

DANZA E LETTERATURA



MONDO ANTICO

MEDIOEVO E
RINASCIMENTO

SEI-SETTECENTO

OTTO-NOVECENTO





MONDO ANTICO



In quanto espressione di un ordine ritmico, in tutte le tradizioni la danza è associata simbolicamente al cosmo e ai suoi movimenti ciclici di creazione, conservazione, distruzione, reintegrazione ([Significato originario della danza](#)). Nelle civiltà antiche (fin dal paleolitico, come testimoniano le pitture rupestri) la sua funzione primaria è pertanto quella rituale (in senso sia religioso che profano), il cui valore estetico andrà col tempo assumendo una sempre maggiore autonomia (nel mondo greco diviene una delle nove muse, **Tersicore**, raffigurata da **Esiodo** sull'Eliconia mentre danza con le sorelle: «intorno alla fonte scura, coi teneri piedi/ danzano [...] bagnate le delicate membra nel Permesso/ o nell'Ippocrene o nell'Olmeio divino,/ sul più alto dell'Eliconia intrecciavano danze,/ belle e soavi, e si muovevano coi piedi veloci»). Le danze roteanti dei [Dervisci](#) sono un mezzo per raggiungere l'estasi mistica. «La danza religiosa e cosmica», scrivono Chevalier e Gheerbrant nel *Dizionario dei simboli*, «è un rito di identificazione con il creatore e la creazione; disegna nello spazio l'evoluzione del tempo, come per associarsi all'energia che presiede alle perpetue trasformazioni del mondo e per celebrare le forze che la cerimonia vuole ringraziare o captare (le danze di guerra, le danze della mietitura, dei matrimoni, dei funerali ecc.)».

La danza è presente nelle cosmogonie, dall'India (**Shiva-Nataraja**, danzante in un cerchio di fiamme) alla Cina (**Yu il Grande**, la cui danza dà forma al mondo e ne regola l'equilibrio, collega armonicamente terra, uomo e cielo) al Mediterraneo (secondo il mito pelasgico **Eurinome**, Dea di Tutte le Cose, emerge nuda dal Caos e, non trovando nulla di solido sotto i suoi piedi, separa il mare dal cielo e inizia la sua opera di creazione intrecciando da sola una danza sulle acque).

Nella **Bibbia** la danza è ricordata come manifestazione di gioia, come nell'episodio di David davanti all'arca ([2 Samuele, 6](#)), ricordato anche da Dante tra gli esempi di umiltà raffigurati nei bassorilievi della prima cornice del Purgatorio («Lì precedeva al benedetto vaso,/ trespando alzato, l'umile salmista,/ e più e men che re era in quel caso», *Purg.* X, 64-66).





Celebre, nel Nuovo Testamento, è l'episodio della danza eseguita davanti a Erode da Salomé, che chiese in cambio la testa di Giovanni Battista (**Marco** 6, 17-28; **Matteo** 14, 3-11), soggetto che verrà molto sfruttato sia in arte (da **L. Cranach** a **F. Lippi** a **D. Ghirlandaio** a **Tiziano** a **Guido Reni**) che in letteratura, soprattutto nell'ambito decadente simbolista della seconda metà dell'Ottocento.

Grande importanza ha la danza nelle abitudini e nei costumi del mondo greco, che verranno poi in parte ereditati dai Romani. Nelle cerimonie religiose e nei riti misterici il movimento fisico del corpo, scandito dal ritmo della musica, sembra consentire una comunicazione diretta con il soprannaturale. Le danze in onore degli dèi o degli eroi – come quella posta da **Omero** tra le raffigurazioni dello scudo di Achille nel canto XVIII dell'Iliade, o la danza guerriera detta Pirrica (da Pirro, o Neottolemo, il figlio di Achille al quale si attribuisce l'invenzione), o quella di Teseo (detta anche 'la gru', celebrante la vittoria sul Minotauro) descritta da **Plutarco** nella **Vita di Teseo** – rievocano scene mitologiche per conservarne la memoria e allo stesso tempo per riattivare le forze cosmiche favorevoli. **Platone** ritiene che la danza (associata alle Muse, ad Apollo e a Dioniso) sia stata concessa dagli dèi agli uomini per sollevarli dagli affanni e le attribuisce grande rilievo per l'educazione dei cittadini (**Leggi**).

I generi della lirica corale (epinici, treni, peana e ditirambi) implicavano la stretta connessione tra poesia, musica e movimento; e **Aristotele**, nella **Poetica**, fa derivare la tragedia dal ditirambo in onore di Dioniso.

Nel **Timeo**, Platone parla del moto degli astri come di una straordinaria danza celeste («Oh! le danze di questi astri; le loro concursioni reciproche; le retrogradazioni e le ante cessioni di quei cerchi in se stessi!»), immagine che verrà poi ripresa in ambito cristiano per descrivere il Paradiso.

Anche **Luciano di Samosata** (II sec. d.C.) associa la danza al movimento dei cieli («Contemporaneamente alla prima formazione dell'universo nacque anche la danza [...] Il movimento circolare degli astri, l'intrico dei pianeti e delle stelle fisse, i ben ritmati rapporti che li legano, la loro ben regolata armonia dimostrano l'esistenza primordiale della danza») e nel suo dialogo **Sulla danza**, oltre ad esaltare la bellezza di questa attività, ci fornisce molte preziose informazioni sulla sua storia presso vari popoli.

Assai diffusa tra i Romani era la pantomima, un genere in cui un unico attore, accompagnato da un'orchestra e da un coro, rappresentava una storia interpretando di volta in volta (con gesti e movimenti di danza e cambiando maschera) tutti i personaggi. A differenza del mimo, che svolgeva temi farseschi, la pantomima rappresentava vicende tratte dalla mitologia e dalla storia, con particolare preferenze per storie d'amore, il che implicava una forte allusività e lascivia. Per questo la Chiesa condannerà la pantomima per immoralità (Sant'Agostino la riteneva più pericolosa dei giochi circensi).

David danza davanti all'arca (2 Samuele, 6)

Davide danzava con tutto l'ardore davanti al Signore, cinto di un efod di lino. Così Davide e tutta la casa d'Israele trasportarono l'arca del Signore con acclamazioni e con suono di corno.

Quando l'arca del Signore stava entrando nella Città di Davide, Mikal, figlia di Saul, si affacciò alla finestra e visto il re Davide saltare e danzare davanti al Signore, lo dispreggiò in cuor suo.

L'arca del Signore fu introdotta e messa al suo posto in mezzo alla tenda che Davide aveva eretto per essa. Poi Davide offrì olocausti e sacrifici davanti al Signore [...]

Quando Davide fece ritorno per benedire la sua casa, gli uscì incontro Mikal, figlia di Saul, e disse: «Come si è fatto onore oggi il re d'Israele, che si è spogliato sotto gli occhi delle serve dei suoi servi, proprio come si spoglia uno dei tanti sfaccendati!».

Davide rispose a Mikal: «Voglio danzare alla presenza del Signore, che mi ha preferito a tuo padre e a tutta la sua casa, stabilendomi principe sul popolo del Signore, su Israele; sì, alla presenza del Signore mi renderò spregevole ancor più di così e sarò umile ai suoi occhi, ma presso le serve di cui mi parli, presso di loro, voglio coprirmi di gloria». Mikal, figlia di Saul, non ebbe figli fino ai giorni della sua morte.





Omero
La danza raffigurata sullo scudo di Achille
(*Iliade* XVIII, 590-605)

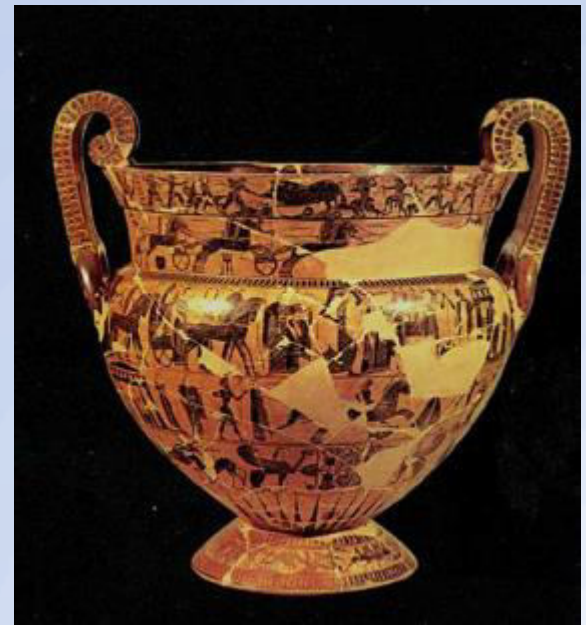
E una danza vi ageminò lo Storpio glorioso;
simile a quella che in Cnosso vasta un tempo
Dedalo fece ad Ariadne riccioli belli.
Qui giovani e giovanette che valgono molti buoi,
danzavano, tenendosi le mani pel polso:
queste avevano veli sottili, e quelli tuniche
ben tessute vestivano, brillanti d'olio soave;
ed esse avevano belle corone, questi avevano spade
d'oro, appese a cinture d'argento;
e talvolta correvano con i piedi sapienti,
agevolmente, come la ruota ben fatta tra mano
prova il vasaio, sedendo, per vedere se corre;
altre volte correvano in file, gli uni verso gli altri.
E v'era molta folla intorno alla danza graziosa,
rapita; due acrobati intanto
dando inizio alla festa roteavano in mezzo.



Plutarco La danza della gru (*Vita di Teseo*)

Teseo, salpato da Creta, approdò a Delo, vi eseguì sacrifici al dio, consacrò ad Afrodite una statua che gli aveva regalato Arianna, e danzò con i compagni. La danza, ancor oggi praticata a Delo, dicono sia, con le sue figure ritmiche a involuzioni ed evoluzioni, un'imitazione dei tortuosi meandri del Labirinto e, scrive Dicearco, dai Deli è chiamata «la gru». Teseo la danzò intorno all'ara detta Cheratone, perché costruita esclusivamente con corna intrecciate, tutte di sinistra.

Una raffigurazione di questa danza, con cui i sette giovani e le sette fanciulle ateniesi festeggiano la loro liberazione dal Minotauro grazie all'intervento di Teseo, è presente nel collo del **Vaso François** (VI sec. a.C., Firenze, Museo archeologico). È chiamata danza del *géranos* ("gru"), in quanto il percorso seguito, che riproduceva il cammino sinuoso del labirinto, imitava i movimenti e il volo di questi uccelli. Teseo suona la lira di fronte ad Arianna.



Platone
La danza (*Leggi II*)

Ammessi questi impulsi di dolori e di piaceri, pure in tal modo sottoposti al freno d'una giusta disciplina educativa (e questo è poi il segreto dell'educazione), l'uomo trapassa facilmente a condizione di rallentamento e assai spesso intervengono profonde alterazioni. Ma gli Dei hanno avuto compassione di quest'umano genere, cui tanto affanno riserba natura; stabilirono quindi, in onor degli Dei, sacre feste con perpetuo ritmo nel tempo ritornanti. E intanto gli uomini avrebbero avuto un istante di pace nel lungo affanno. Così gli Dei diedero le Muse e, guidatore e capo delle Muse, Apollo e così pure Dioniso. E questi furono compagni, in festa e in gioia, agli uomini. Per tal modo gli uomini, con l'aiuto e con la presenza degli Dei, a contatto delle sacre festività, avrebbero potuto innalzare nuovamente il tono di quest'abito che l'educazione fornisce [...]

Parola dimostra che sia tra gli uomini sia tra gli animali il bimbo, per così dire, non riesce mai a trovare istante di pace nei movimenti del corpo e nelle parole. Sempre in ansia; sempre cerca di muoversi, sempre di gridare. E da una parte, balza e saltella che pare stia danzando, con gioia grande e diletto; dall'altra, ogni suono articola e pronuncia. E mentre gli altri animali non percepiscono l'ordine e il disordine nel movimento (in che risiede appunto il senso del ritmo e dell'armonia); invece quegli Dei che furono dati compagni delle nostre danze e dei cori, ci donarono percezione di *ritmo* e di *armonia*, suscettive per noi di gioia grande. Valendosi di questo senso di gioia, queste Divinità muovono le nostre membra; conducono le evoluzioni dei nostri cori. E un legame misterioso l'uno all'altro avvince mentre si canta e si danza. Del resto il nome di coro proviene dalla gioia.

Luciano di Samosata

Caratteristiche della danza (*Sulla danza*)

Gli Spartani, che hanno fama di essere i più prodi dei Greci [...] non fanno nulla senza le Muse e arrivano al punto di combattere al suono del flauto con passo ben regolato dal ritmo; e il primo segnale per l'attacco è dato agli Spartani dal flauto. Sta di fatto che, guidati dalla musica e dal giusto ritmo, vincevano tutti. E oggi giorno puoi vedere ancora i loro adolescenti apprendere non meno a danzare che a combattere in armi: quando, infatti, hanno smesso di lottare con le sole mani, di colpire ed essere a loro volta colpiti, la loro gara finisce in una danza, e un flautista siede in mezzo a loro suonando e battendo il tempo col piede, mentre quelli in fila, uno dietro l'altro, si esibiscono, procedendo con passo ritmato, in figure di ogni genere, ora in quelle guerresche, ora in quelle corali, che sono care a Dioniso e ad Afrodite [...]

Lo stesso fanno quelli che danzano la cosiddetta 'collana', una danza mista di giovinetti e fanciulle che danzano a turno e somigliano veramente a una collana; precedono i giovinetti eseguendo danze adatte alla loro età e tutte quelle che useranno più tardi in guerra; le fanciulle li seguono insegnando a danzare in coro elegantemente danze femminili: e la collana, di conseguenza è un intreccio di modestia e di virilità [...]

Che i Feaci traessero diletto dalla danza era assai naturale, essendo uomini raffinati e vivendo nella più completa felicità. E infatti Omero ha immaginato che Odisseo ammirasse di loro soprattutto questo e ne osservasse «il balenio dei piedi» [*Odissea* VIII, 265] [...]

Non è possibile trovare nei tempi antichi una sola iniziazione misterica senza danza, evidentemente perché i misteri furono istituiti da Orfeo e da Museo, i migliori danzatori di allora, i quali con le altre, ritenendola opportunissima, stabilirono la norma che l'iniziazione fosse accompagnata da ritmo e danza [...]

Gli Indi, alzatisi al mattino, rivolti ad oriente, salutano il Sole con una danza, regolando essi stessi in silenzio i loro gesti e imitando il movimento circolare del dio: e questo rituale è preghiera, danza corale, sacrificio. Perciò si propiziano il dio, con tale mezzo, due volte, quando il giorno comincia e quando cade. Gli Etiopi, anche quando combattono, non lo fanno senza la danza, e nessun guerriero etiope lancerebbe il dardo, preso dalla propria testa – usano questa, infatti, come faretra legando intorno ad essa i dardi a raggiera –, se prima non avesse danzato e con le movenze minacciato, con la danza spaventato preventivamente il nemico [...]

Dopo questi esempi non è giusto neppure dimenticare la danza dei Romani, che i più nobili di essi, chiamati Salii [collegio sacerdotale di dodici membri istituito al tempo di Numa] danzano in onore di Ares, il più bellicoso degli dèi, e che è pieno di maestà e di sacralità [...]



Quanto al culto dionisiaco e bacchico, tutto di esso era danza. Tre essendo, infatti, le danze più adatte a caratterizzare i generi, e cioè il cordace, la sicinnide, la emmelia [proprie rispettivamente della commedia attica antica, del dramma satiresco e della tragedia], i Satiri, gli accompagnatori di Dioniso che le inventarono, le chiamarono coi propri nomi, e Dioniso si valse di quest'arte per sottomettere i Tirreni, gli Indi e i Lidii, incantando gente così bellicosa con le danze dei suoi tiasi [gruppi di carattere religioso dediti al culto di Dioniso].

[...]

