
actalauris

Orationes y lectiones de la Academia del Lauro

Numero 4

2018

ISSN: 2255-2820

BARBARA SPARTI (1932-2013): TRADIZIONE, MEMORIA, EREDITÀ

In memoriam

Accademia del Lauro
Granada, 2018

**FORTUNA DESPERATA «IN THE CITY»: BASSEDANZE E
PERFORMANCE ART A NEW YORK, PENSANDO A BARBARA
SPARTI**

*Fortuna desperata «in the city»: Bassedanze and Performance Art in New York, thinking of
Barbara Sparti*

Deda Cristina Colonna
Regista, coreografa e ricercatrice indipendente

*Data di ricezione: Novembre 2017
Data di accettazione: Gennaio 2018*

ABSTRACT

Dopo un rapido sguardo alla danza antica intesa come forma spettacolare contemporanea, si inquadra Barbara Sparti come fondatrice di un modello di spettacolo condiviso in seguito anche da altri coreografi e si definisce l'uso del corpo come uno degli strumenti dell'indagine storica della Sparti stessa; si osservano inoltre le criticità legate all'esecuzione del repertorio antico di fronte al pubblico contemporaneo. Osservate le modalità della *performance art*, si descrive l'itinerario percorso dall'autrice per rispondere all'invito ricevuto dall'artista Francesco Vezzoli, di coreografare per il celebre ballerino David Hallberg la serata inaugurale della biennale Performa, a New York nel 2015. Individuo la dimensione della *performance art* come possibile momento di conciliazione tra le necessità della filologia ed i problemi legati alla spettacolarizzazione del repertorio coreutico antico.

Parole chiave

Danza rinascimentale, *Performance art*, David Hallberg, Francesco Vezzoli, Performa 2015.

ABSTRACT

After a quick look at early dance as a spectacular contemporary form, Barbara Sparti is identified as the founder of a pattern, later shared by other choreographers, and the use of the body is described as one of the tools of historical investigation for Sparti herself; also, critical issues related to the performance of the early dance repertoire for the contemporary public are observed. After describing the forms of *performance art*, the author explores the itinerary she took in order to respond to the invitation received by the artist Francesco Vezzoli, to choreograph for the famous dancer David Hallberg the inaugural evening of the Performa biennial, in New York in 2015. I identify the dimension of *performance art* as a possible reconciliation between the needs of philology and the problems linked to the spectacularization of the early dance repertoire.

Keywords

Renaissance Dance, Performance art, David Hallberg, Francesco Vezzoli, Performa 2015.

«I come from the City!» fu la risposta di Barbara Sparti quando le chiesi di quale città americana fosse originaria. Sebbene in lei vivessero tutte le culture che aveva attraversato, evidenti ed oscillanti tra il più acceso contrasto e l'armonica fusione, Barbara era di New York; ce lo ricordava sempre con quel residuo di accento, sopravvissuto alla lunga pratica dell'italiano, inconfondibile, simpatico, esotico distintivo della Grande Mela. Come scrisse Wendy Heller nella lettera che ne annunciava il decesso alla Society of Dance History Scholars, Barbara ha avuto almeno quattro brillanti carriere: la formazione Orff e Dalcroze, la direzione del Gruppo di Danza Rinascimentale, la coreografia in stile e il monumentale lavoro di insegnamento e ricerca. La sua eredità trascende le definizioni e contiene tutte le esperienze della studiosa e della danzatrice, della coreografa e della coreologa, armonizzate da una costante attenzione rivolta al corpo, che per Barbara era strumento della danza e della ricerca. Credo di rendere giustizia al suo pensiero affermando che la lettura delle fonti storiche era per lei essenzialmente un itinerario alla ricerca di modi per far muovere i corpi, danzando; in questo senso chi come me svolge la propria attività sul confine tra la ricerca e la creazione teatrale storicamente informata, le è debitore di aver contribuito a segnare i confini di un territorio in cui rigore filologico e creatività trovano una possibilità di coesistere.

