

Musica

DOMANI

170



Emozione e pensiero
Intervista a Nicola Campogrande

La musica è il suono dell' "essere umano"

**Sviluppo dell' audizione e della
percezione prenatale delle melodie**

La metodologia lem
Un differente approccio all' insegnamento musicale

Autismo: quando è possibile diventare musicisti



Deda Cristina Colonna

a cura di Maria Carmela Ranieri

Deda Cristina Colonna, dapprima danzatrice, attrice e poi regista, ripercorre la sua vita professionale e gli studi che l'hanno portata a esprimere il proprio talento sui migliori palcoscenici del mondo, mettendo in evidenza le tappe principali che hanno influito sul suo modo di essere.

L'articolo testimonia di uno straordinario esempio di rapporto creativo e fecondo tra musica e danza, di integrazione sistematica tra le due arti, alla ricerca di un legame indissolubile e di un riferimento estetico comune.

L'autrice riflette sulla maniera di far rivivere partiture e testi – ovvero segni muti – evidenziando come la realizzazione di danze e scene barocche sia ispirata da una volontà di rinnovamento artistico, dalla maturazione di pensieri originali e

insieme si consolidi su una filologia storicamente informata.

Nel testo ci si sofferma sulla lettura prossemica dello spazio nelle partiture, evitando di attribuire alla coreografia un significato narrativo, ma invitando a riflettere su come il coreografo debba combinare la rappresentazione dei movimenti nello spazio in stretta relazione con la partitura musicale. La danza, in tal modo, non si riduce ad una mera sequenza di passi, né alla messinscena figurata di episodi di vita, ma diventa la materializzazione di ciò che nella musica è corporeità in evoluzione nello spazio, nella gravità e nel tempo in una alleanza stretta tra partitura coreografica e spartito musicale per generare, in una fusione misteriosa, in un unico fenomeno comunicativo.



Deda Cristina Colonna si è laureata alla Sorbonne di Parigi, dove ha conseguito la specializzazione in Danza Barocca e Rinascimentale Italiana. Inoltre ha conseguito i diplomi in danza classica presso il Civico Istituto Musicale Brera di Novara e presso l'École Supérieure d'Études Chorégraphiques di

Parigi ed il diploma presso la Scuola di Recitazione del Teatro Stabile di Genova. Ha danzato e recitato in varie compagnie e Teatri in Italia ed all'estero, ed è stata assistente del regista Pier Luigi Pizzi. Ha firmato la regia e la coreografia di oltre 25 produzioni.

Musica e corporeità

Ri-creazione per la scena tra danza ed opera lirica

Letture ipertestuali di Gianni Nuti

Cogliamo il grande tema della fusione tra codici tramandati dalla storia e la nostra possibilità/necessità di farli rivivere: ciò che appartiene al passato risorge solo se siamo in grado di rigenerare attraverso la nostra sensibilità moderna, i mezzi riproduttivi e acustici, i gusti e le idee di bellezza di oggi, senza illuderci di riprodurre un mondo perduto, ma solo di evocarlo dalla distanza.

Il più piccolo gesto intenzionalmente espressivo, che produca suono o forma o modifichi una qualunque materia, è manifestazione di sé e dialoga fino a integrarsi in una misteriosa fusione con la mappa lasciata dal musicista, dal coreografo, dal maestro scultore di cui si compie uno studio dal vivo. Questo atteggiamento si coltiva fin da subito, non segue all'acquisizione di padronanze tecniche e di formule digitali o di figure, non presuppone la perfezione, ma tende verso essa.

Sono stata danzatrice e attrice prima di diventare regista. Il palcoscenico è il luogo dove mi sono sempre sentita al sicuro: lì sono al riparo dalla fragilità, lì scompare momentaneamente il conflitto tra spazio e tempo, mediato dalla ricerca appassionata di un senso che, seppure soggettivo ed effimero, giustifica e rende significanti la forza di gravità, i rapporti, le distanze, le parole ed i gesti. In palcoscenico ho costruito una dimora fatta di passi, di parole recitate e cantate, di segni per i quali cerco un senso nel nome della creazione artistica e della filologia, contemporaneamente. Il mio repertorio d'elezione è il barocco, sia in danza che nella regia d'opera; mi sono formata tecnicamente ed artisticamente nella Parigi degli anni '80 tra il fervore della ricostruzione filologica che faceva capo a Francine Lancelot, la Sorbonne e l'École Supérieure d'Études Chorégraphiques, e all'opposto le lancinanti apparizioni degli spettacoli di Pina Bausch, che ci lasciavano tutti a bocca aperta. Quasi trent'anni

