



HAL
open science

Introduzione

Arianna Beatrice Fabbricatore

► **To cite this version:**

Arianna Beatrice Fabbricatore. Introduzione. Il virtuoso grottesco. Gennaro Magri napoletano, 2020, 10.4399/97888255298902 . hal-03245095

HAL Id: hal-03245095

<https://hal.science/hal-03245095>

Submitted on 1 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Introduzione

ARIANNA B. FABBRICATORE*

Il presente volume riunisce alcuni interventi del convegno internazionale che ebbe luogo nel 2016 al Teatro di San Carlo di Napoli, centro nevralgico della vita teatrale napoletana del Settecento e sede artistica dell'ormai celebre "virtuoso grottesco" Gennaro Magri¹. Non si tratta tuttavia di una raccolta di atti. Prodotto nell'ambito del vasto programma di ricerca internazionale *Herméneutique de la danse* coordinato da chi scrive², il presente volume collettivo, al quale contribuiscono studiosi che non furono presenti al convegno, è stato pensato come una coerente monografia strutturata in tre grandi sezioni che, partendo da un'ampia prospettiva europea, si focalizzano progressivamente sull'autore-danzatore napoletano ("Scene italiane, esperienze europee"; "Napoli e la danza"; "G. Magri, l'artista e l'uomo"). Il volume è corredato da una ricca sezione di appendici che riportano alla luce preziosi documenti inediti ed è completato da una bibliografia ragionata e da una cronologia aggiornata su Magri nonché sulla sua consorte e nota ballerina Teresa Stefani-Magri.

Al termine di questo lungo e arduo lavoro che rinnova completamente le conoscenze nell'ambito studiato, mi sia permesso di rivolgere i miei più vivi ringraziamenti agli autori che hanno accettato il mio invito a partecipare

* Arianna B. Fabbricatore è professoressa di filosofia (agrégé de l'Université, Ph.D), specialista dell'estetica del teatro e ricercatrice all'università della Sorbona (laboratorio d'eccellenza OBVIL, Francia).

1. Pensato in una prospettiva europea, il convegno internazionale *Il mondo di Gennaro Magri. Danza, musica e opera a Napoli, nell'Europa dei Lumi*, si è svolto a Napoli il 6–8 ottobre 2016 con il patrocinio della Commissione nazionale italiana per l'UNESCO. Si coglie l'occasione per ringraziare il comitato scientifico (Francesco Cotticelli, Arianna Fabbricatore, Rebecca Harris-Warrick, Paologiovanni Maione, Marie-Thérèse Mourey, José Sasportes) e le istituzioni che hanno permesso l'organizzazione di tale evento: la Fondazione del Teatro di San Carlo, la Fondazione Pietà de' Turchini, la Galleria d'Italia Palazzo Zevallos Stigliano, il Comune di Napoli, l'università della Sorbona, il Centro nazionale della danza, il Centro CETHEFI (ANR CIRESEFI) di Nantes, l'Istituto francese di Napoli, l'associazione AIRDANZA e ACRAS.

2. Il programma di ricerca internazionale *Herméneutiques de la danse* concepito e diretto da chi scrive, si è articolato tra il 2015 e il 2018 coinvolgendo sedici istituzioni internazionali, novantotto ricercatori di dieci nazionalità differenti per più di ottomila ore di ricerca diretta. Ha prodotto quattro incontri internazionali, due anni di seminari e undici pubblicazioni. Per maggiori precisioni si veda il carnet scientifico del progetto <https://hddanse.hypotheses.org/>.

a questo progetto³, accogliendo — insieme al metodo di coordinazione adottato sia nell’elaborazione di questo volume che nel programma citato — l’idea che la ricerca scientifica non è il frutto di un ascetico solitario lavoro, ma collaborazione, condivisione e dialogo attivo che, superando i limiti dell’intelligenza singolare, permette di far progredire collettivamente la nostra comprensione della realtà.

Gennaro Magri virtuoso grottesco

Gennaro Magri appartiene a quella costellazione di danzatori del Settecento conosciuti sotto il nome di “grotteschi”, ossia una categoria professionale emergente che si afferma in un rapporto di ambigua rivalità con il genere serio e con quello di mezzo carattere in maniera differente secondo i contesti sociali e culturali. L’unicità di Magri, al di là della sua attività artistica, risiede nel suo ruolo di autore: fu infatti l’unico, conosciuto fino ad oggi, a prendere la penna per stilare un trattato sulla tecnica della danza grottesca.

La vita e la carriera di Magri fu ricca di avvenimenti straordinari che gli autori di questo volume hanno portato alla luce. Figlio di Andrea Giacomo e Giuseppa Stefani, il cosiddetto “Gennariello” nasce a Napoli, in una data ancora incerta, probabilmente compresa tra il 1737 e il 1740. Com’è noto, la sua carriera comincia a Napoli, secondo la testimonianza del conte Firmian, e si snoda in seguito a Vienna centro nevralgico della danza dell’epoca, nonché nelle principali piazze italiane⁴. Magri danza al Burgtheater nel 1759, sotto la direzione di Franz Hilverding con Onorato Viganò e lavora sotto la direzione di famosi maestri di ballo come Salomoni, Alouard, Pitrot, nonché il fiorentino Gasparo Angiolini, autore delle polemiche *Lettere a Noverre* e promotore della riforma italiana della danza. Tra il 1767 e il 1768, Magri sposa la ballerina lucchese Teresa Stefani che aveva probabilmente conosciuto a Padova — dalla quale ebbe quattro figli: Bartolomeo, Giuseppe, Anna, Agata⁵ — e si stabilisce a Napoli dove balla con successo come primo

3. I miei più vivi ringraziamenti vanno ugualmente al comitato scientifico della presente collana nonché al direttore José Sasportes, per il suo costante sostegno scientifico e umano, senza il quale questo volume non avrebbe visto la luce.

