

# *Dido and Aeneas*: Mark Morris e il dramma di Didone\*

Maria Venuso

*Dall'epos alla scena: frammenti di memoria*

Le vicende d'amore sono, da sempre, protagoniste indiscusse del teatro di danza e il mondo classico, come è ben noto, ha scandagliato con profondità e accuratezza l'universo femminile quale terreno di contrasti. Già l'*epos* arcaico – giusto per citare un esempio degli albori della letteratura occidentale dai contenuti incentrati sull'uomo e visti secondo un'ottica essenzialmente maschile – si mostra intriso di lirismo e tragedia quando si tratta di fermare l'azione e descrivere il tormento di una regina: esempio commovente è l'incontro di Ettore e Andromaca alle porte Scee (*Iliade*, VI) prima della rovina di Troia. L'episodio rappresenta il tragico e attualissimo emblema del destino dei vinti e della cieca furia dello scontro tra volontà e necessità, inevitabile per l'eroe della cosiddetta «società della vergogna».<sup>1</sup> Si tratta del concetto legato al termine *aidós* e al corrispondente verbo *aidéomai*, secondo il quale Eric Dodds attribuisce alla civiltà omerica nel suo complesso questa visione fondata sulla proiezione del pensiero e dell'azione dell'uomo verso l'esterno, verso la comunità che non deve disapprovare una scelta che, altrimenti, sarebbe causa di pubblico disprezzo e non di unanime riconoscimento. Uomo e donna costituiscono l'incarnazione di realtà antitetiche e difficilmente conciliabili (sia pure alla ricerca continua di unione poiché complementari, come insegna Platone),<sup>2</sup> in una differenza di visioni opposte che si evincono dal dialogo tra i due protagonisti.

\* Il saggio è lo sviluppo di un mio intervento inedito, dal titolo *Danzare l'età di Virgilio oggi*. Mark Morris riscrive il dramma di Didone, al convegno *Music in the Time of Vergil*, Cuma, 21-24 giugno 2016.

<sup>1</sup> Ispirandosi agli studi che l'antropologa americana Ruth Benedict aveva condotto sui modelli culturali della società giapponese, il filologo irlandese Eric Dodds ha applicato al mondo greco lo stesso schema interpretativo, ascrivendo la cultura omerica alla categoria sociologica della «civiltà di vergogna» (1951). Cfr. Eric Robertson Dodds, *I Greci e l'Irrazionale*, trad. it. di Virginia Vacca De Bosis, Sansoni, Milano 2003.

<sup>2</sup> A proposito dell'antica unione di uomo e donna in un solo essere, si veda il dibattito

In questa sede si partirà da uno dei più noti episodi dell'*Eneide* di Publio Virgilio Marone, altro caposaldo della cultura occidentale in linea di continuità con l'epica omerica, per riflettere sulla ricezione della figura della regina cartaginese Didone, "tradotta" in danza del coreografo americano Mark Morris.

È questo un mito formulato, così come lo conosciamo, nell'ambito della cultura latina grazie all'*ekphrasis* di Virgilio, ossia un *excursus* con la duplice funzione di *aition*, presente dal I libro dell'*Eneide* all'intero libro IV, con una presenza conclusiva nel VI. Come sottolinea Emanuela Andreoni Fontecedro

Didone porta con sé la linfa delle eroine della tragedia greca, pur già rivisitate dal teatro latino: Medea, Fedra e i connotati dell'Arianna del celebre epillio catulliano il carne 64.[...] Medea, Arianna, Didone, le accomuna il rifiuto da parte dello straniero che hanno letteralmente salvato sì che ricorre, per tutte loro una volta tradite e abbandonate, il topos dell'impossibile desiderio: «non fosse mai lui giunto alla mia terra» [...] L'aiuto offerto da Medea e Arianna comporta l'assunzione di un crimine.<sup>3</sup>

L'abito tragico del IV libro dell'*Eneide*, tutto dedicato a Didone e alla sua psicologia, è universalmente riconosciuto già da poeti e commentatori antichi (come Marziale, Servio, Macrobio), fino al «giudizio paradossale» del filologo Friedrich Leo, che nel secolo XIX parlava di questo libro come dell'«unica tragedia dei Romani degna di essere accostata alle tragedie greche».<sup>4</sup> Le trasposizioni del mito in danza sono diverse. Chi è aduso alla centralità della parola per mestiere troverà in *Dido and Aeneas* di Morris una vera e propria sorpresa: una "incorporazione lessicale" che emerge da una messa in scena solo apparentemente distante dai tratti originali del mito. L'indagine e gli spunti di riflessione qui proposti sono finalizzati a evidenziare punti di vista inter- e trans-disciplinari tra due mondi che la cultura occidentale ha voluto troppo a lungo antagonisti: il testo e

amoroso tra i due poeti Aristofane e Agatone nel *Simposio*, 190 [c-d].

<sup>3</sup> Cfr. Apollonio Rodio, *Argonautiche*, 4, 31-32; Catullo, 64, 171-172; Virgilio, *Eneide* IV, 657-658; Ovidio, *Heroides*, 7, 141-142 cit. in Emanuela Andreoni Fontecedro, *Tre autori per Didone: Virgilio, Ovidio e un Anonimo del XII secolo*, in *Il mito di Didone nel Tempo*. Atti del seminario del 10 gennaio 2007, Roma SSIS del Lazio, Università degli Studi Roma Tre, Indirizzi LL e SU, A cura di Ufficio Pubblicazioni SSIS Lazio 2007, p. 3, <<https://www.queendido.org/monografiaDidone.pdf>> (ultima consultazione 2 marzo 2020).

<sup>4</sup> Cf. Antonio Ziosi (a cura di), *Didone. La tragedia dell'abbandono. Variazioni sul mito*, Marsilio Editori, Venezia 2017, p. 20.

il movimento. Ci si soffermerà dunque sulla figura della regina cartaginese, nella coreografia di Mark Morris, utilizzando una chiave di lettura che tenga conto di alcune considerazioni già in parte approntate da altri studiosi che si sono occupati di questo argomento sotto l'aspetto teorico, coreologico, musicologico, performativo e dei *gender studies*,<sup>5</sup> cercando di evidenziare l'intertesto virgiliano in un prodotto culturale coreico con genesi e finalità di tutt'altra natura rispetto all'*Eneide* e che si inserisce nella corrente culturale "neobarocca", sviluppatasi dal secondo dopoguerra agli anni Ottanta del Novecento.<sup>6</sup>

Il personaggio di Didone non è visto in relazione al consueto rapporto di derivazione librettistica da una fonte letteraria ri-letta e ri-scritta (ma sarebbe meglio dire ri-creata) per uno spettacolo di danza, quanto secondo una possibilità di trasferimento puntuale in altro sistema comunicativo che riesce tuttavia a mantenere viva l'essenza del lessico virgiliano, figuran-

<sup>5</sup> Cfr. recensione allo spettacolo in <[http://www.purdueexponent.org/arts\\_and\\_entertainment/article\\_bda35abc-e995-5813-a8be-232b93f8e358.html](http://www.purdueexponent.org/arts_and_entertainment/article_bda35abc-e995-5813-a8be-232b93f8e358.html)> (ultima consultazione 20 dicembre 2019). Sull'Autore e il suo lavoro si vedano Joan Acocella, *Mark Morris*, Straus & Giroux, New York 1993; Stephanie Jordan, *Mark Morris Marks Purcell: Dido and Aeneas as Danced Opera*, «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research», XXIX, 2 (2011), pp. 167-213 e il più recente studio coreomusicologico Ead., *Mark Morris: Musician-Choreographer*, Dance Books Ltd, Londra 2015; sul rapporto con la musica si vedano inoltre Inger Damsholt, *Mark Morris, Mickey Mouse and Choreo-musical Polemic*, «The Opera Quarterly», XXII, 1 (2007), pp. 4-21; Rachel Duerden, *Predictability and Inevitability in Dance-Music Relationships in Mark Morris's Falling Down Stairs*, «Dance Chronicle», XXXI, 2 (2008), pp. 239-57; Sophia Prenston, *Mark Morris and the American Avant-garde: From Ultra-Modernism to Postmodernism*, «Dance Chronicle», XXXVII, 1 (2014), pp. 6-46; nel volume di Selby Wynn Schwartz, *The Bodies of Others: Drag Dances and Their Afterlives*, University of Michigan Press, p. 208, n. 1 è possibile trovare riferimenti bibliografici ulteriori sugli aspetti teorici e culturali, oltre che artistici, relativi alla corporeità propriamente *drag*. Non potendo qui fornire una bibliografia esaustiva, ci limitiamo a ricordare inoltre Susan Leigh Foster, *Reading dancing: Bodies and subjects in contemporary American dance*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1988; Judith Lynne Hanna, *Dance, Sex and Gender*, Chicago, University of Chicago Press 1988; Jane Desmond, *Meaning in motion: New cultural studies of dance*, Duke University Press, Durham 1993; Helen Thomas (a cura di), *Dance, Gender, and Culture*, New York, st. Martin's Press 1993; Stephanie Jordan, *Moving music: Dialogue with music in twentieth-century ballet*, Dance Books, Londra 2000; Jane Desmond, *Dancing desires: Choreographing sexualities on and off the stage*, University of Wisconsin Press, Madison 2001; Joseph Margolis, *The arts and the definition of the human: Toward a philosophical anthropology*, Stanford University Press, Stanford 2009.

<sup>6</sup> Cf. Mark Franko, *De la danse come text au text come danse: généalogie du baroque d'après guerre*, in *Gestualités / Textualités en danse contemporaine* (a cura di Stefano Genetti, Chantal Lapeyre, Frédéric Pouillaude), Hermann Éditeurs, Parigi 2018, pp. 203-227. Nello specifico, pp. 205-206.

do lemmi precisi secondo la visione del proprio tempo e il sapore della esperienza personale del coreografo.

Nel IV libro dell'*Eneide* si assiste a una sorta di dilatazione del sentimento ben più ampia dell'episodio omerico di Ettore e Andromaca su citato, ma l'azione non si arresta del tutto. Molti esametri sono dedicati al *furor* di Elissa-Didone e lo stesso nome proprio si alterna: è Elissa nell'intimità, Didone per il mondo. Di fatto, la duplicità caratterizza Didone già in questo. Lo storico Timeo di Tauromenio nelle sue *Storie* riferisce dell'ambiguità onomastica: il nome originale sarebbe stato *Theiossó*, in punico *Elissa*, poi detta *Deidó* dai Libii per via del suo lungo errare; per Servio, il principale commentatore di Virgilio, *Dido* avrebbe il significato di *virago* e le sarebbe stato attribuito dopo la morte, «per il coraggio virile con il quale si uccise lanciandosi nel fuoco».<sup>7</sup>

Gli aggettivi con cui Virgilio la dipinge colorano il personaggio consegnandolo alla posterità carico di vivido *pathos*. Qui la dicotomia tra maschile e femminile diviene scissione interiore dell'individuo in una delle storie d'amore più fortunate di tutti i tempi, il cui protagonista è l'eroe troiano Enea, padre fondatore della *Gens Iulia* e quindi di Roma. Una vicenda già nota prima di Virgilio e che il poeta augusteo rende simbolo della rovina amorosa, della disfatta personale e politica, della distruzione privata e pubblica.

Nel *mare magnum* delle letture per la scena (che sarebbe impossibile inquadrare in una panoramica sia pure parziale, per cui ci si limerà agli esempi più noti nelle varie epoche) le tristi vicende di Elissa sono ricordate al centro degli spettacoli pantomimi da Luciano (*Salt.* 46) e Macrobio (*Sat.* 5.17.5). In Luciano, com'è noto, l'episodio è menzionato come unico esempio della mitologia romana, benché l'epica virgiliana non fosse sconosciuta ai pantomimi; Macrobio spiega come l'episodio fosse adattato e rappresentato con discreta frequenza.<sup>8</sup> D'altra parte, la 'teatralità' del testo virgiliano, generata dal forte senso del tragico, ha avuto grande impatto sulle arti. Questa versione del mito, si sa, è la più fortunata, opportunamente sostenuta da Dante con la collocazione di Didone tra i lussuriosi (insieme a Cleopatra e Semiramide, come nella tradizione antica che accomunava le tre donne reggenti di regni) nel v canto dell'*Inferno*.

<sup>7</sup> A. Ziosi, *Didone* cit., p. 10.

