Filosofi(e)Semiotiche, Vol. 1, N. 1, 2014
ISSN 2531-9434

Le azioni nella danza: "La madre di tutte le arti"

Elisabetta Aiello
elisabetta_aiello@yahoo.it

Introduzione

Esistono molte forme di danza che si sono sviluppate ed evolute nel tempo, ognuna delle quali utilizza il linguaggio del corpo in maniera diversa sia dal punto di vista tecnico che espressivo.
Quando i movimenti del corpo non sono casuali ma finalizzati ad esprimere contenuti, rappresentano un codice importante per la comprensione della cultura e della spiritualità dell'uomo.
La danza è espressione libera. Quando viene stilisticamente elaborata, si eleva ad arte.
Interessante è capire come la Danza nasce e si elabora in un Balletto e come la rappresentazione di esso venga interpretata attraverso la Danza stessa, evidenziando la componente artistica, fisica, emotiva e intellettuale, nonché l'elevata capacità espressiva e suggestiva.

1.1 Danza classica (o accademica): il balletto.

Quando la Danza diventa teatrale, cioè volta a fini spettacolari e artistici, è comunemente definita Balletto, termine che nasce nel primo Rinascimento dalle composizioni dei Maestri di ballo presso le Corti italiane e francesi.
È un modo di raccontare una storia o esprimere uno stato d'animo, attraverso i movimenti del proprio corpo, invece delle parole, secondo precisi canoni estetici e comunicativi, cioè secondo quello schema preordinato definito Coreografia.
È la forma più alta di danza-spettacolo in cui si può raggiungere perfezione artistica, vigore espressivo e alta capacità interpretativa.
La danza inizia a trasformarsi in balletto nel XVI sec. divenendo manifestazione autonoma strutturata secondo canoni estetici ben precisi, regolata da schemi iconografici e destinata alla rappresentazione di fronte ad un pubblico.
Prende l'avvio in Italia definendosi secondo regole tendenti alla ricerca e ad una differenziazione sempre maggiore nei confronti di tutte la forme di danza istintiva e indiscriminata, ma è in Francia che, tra il XVII e XVIII sec. viene sviluppata maggiormente e portata alla sua massima espressione avvalendosi di una tecnica accademica codificata all'interno dell'*Académie Royale de Danse*, fondata a Parigi nel 1661 e voluta da Re Luigi XIV, con l'intento di fissare i principi dell'arte coreografica. Questo spiega perché la terminologia del balletto classico è in lingua francese.
Nasce così un nuovo senso del movimento che abbandona qualsiasi forma di impulso o improvvisazione e tende esclusivamente alla perfezione stilistica in base ad un codice teorico prestabilito.
Nasce così il Balletto Classico.
Il Balletto è un'arte in continua evoluzione che sa interpretare lo spirito del nostro tempo.
Prende sempre forma da un testo scritto, il Libretto, su commissione del Teatro, a partire dal quale nasce la partitura musicale. Parallelamente si creano scene e costumi.
Può prendere anche origine da una storia già esistente (es. il *Romeo e Giulietta* di Shakespeare), o racconti di E.T.A. Hoffman, o ancora le favole di C. Perrault, solo per citarne alcuni.

1.2 Danza moderna e contemporanea

Nettamente diverso è il caso della danza moderna e contemporanea che si sviluppa a partire dal XX secolo con la rivoluzione del pensiero sull'uomo e sul corpo e che si riflette di conseguenza sulla concezione della danza.

La danza moderna nasce agli inizi del ‘900 ad opera di Rudolf Laban e Mary Wigman in contrapposizione al balletto classico, ritenuto troppo rigido e schematico. L’intento è la ricerca di una danza libera che valorizzi il gesto e il movimento del corpo esprimendo la personalità del danzatore a partire dalla naturalità. I movimenti della danza moderna, pur avvalendosi spesso dell’improvvisazione, hanno comunque una grammatica precisa, ad es. le tecniche Graham, Cunningham, Horton, Limon sono ben diverse dalla “danza libera” di Isadora Duncan.
La danza contemporanea nasce e si sviluppa in Europa e negli Stati Uniti nel periodo successivo alla Seconda Guerra Mondiale e prosegue la rivoluzione attuata dalla danza moderna a favore di nuove espressioni corporee, andando alla ricerca di un corpo “altro” dal quotidiano o dall’idealizzazione del corpo così come era concepita dal balletto classico.
Si tratta di un *ipercorpo*: i gesti, i movimenti, le linee che disegnano spazi nell’aria rappresentano tutto l’uomo nella sua interezza.
Si afferma una concezione unitaria dell’uomo, in cui corpo e spirito sono strettamente connessi e il corpo viene visto come manifestazione esterna dell’interiorità.
Il movimento si fa auto–espressione, capace di restituire attraverso la danza, l’organicità ontologica dell’interprete.
Il movimento danzato diventa un flusso continuo, regolato da una pulsazione energetica che si modella sul respiro.
Si abbandonano simmetrie decorative e parallelismi e si privilegiano opposizioni espressive e drammatiche, linee spezzate, squilibri corporei e un contatto molto più forte con il terreno.
Lo spazio diventa tridimensionale e il corpo interagisce continuamente con esso attraverso il movimento.
Il rapporto con la musica è facoltativo: ora è la danza che detta i propri ritmi.
Si evidenzia il corpo nella sua fisicità ordinaria, sia statica che dinamica, un corpo non addestrato che si muove in spazi inusuali e tempi dilatati con movimenti inventati o tratti dal quotidiano secondo la sempre più diffusa tecnica dell’improvvisazione.
In questa nuova danza si rifiuta ogni significazione non – autoreferenziale del movimento, è il corpo che attraverso la sua sola presenza fisica, parla di sé e dei suoi drammi esistenziali.
Ciò fornisce il materiale drammaturgico–coreografico in cui movimento, parole e musica si ritrovano nuovamente uniti nella creazione della danza.

Martha Graham.

Aterballetto

1.3 Danza neoclassica
La danza neoclassica nasce agli inizi del ‘900 negli Stati Uniti grazie al coreografo russo George Balanchine. Nasce come forma autonoma e differisce sia dalla danza libera di Isadora Duncan, sia dalla danza moderna di Martha Graham.

Si richiama alla tecnica accademica nell'utilizzo di prese, posizioni definite, bilanciamento, ecc. pertanto si avvale di un linguaggio tecnico vicino a quello della danza classica, ma utilizza atteggiamenti della danza moderna introducendo nuovi passi e figure, posizioni naturali e adottando maggiore libertà di movimento.
Usa le scarpe da punta come nella danza classica, ma con una concezione diversa, più materiale e non più legata solo all'idea di elevazione così com'era nel balletto romantico.

1 - Nel momento in cui la Danza, da manifestazione spontanea, si fa consapevolmente Arte, assume norme estetiche, espressive e comunicative.
Da una parte è necessaria la conoscenza del corpo, suo strumento primario, in relazione agli elementi primari in cui si muove, spazio e tempo, da un'altra parte se ne esplorano gli elementi di significazione.
Attraverso studi storiografici è stato elaborato un processo che vede l'affermarsi di due costanti: una a livello fisiologico e una a livello formale.
Nella prima, la danza teatrale si fonda su principi di controllo e vitalizzazione del corpo, infrazione degli automatismi, alterazione dell'equilibrio e uso energico delle tensioni dinamiche.
Nella seconda, la danza assume tecniche, forme e significazioni intimamente connesse alla concezione estetico-filosofica e socio-culturale dell'uomo, proprie dell'ambito in cui si generano.
Fattore interessante è l'azione continua, in senso armonico, dialettico o conflittuale di due elementi insiti nella danza fin dalle sue origini: quello astratto, che ricerca il puro piacere e la bellezza nelle linee e nell'azione armonica del corpo che danza; e quello imitativo–pantomimico che ha fini narrativo–comunicativi, attraverso una gestualità misurata o simbolica.
Nella sua evoluzione in quanto Arte, la Danza subisce delle mutazioni, partecipando al processo di divisione e istituzionalizzazione dei generi teatrali, a partire dal Rinascimento.
L'unione classica "danza – musica – poesia" perde compattezza e la danza, per alcuni secoli, si ritrova unita solo alla musica, legata più alla sfera dell'intrattenimento che a quella dell'arte e della cultura.
Ma nel XVII secolo, con la crescente complessità della tecnica orchestica e coreutica, si sente l'esigenza di professionalità, per cui si richiede una riconosciuta codificazione della danza.
Si passa così dalla danza nobile alla danza teatrale.
La codificazione della danza come precisa forma artistica del movimento risale, come precedentemente detto, *all'Académie Royale de Danse* di Luigi XIV. Essa detta i principi fondamentali e fissa movimenti, passi e posture di base della danza accademica (o classica).
Ciò permette alla Danza di affermare la propria supremazia di classe attraverso criteri di elevazione, leggerezza, armonia, nobiltà del portamento e misura del gesto, basandosi esteticamente sulla simmetria e la decoratività geometrica delle linee, proprie dell'epoca.
Ancora oggi sono proprio questi principi che danno quel senso di gradevolezza, bellezza e armonia in un balletto:

- L'apertura *en dehors* delle anche, che permette alle gambe di muoversi in tutte le direzioni;
- L'irrigidimento della muscolatura addominale – renale, che compensa lo squilibrio provocato dall'*en dehors*;
- La tensione verso l'alto della colonna e l'allungamento del collo insieme all'abbassamento a arretramento delle spalle, che evidenziano la parte superiore del corpo e richiamano al portamento tipico cortese;
- Il principio dell'*aplomb*, l'equilibrio perfetto della persona, utilizzante le varie spinte contrapposte così da permettere alla figura di mantenere il giusto equilibrio anche in difficili posizioni, come quelle su un arto solo.

