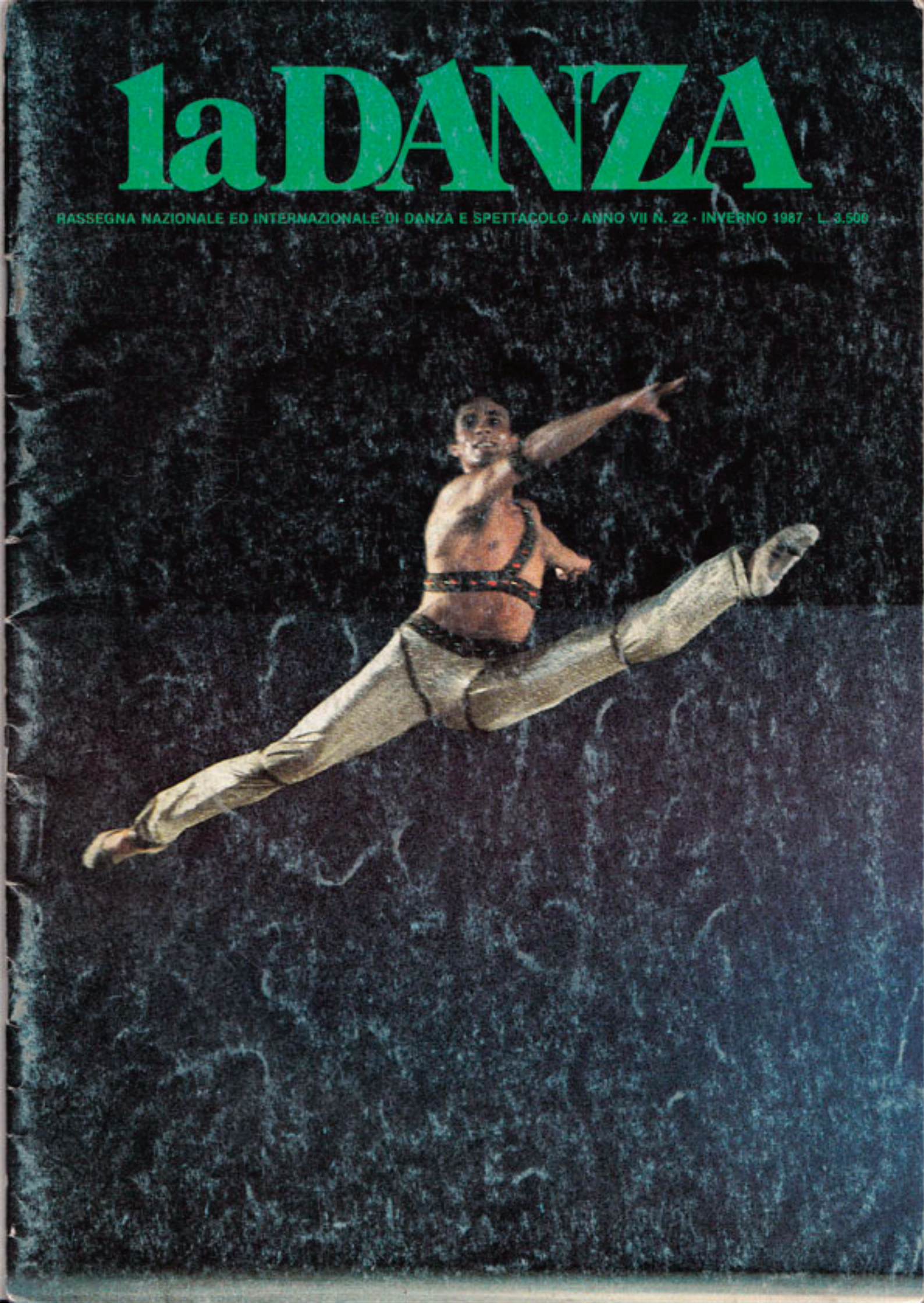
la DANZA

RASSEGNA NAZIONALE ED INTERNAZIONALE DI DANZA E SPETTACOLO - ANNO VII N. 22 - INVERNO 1987 - L. 3.500



L'ARABESQUE
Nascita ed evoluzione di una posa

di Francesca Falcone

In questo lavoro ci proponiamo di individuare l'origine e la derivazione del termine «arabesque» ed i processi storici e culturali che hanno permesso il passaggio di questa forma dalle arti figurative alla danza. Analizzeremo, inoltre, il concetto di «arabesque» secondo Blasis, affronteremo il rapporto pittura-danza, prenderemo in considerazione, infine, le teorie sull'«arabesque» secondo i maestri e le scuole del '900.

L'arabesco si associa originariamente alle arti plastiche e consiste in un intreccio di decorazioni geometriche e di motivi vegetali stilizzati. Questa forma ha origine nell'arte ellenistica dell'Asia minore ma l'etimo della parola, dall'arabo **varaq** che significa foglia, la collega direttamente alla cultura figurativa araba che ha usato e diffuso questo sistema di rappresentazione. Il divieto per ragioni religiose di rappresentare animali e figure umane, favorì il moltiplicarsi di questi motivi ornamentali creando così quelle tipiche scansioni modulari analoghe alle ripetizioni ritmiche dei generi letterario e musicale arabi.

L'arabesco, oltre che nel linguaggio artistico arabo, è presente in ogni epoca ed in ogni campo dove prevalga una tendenza all'astrazione lineare e alla stilizzazione formale. Si riscontra una sua utilizzazione, quindi, anche in letteratura ed in musica. In campo letterario (Poe, Gogol) sta ad indicare un tema dallo sviluppo fantasioso e capriccioso ed in musica (Schumann, Debussy, fig. 2) era usato per sottolineare una composizione di brevi linee melodiche con andamento sinuoso.

Nella danza l'arabesco compare come figura tra la fine del '700 e gli inizi dell'800 ed è uno dei primi termini che viene immesso nel vocabolario della danza avente un riferimento con le forme e con l'estetica, mentre tutte le altre definizioni storiche erano riferite soltanto alle strutture dei movimenti, organizzate in passi e al loro significato ritmico e meccanico (1).

In questo periodo, come leggiamo nel Traité del 1820 di Carlo Blasis (2) la concezione dell'arabesque era la seguente: «I nostri Maestri di scuola di Ballo» afferma Blasis «avranno anch'essi introdotto nell'Arte questa espressione, a cagione dei quadri rassomiglianti agli **arabeschi** della pittura formati da diversi gruppi di ballerini e di ballerine, che s'intrecciano in mille modi con ghirlande, corone, cerchi ornati di fiori... e quelle posizioni che rammentano le belle Baccanti che si vedono nei bassi-rilievi antichi: per la loro leggerezza aerea, alla quale si riunisce nello stesso tempo il vigore ed il contrasto delle opposizioni, hanno in qualche maniera reso naturale alla nostr'Arte il termine arabesco» (3).

Fig. 1 - Frontespizio di un Corano - Valenza 1182

È evidente come la teorizzazione dell'arabesque sia stata influenzata dalle correnti plastiche e pittoriche del momento che privilegiavano la linea, l'essenzialità dei contorni e la grazia intellettuale del segno, emblemi filtrati dalle scoperte archeologiche di Ercolano e Pompei.

Questo fu determinante per l'estetica di Blasis (4) e agì da filtro intellettuale.