<sup>8</sup> Luciano di Samosata, *La Danza* (a cura di Simone Beta, trad. it. di Marina Nordera), Marsilio, Venezia 1992, p. 85.

Glissando sulle vicende alterne della doppia tradizione che, da Virgilio in poi, sancisce il destino ambivalente di una regina ora difesa come fedele alla memoria del marito, ora rea di aver dimenticato la nuova castità imposta dalla vedovanza e i doveri politici, ricordiamo la tradizione rinascimentale come inizio di un visione moderna del mito.<sup>9</sup> Fra le tragedie di Alessandro Pazzi de' Medici (1524), Giovanbattista Giraldi Cinzio (1541) e Lodovico Dolce (1547),<sup>10</sup> quella di Cinzio si differenzia per l'indecisione del carattere di Enea, incerto fra il rimanere a Cartagine o proseguire per fondare Roma. Convinto da Mercurio a partire, in un conflitto interiore forte «di una tinta patetico-sentimentale che, da Ovidio, raggiungerà uno dei risultati più alti nell'opera metastasiana, esso è per certi versi specularmente al dissidio interno di Didone, combattuta tra la nuova passione per Enea e la volontà di rimanere fedele a Sicheo».<sup>11</sup> Ma è con la tragedia di Lodovico Dolce che il personaggio di Didone subisce la più complessa elaborazione.<sup>12</sup> Sul piano europeo la versione di Christopher Marlowe, *Dido and Aeneas* (1586), per la compagnia londinese di attori fanciulli *Children of Chapel*, rielabora la storia classica in chiave umoristica nei confronti della epica solennità virgiliana, dissacrando sarcasticamente l'archetipo.<sup>13</sup> Tra morali edificanti, intrattenimento e allusioni politiche, anche il teatro musicale si nutre di questo mito costantemente rivitalizzato dalla inclusione di elementi contemporanei agli autori e al pubblico. La regina di Cartagine è, dopo il mitico cantore e divinità dell'età del bronzo Orfeo, il soggetto più «popolare» nel genere della cantata di argomento secolare che si afferma «nei *salon* intellettuali». Non mancano finali lieti (nozze con Iarba) come

<sup>9</sup> Sarebbe impossibile ripercorrere qui le presenze del soggetto sulla scena nel corso dei secoli, per cui ci si limiterà ad alcuni riferimenti significativi sia per l'ambito teatrale che per quello musicale e coreico.

<sup>10</sup> Per un inquadramento generale, politico e culturale dell'operazione di trasposizione in veste teatrale, cfr. Jean Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nelle arti rinascimentali*, Bollati Boringhieri, Torino 1981 e Innocente Toppani, *Fortuna e ri-creazione. Temi classici e letterature moderne*, Pitagora, Bologna 1984, pp. 12-17.

<sup>11</sup> Renato Riccio, *Sulle tracce di Didone. La regina cartaginese nelle fonti classiche e nella letteratura italiana fino a Metastasio. Origini e sviluppo del mito*, tesi di dottorato, X ciclo, Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici (filologici, letterari, linguistici e storici), a. a. 2010-11, p. 229.

<sup>12</sup> Ivi, p. 235.

<sup>13</sup> Cf. Masolino d'Amico, *Dido and Aeneas di Christopher Marlowe*, in *Il mito di Didone nel Tempo*, Atti del Seminario del 10 gennaio 2007, Roma SSIS del Lazio, Indirizzi LL e SU, p. 10, Pubblicazioni SSIS Lazio, Roma 2007.

per *La Didone* di Francesco Busenello musicata da Francesco Cavalli nel 1641 e considerata la prima versione in musica.

Nel Seicento ci si trova di fronte a

Un uso della storia e della figura di Didone sostanzialmente interno al gioco delle convenzioni teatrali, e non vi è quasi traccia né di quella grandezza che la fondatrice di Cartagine aveva nella versione fenicia e conservava in Virgilio, né dei conflitti profondi cui dava forma l'episodio della sua tragica passione nell'*Eneide*.<sup>14</sup>

Il trionfo del virtuosismo canoro decora ulteriormente le scene già fastose e l'intricata rete di relazioni tra i personaggi su uno sfondo spesso inverosimile (a questa gerarchia di priorità si sarebbe opposto Metastasio). Di fatto, è proprio nelle convenzioni del teatro barocco che si muove *Dido and Aeneas* di Nathum Tate per la musica di Henry Purcell; nel complesso il suo testo tende a modificare la figura della regina, rispetto ai precedenti, intrisi spesso del carattere elegiaco derivato dalle *Heroides* di Ovidio, che segna la sorte di un altro modo di immaginare Didone. Anche in Tate la violenza tragica delle reazioni della regina è attenuata, ma si introducono elementi nuovi legati alle convenzioni del suo tempo ed è dimostrata notevole sensibilità rispetto alle esigenze della musica; l'introduzione della strega e delle sue aiutanti, Enea palesemente innamorato e quasi disposto a far passare in secondo piano il proprio dovere. A lungo molto criticata nei versi, la rivalutazione del testo di Tate risale alla fine degli anni Cinquanta del Novecento, in un progressivo miglioramento dei giudizi che vedono nel libretto le potenzialità legate al proprio genere, come l'economia e l'equilibrio compositivo.<sup>15</sup> Esso inizia come il IV libro dell'*Eneide*, con il dialogo tra Didone e la sorella Belinda (non più Anna) e contamina la trama virgiliana con riferimenti alla storia coeva e alla «caratterizzazione romanzesca» di Enea, sviluppando la propria originalità nella contaminazione shakespeariana (*Macbeth*).<sup>16</sup> Il personaggio monolitico di Tate avvicina Didone all'eroe tragico per la sua esemplarità nel gestire il volere del Fato, in quel dualismo che rispecchia la condizione umana, soggetta

<sup>14</sup> Paola Bono, M. Vittoria Tessitore, *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*, Bruno Mondadori, Milano 1998, p. 293.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 262-263, in particolare, sul libretto e i giudizi critici, n. 19.

<sup>16</sup> A. Ziosi, *Didone* cit., pp. 68-69.

in bene e male al volere degli dèi, ai quali l'eroe doveva piegarsi per necessità.<sup>17</sup>

Il grande rinnovamento del melodramma, che si nutre dei criteri di semplicità e naturalezza propri dell'*Arcadia*, trova il proprio «manifesto poetico» nella *Didone abbandonata* di Pietro Metastasio, la cui lettura del mito virgiliano

non è esente da complicazioni dell'intrigo e rimane attenta alle esigenze dello spettacolo, ma senza rinunciare alla ritrovata consapevolezza del valore letterario del dramma per musica. Dalla prima rappresentazione nel 1724 a Napoli, con la musica di Domenico Sarro, la *sua* Didone dominerà le scene per tutto il secolo e oltre, musicata da decine di compositori e riproposta in numerosi rifacimenti.<sup>18</sup>

Andata in scena per la prima volta al teatro San Bartolomeo di Napoli, l'immediato successo fa sì che venga musicata da ben centododici compositori.<sup>19</sup> Qui l'intreccio è dato da una serie di amori non corrisposti: Didone e Selene entrambe innamorate di Enea, Iarba di Didone e Araspe di Selene.

Nello stesso secolo, per la danza, il soggetto è portato in scena dai padri del balletto riformato: Gasparo Angiolini con *La partenza di Enea o sia Didone abbandonata*, al Teatro imperiale di San Pietroburgo nel settembre del 1766<sup>20</sup> e il cui successo è subito riconosciuto dallo stesso Metastasio,<sup>21</sup> e Jean Georges Noverre con *Les Amours des Énée et Didon*<sup>22</sup> andato in scena a Lione nel 1781. Entrambi segnano l'importantissima fase di trasformazione delle pratiche coreiche in connessione ancora forte con l'eredità della pantomima classica,<sup>23</sup> trasformando lo spettacolo di danza in balletto d'azione.

<sup>17</sup> Sisto Dalla Palma, *Il teatro e gli orizzonti del sacro*, Vita e Pensiero, Milano 2001, p. 107.

<sup>18</sup> P. Bono, M. V. Tessitore, *Il mito di Didone* cit., p. 294.

<sup>19</sup> A. Ziosi, *Didone* cit., p. 69, n. 44.

<sup>20</sup> Cf. Susan Leigh Foster, *L'alterità di Didone: coreografare la «razza» e il genere nel ballet d'action*, in *I Discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, (a cura di Susanne Franco e Marina Nordera), Utet, Torino 2007, pp. 169-182; Arianna Beatrice Fabbricatore, *Elementi di drammaturgia: il Ballo della Didone e la riforma razionale della danza di Gasparo Angiolini*, «Rivista di Letteratura Teatrale», VIII (2015), p. 42. Sulle relazioni più generali che intercorrono la coreografia e la narrazione, Susan L. Foster, *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*, Audino Editore, Roma 2004.

<sup>21</sup> Pietro Metastasio, *Tutte le opere* (a cura di Bruno Brunelli), Mondadori, Milano 1954, p. 516. Su Angiolini si veda Lorenzo Tozzi, *Il balletto pantomimo del Settecento: Gasparo Angiolini*, Japadre, L'Aquila 1972. Entrambi cit. in Arianna Fabbricatore, *Elementi di drammaturgia* cit., pp. 39, 40.

<sup>22</sup> Flavia Pappacena, *Le Lettres sur la danse di Noverre. L'integrazione della danza tra le arti imitative*, «Acting Archives Review», IX (2011), pp. 1-31.

<sup>23</sup> Sulla resa dei sentimenti tra danza e pantomima cfr. *ivi*, p.15.

Se l'Ottocento non si illumina della poesia di Virgilio, il romanticismo inglese ricorda Didone con *Didone costruisce Cartagine* di William Turner (1815). L'eredità ottocentesca di Metastasio si infrange nel *burlesque*, con *Dido, the Celebrated Widow* di Francis Cowley Burnand (St. James Theatre, 1860) o la *Didone abbandonata ossia la Fondazione d'Italia*, Commedia-Opera-Ballo di Antonio Ghislanzoni, librettista dell'*Aida* di Giuseppe Verdi.<sup>24</sup> La frammentarietà del Novecento si riappropria in maniera profonda dell'eroina epica con i *Cori descrittivi degli stati d'animo di Didone* all'interno de *La Terra Promessa* di Giuseppe Ungaretti (1950; 1954<sup>2</sup>), in cui Didone è il «simbolo poetico dell'abbandono della giovinezza»,<sup>25</sup> in una allegoria in cui la fine della vita e della civiltà sono assimilati al «processo di un inarrestabile decadimento della storia» notato da Walter Benjamin ne *Il dramma barocco tedesco*.<sup>26</sup> In ultimo, ma solo per necessità pratiche, *Didone ed Enea* di Isif Brodskij (1969), in cui l'allusione intertestuale diviene chiave di lettura del presente, come sottolinea Antonio Ziosi, alla luce di una lettura autobiografica della poesia latina, in questo caso «poesia della distruzione».<sup>27</sup>

Il cinema non manca di essere a sua volta ispirato da Didone: per restare negli anni di Morris, *Didone non è morta* di Lina Mangiacapre (1987) fa rivivere la regina cartaginese sullo sfondo dei Campi flegrei, alla ricerca di un amore che nuovamente sarà perso, insieme al sogno di una grande civiltà mediterranea unita. I parallelismi tra passato e presente, le commistioni di spazi e tempi (il mare, la discoteca, l'antro della Sibilla, l'Averno) sembrano preludere a ciò che sarà portato in scena in danza.

Proiettando lo sguardo, per quest'ultimo campo della cultura, in linea diretta sul XX secolo, le tre più recenti e note messe in scena del mito di Didone su musica dell'opera di Purcell sono, oltre a quella di Morris qui presa in esame, quella di Sasha Waltz (2005, Staatsoper Unter der Linden di Berlino) e quella di Matteo Levaggi (2008, Teatro Cilea di Reggio Calabria).

In questa sede, partendo dalla fonte latina, si tenterà un approccio insolito che arrivi alla messa in scena danzata di Morris, per un approdo a un sistema espressivo così lontano dall'originale ma che, paradossalmente, incarna, o meglio 'incorpora', la fonte latina secondo un processo di trasformazione transculturale che è possibile accostare a quanto già compiuto a suo tempo da Virgilio. Si analizzerà come il coreografo abbia ricreato

<sup>24</sup> P. Bono, M. V. Tessitore, *Il mito di Didone* cit., pp. 314-316.