Ogni altro spettacolo ed ascolto comporta l'esibizione di una singola virtù operativa, il cui oggetto è il flauto o la cetra o la musica vocale o la composizione di una tragedia o l'invenzione del ridicolo in una commedia. Il danzatore invece ha riunito insieme tutte queste esperienze, ed è possibile vedere la varietà e la mescolanza dei suoi strumenti di lavoro, come il flauto, la siringa, i colpi dei piedi, lo strepito dei cembali, la voce intonata dell'attore, l'affiatamento dei cantanti. E ancora, le altre sono opera dell'una o dell'altra parte dell'uomo, alcune dell'anima, altre del corpo; nella danza, invece, sono mescolate le une e le altre. Le prestazioni del danzatore comprendono un'esibizione di qualità intellettuali e un'applicazione di esercizio fisico [...] Alcune attività artistiche promettono il dilettevole, altre l'utile; solo la danza li comprende entrambi, e il suo utile è di gran lunga più giovevole, poiché si realizza insieme col dilettevole. E se accade che il movimento serrato della danza, gli avvitamenti, le evoluzioni in cerchio, i salti, le posizioni supine riescano dilettevoli per gli altri che vedono, sono oltremodo salutari per gli esecutori stessi; e infatti mi sentirei di dire che degli esercizi ginnici il più bello e insieme il meglio articolato è questo che snoda, piega, alleggerisce il corpo, lo abitua a mutar posizione con facilità e gli procura non poca forza. Come può, dunque, la danza non essere qualcosa di compiutamente armonico, la danza che affina l'animo, allena il corpo, diletta gli spettatori e insegna molti fatti del passato, accompagnata da flauti e cembali, con l'armonia del canto e la malia che insinua attraverso la vista e l'udito?

Considerata lasciva e immorale dalla Chiesa e quindi non adatta a presenziare nei luoghi di culto, la danza torna ad essere soggetto letterario e iconografico a partire dal tardo Medioevo. Essa viene utilizzata sia in senso laico (simbolo di pace e concordia come effetti positivi del buon governo in città nell'affresco di [Ambrogio Lorenzetti](#) a Siena; o come l'armonia data dalle arti, rappresentate dalle Muse, nel *Parnaso* di [Mantegna](#)) sia in senso religioso (nel *Giudizio universale* del [Beato Angelico](#) la felicità paradisiaca è associata alla carola eseguita da angeli e beati).

Nella *Commedia* di **Dante**, alla «ridda» infernale di avari e prodighi (*Inf.* VII, 24) e alla «tresca/ de le misere mani» dei violenti contro Dio (*Inf.* XIV, 40), fanno riscontro i mistici ed armonici movimenti di *Par.* VII, 7-8 («Così, volgendosi a la nota sua,/ fu viso a me cantare essa sustanza,/ sopra la qual doppio lume s'addua:/ ed essa e l'altre mossero a sua danza,/ e quasi velocissime faville,/ mi si velar di sùbita distanza»), VIII, 19-21 («vid'io in essa luce altre lucerne/ muoversi in giro più e men correnti,/ al modo, credo, di lor viste interne»), X, 79-81 (gli spiriti sapienti del cielo del Sole che fanno corona intorno a Dante e Beatrice sono paragonati a «donne [...] non da ballo sciolte,/ ma che s'arrestin tacite, ascoltando/ fin che le nove note hanno ricolte»), XIII, 20 («la doppia danza/ che circolava il punto dov'io era» delle corone dei beati del cielo del Sole), XXIV, 17-19 («così quelle carole, differente-/ mente danzando, de la sua ricchezza/ mi facieno stimar, veloci e lente»), XXV, 103-105 (S.Giovanni si avvicina a S.Pietro e a S.Giacomo «come surge e va ed entra in ballo/ vergine lieta, sol per fare onore/ a la novizia, non per alcun fallo»). Nel Paradiso terrestre danzano le tre virtù teologali («Tre donne in giro da la destra rota/ venian danzando», *Purgatorio* XXIX, 121-122; «l'altre tre si fero avanti,/ danzando al loro angelico caribo», XXXI, 132-133) e le quattro cardinali («la danza de le quattro belle», XXXI, 104). Vi è poi l'elegante incedere di Matelda a passo leggero di danza («Come si volge, con le piante strette/ a terra e intra sé, donna che balli,/ e piede innanzi piede a pena mette,/ volsesi in su i vermigli e in su i gialli/ fioretti verso me», *Purg.* XXVIII, 52-56).

Noè Bordinon, *Matelda* (1900), Collezione privata.



Nel [Decameron](#) di **Boccaccio** i balli festosi della brigata, di cui si parla nell'*Introduzione* e a conclusione di ciascuna giornata, si oppongono simbolicamente allo squallore della peste che ha devastato Firenze.

Dopo la peste nera del 1348 si diffuse il tema iconografico della '**Danza macabra**', un *memento mori* [ricordati che devi morire] espresso attraverso un ballo di scheletri (personificazione della morte) e di defunti (senza distinzione di classe). Se ne trovano esempi in tutta l'Europa occidentale, in particolare nell'area franco-germanica e nell'Italia settentrionale, dove spicca l'affresco di [Clusone](#): non una vera e propria danza, bensì «un movimento in cui ciascun morto trascina il suo compagno renitente e lo rende ridicolo» (A. Tenenti). La danza macabra ha ricadute anche sul piano



letterario, come nella *Danza dei ciechi* (1465) di **Pierre Michault**, nella *Danza dei sette peccati mortali* (1503-1508) di **William Dunbar**, e nella celebre [Ballata degli impiccati](#) (o *Epitaffio*, 1489) di **François Villon**. Associati a musica e danze popolari sono componimenti come i 'canti carnascialeschi', la cui invenzione è stata attribuita a **Lorenzo de' Medici** ([Bacco e Arianna](#) 1490), in occasione del Carnevale, e come i 'canti di calendimaggio' cui si ispira la ballata [Ben venga maggio](#) (1494) di **Angelo Poliziano**.

Nel Cinquecento si afferma invece il 'balletto di corte', di carattere aristocratico, destinato ad un ambiente più ristretto (in occasione di matrimoni, nascite, ricevimenti di ospiti importanti e prestigiosi) e soggetto a rigida regolamentazione, in opposizione alla sfrenatezza disordinata dei balli popolari. La danza entrerà così tra i requisiti indispensabili del cortigiano, in quanto strumento ideale per acquisire grazia e buone maniere; nel *Libro del Cortegiano* (1528), il saper «danzare e festeggiare» (III, IX) viene posto da **B. Castiglione** sullo stesso piano delle conoscenze letterarie, musicali e artistiche. Allo stesso modo, nel *Libro del Governante* (1531) l'inglese **Th. Elyot** affida alla danza un ruolo fondamentale nell'educazione del gentiluomo, ritenendola adatta all'acquisizione delle virtù morali. Nel corso del Cinquecento si sviluppa poi un filone di componimenti specificatamente dedicati al ballo, tra cui il trattato *Il ballarino* (1577) di **Caroso da Sermoneta**, il dialogo *Orchésographie* (1588) di **Th. Arbeau**, che passa in rassegna tutte le danze allora esistenti, il poema *Orchestra* (1596) di **J. Davies**. Nel dramma di **Shakespeare** [Romeo e Giulietta](#) (1596), Romeo vede per la prima volta Giulietta durante il ballo in casa Capuleti; nella tragedia di **John Ford** [Il cuore infranto](#) (1633), proprio durante il ballo Calanta, la figlia del re di Sparta, è raggiunta dalle notizie, che ella accoglie con regale dignità, della morte del padre, dell'amica Pentea e del fidanzato Itocle.



Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del Buon Governo in città (part.)*, 1339,
Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove.



Andrea Mantegna, *Parnaso* (1497), Parigi, Louvre. La tela faceva parte delle decorazioni per lo Studiolo di Isabella d'Este nel Castello di San Giorgio a Mantova.



Beato Angelico, *Giudizio universale* (part.),
1440-1442, Firenze, Museo di San Marco.

Giovanni Boccaccio

Le danze dell'allegra brigata (*Decameron*)

Giornata prima (*Introduzione*)

E levate la tavole (con ciò fosse cosa che tutte le donne carolar sapessero e similmente i giovani e parte di loro ottimamente e sonare e cantare), comandò la reina che gli strumenti venissero; e per comandamento di lei Dioneo preso un liuto e la Fiammetta una viuola, cominciarono Soavemente una danza a sonare. Per che la reina coll'altre donne, insieme co' due giovani presa una carola, con lento passo, mandati i famigliari a mangiare, a carolar cominciarono; e quella finita, canzoni vaghette e liete cominciarono a cantare.



Giornata prima (*Conclusione*)

Dopo la qual cena, fatti venir gli strumenti, comandò la reina che una danza fosse presa, e quella menando la Lauretta, Emilia cantasse una canzone, dal leuto di Dioneo aiutata. Per lo qual comandamento Lauretta prestamente prese una danza, e quella menò, cantando Emilia la seguente canzone amorosamente:

Io son sì vaga della mia bellezza,
che d'altro amor giammai
non curerò, né credo aver vaghezza [...]

Questa ballatetta finita, alla qual tutti lietamente aveano risposto, ancor che alcuni molto alle parole di quella pensar facesse, dopo alcune altre carolette fatte, essendo già una particella della breve notte passata, piacque alla reina di dar fine alla prima giornata.



Giacomo Borlone de Buschis, *Danza macabra* (part., 1485), affresco sul muro esterno dell'Oratorio dei Disciplini, Clusone (Bergamo).

Alberto Tenenti
La danza macabra

(Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento)

La «danza» della morte, nel linguaggio del secolo XV, la si compie ogniqualvolta ci si trovi costretti a lottare, e senza esito favorevole, con lei. Questo tema non raffigura un semplice incontro, spontaneo o suggerito, con la putrefazione: i cadaveri che attaccano i viventi affermano su di loro un potere ineluttabile ed una condanna immediata [...] Nessuno di questi fantasmi è armato ed il suo invito, per quanto non ammetta repliche, non si traduce quasi mai in un atto di violenza. Il vivo è preso come di sorpresa, ma spesso con un gesto familiare da buon amico; l'impressione del soprannaturale non sembra turbarlo: lo scheletro non viene dall'alto né sorge da terra.

L'alto valore della Danza è proprio qui: nell'aver espresso, cioè, il senso della morte di una collettività attraverso degli incontri in cui la tragedia del singolo non è meno drammatica di quella di tutti i suoi simili presi nel loro insieme. Ogni condizione sociale vi è rappresentata, dai poteri supremi del papa e dell'imperatore al personaggio più umile, il contadino; non solo lo spettatore si riconosce fra le vittime ma ognuna conserva la propria individualità e reagisce diversamente. E sempre lo stupore del vivo, il tardivo riconoscimento della caducità del corpo e dei beni, sono sottolineati dai gesti o dai sarcasmi del morto. Dappertutto è presente un'ironia che non risparmia nessuno e che traduce la coscienza dei limiti dell'esistenza fisica grazie ad un indefinibile distacco psicologico. La prospettiva religiosa della doppia sorte del proprio essere – il giudizio dell'anima e la decomposizione della materia – conserva ancora la sua forza, genera pentimento e accorato stupore. Fra questi due riflessi complementari ed anche contraddittori c'è tuttavia un sentimento nuovo, una specie di senso doloroso della propria realtà terrestre. Alla melanconia dell'abbandono di tutte le gioie terrene si contrappongono, infatti, delle ironie e dei sarcasmi che la saggezza cristiana ed anche la veemenza ascetica avevano fin allora ignorato. Non si vuol più affermare soltanto l'eguaglianza di qualsiasi condizione di fronte alla morte, ma ribadire che essa sola basta a fare da contrappeso alle passioni e agli slanci, agli errori e alle verità degli uomini. Senza inferno e senza paradiso, la Morte per la sua stessa realtà sconvolgente basta da sola a dare alla vita un senso tragico e impossibile a dominare. Ancora una volta, la sensibilità collettiva non sembra più orientarsi verso un aldilà, ma insistere sull'amarezza insormontabile dell'annientamento fisico.

François Villon La ballata degli impiccati

Fratelli umani che dopo noi vivete,
non abbiate con noi i cuori induriti,
perché se avete pietà di noi, poveri,
Dio avrà più presto pietà di voi.
Voi ci vedete qui, in cinque, sei, appesi:
quanto alla nostra carne, troppo nutrita,
dopo molto tempo è divorata e putrida,
fino all'osso, siamo polvere e cenere.
Della nostra sventura, nessun si rallegri,
ma pregate Dio che tutti noi assolva!

Se noi vi chiamiamo fratelli, non dovete
averne sdegno, anche se siamo uccisi
dalla giustizia. Tuttavia voi sapete
che animo turbolento hanno gli uomini.
Perdonateci, perché siamo trapassati,
verso il figlio della Vergine Maria,
ché la sua grazia non ci sia arida,
e ci preservi dalle fiamme infernali.
Siamo morti, nessuno ci tormenti,
ma pregate Dio che tutti noi assolva!

La pioggia ci ha lavati abbastanza
e il sole ci ha anneriti e seccati;
Gazze, corvi ci hanno gli occhi scavati,
e strappata la barba e le sopracciglia.
Mai un solo istante restiamo seduti;
di qua e di là, come fa il vento soffiando,
a suo agio, senza tregua siamo sballottati
e in più colpiti e dagli uccelli beccati.
Non siate della nostra confraternita,
ma pregate Dio che tutti noi assolva!

Principe Gesù che hai potere su tutti,
fa che l'inferno in potere non ci abbia:
non avendo nulla a che spartire con lui.
Uomini, adesso, non derideteci,
ma pregate Dio che tutti noi assolva.





Lorenzo de' Medici
Bacco e Arianna (*Canzone carnascialesche*)

Quant'è bella giovinezza,
che si fugge tuttavia!
chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Quest'è Bacco e Arianna,
belli, e l'un dell'altro ardenti:
perché 'l tempo fugge e inganna,
sempre insieme stan contenti.
Queste ninfe ed altre genti
sono allegre tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Questi lieti satiretti,
delle ninfe innamorati,
per caverne e per boschetti
han lor posto cento agguati;
or da Bacco riscaldati
ballon, salton tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia
di doman non c'è certezza.

Queste ninfe anche hanno caro
da lor essere ingannate:
non può fare a Amor riparo
se non gente rozze e ingraste:
ora, insieme mescolate,
suonan, canton tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Questa soma, che vien drieto
sopra l'asino, è Sileno:
così vecchio, è ebbro e lieto,
già di carne e d'anni pieno;
se non può star ritto, almeno
ride e gode tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Mida vien drieto a costoro:
ciò che tocca oro diventa.
E che giova aver tesoro,
s'altri poi non si contenta?
Che dolcezza vuoi che senta
chi ha sete tuttavia?
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.



Ciascun apra ben gli orecchi,
di doman nessun si paschi;
oggi siam, giovani e vecchi,
lieti ognun, femmine e maschi;
ogni tristo pensier caschi:
facciam festa tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Donne e giovinetti amanti,
viva Bacco e viva Amore!
Ciascun suoni, balli e canti!
Arda di dolcezza il core!
Non fatica, non dolore!
Ciò c'ha a esser, convien sia.
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.



Angelo Poliziano
Ben venga maggio (*Canzoni a ballo*)

Ben venga maggio
e 'l gonfalon selvaggio!
Ben venga primavera,
che vuol l'uom s'innamori:
e voi, donzelle, a schiera
con li vostri amadori,
che di rose e di fiori,
vi fate belle il maggio,
venite alla frescura
delli verdi arbuscelli.
Ogni bella è sicura
fra tanti damigelli,
ché le fiere e gli uccelli
ardon d'amore il maggio.
Chi è giovane e bella
deh non sie punto acerba,
ché non si rinnovella
l'età come fa l'erba;
nessuna stia superba
all'amadore il maggio
Ciascuna balli e canti
di questa schiera nostra.
Ecco che i dolci amanti
van per voi, belle, in giostra:
qual dura a lor si mostra
Farà sfiorire il maggio [...]





