

Porte sfondate, pietre scartate e pietre angolari

Teatro e processi educativi

aa

Sfondare una porta aperta è in effetti molto difficile. Spesso è necessario, per esempio per passare dal “postmodernismo reale” nel quale siamo immersi almeno dagli anni Ottanta – una visione del mondo che in effetti si è presentata come l’ultima verità e sbeffeggiava coloro che pensavano e agivano diversamente – a un pragmatico buon senso (che qualcuno prospetta nella forma di un “realismo postmoderno”). Il postmodernismo era diventato una porta aperta, ormai erano in molti a professare di credere che non esistono i fatti ma soltanto le interpretazioni e le rappresentazioni, che non esiste alcunché al di fuori del testo e via discorrendo. Nell’ambito dell’arte e del teatro la controversia è stata particolarmente vivace, e dagli anni Novanta-Duemila diversi postmodernisti si sono riconvertiti al “realismo”, continuando nondimeno a ostentare la medesima presunzione di verità. In campo teatrale si potrebbe fare in questo senso il nome di Mario Martone, capoclassifica per opere e comportamenti nel segno del ritorno all’ordine e alla moderazione degli ex-post-moderni. In ogni comparto del sapere c’era chi la vedeva diversamente, ma il pensiero postmoderno nel farsi prassi ha sviluppato una tale influenza e tali declinazioni estremiste che soltanto dal suo interno poteva nascere un efficace revisionismo. Per quanto riguarda invece la concreta operatività artistica, soprattutto delle generazioni successive, le cose vanno decisamente meglio. Per evitare frettolosi elenchi di realtà teatrali da additare come possibili esempi positivi si può pensare a Matteo Garrone, figlio del compianto Nico Garrone. I film di Matteo, tutti ma specialmente *Gomorra* e *Reality*, mostrano come sia possibile fare i conti con l’attualità saltando a piè pari la finta dialettica cui si è accennato e tutte le sue conseguenti avvelenate contrapposizioni, soprattutto quella tra “avanguardia” e “popolare”.

Maurizio Ferraris è il filosofo che, avendo realizzato con impegno e intelligenza l’intero percorso di adesione, militanza e fuoriuscita dal postmodernismo, ha il merito di avere posto la questione con solidi argomenti, con la chiarezza e con la tagliente ironia che tutti gli riconoscono, ponendo giustamente il problema di non buttare via il bambino con l’acqua sporca.¹ È riuscito dunque a sfondare quella porta, ovvero a guidarci nel transito decisivo verso l’altra stanza? Sì e no, secondo me, nel senso che i suoi interventi recenti propongono una critica corrosiva del fenomeno, mettendone in luce le caratteristiche trapiantate in quella che è diventata una opzione ideologica, politica e di costume resa operativa nel mondo intero, dall’America all’Europa ai nuovi regimi asiatici. Questo nuovo costume (ora da intendere in senso

¹ Ferraris compendia la propria proposta nel *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2012.

teatrale, di travestimento), indossato da un capitalismo apparentemente sempre “euforico” ma in realtà sull’orlo di una crisi di nervi servirebbe a rinnovare l’alleanza tra sfruttati e sfruttatori, una servitù volontaria generalizzata e indifferente al destino dei meno favoriti e alla distruzione dell’ambiente naturale, insomma la politica che ci ha precipitati nella crisi attuale, crisi evidente a tutti ma alla quale si cerca per lo più di porre rimedio senza però cambiare logica e senza mettere in discussione gli attuali assetti di potere: i governi della contabilità creativa vorrebbero ritornare alla “crescita” capitalistica, ovvero all’umanesimo dei bilanci e dei dividendi, sincronizzando la vecchia partita doppia classista con l’anestetico di nuove politiche del lavoro su scala mondiale tali da ridisegnare il patto sociale, ed evitando di compiere il passo decisivo verso un nuovo esperimento di verità che metterebbe in serio pericolo gli attuali detentori globali del potere economico-finanziario e gli Stati loro funzionari.

La critica di Ferraris al postmoderno è proposta nel quadro di un ripensamento generale sulla dimissione della filosofia come ricerca di verità ultimative e di conseguenza, aggiunge Carlo Sini, come battaglia tra i filosofi per l’imposizione dei relativi *copyright*. Ferraris, nei suoi interventi è insieme spietato e affettuoso, sa argomentare come soltanto un ex adepto del postmodernismo può fare. Non è un volgare pentito, ma certo non nasconde il suo dispiacere, tanto per gli eccessi (per esempio dal «Niente fuori del testo» di Jacques Derrida ai veri e propri vaneggiamenti come quello di Baudrillard sulla guerra in Irak come opera mediatica) quanto per gli esiti nefasti (per esempio il populismo berlusconiano).

È meno convincente, Ferraris, proprio nella proposta del «nuovo realismo», concetto basato essenzialmente sulla distinzione tra oggetti naturali e oggetti sociali. Tuttavia il «nuovo realismo», nonostante la gracilità di molti suoi argomenti, sembra sedurre con incredibile velocità il pubblico della filosofia e non solo, con il rischio di una chiusura un po’ troppo precipitosa dell’istruttoria, che potrebbe diventare la premessa di un nuovo luogo comune secondo cui al Berlusconi postmoderno sarebbe succeduto un Monti realistico. Ferraris non è colpevole di una tale vigliaccata ideologica, ci mancherebbe, ma la sua argomentazione è già stata utilizzata in questo senso, per esempio dal «Corriere della sera» e da «Repubblica», e non potrebbe essere diversamente nel momento in cui alcuni esponenti della ex-sinistra partecipano da diligenti adepti alla Trilateral Commission, il *think-tank* del realismo economico e politico mondialista. Ciò rimanda appunto – se l’abbiamo intesa – ai limiti dell’idea di Ferraris, il quale sembra proporre il nuovo realismo con argomenti simili, a volte identici, a quelli a suo tempo impiegati dai postmoderni per licenziare il moderno.

Di recente Ferraris si è confrontato con Carlo Sini in un pubblico dibattito, reperibile in rete.² Questo episodio, pur non esentandoci dalla lettura dei rispettivi testi, ha il pregio di articolarsi con una chiarezza che va al di là delle sofisticate discussioni riservate ai pochi felici soci del “club dei filosofi”. Mi riferirò pertanto principal-

² Il dibattito è videoregistrato e consultabile tra i link della rivista on line «Nóema»: <<http://riviste.unimi.it/index.php/noema>>.

mente a quel dibattito e all'argomentazione di Sini, con il pensiero del quale sento una maggiore convergenza. La distinzione proposta da Ferraris tra oggetti naturali e oggetti sociali non è falsa – ha detto il filosofo milanese –, ma è insufficiente. I due partono dal presupposto che nella filosofia “ultima” sia successo qualcosa di importante, ovvero che si sia ormai affermata la convinzione che non esistono verità definitive e il filosofo non è un generale che deve sconfiggere i propri nemici, coloro che professano altre idee. Inoltre l'assenza di verità definitive non pregiudica la ricerca della verità, mossa da una «fede» non trascendente ma certo da un bisogno di trascendimento dell'apparente e del consistente. Comunque sia, «senza fede nella verità non c'è verità» rimarca Sini. Se è giusto distinguere tra montagne e carte geografiche, occorre anche tener presente che le seconde non dicono del tutto le cose come stanno, né le montagne sono l'esperienza delle montagne che ognuno di noi può avere. Se si pretende che una delle due cose sia quella vera, occorre dimostrare rispetto a quale errore; e né l'una né l'altra lo sono, si tratta di due eventi distinti e persino interdipendenti quando li si metta in relazione tra loro. Si tratta di differenti livelli di realtà.