dopo mi sembra che questi due opposti tornino ad incontrarsi nel mio lavoro; la passione filologica e la necessità di esprimere me stessa si sono a lungo contese il primato dei miei interessi, ma con la maturità si è fatta strada la tranquilla certezza che per me la filologia è uno strumento tra tanti e non una missione di per sé.

Lavoro per il palcoscenico; per me la riflessione filologica è una tappa fondamentale in un processo che deve però terminare oltre la linea che si immagina a separare l'oggettivo dal soggettivo, l'osservazione dalla creazione, l'analisi dal gesto compositivo. La mera ricostruzione non mi interessa come risultato finale, anche se essa costituisce la fase iniziale di ognuno dei miei lavori. Trovo vano lo sforzo di copiare forme artistiche passate; ciò che mi appassiona è invece esercitare uno sguardo profondamente indagatore, che dalla conoscenza del testo e delle fonti mi porti, in fondo, anche a conoscere meglio me stessa.

Che mettere in scena una danza da una partitura Feuillet significasse di fatto non 'ricostruire', ma piuttosto 'reagire' non è sempre stato un'evidenza per me. In un articolo del 1995 scrivevo:

«Chi si occupa di ricerca storica in danza ben conosce il rapporto ambivalente che lega lo

studioso, il ricostruttore al documento, simulacro della 'verità', contenitore misterioso del movimento che si cerca di restituire.»

Oggi mi sembra che quando ci poniamo l'obiettivo di ricostruire una danza da una partitura, o quando leggiamo un libretto d'opera o una pièce teatrale preparando una proposta per la scena, piuttosto che cercare una supposta 'verità' oggettiva criptata nei segni, sia nostro compito il decifrare integrando con una sorta di lettura parallela, al fine di restituire al testo un contesto all'interno del quale si possa evidenziare un sottotesto soggettivo, quindi un senso.

La pratica di scena del teatro di prosa e la mia formazione stanislavskiana presso la Scuola di Recitazione del Teatro Stabile di Genova negli anni immediatamente seguenti al mio periodo parigino hanno certamente influenzato lo

L'attore, regista e scrittore Konstantin Sergeevič Stanislavskij (1863-1938) mette a punto un metodo di insegnamento della recitazione comunemente chiamato psico-tecnica all'inizio del Ventesimo secolo. Tale approccio al teatro si fonda sulla ricerca delle affinità psicologiche tra il personaggio interpretato e l'attore. Un uso del corpo stilisticamente coerente, espressivamente significativo e "logico" (personificazione) si unisce con la scoperta, nel testo teatrale, di un ritmo da incarnare per trasformarlo in un tempo di vita (reviviscenza) da rigenerare sul palco



sviluppo del mio 'metodo', alla ricerca di ciò che sento di poter esprimere sulla scena attraverso la danza, la recitazione, oppure la regia. Per me esiste un contesto nel quale si sviluppa l'idea che porta il testo dalla pagina alla scena; esso è, in fondo, emanazione della personalità dell'interprete; è il tessuto emotivo e cognitivo nel quale si fonda l'esperienza della lettura della partitura, del testo, del libretto, è l'humus nel quale germina il seme del senso. L'approccio puramente filologico è uno, il primo, prezioso ingrediente, ma di per sé non conduce necessariamente a ciò che ricerco, la creazione artistica che ha in sé la traccia del passato, vivificata e resa significativa dall'attribuzione di senso che si opera quando si ri-crea. Guardiamo da vicino, per esempio, le danze settecentesche in notazione Feuillet. Francine Lancelot scrive nel 1988:

«La scrittura Feuillet non finisce di meravigliarci, di irritarci, di porci dei problemi. [...] Perché tentare di proseguire nella riflessione, visto che possiamo lavorare, decifrare tutte le danze da ballo e una parte delle *entrées* di balletto senza grandi difficoltà, fare ricostruzioni e a partire da queste delle creazioni, proporre delle interpretazioni?»