William Shakespeare
Ballo in casa Capuleti (*Romeo e Giulietta*, atto I, scena 5)

In casa Capuleti

CAPULETI Benvenuti, signori.. Tutte le donne che non hanno calli ai piedi facciano un giro di ballo con voi. Ahà, signore belle! Quale di voi ora si negherà alla danza? Chi farà storie giuro che almeno qualche calletto ce l'ha. Ve l'ho tirata, eh, stavolta? Benvenuti, signori! Tempo già fu che anch'io con una maschera sul viso solevo versar qualche storiella, sussurrando, all'orecchio di qualche bella dama – che ci provava gusto. Già fu – già fu – già fu. E dunque siate i benvenuti, signori. Su, musicisti, attaccate. Largo! Largo! Largo! Su, ragazze, coraggio!

Musica e danza

[...]

ROMEO (*a un servo*) Chi è quella fanciulla che arricchisce con la sua mano quel cavaliere?

SERVO Non lo so, signore

ROMEO Oh, ella insegna alle torce a splendere più vive. Brilla sulla guancia della notte come un prezioso gioiello all'orecchio di un'etiope. Bellezza troppo ricca per l'uso e troppo cara per la terra. Come una bianca colomba spicca tra i corvi in mezzo al branco, tale tra le compagne questa giovinetta. Finito questo ballo guarderò dove si posa. Prima d'ora, ha mai amato il mio cuore? Negalo, vista dei miei occhi! Mai prima di questa notte non conobbi, al vero, la Bellezza.

John Ford
Il cuore infranto

ATTO V, SCENA II Il grande salone a Palazzo

CALANTA S'apran le danze!/ Caro cugino, voi condurrete la sposa;/ dev'essere lo sposo commesso alle mie cure./ Non essere gelosa, cara Eufrania, io non sono/ una gran seduttrice. Iniziamo la danza!

LA DANZA (Musica. Nearco danza con Eufrania, Pròfilo con Calanta, Cristalla con Emòfilo, Filema con Grònea. Mentre stanno eseguendo la prima figura, entra Armoste)

ARMOSTE (*sussurra a Calanta*) Il re, il padre vostro, è morto!

CALANTA La seconda figura

ARMOSTE È mai possibile?
(*Eseguono la seconda figura. Entra Bassano*).

BASSANO (*sussurra a Calanta*) Pentea, la mia povera Pentea, è morta.

CALANTA Tacete. Attaccate la terza

BASSANO Cosa da sbalordire
(*Eseguono la terza figura. Entra Orgilo*).

ORGILO (*sussurra a Calanta*) Il valoroso Itocle è stato crudelmente assassinato.

CALANTA Ma che musica fiacca! Suonate con più brio./ Non sono i nostri passi veloci come il cuore,/ che a più agile ritmo sa danzare.

SEI - SETTECENTO

Il balletto di corte fu coltivato soprattutto in Francia toccando il proprio apice durante il regno di Luigi XIV (il cui appellativo di Re Sole, per altro, è dovuto proprio alla parte da lui recitata durante uno di questi spettacoli), avvalendosi di compositori e coreografi come **J.B.Lulli** e **P.Beauchamp** (che fu spesso partner del re e da cui fu nominato, nel 1611, primo direttore dell'Académie Royale de Danse). A **Molière** si deve poi l'invenzione del genere della *comédie-ballet* (a partire dai **Seccatori**, del 1661) in cui le parti recitate si alternano a intermezzi danzati. Un'ampia rassegna dei balli allora in voga è contenuta nel XX canto dell'**Adone** di **G.B. Marino** ([Gara di danza](#)), che si conclude con una esecuzione solista da parte della musa stessa della danza ([Tersicore](#)). L'importanza del ballo, divenuto simbolo stesso della corte, è testimoniata tra l'altro dal romanzo [La principessa di Clèves](#) (1678) di **Madame de La Fayette**, i cui protagonisti (Mademoiselle de Chartres e il duca di Nemours) si incontrano durante una festa danzante in onore del re di Francia Enrico II.

Nel Settecento la danza è ormai indissolubilmente associata alla grazia e alle buone maniere, ed è considerata non solo una forma di divertimento ma anche di educazione, come ribadito nei trattati di **J. Weaver** (*Studio per una storia della danza*, 1712), di **P. Rameau** (*Il maestro di ballo*, 1725), di **J.G.Noverre** (*Lettere sulla danza e sul balletto*, 1760) e di **Louis de Cahusac** (*La danza antica e moderna*, 1754), al quale venne anche affidata la compilazione delle voci 'balletto' e 'danza' per l'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert.

Nel poemetto satirico **Il giorno** (1763) di **G.Parini**, tra gli educatori del «giovine signore» sono indicati i maestri di violino, canto, lingua francese e ballo: «gradito ognor benché improvviso, il dolce/ mastro che il tuo bel piè come a lui piace/ guida e corregge» (*Il Mattino*, 154-162). L'armonia del movimento è per **U.Foscolo** una componente fondamentale della bellezza, associata ad Antonietta Fagnani Arese nell'ode del 1803 **All'amica risanata** («quando/ balli disegni, e l'agile/ corpo all'aure fidando,/ ignoti vezzi sfuggono/ dai manti, e dal negletto/ velo scomposto sul sommosso petto», vv. 37-42).





Giovan Battista Marino
Gara di danza (*Adone* XX, ott. 62 sgg.-105)

Finito il dardeggiar, con chiare note
chiama la tromba i ballatori al ballo [...]

Follerio, il ballarin, fuor del drappello
degli altri tutti in prova uscì primiero;
sfrenato strale o fuggitivo augello
fora di lui men presto e men leggiro.
Questi una sua corrente agile e snello
danzò con arte tanta e magistero,
intramezzata di passaggi tali,
ch'empì d'alto stupor l'alme immortali [...]

Passa innanzi Alibello, un che co' salti
s'arrischia a far prodigiose prove.
Sì strani son, son sì mortali ed alti,
ch'orrore insieme e meraviglia move.
Lanciasi in aria e, con tremendi assalti,
in mille foggie inusitate e nove
su la punta or d'un brando, or d'una lancia,
or la schiena riversa ed or la pancia.

Il seconda Aquilano, emulo antico,
degli altri saltator capo sovrano
e seco ha Clarineo, Delio, Laurico
e Garbino e Celauro e Floriano.
Tutti congiunti allor costor ch'io dico,
fan di sé l'un su l'altro un groppo estrano
ed ergendo di membre eccelse mura,
fan di corpi intessuti alta struttura [...]

Serbinsi i cor virili a lotte, a giostre,
non s'usurpi omai l'uom l'arti donnesche.
Vengano e scopran lor le ninfe nostre
come sappiam menar carole e tresche. –
Allor vaghe donzelle in varie mostre
comparver con fiorite e con moresche
e della balleria di quelle schiere
le Grazie eran maestre e condottiere.

V'è Lindaura gentil, Marpesia bella,
Mirtea vezzosa e Filantea gioconda,
Albarosa la bianca e Fiordistella
la bruna e, col crin d'or, Fulvia la bionda.
Ma Lilla a cui questa bellezza e quella
di gran lunga non è pari o seconda,
la pupilla d'april sembra tra' fiori
o la lampa maggior tra le minori.

Uscir Clizio pastor poscia si scorge
ch'a ballar la sua Filli invita e prega,
Filli sua che ritrosa alquanto sorge,
pur qualche chiede al'amator non nega.
Levata in piè, la bella man gli porge,
la bella man che l'incatena e lega.
Reverente e tremante egli la prende
e si bacia la sua mentre la stende.

Seco al tenor dela maestra cetra
pianpian s'aggira pria ch'abbia a lasciarla,
indi la lascia, indi da lei s'arresta,
indi rivolto a lei, torna a baciarla;
e cortese un inchino anco n'impetra
mentre curva il ginocchio ad onorarla.
Stassi la ninfa in mezzo al cerchio immota,
Clizio qual Clizia intorno al sol si rota.

Faunia, di Citerea serva lasciva,
vien dopo loro ad occupar la lizza
e come baldanzosa ed attrattiva
prende Ardelio per man, che'n piè si drizza.
Incominciano in prima a suon di piva,
secondo l'uso a carolar di Nizza,
Nizza, che di Provenza il bel paese
rende superbo del suo forte arnese.

Mossersi alparo ed amboduo ballando
vedeansi a man a man, sola con solo
prima a passo veloce ir misurando
con giravolte e scorribande il suolo,
poscia l'un l'altra insu le braccia alzando
levarsi in aria e gir senz'ali a volo
e'n più scambietti al'ultima raccolta
serrar il giro e terminar la volta [...]

Giovan Battista Marino
Tersicore (*Adone* XX, ott. 94 sgg.)

Poich'alfin le catene ha rallentate,
la bellissima filza il campo lassa
e soletta a ballar resta in disparte
Tersicore che diva è di quell'arte [...]

Su'l vago piè si libra, e'l vago piede
movendo a passo misurato e lento,
con maestria, con leggiadria si vede
portar la vita in cento guise e cento.
Or si scosta, or s'accosta, or fugge, or riede,
or a manca, or a destra in un momento,
scorrendo il suol sì come suol baleno
del'aria estiva il limpido sereno.

E con sì destri e ben composti moti
radendo in prima il pian s'avolge ed erra,
che non si sa qual piede in aria roti
e qual fermo de' duo tocchi la terra.
Fa suoi corsi e suoi giri or pieni, or voti,
quando l'orbe distorna e quando il serra,
con partimenti sì minuti e spessi
che'l Meandro non ha tanti riflessi [...]

Fan bel concerto l'un e l'altro fianco
per le parti di mezzo e per l'estreme;
moto il destro non fa che subit'anco
non l'accompagni il suo compagno insieme;
concordi i piè, mentre si vibra il manco,
l'altro ancor con la punta il terren preme;
tempo non batte mai scarso o soverchio,
né tira a caso mai linea né cerchio.

Tien ne' passaggi suoi modo diverso,
come diverso è de' concenti il tuono;
tanti ne fa per dritto e per traverso
quante le pause e le periodi sono
e, tutta pronta ad ubbidire al verso
che'l cenno insegna del maestro suono,
or s'avanza, or s'arresta, or smonta, or balza
e sempre con ragion s'abbassa ed alza.

Talor le fughe arresta, il corso posa,
indi muta tenore in un instante
e con geometria meravigliosa
apre il compasso dele vaghe piante,
onde viene a stampar sfera ingegnosa
e rota a quella del pavon sembante;
tengono i piè la periferia e'l centro,
quel volteggia di fuor, questo sta dentro.

Su'l sinistro sostien si e'n forme nove
l'agil corpo sì ratto aggira intorno
che con fretta minor si volge e move
il volubil paleo, l'agevol torno.
Con grazia poi non più veduta altrove
fa gentilmente, onde partì, ritorno;
s'erge e sospende e, ribalzando in alto,
rompe l'aria per mezzo e trincia il salto.

Il capo inchina pria che'n alto saglia
e gamba a gamba intreccia ed incrocicchia;
dale braccia aiutato il corpo scaglia,
la persona ritira e si rannicchia.
Poi spicca il lancio, e mentre l'aria taglia,
due volte con l'un piè l'altro si picchia
e fa, battendo e ribattendo entrambe,
sollevata dal pian, guizzar le gambe.

Poich'ella è giunta insù quanto più pote,
la vedi ingiù diminuir cadente
e nel cader sì lieve il suol percote
che scossa o calpestio non sene sente.
È bel veder con che mirabil rote
su lo spazio primier piombi repente,
come più snella alfin che strale o lampo
discorra a salti e cavriole il campo.



Madame de La Fayette
Ballo a corte (*La principessa di Clèves*, parte I)

La principessa di Clèves passò in casa la giornata ad abbigliarsi per il ballo e il banchetto regale della sera al Louvre. Quando giunse, si ammirò la sua bellezza e la sua acconciatura: il ballo incominciò, e mentre ella danzava col signore di Guisa vi fu all'ingresso della sala un certo movimento come per il sopraggiungere di qualcuno specialmente notevole. La signora di Clèves, terminata quella danza, stava cercando con lo sguardo un nuovo ballerino, quando il re le gridò di prendere colui che era allora arrivato. Ella si voltò e vide uno che subito pensò fosse il signore di Nemours, e che, scavalcando alcune poltrone, avanzava verso lo spazio ove si danzava. Quel principe era fatto in tal modo che era difficile al primo vederlo non restare stupiti, e specialmente quella sera, essendosi abbigliato con più cura, amore e splendore del consueto. Ma era egualmente difficile vedere per la prima volta madama di Clèves senza provare un profondo stupore.

Il signor di Nemours fu talmente meravigliato della sua bellezza che, quando le si fu avvicinato e ch'ella gli fece la riverenza, egli non poté non dare segni della sua ammirazione. Quando cominciarono a danzare, nella sala s'alzò un mormorio di lodi. Il re e la regina si rammentarono che i due non si erano mai veduti e trovarono bizzarro il fatto che ballassero insieme senza conoscersi. Li chiamarono quando ebbero finito, senza dar loro modo di parlare prima con altri e chiesero loro se non avevano la curiosità di sapere chi fossero, o se lo sospettavano.

«In quanto a me, Madama» disse il signor di Nemours, «non ho nessuna esitazione; ma siccome madama di Clèves non ha, per indovinare chi io sono, le stesse ragioni che io ho per riconoscere lei, vorrei che Vostra Maestà avesse la bontà di dirle il mio nome».

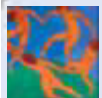
«Io credo» disse madama la delfina «che ella lo sa così bene come voi sapete il suo».

«Vi assicuro, Madama» rispose madama di Clèves, che appariva un po' imbarazzata, «che io non indovino così bene come voi credete».

«Voi indovinate benissimo» replicò la delfina «e v'ha perfino qualcosa di lusinghiero per il signor di Nemours nel non voler confessare che lo conoscete senza averlo mai veduto».

La regina li interruppe per far continuare il ballo. Il signor di Nemours invitò la regina delfina. Questa principessa era d'una bellezza perfetta, e tale era parsa agli occhi del signor di Nemours prima che si recasse in Fiandra; ma, durante tutta la serata, egli non poté ammirare che madama di Clèves.

Il cavaliere di Guisa, che l'adorava sempre, si sentì pungere di dolore, come presagendo che la fortuna destinava il signor di Nemours ad amare madama di Clèves.



OTTO - NOVECENTO

Nell'Ottocento il tema della danza viene variamente sfruttato, recuperando ed elaborando le funzioni che già aveva nei secoli precedenti. Lo spirito romantico riprende ad esempio il motivo della danza macabra con una ballata di **Goethe** ([Danza della morte](#), 1813); motivo cui si ispireranno **E.A.Poe** nel racconto **La maschera della morte rossa** (1842) e **Ch. Baudelaire** ([Danza macabra](#)), ma anche musicisti come **C. Saint-Saëns** (autore del poema sinfonico **Danse macabre**, 1874, ispirato all'omonimo componimento del poeta simbolista francese [H.Cazalis](#)) e **F.Liszt** (**Totentanz**, 1834-59). Dedicata alla danza è una bella pagina di **Madame de Staël** nel romanzo [Corinne](#) (1807). Nel 1841 lo scrittore e critico d'arte **Théophile Gautier**, suggestionato da quanto

H.Heine aveva scritto in *De l'Allemagne* riguardo alle figure mitologiche slave delle Villi (spiriti di fanciulle morte prima del matrimonio che, incapaci di trovare quiete, sorgono di notte e costringono le proprie vittime a danzare fino allo sfinimento), concepì l'idea per il balletto **Giselle**, affidando la stesura del libretto a Henri Vernoy de Saint-Georges; il testo venne poi messo in musica da A.Ch.Adam e rappresentato all'Opéra National de Paris il 28 giugno 1841, con Carlotta Grisi (di cui Gautier era grande ammiratore e amante) come interprete, riscuotendo un successo che non verrà mai meno nel tempo. «Storia romantica che riprende anche tematiche horror», scrive Philippe Daverio, *Giselle* «è il primo balletto ideato da un grande narratore prima che da un musicista. Anzi, dal più incredibile scrittore di allora. Arrivato a Parigi nel momento in cui la borghesia vince e si apre a una visione diversa della musica, del teatro e della letteratura, Théophile Gautier, con il suo gilet rosso ciliegia, diventa allievo di Victor Hugo e partecipa alla nascita dei miti romantici attraverso i romanzi, le novelle, le opere teatrali, il balletto. E *Giselle* sopravvivrà alla fine dell'epopea romantica e ai sogni del suo autore, diventando un archetipo».