4. Per quanto riguarda una sintesi aggiornata sulla vita e la carriera di Magri, si rimanda alla cronologia nella sezione Appendici. Per i soggiorni viennesi di Magri si rimanda ai lavori di Bruce Alan Brown e al suo saggio nel presente volume nel quale il musicologo esamina con estrema precisione la musica di alcuni balli della prima stagione in cui danzò Magri, portando alla luce nuove piste di riflessione sul rapporto tra musica e danza. Per il soggiorno torinese di Magri si rimanda al saggio di Flavia Pappacena che analizza con erudizione il ruolo di Magri e dei grotteschi nel contesto di profonda trasformazione del ballo nel teatro sabauda.

5. Di Giuseppe non restano tracce, il che fa presumere ad una morte precoce, il suo nome è assente nell’atto di vendita di Miradois (cfr. nota 7). Bartolomeo, nato nel 1769, riprese probabilmente

ballerino grottesco⁶. Nel 1769 la sua carriera è interrotta da due avvenimenti: un possibile incidente alla gamba e una misteriosa donazione fatta da Bartolomeo di Capua, Principe della Riccia, ai coniugi Magri: si tratta della vasta proprietà conosciuta come villa Miradois, attuale Osservatorio astronomico napoletano⁷. In questa donazione, Teresa aveva forse avuto un ruolo più significativo di quanto si sappia: l'apprezzatissima ballerina, conosciuta per bellezza e talento⁸, aveva forse suscitato teneri sentimenti (o accesa passione) nell'animo del principe che in cambio della donazione non si era contentato che il proprio nome fosse dato al figlio di Teresa, Bartolomeo, ma aveva vincolato i coniugi a non lasciare la città di Napoli in cambio di una cospicua somma mensile. Magri si trova dunque obbligato a rifiutare le proposte di ingaggi⁹; tuttavia, nonostante lo scioglimento del vincolo imposto dal mecenate, avvenuto nel 1771, l'artista napoletano resta a Napoli riprendendo a pieno ritmo l'attività teatrale nel 1773 come inventore

le attività commerciali del padre, fu «cantinaio», ossia commerciante di vino, ebbe nove figli dalla consorte Carmina Luongo. Chiamò i primi tre figli con il nome del padre. Anna, secondo il certificato di morte (10 gennaio del 1836) nacque anch'ella nel 1769, ed era domiciliata a via Palazzo di due Porte di Caserta, n. 25, vedova di Luigi Angarano, e moglie di Geremia Fossa, non lasciò figli. Di Agata si conosce il nome del marito, Gaetano Piscopo.

6. Per la presunta data del matrimonio Magri-Stefani si vedano i documenti dell'archivio diocesano di Lucca in appendice. Per un quadro dell'ambiente spettacolare napoletano di Magri in questo periodo si vedano i lavori di Paologiovanni Maione e in particolare il suo saggio in questo volume che mette in luce nuove fonti d'archivio dalle quali emergono inediti dati sul rapporto tra spettacolo, musica e danza e che permettono di ripensare interamente il ruolo di quest'ultima nel tessuto spettacolare napoletano.

7. A tal proposito di rimanda al saggio di Paola De Simone nel presente volume nonché alle appendici da lei curate che portano alla luce aspetti sorprendenti e inediti della vita del ballerino napoletano e ridisegnano di fatto il ruolo e la figura di Gennaro Magri nonché la sua statura artistica nell'ambito culturale napoletano. La tenuta di Miradois sarà venduta dai figli di Gennaro al governo del Regno delle due Sicilie nel 1813. Tra i proprietari figura anche lo stampatore napoletano Gabriele Porcelli. (Cfr. Bollettino delle leggi del Regno di Napoli, Anno 1813, Napoli, Fonderia Reale, 1813, pp. 69-70. «(1630) Decreto che prescrive l'acquisto di un edificio e d'una estension di terreno sulla collina di Miradois per lo stabilimento dell'osservatorio astronomico. Napoli 18 febbraio. [...] Art. 1 Sarà acquistato dal Governo per lo stabilimento di detto osservatorio l'intero edificio sito in quella collina di proprietà dei coniugi Gaetano Piscopo e Agata Magri, dei coniugi Luigi Angarano e ed Anna Magri, di Bartolomeo e di Gabriele Porcelli per la somma di lire 47517.75, giusta l'apprezzo fattone seguire dal consiglio degli edifici civili. Sarà ugualmente acquistata la porzione del contiguo terreno che appartiene a' suddetti coniugi Piscopo e Magri, valutato per lire 19910, il giardino detto *delle pergole* valutato per lire 6600, la porzione di pertinenza de' coniugi Angarano e Magri, per la somma di lire 16427.40, quella di Bartolomeo Magri per lire 17248, e finalmente una parte del terreno appartenente a Gabriele Porcelli, incluso lo stradone detto *della Beata Vergine* ed una zona di terreno di palmi dodici intorno all'edificio, per la somma di lire 14382.50 [...].»

8. Sulla carriera di Teresa Stefani, di cui si pubblica per la prima volta il ritratto e una cronologia, si vedano i documenti di archivio nella sezione Appendici, 6.