La generazione dei maestri immediatamente precedente Blasis comincia ad utilizzare questo termine per definire un «insieme» di danzatori **armoniosamente e pittoricamente composto.** Infatti leggiamo nella I lettera di Noverre, sensibilissimo al rapporto pittura-danza («i balletti sono quadri viventi») (5): «in verità è raro, per non dire quasi impos-

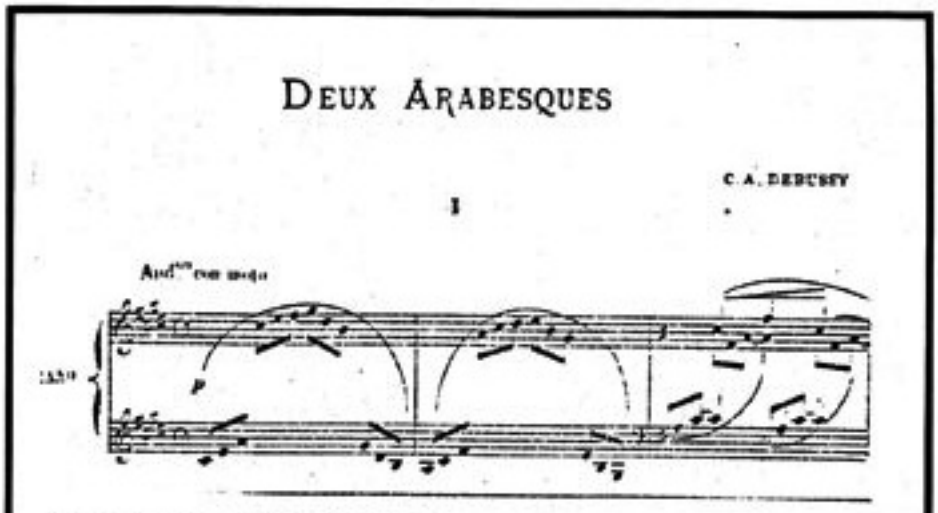


Fig. 2 - Claude Debussy: deux arabesques

Fig. 3 - Da «The code of Terpsichore» di Carlo Blasis, Londra 1830

sibile, trovare genialità nei balletti, eleganza nelle forme, leggerezza nei gruppi, **precisione e chiarezza nei legamenti che portano alle diverse figurazioni...»** (6) dove quella **precisione e chiarezza...** acquistata dopo un'attenta osservazione dei quadri dei grandi pittori, potrebbe riferirsi a quella **armonia d'insieme** a cui prima accennavano.

Il Magri inoltre nel capitolo III del suo Trattato teorico-prattico di Ballo (1779), suggerisce al ballerino lo studio della pittura e della scultura per acquisire qualità nei «diversi atteggiamenti, per **ligare i gruppi**, per formare i quadri, detti in termine dell'arte **Tableaux»** (pag. 18).

Per Gardel, infine, secondo la testimonianza di Blasis, per conoscere un buon ballerino «bisogna fermarlo al momento d'una posizione, d'una attitudine qualsiasi ed esaminarlo... (se) il suo corpo, le sue braccia, le gambe formano un insieme armonioso, aggradevole e **degno d'essere** disegnato, il ballerino è riuscito» (7).

Con Blasis invece si ha l'abbozzo del concetto formale di arabesque come posa o meglio come «attitudine» applicata al singolo danzatore.

Per comprendere che cosa intendesse Blasis per «positura» e «attitudine», dobbiamo rifarci ad un testo posteriore al Traité sopra citato (8).

Dice Blasis: «La positura è una maniera istantanea nella quale sosta il corpo e ciascuna delle sue membra; l'attitudine è più durevole, più figurata. La posa è l'attitudine del modello; l'attitudine è la posa del corpo e di tutte le sue parti: ella ne forma un insieme armonioso, espressivo. Spoglia di sentimento ogni attitudine è insignificante, e quindi priva di effetto» (pag. 73, 74).

E ancora dal Traité: «In questo Baccanale (fig. 3)... vi ho introdotto con successo (per dare ai miei gruppi più carattere, e per renderlo più vero, e più toccante) delle attitudini degli **arabeschi**, e dei gruppi che mi offrirono le pitture, i bronzi, e i marmi che ci sono giunti dagli scavi di Ercolano» (pag. 52).

Come possiamo notare, il ricorso alla pittura ritorna puntuale ogni qual volta si voglia accennare ad una «logica compositiva dell'immagine»; alla «precisione ed esattezza degli atteggiamenti». Per questo il consiglio del teorico al compositore di balli è quello di studiare il disegno, la geometria, di guardare con attenzione alle opere scultoree e pittoriche. Questa lettura, ai fini della costruzione dell'immagine, era il comune denominatore non solo di compositori quali Noverre, Viganò e Blasis, ma anche di scrittori come Stendhal, Goethe e di filosofi come Engel e Humbolt. Era insomma una ricerca che correva su linee parallele e che, rivelando il modo di vedere di tutta un'epoca, portava ai fondamenti di un'estetica comparata.

Ecco allora spiegato il paragone di Noverre tra il quadro che è copia della natura ed il balletto che è natura stessa o tra la pittura che è «istante», momento unico, ed il balletto che potendo svolgere più azioni si comporta come una pittura animata che usa i movimenti e i gesti come espressione (9). Anche Stendhal, ricorrendo esplicitamente al binomio scultura-danza scopre nella produzione scultorea di Canova i segni di una teatralità plastica. Nè può essere visto al di fuori di quest'ottica il pittore David che nella composizione Il giuramento degli Orazi, fu ispirato da un balletto di Noverre, avente lo stesso soggetto e a sua volta, grazie all'essenzialità dei gesti e delle pose dei suoi personaggi (si pensi ad una grande composizione corale come Le Sabine, fig. 4), influenzò un nuovo gusto di disporre e di orchestrare le masse a teatro.

Inoltre la tendenza neoclassica a calare nella vita quotidiana un ideale estetico che attraverso la grazia e la bellezza antiche fosse in grado di modificare e migliorare la società, influenzò anche la moda ed il costume dell'epoca; da questa angolazione va visto il fenomeno di Lady Hamilton che, vestita «alla greca» e con le sue «attitudes» ispirate alle pose antiche (fig. 5), impressionò profondamente una folta schiera di intellettuali

Fig. 4 - Jacques Louis David: Le Sabine, 1799

Fig. 5 - Pietro Antonio Novelli «Attitudes» di Lady Hamilton

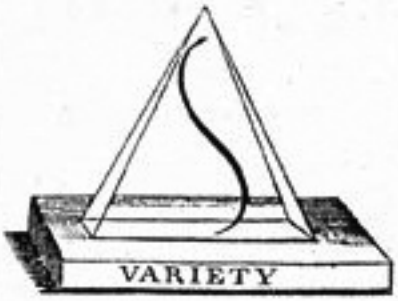


Fig. 8 - William Hogarth: «L'analisi della bellezza».

tra i quali Goethe.

Questa digressione sui rapporti pittura danza è stata necessaria per permetterci di penetrare nella fitta trama di relazioni culturali che costituivano la piattaforma di un movimento intellettuale che non poteva lasciare indifferente Blasis.

Sensibile al gusto e al fascino per la bellezza antica, Blasis fa sue teorie di Winckelmann sul «bello ideale» che trova la sua massima rappresentazione ne l'Apollo del Belvedere, il capolavoro della statuaria antica (10). Un altro «leit-motiv» dell'estetica di Blasis è in concetto della «grazia» che si riscontra nelle pose e nei gesti più naturali e disinvolti, gesti che, per citare ancora Winckelmann rivelano «una nobile semplicità ed una calma grandezza». Il concetto della «grazia» nella sua coincidenza di intelletto e sublime è il motivo ispiratore delle danzatrici canoviane a Possagno (fig. 6) (inevitabile è, a questo proposito, il rimando al Foscolo de Le Grazie) dove è chiaro il riferimento ai motivi ercolanensi.

Fig. 6 - Canova - Cinque danzatrici con velo e corone. Possagno

Fig. 7 - Da «The code of Terpsichore» di Carlo Blasis, Londra 1830

La leggerezza di queste danzatrici, che ha ispirato moltissimo Blasis, si vedano infatti i disegni riportati alla fine del Traité di cui sono un esempio le figure 50, 53 e 54 (fig. 7), corre su una linea ininterrotta e continua, proprio come la forma classica. Secondo Winckelmann, infatti, il ballo è affidato ad una linea ellittica che non si interrompe mai e Blasis sembra avvalorare questo concetto quando asserisce: «le linee spezzate, la sovrabbondanza degli angoli distruggono la grazia» (11).