Inconsapevolmente le risponde Ligia Pinheiro, sulla partitura in Labanotation della coreografia di *Brahms Walzes* di Charles Weidman:

Sarebbe importante per un didatta della musica pensare la scrittura musicale come un codice nel quale sta "impresso" un sistema di gestualità, di coreografie sonore che sono insieme rappresentazione della personalità del compositore, del suo stile esistenziale e poi spaccati di vite vissute colorate di costumi, ritmi e forme appartenenti a una storia più o meno remota: dietro a ogni frase, periodo, armonia sta uno stato del corpo nello spazio e nel tempo... Occorre "farsi un'idea" di quella pensata da compositore nella quale sperimentare la propria corporeità, scoprendo anche quella latente o quella depositata nella nostra memoria implicita, quella primigenia e farne un'unità piena e compiuta.

«I simboli della partitura sono più che mere rappresentazioni di passi, livelli e direzioni; i simboli [...] suggeriscono impressioni sulla personalità dell'individuo che ha creato i movimenti. Questa è l'esperienza di coloro i quali lavorano con partiture in Labanotation. [...] Una conoscenza ravvicinata del coreografo non è possibile soltanto tramite la ricerca storica. La partitura Laban serve da strumento complementare per colmare le lacune della ricerca storica. Tale combinazione mette il ricercatore nella posizione ideale, collegando gli aspetti empirico e cognitivo [...]. Nella ricostruzione [...], usando entrambi i metodi, mi sono fatta un'idea di Weidman dal punto di vista cinestetico.»

E' proprio in questo "farsi

un'idea" che risiedono a mio avviso tutto il fascino ed in fondo, la missione della creazione artistica storicamente informata.

Per ciò che riguarda la danza barocca, per esempio, avere un atteggiamento 'storicamente informato' significa in primo luogo accettare che il cardine dell'intero processo è la conoscenza approfondita della partitura coreografica, punto di partenza dell'itinerario cognitivo e creativo che porta alla ricostruzione della coreografia e successivamente alla sua messa in scena.

Nel Settecento trasferire quei simboli sulla carta richiedeva un procedimento faticoso ed oneroso. Ritengo che i destinatari delle raccolte di danze pubblicate da Feuillet non fossero in primo luogo i professionisti del teatro; le raccolte di danze erano destinate più verosimilmente a chi volesse impararle e ricordarle per eseguirle ad un ballo. Questo deve farci pensare che il campione delle danze che ci sono pervenute nelle raccolte è più rappresentativo delle esigenze della pubblicazione e della vendita, che della natura della danza di quel periodo, considerata nel suo insieme.

In altre parole, se possiamo da un lato credere di avere documenti rappresentativi della danza di sala, dall'altro non possiamo valutare allo stesso modo i documenti che riportano coreografie composte per il palcoscenico, il che pone un limite importante alla nostra facoltà di ricostruire alcunché di sensato per la scena. Possiamo addirittura ipotizzare che la funzione della notazione Feuillet sia stata principalmente la conservazione e la trasmissione della danza di sala, o della danza teatrale trascritta per uso privato. In termini di marketing, possiamo dire che il target di questo prodotto, nella società francese dell'inizio del Settecento, erano i nobili ed i cortigiani, potenziali acquirenti delle raccolte di danze. Non mancano del resto gli accenni in Feuillet, Rameau, Dufort e Magri alle differenze tra la danza di intrattenimento e la danza teatrale, la quale potrebbe non essere rappresentata in modo esauriente nel corpus di coreografie giunte fino a noi.

