

Introduzione

In una situazione come quella italiana in cui l'attenzione governativa per i beni architettonici e per il patrimonio artistico è quella che è, e in cui la crisi economica e la mala politica mettono a repentaglio perfino la conservazione appena decente dei millenari tesori esistenti – vedi Pompei e poi muori – verrebbe da chiedersi che senso ha interrogarsi e ragionare ancora sulla possibilità di avviare nel nostro paese un progetto teso alla salvaguardia della memoria delle opere coreutiche e dell'arte della danza come bene culturale immateriale. Neanche l'ormai ventennale accreditamento della storia della danza come disciplina accademica, prima presso i DAMS di Cosenza e Bologna, poi in altre importanti sedi universitarie, lascia ben sperare, almeno nell'immediato. Nei palazzi del Miur e del Mi-bact il potere contrattuale di questo manipolo di studiosi è infatti vicino allo zero. E allora, che fare? Tirare i remi in barca e aspettare tempi migliori? Ma proprio no, perché quei tempi migliori vanno preparati per fare in modo che le prossime generazioni di studiosi di danza si trovino a lavorare in situazioni meno precarie di quelle che si trovano oggi nelle università e nelle istituzioni culturali pubbliche e private.

I due interventi che qui presento sono attualissimi proprio per questo, perché totalmente fuori misura e contesto. Sono interventi spaesati. Come spesso lo sono le ricerche dei dottorandi italiani, in tutti i campi scientifici. Ricerche spaesate perché questo è un Paese che non coltiva la ricerca.

L'intervento di Elisa Anzellotti guarda all'Europa dove qualcosa si fa e quello di Emanuele Giannasca si incentra sull'analisi del Fondo Gianni Secondo custodito presso la bibliote-

ca dell'Università di Torino, una sede accademica che con costanza da anni lavora sulle "tracce di Tersicore" e che insieme alle sedi di Bologna e di Roma costituisce un avamposto della ricerca italiana sulla danza antica, moderna e contemporanea.

Entrambi gli scritti hanno per oggetto il tema vasto e controverso della Memoria della danza. Vasto, perché la memoria della danza è la memoria più antica dell'attività umana, insieme alla caccia, alla costruzione di armi e utensili, ai riti di fertilità e a quelli funerari. Controverso, perché, come ci ricorda Anzellotti nel suo scritto, ci sono stati artisti che hanno radicalmente negato il senso della memoria, come la danzatrice francese Anne Gardon «che fece l'atto di *damnatio memoriae* (distrusse il suo archivio)». Controverso anche perché costruire una memoria significa fare scelte, tagli, montaggi e focalizzazioni che in maniera non certo ingenua o scientificamente obiettiva organizzano il discorso sul passato secondo punti di vista parziali operando sempre quella *violenza del filtraggio* di cui ha scritto Derrida. Senza memoria d'altra parte, come sosteneva Paul Ricoeur, è impossibile immaginare un futuro consapevole, né può esistere una coscienza storica¹⁵⁷. Nella tradizione esiodea le Muse, e tra di esse la danza, erano figlie di Mnemosyne. La memoria e il suo opposto, l'oblio, si compenetravano l'una nell'altro, scambiandosi spesso il segno positivo e negativo. Non tutta la memoria era un bene, non tutto l'oblio un male. Come scrive Marcel Detienne, nella Grecia arcaica esisteva una forma di oblio negativo assimilato alla morte ma anche una forma positiva di oblio che dona-

¹⁵⁷ Cfr. Ricoeur, Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Cortina, 2003.

va ristoro e abbandono attraverso il dolce sonno. Una stessa ambivalenza sarebbe presente nella memoria. Essa non è un valore assoluto, a tutto tondo, ma una potenza anche essa doppia, a due facce¹⁵⁸.

Anzellotti e Giannasca affrontano il tema della memoria della danza in maniera problematica partendo da un assunto centrale e cioè che i danzatori e le danzatrici sono degli “archivi viventi”. Da Spinoza agli enciclopedisti francesi, da Nietzsche a Husserl, Merleau-Ponty, fino alle teorie neocognitivistiche dell'*embodiment* e alla neuroscienza, la corporeità – concetto molto più ampio e dinamico di quella di corpo, come notava già Michel Bernard negli anni Settanta¹⁵⁹ – ha avuto in Occidente il suo riscatto intellettuale ed è diventata soggetto attivo, luogo di origine e memoria di un sapere profondo in cui – lo aveva intuito Delsarte – sono all’opera contemporaneamente la sfera biologica, affettiva e intellettuale dell’essere umano¹⁶⁰. Quello del danzatore è un sapere vivente, olistico, processuale. In questa chiave Anzellotti e Giannasca indagano la memoria del danzatore; la prima intervistando (e ragionando con) due grandi protagonisti della tradizione e della ricerca coreutica internazionale come Cristina Hoyos e Dominique Dupuy; il secondo, Giannasca, interrogando le pagine scritte dei preziosi volumi raccolti nel Fondo Gianni Secondo (storico, critico di danza, bibliofilo e collezionista, morto nel 2011). Questa raccolta, donata all’Università torinese, contiene numerosi testi sulla tecnica e la pedagogia della danza, testimonianze scritte di vissuti corporei di danzatori, co-

reografi, maestri di ballo. Il Fondo custodisce tra gli altri volumi, il *Traité de danse académique* scritto nel 1949 da Serge Lifar, il *The Jooss-Leeder method* di Jane Winearls, pubblicato nel 1958, il testo del 1970 di Marcella Otinelli, *Come nasce una danzatrice. Trattato pedagogico della danza italiana da Carlo Blasis a Marcella Otinelli*.

Se Anzellotti focalizza il suo discorso sull’importanza della trasmissione orale della danza (da maestro ad allievo) e sulla necessità di “dar voce” ai danzatori attingendo dall’“archivio a tempo” costituito dai loro corpi in vita, Giannasca in maniera complementare si pone il problema del dar voce e organizzare sistematicamente i *corpus* archivistici, costituiti dalle tracce e dalle vestigia scritte, con l’intento però di ritornare sempre dalla pagina all’esperienza del vissuto del corpo. E’ proprio attraverso questa circolarità di saperi tra l’“archivio vivente” dei danzatori e il *corpus* archivistico dei documenti che si articola un possibile discorso sulla memoria della danza, così come è prospettato in questi due interventi. Tra corporeità e *corpus* forse è allora possibile eliminare molti gradi di discontinuità se la ricerca guarda alla tradizione e alla memoria della danza nelle sue forme orali e scritte come ad un indispensabile nutrimento per vivere più intensamente l’oggi.

Vito Di Bernardi

¹⁵⁸ Cfr. Detienne, Marcel, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Bari, Laterza, 1983.

¹⁵⁹ Bernard, Michel, *Le corps*, Paris, Editions du Seuil, 1995.

¹⁶⁰ Di Bernardi, Vito, *Cosa può la danza*, Roma, Bulzoni, 2012.