

Cap. III La danza e le pratiche di comunicazione in video oggi

3.1 *La danza di serie A e la danza di serie B: una questione di gusto?*

Con una dicitura presa in prestito dall'attività più nazionalpopolare che possa esistere nel nostro paese – il calcio – si vuole intendere in questa occasione una suddivisione della danza in base alla sua presunta qualità: la danza di serie A e la danza di serie B. In televisione, ma non solo.

Dal punto di vista della storia degli studi sul tema fino ad ora condotti, la danza è stata – e continua, per alcuni, ad essere – materia teatrale, dove per teatro si comprende solitamente qualcosa di colto e necessariamente elitario. Tutto il contrario, dunque, di quello che si propone di essere, sin dalla sua nascita e diffusione, la televisione: mezzo di comunicazione per le masse, medium freddo¹ e dal destino controverso a partire dal suo primordiale utilizzo, almeno per quel che riguarda l'Italia: per poco più di un decennio, il televisore, è stato un elettrodomestico acquistabile dalle famiglie più abbienti e quindi, la televisione, ha acquisito un ruolo preciso come mezzo designato per un rito collettivo da consumarsi in luoghi di ritrovo prestabiliti, dai salotti ai bar. Con il passare degli anni, il boom economico e il '68, gli italiani finiscono per alterare l'uso della televisione: momento individuale, ricezione passiva e fagocitazione impetuosa di qualsiasi contenuto, avvilenando l'auspicabile, seppur semplice, senso critico della popolazione spettatrice².

¹ Definito tale da Marshall McLuhan: «C'è un principio base che distingue un medium “caldo” come la radio o il cinema, da un medium “freddo” come il telefono o la TV. È caldo il medium che estende un unico senso fino a un’“alta definizione”: fino allo stato, cioè, in cui si è abbondantemente colmi di dati. Dal punto di vista visivo, una fotografia è un fattore di “alta definizione”, mentre un cartoon comporta una “bassa definizione”, in quanto contiene una quantità limitata di informazioni visive. Il telefono è un medium freddo, o a bassa definizione, perché attraverso l'orecchio si riceve una scarsa quantità di informazioni, e altrettanto dicasi, ovviamente, di ogni espressione orale rientrante nel discorso in genere perché offre poco ed esige un grosso contributo da parte dell'ascoltatore. Viceversa i media caldi non lasciano molto spazio che il pubblico debba colmare o completare; comportano perciò una limitata partecipazione, mentre i media freddi implicano un alto grado di partecipazione o di completamento da parte del pubblico. È naturale quindi che un medium caldo come la radio abbia sull'utente effetti molto diversi da quelli di un medium freddo come il telefono. [...] Un medium caldo permette meno partecipazione di un medium freddo; una conferenza meno di un seminario, un libro meno di un dialogo. Con la stampa molte forme precedenti vennero escluse dalla vita e dall'arte e molte altre acquistarono una nuova intensità. Ma la nostra epoca è piena di casi che confermano il principio secondo il quale la forma calda esclude e la forma fredda include, in M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967, pp. 31-33.

² Nella disamina di McLuhan c'è una suddivisione forte di periodi, età, culture, città calde e fredde: l'uomo occidentale assuefatto dalle estensioni del senso della vista, vive in una cultura calda in quanto tutto deriva dall'alfabeto fonetico; l'alfabeto fonetico è chiuso, dopo averlo compreso, porta ad un livello

La televisione, però, non ha ucciso la realtà, come ha ironicamente avanzato Jean Baudrillard³, ma ha alterato i sensi e le percezioni degli individui a più livelli, cercando una sua legittimazione intellettuale e un suo uso e consumo comune. Un po' come hanno fatto e stanno facendo i social network, volendo aggiornare ancora di più la questione.

Quanto alla danza, essa negli studi accademici e universitari è trattata e studiata a tutti i livelli e nei diversi contesti. Di pari passo con la storia del teatro e dello spettacolo, la storia della danza ha assunto declinazioni diverse. E la danza in televisione? Ancora appannaggio dei pochi studiosi che si sono confrontati con essa e ne hanno provato a tracciare una storia, come umilmente si è inteso fare nel presente lavoro, per darne una documentazione cronologica scritta, capace di conferire un senso di completezza, oltre che di legittimità storico-culturale, ad un qualcosa che per sua propria natura è espletato mediante la tecnologia video e che, per fortuna, è arrivato a tutti.