2 - La danza quindi, oltre ad essere una meravigliosa arte è soprattutto una disciplina molto rigorosa nella quale impegno, lavoro duro, ore e ore di esercitazioni quotidiane e sacrificio sono necessari per ottenere dei buoni risultati.
È un coinvolgimento totale di se stessi, una continua ricerca della perfezione, un lavoro assiduo nella speranza di plasmare il proprio corpo per renderlo più duttile, forte ma allo stesso tempo armonioso ed espressivo.
Il corpo non è solo lo strumento con cui si comunica, ma è uno strumento di lavoro.
Per questo è indispensabile un forte carattere e una perfetta forma fisica**.** Un ballerino deve essere in grado di saper interpretare diverse coreografie di diversi stili, senza accusare fatica né avere dimenticanze nella sequenza dei passi. Tutti i movimenti devono tendere alla massima perfezione possibile.
Esistono, quindi, dei canoni classici e dei requisiti fisici senza i quali è sicuramente più difficoltoso raggiungere quelle precise esigenze stilistiche ed artistiche richieste.
Riportiamo qui di seguito uno schema dei suddetti requisiti:

- Buona apertura e rotazione esterna (*en dehors*) degli arti inferiori.
- Collo del piede sviluppato.
- Proporzioni armoniose.
- Braccia eleganti ed espressive.
- Collo lungo.
- Scioltezza ed elasticità.
- Grazia ed eleganza.
- Forza muscolare ed equilibrio.
- Capacità di coordinazione dei movimenti.

A questi elementi vanno aggiunti forte determinazione, espressività e sensibilità musicale.
Infatti, un fisico perfetto e un innato talento artistico, seppur fondamentali, devono essere sempre accompagnati da un lavoro costante che richiede volontà, concentrazione, autocontrollo.
Da un lato, quindi, è necessaria una tecnica specifica, rigorosa, che plasma e smaterializza il corpo del ballerino rendendolo un meraviglioso strumento di espressione, dall'altra un'ispirazione artistica che viene dal cuore, una carica interiore spontanea e viva.
Il corpo deve risultare gradevole, morbido e dare l'impressione di fluidità e scioltezza, con una padronanza dei movimenti che nasconde ogni sforzo e lascia percepire solo la naturalezza e la bellezza delle linee, del gesto, del respiro, di ogni singolo movimento.
Ai giovani danzatori che intraprendono lo studio della danza viene spesso detto "*Il tuo piede deve parlare*". È un modo per dire che ogni parte del proprio corpo deve prendere vita, diventare espressivo, saper comunicare anche solo con un gesto.

2. La bellezza del linguaggio danza

Oggi si vedono sempre più ballerini con gambe altissime, piedi meravigliosi e corpi sottilissimi, con una tecnica che sembra perfetta. Ma non bisogna dimenticare che la danza non è solo bravura tecnica, spettacolarità nei virtuosismi o l'esecuzione multipla di *pirouettes*.
La danza è arte, "*Madre di tutte le arti"*, è arte del corpo e ciò che crea la vera bellezza della danza stessa è la sensibilità nell'animo del ballerino, l'espressività e la qualità dei movimenti, l'armonia tra le parti, tra uno sguardo e un braccio che si allunga, tra un gesto e un respiro, tra una sequenza di piccoli e veloci *pas de bourrée* dei piedi e i leggeri *port de bras*.
Solo così potrà arrivare all'animo dello spettatore la bellezza e l'essenza di questo linguaggio del corpo innato in ognuno di noi, che è la danza stessa.

2.1 Bellezza e arte greca

Il corpo si muove secondo passi codificati, elaborati secondo precisi canoni, le linee creano disegni armoniosi in cui predomina il carattere simmetrico e l'organizzazione spaziale bidimensionale, e terminano spesso con figure decorative fermate in equilibrio precario (*attitudes* o *arabesques*).
Tutti questi elementi rimandano a quel concetto di Bello che si rifà alla cultura greca.
Gli antichi conferivano alla Bellezza un fondamento ontologico, per ricercarne poi le manifestazioni nella natura, soprattutto nel corpo dell'uomo, considerato il più nobile e alto fra gli esseri naturali.
Il concetto di Bello viene generalmente connesso a quello di Buono e l'uomo è in grado di esprimere entrambi:
Buono (Agathòs) rappresenta l'aspetto morale.
Bello (Kalòs) è la bellezza fisica.
I Greci riassumono così il concetto di Bello in uno schema secondo i tre principi di:
- Armonia, rilevabile nell'Equilibrio cosmico;
- Simmetria, nel senso di Misura appropriata;
- Euritmia, cioè Ritmo esatto e dalle corrette proporzioni.

Ed è proprio l'arte greca la principale fonte di ispirazione dei canoni che si trovano alla base della danza classica.
Il mondo greco, con la sua compostezza, i suoi equilibri, la grazia e l'armonia delle sue forme, ha determinato il gusto del bello ideale che ancora oggi influisce in maniera determinante sul nostro modo di concepire questo concetto.

2.2 Bellezza soggettiva e bellezza oggettiva

Ma cos'è la bellezza e quali sono i canoni che la determinano?
La bellezza è un insieme di qualità, percepite tramite i sensi, che suscitano sensazioni piacevoli in riferimento a ciò che osserviamo, e che si collegano ad uno stato emozionale secondo dei canoni interiori (innati?) o acquisiti da fattori esterni.
Possiamo, quindi, parlare di bellezza soggettiva e bellezza oggettiva.
Si definisce bellezza soggettiva quella dipendente dal proprio gusto e senso estetico;

Il *David* di Michelangelo.

La bellezza oggettiva è, invece, dipendente dal proprio tempo e dalla propria cultura, due canoni che cambiano nel tempo, ma restano validi per il periodo indicato.
Proprio per questo motivo, si dice che ogni cosa deve essere considerata all'interno del proprio contesto storico: osservando ad esempio la tecnica di due danzatori come Rudolf Nureyev e Roberto Bolle, non possiamo metterli a confronto in quanto appartengono a due periodi nettamente distinti ed entrambi vengono considerati due *étoiles* del balletto, ognuna in riferimento al suo periodo.
Allo stesso modo, balletti come *Giselle* o *Le Silfidi*, che appartengono al periodo romantico, seguono dei canoni tecnici e stilistici tipici di quel periodo che non troviamo certamente in opere coreografiche dei giorni nostri, ad esempio l'altezza di gambe e braccia non superava i 90° mentre oggi, con l'evoluzione tecnica (che rasenta spesso l'acrobatismo) si sono raggiunte altezze esagerate.
La bellezza oggettiva è un insieme di qualità rispondenti a dei canoni strettamente legati all'epoca e al popolo a cui appartiene e viene espressa e tramandata attraverso le espressioni artistiche.

Nell'arte greca c'è un'attenzione particolare all'utilizzo dei canoni, uno fra tutti la *ponderazione*. Essa consiste nel bilanciare il peso del corpo sugli arti inferiori, seguendo la regola del *chiasmo* (o *quadratio*) che rappresenta la corrispondenza fra gli arti superiori e inferiori: ad esempio se il braccio destro è in tensione, lo sarà anche la gamba sinistra, e viceversa.
Il *David* di Michelangelo rappresenta la massima espressione della rimodulazione del chiasmo policleteo, sia da un punto di vista tecnico – stilistico che filosofico.
Il gusto e la passione per l'arte greca sono sempre stati fonte di ispirazione per le arti figurative, ma i ritrovamenti archeologici come quelli di Ercolano e Pompei, hanno sicuramente contribuito ad un aumento di interesse per l'antichità verso la meta del '700, dando vita a vari movimenti artistici che si sono fatti promotori di un ritorno alla tradizione classica, primo fra tutti il Neoclassicismo.
Principale teorizzatore del gusto neoclassico fu J. J.Winckelman (1717-68) che sancì la superiorità dell'arte greca su tutte le altre e teorizzò il concetto di bellezza ideale.
Per i neoclassici, nella realtà la bellezza assoluta non esiste, la bellezza umana tende quindi a forme idealizzate ed aspira ad armonia, grazia, compostezza e dignità.
L'arte neoclassica non è realistica né soggettiva, tende ad elementi perfetti e assoluti, prediligendo forme semplici e lineari ed aspira ad opere equilibrate che diano un senso di serenità e piacere.
Tutto ciò si riassume nel concetto di *Kosmos*, che si riferisce alla Bellezza di un oggetto dovuta alla perfezione della sua struttura, grazie alla proporzione delle sue parti.
Lo stesso vale per gli elementi di un'opera d'arte, che per il loro modo di essere rappresentati generano piacere ed ammirazione.
Secondo Aristotele, il processo compositivo del *Kosmos* è attivato da un impulso riproduttivo, che è caratteristico dell'uomo (in quanto essere rivolto alla conoscenza).
Questo impulso riproduttivo viene definito *mimesis*, processo imitativo che si riferisce ai procedimenti della poesia, delle arti figurative e della musica, la voce e la recitazione, al legame fra nomi e cose, essere e divenire.
Questo sistema di *mimesis* originariamente si riferiva alla danza con un significato diverso: indicava l'espressione dei sentimenti e la manifestazione dell'esperienza attraverso il movimento, il suono e le parole.
Danza nel senso antico del termine, non imitativa, bensì espressiva.