Del 1835 è il dramma **Un ballo in maschera** di **M.Lermontov**, una torbida vicenda di gelosia scatenatasi durante un ballo; del 1859 è il melodramma in tre atti [Un ballo in maschera](#) di **Giuseppe Verdi**, su libretto di Antonio Somma (che si rifà a sua volta al libretto scritto da **Eugène Scribe** per il compositore francese Daniel Auber *Gustavo III o Il Ballo in maschera*, andato in scena nel 1833). Cospirazione, passione e magia – ossia gli ingredienti principali della vicenda – troveranno soluzione tragica nella scena finale della festa.

Nella narrativa la festa da ballo è occasione di incontri decisivi per lo svolgimento della vicenda, come già nella *Principessa di Clèves* di Madame de Lafayette. Sul ballo organizzato in un sontuoso palazzo romano si apre il racconto [Vanina Vanini](#) (1829) di **Stendhal**; e ne [Il rosso e il nero](#) (1830), sempre di Stendhal, durante il ballo Mathilde resta affascinata da Julien Sorel. Il ricevimento danzante costituisce un momento fondamentale della vita mondana dell'alta società russa, come mostrano diverse parti del romanzo **Guerra e pace** (1863-69) di **L.Tolstoj** ([L'anglaise](#); [La mazurka](#)); e in occasione di un ballo avviene naturalmente l'incontro tra il principe [Andrej e Natascia](#). In [Madame Bovary](#) (1857) di **G.Flaubert**, le illusioni di Emma insorgono durante un ballo nel castello del marchese d'Andervilliers. In [Tonio Kröger](#) (1903), romanzo breve di **Th.Mann**, il protagonista si innamora di Inge durante una lezione di ballo. Nel romanzo **Il ballo del Conte di Orgel** di **R. Radiguet** (1924) è ancora durante un ballo che i due protagonisti riconoscono la passione che li attrae e, allo stesso tempo, la necessità di non cedervi. Nel [Gattopardo](#) (pubblicato postumo nel 1958) di **G. Tomasi di Lampedusa**, la grande scena del ballo a palazzo Ponteleone segna l'ingresso della borghese Angelica nel mondo aristocratico, dopo che le barriere divisorie tra le due classi sono cadute in nome dei nuovi interessi economici imposti dalla storia, mentre in quella luccicante scenografia il principe di Salina riconosce, deluso e rassegnato, la fine inesorabile del suo vecchio mondo. In quanto arte del movimento, la danza non poteva essere ignorata dal Futurismo, il cui fondatore, **F.T.Marinetti**, l'8 luglio del 1917 compose il [Manifesto della danza futurista](#), seguito da esempi di coreografie (**Danza dello shrapnel**; [Danza della mitragliatrice](#); **Danza dell'aviatrice**).

Un tema assai diffuso alla fine dell'Ottocento è quello dell'episodio evangelico (*Marco* 6, 22-28; *Matteo* 14, 2-11) di Salomè, la figlia di Erodiade e del suo primo marito (lasciato per sposare il fratello di lui Erode Antipa, tetrarca della Galilea), che su consiglio della madre ottenne la testa di Giovanni Battista in cambio della danza eseguita davanti a Erode. Lo hanno trattato, tra gli altri, **S.Mallarmé** (**Erodiade**, 1871), **G.Flaubert** (**Erodiade**, 1877), **O.Wilde** ([Salome](#), 1891) e **G.Apollinaire** ([Salomè](#), 1913) e, in campo artistico, **A.Böcklin** (1891) e **G.Moreau**. Quest'ultimo è il pittore preferito da Des Esseintes (l'esteta protagonista del romanzo [Controcorrente](#), del 1884, di **J. K. Huysmans**), che colloca nella sua casa rifugio-museo due dei capolavori dell'artista dedicati a Salomè, «appesi alle pareti del suo studio, su pannelli riservati fra gli scaffali dei libri». Ma alla danza in generale si interessò tutta l'arte moderna, sia per la sua consolidata presenza nella vita mondana e artistica, sia per le diverse possibilità di sperimentazione che un'attività basata sul dinamismo e sul ritmo poteva offrire alla rappresentazione pittorica.



Tra i moltissimi artisti che la utilizzarono come soggetto dei propri dipinti (ma anche di scenografie e manifesti pubblicitari) ricordiamo in particolare [Edgar Degas](#) (che, interessato a cogliere la realtà del movimento, realizza i suoi quadri più celebri proprio attraverso l'osservazione delle ballerine), [H.Toulouse-Lautrec](#) (che portò in auge il mondo gaudente ed equivoco della Parigi dei caffè-concerto e del *can-can*, simbolo del precario ottimismo della *Belle Époque*), [Previati](#), [Matisse](#), [Picasso](#), [De Chirico](#), [Miró](#), [Chagall](#). Tra Otto e Novecento la danza è stata anche oggetto di riflessioni filosofiche, tendenti a valutarne il significato assoluto. Nel 1824 lo psicologo tedesco **G.Fechner** affermava la priorità della danza su tutte le arti ([Sulla danza](#)). Nella sua ricerca dell'assoluto, il poeta simbolista francese **S.Mallarmé** vedeva nella danza la mancanza di qualunque artificio, la manifestazione esclusiva della propria essenza, ossia il movimento, la «sintesi mobile delle analogie che sono condizione primaria di ogni espressione del sentire artistico, che sono l'elemento mediante cui l'uomo si riconosce nella fantasia che proprio la danza provoca e stimola nella sua forma più alta» (B.Elia). **P. Valéry**, autore di *L'Anima e la Danza* (1923, in cui i personaggi del *Simposio* platonico dialogano mentre davanti a loro sta danzando la ballerina Athiktè, incarnazione dell'azione pensante), considera la danza come l'archetipo dell'essenza originaria dell'uomo e di ogni sua manifestazione ([Filosofia della danza](#)). Allo stesso modo, lo storico delle religioni **W.Otto** riconosce nella danza «la forma originaria dell'esserci umano [...] la verità di ciò che è, ma, nel modo più immediato, la verità di ciò che vive» ([Per la danza](#), 1949).

Tra i numerosi testi del Novecento, scegliamo a suggello del percorso una lirica di [M.Luzi](#) dedicata al tango, che ben ci sembra riassumere l'emblematica consonanza di regolarità e libertà che caratterizza la danza.



H. Toulouse-Lautrec, *Danza moresca* (1895).



Gaetano Previati, *La danza delle ore* (1899).



Johann Wolfgang Goethe Danza della morte

Il campanaro, lui a mezzanotte
sulla fila di tombe china lo sguardo:
la luna ha diffuso dovunque il chiarore,
è come se fosse giorno nel camposanto.
Si muove una tomba, un'altra, e dopo
vengono fuori, una donna, ecco, un uomo,
in candidi sudari con lo strascico.

Si stira i malleoli - vogliono divertirsi
sùbito - per il girotondo quella brigata
di poveri e di giovani, di vecchi e di ricchi;
ma gli strascichi sono di inciampo alla danza.
E poiché qui il pudore non ha più da dare
ordini, tutti si scuotono: sparse
giacciono sui tumuli le camiciole.

Ora il femore salta, la gamba si scrolla,
si danno contorte movenze, e frammezzo
ogni tanto si scricchia e si crocchia,
come se le bacchette battessero il tempo.
Per il campanaro la scena è così comica!
E il tentatore, il burlone, gli mormora:
«Vai a prenderti uno dei lenzuoli funebri!»

Detto fatto! E lui in fretta si rifugia
dietro porte consacrate. Limpido
è sempre il chiarore della luna
sulla danza che fa raccapriccio.
Ma alfine si dilegua uno dopo l'altro,
se ne va ravvolto nel suo sudario,
ed ecco, è sotto la zolla erbosa.

In coda sgambetta e inciampa uno soltanto
e brancola vicino alle tombe e le aggraffa;
ma la grave offesa non è di un compagno,
lui fiuta il panno per aria.
Lo ricaccia la porta della torre, che scuote,
adorna e benedetta, per la buona sorte
del campanaro: riluce di croci metalliche.

Deve avere la camicia, ma non si ferma,
pensarci a lungo non è necessario;
ora quel coso il fregio gotico afferra
e s'arrampica di pinnacolo in pinnacolo.
Per il poveretto, per il campanaro, è finita!
Lui s'inerpica, di voluta in voluta,
simile a un ragno dalle lunghe zampe.

Il campanaro sbianca, il campanaro trema,
ora vorrebbe rendergli il lenzuolo.
Adesso - per lui è l'ora estrema -
un uncino di ferro aggranfia l'orlo.
Si dilegua la luce, s'intorbida la luna,
la campana tuona un possente tocco dell'una,
e lo scheletro in basso si sfracella.

Charles Baudelaire
Danza macabra (*I fiori del male*, 1857)

Fiera della sua nobile statura, come una persona viva,
col suo gran mazzo di fiori, il fazzoletto e i guanti,
lei ha la noncuranza e la disinvoltura
d'una civetta magra dall'aria stravagante.

Hai visto mai al ballo una vita più sottile?
La sua veste esagerata, nella sua ampiezza regale,
ricade abbondante sopra un piede magro, stretto
nella scarpina infiocchettata, graziosa come un fiore.

Il collarino che le scherza intorno alle clavicole,
come un ruscello lascivo strisciante contro la roccia,
difende pudico dai lazzi ridicoli
le funebri grazie che vuole nascondere.

Che occhi profondi di vuoto e di tenebre!
Come oscilla mollemente sulle fragili vertebre
il suo cranio acconciato di fiori con arte!
Oh, fascino d'un nulla follemente agghindato!

Alcuni diranno che tu sei una caricatura;
amanti ebbri di carne, non capiscono
l'eleganza senza nome dell'umana armatura.
Ma tu rispondi, grande scheletro, al mio gusto più caro!



Vieni forse a turbare, con la tua possente smorfia,
le feste della Vita? O ti spinge credula
al sabba del Piacere qualche antica voglia
speronando ancora la tua vivente carcassa?

Speri dunque di cacciare il tuo incubo beffardo
al canto dei violini, alla fiamma delle candele?
Vieni a chiedere che il torrente delle orge
rinfreschi l'inferno acceso nel tuo cuore?

Inesauribile pozzo di stoltezza e di colpe!
Eterno alambicco dell'antico dolore!
Come vedo ancora errante l'insaziabile aspide,
il traliccio curvo delle tue costole!

Temo che tutta la tua civetteria
non troverà un compenso degno dei tuoi sforzi:
quale cuore mortale capirà lo scherzo?
L'incanto dell'orrore inebria solo i forti.

L'abisso dei tuoi occhi, pieno d'orribili pensieri,
esala vertigine, e i cauti ballerini
non contempleranno senza nausea amare
il sorriso eterno dei suoi trentadue denti.

Eppure, chi non ha stretto fra le sue braccia uno scheletro?
Chi non s'è nutrito con le cose della tomba?
Che importano profumo, abito, toletta?
Chi fa il disgustato, mostra di credersi bello.

Baiadera senza naso, irresistibile baldracca!
di' dunque a questi ballerini che fanno i contrariati:
«Malgrado cipria e rossetto, puzzate tutti di morte.
ballerini che vi volete fieri, scheletri musciati,

Antinoi sfioriti, dandy glabri,
cadaveri verniciati, vitaioli canuti?
Nel gioco universale della danza macabra,
siete trascinati, verso luoghi sconosciuti!

Dai freddi lungo-Senna alle rive brucianti del Gange
la mandria dei mortali salta e s'inebria senza vedere
la tromba dell'Angelo, da un buco del soffitto,
sinistra, spalancata come un nero schioppo.

Ridicola Umanità, la Morte mira in ogni clima,
sotto qualsiasi sole, le tue contorsioni,
e sovente, come fai tu, profumandosi di mirra come te,
mischia la sua ironia alla tua insania!»



Henri Cazalis
Danza macabra

Zig e zag e zag,
la morte in cadenza
battendo col tallone una tomba,
suona un'aria di danza
zig e zig e zag
sul suo violino.

Il vento d'inverno soffia,
e la notte è fonda;
dai tigli escon lamenti;
vagano nell'ombra
scheletri bianchi
correndo a balzi
sotto gli ampi sudari.

Zig e zig e zag,
tutto si agita,
senti risuonar le ossa
dei bianchi ballerini.
Ma pst! Improvvisamente
La genia si disperde.
Spingi, fuggi:
il gallo ha cantato

Lord Nelvil avanzò fino alla porta e vide il principe d'Amalfi, un napoletano bellissimo, che pregava Corinna di danzare con lui la tarantella, una danza di Napoli piena di grazia e di originalità. Gli amici di Corinna glielo domandavano anch'essi. Ella accettò senza farsi pregare, ciò che meravigliò molto il conte d'Erfeuil, abituato com'era ai dinieghi da cui è uso far precedere il consenso. Ma in Italia non si conosce questo genere di vezzi, e ciascuno crede semplicemente di piacere di più in società affrettandosi a fare ciò che si desidera. Corinna avrebbe inventato lei questo costume naturale, se già non fosse stato in uso. L'abito che aveva indosso per il ballo era elegante e leggero. Aveva i capelli raccolti in una reticella di seta, all'italiana, e i suoi occhi esprimevano un piacere vivo che la rendeva più seducente che mai. Osvaldo ne fu turbato; combatteva con se stesso, si indignava di sentirsi preso da seduzioni di cui doveva dolersi, perché, invece di pensare a piacergli, era quasi per sfuggire alla sua influenza che Corinna si mostrava così incantevole. Ma chi può resistere alla seduzione della grazia? Se anche essa fosse sdegnosa sarebbe pur sempre irresistibile, e non era davvero questa la disposizione di Corinna. Ella scorse lord Nelvil, arrossì, e i suoi occhi ebbero, nel guardarlo, una dolcezza ammaliante.

Il principe d'Amalfi, ballando, s'accompagnava con le nacchere. Corinna, prima di cominciare, fece con le mani un saluto pieno di grazia agli astanti e, volteggiando leggermente su se stessa, prese il cembalo che il principe d'Amalfi le presentava. Si mise poi a ballare, agitando il cembalo, e tutti i suoi movimenti avevano una elasticità, una grazia, un misto di pudore e di voluttà, che poteva dar l'idea dell'impero che le baiadere esercitano sull'immaginazione degli indiani, quando esse diventano, per così dire, le poetesse della danza, quando esprimono tanti sentimenti diversi con i passi caratteristici e i quadri incantevoli che offrono allo sguardo. Corinna conosceva così bene gli atteggiamenti rappresentati dai pittori e dagli scultori antichi che, con un lieve movimento delle braccia, alzando il cembalo sopra la testa, o spingendolo con una mano in avanti, mentre con l'altra ne scuoteva i sonagli con incredibile destrezza, ricordava le danzatrici di Ercolano e faceva nascere successivamente una folla di idee nuove per il disegno e la pittura.



Non era certo la danza francese, così interessante per l'eleganza e la difficoltà dei passi; era un talento che si riallacciava molto più da vicino all'immaginazione e al sentimento. Il carattere della musica era espresso a volte a volte dalla precisione e dalla mollezza dei movimenti. Corinna, danzando, faceva passare nell'anima degli spettatori ciò che provava, come se avesse improvvisato, come se avesse suonato la lira o disegnato qualche figura. Tutto era linguaggio per lei: i suonatori, guardandola danzare, si animavano in modo da far meglio sentire il genio della loro arte; e non so qual gioia appassionata e quale suscettibilità di immaginazione elettrizzava insieme tutti gli spettatori di quella danza magica e li trasportava in una esistenza ideale, dove si sogna una felicità che non è terrena.