La danza nella televisione italiana ha raccontato, divertito, emancipato, smascherato e educato le persone, in un numero proporzionalmente maggiore di quanto abbia potuto fare il teatro. Nonostante questo, congiuntamente alla eterna e mai conclusa disputa tra danza di serie A e serie B che vedrebbe protagoniste a ruoli alterni la danza classica, caposaldo tecnico e accademico, e le danze moderne, fino agli esiti più attuali del contemporaneo, anche la danza televisiva risulta vittima di un ingiustificato ostracismo che la relega a categoria studiata sì, ma con riguardo dal definirla storicamente valida e accettabile poiché intesa come puro intrattenimento. Un doppio livello di categorizzazione secondo cui oltre ad esserci una danza di serie A e di serie B, la danza televisiva – a prescindere da quale sia il suo genere, il suo stile e la sua tecnica – viene sempre considerata di serie B, o peggio ignorata. Dalle ricerche condotte, e non di meno dagli studi degli autori che se ne sono lucidamente occupati – Vittoria Ottolenghi

altissimo di intensità visiva che sfocia nel medium caldissimo della tipografia. La stampa è un mezzo caldissimo che ha portato allo sviluppo dell'età meccanica e della frammentazione specialistica del lavoro. Radio e cinema sono media caldi, offrono un'estensione ad altissima definizione e non possono in nessun modo essere modificate da chi ne usufruisce. L'uomo orientale o tribale, vive in una cultura fredda contrassegnata da un'oralità sviluppata. Anche l'alfabeto ad ideogrammi o geroglifici sono estremamente freddi in quanto collegano significato ed immagine, vi è quindi un riscontro continuo tra emittente e destinatario. I media hanno impatto totalmente differente a seconda del loro inserimento in una cultura calda ed in una fredda. L'introduzione di cinema e radio nella nostra cultura surriscaldata dalla stampa non ha avuto gli effetti sconvolgenti che invece ha nell'incontro con le società tribali a basso livello di alfabetismo; la nostra cultura calda è stata invece sconvolta dall'incontro con il media freddo della televisione. Cfr. *ivi*, p. 11.

³ Ci si riferisce al saggio di Jean Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, trad. di G. Piana, Cordini Raffaello ed., Milano 1996.

in primis e di seguito alle riflessioni di Vaccarino, Pontremoli, Fabris - è emerso il ruolo fondamentale della materia danza non solo per quelle ragioni esclusivamente sociali, ma anche per il carattere proprio dei vari generi e tendenze che si sono affermate. La mappa dei protagonisti, italiani e stranieri, che si sono imposti sulle scene riprese e riportate sugli schermi, è vasta, ricca di intersezioni tra teatro e altre arti, e di personalità diventate miti e icone.

Va da sé, comunque, che la classificazione volta a stabilire cosa sia giusto e cosa no nell'ambito artistico è inutile e che la danza in televisione non solo diventa – riprendendo il concetto di sovrapposizione dei testi di cui si è parlato nel paragrafo dedicato a introdurre i punti fondamentali della danza televisiva – un altro e nuovo testo artistico e mediale, ma anche un mezzo a vantaggio del racconto e della documentazione dell'arte tercorea.

Mario Praz, noto intellettuale e docente di letteratura inglese, non a caso potremmo dire, è stato il relatore di Vittoria Ottolenghi, colei che – ad oggi – più di tutti ha contribuito forse non proprio alla creazione di un gusto, ma alla validità di un interesse pratico, reale, nei confronti della danza (di tutta la danza) importandola in televisione con successo. Il professor Praz all'interno di un editoriale contenuto nella rivista "Balletto" nel 1955 insisteva su quella che lui stesso definisce la validità di un gusto per quel che concerne il balletto – o più in generale – la danza:

La devozione al teatro di prosa o al lirico, ai concerti e ai *recitals* può essere abituale e profonda, ma è d'altra natura dal fanatismo per il balletto: qui entra positivamente una certa ingordigia, come se dal balletto ci si aspettasse un orgasmo o un'estasi⁴.