2.3 L'interiorità espressa attraverso il gesto danzato

Questa concezione della danza come comunicazione fortemente espressiva la ritroviamo nella *Scienza dell'Estetica Applicata* di Francois Delsarte (1811-71), insegnante e teorico della danza francese, nella quale si prendono in esame le differenze che si manifestano nella voce, nella respirazione, nel modo di muoversi di ogni parte del corpo, elaborando una "*legge di corrispondenza*" tra la disposizione interiore dell'uomo e la sua modalità espressiva esteriore in modo da esprimere l'arte nella sua verità senza convenzioni e artificiosità.
"*No moving without meaning*" era il punto di partenza della sua teoria: considerare il nesso tra la forma esteriore del gesto e la sua componente istintiva, interiore, quindi emozionale.
La sua estetica si basa sui tre principi del nostro essere: vita, spirito e anima, dai quali deriva una tripartizione delle principali zone del nostro corpo: fisica, intellettuale, emotiva. Da qui segue il principio di corrispondenza secondo il quale ad ogni funzione spirituale corrisponde una funzione del corpo e viceversa.
Distingue il movimento in tre principali forme:
- Opposizione: Il movimento segue direzioni opposte per due parti del corpo coinvolte.
- Parallelismo: Le due parti del corpo seguono la stessa direzione.
- Successione: I movimenti si succedono da una parte all'altra del corpo coinvolgendolo interamente e rendendolo espressivo al massimo grado.
Questi ultimi sono i più efficaci per esprimere l'emotività.

Queste tre categorie rispecchiano anche la differenza tra la danza classica e moderna: simmetrica la prima, tendente a parallelismi, forme regolari, equilibrio, proiezione del corpo verso l'alto con l'utilizzo di linee continue, un'impostazione simmetrica del movimento e un ritmo motorio fisso senza improvvise variazioni di orientamento spaziale, il tutto regolato da compostezza delle parti e armonia.
La danza moderna invece si basa su una concezione asimmetrica del movimento, con l'utilizzo delle forme di opposizione, che danno una carica espressiva maggiore, soprattutto attraverso l'azione dinamica del *contraction-release,* fortemente usata nella tecnica Graham. La contrazione concentra l'energia sotto il diaframma, il *release* equivale al movimento opposto di distensione che porta il corpo a muoversi esattamente nella direzione opposta, conferendogli la massiva espressività.
Il gesto dunque, ha una stretta correlazione con l'interiorità dell'uomo attraverso leggi che permettono alla verità intima di essere scoperta e comunicata nel momento in cui un sentimento è messo in rapporto con un gesto specifico.
Questo fa sì che il gesto, essendo agente diretto dell'anima, abbia una valenza espressiva e comunicativa molto più forte della parola.

3. Principi della danza classica

L'accostamento alle arti figurative tra la fine del '700 e la prima metà dell'800 ha influenzato la danza accademica nella creazione di nuove figure ed equilibri, ponendo l'attenzione del danzatore ad uno studio più consapevole del movimento e del rapporto tra il corpo e lo spazio.
Nel XX sec. per opera di vari fattori (trasformazione del gusto e dei caratteri fisici dei danzatori, sia uomini che donne, la tendenza all'astrazione e codificazione del movimento – gesto e l'influenza della danza moderna), questo aspetto è stato valorizzato e trasformato evidenziando una partecipazione emozionale del danzatore.
Egli non si muove più *nello* spazio, ma interagisce *con* esso in maniera più libera, ma pur sempre consapevole, facendo sì che il movimento diventi espressivo.
Il danzatore esplora e ascolta il proprio corpo scoprendo infinite possibilità fisiche, dinamiche e ritmiche, gioca sulla respirazione, l'estensione muscolare e i cambi d'orientamento, in una ricerca continua di perfezione, elevazione e armonia.
Fondamentale è uno studio approfondito degli aspetti meccanici ed espressivi del movimento decodificato per giungere successivamente alla sua contestualizzazione e schematizzazione nel codice del balletto.
Tutto questo lavoro deve essere strettamente connesso allo studio dello "stile".
Ciò aiuta a capire come i principi fondamentali della danza classica, che regolano l'impostazione e l'uso del movimento nel/con lo spazio, debbano essere interiorizzati per meglio essere compresi e utilizzati.
Nella sua evoluzione accademica, la danza quindi è sempre stata vincolata a principi specifici e fondamentali quali: compostezza, grazia, armonia.
Principi nati nel '700 e imposti dal gusto e dalla cultura dei ceti altolocati delle corti settecentesche.

> «I passi sono costruiti sull'osservanza delle leggi fisiche che regolano i movimenti del corpo umano;
> il tronco perfettamente eretto e atteggiato in modo elegante è "a piombo" sui piedi, che sono rivolti in fuori (en dehors) in una misura leggermente superiore a quella naturale (90° complessivi). Tale postura si armonizza con i movimenti composti e "dignitosi" delle gambe e delle braccia, che, limitati in altezza, sono regolati sulle proporzioni del corpo umano e sulle leggi fisiche del passo e della gravità. Infatti i trasferimenti del peso del corpo non superano la distanza di un piede e sono perfettamente coordinati con quelli delle braccia secondo la "legge

> dell'opposizione", legge ispirata alla spontanea oscillazione degli arti superiori nella deambulazione naturale[1]».

Questi principi restano saldamente ancorati anche con la trasformazione della danza attraverso la riforma del *Ballet d'action* (fine '700), e vengono ampliati secondo un'ottica spettacolare, sviluppandone le potenzialità dinamiche ed elaborando un nuovo linguaggio gestuale ed espressivo legato alle arti figurative.

> «La forzatura dei piedi en dehors fino a 180°, le vorticose pirouettes, gli equilibri "spericolati" che arricchiscono il vocabolario della "moderna" danza accademica già a partire dalla fine del '700, se da una parte sembrano sfidare le leggi fisiche, dall'altra rimangono saldamente ancorati ai principi fondamentali di equilibrio, simmetria, armonia, fissati dall'Académie all'epoca del Re Sole[2]».

Anche la scuola russa del '900 è stata influenzata da questi principi, ma li ha rielaborati in un linguaggio più vicino al gusto del nuovo secolo, sviluppando una sensibilità per la linea e un'attenzione per la qualità espressiva e dinamica dei movimenti.
Tutti questi principi, ribaditi come base della "danza classica" delle nuove scuole europee, sono stati fissati in testi scritti nel corso del XIX sec. (ricordiamo i manuali di Feuillet, Noverre, Blasis, Cecchetti, solo per citarne alcuni).

3.1 Principi metodologici

Come precedentemente detto, lo studio dei movimenti va rapportato ai principi dell'arte classica che sono alla base della danza:

1. Proporzione e rapporto armonico tra le diverse parti del corpo;
2. Leggerezza e plasticità di ogni parte del corpo rispetto al corpo stesso e allo spazio;
3. Unitarietà della figura e concezione compositiva (che ha ispirato l'invenzione delle pose nel balletto).

Blasis a tal proposito scrive che tutte le parti del corpo devono raccordarsi come parti di un tutt'uno (detto anche insieme armonioso), questo significa concepire un movimento del danzatore (così come un quadro) secondo una precisa idea compositiva. Nel caso della danza questa composizione è costruita su un'asse di simmetria (asse centrale) rispetto a quale le parti sono equilibrate fra loro. Quindi, tutte le parti hanno un ruolo, compresa la testa che ha un ruolo determinante nell'equilibrio complessivo e lo sguardo considerato un'essenziale componente strutturale per la sua incidenza nella caratterizzazione delle pose.
Il corpo va quindi gestito nella sua globalità rapportando le singole parti all'insieme, il tutto privilegiando il "centro" come punto di riferimento globale di equilibrio, garantendo così facilità nei movimenti, una maggiore consapevolezza del suolo, della gravità e dell'aria e permettendo al danzatore di interagire con questi elementi in modo razionale e consapevole ma al tempo stesso espressivo e creativo.
Vediamo nello specifico questi principi

- Qualsiasi movimento va equilibrato nell'*insieme*, quindi costruito su un *rapporto armonico*
- tra le varie parti e soprattutto tra la parte portante e quella libera.

[1] Cfr. F. Pappacena, *Teoria della danza classica*, in *Posizioni, pose e ports de bras*, Gremese Editore, Roma, 2003, vol. 1, p. 9.
[2] Cfr. F. Pappacena, *Teoria della danza classica*, in *Posizioni, pose e ports de bras*, Gremese Editore, Roma, 2003, vol. 1, p. 10.

- I segmenti vanno ancorati al *centro* e mossi dalle estremità (salvo richieste specifiche).
- Le sensazioni vanno concentrate sulle *parti ossee* e non comandare le contrazioni muscolari.
- Tutti i movimenti vanno costruiti rapportandoli allo *spazio* e sentiti come cambio di *orientamento*.
- Bisogna mascherare sforzo fisico e impegno muscolare e offrire l'immagine della *leggerezza* (principio base della danza classica).
- Muovere liberamente segmenti e articolazioni come fossero immersi nell'acqua, graduando l'energia impiegata.
- Bisogna conoscere la *catena di modificazioni* provocate dai vari movimenti e saper neutralizzare, contenere e correggere le compensazioni che si scatenano.
- Unificare le sensazioni, rifacendosi ai principi fisici e stilistici.
- Costruire il movimento su un *equilibrio* tra le tensioni verticali (alto-basso) e su un'armonizzazione fra le tensioni verticali e orizzontali.
- Percepire e usare la *gravità* come elemento fisico positivo, per tanto si deve percepire l'appiombo (*aplomb*) del corpo tanto quanto l'*irradiamento* nello spazio di tronco e arti.
- Percepire e usare il *suolo* nelle sue molteplici possibilità:
    1. Base per ancorare il corpo.
    2. Punto di scarico dell'energia.
    3. Piattaforma per lo slancio del corpo e delle sue parti.
- Regolare la *respirazione* sul movimento e attivarla come attività profonda. Un corretto controllo della respirazione evita, infatti, un'apnea forzata e l'irrigidimento della muscolatura alto – toracica.