Sini concorda con Ferraris sul fatto che si sia esagerato con le interpretazioni (d'altra parte non è certo un rimprovero da rivolgere a lui, sempre attento e al tempo stesso critico nei confronti dei “decostruzionismi”): si pensi per esempio alla sua premessa-critica a *La voce e il fenomeno* di Derrida³ e ricorda dunque che verità ed errore si trovano *assieme* nel rapporto tra gli oggetti naturali e il nostro modo di intenderli. Soprattutto però pone l'altra questione, ineludibile, quella del soggetto o dell'attore, di colui che pensa e fa: chi dice (sa) *come* io so quello che so? Sini ci ricorda che il mondo era già lì e noi ne siamo parte, noi abitiamo al tempo stesso il mondo inafferrabile e il mondo afferrato, perciò ogni figura che propone una verità dev'essere accolta come un *invito* a riflettere. Per frequentare l'oggettività, poi, non basta creare una teoria oggettiva, non dobbiamo pretendere che la nostra scrittura (scrittura da intendere secondo la nozione allargata che Sini da sempre propone, inclusiva della composizione/performance) sia confusa con il mondo inafferrabile; è più sensato riconoscere che le nostre interpretazioni sono a loro volta fatti. I dialoganti concordano infine sulla definizione della filosofia come ponte tra senso comune e scienza. Questa filosofia si propone come mediazione etica e in questa prospettiva una polemica tra filosofie proprietarie della verità è priva di senso.

E l'arte, e il teatro, viene da chiedersi? Sono un ponte dello stesso tipo? È necessario e utile, oggi, ripartire da una definizione dello statuto ontologico del teatro? Questa rivista è stata concepita proprio come un contributo in tal senso e ciò che sta accadendo in ambito filosofico ci offre una interessante base di dibattito, nel merito e nel metodo.

Sini, mentre dichiara il proprio dissenso da Ferraris, invoca uno spazio di azione comune, che nel caso specifico consisterebbe nell'accettare l'istanza di Ferraris ponendosi al tempo stesso anche altre domande. Oltre a chiarire di volta in volta di

3 J. Derrida, *La voce e il fenomeno*, a c. di G. Dalmaso, pref. di C. Sini, postf. di V. Costa, Jaca Book, Milano 1997.

quale livello di realtà ci si sta occupando, il “costruire ponti” non è qualcosa che i filosofi possano fare da soli: se sono necessarie nuove interazioni, e forti, tra diverse modalità del sapere, occorrerà ridefinire i relativi protocolli, non saranno solo i vari soggetti del sapere a “leggere” la filosofia per ricavarne una linea di condotta, così come non saranno i filosofi a mappare il reale per rappresentarlo nella sua verità, bensì saranno i vari soggetti del sapere a creare un dialogo fisico tra loro per dare vita a eventi comuni, o anche solo per *trasformarsi nelle proprie pratiche* e non limitarsi ad aggiornare il proprio lessico. Infatti, affermava Sini sorridendo, l’estremismo dell’affermazione derridiana «Niente fuori del linguaggio» può essere inteso anche come: fuori del linguaggio c’è l’evento del linguaggio, l’origine e la meta. (In proposito soccorre un illuminante passaggio di Gilles Deleuze, filosofo che aveva compreso tanto quale fosse la malattia del teatro moderno quanto alcuni motivi di possibile rinascita: «Fare un evento, per quanto piccolo sia, è la cosa più delicata del mondo, il contrario di farne un dramma, o di fare una storia».)⁴

A questo punto l’altra questione ritorna in primo piano: come è fatto il soggetto che conosce, che elabora il pensiero e sviluppa le pratiche? Cosa e come sono le pratiche che il soggetto pratica? “Com’è fatto” Ferraris? “Com’è fatto” Sini? Come sono fatti i singoli soggetti in gioco?⁵ Chiediamocelo riconoscendo che i vari “io” sono soggetti *alle* figure di sapere-verità da essi stessi composte e non soggetti *di*; e il soggetto non è il vecchio trascendentale assolutista, anche se è mosso da un non più censurabile desiderio di trascendimento. C’è qualcosa di oggettivo – insiste Sini – che rende i soggetti così come sono. Questo qualcosa possiamo concretizzarlo in figure che possono fungere da luoghi di incontro con la «verità che trascorre in se stessa», vale a dire con l’evento, che ci convoca altresì a riconoscere la coincidenza tra sapere e autobiografia.⁶ In queste premesse si radica l’appello di Sini a creare una nuova filosofia prima, ovvero un’etica del sapere che non si sostituisce alla vita, ma *significa* il mondo della verità continuamente trasferito nei supporti transitori che noi soggetti siamo. Eternità è l’istante di quel transito, ciò che chiamiamo “il presente”.

Sini ha concluso il proprio intervento con l’invito a un impegno comune per la creazione di una enciclopedia dei saperi. Attori del sapere, dunque, e sapere degli attori, come si chiarirà più avanti con l’aiuto di Peter Brook e Jerzy Grotowski.

Da osservatori-passanti della filosofia tiriamo un sospiro di sollievo: una disciplina che in passato era tanto più forte quanto più era chiusa in se stessa rinuncia a manipolare le altre per rafforzare il proprio statuto teorico-normativo, come finora è accaduto per esempio nei rapporti tra filosofia e teatro, ma anche, in altri modi, tra teatro, performance e neuroscienze, ecc.⁷ Al tempo stesso mi chiedo se e come “io” e quelli come me saremo all’altezza dell’impresa, un’impresa su cui per tanto tempo, almeno

⁴ G. Deleuze, *Conversazioni*, Ombre Corte, Verona 1988, p. 71.

⁵ «Nóema» 3 (2012) è dedicata al tema del soggetto.

⁶ Lo stesso tema, seppure in un’altra prospettiva, è riproposto in ambito teatologico da Marco De Marinis, *L’attore di teatro fra scrittura e autobiografia*, in Clemente Tafuri, David Beronio, *Teatro Akropolis – Testimonianze ricerca azioni*, III, AkropolisLibri - Le Mani, Genova 2012, pp. 47-71.

⁷ In proposito cfr. eventualmente A. Attisani, *L’invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Bulzoni, Roma 2003.

dagli anni Settanta, abbiamo fantasticato e che si è concretizzata finora con modalità sconnesse, seppure con alcuni risultati di rilievo, in campo artistico e non solo. Penso, ma è solo un minuscolo esempio, all'attenzione varcante di Florinda Cambria nei confronti di Artaud e poi a esperienze di punta come il Théâtre du Radeau e il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, cui ha partecipato anche Sini, il quale non a caso apre il primo numero di «Mimesis Journal» con un intervento su autobiografia e sapere.

In questi anni di frequentazioni reciproche lo scambio è stato proficuo per entrambi i fronti. Cambria e Sini ci hanno fatto comprendere, per esempio, quanto la nozione, in effetti sessantottina, del “teatro vs rappresentazione” fosse concettualmente sbagliata, mentre essi hanno compreso quale fosse l'istanza di verità che era espressa in quei termini.⁸ Inoltre, nel corso degli anni, osservando alcune pratiche performative – fatte di comportamenti, affetti e composizioni, non solo di “testi” – e incontrandone gli autori, hanno colto il senso di queste inedite modalità performative e ne hanno tratto alcune deduzioni per la disciplina filosofica, hanno riconosciuto alla composizione scenica un rigore e una pregnanza non inferiori a quelli necessari a una mozione filosofica. Ciò dimostra che un lavoro (d'arte) comune è in corso, qui come altrove, comune in quanto basato sulla proposta e la ricerca reciproca di saldare il «saper dire», il «saper fare» e il «saper scrivere». Il dialogo tra saperi (*technai*) è un dialogo tra biografie e ogni biografia non è soltanto “filosofica” o “artistica”, non è naturale o sociale.