Dopo tanti anni di lavoro tra la danza antica e la regia di opere del repertorio sei-settecentesco, nel 2015 fui invitata dall'artista Francesco Vezzoli a partecipare con una coreografia di danza quattrocentesca alla serata inaugurale di Performa, la biennale newyorkese della *performance art* curata da RoseLee Goldberg. L'edizione del 2015 era dedicata al Rinascimento e per l'apertura prevedeva la collaborazione tra Vezzoli e David Hallberg, *principal dancer* presso l'American Ballet Theatre e il Teatro Bolshoi. Come coniugare in un mio *concept* coreografico tante forme diverse e apparentemente lontane, come riunire in un solo gesto le necessità della *performance* e le esigenze di Francesco Vezzoli, l'immanenza del corpo e della tecnica di David Hallberg, e la ricostruzione delle danze di Domenico da Piacenza e Guglielmo Ebreo? Sarebbe stato bello e facile chiederlo a Barbara, ma lei se n'era andata un paio d'anni prima. Ripensai ad Urbino, dove mi aveva invitata come insegnante di danza barocca già nel 1990: la sapienza del corpo, il recupero della corporeità come

risposta alla lettura delle fonti erano stati oggetto di tante appassionate conversazioni, quindi decisi di partire da questo punto.

In questo scritto cercherò di tracciare l'itinerario compiuto dalle domande dell'inizio, fino alla serata in cui ebbi la soddisfazione di vedere eseguiti in scena il mio *concept* coreografico e le mie ricostruzioni in *Fortuna Desperata*, idealmente portando a New York la danza italiana di cui Barbara ha contribuito a ricreare una memoria. Il primo interrogativo riguardava il rapporto tra la mia coreografia e la tradizione moderna della forma spettacolare nota come Danza Antica, e in particolare la Danza Rinascimentale. Già dai tempi del Gruppo di Danza Rinascimentale, fondato e diretto da Barbara Sparti, le danze ricostruite dalle fonti storiche sono state organizzate in programmi da eseguire per il pubblico¹; le coreografie create per la festa di corte venivano danzate in un contesto che coniugava lo spettacolo con una inevitabile dimensione pedagogica, comprensibile soprattutto quando si pensa alla novità rappresentata allora dal repertorio coreutico rinascimentale. Sulla scia dello spettacolo della Sparti («del Gruppo!» – direbbe lei) si è creato un *setting* tipico dei concerti-spettacolo di danza antica, in cui i danzatori eseguono le danze in un contesto generalmente privo di parole, dove le coreografie composte in origine per la festa, ora danzate da professionisti, diventano spettacolo. Questo modello si è diffuso anche a livello internazionale² e la danza di corte, astratta dal suo contesto sociale originale, in cui era trama intessuta dalle relazioni interpersonali tra i soggetti danzanti, diventa una specie di pietra preziosa, esibita agli occhi degli spettatori moderni attraverso la *quarta parete*, nel castone dello spettacolo. Ricordo che a questo proposito Barbara esprime chiaramente il suo punto di vista in una conversazione con me e con Gloria Giordano. Secondo Barbara il ballerino che a corte danzava le coreografie dei suoi maestri non assolveva soltanto ad una funzione sociale di attività fisica e di svago condiviso, ma dava se stesso in spettacolo alla corte riunita, proponendo in condivisione non soltanto l'esecuzione tecnica di una o dell'altra danza, ma

¹ È visibile online un frammento del *Banchetto Musicale*, spettacolo del Gruppo di Danza Rinascimentale andato in scena al Teatro Olimpico di Roma nel 1983: <https://www.youtube.com/watch?v=IbkeBH4G8-o>.

² Si pensi per esempio al celebre spettacolo *Bal à la Cour* firmato da Francine Lancelot per la sua compagnia Ris&Danceries a Parigi nei primi anni Ottanta.

più profondamente, la pratica intrinseca nell'arte del danzare della ricerca della virtù attraverso l'armonia e la prodezza del corpo danzante. Eseguire le danze come pezzi da concerto non le avrebbe dunque snaturate, poiché la dimensione spettacolare si trovava in loro *ab ovo*. Il punto di vista di Barbara era chiaro e profondamente condivisibile, ma la prospettiva frontale imposta dall'esecuzione delle danze davanti al pubblico in un teatro continuava a sembrarmi innaturale. Pensate per la festa, secondo me le danze del Rinascimento –e soprattutto le coreografie del Quattrocento– non sembrano prevedere un punto di vista unico dal quale essere osservate³. Inoltre, nel contesto in cui queste coreografie sono nate è insito un livello di condivisione tra danzatore e spettatore che non si può riprodurre sulla scena; ritengo che la mancanza di questa consapevolezza nello spettatore comprometta il rapporto tra scena e pubblico, che resta in qualche maniera voyeuristico, mirando soltanto a soddisfare una curiosità intellettuale.