<sup>25</sup> A. Ziosi, *Didone* cit., p. 79;

<sup>26</sup> Cit. in *ivi*, p. 80.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 90.



le dinamiche di genere del IV libro dell'*Eneide* nella sua lettura dell'opera di Henry Purcell, mettendo in evidenza una prospettiva di ricezione dell'eroina antica attraverso il filtro culturale dell'ambiente omosessuale americano degli anni Ottanta del Novecento.

*Dido and Aeneas. La coreografia*

*Dido and Aeneas* del coreografo americano Mark Morris è una 'opera danzata' su musica Henry Purcell e libretto di Nathum Tate, creata nel 1989. L'opera originale era stata composta come oratorio per un collegio femminile di Chelsea e la prima rappresentazione affidata, come già detto, nel 1689 alle allieve, con trama epurata dagli aspetti più strettamente erotici e passionali.<sup>28</sup>

Morris crea la coreografia nel corso del suo primo anno come Direttore del Ballo al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, in un contesto sociale e artistico profondamente segnato dal virus dell'aids. Non pochi artisti suoi amici sono colpiti dalla malattia, perdendo di conseguenza la vita; di qui la scelta di portare in scena una storia di «amore, sesso e morte». Il terreno offerto dalla partitura di Purcell si rivelava molto fertile, per via dei suoi significati estetici: essa illumina le qualità coreiche della danza di Morris confermando una osmosi tra suono e movimento che accresce la trasmissione dei significati e delle emozioni.

Inizialmente concepito come un assolo della regina abbandonata, il lavoro si sviluppa successivamente con undici personaggi più Enea (la struttura dell'opera mal si presta a una interpretazione solistica, a causa dei recitativi e delle interrelazioni sentimentali tra i personaggi).<sup>29</sup>

La registrazione video qui presa in esame è quella girata dalla Compagnia del coreografo, la *Mark Morris Dance Group*, con Guillermo Resto nel ruolo di Enea, in un film di Barbara Willis Sweete, del 1995.<sup>30</sup>

Si nota subito la semplicità dell'allestimento scenografico e dei costumi, funzionale a calare la storia in una antichità senza tempo e a dislocare le

<sup>28</sup> Curtis Price (a cura di), *Purcell, Dido and Aeneas, an Opera*, Norton, New York 1986; *Dido and Aeneas*, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano 2006; Ellen T. Harris, *Henry Purcell's Dido and Aeneas*, Oxford University Press, New York 2018. Sul compositore cfr. Dinko Fabris, Antonella Garofalo, *Henry Purcell*, L'Epos, Palermo 1999.

<sup>29</sup> Per l'inquadramento della struttura narrativa del lavoro di Morris rispetto ai numeri musicali dell'opera di Tate, si veda Carol Martin, *Mark Morris's Dido and Aeneas*, in *Dancing Texts. Intertextuality in Interpretation*, Dance Books Ltd, Londra 1999, pp. 130-134.

<sup>30</sup> *Dido & Aeneas, Opening Night*, CBC Television, Produced by Rhombus Media Inc., 1995 (CBC Home Video).

scene dell'azione liberamente, così da consentire agli stessi danzatori di ricoprire ruoli diversi, con una semplice modifica del costume (non un cambio vero e proprio, ma accorgimenti che trasformano l'aspetto delle gonne, talvolta ripiegate su se stesse e avvolte nelle cuciture inguinali).

I danzatori non solo 'doppiano' i cantanti ma si rileva una alternanza nella 'trasmissione dei sentimenti' tra l'ambito canoro e quello coreutico.<sup>31</sup> Proprio questo aspetto strutturale sembra essere un filo diretto con il *modus operandi* degli attori pantomimi antichi, dato che l'azione danzata appare un racconto del testo sostenuto dal canto e dalla musica e la narrazione è affidata alla parte superiore del corpo.<sup>32</sup>

La trama di base è quella del libretto di Tate: Morris ripropone in danza i punti salienti della caratterizzazione virgiliana, intessendo un ordito coreografico molto personale, che crea un sistema preciso di movimenti e posture ricorrenti, una *cheironomia* che traspone filologicamente la musica e le parole del libretto tutto in un sistema comunicativo versatile,<sup>33</sup> che permette di costruire una storia emotivamente complessa, attraverso un campionario preciso di gesti<sup>34</sup> ripresi da culture e ambiti molto diversi. Le

<sup>31</sup> In diversi luoghi si è rivelata illuminante la tesi dottorale di Hwan Jung Jae, *Dancing Ambivalence: a Critical Analysis of Mark Morris' Choreography in Dido and Aeneas (1989), The Hardnut (1991), and Romeo and Juliet, on Motifs of Shakespeare (2008)*, dissertazione di dottorato, The Temple University Graduate Board, maggio 2012, *passim*.

<sup>32</sup> Sulla pantomima di età imperiale cfr. Gennaro Tedeschi, *Raccontar danzando. Excursus sulla pantomima imperiale*, «Camenae», XXIII, 2019, pp. 1-11.

<sup>33</sup> Non appare opportuno, nell'economia generale di questo saggio, soffermarsi sulla questione della danza come linguaggio; si vedano, in merito i seguenti studi, tutti citati in Annamaria Corea, *Raccontar danzando. Forme del balletto inglese nel Novecento*, Sapienza Università Editrice, Roma 2017, pp. 4-5: Lynn Matluck Brooks, Joellen A. Meglin, *Language and Dance: Intersection and Divergence*, «Dance Chronicle», XXXVIII, 2 (2015), pp. 127-133 (sulla mancanza di precisione logica propria della parola e mancante nella danza); Henrietta Bannermann, *Is Dance a Language? Movement, Meaning and Communication*, «Dance Research», XXXII, 1, (April 2014), pp. 65-80 (sulla corrispondenza del valore semantico delle inversioni di passi/parole all'interno di una coreografia/frase); Alessandro Pontremoli, *Drammaturgia della danza. Percorsi coreografici del secondo Novecento*, Euresi Edizioni, Milano 1997, p. 27 (sulla impossibilità che la danza sia e funzioni come linguaggio); Keir Elam, *Semiotica del teatro*, il Mulino, Bologna 1999, pp. 55-56 (sull'essenza del teatro quale sistema sincretico). Sul rapporto tra musica e danza in Morris si veda inoltre la nota 5 a pagina 3 di questo saggio.

<sup>34</sup> Il registro limitato di passi e figure è una prassi che aveva saputo funzionare già dal *ballet-pantomime* romantico: esempio per eccellenza è *Giselle*, con i suoi *leitmotiv* coreutici che ricalcano quelli musicali e che caratterizzano personaggi e situazioni. Cfr. in merito Maria Venuso, *La 'danza' di Amina e il 'canto' di Giselle. Alcune osservazioni comparative dal balletto La Sonnambula a Giselle, passando per La Sonnambula di Vincenzo Bellini*, «Acting Archives Review», IV, 8 (2014), pp. 132-181.

reiterazioni confermano nella mente dello spettatore la familiarità di un concetto, così da poterlo riconoscere autonomamente una volta riproposto con la stessa intenzione. L'aspetto legato all'ibridazione di gesti e atteggiamenti mutuati da diverse culture rientra in una vera e propria 'incorporazione delle differenze', che vengono assorbite e acquistano nuova e autonoma valenza semantica, in una sorta di astrazione spazio-temporale.<sup>35</sup>

Dal punto di vista della struttura, la messa in scena si apre con una epigrafica introduzione al contenuto della vicenda, che compare sullo schermo mentre procede l'*ouverture* musicale: «Dido, queen of Carthage, has fallen in love with the Trojan Prince Aeneas. Meanwhile, the Sorceress with her coven of witches, plotes theis downfall». Seguono i crediti artistici e i titoli riguardanti personaggi e cast; la danza inizia subito e sia l'*ouverture* sia il I atto sono collocati nel palazzo di Didone. Sulla sezione strumentale che introduce l'opera entrano in scena, frontali l'uno rispetto agli altri, Enea e il corpo di ballo, i quali salgono sui gradini che conducono al centro della scena, dove è collocata una nuda panca. Il primo ed eloquente movimento, una volta giunti nel punto più alto dei gradini, è quello di voltare la testa in direzioni opposte. Appena l'andamento della musica accelera, i corpi si accentrano e si 'impongono' alla telecamera in pose diverse ma tutte accomunate dalla gestualità delle braccia, che fissano dei veri e propri *schemata* personali per ciascun elemento, per poi riposizionarsi sulla fila di panche poste sullo sfondo. Il primo numero musicale è quello di Belinda (soprano), che nel libretto di Tate è la sorella della regina, figura compri-maria dall'inizio alla fine, conforto unico alla solitudine di Didone (mezzo soprano): Belinda invita la sorella a liberarsi dai pensieri che la opprimono e il coro/corpo di ballo le fa eco.

Qui Morris ricalca, nella gestione di soli e massa, la struttura musicale assegnando a ogni voce un corpo (per i solisti) e impostando gli attacchi dei movimenti d'insieme sui diversi attacchi dell'organico orchestrale.<sup>36</sup> La conversazione tra Belinda e Didone si apre dunque con l'Allegretto *Shake the cloud from off your brow*, in cui Belinda invita la sorella a rendere noti i suoi pensieri e a scacciare la malinconia: la danza dei due personaggi procede su binari separati che, però, talvolta si incontrano e le due eseguo-

<sup>35</sup> A proposito dei concetti di appropriazione/trasmisione/migrazione degli stili di danza si veda Jane C. Desmond, *Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies*, in *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance* (a cura di Jane C. Desmond), Duke University Press, Durham 1997, pp. 33-37.

<sup>36</sup> Si tornerà più avanti su questo aspetto, a proposito delle accuse rivolte al coreografo per l'uso della musica.

no gli stessi movimenti. Il corpo di ballo è qui impiegato per lo più con un posizionamento planimetrico regolare, anche se in file non numericamente uguali (frequente la disposizione piramidale 1-2-3-4) e con esecuzioni a canone, sfruttando la struttura contrappuntistica della musica barocca per ‘chiarire’ e allo stesso tempo rendere più complessa la comunicazione, come rileva Hwan Jung Jae:

Using the musical structure of Baroque music, Morris also adapts musical techniques, particularly the canon. The canon is Morris’ favorite structural device, as it is the clearest and “the strictest form of contrapuntal imitation” Acocella believes that the canon is an apt expression of Morris’ ambivalence; “When there is a canon in the score, there is almost always canon in the dance... it does two things that he wants to do—clarify (by repeating) and complicate (by repeating at different intervals)—at the same time”. Morris frequently uses canon, especially in the dance of Dido and the courtiers where he plays with time value and spatial dimensions. When the chorus changes their formation, they are traveling in a fixed floor pattern but with a different time interval. They repeat the movement facing different directions or on different timing. To play with timing, Morris calculated the measure and divided it into equal units of time. He clarifies his theme movement by repeating the same movement, and at the same time, makes his dance dynamic by changing the timing and overlapping the movement.<sup>37</sup>

Il coro, commentatore delle vicende come nel teatro tragico di età classica, auspica una prospettiva di unione tra Didone ed Enea, grazie alla quale i due imperi possano trovare massima espansione. L’ingresso di Enea (tenore/baritono) è salutato come quello di un eroe del balletto classico, col corpo di ballo schierato in maniera simmetrica e la sua figura che avanza al centro. Ogni danzatore annuncia a Didone la propria presenza passandole velocemente davanti, in successione e con un movimento a spirale, quasi accarezzandole la testa, ma senza alcun contatto. Segue l’interesse dell’eroe troiano per la regina, dopo un iniziale confronto dei due con Belinda e la seconda donna; queste, in un duetto, esortano Didone a rivelare ciò che ha nel cuore con una danza ricchissima di riferimenti gestuali tratti dall’uso corrente, fino all’insieme che esorta ancora una volta all’amore. La danza trionfale in tempo ternario (una ciaccona) chiude il I atto con i due protagonisti che, finalmente, hanno reso pubblica la loro relazione e vanno via insieme, mentre il corpo di ballo resta in scena continuando a battere i piedi

<sup>37</sup> Cf. Hwan Jung Jae, *Dancing Ambivalence* cit., p. 180.

## Dido and Aeneas: Mark Morris e il dramma di Didone

al suolo in un *grand plié* alla seconda; un braccio tiene la veste e l'altro è al fianco: un atteggiamento che fa da preludio a quello che seguirà, poiché anche l'inquadratura scende in primo piano sui piedi e l'immagine si oscura per collocare l'azione nella caverna della Sacerdotessa, nel risuonare della tempesta.