Il concetto delle «ondulate linee della grazia» è centrale e determinante per la definizione della forma arabescata come posa e presumibilmente prendeva le mosse dalla tesi sulla linea serpentina del pittore William Hogarth. Nel suo trattato «L'analisi della bellezza» (12)

(continua a pag. 42)

degli addominali (trasverso, obliquo, forse qualche fibra del retto dell'addome) e molto probabilmente dei muscoli adduttori profondi della coscia. Contemporaneamente alla accresciuta attività dei muscoli profondi anteriori del bacino, grazie al riflesso corticale dell'«inibizione reciproca», i muscoli del lato opposto dell'articolazione si rilassano. (Ciò significa che i muscoli dei glutei ed i rotatori esterni profondi si rilassano).

Questa linea di movimento facilita la linea di movimento che allarga la parte posteriore del bacino. Quest'ultima permette di ridurre lo spazio della parte anteriore del bacino. Le due linee vanno assieme. Spesso lavoro con l'immagine di ruote che girano da dietro in avanti. Tento di mettere sempre queste due linee assieme. L'una facilita l'altra. I muscoli che si contrarranno o si rilasceranno saranno differenti a seconda delle vostre tendenze personali; ma visualizzerete la stessa cosa.

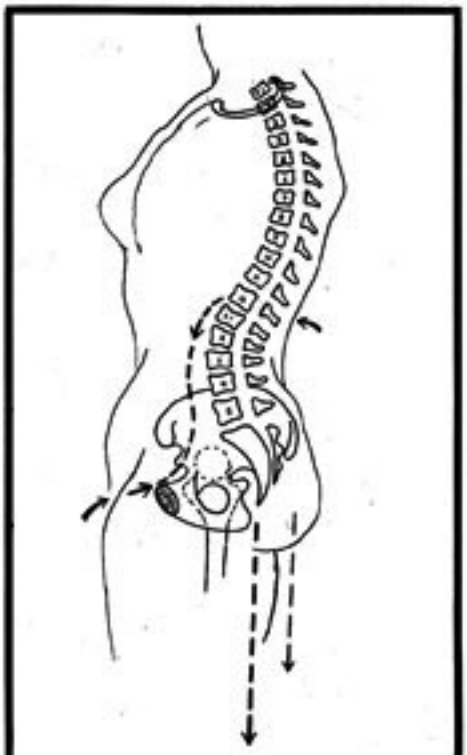
4. La quarta linea di movimento che controbilancia o completa quella che allunga la colonna vertebrale verso il basso, è quella che riduce la distanza fra il punto mediano del bacino e la dodicesima vertebra dorsale.

Questa linea stabilisce anteriormente una connessione tra il bacino e la colonna (connessione puramente muscolare mentre posteriormente tra il bacino e la colonna la connessione è ossosa).

La difficoltà in questa connessione consiste nell'equilibrare le azioni muscolari. Abbiamo nel nostro corpo due serie di muscoli che lavorano per unire la parte anteriore del bacino al resto del corpo. La prima serie è composta dai muscoli addominali che vanno dal davanti e dai lati del bacino fino alla cassa toracica — gli obliqui, trasverso, retto dell'addome —. L'altra serie di muscoli è molto profonda e si trova sotto tutto il contenuto addominale.

Uno di questi muscoli parte dai piccoli trocanteri del femore, passa davanti al bacino senza attaccarvisi per inserirsi ad ogni vertebra lombare. Questi muscoli (lo psoas) attraversano il bacino e ne controllano la posizione. Abbiamo anche l'iliaco che parte dai piccoli trocanteri per attaccarsi all'interno delle ossa iliache. La coppia psoas-iliaco riunisce l'anteriore del femore al bacino e alla colonna vertebrale.

Questa linea di movimento dal punto mediano del bacino (connessione addominale), alla dodicesima vertebra dorsale (connessione dello psoas), mette questi due gruppi muscolari in sinergia. Se la linea di movimento unisse la parte



Prima e quarta linea di movimento

mediana del bacino alla base dello sterno, lavorereste solamente con i muscoli retti dell'addome. Se invece riunisse le estremità dei femori alla dodicesima vertebra dorsale, utilizzereste invece solo lo psoas. Per creare un equilibrio nella relazione bacino-colonna, bisogna includere allo stesso tempo lo psoas e gli addominali; il modo in cui questa linea è formulata è quindi molto importante.

Accorciando troppo lo psoas si perde la linea che allunga verso il basso la colonna. Avrei una flessione dell'articolazione cotilo-femorale e un'ipertensione della regione lombare. Rilassando però troppo lo psoas, si perde la curva lombare.

Accorciando troppo gli addominali, si causerà un appiattimento della curva lombare e una compressione della cassa toracica. Ciò che voglio ottenere è il lavoro in isometria dei due gruppi muscolari contemporaneamente senza che nessuno di questi muscoli sia troppo stirato o troppo accorciato.

Quando questa linea di movimento è efficace, la colonna si allunga verso il basso senza tuttavia essere appiattita. A causa della complessità muscolare di questa linea e della difficoltà che abbiamo a concentrarci su più cose alla volta, è utile avere in mente una sola linea. È una delle linee di movimento più difficili da immaginare, da capire e mantenere. Per di più, quando fate lavorare gli addominali in perfetta sinergia, ottenete anche, per «inibizione reciproca» un rilassamento dei muscoli delle docce vertebrali.

L'ARABESQUE

(continua da pag. 39)

del 1753, Hogart afferma come la forma acquisti bellezza solo se regolata su una linea serpeggiante (fig. 8).

Viene così fatta da Hogarth una rassegna insolita ed originale su oggetti e figure umane la cui forma, strutturata su una linea serpentina dà origine alla bellezza. Per Hogarth anche le linee prodotte dai movimenti in un ballo non sono escluse da questa regola, infatti leggiamo: «Quando la forma del corpo è spoglia delle sue linee serpeggianti diviene ridicola per figura umana, così parimenti, quando tutte le mosse in tali linee si escludono in un ballo, divien basso, grottesco e buffone» (13).

(1 - CONTINUA)

NOTE

1 - In questo periodo è presente anche il termine «attitude» che non è codificato nella terminologia ufficiale della danza con un significato formale, perchè si riferiva, in senso lato, agli atteggiamenti e alle espressioni del corpo.

2 - Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse.

3 - Il brano è tratto dalla traduzione italiana del 1830 di Pietro Campilli.

4 - Carlo Blasis, partendo da una base essenzialmente neoclassica (amore per l'antico, esaltazione della bellezza e della grazia classiche), abbraccia, con la sua numerosa produzione scritta, diversi campi umanistici, mostrando influenze ancora di gusto enciclopedico-illuministico. Le sue pubblicazioni sulla danza, ponendo i fondamenti di una prima metodologia didattica, mostrano gli sforzi di Blasis (sulla scia di Noverre) di elevare la danza al rango delle arti sorelle.

5 - J.G. Noverre, Lettres sur la danse, Stuttgart-Lyon, 1760. Cfr. trad. it. Roma 1980, pag. 104.

6 - Op. cit. pag. 22

7 - Cfr. la trad. it. del 1830 di Pietro Campilli, pag. 18 e 19.

8 - C. Blasis, Studi sulle arti imitatrici, Milano 1844.

9 - Per uno studio pù approfondito sull'espressività e l'eloquenza del gesto, vedi J.J. Engel, Idées sur le geste et l'action théâtrale, Parigi, 1795.

10 - C. Blasis, Studi sulle arti imitatrici, op. cit. pag. 76.

11 - C. Blasis, Delle composizioni coreografiche e delle opere letterarie, Milano 1854, pag. 59.

12 - William Hogarth, L'analisi della bellezza, scritta col disegno di fissar le idee vaghe del gusto, Livorno 1761.

13 - Op. cit. pag. 199.