Inoltre leggiamo Charles Pauli, sul sistema di notazione coreografica Feuillet:

«L'Art d'écrire la danse si applica solo alla *danse simple*, e non all'arte dei gesti...e può essere considerata la base e la teoria della *danse simple*»

Secondo la coreografa americana Catherine Turocy - alla quale devo uno dei periodi artisticamente più interessanti della mia carriera, quando ho danzato e coreografato per la sua New York Baroque Dance Company - la lettura di questa frase deve determinare in noi un nuovo approccio alla partitura Feuillet e implica che per la ricostruzione della danza teatrale si debba effettuare una ricerca parallela nel campo della declamazione e della gestualità retorica. Credo anch'io che la soluzione agli enigmi della partitura vada cercata nelle aree della cultura dell'epoca limitrofe al testo, per compensare gli

Le funzioni esperite dalla musica e dal suo artefice in un preciso contesto sociale cambiano i connotati della musica stessa e aiutano l'interprete a incarnare un ruolo, a vestire i panni di un personaggio o affrescare una scena. Così come è importante chi fossero gli ascoltatori abituali, quali fossero i luoghi in cui si consumavano cerimonie musicali - laiche o religiose - che fossero - Nella musica è tutto scritto: non occorrono ausili multimediali per rievocare scene di ballo o scene d'amore. Tra le note frusciano abiti sfarzosi o gonne contadine, nello sfondo fioriscono giardini o campi di grano, si consumano amplessi e duelli. Basta che sia risvegliata l'immaginazione fin dai primi suoni che ogni neofita della musica produce, senza stereotipi o retoriche, offrendo indizi e non strade battute, lasciando a ciascuno la libertà di volgere lo sguardo verso il proprio paesaggio.

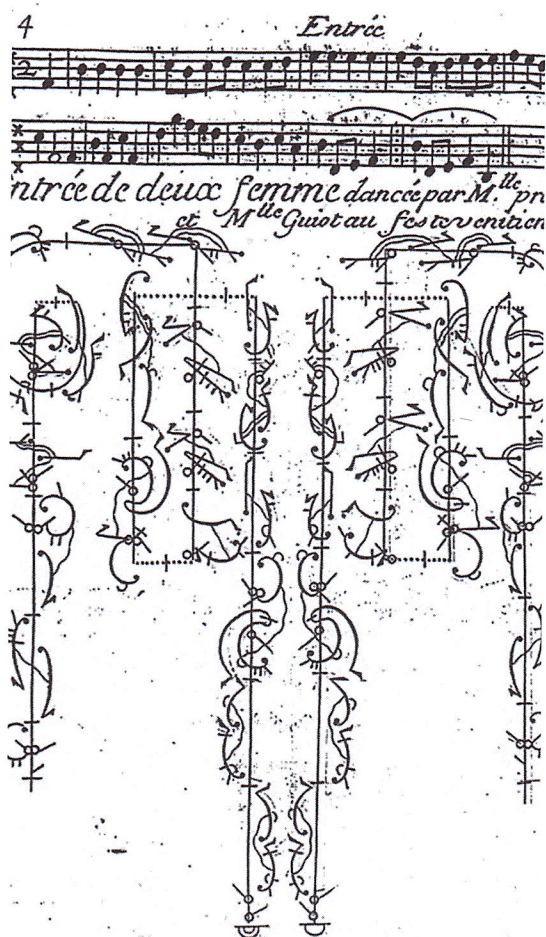
Per fortuna in ogni partitura scritta mancano, per l'interprete, molte indicazioni indispensabili a far vivere il brano; ancor più nell'educazione musicale di base, qualunque forma di organizzazione si scelga esiste uno spazio all'estemporaneità e al libero arbitrio di ciascuno e del gruppo. Eppure si tratta di una libertà limitata perché le scelte (per esempio di dinamica, agogica, timbrica, ma anche di organizzazione dei fenomeni sonori in alcuni casi, soprattutto nei repertori contemporanei) devono rispondere a requisiti di stile, di gusto e di proporzionalità per i quali occorre possedere cultura, conoscenza, frequentare assiduamente musiche coeve, ascoltare molto.

aspetti lacunosi della partitura stessa. Nella fase di ricerca filologica è nostro obbligo essere consapevoli della frammentarietà e dell'incompletezza delle fonti; mettere in scena solo quanto vi si trova è forzatamente lacunoso. Nel "So di non sapere" socratico intravedo uno spazio compensatorio che legittima l'apporto creativo soggettivo nel processo filologico. Secondo me la creazione di un sistema di riferimento estetico - gusto, stile, maniera, ideologia, come lo si voglia definire - è una responsabilità sia del ricercatore che dell'artista quando lo scopo del loro lavoro è la rappresentazione teatrale e non solo lo studio accademico.