Inoltre, mi risultava difficile armonizzare il genere Danza Antica con il contesto della *performance art*, forma d'arte di non facile definizione che comprende una serie di operazioni artistiche prodotte attraverso l'utilizzo di linguaggi come danza, cinema, teatro, video, poesia ed effettuate in presenza del pubblico. La *performance* è un'azione in cui la presenza fisica dell'artista o dei *performers* protagonisti risulta fondamentale: l'opera d'arte non è intesa come un oggetto immobile, riproducibile e ripetibile, ma come un evento-*happening* dalle modalità esecutive non del tutto prevedibili, dove lo spettatore non ha una funzione passiva, ma viene coinvolto sia emotivamente che fisicamente. In particolare nella *body art*, il corpo degli artisti stessi viene impiegato come materia espressiva in una ricerca sperimentale multidisciplinare che pone l'accento sull'immediatezza della relazione artista-pubblico per creare un evento artistico che resta unico ed irripetibile. Per usufruirne bisogna esserci, farne parte, contribuire a crearlo. Oltre ad inserirsi in un contesto particolare come la biennale Performa, la mia coreografia doveva organizzarsi intorno alla figura del celebre danzatore David Hallberg, stella del

³ Questo argomento ha costituito uno dei punti centrali della mia tesi di laurea, sostenuta nell'Anno Accademico 1989-1990 presso il Departement de Danse dell'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV) sotto la guida di Michel Guiomar, intitolata: *Traduction et commentaire du manuscrit de Domenico da Piacenza (BN, Fond Italien 972). Observations sur la composition chorégraphique et l'utilisation de l'espace.*

balletto classico americano e russo (quante volte insieme a Barbara avevamo aspramente criticato l'impostazione accademica dei ballerini classici alle prese con *sempi* e *doppi!*). I costumi sarebbero stati affidati alla *maison* Prada.

Mi presentai ai primi incontri con Francesco Vezzoli nel novembre 2014. Descrissi le modalità della danza rinascimentale e fu scelto il repertorio quattrocentesco. Affascinante, colto, disincantato e curioso, Francesco tracciò con me le prime coordinate artistiche e tecniche necessarie a progettare la creazione del pezzo e mi mandò ad incontrare David Hallberg. Giunta a New York nel maggio 2015, ero carica di pregiudizi e certa che un vero e proprio dialogo tecnico ed artistico tra danzatori non sarebbe stato possibile. Incontrai invece un autentico umanista della danza, interessato a scoprire le forme quasi meditative della *bassadanza* e del *ballo* quattrocentesco. Sarebbe superfluo in questa sede descrivere il suo talento; basterà sapere che a dispetto dei miei pregiudizi, simpatico ed immediatamente sensibile a proporzioni geometriche, musicali ed espressive, dopo la prima prova David ballava il Quattrocento come se non avesse mai fatto altro. Tra l'altro, il grande ballerino era convalescente in seguito ad un intervento chirurgico al piede e ancora incerto sulle effettive possibilità di riprendere la sua carriera ai massimi livelli della scena mondiale del balletto. Ciò nonostante, ballava con me divertendosi e vivendo con grande intensità ogni prova. Quando gli spiegai che non avrei saputo né voluto coreografare un assolo per lui, poiché questo esula dalla natura delle coreografie quattrocentesche giunte fino a noi, reagì prendendone nota, con rispetto e grazia. Ci accordammo per formare intorno a lui una 'corte' di altri cinque danzatori, con i quali avrebbe eseguito un programma di coreografie ricostruite a partire dai trattati di Domenico da Piacenza e Guglielmo Ebreo: *Venus*, *Pazienza*, *Lioncello Vecchio*, *Lioncello Nuovo*, *Verçepe*, *Iuppiter*, *La Figlia Guglielmina*, *Gelosia*, *Cupido*, *Lauro*. Appurato che i miei pregiudizi erano infondati, restavano da risolvere le questioni di come giustificare in una forma che non fosse solo didattica il programma di danza quattrocentesca armonizzandolo con il genere della *performance* e di come inserirvi una presenza carismatica e importante come quella di David Hallberg. Dopo aver vagliato varie possibilità, il luogo scelto dalla direzione di Performa per lo

spettacolo fu la monumentale e prestigiosa St. Bart's Church sulla Park Avenue a Manhattan.