9. A Firenze come si deduce da un articolo della «Gazzetta Toscana» (Cfr. Firenze 4 marzo 1769 «per i balli il Direttore ha fermato per figurare quaranta ballerini, e spera d'aver i rinomati Sigg. Viganau e Gennariello»), e a Venezia come desunto dalla *Protexia* dell'imprenditore del teatro (in cui si evoca il probabile incidente alla gamba). Cfr. Appendici, 3-7.

e direttore del secondo ballo accanto al noverriano Lepicq¹⁰, in una Napoli divisa da questioni estetiche tra istanze italo-partenopee e partiti francesi¹¹. I rapporti con il teatro si incrinano rapidamente come lo provano gli atti notarili che riportano i termini di un diverbio tra Magri e l'impresario del teatro, Gaetano Santoro¹². È forse per tali ragioni (più che il misterioso incidente alla gamba di cui si parla nel *Trattato*?) che, durante gli anni 1775–79, Magri sarebbe stato costretto a sospendere l'attività teatrale dedicandosi all'insegnamento della danza da ballo e alla redazione del *Trattato*¹³. Intanto la consorte Teresa, libera dal vincolo imposto dal Principe della Riccia, riprendeva i viaggi professionali distinguendosi come ballerina seria in varie piazze italiane dove era ormai conosciuta sotto il nome di Magri-Stefani e detta "Gennariella"¹⁴.

Nel 1779 vede la luce il *Trattato teorico-prattico di ballo* che non avrà tuttavia l'effetto sperato dall'autore: a parte l'immediato, caustico libello del pedante collega di gusto noverriano Francesco Sgai (*Al Signor Gennaro Magri Autore del Trattato Teorico-Prattico di Ballo Riflessioni di Francesco Sgai Fiorentino*, 1779), il *Trattato* non provoca né adesioni, né altre critiche ad oggi conosciute e soprattutto non permette a Magri di ritrovare il suo antico impiego al teatro reale. Costantemente occupato da numerosi affari patrimoniali a Napoli dove gestisce proprietà e masserie, affitta case e appartamenti agli artisti, presta denaro o dà lezioni private di danza, Magri lascia Napoli nel 1787 al seguito del collega e amico Domenico Rossi alla

10. Sul ruolo di Lepicq a Napoli si rimanda al saggio di Olivia Sabee nel presente volume in cui la studiosa esamina in dettaglio l'approccio del coreografo noverriano a Napoli mettendo in esergo aspetti inediti dei procedimenti creativi del coreografo quali la flessibilità della sua produzione capace di assumere elementi di stili regionali.

11. Sul contesto teatrale napoletano oltre ai saggi già citati di Paologiovanni Maione e Olivia Sabee, si rimanda allo studio di Anthony DelDonna che nel suo saggio esamina l'emergere delle feste napoletane di ballo, attingendo a fonti archivistiche, storiche e musicali e offre una precisa e preziosa analisi sulla prassi esecutiva della cultura della danza a Napoli. Sul rapporto tra danza francese e italiana si veda, oltre al lavoro già citato di Flavia Pappacena, il saggio di Kathleen Hansell nel presente volume che offre un'ampia ed erudita panoramica della relazione tra le due culture nel contesto particolare della traiettoria napoletana. Per un focus sull'opera di Magri si vedano i saggi di Noemi Massari e Deda Cristina Colonna. Con la sua precisa analisi del ballo *Alla ricerca di un tesoro*, Noemi Massari esamina i procedimenti compositivi di Magri coreografo esplorando nuove piste di interpretazione sulle capacità espressive dei ballerini comici e grotteschi. Con un approccio praticamente inedito, Deda Cristina Colonna studia con estrema precisione alcuni aspetti del *Trattato* di Magri applicando i parametri della Labanotation e interrogando di fatto le possibilità pratiche di "creazioni storicamente informate" che conservino un grado di fedeltà adeguata con la tecnica di Magri ed il contesto in cui egli operava.

12. Cfr. Appendici 3.II.

13. Sul ruolo di maestro di ballo napoletano, si rimanda al saggio di Anthony DelDonna nel presente volume.

14. Si ricorda in particolare l'ingaggio di Firenze del '77, dove l'artista lucchese interpreta con applauso il ruolo di Clitemnestra sotto la direzione di Pitrot. Cfr. Cronologia di Teresa Stefani-Magri citata, nota 5.

volta della Spagna. A Madrid, accompagnato dalle due figlie, Magri riprende le lucrative abitudini napoletane sistemandosi accanto al teatro e affittando stanze agli artisti, mentre seconda il collega al teatro Los Caños del Peral di Madrid soprattutto come maestro di ballo. Nella capitale, Magri troverà la morte il 21 giugno del 1789 e sarà seppellito nella chiesa di Santiago vicina al teatro¹⁵.

Soltanto un anno dopo, nel 1790, Pietro Napoli Signorelli citava il *Trattato* nella sua monumentale *Storia critica de teatri antichi e moderni* segnalando, tra i migliori artisti dell'epoca — quali Angiolini, Vestris, Viganò — «il napoletano Gennaro Magri in Venezia, in Torino, in Napoli, per leggiadria e leggerezza, per vari felici invenzioni di balli applauditi, e pel *Trattato teorico pratico del ballo* in due volumi con trenta rami dato alla luce nel 1779»¹⁶. Sarà una delle rare citazioni del *Trattato* che cadrà praticamente nell'oblio senza lasciare la minima traccia negli scritti sulla danza. L'opera di Magri — che Benedetto Croce definirà «una curiosa opera sul ballo, dove, chi vuole, troverà notizia minuta di tutti i generi di passi, salti, capriole, giochi di braccia e balli, ch'allora si usavano»¹⁷ — emerge infatti solo sporadicamente nell'Ottocento, in succinti riferimenti al ballerino più che all'autore, talvolta considerato come pura curiosità da collezione o ancora usato come prova nel gioco di rivalità italo-francese sulla danza¹⁸.