Da questo assunto di partenza possiamo incamminarci verso la definizione di un gusto – non sta a noi, e probabilmente a nessuno, stabilire se valido o meno – che si afferma nel mondo della danza, nella sua accezione più diffusamente pop, nell'ambito del video o più dettagliatamente della televisione.

Alberto Testa nel 1970, data della pubblicazione della prima edizione del suo *Discorso*, prende le distanze e si guarda bene dal definire valide o accettabili le forme di telecoreografia o teleballetto in voga sugli schermi televisivi italiani ai tempi della redazione del suo testo, evidenziando la necessità di una maggiore cura televisiva e

⁴ M. Praz, *Validità di un gusto* in "Balletto", novembre 1955, pp. 7-9.

coreografica da parte degli autori della danza, per evitare risultati poco interessanti o artisticamente deboli:

Ogni telecoautore (ci si scusi la sovrabbondanza di neologismi) dovrebbe sempre stare dietro la telecamera, conoscitore aggiornato ed agguerrito della tecnica d'impiego, senza ricorso al regista della ripresa televisiva, spesso ignaro della costruzione di un balletto, delle sue esigenze, delle peculiarità.

Che, lasciati gli stucchevoli, insulsi sgambettamenti della rivista o del varietà musicale, i giovani talenti coreografici si applichino alla realizzazione di una seria, rigorosa produzione coreografica autonoma, allo studio approfondito dei problemi della "camera" nei confronti di un teleballetto e alla formazione di un gusto nella disparata popolazione dei telespettatori, è un auspicio mai abbastanza sollecitato⁵.

In verità ciò che il critico auspicava era già in atto nel campo televisivo, come abbiamo ampiamente dimostrato nel capitolo secondo di questa tesi, infatti, in Italia, come all'estero, col passare del tempo si consolida l'affermazione di autori a tutto tondo della danza in video, nel cinema come in televisione.

La regia e le coreografie televisive divengono congiuntamente forme di scrittura, capace di fissare la danza e, quindi, rappresentative di un'arte preziosa quanto effimera, destinata a vivere nel momento in cui è performance *hic et nunc* e a morire per sempre subito dopo che l'attimo magico è finito e inizia ad appartenere al passato.

Il riconoscimento di un gusto della danza in televisione è importante in ugual misura per la danza e per la televisione, poiché entrambe costituiscono, o dovrebbero costituire, pratica sociale e culturale utile a definire le caratteristiche di un paese, il nostro.

Mario Praz comunque, non a caso potremmo dire, è stato il professore e il relatore di Vittoria Ottolenghi, colei che – ad oggi – più di tutti ha contribuito, forse non proprio alla creazione di un gusto, ma alla validità di un interesse pratico, reale, nei confronti della danza (di tutta la danza) importandola in televisione con successo.

Lo stato dell'arte, nel momento in cui Vittoria Ottolenghi firma l'editoriale *Teledanza da vicino*⁶ nel 1986, individua in figure come Enzo Trapani, Deborah Plant, Rosaria Rally, Alessandra Martines e Don Lurio, degli esponenti di spicco della danza televisiva, con attitudini e ruoli professionali molto diversi fra loro, ma allo stesso tempo uniti nella volontà di creare un genere solido e di instaurare una forte corrispondenza tra chi la danza la guarda in televisione e chi, potenzialmente, potrebbe amarla al punto tale

⁵ A. Testa, *Discorso sulla danza e sul balletto*, Trevi editore, Roma 1970.

⁶ Cfr. V. Ottolenghi, *Teledanza da vicino*, in "Balletto oggi", anno VI, n. 29, gennaio 1986, pp. 30-31.

da avere la curiosità e la spinta giusta per recarsi anche a teatro, o in altri luoghi in cui la danza diviene vero e proprio evento. La Ottolenghi, nel riportare testimonianze e aneddoti di questi protagonisti, individua tre aspetti particolarmente interessanti per il nostro discorso: il valore della capacità interpretativa dei protagonisti delle opere di danza, il significato socio-culturale dell'arte tercorea e, non di meno, la necessaria regolamentazione di una politica costruttiva in favore della danza. Difatti conclude il pezzo con quella che lei stessa definisce una "morale":

[...] evitare di liquidare frettolosamente la danza in televisione come una qualsiasi cosuccia triviale. Naturalmente, anche in questo campo ci sono cose belle e cose brutte, genuine o di riporto. E ci sono persone, personaggi e larve. Ma se esiste un terreno su cui è possibile operare realmente per diffondere tra il più largo pubblico la stima e l'interesse per la danza, questo è quello degli "shows" televisivi di massimo ascolto. Ogni progresso qualitativo nella politica artistica della Rai, in questo campo, è un immenso passo avanti verso una vera cultura nazionale di danza. E l'appoggio e l'incoraggiamento di tutti noi e dell'opinione pubblica più ampia – ormai accorta ed esperta – sono le uniche forze che possano indurre le tre direzioni di rete ad insistere sul cammino della qualità⁷.