Alina Cojocaru in *Romeo e Giulietta*.

Alla luce di quanto detto finora possiamo ora soffermarci su quello che è l'intento di questa ricerca: evidenziare le componenti fondamentali di un repertorio coreutico che per forma, notorietà,

condivisione e frequenza vengono definite gradevoli e verificare se è possibile tradurre queste forme danzanti in chiave linguistico – verbale.
Punto di partenza sono proprio i principi teorici della danza, che ne garantiscono quel senso di leggerezza e armonia nei movimenti, nelle pose, nei passi che, susseguendosi e concatenandosi fra loro come le trame di un tessuto, conferiscono alla danza quel senso di bellezza e armonia proprie della danza stessa.

3.2 La coordinazione

La coordinazione dei movimenti è uno dei momenti più difficili e importanti. Senza di essa non è possibile trasmettere alcuna emozione e creare una forma perfetta sulla scena.
Lo studio e sviluppo tecnico abitua i futuri danzatori ad eseguire in modo coordinato tutti i movimenti nei quali è necessari un'assoluta armonia di tutte le parti del corpo: gambe, braccia, torace, collo e testa.
La rotazione della testa deve armonizzarsi con l'espressione del volto e deve essere accompagnata da uno sguardo appropriato.
Per esprimere al meglio i contenuti della danza bisogna tendere ad un'espressione e padronanza del corpo totali, non concentrandosi solo sulla forza ma su quell'armonia, misura e fluidità di esecuzione richieste dalla complessità dei movimenti, è necessario osservare tutte le regole e rispettare la forma delle pose, la concatenazione dei movimenti e la purezza del disegno della danza.

3.3 Il centro

Punto di partenza è una corretta impostazione del tronco alla quale sono connessi tutti gli altri elementi tecnici e stilistici (scarico del peso, attività respiratoria e lavoro muscolare) che incidono profondamente nella statica delle pose e nella dinamica dei passi e determinano una rifinitura stilistica di tutti i movimenti del corpo garantendo quella sensazione di leggerezza e morbidezza che è alla base della danza classica.
Lavorando sul tronco si lavora, dunque, sulla respirazione, sul peso e sulla linea. Obiettivo generale è l'estetica della figura.

Nella danza classica il tronco e la figura devono essere slanciati, con ciò si intende una posizione elevata e raffinata, funzionale ai movimenti, non rigida, senza però trasformare i contorni naturali della figura ma eventualmente perfezionarli.
Il tronco non va irrigidito ma bisogna mantenere le curve naturali vertebrali, esse vanno allungate ma non annullate così da mantenere la loro funzione ammortizzante. Ne deriva che il bacino assume una posizione quasi completamente verticale.
Questa operazione va eseguita facendo particolare attenzione ad un progressivo alleggerimento del peso dei singoli segmenti.
La postura del tronco, nella sua posizione eretta garantisce un atteggiamento tecnicamente corretto, compostezza nel gesto, dignità.
Questi atteggiamenti sono fortemente influenzati dai modelli iconografici.
Nell'arte, infatti, c'è un'attenzione particolare a mostrare le parti più belle. La danza riprende questo principio estetico con lo sviluppo dell'*en dehors*, la rotazione esterna degli arti inferiori, che permette al danzatore di muoversi in maniera agevolata perché ha la possibilità di sovrapporre i piedi, incrociarli, esporre la parte migliore dell'arto, rendendola espressiva.
Bisogna guardare una figura sempre da un punto di vista espressivo e poi tecnico.
Con la rotazione degli arti inferiori è automatico uno spostamento del bacino indietro e di conseguenza un abbassamento della figura, per questo è importante abbinare una corretta respirazione che permette un alleggerimento del lavoro muscolare e la possibilità di danzare senza sentire troppo lo sforzo ma concentrandosi sull'espressività dei movimenti.

3.4 La linea

La linea è un altro elemento fondamentale della danza classica.
Tutti i movimenti del corpo infatti creano forme e disegnano linee: rette, curve, oblique, arrotondate, allungate.
Quando si parla di LINEA, si fa riferimento ad un atteggiamento, posa (es. *arabesque*), posizione, gesto (es. delle braccia), traiettoria dello sguardo.
Il gusto per la linea risale alla fine del '700, all'arte classica. Molti i riferimenti a questo periodo, basti pensare a Raffaello e Canova e a molte delle loro opere prese come modello di riferimento.
Per citare qualche esempio:
"La Danzatrice di Possagno" (1798-99) ripresa nel *Traité sur la Danse* di Carlo Blasis (1820) nella posa *épaulée*.
"Apollo e Dafne" (1622 – 25) da cui verrà ripresa più tardi la posa di *arabesque a deux bras* in balletti come Giselle o le Silfidi, divenendo simbolo del balletto romantico.
Altre pose faranno riferimento ad opere più antiche: è il caso della posa *attitude* ispirata alla statua cinquecentesca del "Mercurio" di Jean Boulogne (detto il Giambologna) che costituirà un preciso riferimento tecnico e stilistico.

Nella danza si prediligono linee allungate ma morbide, l'intenzione deve essere quella di qualcosa che va oltre, che non finisce mai, per rendere l'idea della leggerezza.
Fondamentali le linee della parte superiore del corpo quali le braccia, lunghe nelle linee ma sempre morbide nei contorni e nei movimenti, ad es. il movimento delle braccia del Cigno con il gomito sostenuto per non sentire le braccia a peso morto e creare l'idea della leggerezza (nella figura riportata sotto). La linea del collo, che deve essere allungato perché la lunghezza è sinonimo di bellezza, e soprattutto da non dimenticare "linea dello sguardo". Lo sguardo infatti definisce la posa rendendola espressiva.
Lo sguardo è sempre strettamente connesso ai movimenti delle mani e alla direzione del corpo.
Si dice che gli occhi siano legati alle mani come da un filo invisibile per cui lo sguardo segue sempre il movimento del braccio che si sta muovendo per poi fissarsi quando la posa è definita.

Uliana Lopatkina ne *Il Lago dei Cigni.*

Polina Semionova in *Giselle.*

3.5 Posizioni e pose

Alessandra Ferri in *Giselle.*

Posizioni e pose sono l'ossatura di tutti i movimenti.
Possono essere considerate la base della coordinazione tra le braccia e le gambe in quanto costituiscono modelli sulla base dei quali tutte le parti del corpo si raccordano in modo equilibrato, coerente e funzionale alla dinamica dei movimenti.
Le "posizioni" individuano le traiettorie dei movimenti delle singole parti del corpo e costituiscono i punti di riferimento spaziale stabilendo anche i punti di assetto.

Sono anche intese come momento di partenza o di arrivo di una posa.
Quando si parla di posizioni si fa anche riferimento alle posizioni di testa, tronco, piedi, braccia, ognuna nelle sue varianti.
Riferendoci alla posizione del corpo, dobbiamo obbligatoriamente soffermarci sul concetto di *épaulement.*
Il termine (épaule = spalla) risale ad un periodo compreso tra la fine del '700 e gli inizi dell'800 e fa riferimento ad un posizionamento obliquo del corpo creato da un contrasto tra la spalla arretrata e lo sguardo rivolto nella direzione opposta (foto sotto).
L'*épaulement* viene acquisito dalla scuola russa che lo identifica con la posizione obliqua della figura deviata di 45° rispetto alla posizione frontale (*en face*).

Irina Golub ne *Il Lago dei Cigni.*

La "posa" indica un atteggiamento globale di tutta la figura.
È costruita sulla coordinazione tra braccia, gambe, tronco, testa e sguardo e ha un ruolo fondamentale in tutti i movimenti e passi perché traccia linee e crea forme.
Nelle pose il corpo è generalmente in *épaulement* con le braccia in posizione asimmetrica e lo sguardo in direzione opposta a quella del corpo.
Questo schema si basa sempre sui principi dell'*aplomb*, del contrappeso e del centro, ma richiede piccole modifiche tra le posizioni di testa e torace per dare alla figura maggiore espressività sul piano estetico – formale.
Lo studio delle pose è fondamentale ed è strettamente legato al linguaggio delle arti figurative; per citare alcuni esempi: le pose di *arabesques* e di *attitudes* delle quali parleremo più avanti.

3.6 Port de bras

Sylvie Guillem.

Il termine *port de bras* (letteralmente "movimento delle braccia") indica una concatenazione di movimenti realizzati dalle braccia e accompagnati dalla testa e dallo sguardo.
Esistono molte forme di *port de bras*, (sei sono quelli codificati) utilizzati per dare intensità e plasticità ai movimenti delle braccia e della schiena, e melodiosità alle linee tracciate dalle mani.
I primi due *port de bras* sono semplici passaggi fra pose diverse con movimenti fluidi e continui di braccia, testa e torace, gli altri quattro sono più articolati e complessi e richiedono una partecipazione maggiore di tutto il corpo.
Lo studio dei *port de bras* è importante per garantire il portamento espressivo degli arti superiori, aiuta a costruire l'assetto delle pose, la mobilità e la plasticità della schiena e un corretto ritmo respiratorio collegandolo al principio dinamico – espressivo di "tensione – rilassamento".
Tutti questi movimenti devono sempre essere eseguiti in modo fluido e continuativo, con una perfetta coordinazione tra le varie parti, solo così si può garantire l'armonia e l'espressività dei movimenti.

