



Torinodanza

# Danza: piccolo manuale d'uso

Circolo dei lettori, 7 - 14 - 21 maggio 2013

## LA MUSICA E LA DANZA

di Elisa Guzzo Vaccarino

La musica è necessaria alla danza? Può sembrare una strana domanda, visto che da sempre si parla per musica e danza di “arti sorelle”, eppure, se le si pensa disgiunte, ecco che la musica senza danza vive di vita propria mentre - si ritiene comunemente - la danza senza musica è impossibile. Riflettendo su questo, se si guarda alla storia della danza occidentale, per risolvere il problema della relazione danza-musica, si sono trovate nel tempo varie strade.

Per “sostenere” il balletto, nell'Ottocento si sono commissionate partiture apposite, “di servizio”, come si usa dire della musica ad esempio di Minkus per *Don Chisciotte*, o di qualità intrinseca più elevata, come la musica di Léo Delibes per *Sylvia*, o ancora di valore originale, sinfonico, come la musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij per *Schiaccianoci*, musica nobile, ancorché fatta “su ordinazione” dal librettista Marius Petipa, “padre” nobile francese del grande repertorio nato alla corte degli Zar.

Nel Novecento l'autorialità della musica per danza si è rafforzata, in partnership alla pari con l'autorialità della coreografia. Un autore innovativo come Igor Stravinsky ha firmato partiture modernissime per la danza, a partire dal clamoroso *Sacre du Printemps* del 1913 coreografato da Vaslav Nijinsky per i Ballet Russes di Diaghilev. In forza di una musica tanto potente da allora ne sono state proposte più di 100 versioni.

Sergej Diaghilev, promoter e direttore artistico - diremmo oggi - dei Ballets Russes (1909-1929), prima compagnia indipendente dai teatri ufficiali, modello per tante a venire, commissionò partiture originali per brani brevi, che abbinava con cura nelle sue inedite serate a programma misto, non solo a Stravinsky, ma a Debussy, Ravel, Satie, Richard Strauss, Prokofiev (autore anche di *Romeo e Giulietta* e *Cenerentola* a serata intera), Respighi, Poulenc, De Falla.

Il terzo grande autore per il balletto nel secolo scorso è Dmitri Šostakovič, che firma negli anni '30 *Bolt*, il bullone, e il *Limpido ruscello* coreografati dal modernizzatore Fedor Lopukov - lavori perduti dopo il veto di Stalin - e rimessi in scena nei primi anni 2000 da Alexei Ratmanskij al Bolshoi Ballet, girando poi il mondo con gran successo.

Quanto alla modern dance americana, ancora parlando di musica originale, Martha Graham ha creato su partitura originale di Gian Carlo Menotti *Errand into the Maze*, ispirandosi al mito di Arianna che con il famoso filo - scene e costumi di Isamu Noguchi - permise a Teseo di uscire dal labirinto dopo aver ucciso il Minotauro che divorava la gioventù offertagli in sacrificio.

William Forsythe, capofila del postclassico ha avuto un complice abituale nel musicista olandese Thom Willems, che gli ha fornito “tappeti” percussivi potenti.

In Italia, per citare un solo caso, c'è stata la felice collaborazione tra Virgilio Sieni e Alexander Balanescu per *Rosso Cantato* da *Agamennone* di Eschilo.

Il coreografo più "unico nel suo genere" e il più musicale - così si usa dire di lui - Jiří Kylián, praghese trapiantato in Olanda, per decenni alla testa del Nederlands Dans Theater, motivando la sua scelta di coreografare su musiche diverse, afferma: scelgo la musica che mi ispira e mi convince, se la ascolto e la riascolto; e di volta in volta lavora su musica orientale, occidentale, di ieri e di oggi.

Nel clima del postmodern USA la coppia Cunningham/Cage ha applicato la teoria, per così dire, della "libera danza in libera musica in libera scena": non si danza sulla musica, ma musica e danza convivono nello stesso luogo e nello stesso tempo autonomamente, accanto all'opera di un artista visivo-plastico compresente.

Pina Bausch, maestra di Tanztheater, nei suoi collage musicali ha costruito i suoi "pezzi" con una colonna sonora di canzoni, parlato, rumori, al modo del cinema.

Carolyn Carlson ha imposto le ripetitività cicliche del "minimal".

Anche Anna Teresa De Keersmaecker, anima delle Rosas, iniziò dal minimalismo più accanito, da Steve Reich a Thierry De Mey, proseguendo con delle vere e proprie battaglie "corpo a corpo" con la musica colta, soprattutto moderna, da Bartók a Ligeti.

Jérôme Bel, capofila dell'anti-danza critica, intelligente, gioca con la musica e i modi attuali del suo consumo: ad esempio quella in cuffia, che sentono solo i danzatori - ognuno ascolta la sua - o con il sound off, come in *The Show Must Go On*.

Intanto ecco i campioni della nuova danza che usano ironicamente, da parte loro, in tutta leggerezza la musica barocca o la musica che chiamiamo classica. La danza diventa una sorta di parodia della musica, ad esempio i "grassoni" di *Groosland* di Maguy Marin sui *Concerti Brandeburghesi*, oppure serve di contrasto con la rudezza del teatrodanza "sporco e quotidiano" di Alain Platel, come in *lets op Bach* per i ballets C de la B.

Dopo di che, negli anni Dieci del 2000, ciascun autore, portatore di una sua modalità d'uso della danza, poca o tanta che sia, salda i conti con la musica a modo proprio, dal silenzio, che è musica secondo quanto ha insegnato a tutti John Cage, alla parola, al rock al pop alla disco alla vibrazione elettronica, in cui "nuotare" senza obblighi di movimento ritmico "a tempo". È il succo "libertario" delle esperienze che abbiamo ereditato da un centinaio d'anni di storia della danza d'arte.