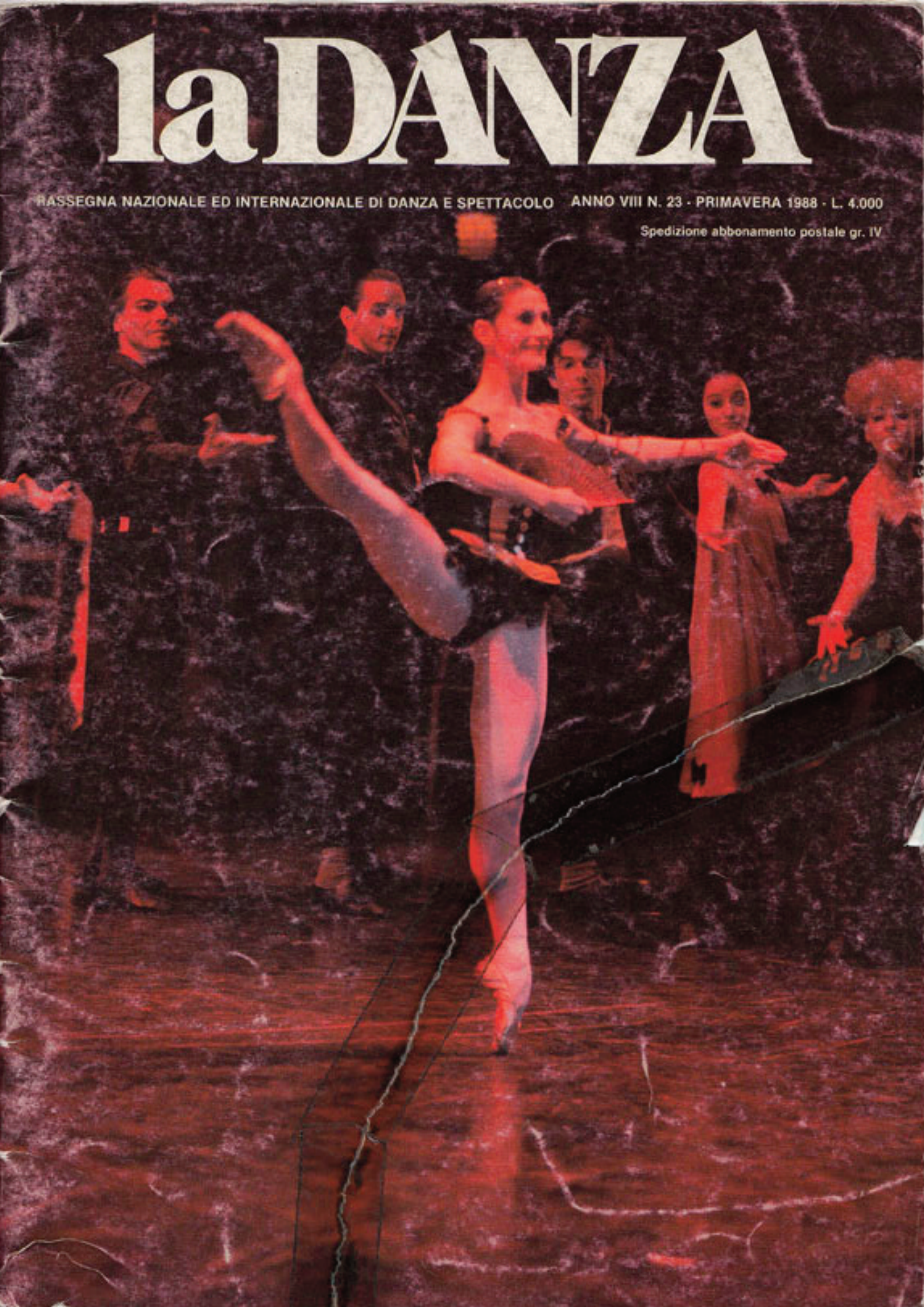
BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

I documenti e le fonti sono riportati in nota.
Altri testi consultati:
H. Honour, Neoclassicismo, Einaudi 1980.
Anna Ottani Cavina, Il settecento e l'antico, Tomo secondo, Enciclopedia di Storia dell'arte italiana, Einaudi 1982.
L. Grassi, M. Pepe, Dizionario della critica d'arte, Torino 1978.
E. Raimondi, Il sogno del coreodramma, Il Mulino 1984.
M.H. Winter, The Pre-Romantic ballet, Pitman 1974.
L. Kirstein, Movement and Metaphor, Pitman 1970.
L. Kirstein, Dance a short history of classic theatrical dancing, Dance Horizons, 1977.

la DANZA

RASSEGNA NAZIONALE ED INTERNAZIONALE DI DANZA E SPETTACOLO ANNO VIII N. 23 - PRIMAVERA 1988 - L. 4.000

Spedizione abbonamento postale gr. IV



L'ARABESQUE
Nascita ed evoluzione di una posa

di Francesca Falcone

(2ª PARTE)

Nell'articolo precedente si è fatto un excursus sulle basi culturali della danza nel periodo a cavallo tra il '700 e l'800.

Si è sottolineato come in questo momento la danza, grazie soprattutto all'apporto teorico di Blasis si sia ispirata ad un'estetica neoclassica che si basava sulla valorizzazione della linea e della forma e sullo sviluppo, inoltre, di una bidimensionalità spaziale sulla scia delle correnti pittoriche del momento che tendevano ad una riscoperta dei valori e della cultura classici.

È in questo periodo che, oltre alla creazione di un solido metodo di danza basato su una purezza ed un rigore stilistici del tutto classici, si costruiscono delle **strutture formali** come l'arabesque e l'attitude e si evidenzia inoltre il concetto di **posa** ad esso inerente.

La fermata, l'attimo dell'arresto vengono ad assumere lo stesso valore dell'avvicendarsi dei passi e delle concatenazioni e creano un attimo di sospensione, una pausa carica di risonanza interiore.

In questo nuovo metodo si possono individuare due grandi concetti: l'equilibrio per **appiombo** e l'equilibrio per **equiponderanza** (contrappeso).

Scrive Blasis: «Bisogna che il corpo sia sempre dritto ed equilibrato sopra le gambe, tranne alcune attitudini e principalmente negli **arabeschi,** ove bisogna piegarlo, gettarlo avanti o indietro, secondo la posizione» (1). Per il Maestro l'impostazione verticale del corpo o ad **appiombo** si basa sulla geometria ovvero sull'insieme «di perpendicolari, di orizzontali, di oblique, di angoli retti, acuti, ottusi, etc.» (2).

(Lo studio della geometria, secondo Blasis è di grande aiuto allo studente per la comprensione della logica strutturale delle posizioni di un ballerino (fig. 1) e per la composizione dei disegni coreografici).

Le arabesques invece sono costruite sulla legge del contrappeso che consiste nello stabilire un'equiponderanza fra le parti rispetto all'asse portante. La gamba che sostiene il peso non farà parte dell'assetto verticale di tutto il corpo (fig. 2) ma costituirà solo il perno di un bilanciere che avrà come fulcro il bacino (dove risiede il nostro centro di gravità), mentre il tronco e le braccia faranno da contrappeso alla gamba sollevata indietro o in avanti (per Blasis infatti l'arabesque non è specificatamente una posa con la gamba sollevata indietro (fig. 3).

Questa teoria, basata su fondamenti scientifici sarà ripresa più tardi ne «L'uomo fisico, intellettuale e morale» (3) quasi a sottolineare ancor più l'importanza del concetto.

Dal principio di **contrappreso statico** Blasis sviluppa l'idea del **contrappeso formale,** già presente nell'estetica settecentesca e che troverà la sua massima esplicazione nel metodo di Enrico Cecchetti.

Si notino la fig. 4a e b. Il torace è ruotato verso lo spettatore, rispetto alla posizione del bacino (4). Questo permette di mantenere un contatto sempre diretto con il pubblico, indicazione stilistica che prevale ancora attualmente in molte immagini e pose tratte dal repertorio classico (fig. 5). Nella fig. 6a e b sono inoltre evidenti due contrapposizioni, l'una tra il braccio sollevato in alto e la gamba sollevata in avanti e l'altra trasversale data dalla proiezione nelle due direzioni opposte delle braccia (fig. 6c). L'inclinazione del torace che ne consegue crea sia in Blasis che in Cecchetti una sensazione di **movimento,** di **abbellimento,** una sorta di nuance stilistica e formale della danza.