Ma torniamo al testo, a ciò che la partitura dice ed a ciò che invece non contiene. Nelle partiture Feuillet, per esempio, compare esclusivamente una traccia relativa ai passi. La notazione non comprende informazioni sull'uso delle braccia e finora non sono state ritrovate partiture coreografiche riportanti la notazione dei *ports de bras*, per i quali Feuillet aveva comunque inventato un sistema di segni. Scrive Feuillet:

«...i *ports de bras* dipendono più dal gusto del danzatore, che dalle regole che se ne possono dare...»

Feuillet legittima quindi, nel concetto di 'gusto'



affidato all'interprete/lettore della partitura, uno spazio soggettivo basato sulla conoscenza delle regole. Per ricostruire una danza sappiamo che sarà necessario intervenire sulla partitura, completandola con i *ports de bras* necessari, ma non scritti. Per farlo, secondo Feuillet dovremo sì conoscere le regole dell'ornamentazione, ma soprattutto esserci formati un 'gusto', cioè un'idea soggettiva di ciò che è bello, proporzionato, utile alla composizione coreografica e alla sua esecuzione. Immagino che questo stesso margine soggettivo sia stato riconosciuto, sulla scena barocca, anche a cantanti ed attori, i quali pur conoscendo le regole sulla declamazione e sul gesto retorico, nella loro *performance* avranno eseguito un processo creativo la cui funzione era inevitabilmente anche quella di esprimere la loro sensibilità individuale, più che di rappresentare il testo obiettivamente. A mio avviso l'autore originale ha espresso le sue intenzioni nella composizione del testo ed esso rappresenta il suo gesto espressivo, insostituibile ed inimitabile, come il nostro. L'alternativa a questa posizione è il credere che ci fosse, nel Settecento, una prassi esecutiva destinata a dar luogo ad una ed una sola maniera di eseguire passi ed ornamenti, o che tutti i cantanti e gli attori declamassero eseguendo gesti stereotipati in sequenze determinate da regole, invece che dal 'gusto' e dall'ispirazione. Quante volte, alla fine di una lezione di danza barocca, ho dovuto ricordare ad allievi perplessi che per cimentarsi con le regole dell'ornamentazione e rispettarle è necessario innanzi tutto avere un progetto espressivo!

Sempre alla ricerca di stimoli per la formazione di un contesto di riferimento, ricordiamo anche che quando pure la partitura Feuillet riporta, oltre al titolo ed al tipo di personaggi, i nomi degli interpreti e il titolo dell'opera, essa non ci dice nulla sulla scena in cui la danza è inserita, né contiene indicazioni di dinamica, intenzione e qualità. Per ottenere queste informazioni dobbiamo riferirci ad altre fonti, per esempio alla partitura orchestrale dell'opera, o ai libretti di sala, o ancora ai registri dei teatri in cui le opere sono state rappresentate. Anche qui però, a volte si incontrano contraddizioni. Per esempio, alle pagine 64-65 del Recueil Pécour/Gaudrau del 1713 troviamo la coreografia di una "Entrée de deux femme dancée par Mlle prouost / et Mlle Guiot au festevenitienne". Nella partitura del balletto di Campra intitolato "Les

aiutare gli allievi a costruire un autonomo progetto espressivo è diverso rispetto ad affermare "prima si deve imparare a fare le note", significa costruire ogni condotta musicale con la forza di una volontà di manifestare significati, di dare senso alla sequenza di note che sto eseguendo e che magari sono scale o arpeggi o accordi concatenati, ma non sono "tecnica" perché riscaldati dall'immaginazione.

Fêtes Vénitiennes", titolo dell'aria strumentale corrispondente è "Air des Polichinels" ed è preceduta da un'aria cantata da Amore, intitolata "Effet admirable", il cui accompagnamento strumentale introduce il tema A dell'aria danzata. Se ci affrettiamo però a dotare le nostre danzatrici di costumi da Pulcinella rischiamo di sbagliare, perché risalendo alla distribuzione riportata nel libretto di sala dell'Opéra dello stesso anno, la Prévost e la Guiot interpretano però due *Espagnolettes* e non due Pulcinella. Che fare?