Inoltre, non bisogna dimenticare che l'esecuzione dei *port de bras* implica naturalmente anche l'utilizzo delle mani e della testa e di tutta la parte superiore del corpo proprio perché i vari elementi sono collegati tra loro.
Importante è capire come si possono muovere le varie parti.
Un braccio ad esempio può muoversi a livello della mano, del polso, del gomito e su varie altezze, così come una gamba può muoversi a livello della caviglia, del ginocchio, anch'essa su varie altezze, ma sempre collegati tra loro secondo uno studio di opposizioni ed equilibrio.
Se ad esempio eseguiamo un movimento relegato alle caviglie, si muoveranno solo i polsi (ad esempio in un *contretemps*), se invece il passo si realizza con un movimento delle ginocchia, allora il braccio partecipa al livello del gomito. L'altro braccio non resta però fermo ma parteciperà con il polso.
Il movimento, infatti, – per ragioni di equilibrio – non è mai realizzato con una sola delle due parti, quindi un braccio farà il movimento fondamentale (con il gomito) e l'altro parteciperà di conseguenza (con il polso).
Le braccia devono essere in armonia, unità e corrispondenza tra la parte alta e la parte bassa.
Quando camminiamo avviene una naturale seppur leggera oscillazione delle braccia (e delle spalle) in opposizione alle gambe. Blasis spiega che l'opposizione nella danza, piuttosto che vederla come stilizzazione o riproduzione dell'oscillazione naturale, bisogna considerarla come "distribuzione delle parti rispetto al centro in funzione dell'equilibrio".
L'altezza degli arti cambia in base al tempo, allo stile e al gusto, secondo il principio della varietà (principio dell'arte classica, nonché principio creatore della coreografia).

Polina Semionova ne *Il lago dei Cigni*.

Le mani sono un altro elemento fondamentale a completamento di un *port de bras.*. L'atteggiamento delle mani parte da una posizione naturale, leggermente arrotondate, (unendo l'indice e il medio al pollice chiusi leggermente verso il palmo della mano) e rappresentano il punto da cui parte qualsiasi *port de bras.*
Denotano leggerezza, morbidezza e naturalezza del gesto, e definiscono lo stile.

Petra Conti in *Raymonda*.

3.7 Lo sguardo

In quasi tutti i passi lo sguardo contribuisce a costruire il movimento.
Lo sguardo rappresenta forza, energia, intensità e carattere; in base ad esso cambiano l'atteggiamento della testa e il peso, può agevolare o contrastare le posizioni del movimento ed essere utilizzato in funzione di un corretto scarico dell'equilibrio.

Oltretutto caratterizza personaggi e situazioni e pone il danzatore in relazione con lo spazio e con il pubblico.
Nel linguaggio tecnico si parla di "peso dello sguardo" proprio x la sua incidenza sull'equilibrio generale del corpo.
Ad esempio nelle pose *écartées* il corpo si piazza attraverso un abbassamento o sollevamento di una spalla conseguentemente all'abbassamento o sollevamento dello sguardo.
O ancora in un passo saltato, viene utilizzato prima per piazzare il peso del corpo e poi, cambiando repentinamente direzione, a sensibilizzare il torace preparandolo allo slancio.

Grande posa écartée en arriere

L'interiorizzazione del rapporto peso–sguardo viene assimilata con lo studio fino a divenire un fattore naturale.
Tutti questi elementi vanno sempre raccordati tra loro secondo un rapporto armonico e unitario, partendo da un equilibrio compositivo e una pulizia tecnica fondamentali, ma senza dimenticare quei criteri estetici, quali la simmetria, la grazia e l'eleganza, l'armonia compositiva, il portamento, nonché le proporzioni vitruviane, e tutti quegli elementi stilistici e soprattutto espressivi che ne garantiscono la bellezza delle forme e la giusta qualità di movimento, permettendo così allo spettatore di cogliere l'essenza profonda di questo meraviglioso linguaggio che è la danza.

4. Studio dei repertori

Nella cultura occidentale, si tende a definire la bellezza di un oggetto in relazione al giudizio di un soggetto che lo osserva e che si esprime in base a quel concetto di bellezza che porta in sé, e che è pur sempre condizionato dai canoni imposti dalla cultura estetica a cui appartiene.
Abbiamo visto come la danza classica sia stata influenzata dalle arti figurative e come molte forme danzanti si rifanno a quell'ideale di bellezza fisica che, rispecchiando tutti i canoni classici, permette alle forme stesse di essere definite belle.
È per questo motivo che quando guardiamo un balletto del repertorio classico, non possiamo fare a meno di avere la sensazione di guardare qualcosa di bello o gradevole.
Prendiamo in esame alcuni estratti tra i più famosi balletti del repertorio classico per vedere come vengono applicati i requisiti di cui abbiamo precedentemente parlato e qual è il risultato finale.
Iniziamo da *Giselle,* balletto classico e romantico per eccellenza ideato nel 1841 dallo scrittore Théophile Gautier. Nelle immagini seguenti l'interpretazione della prima ballerina Marianela Nunez.

Osservando le varie sequenze possiamo notare subito alcuni elementi fondamentali che permettono ai passi e alle pose di essere definiti gradevoli, andando oltre la definizione di "semplice" sequenza tecnica e acquistando una propria valenza artistica.
Innanzitutto, la naturalezza e la leggerezza della danzatrice in ogni suo gesto, non fanno trasparire alcuno sforzo fisico: le braccia seguono linee lunghe ma allo stesso tempo restano morbide, la testa accompagna ogni loro movimento confermandolo con lo sguardo e l'espressività del viso.
Le linee lunghe delle gambe che si elevano in aria e le braccia morbide e leggermente arrotondate, si alternano a movimenti repentini dei piedi nei veloci *pas de bourrées* o nei *contretemps* insieme a piccoli movimenti dei polsi che accentuano gli impulsi o i respiri.
Questa alternanza dinamica dà colore alla scena e qualità al movimento.
Tutta la figura risulta sempre composta, ogni movimento è costruito su un rapporto armonico tra le varie parti in maniera così naturale che non si percepisce alcuno sforzo fisico, ma ciò che ne risulta è una sensazione di leggerezza e morbidezza che è alla base della danza classica.
Vediamo ora nel dettaglio alcune delle forme danzanti più famose per capire meglio come i principi di cui abbiamo precedentemente parlato vengono applicati alle suddette forme.

Prima Arabesque con braccia à couronne.

Nell'immagine osserviamo una delle figure più conosciute del balletto: l'arabesque.
Osservando la posa è evidente una tendenza verso l'alto di tutto il corpo dovuta all'applicazione dei principi di verticalità e sospensione che creano quell'idea di leggerezza e grazia, fondamentali per un balletto classico del repertorio romantico qual è *Giselle.*
La testa leggermente protesa in alto come a guardare qualcosa lontano e le braccia racchiuse nella morbida posizione a *couronne* creano l'effetto leggerezza; la linea verticale che collega le mani alla punta del piede puntato a terra, dà stabilità alla posa e la gamba *en l'air* con il piede che protende verso l'alto, aumenta l'effetto sospensione. Tutta la figura è lineare.

4.1 Arabesque

Il termine *arabesque* viene assimilato dalle arti figurative dell'arte classica, riferendosi alle composizioni decorative (dette appunto grottesche – arabesques) connotate da inventiva, leggerezza e gioiosità. Un particolare riferimento sono gli affreschi delle ville di Ercolano e Pompei e le Grottesche disegnate da Raffaello per le Logge Vaticane agli inizi del '500. Proprio con gli scavi di Ercolano e Pompei, le grottesche tornano di moda, vengono denominate *arabesque* dai francesi e investono tutte le arti, compresa la danza. Con le *arabesques* si vuole uscire fuori dagli schemi, dalle convenzioni: in pittura l'arabesque vuole contrapporre alla perfezione del "Bello ideale" (rappresentato ad es. dall'Apollo del Belvedere), la stravaganza di architetture immaginarie; nella danza invece diventa uno stile rappresentato da figure libere e non convenzionali, con atteggiamenti estranei ai canoni accademici, uno stile dunque che si contrappone alla perfezione dei modelli ideali codificati dall'Académie Royale de Danse di Luigi XIV.

Logge di Raffaello

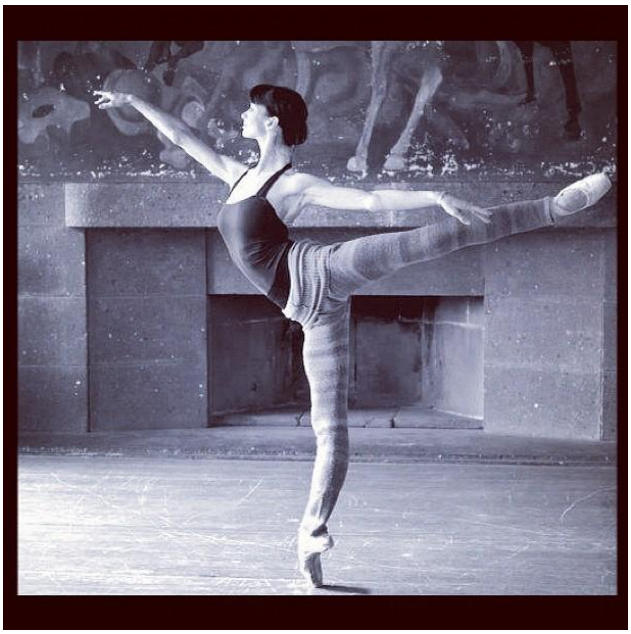
Apollo del Belvedere

Se alla fine del ‘700 l’*arabesque* rappresenta uno stile di danza classica, successivamente indicherà composizioni di gruppo in cui i danzatori intrecciavano in mano veli e ghirlande componendo un disegno simile alle volute “arabescate” delle composizioni figurative classiche. Ne vediamo un esempio nelle immagini sotto.

Canova. Le tre grazie (1799).