Fig. 1. St. Bart's Church a New York

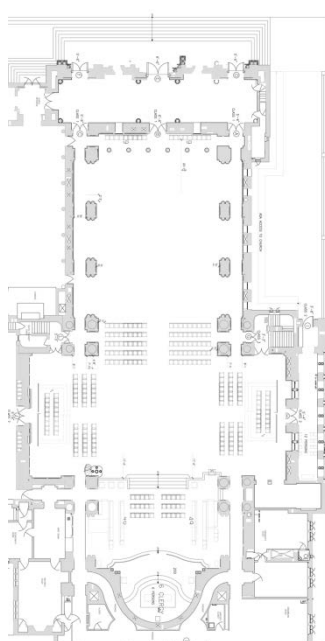


Fig. 2. Pianta dell'interno della St. Bart's Church con il disegno preparatorio per l'impianto della scenografia.

Inizialmente mi sembrò impossibile riuscire ad inserirvi oggetti delicati, 'privati' come le *bassedanze* ed i *balli* scelti per il programma. La sproporzione tra la figura umana e la dimensione dell'architettura religiosa rappresentava un quesito di difficile soluzione, soprattutto pensando all'intensità della percezione alla quale è abituato il pubblico della *performance*. Ripensando alla famosa

miniatura del *Bal des Ardents*, in cui lo spazio destinato alla danza è circondato dalle tribune destinate agli spettatori, suggerii allo scenografo Stefan Beckman di progettare un impianto quadrangolare, al fine di isolare dal resto la parte centrale del transetto. La distribuzione del pubblico su quattro fronti avrebbe dissolto la percezione della *quarta parete*. Come in una corte rinascimentale, gli spettatori avrebbero percepito la presenza gli uni degli altri e le danze sarebbero sfuggite alla prospettiva frontale. Decidemmo di riprodurre sul pavimento il motivo del soffitto della Sala del Labirinto del Palazzo Ducale di Mantova, con la celebre iscrizione «forse che sì, forse che no». Infatti, il tema dell'incertezza risuonava profondamente in David Hallberg, la cui carriera era in pericolo a causa dell'infortunio e della incerta ripresa postoperatoria. Il titolo e il testo della canzone *Fortuna Desperata*⁴, che leggemo insieme durante una prova, fornirono il titolo dello spettacolo. Come accompagnamento musicale fu scelta l'esecuzione del Ferrara Ensemble diretto da Crawford Young nel CD intitolato *Forse che sì, forse che no*.



Fig. 3. Miniatura in *Chroniques de Jehan Froissart*, il *Bal des Ardents* (XIV secolo).



Fig. 4. Mantova, Palazzo Ducale, soffitto della Sala del Labirinto.

⁴ «Fortuna desperata / Iniqua e maledecta, maledecta / Che de tal dona electa / La fama hai denigrata. / O morte dispietata / Inimica e crudele, e crudele / Che d'alto più che stelle / L'hai cusì abassata. / Meschino e despietata / Ben piangere posso may, posso may / Et desiro finire, / Desiro finire i mei guay», "Fortuna Desperata", in Honey Meconi (ed.), *Thirty-six Settings of an Italian Song*, (Middleton-Wisconsin: A-R Editions, 2001).

Rimasi colpita da come l'ascolto della musica quattrocentesca sembrava progressivamente scolpire, trasformandola, la fisicità di David Hallberg. La pratica dei precetti di *misura, memoria, maniera, aire, misura di terreno, porzando aiuto e fantaxmata* stava evidentemente trasformando il suo corpo in uno strumento intonato alle necessità espressive e tecniche del programma. In particolare, l'esercizio del *fantaxmata* fu prezioso nella ricerca del momento solistico da dedicare a David. Condivido l'opinione di Mark Franko, secondo il quale *fantaxmata* definisce la danza come compromesso tra movimento e posa, quest'ultima non intesa come pausa, ma come sospensione del moto, che permette la transizione dell'energia da un impulso dinamico all'altro⁵. Immaginai dunque di proporre agli spettatori della *performance*, invece di una coreografia fatta di passi e moti, un momento prolungato di *fantaxmata*, in cui attraverso l'esposizione alla musica ed agli affetti acuti e tormentati di *Fortuna Desperata* sotto lo sguardo del pubblico, nello spazio scenico quadrangolare, si realizzasse la trasformazione del corpo di David Hallberg in corpo quattrocentesco. Cercai un'immagine del corpo coeva del programma di danza e la trovai nell'*Anathomia* di Claudius Pseudo-Galen.



Fig. 5. Claudius Pseudo-Galen, *Anathomia* (XV secolo), London, Wellcome Library.