Negli anni '80 la programmazione di canali come Rai 5, Classica o i palinsesti di Tele + 3 erano ancora lontani, così come erano lontane le circostanze "ibride" del talent show al limite tra reality e varietà. Non erano lontani, invece, gli sgambettamenti osé e le scollature audaci per le ballerine prevalentemente poco dotate, ma molto procaci, che dal *Drive In* alle varie edizioni del *Bagaglino* hanno occupato i teleschermi delle case degli italiani, insinuandosi nelle modalità televisive che hanno implicato in primo luogo anche la danza e il gusto degli italiani per essa. Il discorso di genere è inevitabile, anche stavolta, e pone in essere una questione lampante come quella della donna-oggetto, mercificata senza vesti e con una ricaduta inevitabile anche sull'uso e i costumi della danza, come evidenzia l'attrice, scenografa e costumista Alida Cappellini a proposito di questi anni '80:

La tv continua a essere fatta prevalentemente da uomini di vecchio stampo, dai capistruttura agli scalettatori. Le poche autrici in circolazione sono messe in minoranza. [...] Per certi programmi, come *Domenica In*, la scelta delle ballerine era pensata per il mercato arabo. Solo chiappone e coscione senza pensare che dovevano anche muoversi. La costumista era disperata perché non riusciva a vestirle. Hanno obbligato tutte le ballerine a rifarsi il seno [...]⁸

⁷ Ivi, p. 33.

⁸ A. Cappellini, *Consumo, qualità, scopi e valori della tv*, in L. Martera (a cura di), *Lo spettacolo in tv ovvero la tv è meglio farla che guardarla. Parlano autori, registi, produttori e dirigenti*, Dino Audino editore, Roma 2004, p. 142.

Le pratiche televisive di show di natura ibrida hanno influito notoriamente in modo negativo sulla considerazione della danza e di chi la praticava a livello globale, snaturando anche la volontà e le idee di chi – come Antonello Falqui ed Enzo Trapani – concepiva l'uso del numero danzato all'interno di una trasmissione come un mezzo espressivo dirompente, versatile e irrinunciabile per chi vuole intrattenere cercando di educare il gusto dello spettatore. Negli anni '60, secondo Antonello Falqui, il varietà è stato uno dei mezzi di divulgazione più forti, attraverso il quale far circolare anche idee più strutturate e ricercate, come potevano essere quelle prodotte intorno alla danza:

Con i balletti si raccontavano delle storie. Ad esempio una coreografia ispirata al Proibizionismo era l'occasione per sfruttare l'iconografia di genere: il charleston, le bottiglie di champagne nelle culle. Oggi si fanno delle siglette. Il playback è un inganno: non lo posso ammettere. Lo giustifico in un balletto dove è impossibile far ballare e cantare contemporaneamente una showgirl. Il pubblico era una risata e un applauso, come doveva essere. Oggi ha preso il posto dell'attore, è il protagonista assoluto. Si usano i piccoli dolori anziché la gioia della gente comune per farne spettacolo. Qualità significa buon gusto, l'eleganza e la non volgarità che oggi invece c'è⁹.