Vi è un momento di questa danza napoletana in cui la donna si inginocchia, mentre l'uomo gira intorno a lei, non da padrone, ma da vincitore. Qual era in quel momento l'incanto e la dignità di Corinna! Come anche in ginocchio essa restava regina! E quando poi si levò, facendo risuonare il suono del suo strumento, del suo cembalo aereo, sembrava animata da un entusiasmo di vita, di giovinezza e di bellezza, che doveva persuadere non aver ella bisogno di nessuno per esser felice. Oh, non era così; ma Osvaldo lo temeva, e sospirava ammirando Corinna, come se ciascuno dei suoi successi la allontanasse da lui! Al termine della danza l'uomo si getta in ginocchio a sua volta, ed è la donna che balla intorno a lui. Corinna in quel momento superò se stessa, per quanto fosse possibile. La sua corsa era così leggera, percorrendo due o tre volte lo stesso cerchio, che i suoi piedi calzati di coturni volavano sul pavimento con la rapidità del tempo; e quand'ella levò un braccio, agitando il cembalo, e con l'altro fece cenno al principe di Amalfi di alzarsi, tutti gli uomini furono tentati di mettersi in ginocchio come lui; tutti, eccettuato lord Nelvil, che si ritirò di qualche passo, e il conte d'Erfeuil, che fece invece qualche passo in avanti per complimentare Corinna.

Quanto agli italiani presenti, essi non pensavano affatto a farsi notare per il loro entusiasmo: vi si abbandonavano perché lo provavano. Non sono uomini abbastanza abituati alla vita mondana e all'amor proprio che questa suscita, per occuparsi dell'effetto che provocano, non si lasciano giammai sviare dal piacere per vanità, né dal loro fine per gli applausi.

Corinna era felice del proprio successo e ringraziava tutti con una grazia piena di semplicità

SCENA VII

Vasta e ricca sala da ballo
splendidamente illuminata e parata a festa

Liete musiche preludiano alle danze, e già all'aprirsi delle cortine una moltitudine d'invitati empie la scena. Il maggior numero è in maschera, alcuni in domino, altri in costume di gala a viso scoperto; fra le coppie danzanti alcune giovani creole. Chi va in traccia, chi evita, chi ossequia e chi persegue. Il servizio è fatto dai neri, e tutto spira magnificenza ed ilarità.

CORO GENERALE

Fervono amori e danze
nelle felici stanze,
onde la vita è solo
un sogno lusinghier.

Notte de' cari istanti,
de' palpiti e de' canti,
perché non fermi 'l volo
sull'onda del piacer?





Stendhal Vanina Vanini

Era una sera di primavera del 182... Tutta Roma era in movimento: il duca di B..., un famoso banchiere, dava un ballo nel suo nuovo palazzo di piazza Venezia. Quanto di più splendido potevano offrire le arti in Italia e il lusso a Parigi e a Londra era stato messo insieme per abbellire quel palazzo. L'affluenza era enorme. Le bellezze bionde e riservate della nobile Inghilterra avevano sollecitato l'onore di intervenire a quel ballo e arrivavano in folla. Le più belle donne di Roma contendevano ad esse il primato della bellezza. Una giovane, tipicamente romana per lo splendore degli occhi e il nero d'ebano dei capelli, entrò al braccio del padre; da ogni suo gesto traspariva una singolare fierezza. Tutti gli sguardi la seguivano. Gli stranieri che entravano restavano colpiti dalla magnificenza di quel ballo. «Nessun sovrano d'Europa» dicevano «offre feste che si possano paragonare a questa». I re d'Europa infatti non posseggono palazzi di architettura romana e sono costretti a invitare le grandi dame della corte; il duca di B... invita soltanto le belle donne. Quella sera poi era stato particolarmente fortunato negli inviti e i cavalieri erano entusiasti. Fra tante donne che si facevano notare c'era da scegliere quale fosse la più bella: la scelta non fu facile, ma finalmente fu proclamata regina del ballo la principessa Vanina Vanini, la giovane dai capelli neri e dagli occhi ardenti. Subito stranieri e romani disertarono gli altri saloni per affollarsi in quello dove lei si trovava.

Il padre, il principe don Asdrubale Vanini, aveva voluto che la figlia ballasse prima con due o tre sovrani della Germania. Poi essa accettò gli inviti di alcuni inglesi nobili e belli, ma questi l'annoiarono con le loro maniere compassate. Si sarebbe detto che Vanina si divertisse di più a tormentare il giovane Livio Savelli, che pareva molto innamorato di lei; era il giovane più attraente di Roma ed era principe anch'egli, ma se gli avessero dato da leggere un romanzo, l'avrebbe gettato via dopo venti pagine, dicendo che gli faceva venire il mal di testa. E questo era un grave difetto agli occhi di Vanina.

Verso la mezzanotte, si sparse tra gli invitati una notizia che fece molta impressione. Un giovane carbonaro, prigioniero nel forte Sant'Angelo, era fuggito proprio quella sera, travestito, e, per eccesso di audacia romantica, giunto all'ultimo posto di guardia, aveva attaccato i soldati con un pugnale, ma era stato ferito: ora gli sbirri gli davano la caccia per le vie di Roma, seguendone le tracce di sangue, e si sperava di riprenderlo. Mentre si raccontava questo episodio, don Livio Savelli, quasi pazzo d'amore per Vanina che l'incantava con le sue grazie, le chiese riaccompagnandola al suo posto dopo un ballo: «Ma, dunque, chi potrebbe piacervi?». «Il giovane carbonaro che è fuggito dal carcere» rispose Vanina. «Egli almeno ha fatto qualche cosa di più che darsi la pena di venire al mondo».

«In fede mia!» disse Julien, «il fine giustifica i mezzi; se invece di essere un granello di polvere, avessi un certo potere, farei impiccare tre uomini per salvarne quattro».

I suoi occhi, che esprimevano la ribellione della sua coscienza e un assoluto disprezzo per i vani giudizi degli uomini, s'incontrarono con quelli di Mathilde, che era vicinissima a lui; e quel disprezzo, invece di mutarsi in un'espressione gentile e rispettosa, sembrò raddoppiare.

Ella ne rimase profondamente ferita, ma ormai non era più in suo potere dimenticare Julien; si allontanò con dispetto, trascinando con sé il fratello.

«Bisogna che io prenda un ponce e che balli molto» pensò; «voglio scegliere i cavalieri migliori e far colpo ad ogni costo. Benone, ecco il conte di Fervaques, quel famoso impertinente». Accettò il suo invito e ballarono insieme. «Si tratterà di vedere» ella pensò «chi dei due sarà più impertinente, ma per ben divertirmi alle sue spalle, bisogna che lo faccia parlare». Poco dopo, tutti quelli che partecipavano alla quadriglia non ballarono più che per convenienza; non volevano perdere una sola delle battute pungenti di Mathilde. Fervaques si turbava e, trovando soltanto delle frasi eleganti, invece che delle risposte spiritose, faceva il viso scuro. Mathilde, che era di malumore, fu crudele con lui e se ne fece un nemico. Ballò fino all'alba, e infine andò via terribilmente stanca. Ma in carrozza, quel po' di forza che le restava serviva ancora a renderla triste e infelice. Era stata disprezzata da Julien e non riusciva a disprezzarlo.

Julien era al colmo della felicità, inebriato, senza rendersene conto, dalla musica, dai fiori, dalle belle donne, dall'eleganza generale, e più che tutto dalla sua immaginazione, che gli faceva sognare onori per sé e la libertà per tutti.



Lev Tolstoj
Andrej e Natascia (*Guerra e pace*, VI, XVI)

La faccia disperata e trepidante di Natascia lo colpì. La riconobbe. Indovinò il suo sentimento, comprese che per lei quello era il primo ballo, si ricordò della sua conversazione alla finestra e con una lieta espressione sul volto si avvicinò alla contessa Rostòva.

«Permettete ch'io vi faccia conoscere mia figlia» gli disse la contessa, arrossendo. «Ho il piacere di conoscerla, se la contessina si ricorda di me», rispose il principe Andrea con un inchino cortese e profondo [...] avvicinandosi a Natascia e stendendo il braccio per cingerle la vita ancor prima di aver terminato di fare il suo invito. Egli le chiese un giro di valzer. Quella trepidante espressione del volto di Natascia, pronta alla disperazione e all'entusiasmo, si illuminò ad un tratto d'un sorriso felice. riconoscente. fanciullesco.

«Da tanto io t'aspettavo» pareva dire quella fanciulla sbigottita e felice col suo sorriso apparso da dietro le lacrime pronte a sgorgare, posando una mano sulla spalla del principe Andrea. Essi formavano la seconda coppia che entrava nel circolo.

Il principe Andrea era uno dei migliori ballerini del suo tempo. Natascia ballava mirabilmente, i suoi piedini nelle scarpine da ballo, di raso, compievano l'opera loro, rapidi e leggeri, indipendentemente da lei, e il suo volto raggiava per l'entusiasmo della felicità. Il suo collo e le sue braccia scoperte erano magre e non belle in paragone con le spalle di Hélène; le sue spalle erano gracili, il seno non formato, le braccia esili; ma sul corpo di Hélène era già come una vernice per tutte le migliaia di sguardi che l'avevano sfiorato, e Natascia pareva una bambina che avessero persuasa a denudare per la prima volta il collo e le braccia e che se ne sarebbe molto vergognata, se non le avessero assicurato che ciò era necessario.

Il principe Andrea amava ballare e, volendo liberarsi al più presto delle conversazioni politiche e intellettuali che tutti gli facevano, desiderando di rompere al più presto quel cerchio di turbamento che lo indispettava, formatosi per la presenza del sovrano, s'era accinto a ballare e aveva scelto Natascia perché Pierre gliel'aveva indicata e perché, fra le donne graziose lì presenti, per prima gli era capitata sotto gli occhi; ma non appena ebbe stretto quel busto sottile e agile e Natascia cominciò a muoversi così presso a lui e gli sorrise così da vicino, l'aroma della sua grazia gli montò alla testa, si sentì rianimato e ringiovanito, allorché, riprendendo fiato e lasciandola, si fermò e stette a guardare i ballerini.





Lev Tolstoj
L'anglaise (Guerra e pace, I, I)

Danilo Kupor (propriamente una figura dell'*anglaise*) era il ballo prediletto del conte, che lo ballava già nella sua giovinezza [...] Tutti coloro che si trovavano nella sala guardavano con un sorriso di gioia quel vecchietto allegro, che accanto alla sua dama imponente, Maria Dmìtrievna, più alta di lui, arcuava le braccia, agitandole sul ritmo della musica, muoveva le spalle, sgranchiva le gambe, battendo leggermente i piedi, e con un sorriso che si diffondeva sempre più sulla sua faccia rotonda, preparava gli spettatori alla scena imminente. Appena si udirono gli accordi allegri, provocanti, del Danilo Kupor, simili a quelli d'un allegro *trepàk* [danza popolare russa], tutte le porte della sala si gremirono a un tratto delle facce sorridenti dei domestici – gli uomini da una parte, le donne dall'altra – venuti a vedere il signore che si divertiva [...]

Il conte ballava bene e lo sapeva, ma la sua dama non sapeva né voleva ballar bene. La sua persona enorme stava rigida con le possenti braccia abbandonate e soltanto la sua faccia, severa ma bella, esprimeva tutta l'azione del ballo. Ciò che era palese in tutta la rotonda figura del conte, nella persona di Maria Dmìtrievna era manifestato soltanto dalla faccia sempre più sorridente e dal naso che fremeva. Ma in compenso, se il conte sempre più infervorandosi affascinava gli spettatori con la subitaneità dei suoi rapidi giri e dei leggeri salti delle sue gambe elastiche, Maria Dmìtrievna col minimo movimento delle spalle o delle braccia nelle giravolte e nel batter leggero dei tacchi, produceva un'impressione non minore, grazie al merito che ognuno le riconosceva, considerata la sua pinguedine e la sua severità abituale. La danza si animava sempre di più. I *vis-à-vis* non potevano nemmeno per un attimo fare attenzione a se stessi, né cercavano di farlo. Tutti erano intenti a guardare il conte e Maria Dmìtrievna [...] Il conte, negli intervalli del ballo, riprendeva fiato, ansimando, ma agitava le braccia e gridava ai musicanti di suonare più in fretta. Più in fretta, più in fretta, più in fretta, sempre più impetuosamente il conte ballava, girando ora sulla punta dei piedi, ora sui tacchi, intorno a Maria Dmìtrievna, e finalmente, accompagnata al posto la sua dama, fece l'ultimo passo, sollevando all'indietro agilmente una gamba, chinando il capo sudato e la faccia sorridente, allargando in tondo il braccio destro, fra uno scroscio di applausi e di risate. I due ballerini si fermarono, riprendendo fiato e asciugandosi il sudore coi fazzoletti di batista.

«Ecco come si ballava al nostro tempo, *ma chère*» disse il conte.

«Eh sì, Danilo Kupor» disse Maria Dmìtrievna, respirando affannosamente e a lungo, tirando in su le maniche come se le rimboccasse.



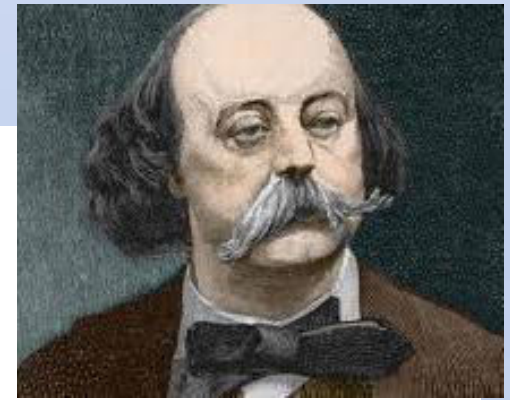
Lev Tolstoj
La mazurka (*Guerra e pace*, IV, XII)

Da lòghel si davano i balli più allegri di Mosca. Le mamme lo dicevano guardando le loro *adolescentes*, che eseguivano i passi appena imparati; lo dicevano anche *les adolescentes* e *les adolescents* che ballavano sino a cadere dalla stanchezza; lo dicevano le signorine non più giovanissime e i giovani, che andavano a quei balli con un'idea di degnazione e vi trovavano la più schietta allegria [...] A quei balli andavano coloro che volevano ballare e divertirsi, come lo vogliono le fanciulle di tredici o quattordici anni, che si mettono per la prima volta una gonna lunga. Tutte, salvo rare eccezioni, erano o sembravano belle; così esultanti erano i loro sorrisi, e così splendenti i loro occhi. Qualche volta le migliori allieve eseguivano anche *le pas de châte*, e tra queste la migliore era Natascia, che si distingueva per la sua grazia [...]

Denìssov uscì da dietro le sedie, prese fortemente per una mano la sua dama, alzò la testa e sporse un piede, aspettando la battuta. Solo quando era a cavallo o ballava la mazurka non ci si accorgeva della statura bassa di Denìssov, ed egli aveva l'aspetto gagliardo e prestante che si sentiva di avere. Aspettando la battuta, diede un'occhiata di traverso, trionfante e scherzosa, alla sua dama, inaspettatamente batté un piede e, come una palla di gomma, balzò elasticamente dal pavimento e volò lungo il giro, traendo con sé la sua dama. Volava silenziosamente, su un solo piede, sino alla metà della sala, in apparenza senza vedere le sedie che stavano davanti a lui e avanzando diritto verso di esse: ma ad un tratto, facendo tinnire gli speroni e allargando le gambe, si fermava sui tacchi, rimaneva così per un secondo, con un tintinnio di sproni batteva i piedi su un solo punto, girava rapidamente su se stesso e facendo schioccare il piede sinistro contro il destro, volava di nuovo in giro. Natascia indovinava ciò ch'egli aveva intenzione di fare, e senza sapere come, lo seguiva, abbandonandosi a lui. Egli la faceva girare, ora tenendola per la mano destra, ora per la sinistra, ora, cadendo sui ginocchi, la faceva turbinare intorno a sé, e di nuovo scattava in piedi e si lanciava avanti con un tale impeto, come se avesse l'intenzione di attraversare di corsa, senza prendere fiato, tutte le sale; ma ad un tratto poi si fermava e faceva qualche movimento di danza nuovo e inaspettato. Quando, fatta sveltamente piroettare la sua dama davanti alla sedia, fece tinnire gli sproni, inchinandosi, Natascia non gli rispose nemmeno con la riverenza d'uso. Stupita, lo guardava con tanto d'occhi, sorridendo, come se non lo riconoscesse [...] sebbene lòghel non ammettesse che quella fosse la vera mazurka, tutti erano estasiati dell'arte di Denìssov.