15. A tal proposito si rimanda al saggio di Ana Alberdi che, portando alla luce preziose fonti inedite, contribuisce con nuovi dati a ripensare il ruolo della danza italiana al teatro di Los Caños di Madrid e fa luce sugli ultimi due anni di vita di Gennaro Magri.

16. P. NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica de teatri antichi e moderni divisa in dieci tomi*, Napoli, Vincenzo Orsino, 1790, vol. VI, p. 289. Nell'edizione del 1813 il passaggio sarà leggermente arricchito e si farà menzione anche al napoletano Gaetano Gioia. L'opera di Signorelli rappresenta la principale fonte per la diffusione del *Trattato* di Magri: se ne ritrova la traccia negli *Atti della Società pontaniana di Napoli*, Napoli, Giannini, 1825, vol. IV, p. 118 [nel capitolo intitolato "Ricerche sul sistema melodrammatico lette a' soci pontiani da Pietro Napoli Signorelli nelle Adunanze de' mesi di novembre e dicembre 1812"]: «Eransi in Francia cominciate a convertire in pantomimi le tragedie e le commedie [...]. Ne giunsero in Italia le notizie e qualche esempio, e da Noverre in poi si ammirarono diversi pantomimi italiani. L'Angiolini si segnalò per essi in Vienna, in Pietroburgo e per l'Italia. Gennaro Magri napoletano che si era distinto in Napoli da primo ballerino, come ancora in Venezia ed in Torino, produsse da direttore alcuni pantomimi assai applauditi». Ancora grazie a Signorelli, il *Trattato* di Magri è citato nel 1832 dal primo bibliotecario di SAR il Duca di Modena, A. LOMBARDI, *Storia della Letteratura Italiana nel Secolo decimo-ottavo*, Venezia, Francesco Andreola, 1832 vol. 5, p. 247: «La storia del ballo e quella della musica del secolo XVIII ha somministrato al Sig. Napoli Signorelli materia per l'ultima parte dell'opera sua da noi più volte citata, alla quale rimanderemo i lettori curiosi d'istruirsi intorno a ciò (Tomo 6, p. 189 e seguenti), come pure consultar possono il *Trattato teorico-pratico del ballo* dato in luce nel 1779 da Gennaro Magri in due volumi».

17. B. CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Luigi Pierro, 1891, p. 550.

18. Si veda per esempio G. ASCHIERI, *Del teatro italiano, ragionamento*, Milano, Felice Rusconi, 1836, in cui si citano i trattati di Rinaldo Corso, di Fabrizio Caroso e quello di «un certo Magri» solo per sottolineare che «I primi autori che scrissero della teorica del ballo furono italiani» (p. 46). Il passaggio

È così che, dopo due secoli, la prima edizione moderna del *Trattato* vede la luce solo nel 1988: si tratta di una traduzione inglese curata da Mary Skeaping¹⁹. In Italia, la prima edizione moderna è del 2001²⁰ ed è grazie al progetto condotto al Centro nazionale della danza francese (*La danse comique et grotesque. Interprétation cinématique du Trattato de Gennaro Magri*, 2015–2017) che una nuova edizione critica è ora disponibile in rete²¹. Per quanto riguarda gli studi, una sola monografia, ancora in inglese, era apparsa nel 2004 grazie allo straordinario lavoro di Rebecca Harris–Warrick et Bruce Alan Brown²², mentre nel 2018, vede la luce la prima monografia in francese dedicata allo studio del *Trattato* e pubblicata al CND²³.

Prima di tali studi, pochi e succinti articoli riferiscono sporadiche notizie riguardo l'opera di Magri nei dizionari e nelle enciclopedie specializzate²⁴.

Eppure il *Trattato* rappresenta un *unicum* nella storia del teatro del Settecento, per il suo valore documentario e per le questioni che suscita in maniera più o meno esplicita e in primo luogo ci si può chiedere quali siano le ragioni dell'esilio di Magri dal campo della trattatistica di danza.

è ripreso quasi in identico in *Enciclopedia italiana e dizionario della conversazione* [...], Venezia, Girolamo Tasso, 1843, vol. VI, p. 1538; come anche in H. ROUX–FERRAND, *Storia dei progressi dell'incivilimento in Europa* [...], Venezia, Tommaso Fontana, 1845, vol. 5, p. 169 (ove si legge Magni al posto di Magri). In una prospettiva simile, Giovanni Petretтини nella sua «Digressione sopra alcuni italiani che dettarono sopra al ballo» cita il *Trattato* di Magri che ha sotto mano solo per dimostrare che «Gli Italiani avevano dunque nel ballo famigerati maestri assai prima del francese Beauchamp [...] i loro Noverre, i Gardel, i Milon non possono pareggiarsi al troppo presto da noi lacrimato Salvatore Viganò [...]». G. PETRETTINI, *Biblioteca greca delle belle arti composta da Giovanni Petretтини Corcirese*, vol. 2, Milano, Molina, 1840, p. 191. Nella stessa prospettiva si legge curiosamente la citazione al *Trattato* di Magri nella sezione dedicata al teatro in G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia, Tipografia emiliana, 1855, vol. 73, p. 226. Per le tracce del *Trattato* in volumi e cataloghi dell'Ottocento, si veda la bibliografia curata da chi scrive alla fine del presente volume.

19. G. MAGRI, *Theoretical and practical treatise on dancing, Theoretical and Practical Treatise on Dancing*, transl. M. Skeaping with A. Ivanova and I.E. Berry (eds. I.E. Berry – A. Fox), London, Dance Books, 1988. Riconoscendo il valore certo di questo lavoro pioniero, le letture cinetiche condotte nell'ambito del progetto di ricerca al CND citato più avanti hanno permesso di mettere in luce diversi problemi sollevati dalle scelte lessicali della traduzione inglese. Si veda il volume francese dedicato ai risultati della ricerca e disponibile in rete <http://mediatheque.cnd.fr>.