Una critica radicale, dunque, alla mancata qualità ed evoluzione del genere del varietà e un'idea ben precisa e condivisibile di didascalismo secondo l'autore e regista Falqui: «Se vuoi insegnare qualcosa e lo fai come lezione, non funzionerà mai. La gente oggi prende quello che c'è perché non ha altra scelta, non perché è quello che vuole»¹⁰. Un principio, quello enunciato da Falqui riferendosi agli anni '80 in contrapposizione agli anni d'oro del varietà televisivo italiano, che aderisce alla perfezione con la modalità utilizzata da Ottolenghi nella sua *Maratona*, un programma fatto con la danza e per la danza, che ha contribuito alla creazione di un nuovo possibile pubblico, come conferma Lorenzo Fratti:

[...] Uno degli aspetti più interessanti di questo sviluppo è che la televisione ha dato una mano a stipare ancor di più le platee ed i loggioni delle nostrane, esangui stagioni di balletto. Essa è complice maliziosa: da un lato offre l'alternativa allo spettacolo, che può essere seguito in casa. Ma con l'altra mano fa balenare agli occhi dei nuovi appassionati cosa possa rappresentare la loro partecipazione dal vivo; e vi segna sottilmente il desiderio di verifica. D'accordo: la televisione non vale (né varrà mai) lo spettacolo dal vivo. La partecipazione fisica all'evento, l'attesa prima e gli applausi poi. E la girandola di luci, suoni, colori, di pubblico. Ma chiariamo una volta per tutte, che non sono queste le emozioni insostituibili. [...] La Maratona deve servire a formare un pubblico che sa, che ha visto, che conosce, che capisce... Ed un mezzo come questo, per ottenere tale formazione, è senz'altro un mezzo vincente. Non certo per la

⁹ A. Falqui, *Morte e resurrezione del varietà*, in L. Martera (a cura di), *Lo spettacolo in tv ovvero la tv è meglio farla che guardarla. Parlano autori, registi, produttori e dirigenti*, Dino Audino editore, Roma 2004, pp. 92-93.

¹⁰ Ivi, p. 135.

sua qualità tecnica (volete mettere quanto prenda agli occhi la sontuosità del cinema?) ma proprio per il modo in cui porge i programmi. Ad un numero spropositato di persone. E poi a casa loro, senza file né biglietti. Basta solo schiacciare il tasto giusto. Vecchi e nuovi appassionati sanno rispondere a quale sia l'appuntamento più studiato, organico, di maggior respiro che la Rai propone: è quella *Maratona* che ha già fatto capolino nel nostro discorso. Sanno che si tratta di un consistente numero di trasmissioni con cadenza quotidiana, distribuite nell'arco di due mesi, con un ricco programma di titoli scelti col criterio di un'intelligente e piacevole varietà. Sanno che Vittoria Ottolenghi ha cercato per loro qualcosa di bello e di importante, e che spiegherà quasi quotidianamente le ragioni delle sue scelte, presentando i balletti con estro e professionalità¹¹.

Da questo discorso vividamente positivo avremmo potuto ipotizzare un futuro più roseo per la sorte dei teatri e dei corpi di ballo in Italia, ma è noto che negli ultimi anni non è andata benissimo e che riempire i teatri – a prescindere dall'uso e consumo della danza in televisione o in altri mezzi di comunicazione di massa audiovisivi - non è mai cosa facile.

Ad ogni modo, ritornando a *Maratona* e alle considerazioni di Fratti in proposito, appare evidente come si sia voluta evidenziare la forza di un progetto in grado di diventare il maggior festival italiano di danza, solo trasportato ad un altro piano di ricezione da parte dello spettatore. La barriera di vetro di uno schermo – anche quella di uno smartphone, a dirla tutta - lascia filtrare agevolmente i concetti, le idee, la forma, il movimento, la disposizione dei corpi. E questi stessi concetti e forme sono anche emozioni: valide, reali, bellissime.

La qualità televisiva, poi, è individuabile nella capacità di un programma televisivo di rispettare lo spettatore e con l'obiettivo di inserire prospettive che allarghino le vedute e che muovano l'uomo medio a porsi delle domande e, successivamente, a trovare le risposte per conto proprio¹². Tuttavia, la qualità di una trasmissione televisiva può migliorare solo se trova una qualità diversa nel sociale, se cambia il sociale di cui è espressione¹³. La danza televisiva ha contribuito a questo sviluppo sociale, intervenendo in tutte le modalità raggruppate in questo lavoro (varietà, infotainment e talent show, per semplificare) e diventando fenomeno di culto come forma di aggregazione di una particolare nicchia, i ballettofilii.

Le tecniche coreiche che emergono da questa disamina sulla danza televisiva mostrano, per fortuna, un'immagine della danza sfaccettata, ricca e con un massimo comune

¹¹ L. Fratti, "*Maratona*" e nuovo pubblico, in "Balletto", anno II, n. 4, ottobre-novembre 1981, p. 47.