Agli inizi dell’800 invece si riferirà alla posizione di un singolo danzatore, caratterizzata da un profondo senso di leggerezza e di proiezione nello spazio, e dalla libertà rispetto ad alcuni principi tradizionali della danza accademica (*aplomb* e opposizione braccia – gambe): contrariamente all’epoca attuale, sarà una figura libera, caratterizzata da posizioni diverse di gambe e braccia (allungate avanti o indietro) e rappresenterà una visione più aperta del concetto di “Bello ideale” e soprattutto quell’indeterminatezza che preannuncia l’estetica romantica. Carlo Blasis sarà il primo a studiarne l’analisi estetica e strutturale nel suo *Traité élementaire théorique et pratique de l’Art de la danse* (1820), sottolineandone proprio le sue origine dalla pittura classica e dai bronzi e i marmi scoperti negli scavi di Ercolano, dai quali egli stesso dichiara di essersi ispirato. Nel *Traité* vengono enunciati alcuni elementi strutturali dell’*arabesque*:

- *Irradiamento*, cioè la distribuzione delle diverse parti del corpo in direzioni diverse e opposte.
- *Degradazione*, cioè l'alleggerimento progressivo delle parti dal centro alle estremità.
- Leggerezza aerea dei modelli antichi (es. le Menadi o i Centauri di Ercolano, o le figure a tempera in stile pompeiano di Canova). A volte le braccia sono allungate all'indietro richiamando alla mente le Vittorie alate (es. la Nike di Samotracia) o arrotondate in avanti; la schiena invece può essere girata verso il pubblico (arabesque à dos tourné).
- *Dinamismo*, ovvero carica espressiva e gioia, tipiche del Neoclassicismo e che anticipano lo stile Romantico.

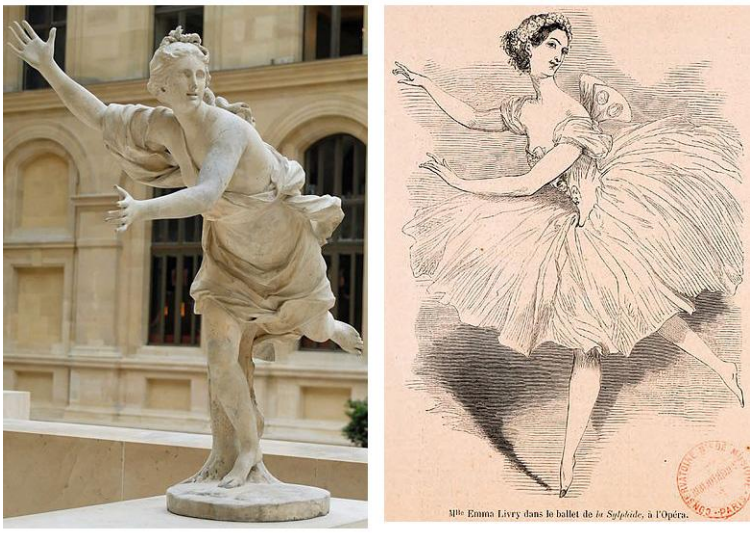

Polina Semionova.

Esistono molte varianti di *arabesque*, soprattutto nella direzione delle braccia e nell'orientamento del corpo, che si sono modificate nel corso degli anni, a volte estremizzandosi, a seguito di evoluzione tecnica e stilistica. Fondamentalmente nelle *arabesques* il peso del corpo è supportato da una sola gamba, mentre l'altra è allungata *en arriere*.
Le braccia, armoniche con il corpo, sono invece allungate in direzioni diverse (generalmente uno è diretto in avanti e l'altro *à la seconde*), o protese verso un unico punto ad altezza differente l'una dall'altra (*arabesque a deux bras*), o ancora pretese in direzioni opposte (uno allungato in avanti e l'altro dietro formando una linea obliqua), senza contare le varianti con la gamba di base *en plié*. Si crea dunque una linea continua che parte dalla punta delle dita della mano *en avant*, fino alla punta del piede della gamba *en carriere*, formando così una posa plastica ed espressiva. Molto importante anche l'atteggiamento delle spalle che devono essere parallele alla direzione di questa linea. Tutto ciò fa sì che la figura risulti caratterizzata da una evidente linearità, in contrapposizione alla circolarità della posa *attitude*.

Prima arabesque.

Seconda arabesque (Polina Semionova).

L'*arabesque a deux bras* costituisce un caso estremamente significativo di fusione di movimento danzante e gesto drammatico, ma anche un esempio di influenza della pittura sulla danza e più genericamente, di trasversalità tra le arti (pittura, teatro, commedia dell'arte, danza). Vediamo nel riquadro sottostante un confronto tra la scultura rappresentante *Dafne*, di Guillaume Coustou (1713-1714) e un'arabesque a *deux bras* arrotondate eseguito della danzatrice Emma Livry ne "*La Sylphide*".



Nel corso della sua evoluzione, le braccia hanno perso la rotondità allungandosi (*bras allongées*), la figura sembra così proiettarsi verso uno spazio infinito creando quella sensazione di leggerezza e sospensione che ne dà una forte carica romantica.

Carla Fracci in *Giselle*

Svetlana Zakharova e Roberto Bolle in *Giselle*

Un altro esempio di *arabesque* che esprime grande leggerezza ma, soprattutto, grande carica espressiva è l'*arabesque* con le braccia allungate all'indietro, che richiama fortemente le Vittorie alate, come la Nike di Samotracia (figura sotto a destra).

Petra Conti in *Giselle*

Forte carica espressiva, leggerezza e senso di continuità è dato invece dall'*arabesque* a *dos tourné*. Anche in questo caso è presente l'influenza delle arti figurative quali le opere di Canova.
Ne vediamo qui di seguito un esempio nella sua versione di *attitude* (chiamato arabesque dal Blasis).

Polina Semionova

Antonio Canova. Danzatrice di Possagno (1798-1799).

L'evoluzione tecnica avutasi nel corso degli anni ha portato ad un'esasperazione della linea dinamica del corpo dei danzatori, modificando il rapporto fra il bacino e la gamba che si estende in aria.

Lasciando, infatti, che l'anca della gamba alzata segua leggermente il suo movimento di allungamento e rotazione esterna (anziché restare allineata con l'anca della gamba portante) si crea l'illusione di maggiore lunghezza della gamba stessa (metodo Balanchine).
Cambia anche l'altezza della gamba che raggiunge altezze ai limiti dell'acrobatismo.
Torniamo alle figure del nostro balletto:

Grande posa l'arabesque.

Nell'immagine la posa è molto simile alla prima ma cambia la posizione delle mani: il braccio sinistro è proteso in avanti come a voler intensificare la direzione dello sguardo, mentre il braccio destro segue la stessa direzione della gamba *en l'air* creando un parallelismo tra i due arti.
Anche in questo caso il contrasto tra la linea verticale testa – piede in punta e la linea orizzontale gamba *en l'air* – braccio *en avant*, danno linearità e stabilità alla figura. Fondamentale in questo caso la morbidezza delle mani che ci aiuta a capire il contesto romantico a cui appartiene la scena.
L'idea che si crea è quella di un irradiamento che dal centro si espande all'esterno attraverso le linee del corpo, in maniera sempre più sottile, fino a dissolversi nell'aria. Per spiegare la giusta qualità del movimento parliamo quindi di irradiamento e degradazione.

Abbiamo visto come le linee siano fondamentali per creare linearità e stabilità alla figura ma l'atteggiamento delle mani, della testa, e soprattutto dello sguardo possano influire sul risultato finale: vediamo come cambiando piccoli particolari in una stessa posa, si possa dare alla figura un aspetto totalmente diverso.
Prendiamo in esame un'immagine tratta da *Giselle* e mettiamola a confronto con un'immagine tratta da *La Bayadere,* balletto creato nel 1877 da Marius Petipa.

Grande posa 1'arabesque
(*Marianela Nunez* rispettivamente in *Giselle* e *La Bayadere*).

Grande posa 1'arabesque con variante delle braccia.

Entrambe le foto rappresentano 1'*arabesque*, ma confrontando le due foto si può notare come l'effetto sia totalmente diverso: più morbida e romantica la prima, più decisa e netta la seconda.
Ma quali sono gli elementi che determinano questa differenza scenica?
Avendo già descritto la prima foto, analizziamo la seconda. Già da un primo sguardo possiamo individuare subito alcuni elementi caratterizzanti:
Le linee sono nette e decise, sembrano quasi tagliare l'aria, il busto è più retto, le gambe e le braccia sono più alte, elemento tipico di un atteggiamento non più romantico (quello della Fig. 2), lo sguardo non sembra cercare qualcosa lontano ma è rivolto verso un punto preciso, la mano destra in alto, leggermente piegata, spezza le linea del polso e ciò fa sì che si perde l'elemento della morbidezza per lasciare posto alla forza.
Nonostante queste differenze, entrambe le figure vengono definite belle o gradevoli, questo perché rispecchiano quei canoni fondamentali necessari perché ciò avvenga: proporzione, linearità, plasticità, compostezza, naturalezza e interpretazione.

4.2 Attitude

Prendiamo in esame un'altra posa tipica del balletto tecnicamente molto impegnativa ma impiegata continuamente per la sua grande eleganza: l'*attitude*.