Ecco aprirsi dunque un'altra zona d'ombra, nella quale dobbiamo cercare ispirazione per ricostruire o per immaginare un contesto per la danza, senza il quale essa risulterebbe mutilata di una delle sue dimensioni fondamentali, quella del 'carattere',

Essere ri-creatori è d'obbligo per tutti gli uomini, incapaci di riprodurre con esattezza, assoluta alunché, neppure volendolo. Ma sentirsi formatori attivi e consapevoli di nuovi fenomeni vitali alimenta direttamente la propria ragione d'essere. Per questo consentire ai bambini di fare esperienze precoci di improvvisazione e composizione permette loro di impossessarsi non solo dei codici della buona forma, ma soprattutto di vivere precocemente le emozioni del sentirsi creativi e pieni controllori del tempo. E poi, faranno subito i conti con le loro memorie, con le musiche che hanno ascoltato e più o meno inconsciamente interiorizzato: le ripenseranno e nel contempo cercheranno di liberarsene. In questo modo gli uomini crescono...

altro concetto fondamentale e parallelo a quello di 'gusto' nell'arte scenica barocca. Nella letteratura, nell'iconografia, nelle fonti e nell'ambito più vasto della ricerca musicologica troveremo cenni a Pulcinella, alle *Espagnolettes*, alle *entrées*, e poi? Raccolta l'informazione storica, è giunto il momento di chiudere i libri e passare alla 'creazione', senza la pretesa di ritrovare i dati storici in maniera quantificabile nel prodotto finale. Una volta capita l'equazione alla base della scena, della danza,

dell'opera che andiamo a rappresentare, la responsabilità del ri-creatore è di essere autore, di mostrare se stesso con coraggio parallelamente alle motivazioni che hanno mosso la penna del compositore originario. Conosciuto il dato storico, dovremo fidarci del nostro istinto e dare all'equazione un'incognita che la soddisfi per noi, scegliendo quindi la soluzione che meglio risolve le necessità del nostro gesto espressivo. Mancando il contesto culturale originale,

i riferimenti alla funzione dell'opera nel suo momento storico devono essere sostituiti con i legami al contesto soggettivo del suo interprete attuale, nutrito di tutta la conoscenza storica e filologica disponibile.

Anche la lettura dello spazio in una danza è una fase nella quale a mio avviso possono nascere interessanti spunti interpretativi. La partitura Feuillet non

contiene segni qualitativi, ma possiamo forse astenerci dal concetto di 'qualità' quando ricostruiamo una danza per il palcoscenico? Mettere in scena personaggi che ballano, o cantano, o parlano, corrisponde per me a trovare l'actio che informa il testo, più che la prassi esecutiva del singolo passo, l'accento del singolo verso o la forma del singolo gesto. Nei testi sui quali lavoro si stratificano informazioni di vario genere, criptate ed accessibili a vari livelli. L'analisi del testo in poesia o in prosa richiede la ricerca delle azioni; lo scritto contiene ciò che il personaggio dice ed è compito nostro capire ciò che il personaggio fa, per risalire ai modi in cui per noi tale azione si esprime in maniera logica ed efficace. L'actio in una danza è criptata in maniera forse più sottile, ma altrettanto evidente quando la si cerca nella forma, piuttosto che nella grammatica compositiva.