Questo primo atto della coreografia può essere così schematizzato, in relazione ai rispettivi numeri musicali:

### *Ouverture e Atto I (palazzo di Didone)*

Numero musicale	Numeri coreutici	Situazione
1. Adagio, 4/4 – poi più rapido	Entrata in scena di corpo di ballo + Enea	Introduzione e crediti – cast Didone e Belinda al centro della scena. Corpo di ballo immobile sullo sfondo, seduto
2. Allegretto, 4/4, <i>Shake the cloud from off your brow</i>	Assolo Belinda + danza d'insieme	Conversazione fra Belinda e Didone sullo stato della regina
3. Largo, 3/4, <i>Ah, Ah, Belinda</i>	Assolo Didone	Didone esprime il proprio tormento interiore
4. Andante 4/4 poi 2/4, <i>Grief increases by concealing</i>	Passo a due di Belinda e seconda donna sul recitativo	Dialogo sull'angoscia non rivelata di Didone e tentativo di convincerla ad accrescere l'impero grazie a Enea
5. Allegro, 3/4, coro, <i>When monarchs unite</i>	Danza d'insieme	Coro e corpo di ballo sottolineano la gioia di una unione fra sovrani
6. Andante, 4/4, <i>Whence cloud so much virtue spring</i>	Passo a tre fra Didone, Belinda, Seconda donna sul recitativo	Didone teme la forza dei suoi sentimenti nei confronti di Enea
7. 3/4, <i>Fear no danger to ensue</i>	Passo a due Belinda + Seconda donna + insieme	Il coro e le due donne tentano di convincere Didone dell'amore di Enea
8. Andante, 4/4, <i>See, see, your royal guest appears</i>	Assolo di Enea sul recitativo	Didone ascolta le parole di Enea ma gli ricorda che il suo destino è un altro
9. Allegretto, 2/2, <i>Cupid only throws the dart</i> , coro	Danza d'insieme	Il coro sostiene le intenzioni amorose di Enea verso Didone esaltando la funzione di Cupido, dio dell'Amore

Numero musicale	Numeri coreutici	Situazione
10. 4/4 recitativo, <i>If not for mine, for Empire's sake</i>	Assolo di Enea sul recitativo	Enea invoca pietà da parte di Didone, non far cadere Troia una seconda volta
11. Presto, 4/4, <i>Pursue thy conquest love</i>	Passo a due di Belinda + Seconda donna	Le due donne tentano di far rivelare a Didone l'amore nascosto
12. Allegro vivace, 3/4, <i>To the hills and the vales</i> , coro	Danza d'insieme	Preparazione al festeggiamento d'amore - Felicità di Didone
13. Allegro vivace, <i>Triumphing dance</i> , ciaccona	Danza d'insieme	Gli amanti, dopo la danza di gioia, si allontanano

Col secondo atto si entra nell'antro della Sacerdotessa: l'inquadratura riparte, come un chiasmo, dai piedi che ora si muovono a scatti, quasi zoppi. I corpi delle streghe e della loro regina sono rigidi, procedono decentrati nelle direzioni più disparate con una mano sugli occhi: un 'non vedere' quello che si compie, un non vedere il mondo, il bene. Qui la Sacerdotessa richiama all'ordine le sue streghe ed esprime il suo odio verso la prosperità e la felicità di Didone, riprendendo nella propria gestualità elementi indicativi utilizzati proprio da Belinda e Didone stessa nel I atto. E questo non per usurparle il trono, ma nella semplice obbedienza alla propria malvagità. Inizia i propri movimenti anch'ella sulla stessa panchina su cui si apre e si chiude la coreografia. L'oggetto di scena è qui usato come base per esprimere stati d'animo e intenzioni molto diverse; esso diventa una sorta di podio dal quale dare ordini o triclinio su cui godere dello spettacolo orrifico delle adepse che scompostamente gioiscono. Il dialogo tra solista principale-corpo di ballo-soliste (Prima e Seconda strega) è costante; senza soluzione di continuità i numeri musicali confluiscono, da un punto di vista coreografico, l'uno nell'altro. Il progetto di manifestarsi a Enea sotto le spoglie di Mercurio, mandato da Giove per ordinare la partenza nottetempo, proprio nel momento in cui Didone aveva aperto il suo cuore, è seguito dall'intimo momento della grotta in cui, al rifugio da un temporale durante una battuta di caccia, la regina ed Enea finalmente si uniscono. Pantomima essenziale per pochi secondi di amore, con un Enea che già qui guarda oltre, presago del suo destino. Segue la festa durante la battuta di caccia, in cui i due sovrani assistono al racconto del mito di Atteone. Qui l'organizzazione della coreografia segue una impostazione tradizionale, in quanto la coppia stessa (qui seduta di spalle alla macchina da presa) è il pubblico della pantomima inscenata, mentre la Seconda donna racconta

## Dido and Aeneas: Mark Morris e il dramma di Didone

attraverso i gesti; il corpo di ballo, disposto a piramide aperta con vertice in alto intorno a lei, fa da cornice rimarcando la pantomima e amplificandola, proprio come nella partitura musicale lo strumento solista o la voce è spesso amplificata dal sostegno dell'organico orchestrale. Segue la danza delle donne per intrattenere Enea e, all'incedere della tempesta, egli è fermato da Mercurio che gli intima di salpare la notte stessa. Alla reazione sorpresa dell'eroe fanno da contraltare non solo Mercurio, ma le streghe tutte che, in una ripresa condotta dal basso e con movimenti circolari, utilizzano prevalentemente le braccia, con movimenti spigolosi e scattanti. Fa seguito un assolo di lui sul recitativo del tenore, l'unico momento in cui Enea compare da solo sulla scena: il dispiacere di dover lasciare Didone si piega al volere degli dèi e l'atto termina con la ripresa strumentale, della durata di pochi secondi, del tema scelto da Morris per l'atto d'amore dei due nella grotta, con l'immagine di Enea ancora una volta proiettato verso l'ignoto, che ubbidisce al destino e volta le spalle alla donna.

### *Atto II, scena I (antro della Sacerdotessa)*

Numero musicale	Numeri coreutici	Situazione
14. Non troppo lento, 2/2, <i>Wayward sisters</i> , recitativo	Assolo Sacerdotessa + insieme	La Sacerdotessa evoca le sue streghe
15. Allegro, 3/4, <i>Harm's our delight</i> , coro	Danza d'insieme	Rivelazione della natura oscura del regno delle streghe
16. Non troppo lento, 2/2, <i>The Queen of Cathage, whom we hate</i> , recitativo	Assolo Sacerdotessa	Rivelazione dell'odio verso Didone per il suo stato di regina e donna amata
17. Vivace, 3/8, coro, <i>Ho ho ho!</i>	Insieme	Il coro con oscure e scomposte risate approva i piani della Sacerdotessa
18. Non troppo lento, <i>Ruin'd ere the set of sun</i> , recitativo	Sacerdotessa + Prima e Seconda strega	Dialogo fra la Sacerdotessa e due streghe sul piano da attuare

Numero musicale	Numeri coreutici	Situazione
19. Vivace, 3/8, coro, <i>Ho ho ho!</i>	Insieme	Ancora scomposte risate di godimento
20. Allegro, 2/2, duetto, <i>But ere we this perform</i>	Prima e seconda strega, Passo a due	Pianificazione di una nuova tempesta per riportarli a corte

*Atto II, scena II (grotta)*

Numero musicale	Numeri coreutici	Situazione
23. Allegro 2/2, strumentale	Pantomima Enea + Didone	Da soli nella grotta durante la tempesta, Enea e Didone consumano il loro amore per la prima volta

*Atto II, scena III (festa di caccia)*

Numero musicale	Numeri coreutici	Situazione
24. Allegretto, 3/4, Belinda e coro, <i>Thanks to these lonesome vales</i>	Belinda + corpo di ballo	Elogio dei boschi e della caccia in quei luoghi
25. Allegretto, 4/4, <i>Oft she visits this lone mountain</i> , aria Seconda donna	Assolo seconda donna	Racconto del mito di Diana e Atteone, cui assistono Didone ed Enea – storia nella storia
26. Moderato, 4/4, <i>Behold, upon my bending spear</i> , recitativo Enea	Assolo Enea	Enea mette in mostra la propria abilità nella caccia



## Dido and Aeneas: Mark Morris e il dramma di Didone

Numero musicale	Numeri coreutici	Situazione
27. Allegretto, 4/4, Belinda + coro, aria	Assolo + insieme	Belinda esorta tutti a correre in città a causa dell'imminente tempesta
28. 4/4, <i>Stay, Prince</i> , recitativo Sacerdotessa/Mercurio	Assolo Enea + insieme streghe	Enea è fermato dallo spirito della Sacerdotessa sotto le sembianze di Mercurio, che gli ordina di lasciare subito Cartagine
29. Ripresa musicale-Allegro 2/2, strumentale	Enea solo	Enea si gira di spalle e cammina verso il fondale, in ombra; si piega in segno di sottomissione agli dèi

Il terzo atto apre la sua prima scena, senza soluzione di continuità, con la figura di Enea che recupera la verticalità e convoca i suoi uomini per la partenza: qui i componenti del corpo di ballo diventano marinai (un semplice nodo delle gonne del costume le rende calzoncini da mozzo) e, sull'Allegro molto del *Come away, fellow sailors*, danzano – o meglio mimano – la rimozione delle ancore e la trazione delle gomene. Il Primo marinaio si stacca dal gruppo come un corifeo che guida le danze e, nei momenti di assolo vero e proprio, gli altri danzatori sullo sfondo fissano in schemi visivi (mobili e fissi) il testo di Tate. Nella seconda scena tornano le streghe: prima un Passo a tre di Sacerdotessa, Prima e Seconda strega, che gioiscono della rovina di Didone in un'orgia scomposta. Nell'Allegro, che coinvolge tutto il corpo di ballo, emerge l'aspetto pantomimico del lavoro di Morris, sulle parole *Elissa bleeds tonight, / and Carthage flames tomorrow*; la danza delle streghe coinvolge le mani in maniera molto evidente in pose, gesti, movimenti nervosi all'apice del godimento. Segue, sul Pomposo in 4/4, il climax vero e proprio in cui, alla vista delle coppie che uccidono il/la partner dopo un bacio, la Sacerdotessa, supina, si eccita nel vedere l'odio generarsi dall'amore, il bene convertito in male. È la sintesi di un topos letterario costante: l'amore di una donna che trattiene l'uomo e impedisce il compiersi del suo dovere di Eroe. Siamo a un punto del lavoro di Morris in cui si palesa quanto sia tutto pensato come una pantomima: poca danza in senso tecnico, ma tutto un movimento altamente descrittivo che fa procedere sempre l'azione, in cui la narrazione viene prima di

tutto. La danza delle streghe coinvolge soprattutto le mani in pose, gesti, movimenti nervosi-trattenuti-lasciati con alternanza di velocità tale da rendere questa parte del corpo la più 'loquace' come nella cheironomia antica.

La scena II si apre sul palazzo di Didone in un contrasto immediato di sobrietà e senso di vuoto: i danzatori sono disposti simmetricamente in riga orizzontale sulle panche che fungono da scenografia, alla destra e alla sinistra della regina, che appare di spalle al pubblico, con le braccia tese e sollevate al cielo come in preghiera; allo stesso modo è teso verso di lei un braccio di ciascun danzatore. La linea delle braccia di Didone si spezza immediatamente, al secondo accordo, prima delle parole *Your counsel all / is urged in vain*: la fiducia riposta nell'ospite si è rotta. Giunge Enea che tenta di spiegare il motivo della improvvisa partenza, ma davanti alla sua reazione egli esita e rinnega perfino gli dèi. Ma l'integrità morale della regina, ormai tradita, lo spinge a partire minacciando di uccidersi, in caso contrario, e manda Enea via con uno schiaffo. Tutto questo è raccontato con movimenti ancora una volta di ampia natura descrittiva, ma le figure dei solisti mantengono grande compostezza. Il corpo di ballo, sullo sfondo, è seduto e cambia la propria posizione in base alla situazione scenica, commentando come un coro classico la vicenda, attraverso le posture della schiena e degli arti. Alla uscita di scena di Enea, Didone si stacca dalla massa e il corpo di ballo, sul Sostenuto in 2/2 *Great minds / against themselves conspire*, scioglie la riga e si apre al centro della scena con spostamenti simmetrici e sobri, assumendo, nelle pause del movimento, pose che richiamano gli *schemata* di raffigurazioni antiche;<sup>38</sup> quando le geometrie si rompono e i danzatori si affollano intorno alla regina, compaiono echi delle pose indonesiane viste nel I atto. Segue il cosiddetto 'Lamento di Didone', l'aria della regina che invoca la sorella Belinda, testimone del suo tragico Fato: la implora di ricordarla, dopo la morte, ma di dimenticare il suo destino (*Remember me, but / ah! forget my fate*). Questo è il momento più delicato di tutta l'opera/coreografia: l'addio alla vita avviene con l'addio alla sorella, sui cui seno la regina chiede di riposare. La panca torna in primo piano e il *Dido's Lament* sorregge il discorso coreutico che riassume le pose più significative in cui Didone fissa le parole chiave. Ospite è una di queste e la posa che la descrive, una sorta di *soutenu*

<sup>38</sup> Sul termine *schema* e il suo impiego nella danza dell'antichità, si veda Maria Luisa Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Edizioni della Normale, Pisa 2005.