¹² Cfr. U. Porcelli, G. Pacifici, P. Taggi, *Consumo, qualità, scopi e valori della tv*, in L. Martera (a cura di), *Lo spettacolo in tv ovvero la tv è meglio farla che guardarla. Parlano autori, registi, produttori e dirigenti*, cit. p. 143.

¹³ *Ibidem*.

denominatore: una danza che può dirsi globale e democratica, parte integrante e integrata della cultura¹⁴.

Grazie al corso di vicende, in cui si sono passati in rassegna format e protagonisti, probabilmente abbiamo potuto testare almeno la capacità della televisione di comunicare la danza come un'arte unica ma composta da mille linguaggi¹⁵ e che il gusto per essa travalica i confini delle definizioni e delle catalogazioni.

3.2 *Lo spettatore, la popolarità dei divi, l'evento di danza*

La risposta del pubblico, nell'ambito degli studi fin qui condotti, è certamente uno spunto stimolante per un altro livello di indagine. Non è corretto, a dire il vero, parlare genericamente di pubblico, inteso come unità monolitica, indifferenziata, antropomorfa. Negli ultimi decenni, abbiamo assistito a una profonda evoluzione dell'idea di pubblico, che va di pari passo all'evoluzione del teatro, dei mezzi di comunicazione di massa, e all'atteggiamento della società e del potere politico nei loro confronti¹⁶.

Negli anni Cinquanta e Sessanta, il pubblico veniva considerato un'entità unica, in una prospettiva nazional-popolare; in Francia da un lato Jean Vilar metteva a punto il progetto del teatro come servizio pubblico – rilanciata in Italia da Paolo Grassi – dall'altro André Malraux considerava la cultura l'elemento caratterizzante delle istituzioni, e dunque il teatro diventava elemento di identità nazionale; è un teatro che cerca di parlare “a tutti”, mischiando il pubblico borghese e quello popolare, in nome dell'impegno civile e dell'aspirazione all'elevazione culturale; dal punto di vista televisivo – invece – è un pubblico che in Italia viene ascoltato, accontentato, tenuto altamente in considerazione dagli uffici produzione Rai, che da sempre – con centralino telefonico prima e con i social network e le email oggi – consentono al pubblico di indicare il proprio gradimento oppure no, tramite ricerche di carattere qualitativo.

¹⁴ Cfr. R. M. Fabris, *Il corpo danzante fra teatro e televisione*, in A. Pontremoli, A. Cava (a cura di), *La danza jazz in Italia. Storia, culture, tecniche*, Aracne, Roma 2014, p. 142.

¹⁵ Concetto fortemente sostenuto da Vittoria Ottolenghi in R. Tripodi (a cura di), *Vittoria Ottolenghi, La danza, Tersicore adorata*, Excelsior 1881, Milano 2008, p. 148.

¹⁶ Cfr. O. Ponte di Pino, *Dossier. L'arte dello spettatore. Per una fenomenologia del pubblico teatrale*, in “Ateatro”, n. 14, ottobre 2012 e cfr. F. Colombo, *Le quattro vite della televisione italiana*, in P. Aroldi, F. Colombo (a cura di), *Le età della tv: indagine su quattro generazioni di spettatori italiani*, Vita e pensiero, Milano 2004, pp. 50-84.

Negli anni Ottanta e Novanta, il pubblico viene valutato piuttosto come un aggregato statistico: si studia la distribuzione sociale delle pratiche culturali e si affinano tecniche di segmentazione e marketing; per la televisione termina il monopolio Rai e si procede con un'analisi per lo più quantitativa, grazie alla nascita della società Auditel per la misurazione degli ascolti¹⁷.

Più di recente, si è affermato un criterio in apparenza burocratico: il numero di spettatori è diventato l'elemento chiave per decidere l'allocazione delle risorse (pubbliche); con l'avvento del neoliberismo¹⁸ anche nel terreno culturale, il successo pubblico diventa un imperativo perché chiama l'allocazione delle risorse.

Lo spettatore, comunque, al di là della periodizzazione, è sostanzialmente inconoscibile¹⁹ ma protagonista del primo passaggio utile per produrre un qualcosa, in ambito televisivo.