20. C. LOMBARDI (ed.), *Trattati di danza in Italia nel Settecento*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2001, pp. 129–272. Durante le letture al CND, l'equipe ha potuto constatare diversi refusi e errori di trascrizione che cambiano il senso originale.

21. Cfr. https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/danse/magri_trattato-teorico-prattico.

22. R. HARRIS–WARRICK – B.A. BROWN (eds.), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth–Century Dance Stage. Gennaro Magri and His World*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2005.

23. A.B. FABBRICATORE, *L'action dans le texte. Pour une approche herméneutique du Trattato teorico–prattico del Ballo (1779) de G. Magri*, [Ressource ARDP 2015], Pantin, CND, 2018.

24. Per esempio, appena una pagina e qualche riga si consacrano a Magri nel volume di A. BASSO, *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, Torino, UTET, 1995, vol. V, “L'arte della danza e del balletto”; un esiguo articolo menziona il danzatore napoletano nell'enciclopedia di Silvio d'Amico e nel *The New Grove Dictionary of Opera*.

Praticamente assente nella posterità della categoria professionale alla quale apparteneva, Magri sembra immediatamente dimenticato dai suoi pari, la terminologia che usa (per esempio fatto/ disfatto, o passi come il contratto-tempo di sbalzo volato o la notazione che propone per le contraddanze) si spegne con lui. Nell'evoluzione della danza e nella sua storia scritta, Magri non fa apparentemente parte del quadro: è un escluso, dai contemporanei e dalla posterità.

Il Trattato: “arringa di un irregolare della danza”

Come lo sottolinea in prefazione al presente volume lo storico e critico della danza José Sasportes, senza libro non ci sarebbe stata memoria. Il *Trattato* è ciò che resta e ciò che ha attirato l'attenzione su questo artista che sarebbe altrimenti rimasto nell'oblio accanto alla numerosissima fila di artisti dimenticati. Ricordiamone rapidamente la struttura e il progetto. Unica descrizione della tecnica della danza teatrale del Settecento fino ad oggi conosciuta, il *Trattato teorico pratico del ballo*, pubblicato a Napoli nel 1779, è un'opera in due volumi: il primo dedicato alla teoria, l'altro alla pratica. La prima parte, di centoquaranta pagine, comprende tre paratesti (dedica, prefazione e avvertimento) e sessanta capitoli sulla teoria della danza trattati con una doppia terminologia, italiana e francese. Magri descrive minuziosamente i principi e le regole della danza; spiega le posizioni di base, i passaggi e le variazioni che meglio si adattano ai personaggi sul palcoscenico. La seconda parte, di cento pagine, è dedicata alle danze da ballo: un capitolo sul minuetto — una danza allora in declino — e otto capitoli sulla contraddanza. L'opera è completata da una collezione di trentanove danze corredate di musica e notazione coreografica originale.

Attraverso la redazione del *Trattato*, Magri vuole offrire al lettore una panoramica chiara e pragmatica della danza del suo tempo sottolineando le differenze stilistiche tra le categorie professionali dei generi serio, mezzo carattere e grottesco che si stavano definendo all'epoca non senza conflitti²⁵. Bandendo le aride discussioni sulla danza degli Antichi, modello perduto che i teorici avevano usato per legittimare la danza pantomima, Magri si interessa alla danza del suo tempo illustrando “dall'interno” il rapporto delicato e ambiguo tra danza “italiana” e “francese” e offrendo così uno spaccato inedito della “semiosfera” costruita sui confini culturali e tra l'Italia e Francia, sulla base della rivalità tra le due nazioni.

25. Sulla separazione tra grotteschi e seri si vedano per esempio i documenti in Appendici, 4.4 e 4.5.

Ma il vero interesse dell'autore risiede nella valorizzazione della categoria professionale alla quale appartiene: «i ballerini che sanno il mestiere», i professionisti e in particolare i grotteschi. Mettendo in luce peculiarità e rivalità degli artisti della danza di diversi stili e tecniche, il *Trattato* rivela il processo di specializzazione in atto dei danzatori professionisti nel sistema di divisione dei “caratteri” (serio, mezzo carattere o grottesco) che si stava definendo. È nel quadro di queste rivalità che prende senso l'accento alla misteriosa «ringa» di cui parla il danzatore-autore. Il termine è citato in un passaggio del capitolo IV dove, classificando i diversi tipi di equilibri, Magri sostiene con veemenza l'idea che il ballerino, quando è del “mestiere” ossia professionista, deve essere in grado di tenersi perfettamente in equilibrio su un sol piede senza appoggiarsi all'altro come l'aveva invece stabilito il predecessore Dufort. Magri precisa allora il contesto in cui praticano i «veri e virtuosi ballerini»:

Io non ammetto altra specie di equilibrio, che di altri si ammette, e che il Sign. Dufort pone nel quarto luogo, ed è: equilibrato il corpo sopra una punta di piede, e la punta dell'altro tocchi appena la terra. Il mio sentimento si è di tenersi affatto alzato da terra il piede, quando l'altro sostiene tutto il corpo sulla punta, *come si pratica da veri e virtuosi ballerini, e non da quelli che non vanno in questa ringa.*²⁶

«Andare a ringa», ossia «partecipare a una gara, a una competizione, affrontare un'impresa difficile»²⁷: la “ringa” di cui parla Magri è il mondo dei ballerini professionisti che si battono per la valorizzazione della loro arte e del loro statuto. Ma la ringa è anche l'aringa, ossia il «discorso tenuto dall'oratore che parla nell'aringo»²⁸. Magri oratore nella “ringa” della danza teatrale settecentesca procede lentamente e solidamente con la sua originale arringa — ossia il suo *Trattato* — verso una valorizzazione dell'arte sua, mette in luce la competizione tra i danzatori veri e virtuosi «che sono dell'arte periti», facendo convergere tutto verso l'ultimo voluminoso capitolo sulle “Capriole”, ossia sull'emblematico distintivo elemento del virtuosismo grottesco.