Gustave Flaubert
Le illusioni di Emma (*Madame Bovary*, I, VIII)



Alle tre del mattino cominciò il *cotillon*. Tutti ballavano il valzer, anche la marchesina d'Andervilliers e la marchesa; ma Emma non lo sapeva ballare. Ormai erano rimasti soltanto gli ospiti del castello, una dozzina di persone circa. In quel punto, uno dei ballerini, che tutti chiamavano familiarmente *visconte*, e indossava un panciotto molto aperto e così aderente da parer modellato sul suo busto, venne per la seconda volta a invitare la signora

Bovary, assicurandola ch'egli l'avrebbe guidata e che lei se la sarebbe cavata benissimo.

Cominciarono lentamente, poi andarono più rapidi. Giravano, e tutto girava attorno a loro, le lampade, i mobili, le pareti, il pavimento, come un disco su un perno. Quando passavano vicino alle porte, la veste di Emma, in basso, s'avvolgeva ai calzoni del cavaliere; le loro gambe s'incrociavano; egli chinava lo sguardo su lei, essa lo alzava a lui. A un certo momento, presa da una specie di torpore, si fermò. Ma ripartirono subito, e con un movimento più rapido il visconte la trascinò via con sé, scomparendo al fondo della galleria, dove, ansimante, essa fu sul punto di cadere, e per un istante appoggiò il capo sul petto di lui. Poi, sempre girando, ma più lentamente, egli la condusse al suo posto. Si gettò all'indietro, contro il muro, e si mise una mano davanti agli occhi. Quando li riaperse, c'era in mezzo alla sala una dama seduta su uno sgabello, e aveva davanti a sé tre ballerini inginocchiati. La dama scelse il visconte, e il violino riattaccò.

Tutti guardavano a loro. Passavano a ripassavano, essa col corpo immobile e il mento abbassato, e lui sempre nella sua posa, dritto sulla vita, il gomito arrotondato, la bocca in avanti. Quella là sì che sapeva ballare il valzer! Continuarono a lungo e stancarono tutti gli altri. Qualche minuto di conversazione ancora e, dopo gli addii o piuttosto i buongiorno, gli ospiti del castello andarono a coricarsi [...]

Emma si mise addosso uno scialle, aprì la finestra e appoggiò i gomiti sul davanzale. La notte era nera. Cadeva qualche goccia di pioggia. Essa aspirò il vento umido che le rinfrescava le palpebre. Aveva ancora la musica del ballo, come un ronzio, negli orecchi; e faceva degli sforzi per tenersi sveglia, per poter prolungare l'illusione di quella vita di lusso che tra poco avrebbe dovuto abbandonare.

Thomas Mann
La lezione di ballo (*Tonio Kröger*, 1903)

Questa passione per la ridente Inge Holm colse Tonio Kröger nel salotto sgombro di mobili della moglie del console Husteede, alla quale toccava quella sera ospitare la scuola di ballo: era un corso privato al quale partecipavano solo i figli delle prime famiglie, che si riunivano a turno nelle case paterne a prendervi lezioni di ballo e di contegno in società. Ma il maestro di ballo Knaak veniva apposta da Amburgo ogni settimana [...] Nella sala sgombera brillavano le fiammelle a gas del grande lampadario, le candele sul camino. Il pavimento era cosparso di talco, e gli allievi vi stavano muti in semicerchio. Ma di là dalle portiere le madri e le zie, sedute nelle poltrone di felpa della stanza attigua, puntavano l'occhialino sul signor Knaak che, curvo in avanti, alzando con due dita di ciascuna mano i lembi dell'abito, dava con le sue elastiche gambe dimostrazione delle singole parti della mazurka. Se però egli voleva assolutamente sbalordire gli astanti, spiccava a un tratto e senza particolare motivo un salto in alto, facendo piroettare velocissimamente le gambe nel vuoto e compiendo con esse una specie di trillo; dopo di che, con un tonfo soffocato, ma che tuttavia faceva vacillare ogni cosa dalle fondamenta, ritornava su questa terra [...]

Tonio amava Inge Holm, la bionda, ridente Inge, che senza dubbio lo disprezzava per quella sua mania di poetare... la contemplava, guardava i suoi occhi azzurri dal taglio sottile, pieni di gaiezza e di derisione; e uno struggimento venato d'invidia, un acerbo, tormentoso dolore di esser messo al bando da lei, di doverle essere eternamente straniero, gli opprimeva bruciante il petto...

«Prima coppia *en avant!*» diceva il signor Knaak, e non c'è parola per descrivere con quanta perfezione emettesse il suono nasale. Si stava provando la quadriglia, e con grande sgomento Tonio Kröger si vide incluso in uno stesso quadrato con Inge Holm. La evitava come poteva, e tuttavia ad ogni movimento le si trovava accanto; proibiva ai suoi occhi di rivolgersi a lei, e tuttavia ad ogni momento il suo sguardo la incontrava... Ora, tenuta per mano dal rossochiomato Ferdinand Matthiessen, ella avanzò scivolando e correndo, arrovesciò la treccia e con un gran respiro gli si fermò di fronte. Il pianista, il signor Heinzelmann, abbassò sui tasti le mani ossute; un comando del signor Knaak, e la quadriglia incominciò. Ella si muoveva su e giù davanti a lui, innanzi e indietro, procedendo e girando; un profumo che emanava dai suoi capelli, o dalla morbida stoffa bianca del vestito, lo sfiorava talvolta, e gli occhi gli si offuscavano sempre più. Ti amo, cara, dolce Inge, egli si ripeteva, mettendo in quelle parole tutta la sofferenza che provava nel vederla così gaia e infervorata, così noncurante di lui. Si sovvenne di una bellissima poesia di Storm: “Dormir vorrei, ma tu devi danzare”. Dover ballare mentre si ama... Che umiliante controsenso!

Si andava al ballo. Palermo in quel momento attraversava uno dei suoi intermittenti periodi di mondanità, i balli infuriavano. Dopo la venuta dei Piemontesi, dopo il fattaccio di Aspromonte, fugati gli spettri di espropria e di violenze, le duecento persone che componevano “il mondo” non si stancavano d’incontrarsi, sempre gli stessi, per congratularsi di esistere ancora [...] Il ballo dai Ponteleone sarebbe stato il più importante di quella breve stagione: importante per tutti per lo splendore del casato e del palazzo, per il numero degli invitati; più importante ancora per i Salina che vi avrebbero presentato alla “società” angelica, la bella fidanzata del nipote [...]



La sala da ballo era tutta oro: liscio sui cornicioni, cincischiato nelle inquadrature delle porte, damaschinato chiaro quasi argenteo su meno chiaro nelle porte stesse e nelle imposte che chiudevano le finestre e le annullavano conferendo così all’ambiente un significato orgoglioso di scrigno escludente qualsiasi riferimento all’esterno non degno. Non era la doratura sfacciata che adesso i decoratori sfoggiano, ma un oro consunto, pallido come i capelli di certe bambine del Nord, impegnato a nascondere il proprio valore sotto una pudicizia ormai perduta di materia preziosa che voleva mostrare la propria bellezza e far dimenticare il proprio costo; qua e là sui pannelli nodi di fiori rococò di un colore tanto svanito da non sembrare altro che un effimero rossore dovuto al riflesso dei lampadari. Quella tonalità solare, quel variegare di brillii e di ombre fecero tuttavia dolere il cuore di Don Fabrizio che se ne stava nero e rigido nel vano di una porta [...]

Il valzer le cui note traversavano l’aria calda gli sembrava solo una stilizzazione di quell’incessante passaggio dei venti che arpeggiano il proprio lutto sulle superfici assetate, ieri, oggi, domani, sempre, sempre, sempre. La folla dei danzatori fra i quali pur contava tante persone vicine alla sua carne se non al suo cuore, finì col sembrargli irreale, composta di quella materia della quale son tessuti i ricordi perenni che è più labile ancora di quella che ci turba nei sogni [...]

«Bello, principe, bello! Cose così non se ne fanno più adesso, al prezzo attuale dell’oro zecchino!».

Sedara si era posto vicino a lui, i suoi occhietti svegli percorrevano l’ambiente, insensibili alla grazia, attenti al valore monetario.

Don Fabrizio, ad un tratto, sentì che lo odiava; era all'affermarsi di lui, di cento altri suoi simili, ai loro oscuri intrighi, alla loro tenace avarizia e avidità che era dovuto il senso di morte che adesso incupiva questi palazzi; si doveva a lui, ai suoi compari, ai loro rancori, al loro senso di inferiorità, al loro non esser riusciti a fiorire, se adesso anche a lui, Don Fabrizio, gli abiti neri dei ballerini ricordavano le cornacchie che planavano, alla ricerca di prede putride, al disopra dei valloncelli sperduti. Ebbe voglia di rispondergli malamente, d'invitarlo ad andarsene fuori dai piedi. Ma non si poteva: era un ospite, era il padre della cara Angelica. Era forse un infelice come gli altri.

«Bello, don Calogero, bello. Ma ciò che supera tutto sono i nostri due ragazzi».

Angelica e Tancredi passavano in quel momento davanti a loro, la destra inguantata di lui posata a taglio sulla vita di lei, le braccia tese e compenetrato, gli occhi di ciascuno fissi in quelli dell'altro. Il nero del 'frack' di lui, il roseo della veste di lei, frammisti, formavano uno strano gioiello. Essi offrivano lo spettacolo più patetico di ogni altro, quello di due giovanissimi innamorati che ballano insieme, ciechi ai difetti reciproci, sordi agli ammonimenti del destino, illusi che tutto il cammino della vita sarà liscio come il pavimento del salone, attori ignari cui un regista fa recitare la parte di Giulietta e quella di Romeo nascondendo la cripta e il veleno, di già previsti nel copione. Né l'uno né l'altra erano buoni, ciascuno pieno di calcoli, gonfio di mire segrete; ma entrambi erano cari e commoventi mentre le loro non limpide ma ingenuie ambizioni erano obliterate dalle parole di giocosa tenerezza che lui le mormorava all'orecchio, dal profumo dei capelli di lei, dalla reciproca stretta di quei loro corpi destinati a morire.



Una scena del ballo tratta dal film *Il Gattopardo* (1963) di Luchino Visconti, che contribuì a rendere celebre il romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

Filippo Tommaso Marinetti
Manifesto della danza futurista (1917)

La danza ha sempre estratto dalla vita i suoi ritmi e le sue forme. Gli stupori e gli spaventi che agitarono l'umanità nascente davanti all'incomprensibile ed intricatissimo universo, si ritrovano nelle prime danze che dovevano naturalmente essere danze sacre. Le prime danze orientali pervase dal terrore religioso erano pantomime ritmate e simboliche che riproducevano ingenuamente il movimento rotatorio degli astri. La «ronda» nasce così. I diversi passi e i gesti del prete cattolico nel celebrare la messa derivano da queste prime danze ed hanno lo stesso simbolo astronomico. Le danze cambogiane e javanesi si distinguono per la loro eleganza architettonica e la loro regolarità matematica.

Sono lenti bassorilievi in marcia.

Le danze arabe e persiane sono invece lascive: impercettibili fremiti delle anche accompagnati da un battito monotono di mani o di tamburo; sussulti spasmodici e convulsioni isteriche della danza del ventre; enormi balzi furenti di danze sudanesi. Sono tutte variazioni sull'unico motivo di un uomo seduto a gambe incrociate e di una donna seminuda che con abili mosse cerca di persuaderlo all'atto d'amore.

Morto e sepolto il glorioso balletto italiano, incominciarono in Europa stilizzazioni di danze selvagge, elegantizzazioni di danze esotiche e modernizzazioni di danze antiche. Pepe rosso parigino + cimiero + scudo + lancia + estasi davanti a idoli che non significano più nulla + ondulazioni di cosce montmartroises = anacronismo erotico passatista per forestieri.

Prima della guerra a Parigi si raffinavano le danze sud-americane: tango argentino spasmodico furente, *zamacueca* del Chile, *maxixe* brasiliana, *santafé* del Paraguay. Quest'ultima danza descrive le evoluzioni galanti di un maschio ardente e audace intorno ad una femmina attirante e seduttrice che egli finalmente afferra con un balzo fulmineo e trascina con sé in un valzer vertiginoso.



Fortunato Depero,
Danza del vento (1921-22).

Molto interessante artisticamente il balletto russo organizzato dal Diaghilew, che modernizza i balli popolari russi con una meravigliosa fusione di musica e danza, penetrate l'una nell'altra, e dà allo spettatore un'espressione perfetta e originale della forza essenziale della razza. Col Nijnsky appare per la prima volta la geometria pura della danza liberata dalla mimica e senza l'eccitazione sessuale. Abbiamo la divinità della muscolatura.

Isadora Duncan crea la danza libera, senza preparazione mimica, trascurando la muscolatura e l'euritmia, per concedere tutto all'espressione passionale, all'ardore aereo dei passi. Ma essa in fondo non si propone che di intensificare, arricchire, modulare in mille modi diversi il ritmo di un corpo di donna che languidamente rifiuta, languidamente invoca, languidamente accetta e languidamente rimpiange il maschio donatore di felicità erotiche [...]

Vi sono molti punti di contatto tra l'arte di Isadora Duncan e l'impressionismo pittorico, come pure tra l'arte del Nijnsky e le costruzioni di forme e di volumi di Cézanne.

Così, naturalmente, sotto l'influenza delle ricerche cubiste e in particolar modo di Picasso, si creò una danza di volumi geometrizzati e indipendenti quasi dalla musica. La danza diventò un'arte autonoma, equivalente della musica. La danza non subiva più la musica, la rimpiazzava [...]

Bisogna superare le possibilità muscolari, e tendere nella danza a quell'ideale corpo moltiplicato dal motore che noi abbiamo sognato da molto tempo. Bisogna imitare con i gesti i movimenti delle macchine; fare una corte assidua ai volanti, alle ruote, agli stantuffi; preparare così la fusione dell'uomo con la macchina, giungere al metallismo della danza futurista.

La musica è fondamentalmente e incurabilmente passatista e perciò difficilmente utilizzabile nella danza futurista. Il rumore, essendo il risultato dello strofinamento o dell'urto di solidi, liquidi o gas in velocità, è diventato mediante l'onomatopeia uno degli elementi più dinamici della poesia futurista. Il rumore è il linguaggio della nuova vita umano-meccanica. La danza futurista sarà dunque accompagnata da rumori organizzati e dall'orchestra degli intonarumori inventati da Luigi Russolo.

La danza futurista sarà: disarmonica; sgarbata antigratziosa, asimmetrica, sintetica, dinamica, parolibera .



Fortunato Depero,
*Rotazione di ballerina e
pappagalli (1917-18).*

Filippo Tommaso Marinetti
Danza della mitragliatrice (1917)

Voglio dare la carnalità italiana dell'urlo Savoia! che si lacera e muore eroicamente a brandelli contro il laminatoio meccanico geometrico inesorabile del fuoco di mitragliatrice.