La televisione ha fortemente condizionato e condiziona gli altri media, sia per quanto riguarda i tempi (sempre più frammentati), sia per quanto riguarda talune priorità essenziali, come il predominio del racconto con immagini veloci e ritmate, e anche per ciò che concerne uno dei suoi scopi fondamentali: l'intrattenimento leggero. Il trattenere a sé lo spettatore è infatti diventato l'imperativo fondamentale della televisione, proprio a partire da quegli anni '70 e '80, che hanno visto la nascita di molti nuovi canali televisivi, oltre che la diffusione del telecomando quale potente appendice di sé e quale origine di una concorrenza spietata e insidiosa in ogni momento²⁰.

¹⁷ Il discorso fa riferimento alla campionatura dei dati d'ascolto visionati e riportati in appendice, con il solo riferimento alle trasmissioni come Maratona d'Estate. L'Auditel è una società nata a Milano il 3 luglio 1984 per raccogliere e pubblicare dati sull'ascolto televisivo italiano. Il rilevamento è iniziato il 7 dicembre 1986. I dati di ascolto sono diventati nel tempo la misura del successo o dell'insuccesso delle trasmissioni televisive italiane. Cfr. *Chi è Auditel?*, su auditel.it.

¹⁸ Il neoliberismo indica un orientamento di politica economica favorevole ad un mercato privo di regolamentazione e di autorità pubblica ovvero in balia delle sole forze di mercato. Dal punto di vista filosofico, esso sarebbe parzialmente associabile alle teorie libertarie, senonché i termini "liberista" e "neoliberista" sono talvolta utilizzati con una connotazione dispregiativa. Ambo i termini esistono solo in lingua italiana: il primo di essi fu coniato dal filosofo Benedetto Croce a metà del XX secolo, mentre il secondo è entrato in uso nell'ultima decade dello stesso. Il termine liberismo è spesso stato assimilato storicamente alle conseguenze economiche del pensiero politico liberale. Cfr. Elettra Stimilli, *La fiducia nel mercato. Un'interpretazione «religiosa» del neoliberismo a partire da Weber, Benjamin e Foucault*, in "Filosofia politica", n. 1 (gennaio 2016), 123-142. Circa il concetto di liberismo si è letto anche A. Minuz, *È tutta colpa del liberismo*, articolo de *IlSole24ore* del 22 maggio 2015.

¹⁹ Cfr. S. Gnasso, G. Parenti, *L'approccio generazionale come evoluzione dell'arte dell'esperienza*, in P. Aroldi, F. Colombo (a cura di), *Le età della tv: indagine su quattro generazioni di spettatori italiani*, cit., p. 19.

²⁰ Cfr. A. Petralli, *Media in scena e nuovi linguaggi. Comunicare nell'epoca del digitale e delle globalizzazioni*, Carrocci editore, Roma 2003, pp. 117-118.

Sulla base della suddivisione per format proposta in questa tesi è chiaramente individuabile lo scopo educativo e culturalmente sinergico con il teatro nei programmi di *infotainment*. Anche con il digitale, formare, informare e divertire rimangono i tre cardini della televisione generalista, il medium centrale, che non può quindi rinunciare all'intrattenimento, pena la fuga del pubblico. Intrattenimento che non deve voler dire per forza *infotainment* estrinseco, ma che in prospettiva può significare nuovi modi, più attraenti e più contestualizzati di raccontare le storie di sempre²¹.

Del resto, il varietà prima e il *talent show* poi, sommandosi e proliferando in esiti sempre diversi hanno coadiuvato l'operazione culturale – rendendosi nei fatti anche informazione e intrattenimento insieme - e hanno, seppur inconsapevolmente, garantito un accesso alla danza a tutti i livelli sociali e di istruzione possibile, lasciando quindi allo spettatore la possibilità di scegliere se sognare, criticare, imitare, divertirsi, incuriosirsi o, banalmente, di innamorarsi, guardando la danza.

La danza è un fenomeno di costume, sociale, glamour, e la promozione di essa è una «questione etica, di civiltà»²². I suoi protagonisti, in palcoscenico o in video, non sono immuni dal fenomeno del divismo, quel particolare processo che rende qualsiasi persona che gode di stima e popolarità oggetto di una eccessiva mitizzazione da parte dei pubblici²³.