Non gli fu perdonato. Nella Napoli il cui gusto si confaceva alla noverriana pantomima nobile di Lepicq, nella città in cui Planelli aveva stipulato la superiorità della danza bassa su quella alta distinguendo il patetico e l'estetico, Magri andava controcorrente. La sua valorizzazione dell'aspetto acrobatico e

26. G. MAGRI, *Trattato teorico-prattico di ballo*, ed. A.B. Fabbricatore, Paris, OBVIL, Sorbonne Université, 2018, cap. IV, [3] <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/danse>.

27. S. BATTAGLIA (a cura di), *Grande Dizionario della lingua italiana*, 21 vol., Torino, UTET, 1961-2002.

28. *Ibidem*.

virtuoso della danza risultò fuori luogo e l'implicita supremazia dell'estetico sul patetico sembrò semplicemente un'eresia. Le critiche sferzanti di Sgai attestano in qualche modo l'irregolarità di Magri nell'equilibrio del sistema gerarchico della danza e del teatro musicale. Si comprendono meglio, allora, le ragioni per cui Magri fu escluso dalla posterità e per cui il *Trattato* non lasciò tracce negli scritti dei suoi colleghi.

Ma la danza è materia vivente che viaggia nei corpi più che sulla carta e volendo condurre un'indagine sulla posterità di Magri, è necessario prendere in conto, insieme alle tracce scritte, la danza stessa nella sua dinamica virtualità. Ed è con questo scopo che è nato il progetto di ricerca sul *Trattato* di Magri finanziato dal Centro nazionale della danza francese e coordinato da chi scrive: durante due anni, un'equipe di ricercatori e danzatori professionisti si è consacrata allo studio teorico-pratico del *Trattato*²⁹. Nei locali del Centro nazionale della danza, con in mano il testo, le traduzioni, i dizionari, le enciclopedie, il sapere coreografico dei danzatori si è confrontato al sapere teorico dei ricercatori, storici, musicologi, semiotici che in un dialogo fertile guidato da un rigoroso protocollo, hanno contribuito all'analisi dei passi descritti da Magri e alla loro attualizzazione³⁰.

Tale studio del *Trattato* ha reso possibile la fondazione di principi teorici, la sperimentazione di strumenti pratici e lo sviluppo di una nuova metodologia di ricerca adatta a questo tipo di oggetto: un lavoro appassionante e complesso che ha permesso infine di mettere in evidenza qualcosa di invisibile alla lettura ad "occhio nudo" ossia la funzione dell'uso ragionato del corpo nell'analisi del testo. E i risultati offrono prove per ripensare il ruolo di Magri nell'evoluzione della danza. L'incarnazione delle descrizioni secondo il metodo scientifico elaborato in laboratorio, ha permesso di mettere in luce come la tecnica di Magri, che è stata forse dimenticata sulla carta, è di fatto sopravvissuta nei corpi dei danzatori, nutrendo quella che diventerà la danza classica proprio di quell'aspetto virtuoso e soprattutto creativo esaltato da Magri e denigrato dai noverriani filo-francesi.

Alla luce di questo lavoro come di quelli precedenti, il *Trattato* prende tutta la sua importanza nel panorama delle fonti teatrali del Settecento e invita a continuare le ricerche sul nuovo e inedito cammino tracciato dagli studi che nutrono presente volume.

29. *La danse comique et grotesque. Interprétation cinématique du Trattato de Gennaro Magri*, Aide à la recherche en danse, CND (Centro Nazionale della Danza), Francia, 2015–2017. L'équipe internazionale e interdisciplinare coordinata da chi scrive era composta da (in ordine alfabetico e secondo le specializzazioni) danzatori professionisti: Deda Cristina Colonna, Letizia Dradi, Guillaume Jablonka, Hubert Hazebroucq; ricercatori specializzati in danza, musica e teatro: Francesco Cotticelli, Marie-Thérèse Mourey, Rebecca Harris-Warrick; specialisti in italianistica e semiotica: Olivier Chiquet, Françoise Decroisette, Paolo Desogus.

30. I risultati della ricerca sono ora pubblicati e disponibili in rete sul sito della mediateca del CND.

Grazie a loro e alla straordinaria singolare arringa di un irregolare della danza, espressione del progetto individuale di un professionista quanto mai contemporaneo, possiamo oggi ripensare la danza grottesca del Settecento e il suo ruolo nella cultura coreografica e teatrale del nostro tempo.

La danza nella ricerca scientifica: «Méfiez-vous des morceaux choisis»

Il campo disciplinare della danza, malgrado i notevoli progressi degli ultimi cinquant'anni, resta un ambito frammentario e composito in costante ricerca di un'identità stabile e di strumenti adatti a cogliere la specificità della materia coreografica. Disciplina sotto tutela della musica o del teatro fino a pochi anni orsono, entrata in punta di piedi nelle università italiane solo nel 1990, la danza pena ancora a trovare uno statuto scientifico definito nonostante l'esplosione rizomica di studi accademici e non, che talvolta contribuiscono alla confusione quasi endemica della disciplina³¹. In questo perimetro dalle frontiere incerte, lo studio delle pratiche coreografiche del passato rappresenta una sfida particolarmente ardua: la pretesa mancanza di fonti dirette e il carattere effimero di quest'arte sono state le principali ragioni considerate da quasi tutti gli studiosi che vi si sono cimentati.