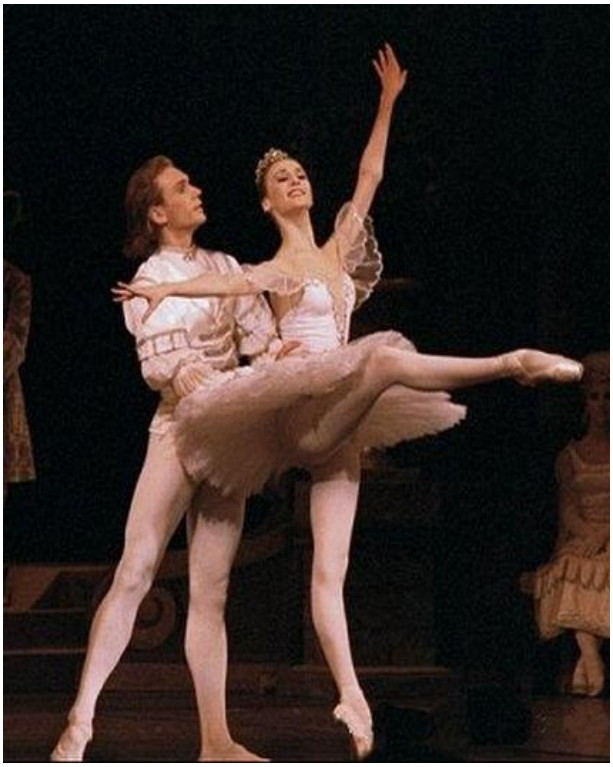
Il termine *attitude* viene tradotto con attitudine o atteggiamento e indica una posa in cui il danzatore sta su una gamba sola mentre l'altra è sollevata e piegata *en arriere* o *en avant*, le braccia invece seguono una disposizione asimmetrica in posizione *arrondie*.
A seconda del posizionamento del danzatore nello spazio e della visuale da parte dello spettatore, l'*attitude* può essere in *effacé* o *croisé*; nel primo caso, entrambe le gambe sono visibili dal pubblico in tutta la loro lunghezza, sia nell'*effacé en avant* che *en arriere*, nel secondo caso invece, se si tratta di un *attitude croisé en avant*, la gamba portante risulterà parzialmente nascosta dalla gamba en l'air, il contrario avverrà nell'*attitude croisé en arriere* dove invece sarà la gamba sollevata ad essere leggermente nascosta dalla gamba portante.
Secondo gli storici del balletto l'invenzione di questa posa viene attribuita al maestro e teorico della danza Carlo Blasis che si sarebbe ispirato alla celebre statua cinquecentesca del Mercurio di Giambologna, che in effetti costituirà un preciso riferimento tecnico e stilistico.
È una posa complessa, caratterizzata da una forte valenza espressiva e da grandi potenzialità tecniche, e contraddistinta, a differenza dell'arabesque, da una linea tondeggiante e avvolgente.

Mercurio di Giambologna.

Posa attitude croisé en arriere.

La posa di *attitude*, proprio per la bellezza e l'eleganza della sua forma, viene generalmente usata negli "adagio" dove è richiesta non solo bravura e perfezione tecnica ma anche forza, intensità e la capacità di eseguire movimenti ampi e sostenuti. Una ballerina di adagio deve saper mantenere una posizione (proprio come l'*attitude*) in modo preciso e sicuro restando in equilibrio più di quanto ci si aspetti rendendo sempre ogni movimento con eleganza, grazia e fascino.

Attitude effacé en arriere (Polina Semionova).



Attitude croisé en avant (Svetlana Zakharova e Victor Baranov in *Lo Schiaccianoci).*

Come l'*arabesque*, anche l'*attitude* assume valenze espressive differenti a seconda del contesto in cui viene inserita, trattasi ad esempio di un balletto romantico come *Giselle*, o un ruolo più forte come quello del cigno nero ne *Il Lago dei Cigni* o di temperamento come quello di Kitri nel *Don Chisciotte*.
L'espressività, insieme all'interpretazione, sono, infatti, due qualità fondamentali che i ballerini devono possedere per entrare nel ruolo affidatogli ed eseguire i movimenti in maniera corretta secondo lo stile del balletto, in modo da dare immedesimarsi nel personaggio il più fedelmente possibile.

Attitude effacé en arriere eseguito in elevazione. (*Paloma Herrera* in *Don Chisciotte).*

Attitude croisé en arriere eseguito in elevazione. *(Alina Cojocaru* in *Giselle).*

4.3 Espressività – Interpretazione – Ruolo

Nelle immagini soprastanti emerge una chiara differenza nell'interpretare lo stesso salto: nella prima immagine, tratta dal *Don Chisciotte*, è evidente un forte slancio del corpo in aria e una tensione verso l'alto con un arretramento di schiena e testa (*cambré en arriere*) che proiettano la figura all'indietro. La spinta propulsiva nello spazio crea dinamismo e infonde una forte carica energetica al movimento.

Nella seconda immagine, tratta dal balletto *Giselle*, la figura si proietta in avanti e nonostante lo slancio in aria, vengono mantenute compostezza e verticalità della figura e un'eleganza e delicatezza dei gesti tipiche del balletto romantico.

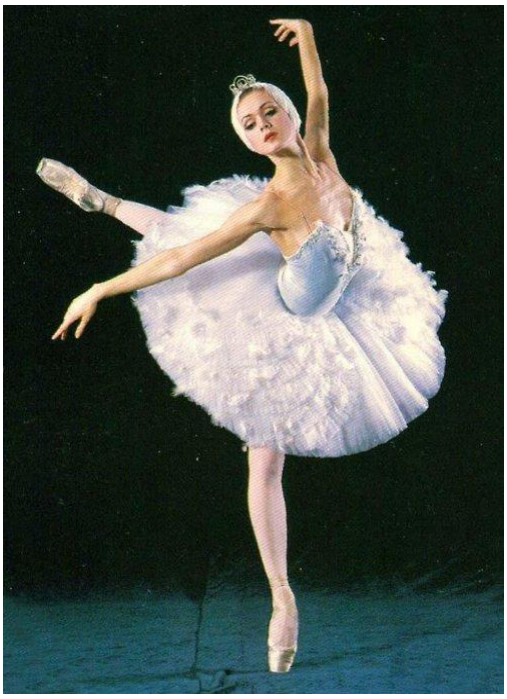
Eseguire una posizione a mezz'aria, mantenendola correttamente non è impresa semplice in quanto bisogna prestare particolare attenzione a non rompere le linee, mantenere la simmetria tra le parti del corpo e a mantenere la naturalezza dei movimenti nonostante lo sforzo dello slancio. Una combinazione di esuberanza ed energia ma allo stesso tempo controllo e purezza.

Il corpo, con il suo fluire naturale dei gesti, compie movimenti puri, continui, coordinati, perfetti ed ogni cosa risulta in sintonia.

Vediamo ora in dettaglio il motivo per cui lo stesso movimento può assumere valenze espressive diverse.

Queste differenze sono dovute principalmente al diverso ruolo interpretato dalla ballerina: nel primo caso il ruolo è quello della civettuola Kitri del *Don Chisciotte*, personaggio brioso e allegro, e naturalmente tutte queste caratteristiche si rispecchiano nell'esecuzione dei passi che sono generalmente rapidi e complicati ma sempre accompagnati da una estrema pulizia tecnica. Un ruolo di questo tipo evidenzia la ballerina di "allegro" che deve saper eseguire *pirouettes* vorticose, salti impensabili, avere fascino, freschezza e vivacità, sia nella tecnica che nella presentazione.

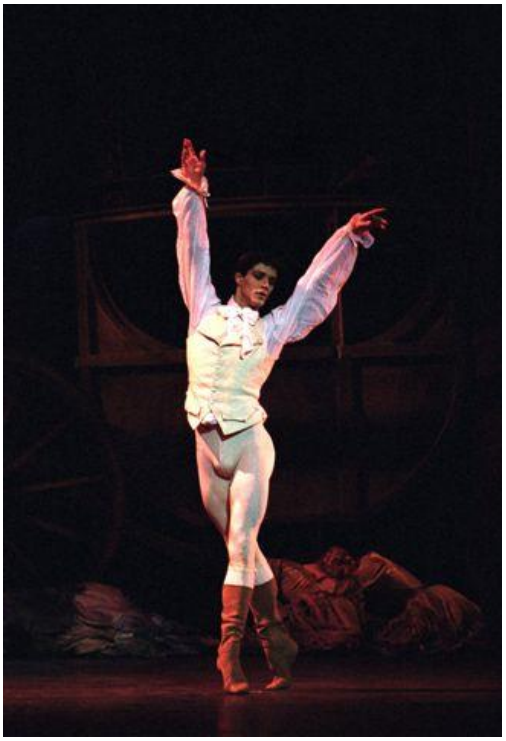
Nel caso di *Giselle* invece, che con la sua coreografia lirica e delicata, rappresenta una delle più alte espressioni dello stile romantico, la protagonista, soprattutto nel II atto, ha le caratteristiche tipiche della ballerina di "adagio", termine usato proprio per descrivere il talento nell'interpretazione dei ruoli romantici, dove sono richieste forza, intensità, capacità di eseguire movimenti lenti, ampi e sostenuti, accompagnati sempre da fluidità, continuità e una leggerezza quasi sovrannaturale.
Altro esempio interessante è il duplice ruolo di Odette/Odile ne *Il Lago dei Cigni* (immagini sotto nell'interpretazione di Uliana Lopatkina) che offre la sfida tecnica e interpretativa più alta del balletto classico.
Qui viene richiesto alla stessa ballerina di interpretare due ruoli nettamente distinti, quello del Cigno Bianco, una creatura buona e fragile che con la sua bellezza e il suo tenero corteggiamento fa innamorare di sé il principe, e quello del Cigno Nero, attraente, seducente, fiero, che lo ammalia e lo inganna.