In Occidente il primo capitolo nell'enciclopedia dei saperi dedicato al teatro è la *Poetica* di Aristotele. Analizzando il caso della tragedia, il filosofo delinea un concetto di mimesi valido per tutte le arti. Fino a oggi quel testo è stato sostanzialmente frainteso, soprattutto nella vulgata, e il fraintendimento si è infine sovrapposto al concetto stesso di dramma moderno.⁹ Gran parte del teatro contemporaneo ha preso le distanze da quella tradizione e si è dichiarato “antiaristotelico”, spesso facendo leva sull'istanza grottesca felicemente attualizzata da Michail Bachtin.¹⁰ Nella teatrologia degli ultimi anni regna un'allegria confusione. Il teatrologo tedesco Hans-Thies Lehmann ha tratteggiato il teatro politico oggi necessario per mezzo di una epitome del postmoderno definita «postdrammatico»,¹¹ nell'ambito della quale si sancisce la fine della narrazione e dei personaggi tradizionalmente intesi e più in generale del paradigma teatrale asseverativo. In realtà, però, il panorama descritto da Lehman è

⁸ Cfr., in questo senso, ovvero sul dialogo tra filosofia e teatro, il saggio di Lorenzo Chiesa, *Il teatro dell'estinzione sottrattiva: Bene senza Deleuze*.

⁹ L'edizione di riferimento, quella che segna la svolta decisiva è: Aristotele, *Poetica*, a c. di Pierluigi Donini, Einaudi, Torino 2008.

¹⁰ Per il relativo dibattito in ambito teatrologico cfr. l'introduzione (*L'attore sincero nel secolo grottesco*) e i casi presentati in AAVV, *Actoris Studium. Album # 2. Eredità di Stanislavskij e attori del secolo grottesco*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012.

¹¹ Cfr. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatische Theater*, Frankfurt am Main 1999; Idem, *Postdramatic Theatre*, Routledge, London and New York 2006; e, in italiano, Idem, *Segni teatrali del teatro postdrammatico*, «Biblioteca teatrale», 74-76, aprile-dicembre 2005.

decisamente neo-aristotelico e neo-drammatico perché l'avanguardia teatrale riprende l'idea fondamentale di Aristotele circa il teatro inteso come estrazione e presentazione delle *azioni essenziali* e che in quanto tale può persino fare a meno (della convenzione) dei personaggi. Ciò perché il compito del teatro (e dell'arte) è quello di toccare la verità celata dalle apparenze e lo scopo di questo impegno estremo si realizza sempre sullo sfondo della ricerca fondamentale degli esseri umani, quella della «felicità».

Una deduzione importante è che l'«imitazione della natura» non è più identificabile con il naturalismo e con il realismo,¹² mentre l'oscillazione più completa tra l'«orrore» e la «pietà» suscitati dall'azione-evento teatrale si dà nel grottesco, ovviamente nell'accezione assunta nell'asse da Rabelais a Bachtin e così bene riformulata da Mejerchol'd e alcuni altri (niente a che fare con il deprimente *burlesque* postmoderno, semmai con la sua «radiografia», come accade nel film di Garrone). Per questa tematica si può fare riferimento a una interessante raccolta di saggi di Enrico Biasin, Giovanna Maina, Federico Zecca¹³ nella quale è riproposta la tesi di Linda Williams, esponente di punta dei *porn studies*, sul passaggio dall'*osceno* (fuori scena) all'*onsceno* (dentro la scena, persino dei media generalisti). Il porno espanso non caratterizza solo i media ma ha invaso la vita quotidiana – come chiunque può constatare semplicemente osservando la gente per strada – ed è in pratica una variante del grottesco creata dal tardo capitalismo, un fenomeno ovviamente condannabile nel suo complesso, ma quando si voglia comprendere il successo del berlusconismo e del «puttanesimo», cioè la sua efficacia politica, bisogna fare ricorso a una sensibilità grottesca, esattamente come nel «lavoro su se stessi». Solo in questo modo si può cogliere, per esempio, come l'avidità e il cinismo delle nuove «mosche del capitale» (Paolo Volponi) si intrecci, in coloro che ne sono portatori – propagandisti o utenti –, con sogni di felicità, di tenere maternità e di famiglie borghesi. Soltanto una interpretazione o meglio una sensibilità grottesca consente di evitare le scappatoie moralistiche e comprendere le motivazioni individuali e culturali dell'oscenità diffusa, quindi della sua *potenza* dottrinale.

Mentre la catarsi finale, l'estrazione di senso, è quel «niente» assai significativo di cui parla Donini: non una liberazione ma le conclusioni che ogni spettatore elabora da sé, in assoluta autonomia e, aggiungiamo noi, senza che gli autori del dramma possano fare alcunché di decisivo per determinarle.¹⁴ Il realismo (così come il naturalismo) è perciò eventualmente contenuto dal grottesco, non è qualcosa che gli si oppone (ancora *Reality!*). Se con il termine «realismo» si vuole indicare la verità come essenza e scopo del dramma, è necessario comprendere che per arrivarci occorrerà *attraversare* il grottesco, vale a dire la complessità della condizione umana

¹² «Il compito di chi recita è di rendere naturale qualsiasi stile. Si ritorna al principio: qualsiasi gesto, io lo assumo e lo rendo «naturale»» (Peter Brook, *Le diable c'est l'ennui*, Actes Sud, Arles 1991, p. 81).

¹³ *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*, postfazione di Peter Lehman, Milano, Edizioni Mimesis, 2011.

¹⁴ La distinzione tra l'atto compiuto dal performer e l'estrazione di un senso da parte dello spettatore è proposta da Gilles Deleuze nelle prime pagine di *Differenza e ripetizione*, (1968), intr. di Michel Foucault (*Theatrum Philosophicum*), Il Mulino, Bologna 1971.

nella singolarità della vicenda storica “rappresentata” e nello “stile” dell’autore. Pertanto, alla fine, anche l’essenza, la realtà se vogliamo, si rivelerà *non* come un paradigma normativo stabilito a priori (questo accadeva nei realismi storici, nelle poetiche asseverative) ma come una verità della quale semmai andranno saggiate la consistenza, l’appartenenza e la durata. Come si vede siamo approdati a una terminologia estranea al postmodernismo. Un teatro così concepito è piuttosto votato alla “povertà” e al superamento di se stessi, non alla fantomatica “crescita”. Perché si tratta di volare, non di stare con i piedi per terra. Questo teatro presuppone lo sviluppo, la pratica e la declinazione di una sensibilità grottesca.