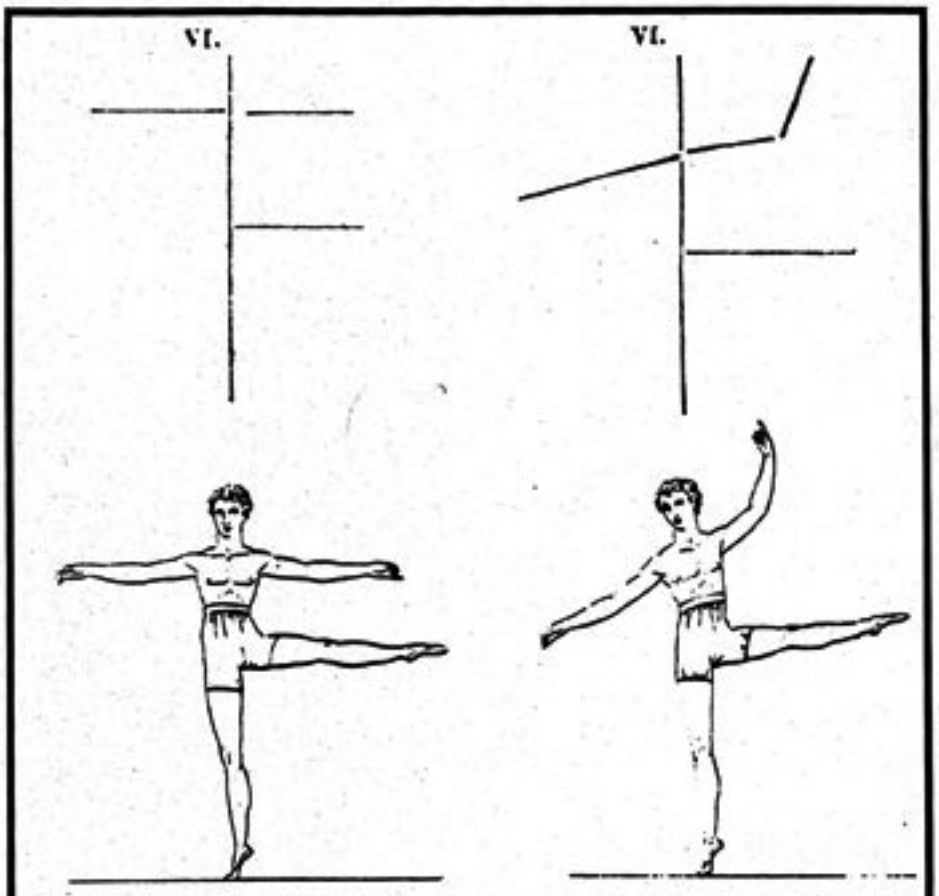


Fig. 1 - Due figure tratte dal Traité di C. Blasis e sopra la loro schematizzazione grafica

Fig. 2 - Quarta posizione in avants secondo Blasis

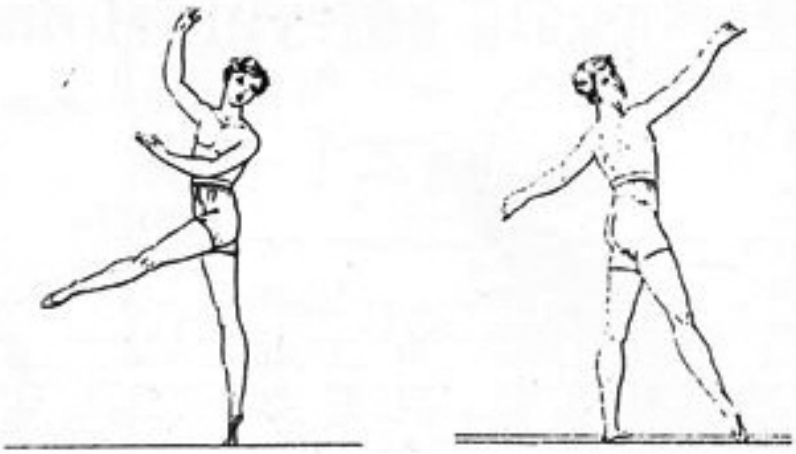


Fig. 3 - Due arabesques secondo Blasis

a)

b)

Fig. 4 - Due arabesques secondo Blasis

Fig. 5 - Ekaterina Maximova in «Don Chisciotte»

Fig. 6 - a) Un'attitude secondo Blasis
b) Posizione croisée devant tratta dal libro «Teoria e pratica della danza classica teatrale di E. Cecchetti»
c) Teoria del port de bras di E. Cecchetti

Fig. 7 - Un «Arabesco pendente» secondo Blasis

Fig. 8 - J.J. Engel a) Reazione al pericolo b) Reazione alla gioia

Ma torniamo all'arabesque. Alla libertà di strutturazione della posa corrisponde anche una libertà d'atteggiamento: «Negli **arabeschi** il corpo si allontana dalla perpendicolare, e si deve piegare con un aggradevole abbandono», «nulladimeno» afferma Blasis «bisogna che si trovi continuamente posato sopra le anche, ed in equilibrio sopra i suoi perni» (5).

L'«abbandono» nelle arabesques sottolinea quella libertà consentita al «lasciarsi andare» ad una scioltezza e disinvoltura pur essendo «ben posati sopra le anche». Il segreto di una buona arabesque è per Blasis «l'inarcarsi un poco» e mantenere «rassodate le reni».

Da un canto quindi la libertà creativa ed interpretativa, dall'altro la solida costruzione tecnica.

Questa libertà permette quindi alla osa una strutturazione in una forma **libera, indefinita** ed **indeterminata** che lascia spazio alla fantasia creativa del danzatore e del coreografo.

Ecco perché le arabesques si possono moltiplicare all'infinito poiché basta un cambio di «épaulement» o di una delle posizioni delle braccia (che allontanandosi dalle «regole comuni» si posson disporre a discrezione del ballerino) a modificare la posa.

Altre arabesques citate da Blasis sono gli «arabeschi pendenti» (fig. 7) chiamati anche «a schiena voltata» o «a dorso girato» (6). In questo caso poiché non è il petto visibile al pubblico bensì la schiena, il contatto con lo spettatore sarà mantenuto dalla testa che ruoterà (7).

Nel capitolo VII, dedicato allo studio delle pirouettes, Blasis tratta le arabesques non più come **figure statiche** ma come **strutture in movimento.** Egli si cita infatti inventore e primo esecutore in assoluto delle pirouettes in arabesque e della combinazione dei giri in seconda posizione finiti in arabesque.

Questa figura si inserisce così nel contesto di una tecnica rigorosa e scientifica che tende ad ottenere risultati apprezzabili, sul piano della dilatazione del movimento e sul raggiungimento di un'ampiezza maggiore nelle linee delle pose e delle «fermate».

Come dice Kirstein, l'apporto teorico di Blasis è fondamentale per la costruzione del corpo del danzatore, per la sua «verticalità» ed «elevazione».

La massima espressione della posa sarà inoltre data dalla ricerca di un «equilibrio» che quanto più sarà difficile da raggiungere tanto più arricchirà di perfezione la posa. Siamo nel 1820, di lì a poco si salirà «ufficialmente sulla punta e le teorie di Blasis contengono, anche se non esplicitamente enunciate i principii dell'elevazione **sur la pointe** che sembrano la realizzazione finale di quella «verticalità» del corpo da lui presupposta e preparata.

Leggiamo a questo riguardo un brano significativo tratto dagli «Studi sulle arti imitatrici» (8): «... noi rappresente-

Fig. 9 - C. Blasis a) «Volontà, desiderio, impazienza»
b) «Mano che fugge con paura da un pericolo imminente»
c) «Occuparsi di cose presenti»

remo la **leggerezza**» afferma Blasis «sotto la figura di una piramide capovolta, e dimostreremo così che, per dare al corpo aria svelta e leggera, conviene, per quanto è possibile, diminuirne la base».