## Dido and Aeneas: Mark Morris e il dramma di Didone

con gamba tesa e piede con punta rivolta verso l'alto, braccia in alto 'a calice' con mani molto aperte,<sup>39</sup> è qui eseguita in maniera più lenta e ieratica, poiché l'ospite gradito non è più Enea ma la Morte (*Death is now a welcome guest*). Il coro/corpo di ballo inizia un lamento funebre: i movimenti sono disposti in sezioni planimetriche geometrizzanti e si ripetono a canone, secondo la più classica delle soluzioni in relazione alla musica. Ella si getta sulla panca, che poggia idealmente sulle colonne di un tempio: Didone era stata la colonna di Cartagine e la sua morte prefigura la conquista della città da parte del popolo che Enea fonderà. A mano a mano che la sezione strumentale della partitura procede verso l'esito, si avvia anche l'*exodus* dei danzatori che lentamente escono di scena dal fondo. Ultima, Belinda, resta a piangere Didone riversa.

### Atto III, scena I (le navi)

Numero musicale	Numeri coreutici	Situazione
30. Allegro Molto, $\frac{3}{4}$ , Marinaio + coro, <i>Come away, fellow</i>	Assolo marinaio + insieme	Enea chiama a raccolta i marinai e prepara la partenza
31. Allegro, $\frac{2}{2}$ , strumentale	Insieme	Danza dei marinai
32. Moderato, $\frac{4}{4}$ , <i>See, see the flags and streamers</i> , duetto-recitativo	Prima strega, Seconda strega – Passo a due	Le due streghe e la Sacerdotessa esultano per l'imminente morte Didone
33. $\frac{4}{4}$ , trio, <i>ur next motion mut be the storm</i>	Sacerdotessa, Prima e Seconda strega, Passo a tre	Le due streghe e la Sacerdotessa esultano per l'imminente morte Didone
34. Allegro, $\frac{4}{4}$ , coro, <i>Destruction's our delight</i>	Insieme	Danza orgiastica di esultanza per la rovina di Didone – masturbazione della Sacerdotessa

<sup>39</sup> Il linguaggio della danza accademica, laddove possibile e dove la danza contemporanea non abbia un corrispettivo preciso, può essere utile a fissare da un punto di vista visivo dei movimenti liberi che altrimenti richiederebbero un giro di parole più articolato.

Numero musicale	Numeri coreutici	Situazione
35. Pomposo, 4/4, strumentale, <i>The witches dance</i>	Insieme	Danza orgiastica di esultanza per la rovina di Didone.

*Atto II, scena II (il palazzo di Didone)*

Numero musicale	Numeri coreutici	Situazione
36. Adagio, 4/4, Didone, Belinda, Enea – trio, <i>Your council is urg'd in vain</i>	Didone, Belinda, Enea + corpo di ballo sullo sfondo	Didone affronta il proprio destino e caccia Enea dal suo regno, nonostante il suo tentativo di non obbedire agli dèi
37. Sostenuto, 2/2, coro, <i>Great minds against themselves conspire</i>	Insieme	Riflessione del coro/corpo di ballo sul tragico epilogo cui è destinato un animo fiero come quello di Didone
38. Grave, 4/4, Didone-recitativo, <i>Thy hand Belinda</i>	Duetto Didone + Belinda	Didone invoca la presenza sorella e si accomia dalla vita
39. Larghetto, 3/2, <i>Whwn I am laid</i> , Didone - aria	Assolo di Didone	Nel lamento finale Didone chiede di essere ricordata ma che venga al contempo dimenticato il suo destino.
40. Larghetto, 4/4, coro, <i>With drooping wings</i>	Insieme + Didone (morta) e Belinda	Si intona il lamento funebre per Didone. Restano solo il suo corpo riverso sulla panca e Belinda accanto a lei.

*Dal testo alla scena e dalla scena al testo*

La Didone di Morris si muove specificamente fra *race* e *gender*<sup>40</sup> ed è su quest'ultimo aspetto che la maggior parte degli studi si soffermano.<sup>41</sup>

In una intervista condotta da Hwan Jung Jae per la sua dissertazione dottorale, Morris sottolinea con convinzione quanto egli non re-interpreti i classici, non li ri-crei, poiché in realtà non esiste nessun lavoro 'originale', ma solo una 'versione'.<sup>42</sup> Morris si riferisce qui, in prevalenza, ai grandi classici del balletto, ma l'idea è applicabile a tutto quello che l'eredità culturale del passato ci tramanda, ancor più al mito di Didone, che fin dagli albori della sua tradizione è sopravvissuto in versioni antitetiche, più o meno benevole nei confronti della regina orientale, come detto all'inizio di questo lavoro.

Come già indagato da diversi studiosi, l'approccio alla partitura musicale si nutre di una precisa corrispondenza tra parola e gesto, tanto che è stato possibile isolare un vero repertorio di movimenti portatori di significato, che ricorrono uguali a se stessi ogni volta che incontrano la stessa parola del libretto. Questa, tra l'altro, non è stata solo la spinta ad affrontare la coreografia di Morris sotto il profilo coreomusicologico (Riggs-Leyva, Duerden e Rowell)<sup>43</sup> ma anche la causa che ha portato parte della critica a parlare

<sup>40</sup> La parola *razza* non appare utilizzabile, per l'accezione storicamente negativa che assume nella lingua italiana, per cui si farà qui riferimento alla categoria inglese di *race*, con le relative accezioni che esso ha nella analisi sociologica quale categoria critica, insieme alla parola *gender*.

<sup>41</sup> Oltre agli studi già menzionati a pagina 3, nota 5 di questo lavoro, si vedano: Laurence Senelick (a cura di), *Gender in Performance: The Presentation of Difference in the Performing Arts*, Hanover University Press of New England, 1992; Helen Thomas (a cura di), *Dance, Gender and Culture*, Palgrave Macmillan Press, Londra 1993; Susan Manning, *The female dancer and the male gaze: feminist critiques of early modern dance*, in *Meaning in Motion: new cultural studies in dance* (a cura di Jane C. Desmond), Duke University Press, Durham 1997, 153-166; Lynda Hart, Peggy Phelan (a cura di), *Acting Out: Feminist Performances*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993; Linda J., *Dancing Class: gender, ethnicity, and social divides in American dance, 1890-1920*, Indiana University Press, Bloomington 1999; Marina Nordera, *Gender underway: notes for histories yet to be written*, in *Dance Discourses: keywords in dance research* (a cura di Susanne Franco, Marina Nordera), Routledge, Londra 2007, pp. 169-186; Peter Stoneley, *A Queer History of the Ballet*, Routledge, Londra 2007; Danielle Robinson, *Modern Moves: dancing race during the Ragtime and Jazz eras*, Oxford University Press, Oxford 2015; Elizabeth Claire, *Dance Studies, gender and the question of history*, «Clio. Women, Gender, History», XLVI, 2 (July 2017), pp. 161-188;

<sup>42</sup> Intervista risalente al 23 ottobre del 2008 cit. in Hwan Jung Jae, *Dancing Ambivalence* cit., pp. 6-7.

<sup>43</sup> Rachel Duerden, *Predictability and inevitability in dance-music relationships in Mark Morris's falling down stairs*, «Dance Chronicle», XXI, 2, (2008, May), pp. 239-257; Rachael

di ‘Mickey Mousing’, ovvero di gestione del rapporto musica/movimento in maniera imitativa come nei cartoni Disney.<sup>44</sup> Non ci si addentrerà su tale questione, poiché la ricerca dell’inter testo latino non può connettersi primariamente con l’esito gestuale in sé, visto che la trasposizione ‘filologica’ di Morris utilizza il libretto di Tate; il nostro inter testo va invece ricercato nei significati sociali e antropologici che il lessico virgiliano ha lasciato in eredità e che riemergono attraverso un *medium* diverso dalla tradizione testuale. Il gioco di Morris fra testo e movimento si inquadra nella visione teorica elaborata da Mark Franco nella sua riflessione sul *baroque* nel secondo dopoguerra, che a proposito di *Dido and Aeneas* sfocia in quel

pouvoir de la théâtralité pour créer des figures d’identité et les exprimer à travers les corps peut s’apparenter à la prolifération des significations propres à allégorie de Benjamin, qui, comme Samuel Weber le fait remarquer dans *Theatricality as Medium*, est ce qui harmonise le concept d’allégorie de Benjamin avec la théâtralité.<sup>45</sup>

Nella coreografia si mescolano, nei ruoli, uomini e donne in un genere indefinito. Il corpo di ballo, nella funzione di coro testimone delle vicende, è sempre presente eccetto nella scena della caverna, in cui si consuma l’atto d’amore tra i due protagonisti. Esso fa eco agli stati d’animo della protagonista e dall’antagonista: in maniera composta e simmetrica laddove si tratta della regina, con spasmi dionisiaci e triviali quando invece accompagna la Sacerdotessa. E questo per portare in scena la sostanziale ambivalenza della natura umana, un dualismo intrinseco all’essere umano, senza eccezione alcuna, nemmeno per i grandi nomi del mito e della storia.<sup>46</sup> Didone è interpretata da un uomo e il suo identificarsi con la malefica sacerdotessa sembra portare in scena la modernità di una donna dal carattere duale,<sup>47</sup> cioè bipar-

Riggs-Leyva, *Reading Music, Gesture, and Narrative in Mark Morris’ Dido and Aeneas*, in *Dance on Its Own Terms: Histories and Methodologies* (a cura di Melanie Bales e Karen Eliot), Oxford Scholarship Online, maggio 2013.; Rachel Duerden, Bonnie Rowell, *Mark Morris’s Dido and Aeneas (1989): A Critical Postmodern Sensibility*, «Dance Chronicle», xxxvi, 2 (2016), pp. 143-171.

<sup>44</sup> Cf. pag. 3 n. 5 del presente lavoro.

<sup>45</sup> M. Franko, *De la danse comme texte* cit., p. 205.

<sup>46</sup> Sulla *Dancing ambivalence* in Mark Morris, cfr. ivi, *passim*.

<sup>47</sup> Si è scelto di utilizzare il termine ‘duale’ proprio per la sua derivazione dalla morfologia delle lingue antiche, ovvero per la possibilità di contemplare, oltre al numero singolare e plurale, desinenze specifiche per tutto ciò che fosse legato al numero *due* in natura.

tito per natura, come si vedrà più avanti, in relazione alla sua carica politica e al suo essere una donna. Un qualcosa che sia ambivalente e non ambiguo.<sup>48</sup>

E questo attraverso un sistema che potrebbe essere inquadrato in quelle che Omar Calabrese (riprendendolo la Greimas)<sup>49</sup> chiama «coppie categoriali che si interdefiniscono e che vivono interrelate: ritmo e ripetizione, limite ed eccesso, dettaglio e frammento, instabilità e metamorfosi, disordine e caos, nodo e labirinto, complessità e dissipazione, distorsione e perversione, ecc.».<sup>50</sup> La commistione di stili, tecniche, generi collocherebbe anche il lavoro di Morris una *struttura dissipativa* (sempre per usare il lessico di Calabrese), poiché da una contaminazione che rompe un equilibrio predefinito si arriva a un nuovo ordine che evidenzia una vera e propria *forma* alla base del prodotto performativo e, come si vedrà in seguito, tocca aspetti di natura sociale.