Nel teatro del Novecento, al nobile realismo di personalità tutto sommato isolate del calibro di Giorgio Strehler ha fatto da contorno una massa di realisti mediocri esponenti del funzionariato culturale, mentre diversi altri autori di valore proponevano per fortuna una strada diversa. In Italia, tra questi, abbiamo Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Carlo Cecchi e altri; nel mondo, basti pensare a Jerzy Grotowski e Tadeusz Kantor, a Peter Brook e Robert Wilson, per fare alcuni nomi su tutti, e alla scena di oggi che conta tra i suoi esiti maggiori il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards e il Théâtre du Radeau. Le loro opere e i loro scritti sono pressoché ignorati in ambito filosofico, fatte salve parziali eccezioni come Gilles Deleuze in Francia e Carlo Sini in Italia, eppure da quelle pratiche una vera filosofia del nostro tempo non può prescindere. Ciò non significa che le altre opzioni siano prive di valore e di interesse, ma solo che qui, in questo rigoroso artigianato della scena, si realizza quell’unità dell’umano operare, quella preziosa fusione di “saper dire, saper fare e saper scrivere”, quella “realtà” cercata e trovata, e quell’esperimento che non si possono ricondurre soltanto alla nozione di spettacolo. E il valore delle opere prodotte, per fortuna largamente riconosciuto, costituisce una vera e propria riserva aurea che dà valore alla produzione concettuale di quegli autori, mai scaduta in una manualistica per confezionare opere alla moda, mai diventata manifesto di un “partito della verità” e sempre riproposta come riflessione sulla condizione umana intesa come ricerca del senso rivolta verso il mondo.

Nel quadro della cultura teatrale, come s’è detto, Aristotele è assente o citato a sproposito, ma quando lo si riprenda in considerazione (il laboratorio contemporaneo lo esige) e prima di congedarsi da lui, non si può eludere la questione che Sini ha nuovamente posto in primo piano, quella delle arti dinamiche come centro del processo educativo. Qui i casi sono due: o decretiamo che Aristotele era un povero menecatto che (almeno) oggi non è da prendere in considerazione, o dobbiamo riconoscere che sono a dir poco inadeguati tutti quei progetti educativi che escludono le arti performative, magari in nome della preparazione al mercato del lavoro, ovvero alla partecipazione creativa ed entusiasta al proprio ergastolo di servitù. Chiediamoci dunque se è davvero dimostrato che gli attuali processi formativi sono più efficaci del canto, della danza e del teatro. Qualcuno ancora sostiene che si possa o debba dire-senza-sapere, che ci si possa specializzare nel saper dire, saper fare o saper scrivere, in una sola di queste discipline ignorando le altre? E che si tratti di una necessità “realistica”: assicurarsi un salario anziché realizzarsi pienamente come esseri

umani? Che si debba rinunciare allo scopo della vita, o almeno a una certa sua qualità, in nome del PIL o del debito pubblico, magari soltanto per qualche generazione?

Se avesse un senso lanciare manifesti, questo sarebbe il “manifesto di meno” da scrivere insieme. Riproporre la questione delle arti dinamiche come educazione all’esperienza della verità e la controversia del grottesco come terreno di gioco non vuol dire immaginare un mondo trasformato in un nuovo eterno *burlesque* nel quale si festeggia e nessuno più lavora, bensì avviare un processo necessario accettando di non poter prevedere il suo esito di bilancio, semplicemente perché cambierebbero i criteri in base ai quali stilare un bilancio. Una proposta del genere (che forse nei fatti esiste già) sarebbe talmente anacronistica rispetto alle posture economiche e culturali di oggi da essere, se non ignorata, oggetto di derisione e linciaggio.

Non dirò quindi «La pietra che i costruttori hanno scartata, è diventata pietra angolare...» (Sal 118, 22-23) perché potrei essere frainteso, e anche perché non penso che il teatro sia il Tempio, vale a dire l’unica costruzione di verità. Però lo direi se si potesse intendere che lo «spirito della musica», il teatro e le arti dinamiche sono stati stupidamente censurati dal modello di mondo prevalente in Occidente e che andrebbe loro restituita una centralità nel processo educativo, cioè nel più importante esperimento di verità da proporre in futuro. Sarebbe giusto farlo per sfondare davvero quella porta aperta e finalmente andare *di là*.

Di là dove?

La cultura contemporanea è un enorme complesso di costruzioni ognuna delle quali ha scartato alcune pietre angolari. Per quanto riguarda la questione teatrale basti qui citare, per tutti, il caso di Jerzy Grotowski. Per sentito dire lo conoscono tutti, in effetti quasi nessuno. Le sue opere e i suoi scritti hanno avuto qualche migliaia di spettatori e lettori, ma nessuno o quasi li ha presi in considerazione come esperienze e interrogazioni pertinenti sul senso e gli attori di una vita, nessun grande filosofo lo ha nobilitato. Ciò avveniva dagli anni Sessanta, forse troppo presto e comunque fuori dell’ambito di un pensiero che potesse “servire il mondo”. Oggi, per esempio, Massimo Cacciari ci consegna alcune sentite e illuminanti pagine sulla povertà francescana senza dedicare una sola parola a colui che meglio di tutti nell’arte scenica del Novecento l’ha interpretata e attualizzata.¹⁵ È un grave errore, anzi un vero “peccato” che in ambito filosofico non si tenga conto di un pensiero il cui valore deriva da quell’incredibile giacimento che sono le sue realizzazioni artistiche: le sue ricerche iniziali sulla natura della “recitazione” infine culminanti nella nozione di Performer, del teatro, anzi dell’arte intesa come veicolo, di un grottesco che si affina poeticamente nella ricerca dell’essenza, della necessaria crudeltà verso se stessi, del farsi soggetto del canto, del rapporto tra realtà visibile e realtà invisibile, insomma

¹⁵ Cfr. M. Cacciari, *Doppio ritratto. San Francesco in Dante e Giotto*, Adelphi, Milano 2012. Ogni “opera” rimanda ad altre grandi opere e comunque a paesaggi o discipline da riscoprire, ma l’ottusità specialistica è più redditizia e comoda, in ogni senso, del confronto: ecco dunque che l’attuale piccolo revival di studi gnostici non tiene in alcun conto il passaggio decisivo significato in questo senso da Grotowski e dal Workcenter, e la stessa colpevole distrazione nei confronti di questo teatro caratterizza le neuroscienze.

della “transimmanenza”¹⁶ che si ottiene attraverso una disciplina sviluppata nel corso di una vita impiegata a connettere origini e tradizioni con i caratteri inediti nella condizione contemporanea.¹⁷ E tutto ciò spesso prima che tali questioni, con una terminologia a volte simile e a volte diversa, apparissero in ambito filosofico. Si veda in proposito la limpida «lettera di segnalazione» indirizzata da Peter Brook nel 1983 a una ricca università americana affinché accettasse di affidare a Grotowski un seminario:

[...] Ecco alcune di queste domande:

“Cos’è un attore?”.

“Cos’è la recitazione dell’attore?”.

“La *recitazione* è differente dal *normale* comportamento?”.

“Qual è la differenza tra un attore e un non attore?”.

“Come può un attore, senza alcuna formazione psicologica, comprendere in modo diretto il funzionamento della psiche umana?”.

“Qual è la natura fisiologica di quella che chiamiamo la sua *intuizione*?”.

“La localizzazione precisa di questa facoltà può essere utile ai non attori nei loro differenti ambiti d’esercizio?”.

“Lo studio rigoroso dei meccanismi della recitazione può illuminare le zone sconosciute dello spirito umano?”.