Con la diminuzione della base d'appoggio si crea una situazione di equilibrio che, una volta ottenuto, comunica come afferma Sacharoff un senso di perdita di peso, la sensazione di essere sostenuti da una mano invisibile e «l'impressione di involarsi nell'aria» (9).

Ecco perché l'arabesque oltre ad essere il motivo leader di molti balletti romantici costituirà il climax dell'azione drammatica. Viene affidato all'arabesque infatti la traduzione di un moto di alta risonanza interiore.

Desrat nel suo «Dictionnaire de la danse» ci riferisce infatti che le arabesques servono a tradurre «l'invidia, la collera... così come la gioia e l'orgoglio» (10). Desrat suggerisce inoltre di consultare a questo proposito il trattato di Engel (11) sull'eloquenza del gesto. «Senza trattare le arabesques dal punto di vista strettamente coreografico» afferma Desrat «Engel deve essere visto come il miglior maestro da consultare per le pose arabesques e attitudes» (pag. 20 e 21).

Traiamo un esempio dalle Lettere XIV e XV dove Engel ci dice che quando le forze interiori dell'uomo si portano verso l'esterno tutto il corpo assume una posa obliqua che esce dal suo aplomb «sino quasi a cadere», la testa, il petto e la parte superiore del corpo in generale si spingono in avanti perché forte è la tensione del corpo verso la cosa che si desidera. «Tutto il resto del corpo» afferma Engel «si troverà in uno stato di attività». La posizione assunta quando si è spinti verso un oggetto o una persona che si desiderino è la stessa di quella che ci porta a sfuggire da un qualcosa che si teme possa nuocere (fig. 8a).

Anche la gioia inoltre, con le sue caratteristiche di «rapimento estatico» è risolta in una posizione del corpo sollevata da terra «vagante per così dire in aria» e le braccia tese (fig. 8b).

Engel quindi è un punto di riferimento, una tappa obbligata non solo per l'attore ma anche per il danzatore ed il coreografo. Blasis deve essere certamente entrato in possesso di questo prezioso libro sulla semiotica gestuale perché ne «L'uomo fisico, intellettuale e morale» (12) dedica una serie di tavole a quelle che lui chiama «Moti dell'anima concepiti sotto l'immagine delle direzioni dei movimenti del corpo».

Nella fig. 9a abbiamo rappresentato, come ci commenta Blasis, il desiderio di camminare dopo aver preso una decisione. Questo ci permette di abbandonare la linea perpendicolare e fa assumere al corpo una posa obliqua.

Nella fig. 9b abbiamo «un uomo che sfugge da un pericolo imminente e nella fig. 9c la posizione del corpo, proteso in avanti» per desiderio, per buon volere, per premura...» tipico di un animo «sensibile e delicato» che si muove con «movimenti ondulati».

(2 - CONTINUA)

NOTE

1 - Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse. Paris, 1820. Cfr. la traduzione italiana del 1830 di Pietro Campilli.

2 - Op. cit. pag. 12.

3 - C. Blasis, L'uomo fisico, intellettuale e morale. Milano 1857, pag. 219-220.

4 - Questo secondo Blasis è il concetto di **épaulement** ovvero la contrapposizione tra le spalle ed il bacino.

5 - Op. cit. pag. 43 e 40.

6 - Op. cit. pag. 53 e 65.

7 - Questo concetto può essere applicato alle nostre II e IV arabesques.

8 - C. Blasis, Studi sulle arti imitatrici. Milano, 1844, pag. 75.

9 - A. Sakharoff, Esprit et Art de la Danse. Lausanne, 1968.

10 - G. Desrat, Dictionnaire de la danse. Parigi, 1895.

11 - J.J. Engel, Idées sur le geste et l'action théâtrale, Parigi 1795.

12 - Op. cit. pag. 218-219.

ERRATA CORRIGE

Nella 7ª riga dell'articolo precedente (1ª colonna) non «varaq» ma «uaraq».

Ideokinesis
LA VISUALIZZAZIONE

Presentazione di tecniche innovatrici di analisi del movimento e il danzatore. Tratto dall'opuscolo «Les technique d'analyse du mouvement et le danseur» di Odile Rouquet - Federation Française de Dans a.c.e.c. 12, rue Saint-Germain l'Auxerrois 75001 Paris.

di Irene Dowd (traduzione di S. Baggio)

LE 9 LINEE DI MOVIMENTO

5. La linea di movimento che va dal centro del ginocchio al centro dell'articolazione femorale allinea tutte le articolazioni dell'arto inferiore. Quando il ginocchio è allineato con l'articolazione femorale, lo è anche la caviglia. Questa linea di movimento vi dà un migliore controllo dell'arto inferiore a partire dal centro dell'articolazione cotilo-femorale e sistema il ginocchio lungo una linea retta che va dal centro della caviglia al centro dell'anca. Essendo il ginocchio, per la sua struttura ossea, l'articolazione meno stabile dell'arto inferiore, è opportuno mantenerlo allineato.

Qualcuno, recentemente, mi ha chiesto come poter utilizzare l'«Ideokinesi» per riabilitare un ginocchio ferito. Questa linea di movimento è particolarmente appropriata. Per ottenere questa linea di movimento, è necessario che tutto il resto sia allineato, ciò significa possedere l'allargamento della parte posteriore del bacino e il restringimento di quella anteriore..

Tutto funziona in armonia. Ciò nonostante, la linea di cui parliamo è quella che si riferisce direttamente al ginocchio. Favorisce un migliore controllo dell'articolazione cotilo-femorale e permette d'evitare una torsione assiale della tibia. Risulta particolarmente appropriata per attività quali il classico. Se cerco d'essere «en-dehors» a partire dai piedi (e non dall'articolazione femorale), creo degli aggiustamenti nella caviglia, nei tarsi del piede e provoco una torsione del ginocchio. Sostituisco tutto ciò al controllo del movimento dell'articolazione cotilo-femorale. Ciò mi provocherà sfortunatamente, delle caviglie fragili ed è molto probabile che un giorno ricada da un salto lacerando i legamenti incrociati del ginocchio. E non è nemmeno necessario un salto per farvi male. Recentemente ho visto qualcuno che eseguendo solo un plié su una gamba, si è lacerato i legamenti del ginocchio perché non poteva controllare il movimento all'articolazione cotilo-femorale e faceva delle sostituzioni un

la DANZA

RASSEGNA NAZIONALE ED INTERNAZIONALE DI DANZA E SPETTACOLO ANNO VIII - N. 24 - ESTATE 1988 - L. 4.000
Spedizione abbonamento postale gr. IV

L'ARABESQUE
Nascita ed evoluzione di una posa

di Francesca Falcone

(3ª PARTE)

Dopo aver proposto negli articoli precedenti l'analisi della genesi storico-stilistica dell'arabesque e dopo aver avanzato varie ipotesi sulla sua significazione gestuale, sarebbe molto interessante poter sviluppare l'indagine sulle creazioni coreografiche per poter sottolineare ancor più come il gesto e la figura, scaturiti dalle pulsioni interiori e si siano poi fissati in un linguaggio stereotipo e convenzionale.

Per ora ci limiteremo a scorrere rapidamente su alcune tra le più salienti produzioni coreografiche del repertorio classico ottocentesco e su una sola creazione dei primi del Novecento, partendo dall'analisi formale dell'arabesque e proponendo, attraverso l'uso che ne è stato fatto, una lettura in chiave stilistico-storica.

Ai primi dell'800 la danza, abbandonando il ruolo di puro divertissement, acquista una caratterizzazione drammatica per cui la distanza tra i binomi pantomima-danza viene ad essere colmata da una pantomima più plastica e da una danza più espressiva. Siamo nel periodo romantico ovvero nella piena esplosione del sentimento la cui complessità di aspetti non si riflette che parzialmente nel balletto.