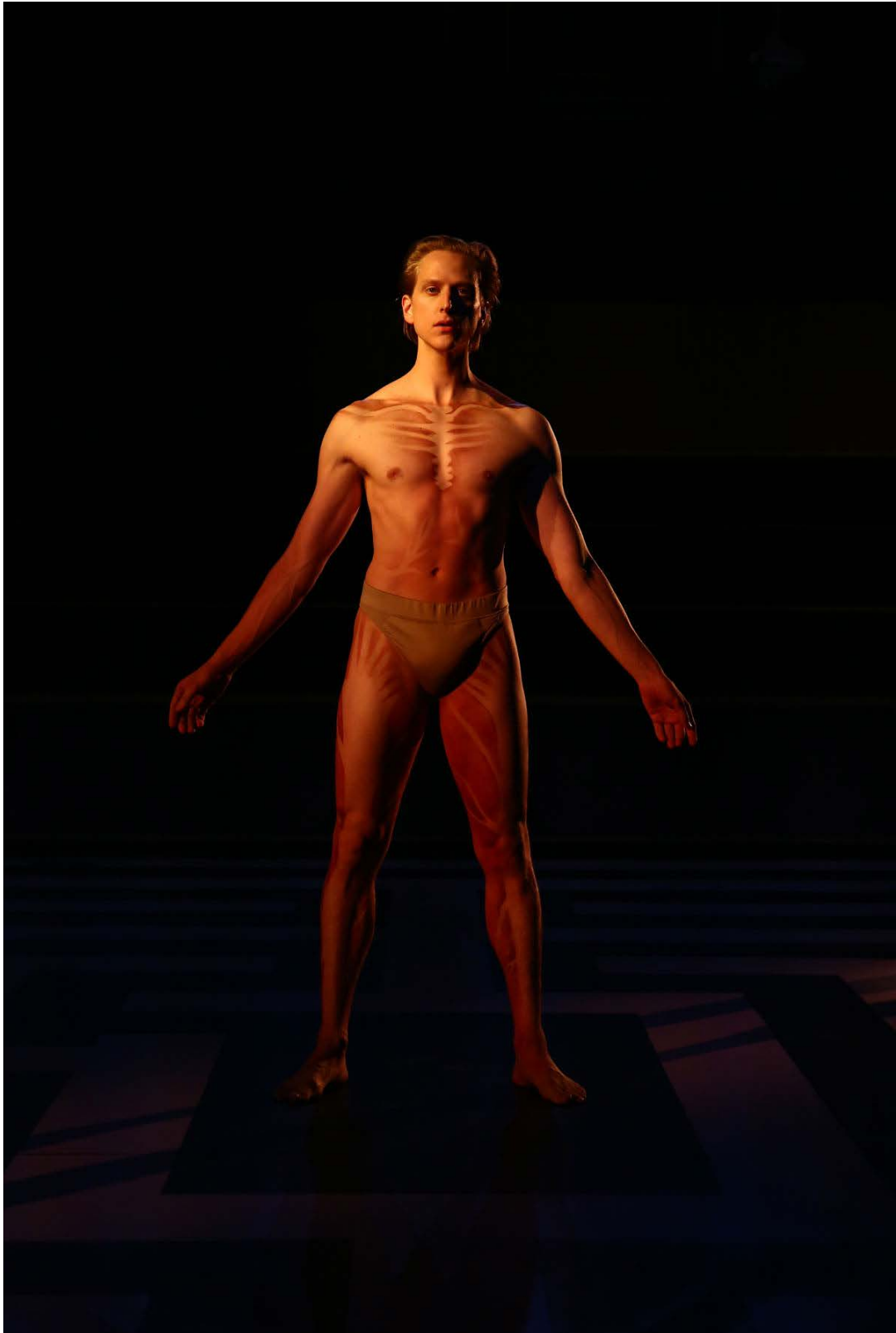
⁵ FRANCO, Mark, *The Dancing Body in Renaissance Choreography*, (Birmingham Alabama: Summa Publications, 1986), pp. 59-66.