“Gli approcci alla recitazione teatrale nelle società tradizionali – che utilizzano tecniche assolutamente sconosciute all’interprete professionista occidentale – possono portare una materia concreta a una ricerca di questo tipo?”.¹⁸

Con ciò non si vuole sostenere che la filosofia si dovrebbe convertire al teatro o viceversa, né concludere con la facezia che il teatro non poteva aspettare, per esistere, la scoperta dei neuroni specchio che ne costituiscono la base fisiologica. No. Volevo soltanto dire che lo spazio oltre quella porta è il *lavoro comune* invocato da Sini, uno spazio del quale bisogna smettere di parlare trasformandolo in un ennesimo oggetto mondano; e passare all’azione.

¹⁶ Concetto di Roberto Esposito, uno dei più acuti pensatori della nostra attualità decadente nonché dalle possibilità dischiuse da una nuova possibile filosofia politica. Cfr. il suo *Dall’impolitico all’impersonale: conversazioni filosofiche*, a c. di M. L. Saidel e G. Velasco Arias, Mimesis, Milano-Udine 2012.

¹⁷ Se non i tre volumi di *Opere e sentieri* (Bulzoni, Roma 2007-2008) dedicati a Grotowski e al Workcenter, cfr. almeno il secondo, un’antologia di scritti grotowskiani che vanno dagli anni Sessanta fino al suo testamento.

¹⁸ Peter Brook, *Insieme a Grotowski*, pref. di Georges Banu, rueBallu edizioni, Palermo 2011, p. 50.

Dissacrazioni e nuove figurazioni nei *ballets-pantomimes* della prima metà del Settecento

Paola Martinuzzi

La ricerca prende in esame la produzione di pantomime e *ballets-pantomimes* a Parigi fra il 1729 e il 1745. Le date delimitano una prima stagione di elaborazione sperimentale di questi generi, destinati a un considerevole sviluppo e fortuna a partire dalla seconda metà del secolo. Il lavoro comporta l'edizione critica, l'analisi e la contestualizzazione di quattordici scenari manoscritti inediti di *ballets-pantomimes* e di pantomime, e di tredici scenari che furono stampati all'epoca della rappresentazione, integralmente o parzialmente,¹ e non più pubblicati.

Terreno della sperimentazione sono i teatri della Foire, per loro natura spazi svincolati dal controllo centrale politico-culturale, e allo stesso tempo in conflitto con la scena «ufficiale». Assimilatori e demolitori critici dei modelli artistici e letterari «canonici» o consacrati dal pubblico della corte, i *forains*, nella loro posizione marginale rispetto ai centri di potere dello spettacolo (l'Académie Royale de Musique e il Théâtre Français), sono particolarmente ricettivi nei confronti dei mutamenti sociali, del gusto e delle esigenze del pubblico, delle tensioni culturali; se ne lasciano permeare, mutando le proprie forme, in vista di una pregnante maturazione del proprio genere, che prelude a dimensioni moderne. Questa attitudine viene dall'interno rinforzata dagli scambi e dalle amicizie fra artisti francesi e stranieri; un movimento reale fra paesi europei mette in contatto saperi, forme, temi, testi.

Il teatro *forain* trova la sua identità nella dimensione dello scambio, nell'innovazione, che pur conserva elementi arcaici, nella contaminazione delle forme, nella parodizzazione dei modelli teatrali esistenti. Si propone costitutivamente² come insieme di strutture essenzialmente mobili, sempre ai margini e in contrapposizione rispetto alla stabilità dei generi praticati al Théâtre Français e all'Académie Royale de Musique.

¹ La pubblicazione parziale, per estratto o sinossi, è avvenuta nel *Mercure de France*, nei volumi del *Dictionnaire des Théâtres de Paris* dei fratelli Parfaict (Rozet, Paris 1757, 5 voll.), i primi storiografi del teatro francese.

² Una sintetica e interessante formulazione di una estetica della Foire nell'età barocca, in stretta connessione con la funzione specifica dei luoghi in cui gli spettacoli nascevano, la troviamo nel saggio di Katrin Kröll, "Spectacles de foire à Strasbourg de 1539 à 1618", in *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui. Moyen Âge et Renaissance*, Actes du 115e Congrès National des Sociétés Savantes (Avignon, 1990), Éditions du CTHS, Paris 1991, pp. 245-257. Per la Kröll lo spazio *forain* si caratterizza innanzitutto come punto d'incontro di gente straniera, portatrice di esperienze autentiche e "altre"; è vetrina delle innovazioni tecniche (come aspetto della cultura materiale) che trovano lì il loro vero e proprio primo "mercato". Le fiere sono di conseguenza, il palcoscenico della fusione fra tradizione e novità: le forme di intrattenimento non mirano affatto a cancellare l'eredità di una cultura arcaica e popolare, perdurante, ma al tempo stesso fungono da spazio d'accoglienza del moderno e dello straniero, accanto all'antico.

Negli anni oggetto della mia ricerca, prende corpo il gusto³ borghese che cerca nelle espressioni artistiche lo specchio della sua realtà e dei suoi valori.⁴ Questo si accompagna allo sviluppo, in Francia, di una prima «industria dello spettacolo» nelle imprese private *foraines*, processo già iniziato nei decenni precedenti e che porta alle alterne vicende dell'Opéra Comique, sempre invisio ai teatri ufficiali per il successo del suo repertorio in costante rinnovamento, capace di suscitare interesse,⁵ e ripetutamente colpito da decreti che ne limitano i mezzi espressivi, considerati come un proprio «privilegio» dalle scene tutelate e amministrare dal potere centrale.

La storia dei generi pantomimici si intreccia a più riprese con l'imposizione di divieti, dal 1699 al 1752. Sono in effetti, in parte proprio le ricorrenti restrizioni dei codici artistici concessi a stimolare la creatività degli attori e a favorire il ricorso sistematico alla gestualità come veicolo del senso, in una scena tanto spesso privata del testo verbale.

Nel loro incessante rinnovamento di forme, gli spettacoli pantomimici *forains* degli anni Trenta e Quaranta del Settecento uniscono:

- a) saperi, tecniche, figure di tradizione secolare, che vengono letti e utilizzati come elementi universali e poetici, e allo stesso tempo come bagaglio di metafore storizzabili. (La Commedia dell'Arte, per sua vocazione forma europea, viene assimilata da parte degli intellettuali pre-illuministi e illuministi in chiave ideologica; le discipline funamboliche e acrobatiche, illustrate in Francia a fine Cinquecento nel trattato di un italiano, Arcangelo Tuccaro, giocano un ruolo non secondario nella rappresentazione dell'arcaico e del meraviglioso, forze vive e in conflitto con le spinte razionali, nella prima metà del secolo);
- b) strutture spettacolari, forme, saperi e tecniche assimilate dai modelli «maggiori» messi in auge dai teatri istituzionali nel tempo, utilizzati qui con intento critico o parodico, non solo per la citazione dei temi proposti, ma sul piano delle strutture

³ In realtà, proprio il termine e il concetto di *gusto* si definiscono alla metà del secolo; David Hume pubblica *Standard of Taste* nel 1757. Ma già nel 1733 Voltaire aveva scritto il poema critico *Le Temple du goût*, ben presto parodiato all'Opéra Comique in *Polichinelle dieu du goût*, e da Romagnesi alla Comédie Italienne con una commedia omonima; l'anno precedente alla Foire, Carolet aveva dato *L'Allure*, in difesa del gusto contro l'effimera moda.