- 1 *movimento*. Con i piedi (le braccia tese in avanti) dare il martellamento meccanico della mitragliatrice tap-tap-tap-tap. La danzatrice mostrerà con gesto rapido un carrello stampato in rosso: nemico a 700 metri.
- 2 *movimento*. Con le mani arrotondate a coppa (una piena di rose bianche, l'altra piena di rose rosse) imitare lo sbocciare violento e continuo del fuoco fuori dalle canne della mitragliatrice. La danzatrice avrà fra le labbra una grande orchidea bianca e mostrerà un cartello stampato in rosso: *nemico a 500 metri*.
- 3 *movimento*. Con le braccia aperte descrivere il ventaglio girante e inaffiante dei proiettili.
- 4 *movimento*. Lento girare del corpo, mentre i piedi martellano sul legno dell'impiantito.
- 5 *movimento*. Accompagnare con slanci violenti del corpo in avanti il grido di *Savoiaaaaaa!*
- 6 *movimento*. La danzatrice, carponi, imiterà la forma della mitragliatrice, nera-argentea sotto la sua cintura-nastro di cartucce. Il braccio teso in avanti agiterà febbrilmente l'orchidea bianca e rossa come una canna durante lo sparo.

Gustave Flaubert
Salomè (*Erodiade*, 1877)

Dal fondo della sala si alzò un brusio di sorpresa. Era entrata una fanciulla. Sotto un velo azzurrino che le nascondeva il petto e la testa, si distinguevano l'arco dei suoi occhi, i calcedoni delle sue orecchie, il bianco della sua pelle. Un quadrato di seta d'un colore cangiante, che le copriva le spalle, era fissato alle reni da una cintura ingioiellata. I pantaloni neri erano disseminati di mandragore – e di piume di colibrì erano le pantofole, che faceva schioccare con indolenza.

Salita sulla pedana, si tolse il velo – era Erodiade, al tempo della sua giovinezza – e si mise a danzare.

I suoi piedi si incrociavano, uno davanti all'altro, al ritmo del flauto e d'un paio di crotali. Le sue braccia tornite chiamavano qualcuno che ogni volta sfuggiva. Lei lo inseguiva, più leggera d'una farfalla, come una Psiche curiosa, come un'anima vagabonda, e sembrava che stesse per levarsi in volo.

I suoni funebri della gingra [piccolo flauto fenicio] presero il posto dei crotali. Lo sconforto era seguito alla speranza.. Le sue pose figuravano sospiri, e tutta la sua persona un tale languore che non si sapeva se piangesse un dio o morisse delle sue carezze. Si torceva sulla vita, faceva sussultare il ventre imitando il moto delle onde, faceva tremare i seni, e il suo volto, con le palpebre socchiuse, rimaneva immobile, mentre i piedi non si fermavano.



**Guido Reni, *Salomè* (1638-1639),
Roma, Collezione Corsini.**



Vitellio la paragonò a Mnester, il pantomimo. Aulo aveva ricominciato a vomitare. Il Tetrarca si perdeva in un sogno, e non pensava più a Erodiade. Gli parve di vederla accanto ai Sadducei. La visione si allontanò.

Non era una visione. Erodiade aveva fatto istruire, lontano da Macherunte, sua figlia Salomè, che sarebbe piaciuta al Tetrarca; - e l'idea era buona. Non c'era più da dubitarne, ormai.

Poi fu la volta del trasporto d'amore, che chiede d'essere placato. Salomè danzò come le sacerdotesse delle Indie, come le Nubiane delle cateratte, come le Baccanti di Lidia. Si gettava da ogni lato, simile a un fiore agitato dalla tempesta. I brillanti delle orecchie saltavano, la stoffa, sulla schiena, cambiava colore; dalle braccia, dai piedi, dalle vesti si sprigionavano scintille invisibili che infiammavano gli uomini. Un'arpa cantò, e la moltitudine le rispose con acclamazioni. Divaricando le gambe, e senza piegare le ginocchia, la danzatrice si curvò fino a sfiorare col mento l'impiantito, - e i nomadi avvezzi all'astinenza, i soldati di Roma esperti in orge, gli avari pubblicani, i vecchi sacerdoti inaciditi dalle dispute – tutti, dilatando le narici, palpitavano di desiderio.

Poi girò attorno alla tavola di Antipa, frenetica come il rombo delle streghe, - e lui, con una voce scheggiata da singulti di voluttà, le diceva: «Vieni! Vieni!». – Lei non smetteva di girare, i timpani risuonavano come se dovessero schiantarsi, la folla urlava. Ma il Tetrarca gridava più forte: «Vieni! Vieni! Avrai Cafarnao! la piana di Tiberiade! le mie fortezze! la metà del mio regno!».

Lei si slanciò sulle mani, i talloni sollevati, percorse in quel modo la pedana come un grande scarabeo – e si fermò bruscamente. La nuca e le vertebre formavano un angolo retto. Le guaine colorate che le fasciavano le gambe passavano ora sopra le sue spalle, accompagnavano il suo volto, a un cubito dal suolo, come due arcobaleni. Le labbra erano dipinte, le sopracciglia nerissime, gli occhi quasi terribili, - e le goccioline che aveva sulla fronte sembravano vapore sopra un marmo bianco.

Non parlava. Si guardavano.

Dalla tribuna si udì uno schioccare di dita. Lei vi salì, ricomparve, e, come una bambina, incespicando un poco nelle consonanti, pronunciò queste parole: «Voglio che tu mi dia in un piatto... La testa...» Aveva dimenticato il nome, ma, sorridendo, riprese: «...la testa di laokanann!».

Il Tetrarca si accasciò su se stesso, sopraffatto.

Oscar Wilde
Salome (1891)

ERODE Salome, Salome, danza per me. Ti supplico, danza per me [...] Sono triste questa sera. Perciò danza per me. Danza per me, Salome, ti supplico. Se tu danzi per me, potrai chiedermi tutto quel che vorrai e io te lo darò. Sì, danza per me, Salome, e io ti darò tutto quel che mi chiedi, fosse pure la metà del mio regno [...]

SALOME Danzerò per te, tetrarca [...] Aspetto che gli schiavi mi portino i profumi e i sette veli e che mi tolgano i sandali (*Gli schiavi portano i profumi e i sette veli, e tolgono i sandali a Salome*).

ERODE Ah, danzerai a piedi nudi! Ah, bene! Bene! I tuoi piccoli piedi sembreranno due bianche colombe. Saranno come fiorellini bianchi che danzano su un albero [...]

SALOME Sono pronta, tetrarca
(*Salome danza la danza dei sette veli*).

ERODE Ah magnifico, magnifico! [...] Ti darò tutto quel che vorrai. Che cosa vuoi? Dimmi.

SALOME (*inginocchiandosi*) Voglio che mi si porti, adesso, in un bacile d'argento...

ERODE (*ridendo*) In un bacile d'argento? [...] Che cosa vuoi che ti si porti in un bacile d'argento, mia cara e bella Salome, tu che sei la più bella di tutte le figlie di Giudea? Cosa vuoi che ti si porti in un bacile d'argento? Dimmelo. Qualunque cosa possa essere, ti sarà data. I miei tesori ti appartengono. Che cosa, Salome?

SALOME (*alzandosi*) La testa di Iokanaan.



Aubrey Beardsley (1872-1898), illustrazioni
per l'edizione di **Salomè** di O.Wilde del 1893.

Guillaume Apollinaire
Salomè (*Alcools*, 1913)

Perché Giovanni Battista sorrida ancora una volta
Sire io danzerei meglio dei serafini
Ditemi madre perché siete triste
Vestita da contessa vicino al Delfino

Il mio cuore batteva batteva fortissimo alla sua parola
Quando danzavo tra i finocchi ascoltando
E ricamavo gigli sopra una banderuola
Che avrebbe sventolato in cima al suo bastone

E per chi volete che ora la ricami
Il suo bastone rifiorisce in riva al Giordano
E tutti i gigli quando i vostri soldati o re Erode
Lo portarono via sono appassiti nel mio giardino

Venite tutti con me sotto gli alberi
Non piangere grazioso buffone del re
Prendi questa testa invece del tuo scettro e danza
Non toccategli la fronte madre è già fredda

Sire camminate avanti venite dietro trabanti
Noi scaveremo una fossa e lo seppelliremo
Non planteremo dei fiori e danzeremo in tondo
Fino all'ora che avrò perduto la mia giarrettiera
Il re la tabacchiera
L'infanta il suo rosario
E il curato il breviario



Franz von Stuck, *Salomé* (1906).

Fra tutti, c'era un artista il cui talento lo rapiva in lunghe estasi, Gustave Moreau. Aveva acquistato i suoi due capolavori e, per notti intere, egli sognava davanti ad uno di essi, il quadro di Salomè, così concepito: Un trono si levava, simile all'altar maggiore di una cattedrale, sotto innumerevoli volte che scaturivano da colonne tozze come pilastri romanici, smaltate di mattonelle policrome, incastonate di mosaici, incrostate di lapislazzuli e di sardoniche, in un palazzo simile a una basilica di un'architettura a un tempo musulmana e bizantina. Al centro del tabernacolo che sormontava l'altare preceduto da gradini a semicerchio, il Tetrarca Erode era seduto, con una tiara in testa, le gambe riunite, le mani sulle ginocchia [...] Nell'odore perverso dei profumi, nell'atmosfera surriscaldata di quella chiesa, Salomè, con il braccio sinistro disteso in un gesto di comando, il braccio destro ripiegato, tenendo all'altezza del volto un grande loto, avanza lentamente sulle punte, agli accordi di una chitarra di cui una donna accoccolata pizzica le corde. Con il viso raccolto, solenne, quasi augusto, ella comincia la lubrica danza che deve risvegliare i sensi assopiti del vecchio Erode [...] Concentrata, con gli occhi fissi, simile a una sonnambula, non vede né il Tetrarca che freme, né sua madre, la feroce Erodiade, che la sorveglia, né l'ermafrodito o l'eunuco che sta, con la sciabola in pugno, ai piedi del trono, una terribile figura velata fino alle gote, e la cui mammella di castrato pende come una fiasca sotto la tunica variegata di arancione. Il tipo di Salomè così ossessivo per gli artisti e per i

poeti, perseguitava da anni Des Esseintes [...] Nell'opera di Gustave Moreau, concepita al di fuori di tutti i dati del Testamento, Des Esseintes vedeva realizzata questa Salomè sovrumana e strana che aveva sognato. Non era più soltanto la ballerina che strappa a un vecchio, con una torsione corrotta delle reni, un grido di desiderio [...] ella diveniva in qualche modo la divinità simbolica dell'indistruttibile Lussuria, la dea dell'immortale Isteria, la Bellezza maledetta, scelta fra tutte dalla catalessia che le irrigidisce le carni e le indurisce i muscoli; la Bestia mostruosa, indifferente, irresponsabile, insensibile, che avvelena, come l'Elena antica, tutto ciò che l'avvicina, tutto ciò che la vede, tutto ciò che tocca.



Gustave Moreau, *Salomè danza davanti a Erode* (1876), Parigi, Museo Moreau.

Il pittore sembrava aver voluto affermare la sua volontà di restare fuori dei secoli, di non precisare origine, paese, epoca, mettendo la sua Salomè nel mezzo di quello straordinario palazzo, di uno stile confuso e grandioso, vestendola di sontuosi e chimerici abiti, coronandola di un incerto diadema in forma di torre fenicia come porta Salammô, mettendole infine in mano lo scettro di Iside, il fiore sacro dell'Egitto e dell'India, il grande loto. Des Esseintes cercava il senso di questo emblema [...]

Un irresistibile fascino si sprigionava da quella tela, ma l'acquerello intitolato *L'Apparition* era forse più inquietante ancora. Là il palazzo di Erode si slanciava, come un Alhambra, su leggere colonne iridate di piastrelle moresche, fissate come da un calcestruzzo d'argento, come da un cemento d'oro; arabeschi partivano da losanghe di lapislazzuli, filavano lungo le cupole dove, su tarsie di madreperla, strisciavano luci di arcobaleno, fuochi di prisma.

L'omicidio era compiuto; adesso il carnefice stava impassibile, con le mani sul pomo della sua lunga spada, macchiata di sangue. Il capo decapitato del santo si era elevato dal piatto posato sul pavimento e guardava, livido, con la bocca scolorita, aperta, il collo cremisi, grondante di lacrime. Un mosaico circondava il volto da cui si sprigionava un'aureola irradiandosi in raggi di luce sotto i portici, illuminando l'orrenda ascensione della testa, accendendo il globo vitreo delle pupille, fissate, quasi contratte sulla danzatrice. Con un gesto di spavento, Salomè respinge la terrificante visione che la inchioda, immobile, sulle punte [...] È quasi nuda;

nell'ardore della danza i veli si sono sciolti, i broccati sono caduti; ormai è vestita solo di oreficerie e di minerali lucidi [...] L'orribile testa fiammeggia, sanguinando sempre, mettendo grumi di porpora scura all'estremità della barba e dei capelli. Visibile solo per Salomè, essa non stringe nel suo cupo sguardo Erodiade che fantastica sui suoi odi finalmente appagati, il Tetrarca che, piegato un po' in avanti, le mani sulle ginocchia, ansa ancora, sconvolto da quella nudità di donna impregnata di sentori selvatici, rotolata nei balsami, affumicata negli incensi e nelle mirre.

Al pari del vecchio re, Des Esseintes restava schiacciato, annientato, preso dalla vertigine, davanti a questa danzatrice, meno maestosa, meno altera, ma più conturbante della Salomè del quadro a olio.



Gustave Moreau, *L'apparition* (1876),
Parigi, Museo d'Orsay

La danza è la prima fra le arti, non solo sulla terra, ma nel mondo in generale. Come se, nel momento della creazione dell'universo, qualcuno avesse soffiato nel corno di Oberon, per obbligarlo a ruotare tutto intero in cerchi eterni. Tutti i pianeti danzano intorno al sole, e il sole stesso, tanto grande e pesante da non sopportare movimento alcuno, ruota su se stesso, travolto dal piacere della danza. Quanto alla nostra terra, che danza con la luna, senza dubbio ha fornito il primo spunto per l'invenzione del valzer, che, in questo senso, può essere chiamato, a giusto titolo, la danza celeste. Atteniamoci a questi esempi grandiosi, e lasciamo che moralisti e medici, che hanno parole di condanna per la danza, continuino nelle loro perorazioni, i primi perché di solito hanno nella loro testa buone regole di condotta unicamente a motivo delle cattive che, al contrario, hanno nei loro piedi atrofizzati; i secondi perché non vedono nella danza che l'unico mezzo grazie al quale, in obbedienza ai segni della natura, possiamo serbarci sani nel corpo e nello spirito, rendendo così inutili i loro servigi [...]

La danza è un'arte liberale che non elemosina il suo pane, ma viene praticata con un entusiasmo disinteressato, che si può attribuire soltanto a quei poeti che apprezzano a tal punto la propria ispirazione da assumersi in proprio il costo delle loro pubblicazioni [...] Gli antichi greci hanno visto giustamente che i giorni consacrati alla divinità non potevano essere venerati meglio che «dalla bellezza delle danze ispirate, intrecciando i loro girotondi intorno all'altare luminoso e splendente». Lo stesso accade ai nostri giorni: giorni di festa e giorni di ballo sono un'unica cosa, anche se le cose oggi vengono fatte separatamente. Al posto della danza intorno all'altare, ci si raccoglie davanti ad esso un momento al mattino, quando sono terminati i preparativi indispensabili per l'essenziale, cioè per il ballo, e si pensa con devozione alla serata ormai prossima, quando la danza avrà luogo senza l'altare. Infatti non se ne ha più bisogno per sorreggere vasi d'incenso e di mirra, in quanto ciascuno porta su di sé il proprio profumo; spesso ci si dispensa dal porre un buffet nella sala da ballo. Le danze dei greci d'altra parte dovevano avere un carattere ben diverso dalle nostre. Gli antichi non conoscevano il valzer e in genere danzavano ruotando intorno a se stessi, come facciamo noi, dal momento che ciascuno considera se stesso come un centro, intorno a cui deve girare, come succede nel valzer. Quando mi si dice che i greci, e soprattutto le loro donne, ignoravano il valzer, questa osservazione mi provoca lo stesso effetto di quell'indiano che si stupiva che si potesse vivere in Inghilterra, visto che non c'erano noci di cocco.