La mitologia greca ed i temi romani cedono il posto alle ambientazioni «gotiche». Si superano le frontiere nazionali per altri luoghi che possano soddisfare il nuovo gusto per il pittoresco: si pensi alla Scozia de «La Silfide» e di Walter Scott o alla Spagna della Elssler e di Gautier. Questo scenario diventa lo sfondo per storie dal soggetto fantastico, sublime, vissute da protagoniste prevalentemente femminili che oscillano tra il terreno ed il sovrannaturale. I mezzi di espressione e la qualità del movimento sono imprescindibili da questo contesto. Il distacco dal terreno ed il desiderio di involarsi si concretizzano nell'elevazione sulla punta, il voler raggiungere l'inarrivabile si esprime con una linea più allungata delle braccia. Un nuovo vocabolario di passi e di movimenti, nonché lo svilupparsi di una nuova metodologia amplifica sensibilmente le potenzialità espressive.

A proposito della interpretazione della Grisi (fig. 1) nel balletto Giselle Gautier diceva che non vi era alcun «gesto convenzionale», né alcun movimento falso «ma solo l'immediatezza e la semplicità della natura». Grisi come Taglioni, come Elssler, come Grahn, per nominarne alcune tra le tante, che parteciparono, per capacità tecniche, ma soprattutto interpretative, a fondare un nuovo protagonismo femminile nella danza, che costituisce, come dice Kirstein, l'autentico aspetto del Romanticismo nel balletto.

L'equilibrio sulla punta nella posa è il mezzo tecnico più appariscente per la rappresentazione di questo nuovo aspetto femminile nel balletto. A questo proposito la Taglioni diceva che gli aplombs e gli adagi avevano un ruolo primario per la costruzione di queste pose e costituivano una parte fondamentale nell'«estenuante lavoro quotidiano». In queste pose afferma la Taglioni «ruotavo con molta grazia, aplomb e sicurezza... Mi è stato di grande utilità e piaceva infinitamente al pubblico. Ricorrevo a queste pose quando avevo bisogno di riposo, laddove ciò

Fig. 1 - Carlotta Grisi in «Giselle»

dalle altre artiste generalmente era ritenuto faticoso».

La posa ricorrente nell'iconografia della Taglioni è l'arabesque sulla punta dove le braccia, per natura più lunghe del normale, prolungano la linea verso l'infinito. Ne «La Silfide», come dice Levinson «questa caratteristica posa romantica esprime il momento finale di esitazione prima di spiccare il volo».

Ne «La Silfide» di Bournonville del 1836, pur avvertendosi l'influenza della prima «Silfide» di Taglioni padre e soprattutto della personalissima interpretazione della figlia Maria Taglioni, l'arabesque non viene più usata come una pausa, una prova di equilibrio e di bravura alla fine di un enchaînement, come invece accadrà più tardi nel balletto «Napoli», ma viene utilizzata per rendere l'essenza impalpabile della protagonista. Con «La Silfide» di Bournonville le arabesques si inseriscono nell'armonioso fluire del movimento che abbraccia tutto lo spazio teatrale (la «pluridimensionalità» bournonvilliana) rompendo, con il variato gioco dei gruppi, gli schemi simmetrici della composizione.

Anche nel balletto Giselle l'arabesque costituisce il momento dominante e diventa, come dice Beaumont, il principale mezzo di comunicazione delle villi. L'arabesque è usata in un'infinita gamma di pose e di situazioni e si manifesta ogni volta con una significazione diversa grazie alla varietà delle posizioni delle braccia. La fusione tra pantomima e danza raggiunge una completa espressione nel passo a due tra Albrecht e Giselle in cui non ci sono passi complicati ma la sola estrinsecazione di stati emozionali e di tensioni interiori.

Soffermiamoci su alcuni esempi ripresi dal II atto, l'atto «lunare», che segna il trapasso di Giselle dalla sua condizione umana a quella di creatura ultraterrena. Questa situazione si esprime con un incedere «meccanico ed ipnotico» di Giselle verso Mirta e nella fermata en arabesque con la punta appoggiata a terra, con l'arto portante in demi-plié e con le braccia incrociate davanti al petto, in atteggiamento mortuale.

Immediatamente dopo essere stata toccata sulle spalle da Mirta con un ramo di rosmarino, Giselle si lancia in una serie di 24 petits sauts en tournant en arabesque con l'arto portante in demi-plié che, sia con la riproposta del motivo musicale del primo atto, sia nell'esecuzione appena staccata da terra, evidenziano il desiderio di Giselle di mantenere ancora un contatto con il «terreno». Per non dimenticare ancora le due arabesques con la punta appoggiata a terra di cui: la prima con entrambe le braccia allungate in avanti in atteggiamento supplichevole, e l'altra con le braccia sollevate in III posizione allongée per creare un muro protettivo tra Mirta ed Albrecht. Significativo è nell'adagio del II atto il momento in cui Albrecht solleva Giselle in aria con una presa nascosta in posa arabesque, offrendo allo spettatore l'immagine di un vero e proprio volo grazie alla vaporosità dell'elevazione e alla lentezza della discesa. Rendono felicemente l'idea dell'immaterialità di Giselle ancora le quattro sissonnes en arabesque con cui Albrecht, alla fine del suo assolo, la solleva da una parte all'altra.

Il Lago dei cigni, Natalia Makarova (foto F. Levieux)

Se nel 1841 l'elevazione sulla punta nelle pose arabesques costituiva solo un passaggio nel continuo fluire del movimento, nella seconda metà dell'800, con il perfezionamento della tecnica e con l'uso di una scarpa da punta più solida e robusta si tende a «fissare» la posa e ad ottenere il massimo della stabilità e dell'equilibrio.

Siamo nell'era egemonica di Petipa, momento significativo sia per la creazione di un repertorio di balletto russo sia per la codificazione delle nuove regole accademiche. La tecnica dello sbalzo, del giro, della batteria, della punta, è spinta al massimo grado del virtuosismo e trova la sua espressione nella «variazione» che costituisce l'epicentro delle coreografie di Petipa e forma, come

Natalia Makarova e Rudolf Nurejev nel «Lago dei Cigni» (foto F. Levieux)

tale, una struttura autonoma.

Ma con Petipa la variazione diventa un modulo ripetitivo il cui schema, salvo alcune varianti, rimane costante per ogni coreografia. La stessa schematizzazione subiscono le composizioni di insieme, nonché le danze di carattere che vengono montate come delle «variazioni classiche». La stessa sorte finisce per subire la parte espressiva della narrazione che si trasforma in un codice fisso di gesti convenzionali.

Questa strutturazione e stilizzazione, giustificate dal desiderio di raccogliere e di amalgamare un materiale vastissimo, non sminuiscono certamente l'opera di Petipa. Il suo genio si diffonde nella energica orchestrazione delle masse che vengono disposte con sapiente simmetria, nella spettacolarità delle danze e nella originale interpretazione della musica (si pensi al felice connubio tra Čajkovskij e Petipa in «Bella Addormentata»).

La robustezza ed il vigore della costruzione tecnica furono oltremodo sottolineati dalla incisività delle interpreti italiane (Carlotta Brianza in «Bella Addormentata» e Pierina Legnani in «Lago dei cigni») che importarono in Russia una tecnica brillante imperniata sulla velocità, sul giro e sul virtuosismo. Senza questo processo di formalizzazione e di stilizzazione attuata dal balletto russo alla fine dell'800 non sarebbe nata la spinta a creare parallelamente una metodologia didattica.

Questa stessa esigenza fu avvertita anche da Enrico Cecchetti, il grande maestro italiano che costruì un valido sistema teorico nel quale, in un piano di lavoro fisso per ogni giorno della settimana, trovano sistemazione tutti i movimenti alla sbarra, i ports de bras, l'adagio, i giri, le punte, i passi di piccolo e grande sbalzo. La solidità ed il rigore geometrico (1) di Cecchetti porteranno linfa alla tradizione russa e, sposandosi con l'innata plasticità e con il lirismo tipico di questo popolo, daranno vita ad una grande metodologia di cui la più grande esponente sarà A. Vaganova.

Questa famosa danzabilità e «cantabilità» avevano avuto uno splendido esempio negli atti bianchi del «Lago dei cigni» di L. Ivanov e avranno ancora una poetica espressione ne «Le Silfidi» di M. Fokine.

