemble]

in questo *ensemble* finale vi è una parcellizzazione di micro-movimenti espressivi condotti quasi a un grado zero che sembrano mirati a ricomporre un quadro di solidarietà tra il suono che li genera e i corpi che li ospitano: le coppie si ricompongono in una grande sobrietà relazionale, fino alla posa finale, di nuovo per tutti un *grand écart* rovesciato che rivendica la forza dell'insieme e del terreno.

L'analisi qui condotta rileva almeno due differenti ordini di acquisizioni: da una parte vi è 1) una drammaturgia del suono (si tratta della scelta e del montaggio dei numeri musicali, spesso non secondo la sequenza della partitura; della personificazione del suono negli interpreti del Corpo di Ballo, e l'interpretazione della musicalità nel tempo della performance con la definizione di una pratica del movimento *fuori-musica*); dall'altra, vi è 2) una drammaturgia dei corpi (e riguarda più da vicino la gestica ricorrente, la scomposizione anatomica nel movimento e l'uso in termini espressivi delle periferie del corpo).

## 6. Drammaturgia del suono

Per la drammaturgia del suono, occorre riconoscere che il ribaltamento delle sequenze originali di alcune parti musicali, ma anche le scelte parziali degli stessi movimenti musicali e la loro nuova organizzazione sequenziale, hanno uno scopo di natura drammaturgica, e sono finalizzate prima di tutto a intensificare la teatralità della musica da camera di Händel. E significa che la natura non narrativa della coreografia non esclude la disseminazione di concertati nuclei espressivi all'opera su altri piani interpretativi: da qui, soprattutto, la scelta visiva della prima parte in bianco e nero, e della seconda a colori, che allude a un compimento del quadro dall'intimità della notte all'epifania del mondo. Ma anche per la dimensione del suono, il passaggio dal pianoforte della prima parte al gruppo cameristico della seconda, finisce per riverberare se non un racconto, almeno un impegno drammaturgico sul piano temporale (quando non anche storico-culturale). E se nella prima parte le *suites* organizzano danze brevi e in serie, capaci di condurre i corpi in movimento come quadri in sequenza; nella seconda parte, invece, l'uso della *sonata* propone una maggiore pluralità tematica all'interno dello stesso movimento musicale, e consente dunque all'organizzazione dei corpi in scena una maggiore complessità in termini di presenza. Ciò ha una ricaduta anche nella scelta dell'esecuzione della musica dal vivo: nell'alternanza tra una acustica moderna e più intima (il pianoforte), senza troppe presenze di movimenti di gruppo, e una sonorità cameristica, invece più cromatica e complessa, capace di articolare meglio il rapporto tra solisti ed *ensemble*, il corpo del danzatore è sempre in relazione

diretta con quello degli interpreti musicali. È, questa relazione il risultato di una calcolatissima drammaturgia del suono che ha però la sua genesi compositiva nel corpo del danzatore. Infatti, il rapporto del movimento con la musica è spesso generato non dal tempo convenzionale della scena, né da quello prefissato della partitura, ma da quello vivente e in presenza, dunque in tutta la sua incidentalità, del corpo: è un gesto fisico che spesso dà l'avvio in scena alla musica come una sua più necessaria estensione (per esempio in I, 1, 4, 6, 7, 9, 12, 17 e in II, 6 e 11).

Inoltre, come già anticipato, il Corpo di Ballo in queste variazioni non è più portatore di una fine che sempre si annuncia con la conclusione del numero musicale, ma è invece portatore di una presenza sommersa di potenzialità sempre suscettibile di nuovo movimento. È il passo dentro lo spartito di cui parla Bigonzetti, quando il suono coincide con il corpo e non esiste più una fine della musica, quella fine che coincide con il termine della sua scrittura, ma il movimento è invece sempre in divenire. E questo significa che non vi è più calcolo né alcuna condizione testuale, ma un ineshausto movimento fuori partitura che, destabilizzando la convenzione, deborda la chiusura di ogni orizzonte (in questo caso temporale), e ne interrompe la sospensione producendo quei varchi, aprendo delle fenditure affinché altro possa avvenire. È una scelta che apre all'avvenire del movimento *fuori-musica* e in modo affermativo nei confronti del testo musicale.

Questa inedita drammaturgia è infatti ottenuta da una parte attraverso vere e proprie personificazioni del suono che sono la traduzione diretta dell'esigenza di Bigonzetti di musicalità (come in I, 9, 15 e 16, e in II, 5, 7 e 11); e dall'altra con un vero e proprio movimento *fuori-musica* capace di rompere con l'idea di suono come alfabeto, rinunciando a ogni unità, ogni normatività grammaticale (e si veda, ad esempio, in I, 2, 5 e 7, e in II, 4 e 6).

## 7. Drammaturgia dei corpi

Per la drammaturgia dei corpi, è possibile osservare come vi sia una continua alternanza di serio e comico, ossia di classico e anticlassico, perché Mauro Bigonzetti è sempre alla ricerca di *affetti* corrispondenti agli *umori* musicali. Nasce da qui uno *humor* nei corpi in scena capace di creare una situazione di danza non dipendente da forme e linee coreografiche, ma da una sorta di esigenza tutta teatrale, capace di comprendere anche lo scherzo, la *boutade*, e la storpiatura anatomica. La produzione di movimento per copiatura è in realtà una parodia della *mimesi*, e i danzatori spesso si guardano come sorpresi e anche increduli che ogni gioco implichi una sfida. Anche il gesto distintivo del braccio in movimento a spirale ascendente (come in I, 3 e a II, 3) è una rottura della continuità delle linee di movimento e dell'ordine musicale: una estrema dislocazione del tempo nella forma a perdere di una serpentina.

Ancora: a livello del corpo, il coreografo tende a ribaltare la gerarchia verticale dell'anatomia convenzionale (sostegno e protezione). Come? Con l'uso disinvolto delle periferie, soprattutto dei piedi come estensioni degli arti superiori o addirittura della punta come estensione della testa (come in I, 3, 4, 9, 13 e 18), e questo pone

davvero molte questioni, come per esempio il ribaltamento della sede della razionalità; la sua duplicazione e marcatura nel genere femminile: insomma, la verticalità testa-piede è riscritta in una circolarità di equivalenza che moltiplica le possibilità motorie ed espressive. Infine, l'intervento sullo schema anatomico è considerato come esposizione e apertura, ma anche abbandono e consegna a un altro tipo di corpo, quello dell'altro. Perché quando, in scena, un corpo invece di ascoltare ed eseguire, in questa anatomia rovesciata (fin dall'inizio, in I, 1, e poi ancora a I, 9), letteralmente inciampa in un suono, allora l'ordine con cui quel suono è organizzato si rompe, ma senza interrompersi, qualcosa sparisce. Fa spazio. A cosa? Alla presenza dell'altro.

**DOSSIER TERZO TEATRO:**  
***IERI, OGGI, DOMANI***  
a cura di Roberta Ferraresi