A differenza di Virgilio, che riserva al dramma di Didone un libro intero e la rende protagonista di monologhi e dialoghi di grande complessità introspettiva, il libretto di Tate disegna un personaggio monolitico e consapevole della sua regale responsabilità di regina, tanto che arriva a cacciare Enea nel momento di dubbio.

Che Didone sia ambivalente non è una scoperta recente e il suo mito è stato raccontato, ripreso e trasformato attraverso lo spazio e il tempo, i generi letterari e artistici, nonché sottoposto a un processo di «transvalorizzazione»<sup>51</sup> in ambito estetico-letterario, oltre che politico-ideologico. La doppia natura della regina cartaginese è qualcosa di molto antico che, salvandola o meno dalla 'colpa' di aver amato Enea, ha attribuito al suo nome e alla sua natura una duplicità di senso che si è espressa in versioni del mito parallele.

Nell'*Eneide* la coloratura aggettivale (*incensa, aversa, accensa, conlapsa, infelix, furens, trepida, effera, furibunda*) la descrive con una forza drammatica che non esiste nel libretto di Tate, ma ricompare in scena nella Sacerdotessa/Didone di Morris, che è qui la proiezione fisica del lato oscuro presente in Virgilio, mentre in Tate appartiene alle convenzioni teatrali del suo tempo. In proposito Joan Acocella, biografa del coreografo, parla di consapevo-

<sup>48</sup> Cf. Hwan Jung Jae, *Dancing Ambivalence* cit., p. 5.

<sup>49</sup> Omar Calabrese, *Letà neobarocca*, Laterza, Roma-Bari 1987 cit. in Stefano Traini, *Letà neobarocca, vent'anni dopo*, «www.ec-aiss.it», 2, 17 gennaio 2005, p. 4.

<sup>50</sup> Ivi, p. 5.

<sup>51</sup> Barbara J. Bono, *Literary Transvaluation. From Vergilian Epic to Shakespearean Tragicomedy*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1984, citato in P. Bono, M. V. Tessitore, *Il mito di Didone* cit., p. 1.

lezza della fonte antica e di una sua inclinazione verso una Didone più virgiliana,<sup>52</sup> ma lo stesso Morris, in una intervista rilasciata alla sottoscritta per questo studio, dichiara di non avere conoscenza diretta della fonte latina: è pertanto interessante notare come, sia pure inconsapevolmente, egli riproponga attraverso i corpi la valenza del lessico eneadico.

Il *furor* virgiliano riappare dopo millenni di oblio: le versioni settecentesche (anche nelle riscritture moderne, come la *Didone abbandonata* ripresa da Alicia Alonso per il Balletto Nazionale di Cuba<sup>53</sup>) avevano fatto ricadere l'eroina virgiliana in situazioni di tutt'altro aspetto. Nella *Dido* di Morris-Purcell non è la regina a essere *furens* o, meglio, è come se lo fosse a livello inconscio attraverso la sacerdotessa che, interpretata dalla stessa persona, diventa la proiezione di Didone, un doppio;<sup>54</sup> un *alter ego* che incarna tutti gli impulsi distruttivi e malevoli che hanno minacciato il femminile per secoli.<sup>55</sup>

Gli aggettivi di cui sopra sono resi qui scenicamente nel personaggio della Sacerdotessa, quella *crinis effusa sacerdos* (IV, 509) che giace, nella sua prima apparizione, riversa sulla panca dove, alla fine del dramma, Didone verterà a sua volta. La Sacerdotessa, che nel libretto di Tate prende il posto degli dèi, è quella che si dimena come una baccante (*bachatur* è il verbo che Virgilio usa per indicare Didone furente che vaga per la città<sup>56</sup>) e si staglia ad anni luce di distanza dai libretti operistici.

<sup>52</sup> Per una biografia del coreografo si veda Joan Acocella, *Mark Morris*, Wesleyan University Press, Middletown 1994.

<sup>53</sup> In Italia è di recente andato in scena al Teatro di San Carlo di Napoli, dal 21 al 23 novembre del 2010.

<sup>54</sup> Sul personaggio 'doppio' si veda l'analisi della figura di Selene fatta da Francesco Coticelli, per la *Didone abbandonata* di Metastasio: qui lo stesso Autore «per commodità della rappresentazione» ricorre a uno sdoppiamento della figura femminile al fine di innescare l'azione che trasformi la *densità* della scrittura virgiliana in *scena*. E questo solo attraverso un *alter ego* di Didone; in Metastasio però è Selene a recuperare alcune espressioni più icastiche del testo latino. Ringrazio il professor Francesco Coticelli per aver condiviso con me queste riflessioni sull'argomento. Cfr. Coticelli, «Per commodità della rappresentazione»: scelte drammaturgiche ed echi letterari nella «*Didone abbandonata*» (Napoli, Teatro San Bartolomeo, 1724), in *Il Melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana del Settecento*, Aracne, Roma 2006, pp. 405-422. Si veda inoltre Joan Acocella, *Mark Morris*, in *The Hidden Soul of Harmony*, South Bank Show directed by Nigel Wattis, 1993, pp. 239-268: 244, <<https://eportfolios.macaulay.cuny.edu/miller13/files/2013/11/Acocella-Mark-Morris.pdf>> (ultima consultazione 15 febbraio 2019).

<sup>55</sup> Susan L. Foster, *L'alterità di Didone* cit., p. 179.

<sup>56</sup> Questo verbo nel vi libro dell'*Eneide* (vv. 77-80) è utilizzato in riferimento alla Sibilla cumana, la sacerdotessa di Apollo: *At Phoebi nondum patiens immanis in antro / bachatur vates*,



Il carattere duale della regina non si esprime dunque solo nella compresenza di due generi all'interno dello stesso individuo, ma dal suo essere regina e sacerdotessa insieme, vittima e carnefice. Un interscambio di ruoli continuo, se si pensa alla scelta del colore dei costumi di scena: un nero ostinato. In proposito, in Virgilio, al v. 454 del libro IV, *negriescere* è il verbo che descrive il colore di morte, il funebre paesaggio che ossessiona la donna con il suo richiamo insistente. Al v. 483 la parola *sacerdos* ricorda che nell'antichità le arti magiche erano attribuite alle donne per la loro relazione con le divinità ctonie.<sup>57</sup> Allo stesso modo, nei successivi versi di letteratura magica, possiamo cogliere un legame visivo diretto con la messa in scena di Morris nella sua Dido/Sorcerress.

Questa interpretazione doppia di Didone-Sacerdotessa malefica permette all'interprete di saggiare le proprie capacità espressive, oltre che di scoprire un universo pseudo-femminile di una «non-storia d'amore», come la definisce lo stesso Morris, perché Enea fugge e solo l'*infelix Dido* ama. Ancora una volta il conflitto erotico è metafora di un conflitto politico-culturale: quello degli anni dell'aids. Il coreografo non fornisce una versione allegorica del mito, benché utilizzi una partitura barocca, ma si concentra sul suo lato umano e carnale; nel corso di un'intervista pubblica tiene inoltre a sottolineare come la vicenda non sia per lui un *love affair*, perché «it is not mutual». Si tratta di una tragedia.<sup>58</sup> E proprio questo termine è il più adeguato al IV libro dell'*Eneide*, nel quale è possibile rinvenire una divisione in tre 'atti' (1-295; 296-503; 504-705), a loro volta suddivisibili in 'scene', suddivisione coerente con il contenuto fortemente tragico.<sup>59</sup>

Enea è un uomo che trae solo convenienza dal suo approccio con Didone e fa sesso con lei. L'altra figura maschile comprimaria, nel mito di Didone, è Iarba, ma in Morris scompare e i suoi tratti vengono assorbiti dalla fisicità di Enea, che è un semidio e, come tale, appare distante nell'interazione danzata. Nella partitura musicale l'eroe troiano non canta mai con l'orchestra, non possiede un'aria nella quale possa soffermarsi sul

*magnum si pectore possit / excussisse Deum: tanto magis ille fatigat / Os rabidum, fera corda domans, fingitque premedo.*

<sup>57</sup> L'ipotesi di Didone come maga si evince da alcuni frammenti del *Bellum Poenicum* di Nevio: cfr. in merito Emanuela Andreoni Fontecedro, *Tre autori per Didone* cit., p. 3 n. 2.

<sup>58</sup> Su questo aspetto si veda, per una panoramica bibliografica, Marco Fernandelli, *Virgilio e l'esperienza tragica. Pensieri fuori moda sul libro iv dell'Eneide*, «Incontri triestini di filologia classica», 2, 2002-2003, pp. 1-54.

<sup>59</sup> Renato Riccio, *Sulle tracce di Didone* cit., pp. 49-50 e relative note.

proprio sentimento: «He does not get a tune», sottolinea il coreografo, per cui chiamarla storia d'amore è un'idea terribile, in quanto ciò la renderebbe banale; «It makes it a chik flick. It makes it a Disney movie». <sup>60</sup> Ma lui ai cartoni Disney si ispira per caratterizzare in maniera postmoderna la sua Sacerdotessa, modellandola sulla Crudelia Demon di *101 Dalmatians* e, al contempo, alla Morticia della serie americana *The Addams Family*. Come nota Carol Martin, si tratta di un'immagine popolare che decostruisce le tradizioni teatrali occidentali, quali, nel teatro di danza, la strega Madge de *La Sylphide* (1832) o *Carabosse de La bella Addormentata* (1890), con il loro desiderio di vittoria attraverso la distruzione della protagonista. Le donne-demonio per eccellenza del balletto classico, <sup>61</sup> ruoli tradizionalmente affidati al *travesti*.

La femminilità di questo oscuro personaggio è portata all'esperazione, proprio grazie all'interprete uomo, che accentua determinate movenze senza nascondere una fisicità virile: a dimostrazione delle potenzialità dei corpi, della differenza tra ciò che si aspetta per convenzione da un corpo maschile/femminile e quello che invece può fare. La fisicità di Morris attribuisce inoltre a Didone una superiorità davvero eroica rispetto a Enea, poiché torreggia sia fisicamente sia moralmente. <sup>62</sup>

Per Morris Didone appartiene a un genere ibrido in tutto, anche in relazione alla morfologia globale della messa in scena: fonte classica, musica e libretto barocchi, costumi di ispirazione classica, gestualità che oscilla tra la bidimensionalità dell'iconografia antica e la tradizione orientale.

Forte è l'eredità di Martha Graham, ad esempio, nell'assolo della sacerdotessa sulla panca (si pensi a *Lamentation*, del 1930) e le spigolosità che contraddistinguono l'uso delle braccia, gli scatti improvvisi devono molto al linguaggio alla 'danza di strega' di Mary Wigman (*Hexentanz*, prima e seconda versione rispettivamente del 1914 e 1926). <sup>63</sup> Ma Morris opera negli anni Ottanta, anni che sono, per Mark Franko, «la *décennie baroque de la chorégraphie internationale*», non certo visti come un ritorno, ma come una nuova costruzione per reinterpretare la storia. <sup>64</sup>

<sup>60</sup> Tutte le citazioni di questa pagina sono tratte dall'intervista pubblicata in <<http://www.brooklynrail.org/2012/08/dance/mark-morris-with-nancy-dalva>> (ultima consultazione 15 maggio 2016).

<sup>61</sup> C. Martin, "Mark Morris's *Dido* cit., p. 141.

<sup>62</sup> Schwartz, *The Bodies of Others* cit., *passim*.

<sup>63</sup> Ivi, p. 136.

<sup>64</sup> M. Franko, *De la danse comme texte* cit., p. 204.

Un aspetto caratterizzante, per il coreografo americano, è, come anticipato, la carnalità e la sua coreografia sottolinea in maniera esplicita e talvolta aggressiva la fisicità della vicenda. Una carnalità che la donna-sovrano paga, perché le vicende personali sono entrate nella sfera politica, già delicata per una donna che esercita una funzione tradizionalmente maschile.<sup>65</sup> La danza veicola qui, al pubblico del secondo e terzo millennio, il fallimento politico di colei che avrebbe voluto fondere due regni operando una sintesi fra due sfere (quella privata e quella pubblica), generando perpetui conflitti politici futuri.