La mia proposta fu quindi di far dipingere sul corpo di David Hallberg l'immagine tratta dall'antico testo di anatomia; la *performance* avrebbe avuto inizio all'entrata degli spettatori in St. Bart's. Durante tutto il tempo dell'accesso alle tribune, il pubblico avrebbe trovato David Hallberg al centro dello spazio scenico, nella fragilità del suo corpo non protetto dalla danza, ma velato dalla pittura e contemporaneamente rivelato dalla stasi, esposto agli affetti di *Fortuna Desperata* che risuonavano con l'interprete in maniera così diretta e concreta. La musica si sarebbe ripetuta quattro volte. Ad ogni nuovo inizio del brano musicale, Hallberg si sarebbe voltato verso un nuovo fronte, abbattendo così sia la *quarta parete* che la prospettiva frontale. Dopo il programma di danze eseguite in formazioni di due, tre, quattro, cinque e sei danzatori, una riverenza finale di David, di nuovo solo in mezzo al labirinto, avrebbe chiuso la *performance*. In questa maniera, per me anche l'esecuzione di un programma di coreografie ricostruite a partire dalle fonti originali assumeva una veste non soltanto didattica, fornendo piuttosto al pubblico un'occasione di esperire la danza quattrocentesca in un contesto spaziale simile all'originale, oltre alla possibilità di partecipare dal vivo all'avventura personale, emotiva ed artistica di David Hallberg nella serata immaginata da Francesco Vezzoli. La proposta fu accettata e ci mettemmo al lavoro per realizzarla.

Furono selezionati i cinque danzatori –due uomini e tre donne– che avrebbero affiancato David nel programma. Fabio Zambernardi disegnò un costume pieno di *humour* in cui colore e *glamour*, in puro stile Prada, convivevano con le forme tipiche dell'abito maschile quattrocentesco, rivelando la grande personalità e il lato istrionico del protagonista della serata. David lo avrebbe indossato rapidamente appena terminata l'entrata del pubblico. Per gli altri danzatori furono scelti e realizzati costumi monocromatici, neri: abiti lunghi di foggia quattrocentesca per le donne e pantalone con lupetto per gli uomini, sui quali spiccavano elaborate pettinature e copricapi quattrocenteschi di vari colori. Antico e moderno, affiancati nei costumi e nella foggia dell'impianto scenografico, ricordavano che con l'*happening* che inaugurava Performa non si cercava in sé la ricostruzione di danze del passato, ma piuttosto la celebrazione del momento presente, attraverso la compresenza effimera di *performers* e pubblico, in un intenso momento di trasformazione.

La serata fu oggetto di grande attenzione mediatica⁶: il jet-set newyorkese acquistò i costosissimi biglietti e venne alla corte di Francesco Vezzoli e David Hallberg a godersi lo spettacolo. Riuscii ad ottenere un biglietto per invitare alla *performance*, oltre alla mia famiglia, un appassionato di danza antica, un medico americano che era stato allievo di Barbara e mio. Almeno uno tra gli spettatori avrebbe guardato con consapevolezza: veramente, allora, per me si sarebbe chiuso il cerchio tra la scena ed il pubblico. Mi sono spesso chiesta se la danza quattrocentesca che ho portato a New York, all'incrocio di tante strade espressive, tecniche e personali, sarebbe piaciuta a Barbara; per me fu occasione di misurarmi con una forma di spettacolo e con un ambiente in cui il bello si misura con canoni spesso lontani dalla mia sensibilità, affamata di *misura* e *maniera*. Il rapporto artistico con Vezzoli, Hallberg ed i danzatori fu ricchissimo e lo ricordo con piacere. Finito lo spettacolo, guardai di nuovo il labirinto di Francesco II Gonzaga, soffitto divenuto pavimento sulla nostra scena: invitava a nuovi percorsi e suggeriva che il viaggio della danza quattrocentesca, dalle corti italiane alla *performance art* di New York, non è ancora finito.

⁶ Vale la pena di ricordare l'articolo a firma di Mariuccia Casadio e fotografie di Francesco Vezzoli, apparso su *L'Uomo Vogue* e tuttora consultabile online: <http://www.vogue.it/uomo-vogue/people-stars/2015/10/david-hallberg-e-francesco-vezzoli>.