Nel II atto del «Lago» l'arabesque diventa il motivo conduttore, la parte vitale delle linee coreografiche ed evidenzia i momenti carichi d'intensa poeticità e di caldo lirismo. In Odette la tendenza a liberarsi dalla prigionia e dalle forze del male è caratterizzata da una arabesque dalle linee più espanse e da una volitività maggiore del corpo che sfociano in un atteggiamento più fiducioso, ma vi può essere anche una proiezione verso il basso in atteggiamento di resa di fronte alla ineluttabilità del male.

La posa acquista una plasticità maggiore grazie ad una maggiore flessibilità della schiena che inarcandosi addolcisce la curva suggerendo più chiaramente l'aspetto di un cigno. Il battito delle ali è reso con dei movimenti sinuosi delle braccia e della testa che denotano il continuo oscillare di Odette tra la sua doppia natura di cigno e di donna.

In conclusione quindi con Ivanov l'arabesque rappresenta un momento di

intensa caratterizzazione del motivo dominante.

Dalla silenziosa rivoluzione di Ivanov si passa all'accesa polemica di Fokine contro il convenzionalismo dei segni coreografici, contro il virtuosismo e contro la «fissità» dei movimenti e delle pose.

Fokine si richiama all'unità di espressione, alla danzabilità di tutto il corpo che deve trasmettere sentimenti ed interiorità.

Egli riscontra nel balletto tardottocentesco una certa «routine» nelle azioni ed il puntare esclusivamente sulla bellezza delle pose e dei movimenti.

«Un'arabesque», egli afferma, «suscita dei sentimenti quando rappresenta in forma ideale un impulso emozionale perché dimostra che tutto il corpo tenta di elevarsi, che tutto il corpo è espressivo. Se non vi è alcuna espressione, alcuna emozione, ma semplicemente una piede sollevato nella posizione en arabesque, il tutto sembra insensato».

È polemica aperta con tutto quel balletto che usa la punta «per stupire il pubblico con la propria forza e resistenza». La punta rinforzata è un'«orribile invenzione del balletto in declino» egli afferma.

Se ne «Le Silfidi» Fokine adopera la punta non è certamente con un intento esibizionistico e «tecnico», ma semplicemente come uno dei tanti mezzi espressivi. Il rifiuto di ogni forma di compiacimento verso se stessi era la raccomandazione di Fokine e Nijinsky prima di ogni prova di Silfidi: «Non danzare per il pubblico, non ammirare te stesso ma al contrario guarda agli elementi che ti circondano, alle eteree Silfidi. Questi momenti di bramosia verso un qualche mondo fantastico, sono la base per i movimenti e le espressioni di questo balletto».

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

C.W. Beaumont, The Ballet Called Giselle, London, 1969.

C.W. Beaumont, Michel Fokine and His Ballets, London, 1939.

C.W. Beaumont - S. Idelkowsky, A Manual of the Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing, London, 1922.

M. Fokine, Memoirs of a Ballet Master, London, 1961.

E. Grillo, Il Lago dei cigni, Roma, 1982.

L. Kirstein, Movement and Metaphor, London, 1971.

L. Kirstein, A Short History of Classic Theatrical Dancing, New York, 1935.

V. Krasovskaja, Marius Petipa and the «Sleeping Beauty», in Dance Perspective n. 49, New York, 1972.

J. Lawson, Classical Ballet, London, 1960.

A. Levinson, Marie Taglioni, London, 1930.

A. Vagasova, Le basi della danza classica, Leningrado, 1934.

L. Vaillat, Taglioni ou la vie d'une danseuse, Paris, 1942.

NOTA 1): L'esempio più classico di questa «geometria di linee» è infatti l'arabesque che, secondo le testimonianze dei maestri delle generazioni successive quali ad esempio Bianca Gallizia, Giuliana Penzi e Walter Zappolini, era tassativamente ad angolo retto con il tronco perfettamente verticale.

Taormina Arte - continua da pag. 13

Il primo appuntamento (21, 22 ag.) è con loro: lo ***Spinach Ballet****, creato da una singolare coppia di reincarnati nei celebri personaggi di Olivia e Braccio di ferro.*

I due ballerini, Luna Bloomfield e Christian Michaelsen, già attivi nelle compagnie di Linday Kemp e Maguy Marin, affrontano l'inedita avventura del cartone animato in danza, annunciando la particolarissima gestualità dei ben noti cartoons sulla musica pertinente di Bob Vanderbob; un balletto mimico che ben promette divertimento, sul filo dell'irresistibile vis comica del divoratore di spinaci e della sua compagna.

Ben più impegnativo si presenta invece l'incontro con Maurice Béjart e la sua compagnia, recentemente divenuta ***Ballet Béjart Lauzanne****, che presenterà tre diversi programmi variamente rappresentativi delle sue più note opere e delle nuovissime produzioni del suo talento.*

Una rassegna in video offrirà una esauriente documentazione delle creazioni béjartiane, argomento di una riunione colloquiale che il coreografo francese offrirà agli ospiti di Taormina.

I balletti rappresentati saranno: ***Dionisus*** *(suite),* ***Bolero, Pas de deux*** *(23-24 ag.);* ***Patrice Chérau regle le rencontre de Mishima ed Eva Peron e Le sacre du printemps*** *(26-27 ag.);* ***Souvenir de Leningrad*** *(28-29 ag.).*

La seconda grande compagnia «d'autore» presente a Taormina è l'Alvin Ailey American dance theatre, con un repertorio articolato in composizioni che originariamente identificarono lo stile Ailey, quali ***Revelations*** *(del 1960) e* ***Cray*** *(del 1971), e nuovi lavori di giovani coreografi del gruppo.*

La compagnia americana sarà in scena il 3 e 4 settembre.

A. R. C.

CAGLIARI

I° Convegno di Medicina e Danza

Un importantissimo Convegno sul tema «Medicina e Danza», si svolgerà a Villasimius in provincia di Cagliari, dal 22 al 25 settembre p.v., promosso da Giuliana Penzi, Paola Leoni, Mario Manganaro e L. Perugia.

Questo Convegno, di tre giorni, si terrà sulla splendida costa occidentale del Golfo degli Angeli, a pochi chilometri da Cagliari. Medicina e Danza, scienza ed espressività, conoscenza e arte: sono questi gli argomenti su cui, insieme agli esponenti dei danzatori, e per la prima volta in Italia, discuteranno i più qualificati esperti, affrontando problemi di fisiopatologia dei vari apparati, di diagnostica muscolare ed ossea, di fisioterapia e nutrizione derivanti dalla attività di danza.

Sarà un convegno di carattere prevalentemente scientifico, unico nel suo genere, fortemente orientato ad applicare le conoscenze della medicina all'esercizio quotidiano della danza e ad una valutazione attitudinale del danzatore perché possa sfociare nel professionale.

«Medicina e Danza» sarà pertanto un'assise di alto profilo culturale che si svolgerà in un momento particolare significativo, in cui il grande successo delle scuole di danza e il proliferare di iniziative didattiche, mettono in evidenza la necessità di una custodia sanitaria onde evitare approssimazione, pregiudizi ed anche danni alla salute degli allievi e dei danzatori.

Molti autorevoli specialisti italiani delle discipline mediche da applicare alla danza hanno assicurato la loro partecipazione ed il loro intervento al Congresso.

«Medicina e Danza» non sarà dunque solo un grande incontro tra scienza e arte, mirante ad aggiornare le connessioni interdisciplinari mediche che potranno salvaguardare la salute di chi svolge attività di danza, ma anche l'occasione di una apertura operativa per la Sanità verso il mondo finora inesplorato degli Artisti e degli Allievi di danza.

«Medicina e Danza vuole essere quindi il punto di avvio di una grande campagna informativa e di sensibilizzazione dell'opinione pubblica sui benefici dell'attività di danza, tenendo presente che tale attività, dal punto di vista fisiologico, patologico e nutrizionale può essere tenuta sotto controllo medico al fine ultimo di trarne il massimo beneficio psicofisico ed artistico.