Possiamo non sapere come si declama l'inglese shakespeariano, ma se leggiamo il testo con cura sapremo sempre quali azioni vi sono contenute. In una partitura Feuillet possiamo non sapere esattamente come eseguire un passo, ma potremo sempre leggere con precisione i tracciati al suolo. Nella percezione immediata della pagina di notazione la dimensione spaziale appare predominante rispetto agli altri parametri, eppure a causa di una caratteristica strutturale del sistema, per leggere lo spazio della danza non basta fidarsi dell'aspetto grafico della partitura. Infatti la linea continua del chemin, rappresenta sia lo scorrere del tempo che il tracciato al suolo. Il chemin concilia spazio, tempo ed informazioni tecniche a detrimento proprio della precisione nella rappresentazione dello spazio. Vengono annotati con lo stesso criterio passi che richiedono uno spostamento nello spazio e passi che, pur occupando spazio sulla linea (cioè tempo musicale), in realtà non comportano nessuno spostamento al suolo (per esempio una sequenza di salti sul posto). Inoltre, là dove vediamo chemins paralleli separati da una linea tratteggiata, sappiamo che lo spazio oltre quest'ultima deve considerarsi virtuale; i passi scritti in questa zona avvengono, in realtà, nello spazio definito dalla prima linea, sulla quale però ne sono già scritti altri. Si tratta, insomma, di un espediente per scrivere due volte sullo stesso spazio, che il notatore usa ogniqualvolta il danzatore deve tornare sui suoi passi o ripercorrere lo stesso cammino. È facile immaginare in quale misura questo fatto influenzi l'aspetto delle partiture. A volte figure che appaiono simmetriche, organizzate intorno all'asse centrale della scena, si riducono in realtà a tracciati lineari, percorsi più volte. Occorre quindi ridisegnare il tracciato al suolo della danza che si vuole ricostruire, per avere un'idea precisa dell'organizzazione spaziale della coreografia. Una volta tracciato lo spazio reale della composizione, appare la struttura, l'actio: avvicinarsi, allontanarsi, convergere, divergere, trovarsi di fronte, di schiena, su percorsi centrifughi o centripeti.

Analogamente alla danza, neppure la musica racconta, ma della narrazione segue i profili, gli equilibri, le strutture morfologiche.

Sebbene non descriva storie, ne evoca i tratti emotivi, le dinamiche corporee, non racconta dei fatti, né i caratteri di personaggi o di oggetti, ma gli allontanamenti e le vicinanze, i passi e le fluttuazioni si e in queste danze ciascuno trova moti della mente e stati del corpo che ha vissuto e di cui ha nostalgia, che vorrebbe vivere o vuole scoprire.

Possiamo non sapere con precisione cosa fanno o come, ma sapremo esattamente in quale rapporto spaziale i danzatori si trovano in ogni momento della danza.

Una chiave di lettura interessante e stimolante è l'analisi prossemica della partitura. La prossemica è la disciplina semiologica che studia i gesti, il comportamento, lo spazio e le distanze all'interno di una comunicazione, sia verbale che non verbale. Senza pensare di attribuire alla coreografia un significato narrativo che essa non ha, la lettura qualitativa dello spazio coreografico e dei tracciati al suolo può fornire uno strumento per leggere come

Nell'opera, nel testo è consustanziato il gesto compositivo dell'autore, che va scoperto con l'ausilio della pratica. Un approccio eccessivamente intellettualistico, non radicato nella capacità esecutiva di chi legge, rischia a mio avviso di allontanare il lettore dal centro della scena, ponendolo di fatto a una distanza che rende sterile il risultato. Per concludere, tornando alla descrizione del rapporto appassionato che mi lega ai testi sui quali lavoro, dirò che in fondo si tratta di una 'reazione', di una presa di responsabilità artistica, mediata da un approccio filologico. Questa presa di responsabilità comporta la certezza che la ri-creazione per

"La danza può rivelare tutto ciò che la musica racchiude"

Charles Baudelaire

il coreografo originale ha reagito, per esempio, allo stimolo musicale, creando lontananze e vicinanze, linee curve e rette a rappresentazione di uno spazio emotivo. Leggiamo la nostra danza quindi non solo come una sequenza di passi, ma anche come un concatenarsi di rapporti spaziali che esprimono una parte della relazione tra la partitura coreografica e la pagina musicale.

Voglio inoltre aggiungere che una profonda conoscenza pratica delle tecniche esecutive – danza, recitazione, regia – rappresenta per me una *conditio sine qua non* nell'affrontare la lettura del testo in vista della sua ri-creazione per la scena.

il palcoscenico sarà filologica in quanto storicamente informata, autentica in quanto prodotto di un gesto compositivo ed espressivo spontaneo, ma non sarà una copia dell'opera originale. Nel mio lavoro con allievi, danzatori, cantanti ed attori affronto quindi, tra le altre tematiche, il rapporto tra movimento e musica in relazione all'abitare lo spazio e il tempo, alla ricerca di senso. Questo costituisce il nocciolo della comunicazione corporea quando è consustanziata con la musica, ne diventa forma dinamica e vivente e si fa vettore di senso e gesto espressivo originale.



"La panca a due a due", Ateliers Musicali 0-3, Aosta