⁴ Ecco come uno dei più intraprendenti direttori dell'Opéra Comique parla del teatro della Foire negli anni Trenta-Quaranta del secolo: «avec sa préoccupation ou son besoin d'entrer dans le détail des moeurs, de rechercher le pittoresque au lieu de le fuir, d'évoquer des décors et des types parisiens, de prendre comme héros non pas un consul romain, un roi d'Argos ou un guerrier de Troie, mais un bon bourgeois du Marais, un commis aux barrières, une harengère, un clerc de procureur, un raccolleur, un soldat du guet, avec sa haine de l'emphase, avec son ironie malicieuse, qui ne se laisse duper ni par les hommes ni par les choses, avec ce goût de terroir qui le parfume comme un vieux vin de France, ce théâtre de la foire, c'est notre vrai théâtre national» (*Mémoires de Jean Monnet, directeur du Théâtre de la Foire*, éd. par Henri D'Alméras, Louis-Michaud, Paris [1908 secondo Auguste Rondel], p. 31).

⁵ Vd. la "Préface" di Carolet al volume IX, seconda parte, della raccolta curata da Alain-René Lesage, *Théâtre de la Foire* (Gandouin, Paris 1737): la qualità delle opere, nel tempo, ha suscitato l'ostilità degli altri teatri, ma anche fatto della produzione *foraine* un «théâtre des honnêtes gens». Questa impresa ha potuto sopravvivere grazie all'impegno anche economico a cui si è sobbarcata. Le osservazioni di Carolet confermano il mutamento a cui abbiamo accennato.

drammatiche e della composizione. (L'*opéra-ballet* composto da *entrées* indipendenti, la pastorale drammatica i cui temi e linguaggio confluiscono a inizio del secolo nelle «feste galanti», il *ballet de cour* con fondamento allegorico, il balletto burlesco francese, la danza teatrale italiana degli intermezzi d'opera, la *comédie-ballet* di Molière);

c) il repertorio musicale e i procedimenti compositivi dell'*opéra-comique*, il maggiore fra i generi *forains*, sviluppatosi a partire dal 1715;

d) forme, strutture, figure e temi sviluppati nel teatro inglese contemporaneo (*harlequinade*, balletto-pantomima drammatico), a loro volta rielaborazioni di modelli continentali preesistenti.

Occorrerebbero molte pagine per poter illustrare le diverse componenti, che vanno considerate come *precedenti*, con la problematicità di questo concetto.⁶

Se nei primi decenni del secolo le punte ipercritiche verso i difetti della società costituivano uno dei motivi di interesse dello spettacolo forain, gustato anche dagli aristocratici che disertavano volentieri le sale reali per andare a ridere accanto al popolo in periferia. Con il passare del tempo, le scelte drammaturgiche di Lesage, Carolet, Pontau, Favart, dagli anni Venti del secolo, vanno incontro alle attese di un pubblico prevalentemente borghese. La comicità prende in una certa misura le distanze dal basso corporeo, da una dimensione carnevalesca. Non dimentichiamo che le politiche di gestione di Jean Monnet impongono un mutamento proprio nella composizione del pubblico dell'Opéra Comique, con il divieto, dal 1743, dell'ingresso a teatro per lacché e servi. Un punto di non ritorno, per lungo tempo.

Nel frattempo, le fabbriche di ceramiche e di arazzi ripropongono le *silhouettes* dei personaggi danzanti della Foire, che giungono da paesaggi arcadici diventati rustici, o dalle stesse fiere, dai balconi ricolmi di flaconi dei ciarlatani, alle funi tese nell'aria.⁷ Un approdo domestico e privato contribuisce ad allungare la vita di piccole opere certo destinate all'oblio, mentre l'operazione critica di ricezione favorevole varca i confini della nazione francese. La dimensione europea del genere pantomimico comico emerge infatti da più fattori, come lo sguardo rivolto al fenomeno da critici e drammaturghi del calibro di Lessing e da suoi epigoni come Strodtmann; o l'intertestualità (a livello narrativo, tematico, iconico), evidente per esempio nello scambio anglo-francese; anche rari documenti iconografici aiutano a trovare fili comuni.⁸

⁶ Cfr. le riflessioni di Marco De Marinis in *Mimo e teatro nel Novecento*, La Casa Usher, Firenze 1993, p. 15 segg.

⁷ François Boucher disegna soggetti presenti nei *ballets-pantomimes* della Foire per gli arazzi di Beauvais, per le porcellane di Sèvres: pastorelli corrispondenti a quelli de *Les Vendanges de Tempé* di Favart (1745), lanternisti, *opérateurs* e venditori di canzoni come quelli che animano *La Foire de Bezons* di Favart e Pannard (1735). Ma anche fuori di Francia le case si ornano con le immagini degli acrobati *forains*, e nascono le serie di «Magito tiles», piastrelle con le figure dei funamboli olandesi della famiglia Magito, interpreti di pantomime di Mainbray alla Foire Saint-Germain negli anni Quaranta.

⁸ In particolare la stampa tedesca con le sue incisioni di soggetti legati alla Commedia dell'Arte permette di seguire alcuni itinerari degli spettacoli pantomimici. Si può leggere il recente volume a cura di Alberto Martino e Fausto De Michele, *La ricezione della Commedia dell'Arte nell'Europa centrale 1568-1769. Storia, testi, iconografia*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2010.

Va considerato, in questa ottica, che il genere pantomimico *forain* prelude allo sviluppo del balletto d'azione, del ballo pantomimo, eventi che sono accompagnati, nel clima di riforme settecentesche, da scambi di opinioni, anche polemici, fra i teorici francesi (Noverre), italiani (Angiolini, Arteaga), austriaci (Hilverding), negli anni Settanta e Ottanta del secolo.

Si tratta di opere brevi, raramente composte da più di un atto, analoghe a quelle che in inglese vengono chiamate *afterpieces*, ultimo e atteso anello di spettacoli composti da più commedie.

Frutto della collaborazione fra artisti, la produzione *foraine* conserva e coltiva a lungo un'etica positivamente «artigianale» del lavoro artistico, antiaccademica (che vede due o tre firme per una singola pièce, ma anche la pubblicazione di libretti e scenari nella forma anonima, non certo solo a causa della censura, e il silenzio, troppo frequente, sul nome dei compositori di musica, danza, scene).⁹

L'attuale mio studio (come avevo annotato nel libro che lo precede)¹⁰ è la logica prosecuzione di quello condotto sulle *pièces par écrits*, espressioni di una teatralità che presentava già le prime forme di pantomima *foraine*. Mi trovo, ora, ad affrontare, in un panorama rinnovato, da un lato forme nuove, dall'altro, soprattutto, a considerare un contesto culturale e storico-sociale modificato, rispetto ai primi decenni del secolo, e con finalità diverse da parte degli autori e degli interpreti.

La fucina delle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent ritorna, dopo la stagione 1710-15, a sperimentare forme spettacolari in cui la gestualità assume un ruolo portante. A differenza però delle *pièces par écrits*, le opere realizzate nei decenni successivi si riappropriano del canto e della parola sulla scena, e contemporaneamente cercano di sviluppare l'elemento gestuale in direzioni meno eterogenee, all'interno delle singole pièce.

Si assiste così alla produzione di nuovi «agglomerati» espressivi come il *ballet-pantomime* e il *ballet coupé de scènes*, che sono spesso sezioni autonome, composte da danza e scene recitate, all'interno di spettacoli modulari, e a quella delle prime *pantomimes*, il cui modello è più omogeneo e strutturato.