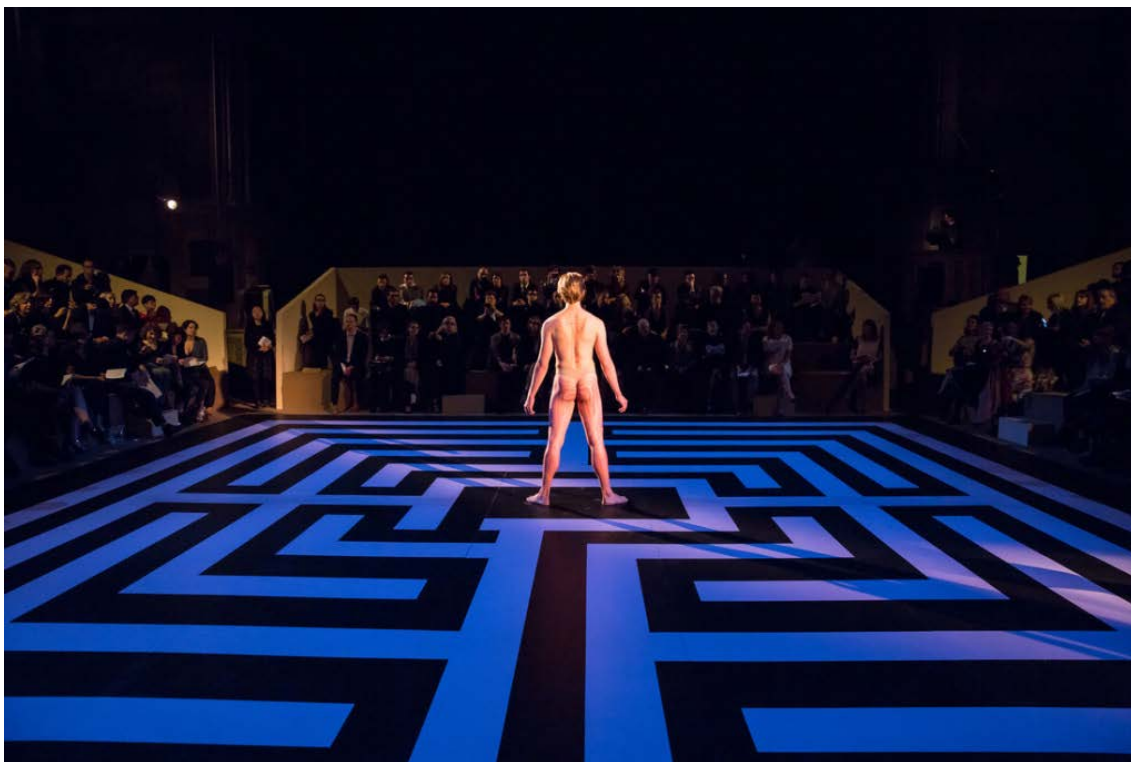


Fig. 6 e 7. David Hallberg all'inizio della *performance Fortuna desperata*. Festival Performa, New York 2015.



Fig. 8. *Gelosia* in *Fortuna desperata*. Festival Performa, New York 2015.



Fig. 9. *Lioncello Vecchio* in *Fortuna desperata*. Festival Performa, New York 2015.



Fig. 10. *Pazienza* in *Fortuna desperata*. Festival Performa, New York 2015.



Fig. 11. *La Figlia Guglielmina* in *Fortuna desperata*. Festival Performa, New York 2015.