Nel quadro tracciato dallo storico, la danza è stata sovente un aspetto liminare quando non addirittura fuori cornice. Perché questa esclusione? Le ragioni molteplici, sollevate quasi sistematicamente da chi si cimenta in questo tipo di studi, si snodano principalmente intorno a due poli maggiori relativi da una parte alla natura stessa della danza e dall'altra allo statuto del corpo nella società occidentale. Tuttavia, quando si parla di cornice, l'esempio portato in altri contesti da Claude Duneton offre uno spunto di riflessione che apre nuove piste di riflessione.

Nel suo *Anti-manuel de Français* (1978), Duneton introduce un esempio che si fonda su un'operazione di ritaglio di una fotografia (di Gilles Perrin) mostrando i possibili effetti ermeneutici di tale azione. L'immagine fotografica descritta da Duneton rappresenta un giovane ragazzo di origine africana ritratto in mezzo busto: vestito di una semplice canottiera bianca, il giovane con le braccia in aria è in piena corsa. Il titolo della fotografia influenza la percezione del senso: «Una bella vittoria». Nella pagina seguente, si scopre la stessa fotografia, ma stavolta il campo è allargato: il giovane che corre è in

31. A tal proposito si veda il saggio di Edward Nye "De l'importance des acteurs-mimes étrangers et du regard externe sur le ballet romantique" nel volume curato da chi scrive, *La danse théâtrale en Europe. Identités, altérités, frontières*, Paris, Hermann, 2019. Per un panorama della ricerca in danza si veda E. CERVELLATI *et al.*, "Panorama de la recherche en danse en France et en Italie", «Recherches en danse» [En ligne], 1, 2014, pubblicato il 1 marzo 2014, consultato il 1 ottobre 2016 <http://danse.revues.org/627>; DOI: 10.4000/danse.627

realtà seguito da un uomo bianco che punta una pistola contro di lui. Il senso è completamente diverso e una legenda indica: «*Méfiez vous des morceaux choisis*», ossia «diffidate dei pezzi scelti». L'ingiunzione di Duneton invita a riflettere sui procedimenti con cui si crea o si deforma il senso dell'immagine: quali sono le implicazioni di tali manipolazioni? Chi ha ritagliato la foto e perché? Come andare al di là della cornice? Il salto analogico tra la fotografia e una pagina di storia, tra il lavoro del fotografo e quello dello storico non è difficile da immaginare. «*Méfiez-vous des morceaux choisis*» potrebbe essere assunto a motto che ricorda a colui che legge la storia di pensare a cosa è stato tagliato fuori dalla cornice e soprattutto perché.

L'esempio può essere utile per riflettere sulle manipolazioni discorsive della storia della danza in Europa, alimentate dalla centralità schiacciante dell'Accademia di musica francese ovvero l'Opera di Parigi. L'idea della pretesa centralità della danza francese ha senza dubbio interposto uno schermo deformante tra gli studi e le fonti escludendo dalla cornice fatti, opere, artisti scomodi e in disaccordo con la didascalia imposta dal potere dominante.

Un esempio sintomatico rappresenta il caso della polemica Angiolini–Noverre, ossia la settecentesca controversia italo–francese sulla danza che ho battezzato in seguito la “*Querelle des Pantomimes*”: molti studiosi sono entrati in questa polemica prendendo partito invece di prendere distanza. Non si tratta solo del fatto che Noverre sia stato eletto arbitrariamente a riformatore della danza e che la sua data di nascita segni la giornata internazionale della danza. La ricerca stessa ha tradito l'idea di una pretesa culturale della danza come un prodotto prevalentemente francese. Una rapida panoramica della bibliografia degli ultimi sessanta anni è sufficiente per illustrare questo francocentrismo. Per esempio Walter Sorell (*Dance in Its Time*, 1981) fa di Noverre il fondatore della danza moderna e considera Viganò come uno dei suoi allievi che mette in pratica le teorie coreografiche del maestro. Nei libri di storia della danza, la nozione di “ballo pantomimo” è associata direttamente e arbitrariamente al francese “*ballet d'action*” (tradotto talvolta “balletto d'azione”) che Noverre avrebbe fondato (mentre in realtà non ne parlò mai). Le affermazioni di Francine Lancelot, pioniera della danza barocca contemporanea, vanno nello stesso senso e esplicitano la presunta dominazione francese. Secondo la ballerina e studiosa francese, «*la Belle Dance*, ora nota come danza barocca, è stata un'invenzione francese, i maestri francesi hanno creato un modello così nuovo e apprezzato che è stato diffuso e copiato in tutta Europa»³² e dunque la Francia sarebbe il luogo

32. F. LANCELOT, *La belle dance: catalogue raisonné fait en l'An 1995*, Paris, Van Dieren, Editeur, 1996, p. XII «*La Belle Dance* devenue danse baroque, est une invention française, les maîtres à danser ont créé un modèle si nouveau, si apprécié qu'il a été diffusé et copié dans toute l'Europe».

di nascita della danza classica, «erede naturale» della *Belle Dance*. Anche se questa posizione è stata recentemente e pubblicamente contestata, persistono in maniera surrettizia le idee di un'appartenenza nazionale della danza e di una presunta "supremazia della Francia". Recenti ricerche hanno tentato di mettere in luce come il potere politico e l'Accadémie de Musique — ossia l'Opera di Parigi — abbia letteralmente fabbricato e diffuso una retorica della pretesa dominazione coreografica francese³³, mentre numerosi studi hanno ormai preso in considerazione il ruolo dei centri teatrali italiani nella storia della danza in Europa. In questo filone si situano i lavori pionieristici di Toscanini (1956), Tozzi (1972), Winter (1974), seguito da Hansell (1980), Lombardi (1998) nonché la nascita della rivista «La danza italiana» (Sasportes 1984), studi che mettono alla prova la visione parziale e deformata offerta dalle fonti e dagli studi passati.