⁹ Le pièce pantomimiche e coreografiche che sto studiando sono composte, per la parte drammaturgica, dai commediografi: Charles-Simon Favart, Charles-François Pannard, Boisard de Pontau, Denis Carolet, Colin fils, Grandvoinet de Verrière. Tra i coreografi, compaiono personalità che hanno lasciato un segno nella storia della danza, come Marie Sallé o il meno noto Jean-Barthélemy Lany, ma ve ne sono altri rimasti nell'ombra, come Mainbray, Roger, Boudet, Raymond-Balthasar Dourdé, Pierre-Louis Lachaussée, Mlle Violente. Per tradizione, l'attore *forain* era anche danzatore, mimo, acrobata, ma nelle troupes attive in quegli anni spiccano, accanto ai fratelli Sallé, i nomi dei danzatori Mlle Prévost, Jean-Georges Noverre. Le musiche erano per la maggior parte composte da *vaudevilles*, su melodie già note e con testi comici adatti al nuovo obiettivo, ma comportavano anche parti strumentali originali; autori: Gilliers, Corrette, Mouret. Ancora meno le fonti dicono sugli scenografi: il celebre pittore François Boucher è ingaggiato all'Opéra Comique dal 1743 per disegnare i dipinti del soffitto del teatro, le scene e per creare i costumi; si parla anche di un pittore chiamato Charmoton.

¹⁰ Paola Martinuzzi, *Le pièces par écrits nel teatro della Foire (1710-1715). Modi di una teatralità*, Libreria Editrice Cafoscarina, «Le Bricole», Collana del Dipartimento di Studi Europei e Postcoloniali dell'Università Ca' Foscari, Venezia 2007.

Sulla pantomima *foraine* mancano ancora studi specifici. Alcune linee fondamentali, per una mappatura e ricognizione dei generi pantomimici nel XVIII secolo, vengono segnate da tre articoli: di Henri Lagrave,¹¹ e di Nathalie Rizzoni,¹² autrice di una monografia sull'autore poligrafo Pannard.¹³

Credo nella necessità di affrontare con taglio filologico una materia antica e minore come è questa, innanzitutto per ridarle dignità, dopo l'oblio. Ciò non vuol dire restituire i testi alla loro morte silenziosa. Il loro esame, da un lato porta a toccare con mano la realtà sociale di un'epoca e con essa le spinte estetiche e «ideologiche» di un tipo di spettacolo ancora in gran parte popolare e polemico, in continua mutazione formale; dall'altro, fornire a un pubblico di lettori, dei materiali teatrali inediti, insieme alla loro contestualizzazione, può essere anche un incoraggiamento a produrre, per chi volesse tentare di far rivivere forme antiche di teatro gestuale. (Mi riferisco, per esempio, alle iniziative di ricerca filologica sullo spettacolo del Seicento e del Settecento, con applicazione didattico-scenica dei risultati, condotte in questi anni dalla Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVIIe et XVIIIe siècles).¹⁴

Penso inoltre che sia necessario unire gli strumenti della ricerca storica con quelli della semiotica, per poter indagare gli oggetti di cui disponiamo. I libretti e gli scenari, le descrizioni di azioni mimiche che essi contengono, le incisioni, i disegni, e le arie popolari conservate trovano una leggibilità e un senso quando sono considerati ognuno come un *testo*, e messi in relazione reciproca come strati di un testo più grande a noi in gran parte ignoto (lo spettacolo), a sua volta connesso con la realtà sociale e culturale che ha generato queste forme.

Per poter fare ciò, il problema della ricezione delle opere non è secondario. Pur se lacunose, le fonti di cui disponiamo, ci permettono di avvicinare una realtà storica e di coglierne le tendenze, le spinte verso una innovazione, le opposizioni e il rapporto con le teorie drammatiche del passato e con la politica contemporanea.

Ciò che attira maggiormente la mia curiosità sono quei segnali, se pur spesso minuti, che ci parlano dei modi di fare danza in quel contesto, del ruolo che essa

¹¹ *La pantomime à la Foire, au Théâtre Italien et aux boulevards (1700-1789)*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», 3-4, 1979, pp. 408-430.

¹² «Le Geste éloquent: la pantomime en France au XVIIIe siècle», in *Musique et geste de Lully à la Révolution*, Actes du Colloque international (Genève, 2003), textes réunis par Jacqueline Waeber, Peter Lang, Bern 2009, pp. 129-147; «Le Nouveau Spectacle Pantomime à Paris, une réplique transparente à la censure (1746-1749)», in *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, Actes du Colloque international (Toulouse, 2006), textes réunis par Arnaud Rykner, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009, pp. 33-48.

¹³ *Charles-François Pannard et l'esthétique du "petit"*, Voltaire Foundation, Oxford, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», 1, 2000.

¹⁴ La pantomima non è ancora stata oggetto di ricostruzioni da parte dell'Associazione. Paola Martinuzzi, «Problèmes concernant la restitution des pantomimes créées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent, dans la première moitié du XVIIIe siècle», in *Restitution et création dans la remise en spectacle des oeuvres des XVIIe et XVIIIe siècles*, Actes du colloque international (Versailles-Nantes, 29-31 mai 2008), éd. par Jean-Noël Laurenti, «Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVIIe et XVIIIe siècles», 4, juin 2010, pp. 249-258.

aveva nello spettacolo, del messaggio di cui è portatrice. Certo è che la coreografia e l'esecuzione coreutica partecipavano all'intento critico che abbiamo evidenziato. Con una piccola incursione nei testi dei *ballets-pantomimes*, possiamo cogliere alcuni elementi significativi a questo riguardo. Innanzitutto, i termini che vengono scelti, dagli autori e dai critici di allora, per definire la coreografia delle pièce. A proposito di *Dom Quichotte chez la Duchesse* di Pannard¹⁵, i fratelli Parfaict dicono: «C'étoit des Acteurs habillez, comme sont peints les Rois, les Dames, et les Valets des quatre couleurs d'un jeu de cartes, qui dansoient autour de Dom Quichotte. On vouloit représenter par des danses figurées, les différentes folies de ce Chevalier Errant chez la Duchesse, pendant le séjour qu'il y fit. Ce Ballet étoit fort ingénieux, et fut très-bien exécuté».¹⁶

Colpisce l'uso dell'espressione «danse figurée» che non indicava, nell'epoca, una danza geometrica astratta, come si potrebbe immaginare in questo caso, se consideriamo l'assenza apparente di referenzialità del gioco delle carte. (Esso può richiamare le *danses horizontales* e allegoriche create fra Cinque e Seicento).¹⁷ La «danse figurée», nel Settecento, era una danza *rappresentativa*, teatrale, come leggiamo alla voce «Ballet», curata da Cahusac per l'*Encyclopédie*; Cahusac introduce l'argomento usando questi termini: «danse figurée exécutée par plusieurs personnes qui représentent par leurs pas et leurs gestes une action naturelle ou merveilleuse, au son des instrumens ou de la voix».¹⁸ E la parola «folies» dei Parfaict, riferendosi essenzialmente agli episodi del romanzo, fa comprendere il carattere rappresentativo e narrativo delle danze, connesse con il romanzo che le ha

¹⁵ Foire Saint-Laurent, 10 luglio 1737. BnF, Ms. f. fr. 9323, ff. 211r-214r.

¹⁶ Claude et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain*, Briasson, Paris 1743, t. II, p. 94.