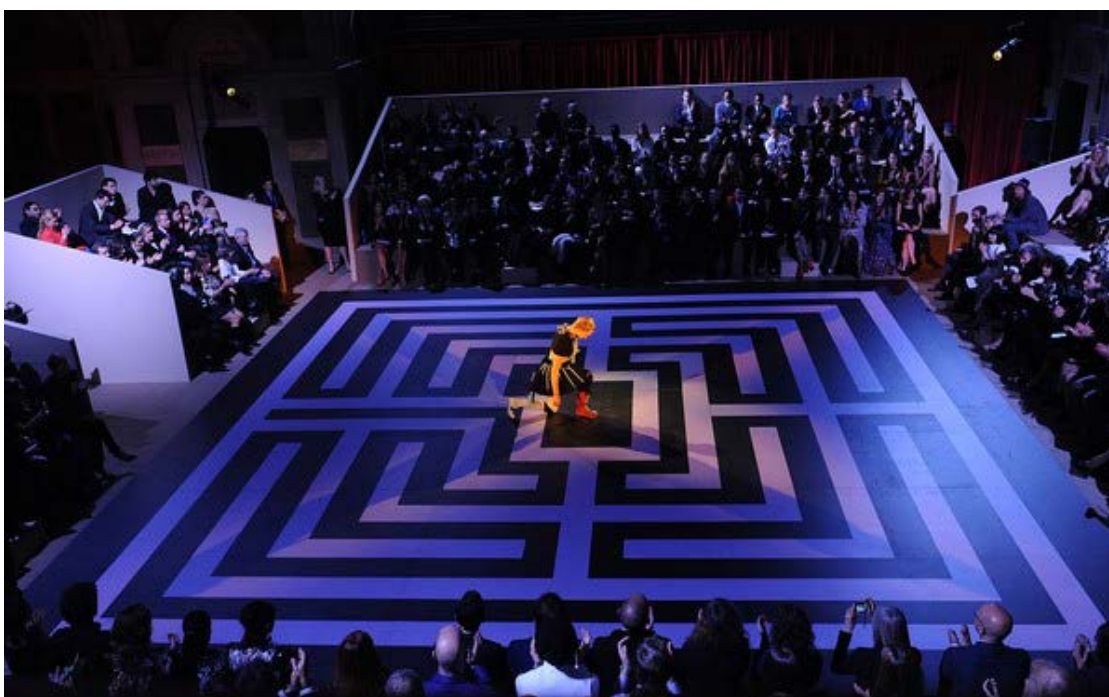


Fig. 12. David Hallberg nella riverenza finale in *Fortuna desperata*. Festival Performa, New York 2015.

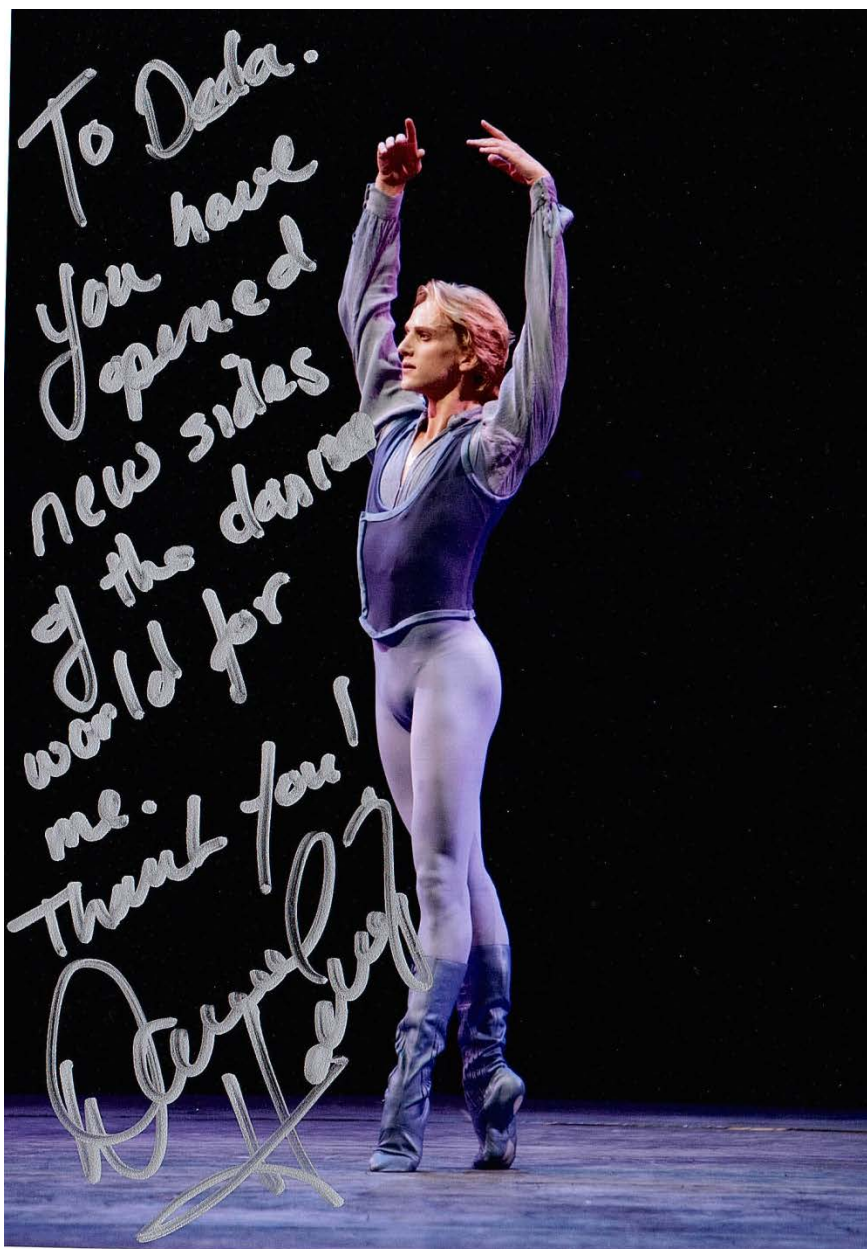


Fig. 13. Dedicazione di David Hallberg a Deda Cristina Colonna.