Se nel processo di fabbricazione artificiale dei discorsi di supremazia, la circolazione degli artisti e delle opere tra nazioni e tra generi è stata negligenemente occultata, è perché troppo spesso si dimentica che la danza viaggia attraverso i corpi dei danzatori e che le modalità di trasmissione dei saperi coreografici sono all'origine di ibridazioni feconde. Non sarebbe stato d'accordo Gino Tani che nell'articolo redatto per l'*Enciclopedia dello spettacolo* di Silvio d'Amico definisce il lavoro di Magri «esempio manifesto di provincialismo e di ossequio ai modelli d'Oltralpe che, nella fattispecie si riassumevano negli insegnamenti del franco-partenoepo G. Dufort». Chiaramente obsoleto, il commento di Tani ha il merito di mostrare come simili azzardati processi di etichettaggio debbano essere rimessi in discussione e offre l'occasione per esplorare cammini in direzioni opposte: ripensare per esempio la circolazione della danza in Europa come un'operazione attiva che permette trasformazioni, acclimatazioni, naturalizzazioni fluttuanti e significative del carattere dinamico e creativo delle pratiche culturali³⁴.

Nel quadro *in fieri* della giovane storia della danza, questo volume intende rispondere all'esigenza di rinnovare interpretazioni e metodi di ricerca riportando alla luce ciò che è stato cantonato fuori cornice. Non è un'impresa nuova: Hanna Winter aveva aperto la strada nel 1974 e il volume pioniere di Rebecca Harris-Warrick e Bruce Alan Brown l'aveva illuminata. In questo solco tracciato precedentemente si colloca il citato lavoro di ricerca che si è

33. Si veda la recensione del volume di M. AUCLAIR – C. GHRISTI, *Le Ballet de l'Opéra. Trois siècles de suprématie depuis Louis XIV*, Paris, Albin Michel, 2013 fatta da E. DELATTRE-DESTEMBERG et al., "Le Ballet de l'Opéra. Trois siècles de Suprématie Depuis Luigi XIV", «Dance Research Journal» 46/1, April 2014, pp. 104–113), nonché il volume curato da chi scrive: *La danse théâtrale en Europe: identités, altérités, frontières* (Paris, Hermann, 2019).

34. Nuove interpretazioni del passato che contribuiscono a riesaminare vecchie etichette, mostrarne i limiti ma soprattutto le implicazioni che ne derivano (chi le ha messe e perché?) per infine restituire al dinamico concetto di verità storica il suo perpetuo movimento ineluttabilmente sottomesso alla soggettività dello storico e della sua epoca.

svolto al centro nazionale della danza francese. Nell'ambito del programma di ricerca in cui è nato, il principale scopo di questo libro è di offrire nuove piste di riflessione per contribuire a comprendere il ruolo della danza, pratica multiforme e formidabile vettore di migrazioni e scambi, nel network culturale della società europea.

Le ricerche che nutrono il presente volume contribuiscono senza dubbio a cambiare la nostra visione attuale sulla danza del passato. Tuttavia, nonostante le scoperte e le nuove interpretazioni che siamo felici di condividere qui, si tratta ancora e soltanto di un lavoro frammentario: una goccia nel mare magnum degli studi sul mondo coreografico, mentre ancora molto resta da fare per guardare il quadro al di là della cornice³⁵.

35. A tale scopo, un vasto e sistematico progetto europeo di ricerca è stato concepito e depositato da chi scrive nell'ambito dell'ERC Starting Grant (Europe Research Council) intitolato "Eloquent Bodies: Dance, Performance, and Power in the Arts, Culture and Society of Europe", per una *équipe* di dieci ricercatori e una durata complessiva di cinque anni. (Depositato nel 2018, il progetto è stato valutato "A" alla prima selezione e classificato "35% su 100%", mentre i progetti sono stati finanziati a partire dal rango "34% su 100%". Una nuova candidatura è prevista per il 2019) Fondato sulla nozione di network, il progetto è centrato sulle forme coreografiche europee basate sull'idea di "corpo eloquente" (ballo pantomimo, *ballet d'action*, *en action*, *tableaux vivants* etc) e ha l'obiettivo di far emergere l'identità europea di tale nuovo genere coreografico attraverso lo studio di migrazioni e scambi internazionali che interrogano la nozione di una cultura transnazionale della danza. In pratica, esaminando per la prima volta simultaneamente un significativo corpus di produzioni coreografiche in Europa tra il 1748 e il 1830, il progetto propone di studiare il modo in cui gli artisti, le opere e le idee circolavano e soprattutto *interagivano* all'interno di networks intellettuali, artistici e politici europei per rivelare come le pratiche di danza hanno sfidato la nozione di appartenenza culturale, creato una lingua europea di danza e contribuito allo stesso tempo alla costruzione di identità nazionali. Basato su un lavoro in sinergia tra studiosi provenienti da ambiti disciplinari differenti (danza, musica, teatro, filosofia, letteratura, storia, informatica etc.), questo progetto interdisciplinare — che innoverà i metodi di ricerca attuali — permetterà di creare gli strumenti che consentiranno di chiarire la struttura materiale e intellettuale delle pratiche coreografiche europee e di dimostrare il loro impatto sulla società, la cultura e la politica dell'Europa.