¹⁷ Nella *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna (1499, tr. fr. 1546), il racconto del sogno, che raffigura un regno immaginario, comprende la descrizione di un ballo, dato dopo un banchetto a corte, in cui i movimenti coreografici compongono una partita a scacchi. «Ce fut un bal ou une danse à la manière qui s'ensuit. Par la porte des courtines entrèrent trente deux damoysselles vestues de drap d'or, asavoir huit d'une parure, l'une en l'habit de roy, l'autre de royne, deux capitaines de places fortes, deux chevaliers et deux folz et le reste en femmes de guerre. Puis en entra autres seize, vestues de fin drap d'argent, toutesfois acoustrées de la mesme façon des premieres. Lesquelles séparées en deux bandes, se mirent selon leurs qualitez sur les quarreaux de la court, faitz en forme d'eschiquier: les seize d'or d'une part en deux rangz, et celles d'argent à l'opposite en pareil ordre. Ce fait, trois damoysselles musiciennes commencèrent à sonner de trois instrumens d'estrange façon, accordez en douce harmonie, aux mesures et cadences desquelz les damoysselles du bal se mouvoient ainsi que leur roy commandoit et en luy faisant révérence et à la royne pareillement, marchoient sur un aultre quarreau en braveté inestimable. [...] Les huit pareilles vestues d'une sorte, mettoient autant à se transporter d'un quarreau à l'autre et ne leur estoit permis de reculer, si elles n'avoient passage ouvert pour saulter sur la partie où estoit leur roy, ny prendre de front, mais seulement en travers, par les lignes diagonales. [...] La royne pouvoit aller sur tous les quarreaux de la couleur de celuy sur lequel premièrement elle avoit pris place; mais il estoit bon que tousjours suyvist son mary». (*Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile, déduisant comme amour le combat à l'occasion de Polia*, publié par Bertrand Guégan, d'après l'édition Kerver, Payot, Paris 1926, Livre premier, pp. 68-69).

¹⁸ Denis Diderot e D'Alembert, *Encyclopédie*, Briasson, David, Le Breton, Durand, Paris 1751-1765, t. II, p. 43.

generate. In questo caso, non siamo di fronte a una azione «naturale», vicina alla realtà, verosimile, ma di carattere fantastico.

Il nucleo dell'azione mimica in *Don Quichotte chez la Duchesse* di Pannard può essere letto quindi in chiave metateatrale, non priva di significato: Don Chisciotte, con una cerimonia burlesca, diventa sultano di un mondo di pantomimi (abitanti dell'Isle des Muets); lo spettacolo celebra, in danza, il mezzo espressivo della pantomima. E la Follia, dal lungo passato nella storia dello spettacolo, fin dai tempi medievali, è sovrana di questo territorio.

In un balletto di poco successivo, Favart darà alla Folie il ruolo di demiurgo e di creatrice dello spettacolo. Con il ricorso alla casualità si formerà un *Ambigu de la Folie*, il cui sottotitolo è *le Ballet des Dindons*,¹⁹ parodia delle *Indes Galantes* di Rameau-Fuzelier. Se il riferimento al ballo dei tacchini sulla brace in occasione della sagra di San Martino²⁰ è una feroce satira contro l'Opéra e i suoi ballerini che hanno inscenato vicende ambientate nel Perù, il termine e la pratica dell'*ambigu* parodizzano a loro volta la composizione frammentata dell'*opéra-ballet*. Cantando sull'aria *Du pouvoir*, la Folie, che vuol prendere il posto di Talia, esclama:

Le Hazard conduira la scene,
Tout viendra
Comme il pourà.
De nos jeux bannissons la gêne;
La Raison
Est un poison.
Je pretens hurler, barlu,
De deux opera faire un ambigu.²¹

E il suo seguace Calotin aggiunge:²²

Du bon sens plus on s'écartera,
Plus à l'Opera, l'on ressemblera.

La Foire si prende ampiamente gioco della mancanza di verosimiglianza propria del teatro in musica rappresentato all'Académie Royale, e nelle *entrées* successive

¹⁹ Charles-Simon Favart, *L'Ambigu de la Folie ou Le Ballet des Dindons*, Foire Saint-Laurent, 31 agosto 1743. BnF, Ms. f. fr. 9325, ff. 413r-435r.

²⁰ Caylus, Montesquieu, Crebillon, Maurepas, Moncrif, *Les Étrennes de la Saint-Jean*, Seconde édition, revûë, corrigée et augmentée par les auteurs de plusieurs morceaux d'esprit, V.ve Oudot, Troyes 1742, pp. 84-88.

²¹ Charles-Simon Favart, *L'Ambigu de la Folie*, cit., f. 415r.

²² Nel 1721 appaiono, nell'opéra-comique di Lesage-Fuzelier-D'Orneval, i Calotins, membri di un «Régiment métaphysique, inventé par quelques esprits badins, qui s'en font eux-mêmes les principaux Officiers. Ils y enrôlent tous les particuliers nobles et roturiers qui se distinguent par quelque folie marquée, ou quelque trait ridicule. Cet enrôlement se fait par des brevets en prose ou en vers, qu'on a soin de distribuer dans le monde». (Lesage-Fuzelier-D'Orneval, "Préface" a *Le Régiment de la Calotte*, testo riportato da Chamfort nel suo *Dictionnaire dramatique*, Lacombe, Paris 1776, t. III, p. 21).

non verrà risparmiato nulla di ciò che appare ridicolo nell'opera di Rameau-Fuzelier, né delle presunzioni del mondo occidentale, fino a che, nella terza *entrée* non comparirà il buon selvaggio Adario in persona (come se fosse uscito dai dialoghi di Lahontan), a farsi beffe degli Europei, senza peli sulla lingua.

La stessa carica umoristica, che dalla parodia del teatro ufficiale contemporaneo passa al ritratto del mondo, anima i *ballets-pantomimes* di soggetto allegorico, rappresentati negli anni Trenta. Così, il più singolare fra essi, *L'Industrie* di Pannard e Carolet (1737) mette in scena una galleria di personaggi delle commedie di Boissy, Marivaux, Meville, La Chaussée, creando per essi e per altri soggetti più comuni, desunti dalla vita quotidiana, delle danze di carattere. E queste danze espressive di nuovo conio si uniscono ad altre già praticate nelle regioni francesi, come la Cabaretière, les Rats, les Sept sauts.²³ Il filo narrativo coreografico de *L'Industrie* non si spezza mai, pur nella struttura a *parade*, sempre sostenuto dal rinnovarsi della composizione coreografica, che si combina con la pantomima per permettere di «marcher en caractères»²⁴ e rendere visibile il mondo moderno, fatto di artigiani, di soldati, di operai che vengono alleggeriti nel loro lavoro da nuovi modi di produzione, grazie alle macchine. Marie Sallé compone, su questo tema, per la *pièce* di Pannard e Carolet, una contraddanza dal titolo *La découpure*.²⁵ Il *vaudeville* che viene inventato per accompagnarla ci riporta al principio vitale e moderno del teatro *forain*: «[...] On part sur le champ, faire un tableau changeant».

²³ Sulle danze di carattere si leggano gli studi etnologici di Yves Guillard: *Les danses de caractère en Sarthe*, La Fricassée, Le Mans 1987-1991, 3 vol.; *Danse et sociabilité. Les danses de caractère*, L'Harmattan, Paris 1997.

²⁴ Charles-François Pannard, Denis Carolet, *L'Industrie, Balet mêlé de scènes*, Foire Saint-Germain, 13 aprile 1737, BnF, Ms. f. fr. 9323, f. 426r.

²⁵ Ivi, f. 426v.