La Danza, a mio avviso, non è soltanto un esercizio, un divertimento, un'arte ornamentale e talvolta un gioco di società; è cosa seria e, per certi aspetti, molto venerabile. Ogni epoca che ha compreso il corpo umano o che ha almeno sperimentato il senso di mistero che provoca la sua organizzazione, le sue risorse, i suoi limiti, le combinazioni di energie e di sensibilità che contiene, ha coltivato e venerato la Danza.

È un'arte fondamentale, come suggeriscono e provano la sua universalità, la sua immemorabile antichità, gli usi solenni che ne abbiamo fatto, le idee e le riflessioni che in ogni tempo ha generato. La Danza, infatti, è un'arte che trae origine dalla vita stessa, poiché non è altro che l'azione dell'insieme del corpo umano; ovvero un'azione trasposta in un mondo, in una sorta di *spazio-tempo* che non è più esattamente lo stesso di quello della vita pratica.

L'uomo si è accorto di possedere più vigore, più duttilità, più possibilità articolari e muscolari di quanto non necessitasse per dare soddisfazione ai bisogni della sua esistenza. Ha così scoperto che alcuni di questi movimenti, per mezzo della loro frequenza, della loro successione o della loro ampiezza, gli procuravano un piacere tale da spingerlo fino a una sorta di ebbrezza a volte così intensa che soltanto l'esaurimento totale delle proprie forze, l'esaurimento estatico, poteva interrompere il suo delirio, il suo esasperato dispendio motorio [...] Stessa annotazione per ciò che concerne i nostri poteri d'azione: possiamo eseguire un'enorme quantità di atti che non hanno alcuna *chance* di trovare un loro impiego nelle operazioni indispensabili o importanti della vita [...] Ma la nostra curiosità, più avida di quanto non sia necessario, la nostra attività, più eccitabile di quanto qualsiasi scopo vitale non esiga, si sono sviluppate al punto da inventare l'arte, le scienze, i problemi universali e financo la produzione di oggetti, forme, azioni, delle quali potevamo facilmente fare a meno. E ancora, queste invenzioni e queste produzioni libere e gratuite, tutto questo giocare dei nostri sensi e della nostra potenza è riuscito a poco a poco a darsi una qualche *necessità* e una qualche *utilità* [...]

Lungi dall'essere un futile divertimento, lontano dall'essere un'arte particolare che si limita a produrre singoli spettacoli, a divertire gli occhi dei fruitori o i corpi che la esprimono, la Danza è semplicemente una *poesia generale dell'azione degli esseri viventi*: isola e sviluppa i caratteri essenziali di questa azione, li distacca, li dispiega, e fa del corpo che in quel momento possiede, un oggetto atto alle trasformazioni, alla successione degli aspetti, alla ricerca dei limiti delle potenze istantanee dell'essere.



Walter Friedrich Otto Per la danza

La danza è una *forma originaria dell'esserci* umano. Avete forse avvertito il fatto che in essa, al tempo stesso, voleva manifestarsi una forma originaria dell'essere *in generale*, dell'essere delle nuvole, del vento, dell'acqua e delle montagne su su fino al sole e alle stelle. La danza, nel suo arcaico significato cultuale, è la verità e al tempo stesso la giustificazione dell'essere stesso del mondo, la più inconfutabile. Ed eterna di tutte le teodicee. Non insegna nulla – incede maestosamente, e con questo incedere maestoso porta alla luce il fondamento di ogni cosa: non volontà e potenza, non angoscia e pena, non tutto ciò che vuole imporsi all'esistenza, ma ciò che è eternamente signore di sé e divino. La danza è la verità di ciò che è, ma, nel modo più immediato, la verità di ciò che vive.

Non appena è interamente se stessa, liberata dai ceppi di ciò che è momentaneo e da tutto ciò che è dettato dal bisogno e al servizio di uno scopo, la vita viene afferrata dal ritmo e dall'armonia, dalla matematica divina nelle sue origini, che regna nel fondo delle cose, e diviene nuovamente visibile nella perfezione della figura. Qui gioia e tristezza non sono più tragici contrasti, ma l'una e l'altra sono unite e illuminate dalla sacralità di ciò che è originariamente essenziale.

Questo è l'attimo in cui l'essere vivente si affranca dalla quotidianità e trapassa nei movimenti originari, lenti o veloci, trattenuti o agitati, ma, in ogni caso, grandiosi e solenni,. E ciò significa che si è diventati una cosa sola con la vita tutta, che non si è più un individuo o una persona, ma l'uomo come figura originaria, che non si erge più contro mutevoli, illusorie parvenze, ma al cospetto del tutto del mondo. Ancor più: l'uomo non è più, nella danza, semplicemente contro qualcosa, nel dialogo e nella risposta, ma egli è in lui, è quella figura originaria. L'essere con la sua verità parla a partire da una figura, da un gesto, da un movimento.

Se l'arte, come ben sanno coloro che pensano profondamente, ha questo significato fondamentale, la danza è ancor più degna di considerazione ed è la più originaria di tutte le sue forme. L'uomo infatti nella danza non produce qualcosa con una figura tratta dalla materia, ma è egli stesso la risposta, la figura, la verità.

←

Walter Friedrich Otto
Significato originario della danza

Pindaro, nel suo *Inno a Zeus*, ha raccontato come il dio supremo, nel momento in cui portò a compimento l'ordine del mondo, chiese agli dèi, che tacevano per la meraviglia, se mancasse ancora qualcosa alla perfezione. Gli risposero che qualcosa mancava ancora e che doveva creare spiriti divini per annunciare e venerare con parole e con suoni quelle opere superiori e l'intero ordine cosmico. E ciò significa che il fondamento stesso del mondo doveva prendere coscienza della sua verità, mercé il miracolo della parola, del suono, del gesto. I nuovi spiriti che Zeus creò a coronamento dell'intera creazione furono le Muse, che in cielo cantano perpetuamente gli inni dell'eterno e sulla terra danno voce alla verità e alla magnificenza.

Ma il cantare e il parlare sono solo la metà di ciò che è proprio delle Muse. Le Muse *danzano*. La loro figura corporea, in gesti e movimenti, è lo specchio, la risposta, l'automanifestazione del tutto, della sua verità e della sua signoria. Quanto le parole poetiche e i pensieri sublimi cercano di cogliere, viene innanzitutto espresso in modo immediato dal corpo in movimento. E tuttavia il cosmo stesso, l'ordine sublime dei movimenti celesti, è una danza. Secondo l'intuizione dei più antichi seguaci di Pitagora, i divini corpi celesti, il sole, la luna, la nostra terra e i pianeti, ruotano intorno al centro del tutto. Per questo l'uomo li venera, rispondendo loro con la danza, facendosi, grazie ad essa, simile a loro. Questo è il significato originario delle danze cultuali greche e di tutti gli antichi popoli religiosi. Così, volendo dire le cose in forma sintetica e una volta per tutte, la danza, nella sua originaria forma cultuale e nel suo significato, che, sempre di nuovo, nonostante il mutare dei tempi, continuano a vivere, è la risposta dell'uomo al tutto, alle sue figure e ai suoi movimenti. E questa risposta è altrettanto *vera*, quanto quella, per molti versi affine, dei suoni musicali e delle parole. Infatti è anch'essa un linguaggio, il più antico e il più degno di venerazione, quello che non tramonterà mai, eternamente apprezzato.



Edgar Degas (1834-1917)

«Ieri ho trascorso la giornata nello studio di un pittore bizzarro, certo Degas. Dopo molti tentativi, prove, ricerche spinte in tutti i campi, si è innamorato del moderno; e, nel moderno, ha messo gli occhi sulle stiratrici e sulle ballerine [...] Sfilano in seguito le ballerine. È il ridotto della danza e, contro la luce di una finestra, le forme fantastiche di gambe di ballerine che scendono una piccola scala, con la violenta macchia di rosso d'uno scialle in mezzo a tutte quelle bianche nuvole che si gonfiano, con il contrasto volgare di un ridicolo maestro di ballo. E si ha davanti a sé, colto nella realtà, il grazioso attorcigliarsi dei movimenti e dei gesti di queste piccole fanciullescimmie. Il pittore mostra i suoi quadri di tanto in tanto, accompagnando la spiegazione con la mimica di uno sviluppo coreografico, con l'imitazione, secondo il gergo delle ballerine, d'una delle loro *arabesques*. Ed è davvero divertente vederlo, sulle punte, con le braccia in alto, unire all'estetica del maestro di ballo l'estetica del pittore, mentre parla di "toni tenero-fangosi" di Velázquez e dei "profili" del Mantegna. Un tipo originale, questo Degas, un malato, un nevrotico, un oftalmico sino al punto d'aver paura di perdere la vista; ma, con ciò, un essere eminentemente sensibile e ricettivo al contraccolpo della natura delle cose» (E. e J. de Goncourt, *Journal*, 1874).



Ballerina che fa il saluto (1876)



Ballerine in verde (1879)



Ballerina di 14 anni (1880), scultura

Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901)

«Già Degas aveva messo di moda il mondo equivoco dei *cabarets* e dei caffè-concerto; ma la profondità morale, l'acribia, i problemi psicologici e intellettuali che guidavano lo sguardo acuto e disincantato di Degas erano altra cosa dal piglio di gran signore che si diverte, dall'estro fantasioso, sempre lievemente iperbolico nel senso dell'eleganza o nel senso della parodia, che caratterizzano la pittura di Toulouse-Lautrec: onde il brio, l'immediatezza, l'efficacia evocativa che hanno le sue figurazioni di cantanti e ballerine di *cabarets*, *fille de joie*, e, di scorcio, i loro eleganti spettatori ed equivoci presentatori; onde anche l'eccezionale bellezza ed efficacia dei suoi cartelloni per il *Moulin Rouge*, la *Goulue*, *Aristide Bruant*, *Le Divan Japonais*, e tutti gli altri. Il gusto della linea e dell'arabesco tanto diffuso nella pittura parigina del tempo prendono in Toulouse-Lautrec un accento particolarissimo di animazione, eleganza, rapida sintesi, e una crudezza di caratterizzazione – anche – che non si farà crudeltà solo perché rimane così sospesa a un attimo rapido di apparizione e di divertimento» (A. M. Brizio).



Henri Matisse (1869-1954)



La danza (1910),
San Pietroburgo, Ermitage.



Gerard Rancinan, *La Danse des Nains* (2010).

«Nel dipinto l'estetica della pittura incontra le arti della musica e della poesia. Il bello è espresso dal ritmo, scandito dai gioiosi movimenti dei corpi armoniosi, e la perfezione nasce dall'equilibrio di tre universi: il cielo, la terra e l'umanità. Le figure, di un rosso scarlato, danzano sul verde rigoglioso della terra, sotto il cielo blu profondo del firmamento. La scena si svolge su una collina verde contro un fondo azzurro notturno, quasi cupo. Le figure scarlatte si dimenano come fiamme in movimenti ampi e ben delineati. Sul fondo immaginiamo il suono del flauto di Pan. I cinque nudi – contro il canone della composizione con moto circolare, che vorrebbe un numero pari di figure – si distribuiscono in un cerchio aperto. In primo piano, le due mani che si toccano creano una frattura in movimento, ma la figura di spalle in primo piano risolve la struttura compositiva. Allungata in uno slancio violento, imprime un moto rotatorio al nudo di sinistra che, a sua volta, la trasmette ai due del fondo. Chiude il giro la quinta figura, che appare trascinata dalla forza dei gesti delle altre» (Federico Zeri).

Marc Chagall (1887-1985)

Rifugiatosi in America nel 1941, durante la seconda guerra mondiale, il grande artista russo naturalizzato francese realizzò scene e costumi per il Ballet Theatre (tra cui *Aleko*, 1942, di L. Massine con musica di Tchaikovsky) e per l'American Ballet Theatre (*L'uccello di fuoco*, 1945, di A. Bolm con musica di I. Stravinsky). Tornato in Francia alla fine del conflitto, si dedica nuovamente al balletto nel 1958, realizzando per l'Opéra di Parigi le scenografie di *Dafni e Cloe* di S. Lifar.



La danza (1951)



Aleko (1942)

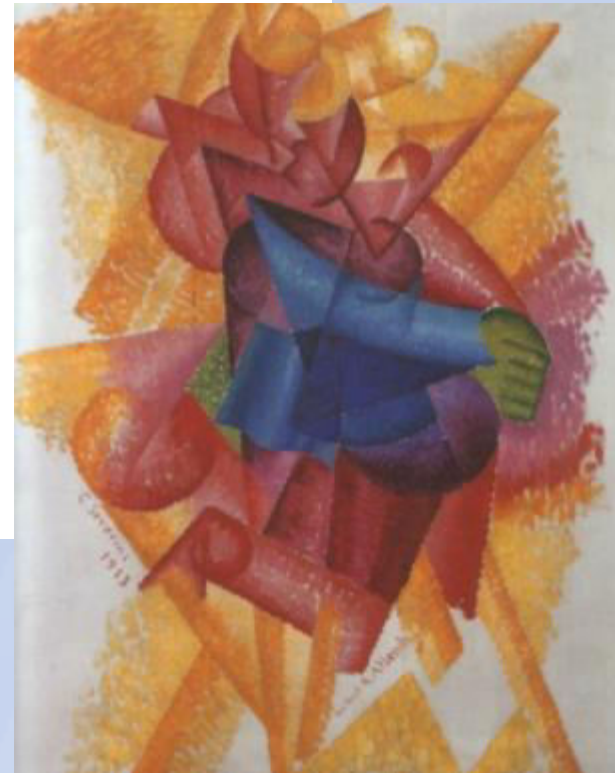


L'uccello di fuoco (1945)

Mario Luzi
Tango (1938)

Poi sulla pista ardente
lontanamente emerse
la donna spagnola,
era un'ombra intangibile in un soffio
di musiche viola il suo sorriso.

Percepiva l'accento
della notte col senso melodioso
del suo passo e quel ciclo
di libertà inibita era l'evento
triste della sua vita senza scampo.



Gino Severini, *Tango argentino* (1913).



Filippo Lippi, *La danza di Salomè (Banchetto di Erode, part., 1452-1464)*, Prato, Cappella Maggiore del Duomo.



Domenico Ghirlandaio, *Salomè (Banchetto di Erode, part., 1485-1490)*, Firenze, S.Maria Novella, Cappella Tornabuoni.

I Dervisci

I Dervisci (in persiano e arabo = “poveri”, propriamente “cercatori di porte”) sono una confraternita islamica *sufi* che, al fine di raggiungere l'estasi mistica, l'unione con Dio, segue particolari discipline tra cui la ‘danza turbinante’ o ‘danza dell'estasi’ (*samâc* o *semâ*, propria della setta *Mevleviyya*, fondata dal poeta persiano del XIII secolo **Jalâl al-Dîn Rûmî**), consistente in un prolungato movimento roteante attorno a se stessi (cosa che presuppone la conquista di uno straordinario equilibrio psico-fisico interiore) sotto la guida di un maestro (detto *pir* = “vecchio”).



Jalâl al-Dîn Rûmî Il *semâ*

Il *semâ* è la pace per l'anima dei vivi,
e chi conosce ciò raggiunge la pace dell'anima.
Colui che desidera il proprio risveglio,
è quello che già dorme in un giardino.
Ma per chi dorme dentro a una prigione
il risveglio è soltanto un dispiacere.
Assisti al *semâ* là dove si celebra un matrimonio,
non quando c'è un funerale, o in un luogo di dolore.
Chi non conosce la propria essenza,
colui ai cui occhi è nascosta questa bellezza lunare,
che se ne fa della danza e del tamburo?
Il *semâ* è fatto per l'unione con l'Amato;
e per quelli che hanno il viso rivolto alla *qibla*
ecco, il *semâ* rappresenta questo mondo e quell'altro.
E più ancora: il cerchio dei danzatori di *semâ*
che dolcemente volteggiano ha nel suo centro la Ka'ba.
Se desideri la miniera della dolcezza, ecco, essa è là,
e se ti accontenti d'una briciola di zucchero, ecco:
questo dono è gratuito

Aldo Mondino (1938-2005), *Dervisci* (1999).