Questo aspetto, in Virgilio, è la colpa che distoglie Didone dai suoi doveri di regina e di vedova e determina la sua rovina. Una figura femminile dalla modernità *ante litteram* che paga la sua emancipazione con la vita e con il commento dello stesso Virgilio che, se talvolta appare parteggiare per la sua eroina, da un punto di vista strettamente lessicale sembra stigmatizzarla con la tipica vena misogina nota agli antichi.<sup>66</sup> In proposito Daniela Averna indaga i termini che designano la donna, nell'ambito della poesia dell'età augustea, soprattutto virgiliana. Essi porterebbero a una considerazione in senso spregiativo della donna diversa dal tipo ideale di *matrona* romana, sostenuto da Augusto, dedita a *officia virilia* e, dunque, in netto contrasto con l'*infirmitas sexus* che deve invece contraddistinguerla. In Virgilio ricorre molte volte il termine *femina* (IV, 95, 211, 570) come dispregiativo, proprio perché il contesto sociale doveva emarginare le donne il cui codice di comportamento non corrispondeva a quello ufficiale.<sup>67</sup>

<sup>65</sup> In relazione a quello che Alessandro Pontremoli definisce l'«universo binario generato da maschile vs femminile» e alle relazioni tra società e potere cfr. Id., *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari-Roma 2018, pp. 45-46 e bibliografia ivi indicata in nota. Sulla corporeità, il femminismo e la politica si vedano Toril Moi, *Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory*, New York, Methuen 1985; Bell Hooks, *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, South End Press, Boston 1990; Janet Wolff, *Reinstating corporeality* cit., pp. 81-99 e gli studi che il volume ospita sui concetti di *Gender/Corporeality/Ideology/Body Politics*. Su danza e politica, fra gli altri, si veda Mark Franko, *Danza e politica*, in *I Discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca* (a cura di Susanne Franco, Marina Nordera), Utet, Torino 2007, pp. 5-29: 9-10 e 12, in riferimento a Morris e alla sua aperta negazione della «validità del rapporto tra danza e politica» dichiarata nel 2004 (cfr. p. 7 n. 7).

<sup>66</sup> La Didone virgiliana ha una sua specifica caratterizzazione: è regina che ha guidato un popolo, ha fondato Cartagine e ha dato leggi e diritti. Cfr. Emanuela Andreoni Fontecedro, *Tre autori per Didone* cit., p. 5.

<sup>67</sup> *Femina* con valore dispregiativo sia riferito da Virgilio soltanto a Didone e Camilla: due donne 'diverse' dal tipo di ideale augusteo, entrambe dedite ad *officia virilia* (l'una legislatrice, l'altra guerriera). Si veda in merito Daniela Averna, «Donna» in *Virgilio: significato-significanti*, in *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, II, Luxograf, Palermo 1991, pp. 943-961.

Di conseguenza, la colpa principale di Didone non è solo quella di essere una donna sopra le righe impegnata in una relazione extraconiugale, creta da Virgilio per screditare Cartagine, ma soprattutto ricoprire un ruolo di competenza maschile, un ruolo di comando su un popolo, peraltro non portato a termine a causa della *infirmitas sexus*, la mutevolezza che gli antichi attribuivano alle donne. Il suo suicidio è il compimento di tutto ciò, esecrabile ancor più perché un sovrano, privandosi della vita, priva il popolo di una guida. Ecco, quindi, che i tre casi di utilizzo del termine *femina* nel iv libro assumono una valenza spregiativa in un *climax* ascendente che al v. 569 trova il suo culmine per bocca di Mercurio, che appare a Enea nottetempo per indurlo a salpare, nella massima proverbiale sull'incostanza femminile *varium et mutabile est semper femina*, che fa della donna un oggetto instabile. Qui si sottintende la volubilità di Didone, la quale potrebbe aver mutato il suo sentimento già in precedenza, contravvenendo alla promessa di fedeltà al marito defunto. Ma in Virgilio Didone è personaggio, non persona, per cui deve corrispondere alla espressione di un sistema culturale. *Varium et mutabile*, d'altra parte, è un binomio che riecheggia, a livello più popolare, nel *Rigoletto* verdiano, nel famosissimo (e triviale) attacco dell'aria del Duca di Mantova *La donna è mobil qual piuma al vento, / muta d'accento e di pensier*.<sup>68</sup>

Questi due aggettivi latini declinati al neutro trovano rispondenza visiva e cinestetica nella de-costruzione/ri-costruzione della nostra regina da parte di Mark Morris, che crea una nuova versione del mito in veste *drag*: la solitudine fisica di Didone è la proiezione esterna di una solitudine interiore, riflesso della sua posizione di donna in *officia virilia*. Questa solitudine, nelle intenzioni del coreografo, è il primo motore dell'idea, sulla scia del mare di solitudine portato dalle morti per HIV. Da Tate egli eredita la passionalità attenuata di Didone, la sua naturale predisposizione al senso del dovere «fino alla morte che sopraggiunge dolcemente, senza la violenza autodistruttiva del personaggio virgiliano»,<sup>69</sup> ma questa violenza la trasferisce nel personaggio della sacerdotessa.

Ecco quindi che, a livello scenico, questa condizione di Didone subisce una seconda proiezione nel suo *alter-ego*, laddove nella scena I dell'atto III la danza orgiastica delle streghe si risolve nella palese masturbazione che Morris mette provocatoriamente in scena per sottolineare la differenza fra

<sup>68</sup> *Rigoletto*, prima rappresentazione al Teatro La Fenice di Venezia nel 1851 su libretto di Francesco Maria Piave, da *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo, musica di Giuseppe Verdi.

<sup>69</sup> P. Bono, M. V. Tessitore, *Il mito di Didone* cit., p. 262.

Sesso e amore. Sono corpi grotteschi che, in questo particolare momento della coreografia, si lasciano andare all'aspetto più triviale della carnalità, associando al contatto erotico con quello violento che uccide l'altro: prima un bacio, poi la pugnalata. Sono corpi usati secondo una visione diametralmente opposta rispetto a quella classica. Per dirla con Bachtin, quest'ultima tipologia prevede una graduale rimozione di tutti gli aspetti 'privati' e fisiologicamente funzionali del corpo («classical body») privo di orifizi e protuberanze genitali, mentre il corpo 'grottesco' («grotesque body») si classifica come l'opposto ed è quello usato in questo contesto coreografico come *medium* dei sentimenti e delle situazioni.<sup>70</sup>

L'amplesso con Enea avviene, come già sottolineato, per la durata di pochi secondi in un clima di solitudine estrema, su una ripresa strumentale, senza neanche il sostegno delle voci: è possibile leggerlo come il silenzio dell'amore proibito, quello vissuto dallo stesso Morris che, pur non avendo mai nascosto la propria omosessualità si trovava, negli anni della prima messa in scena della sua *Dido*, a vivere momenti di grande pregiudizio sociale, cui rispondeva con il più classico dei titoli, ma con la più provocatoria delle *performances*.

L'amore è offerto agli sguardi come un qualcosa di evocato, mentre il sesso esplicito del covo di streghe è rivelato nella sua crudezza. I vv. 80-82 dell'Eneide dipingono questo isolamento estremo e, nella coreografia, prendono corpo in questa scena vuota e sbrigativa. Susan Leigh Foster ci ricorda l'immagine noverriana di Cartagine abbandonata alla lussuria, sulla base del discorso sostenuto dalla storica dell'arte Kay Dian Kriz riguardo alla visione dell'Europa del Settecento sulla città africana, «“al fine di costruire una coscienza colonizzatrice maschile basata sulla supremazia intellettuale, sulla dominazione fisica e sul piacere sessuale”»; una visione rappresentata dagli spettacoli che «rafforzavano il progetto illuminista di rendere l'Oriente “maturo per la penetrazione”». <sup>71</sup> In Morris l'autoerotismo vince sul dominio sessuale di Enea nei confronti di Didone.

A proposito dell'aspetto orgiastico, non si dimentichi la tradizione cristiana medioevale che fa di Didone una *regina libidinis* in Bernardo Silvestre come in Fabio Planciade Fulgenzio: netta e senza appello è la

<sup>70</sup> Janet Wolff, *Reinstating Corporeality* cit., pp. 84; 86-87 e n. 22; Sandra Lee Barkty, *Focault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power*, in *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance* (a cura di Irene Diamond, Lee Quinby), Northeastern University Press, Boston 1998.

<sup>71</sup> Kay Dian Kriz, *Dido Versus the Pirates: Turner's Carthaginian Paintings and the Sublimation of Colonial Desire*, «The Oxford Art Journal», 1, 1995, p. 129, citato in Susan L. Foster, *Calterità di Didone* cit., p. 176, n. 9.

condanna di Didone, il cui nome, seguendo quanto adombrato già nell'*Expositio Virgiliana continentiae*, conterrebbe la condanna già nella sua radice etimologica (che avrà la sua importanza anche nel *Convivio* dantesco): *Dido* < > *libido* per dimostrare, questa volta in salsa cristiana, le inossidabili convinzioni di superiorità del maschio sulla donna, inconcepibile nelle vesti di governatrice di città<sup>72</sup> (non manca tuttavia un parte di letteratura che aggira la versione del mito propagandata da Virgilio, sposata da Dante e diffusa dai Padri della Chiesa, per la quale Didone si suicida per non sposare Iarba). La *libido* con cui dunque buona parte della tradizione cristiana stigmatizza Didone<sup>73</sup> è tutta assorbita, ora, dalla Sacerdotessa.

L'unione con Enea nella grotta è un atto di volontà; la partenza e la rottura delle promesse è una necessità: la dicotomia classica da cui nasce l'idea del tragico nel mondo occidentale. Didone incarna l'eroe tragico in vesti femminili, perché rifiuta una decisione divina, preferendo la morte alla sottomissione, senza una scelta autonoma di cui, tuttavia, l'eroe stesso è responsabile.<sup>74</sup>

Nell'opera di Purcell e, di conseguenza, nella coreografia di Morris, è Enea perdere i tratti eroici e a essere *mutabile*, poiché cambia idea e, se Didone non lo cacciasse via (come la sua statura eroico-politica impone) resterebbe a Cartagine, determinando la 'vera morte' della regina che, priva del suo fato tragico, non sarebbe consegnata ai posteri quale *infelix perpetua* e rischierebbe di essere davvero dimenticata, come nota ironicamente Davide Daolmi.<sup>75</sup> La scomposizione del personaggio classico passa attraverso la musica barocca e un sistema di gesti che muta di continuo, in una mescolanza di serio e faceto, aulico e triviale, elitario e di massa. La ieraticità di Didone e della sua corte cozza contro il disfacimento della Sacerdotessa e delle sue streghe: l'interprete è uno ma l'*habitus* coreografico cambia per divenire elemento caratterizzante e discriminante, in una mutevolezza che procede con naturalezza e che contribuisce a isolare storicamente la vicenda, rendendola universale. In questa creazione la protagonista è un uomo abbigliato da donna e, lo si ripete, la fisicità maschile non è celata: anzi, l'associazione tradizionale dei concetti di forza e potere

<sup>72</sup> Cf. Renato Riccio, *Sulle tracce di Didone* cit., p. 80 e relative note.

<sup>73</sup> P. Bono, M. V. Tessitore, *Il mito di Didone* cit., p. 99.

<sup>74</sup> Annamaria Cascetta, *La tragedia nel teatro del Novecento: coscienza del tragico e rappresentazione in un secolo "al limite"*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 8.

<sup>75</sup> Davide Daolmi, *Da Didone a Purcell, e ritorno*, in *Dido and Aeneas*, Programma di Sala Teatro alla Scala di Milano, Stagione 2006, Edizioni Teatro alla Scala, Milano 2006, p. 59.