I movimenti del Cigno bianco risultano più fluidi e le linee morbide ed eleganti, lo sguardo dimesso e l'atteggiamento che ne risulta si può definire romantico; diverso l'atteggiamento del Cigno nero che si muove con un temperamento più forte attraverso linee nette e uno sguardo più deciso.
Nel II atto del balletto, quando il principe danza con il cigno bianco (Odette), le linee morbide si intrecciano in movimenti fluidi ed eleganti e il *pas des deux* è cosparso da un'aurea di tenero romanticismo.
Nel III atto, il principe danza invece con il cigno nero (Odile), i movimenti sono più ampi e netti, gli sguardi decisi e l'atteggiamento che ne risulta è più dinamico e brioso.

Il Lago dei Cigni. Pas des deux del Cigno Bianco *Pas des deux del Cigno Nero*
(Uliana Lopatkina e Danila Korsuntsev ne *Il Lago dei Cigni).*

I ballerini si servono del loro corpo e del volto per comunicare il contenuto emozionale della coreografia.
Si parla, dunque, di espressività, una delle qualità fondamentali di un danzatore che rendono la bellezza di un'esibizione arricchendola di sfumature.
Ovviamente questo aspetto si ritrova anche nei ruoli maschili, a volte in maniera più accentuata rispetto ai ruoli femminili. I danzatori, infatti, oltre ai cosiddetti ruoli da *danseur noble*, in cui esprimono grazia, eleganza e si pongono nei confronti della partner come gentiluomini, secondo i canoni della tradizione cavalleresca, possiedono altresì la possibilità di lanciarsi in virtuosismi esagerati mettendo in mostra tutta la loro bravura tecnica oltre che espressiva, combinando insieme una potenza fisica esplosiva e un assoluto controllo del corpo, caratteristiche tipiche del danzatore "virtuoso".
Vediamo qui di seguito alcuni esempi:
Nelle immagini sottostanti l'étoile Roberto Bolle interpreta ruoli da *danseur noble*, con le sue linee lunghe e morbide, e un'estrema eleganza nei gesti sia negli assolo che con la sua partner.
Il *danseur noble* esegue i passi in modo pulito e controllato ed è un partner di grande sensibilità, presenta la sua dama con grazia e delicatezza in modo che tutti la contemplino ammirati: lei è la dama adorata e riverita, lui il cavaliere tenero che la accompagna. L'emozione che ne risulta viene scaturita proprio da questa eleganza.
Saper esprimere queste qualità significa possedere una tecnica formidabile che non viene eseguita mai in modo superficiale, e proprio per questo i danzatori nobili rappresentano una rarità.



Roberto Bolle in *Manon*.

Polina Semionova e *Roberto Bolle* ne *Il Lago dei Cigni*.

Nelle successive immagini, tratte dal *Don Chisciotte*, ecco invece due esempi di danzatore virtuoso che mette in evidenza tutta la sua spavalderia attraversa una formidabile padronanza tecnica che esplode quasi sempre in salti mozzafiato e giri strepitosi. Ma, a parte la bravura tecnica, il virtuosismo è legato all'esuberanza interpretativa.
L'intento è, infatti, quello di mettere in evidenza le proprie capacità artistiche attraverso una grande interpretazione, dando forte risalto ai ruoli maschili.

> *"Il virtuosismo non ha nulla a che vedere con la tecnica. Bisogna saper esprimere la vita, il suo battito".*
>
> Kevin McKenzie

José Martinez nel *Don Chisciotte*

Un tempo i ruoli del *danseur noble* e quelli del virtuoso erano assegnati a danzatori diversi per le differenze fisiche, tecniche ed espressive, oggi con il nuovo atletismo che caratterizza un balletto, i danzatori possiedono una padronanza tecnica che raramente possedevano fino a qualche decennio fa, per cui un artista completo risulterà essere un virtuoso che sa fare tutto, dai ruoli più nobili a quelli virtuosistici.
Le immagini seguenti evidenziano come lo stesso salto può essere eseguito in maniera nobile o virtuosistica, a seconda dell'intenzione che si vuole esprimere.
Nella prima immagine la figura è retta e composta e nonostante lo sforzo dello slancio risulta equilibrata nel parallelismo di braccia e gambe e compostezza nel volto, come ci si aspetta da una figura nobile come quella del principe qui interpretato da Roberto Bolle; nella seconda immagine sono più evidenti sia lo slancio che l'impeto, dovuti ad una maggiore apertura del busto, asimmetria delle braccia oltre che ad una fisicità più possente e all'intenzionalità del ballerino di meravigliare il pubblico. Carlos Acosta perfetto nel ruolo del Corsaro.

Roberto Bolle.

Carlos Acosta ne *Il Corsaro.*

Il legame che si crea tra l'artista e il ruolo affidatogli è fondamentale. I ballerini parlano con tutto il loro corpo, trasmettono emozioni fisicamente donando il loro movimento al pubblico ed è importante che si crei il giusto equilibrio fra tecnica, bravura e interpretazione, così coma la parte richiede.
La purezza delle linee, la delicatezza dei gesti, anche quelli più spavaldi, l'intensità dell'interpretazione, devono essere accompagnate sempre da rigore e pulizia tecnica, sia che si tratti di ruoli forti e di carattere, sia di ruoli drammatici o lirici.
Solo attenendosi a queste regole si potrà creare un'opera armonica e perfetta in ogni sua parte che susciti una sensazione di pura bellezza.

Conclusioni

Il balletto possiede un linguaggio peculiare, può comunicare le emozioni più profonde della natura e del cuore dell'uomo, e il pubblico può percepirle, restarne affascinato oppure no.
Ciò che per uno spettatore può risultare estasiante o affascinante, per qualcun altro può apparire invece noioso e privo di fascino. Inoltre, il significato di un balletto non viene rivelato da tutti allo stesso modo. Bisogna per questo tener presenti i diversi criteri applicati ad un balletto classico o contemporaneo, narrativo o di pura danza.
Se un balletto racconta una storia, la coreografia ha un intento meno astratto e più facilmente percepibile, grazie soprattutto al vocabolario codificato, laddove invece c'è assenza di trama, può risultare più complicato comprenderne il significato solo attraverso le immagini.
Nonostante queste differenze e se vogliamo, difficoltà, l'intento di un ballerino resta comunque quello di esprimere emozioni profonde attraverso questa meravigliosa forma d'arte che è la danza, cercando di coinvolgere il pubblico, attirarlo a sé e affascinarlo, immergendolo in quella medesima atmosfera surreale che egli stesso sta vivendo sul palcoscenico.
Il balletto è una disciplina difficile da studiare e da comprendere ma sicuramente cattura la curiosità di tutti, anche dei non amanti del genere. Il fascino di quest'arte sublime scaturisce proprio dalle difficoltà presenti nella danza stessa, nelle prese spettacolari, nei salti acrobatici, nelle *pirouettes* sempre più numerose, nelle posizioni complicate dei passi a due, nella carica emotiva ed espressiva degli artisti, senza dimenticare il fondamentale apporto della musica che aiuta a fondere ogni elemento insieme in modo da creare un tutto armonico.
Abbiamo già ampiamente parlato di come il concetto di bello ideale così come lo concepiamo nella nostra cultura, si rifà ai principi dell'arte classica di Armonia, Simmetria ed Euritmia.
Gli stessi principi rappresentano la base su cui si fondano i canoni della danza classica, di conseguenza, anche se non siamo amanti del balletto, non possiamo fare a meno di ammirare la bellezza di un passo a due o di una posa classica, proprio perché culturalmente influenzati dal concetto di Bello Ideale tipico dell'arte greca.
Le seguenti immagini rappresentano alcune pose tratte da balletti tra i più famosi del repertorio classico e non solo.
Diverse per carattere, stile, ambientazione e temperamento, risultano tutte ugualmente belle, armoniche e spettacolari, in quanto tutte rispecchiano i canoni prestabiliti di simmetria, linearità, delicatezza, armonia, espressività e interpretazione che permettono loro di essere riconosciute come espressione di pura bellezza.

Roberto Bolle e *Zenaida Yanowsky* ne *Il Lago dei Cigni.*

Lucia Lacarra e *Marlon Dino* in *Thais Pas des Deux.*

Iana Salenko e Dinu Tamazalacaru in *Lo Schiaccianoci.*

Linee lunghe e continue, simmetria e un'attenta coordinazione tra le parti caratterizzano le pose garantendo un senso di equilibrio e perfezione.
Allo stesso modo, fluidità, morbidezza, naturalezza dei gesti in un susseguirsi continuo di movimenti morbidi e leggeri, danno la sensazione che tutta la gestualità del corpo sia in perfetta sintonia con quelle movenze.
Il risultato non può essere che semplice e pura bellezza.

Roberto Bolle e Alina Somova in Excelsior Pas des deux.

Natalia Osipova e David Hallberg in Romeo e Giulietta.

Natalia Osipova e *Ivan Vasiliev* in *Don Chisciotte.*

Bibliografia

CALENDOLI Giovanni, *Storia universale della danza*, Mondadori, Milano, 1985.
Chorégraphie – Studi e ricerche sulla danza. Anno 1, n. 1, Di Giacomo Editore, Roma.
Chorégraphie – Studi e ricerche sulla danza. Anno 3, n. 6, Di Giacomo Editore, Roma.
Chorégraphie – Studi e ricerche sulla danza. Anno 6, n. 11, Di Giacomo Editore, Roma.
ELLISON Nancy, RUBIN Hanna, *La danza dell'American Ballet Theatre. La storia, gli artisti, la tecnica, gli spettacoli",* Gremese Editore, Roma, 2006.
PAPPACENA Flavia, *Teoria della danza classica, in "Analisi strutturale – anatomica"*, Gremese Editore, Roma, 2005, vol. 2.
PAPPACENA Flavia, *Teoria della danza classica, in "Posizioni, pose e port de bras"*, Gremese Editore, Roma, 2003, vol. 1.