## Dido and Aeneas: Mark Morris e il dramma di Didone

nella corporeità maschile è un indicatore evidente rispetto al ruolo politico e sociale che Didone ricopre.<sup>76</sup>

Mark Franko, in relazione alla danza come «potente forma di espressione politica», sottolinea che

Il corpo danzante esercita un potere retorico persuasivo e decostruttivo nel campo sociale degli spettatori, che è una variante della sfera pubblica. [...] In questo senso è interessante notare quanto i ruoli *en travesti* in *Dido and Aeneas* (1989) di Mark Morris giochino con le strutture di sesso e genere, ma in un contesto che evoca nel contempo vocabolari barocchi e modernisti. Questi, a loro volta, seppure con inflessioni diverse, racchiudono tali strutture in particolari modalità storiche.<sup>77</sup>

*Dido and Aeneas* è un grido di denuncia politica e sociale; è forte inoltre la presenza di un intertesto latino che, nelle intenzioni di Virgilio, è già politico e propagandistico, volto a screditare una donna orientale dedicata al suo popolo, dunque in completa antitesi rispetto al ruolo occidentale della donna romana di età augustea, all'incarnazione dei doveri che quel corpo doveva rappresentare nei gesti e nelle azioni. Con la sua 'gay politics' della fine degli anni Ottanta, *Dido and Aeneas* non rappresenta i corpi sottoposti a codici di genere come 'sbagliati' per i loro ruoli, ma teatralizza la violenza e il potere che questi codici esercitano quando essi sono incessantemente applicati ai corpi. E questo lo fa attraverso una eroina emblematica in merito, in un contesto sociale in cui la condanna morale nei confronti degli interpreti sia come danzatori sia come cittadini contemporanei alla propria cultura era forte. Così, Morris decide per il «restaging the accusations on his own terms» e «performs in drag to ironize and exceed gender expectations».<sup>78</sup>

Quando, dopo il 2000, il coreografo abbandona i ruoli creati per se stesso, dopo un periodo di stasi e di trasmissione dei ruoli a danzatori diversi (una donna per Didone e un uomo per la Sacerdotessa), l'interpretazione del personaggio è nuovamente affidata a una sola persona, in genere donna. Ma l'insegnamento è ancora quello di danzare 'come un uomo' il personaggio della Sacerdotessa.

<sup>76</sup> Interessante incrociare la lettura di Morris con l'analisi della critica femminista rispetto alla *Early Modern Dance* e alla *Post Modern Dance* rispetto al corpo della donna e allo sguardo maschile nel lavoro di Susan Manning, *The Female Dancer* cit., pp. 153-166.

<sup>77</sup> Cf. M. Franko, *Danza e politica* cit., pp. 12-13.

<sup>78</sup> S. W. Schwartz, *The body of others* cit., p. 37.

Come scrive Alessandro Pontremoli a proposito degli studi di ambito teorico e storiografico, dagli anni Novanta del XX secolo la coreografia è stata affrontata «come una teoria del senso, una filosofia, a partire dalla capacità del corpo di generare idee, di offrire rappresentazioni perspicue e di essere un luogo per l'invenzione di significati». <sup>79</sup> Proprio per questo fatto la danza d'Autore, liberatasi dalla dipendenza dai «processi estetici generati direttamente dalle tecniche», assegna all'interprete una funzione così importante da corrispondere ad essi una «dimensione di autorialità che consiste nel rappresentare per un determinato coreografo una corporeità difficilmente sostituibile»: <sup>80</sup> questo appare applicabile a quanto detto in merito alla genesi e alla scelta degli interpreti principali della *Dido* di Morris, soprattutto della protagonista. Ad apparire insostituibile come 'significante' sarebbe proprio il corpo maschile in sé per il personaggio della regina, ma ancor più il corpo dello stesso coreografo, in virtù di quanto detto in precedenza sulla valenza del *drag* e da quanto si osserva nella letteratura relativa a questo concetto applicato al creatore/interprete.

Ma questa creazione coreografica tocca un altro aspetto presente in Virgilio e di perenne attualità, in quanto il problema etnico emerge dall'evidente contrapposizione visiva con un Enea dai tratti marcatamente esotici, ma di un esotismo molto diverso da quello virgiliano. Nel testo latino Iarba traccia il profilo dell'ospite orientale con una sprezzante descrizione di effeminatezza tipicamente attribuita a quel tipo di provenienza, come si legge ai vv. 215 e ss.: *ille Paris cum semiviro comitatu*, ovvero il solito insulto fatto dagli antichi ai popoli orientali, soprattutto Frigi (cf. Orazio, *Car.*, I, 37). Il corteo di effeminati di cui Iarba parla, caricando di disprezzo le tinte della effeminatezza del suo rivale, sono nel coro di donne/uomini indefiniti di Morris. L'odio di genere diventa odio tra i popoli, in uno scontro perenne Oriente-Occidente, il cui avvicinamento non è stato che un attimo fugace. Lo stesso Guillermo Resto, all'epoca della prima rappresentazione veniva contrastato come straniero, a causa del colore della pelle: Morris gli fa vestire i panni di Enea, icona della storia culturale europea, per controbattere la diffidenza razzista nei suoi confronti. <sup>81</sup>

Susan L. Foster si interroga sullo «statuto di Didone in quanto *altro*» e ricorda che

<sup>79</sup> A. Pontremoli, *La danza 2.0*. cit., p. 94.

<sup>80</sup> Ivi, pp. 93-94, n. 25.

<sup>81</sup> S. W. Schwartz, *The Bodies of Others* cit., p. 36.



## Dido and Aeneas: Mark Morris e il dramma di Didone

nella *Poétique française* Marmontel assimila Didone ad Armida e Calipso, entrambe incantatrici esotiche che vivono sulle isole e abordano gli eroi che alla fine le abbandonano. Voltaire, al contrario, la immagina come un personaggio della vita reale osservando le differenze tra le sue origini siriane e la cultura e la religione musulmana locale con cui si confronta quando si trasferisce a Cartagine.<sup>82</sup>

L'epicentro di un incrocio di culture orientali prima differenti, punto di incontro/scontro tra Oriente e Occidente in seguito all'arrivo ma soprattutto alla partenza di Enea.

Il conflitto etnico è una conseguenza di un antico, quanto primitivo, conflitto di genere che contrappone lui, fondatore di un impero occidentale – e che in ogni caso proviene dall'Oriente – a Didone, vera regina orientale.

Il corpo di Didone è il vero «mediatore fra appartenenze culturali diverse, nella ricerca di un linguaggio comprensibile ai più»<sup>83</sup> e questo avviene grazie al 'lessico' coreico di Morris, che rende la regina cartaginese punto di mediazione tra culture diverse in maniera più evidente rispetto allo stesso testo virgiliano.

D'altra parte, è la natura intrinseca del personaggio virgiliano a prestarsi alla scena in maniera felicemente funzionale, così da far leggere al pubblico del Novecento il dualismo conflittuale dell'individuo che termina in solitudine la propria lotta con la società e l'amore. Questo sentimento è la proiezione di se stesso in un altro individuo e dei due individui insieme nel sociale. Lo stesso Virgilio, che con la transvalorizzazione dei modelli omerici doveva rispondere alle mutate esigenze e condizioni dell'Impero Romano (la *pietas* e la *virtus* maschile celebrata nell'*Eneide*), rappresenta la donna quale tradizionale figura che sovverte «la continuità, la gerarchia e l'ordine. La figura femminile è un

«polo negativo di opposizioni binarie» e «la sua repressione o soppressione garantisce la sopravvivenza e l'affermazione della comunità patriarcale [...] Lo scontro tra uomo e donna è spesso scontro tra visioni del mondo, tra paradigmi etici e campi di forze che si configurano anche sul piano storico-geografico delle connotazioni ideologiche: è Roma contro Cartagine o contro l'Egitto, Roma virile contro le mollezze femminee dell'Oriente, la civiltà occidentale contro la minaccia di corruzione che l'Oriente incarna».<sup>84</sup>

L'intertesto virgiliano emerge dunque nell'analogia di queste opposi-

<sup>82</sup> S. L. Foster, *L'alterità di Didone* cit., p. 174 e relative note.

<sup>83</sup> A. Pontremoli, *La danza 2.0.* cit. p. 107.

<sup>84</sup> P. Bono, M. V. Tessitore, *Il mito di Didone* cit., p. 27-28.

zioni binarie che i corpi *drag* portano in scena *con* e *per* Morris e la sua compagnia.

*Riflessioni conclusive aperte*

Si è visto come l'utilizzo del libretto e della partitura originale del dramma di Tate-Purcell faccia rivivere Didone in un'atmosfera barocca di cui la protagonista è 'perla irregolare' in quanto regina-maga, donna-politico, donna-amante, donna-non donna in Morris. L'esperienza personale e universale del mito antico che porge la mano ai problemi esistenziali, politici e sociali dell'omosessualità degli anni Ottanta in America si nutrono in maniera meravigliosamente inconscia dell'intertesto virgiliano. Questo emerge prepotente in quanto assorbito, nel corso dei secoli (per non dire millenni), da ciò che ha voluto di volta in volta significare. Didone sa essere sempre 'attuale' per tutto ciò che riguarda d'amore e il rifiuto, la politica attiva e il senso del dovere, le debolezze umane e il giudizio degli altri, la diversità etnica e l'inclusione.

Un corpo maschile veste un abito femminile nella totale negazione del sé, che diviene la messa in scena incarnata del neutro virgiliano, per la prima volta 'tradotta' con efficacia in una performance danzata che *attraversa* la parola (non *attraverso* essa). In Virgilio la 'mascolinità' di Didone si trova nell'idea di sovrano *femina* che, non ottemperando ai propri doveri né in un senso né in un altro, diviene un luogo neutro *varium et mutabile*. Il disagio portato in scena appare quello di un corpo che, sebbene possa dimostrare di ospitare gesti e pensieri non ascrivibili al genere imposto dalla natura sotto il profilo biologico, nel compimento della tragedia annulla l'uno e l'altro elemento (maschile/femminile) nella solitudine.

Mark Morris ha studiato la partitura e il contesto storico di Purcell ma, come già detto, ha dichiarato di non conoscere la fonte latina in maniera diretta. Fa dunque parte di quei 'traduttori' dell'antichità in altri codici e attraverso mediazioni di epoche diverse che, se da una parte si allontanano dall'originale, dall'altro ne fortificano la vitalità generando nuove tradizioni.

La forza del mito si manifesta spesso nei mutamenti che una figura subisce nella modernità e in allestimenti apparentemente (o realmente) molto diversi dalla natura dell'originale, ovvero nell'universalità che permette un adattamento incondizionato. Il suo valore risiede nel fatto di essere un'entità viva e adattabile al lettore/spettatore contemporaneo, non un *eidolon* di un mondo passato senza vita, ma l'esempio tangibile che i grandi miti non solo sono parte della nostra storia, quanto una inesauribile miniera di riflessioni e verità. Non si dimentichi che il mito spesso traman-

da realtà storiche così lontane da non essere state affidate alla scrittura, per cui non va ascritto solo alla sfera dell'irreale.

Morris si pone in sintonia con la fonte antica senza troppo indugiare sugli stereotipi teatrali che hanno caratterizzato Didone nei secoli precedenti, nonostante utilizzi una partitura di fine Seicento e un lessico composto fatto anche di citazioni coreiche o di altra natura. La sua ambivalenza è quello che Virgilio descrive con il genere neutro, anche se, nella mentalità augustea, il dispregiativo annienta sia l'una che l'altra natura (maschile / femminile) insite in Didone declinandola in *-um*. Non è né uomo e né donna, ma li è entrambi in una decostruzione della identità di genere che inizia proprio nell'età augustea.

La stessa decostruzione di una identità di genere prefissata è l'evidenza più grande che emerge da questo (e da altri) lavori di Morris, mediante uno stile che è impossibile qualificare in maniera univoca, reso a-storico proprio per la commistione di elementi così diversi che organizzano se stessi generando un qualcosa di nuovo. Una riflessione sull'uomo all'interno delle sue strutture codificate, di cui mostra la vulnerabilità. Come quella di Ungaretti, la Didone di Morris è una *memoria*, benché la regina canti la preghiera a dimenticare il proprio destino.

L'intertesto virgiliano, se conosciuto, si coglie con grande effetto nella coreografia di Mark Morris attraverso una serie di tracce che, dal I secolo a. C., sono giunte a noi senza soluzione di continuità attraverso diversi tipi di *medium*. L'opera coreografica, in quanto «oggetto sociale», è condivisa dai corpi che la conservano come archivi in movimento e che riconsegneranno all'osservatore un testo inevitabilmente tradito (come farebbe qualsiasi traduzione), in una interessante filiazione che, dalla testualità propriamente detta, genera nuove vite per la fonte latina.<sup>85</sup>

<sup>85</sup> Sulla tradizione corporea si vedano, tra gli studi più recenti, Susanne Franco, *Archivi per la danza tra ricerca storica e pratica coreografica. I casi di Martha Graham e Rudolph Laban. Storie di incorporazioni e incorporazioni della storia*, «Acting Archives Review», IV, 8 (2014), pp. 182-201; André Lepeki, *Il corpo come archivio. Volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, «Mimesis Journal», V, 1 (2016), pp. 30-52; Emanuele Giannasca, *Dal corpo all'archivio. Arte della danza tra ontologia e memoria*, tesi di dottorato, XXVIII ciclo, Università degli Studi di Torino, 2017.