Scrollate la loro “durevolezza”²⁴, la danza in video e la danza in televisione, quest'ultima inserita in quegli specifici contesti analizzati precedentemente, hanno rafforzato l'idea diffusa del mestiere dell'arte tersicorea come un qualcosa di divino, eccelso, confinante con la perfezione.

La danza analizzata attraverso i mezzi di comunicazione di massa presuppone strumenti critico-teorici diversi da quelli spendibili quando si parla d'arte puramente teatrale: cambiano le visioni, le dimensioni e le possibilità. A cambiare, in ambito

²¹ Ivi, pp. 219-220.

²² V. Ottolenghi, *La danza, Tersicore adorata*, a cura di R. Tripodi, Excelsior 1881, Milano 2008, p. 6.

²³ Per una ricognizione in ambito cinematografico del fenomeno del divismo si veda C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio Editore, Venezia 2008. Quanto alla storia della danza, in essa il divismo risale al Settecento, secolo delle riforme, in cui per quel che riguarda la danza in teatro si andò delineando una cura eccessiva della forma indirizzata all'eleganza delle linee e a creare passi sempre più complessi per stupire il pubblico, dando vita ad una forma di "divismo" da palcoscenico analoga a quella dei cantanti lirici. Cfr. F. Pappacena, *Storia della danza in Occidente, vol. II, Il Settecento e l'Ottocento*, Gremese, Roma 2015, pp. 21-22.

²⁴ Cfr. E. Vaccarino, *Altre scene, altre danze. Vent'anni di balletto contemporaneo*, Einaudi, Torino 1991, p. 5.

televisivo soprattutto, è la dimensione di popolarità. Il processo di alfabetizzazione popolare della danza ha avuto come personaggi e interpreti tutti quei nomi che dal 1954 ad oggi hanno danzato sugli schermi delle tv, da quelle con il tubo catodico, a quello a cristalli liquidi, fino ad arrivare allo schermo al plasma o al LED, con una fruizione generalista o sempre più diversificata e on demand, sul pc e sullo smarphone, da vedere quando e come vogliamo noi.

Due esempi rappresentativi che attecchiscono sul pubblico, nonostante le differenze di sorta, e che palesano come le produzioni generaliste possano sfruttare anche la popolarità di un danzatore o danzatrice in funzione dello share, sono individuabili in Carla Fracci e Roberto Bolle. Se c'è qualcuno che da oltre mezzo secolo, riesce a farsi unicamente conoscere come ambasciatrice di danza, in tv e ben oltre, questa è Carla Fracci²⁵. L'aggettivo più calzante per definirla probabilmente è "intramontabile"; oggi si limita a saltuarie apparizioni televisive in cui ribadisce a gran voce lo spessore culturale dell'arte e chiede, seppur velatamente, una legittimazione dei corpi di ballo e della danza nel contesto teatrale, ma negli anni – parallelamente alla luminosa carriera teatrale – ha avuto ampio spazio televisivo.

Ancora una volta, Vittoria Ottolenghi racconta nel 2008:

Probabilmente, ho passato la maggior parte della mia vita a scrivere di Carla Fracci. [...] Ha studiato e debuttato alla Scala ed è diventata subito famosa per la bellezza, la forza espressiva, la versatilità, la tecnica rigorosa ed elegante. Il suo repertorio è imperniato su alcuni grandi classici dell'Ottocento, anzitutto *Giselle* (di cui è stata forse l'interprete più emozionante del nostro secolo); per il Novecento, soprattutto su *Romeo e Giulietta* (nella coreografia di John Cranko), e, più di recente, su una serie di balletti ideati per lei dal marito, ispirati a grandi figure femminili della storia e della letteratura.

È anche un'ottima attrice, come ha dimostrato nella serie televisiva sulla vita di Giuseppe Verdi, in cui interpretava, in maniera mirabile, la parte di Giuseppina Strepponi. Dire "Fracci" è come dire – per chi crede – "Dio"²⁶.

²⁵ Oltre a quanto già detto nel II capitolo di questo lavoro, è importante notificare che Carla Fracci è stata direttrice artistica dei corpi di ballo dei maggiori enti lirici italiani (negli anni '80 al Teatro San Carlo, nel biennio '96-'97 all'Arena di Verona, dal 2000 al 2010 al Teatro dell'Opera di Roma) ed è attiva e politicamente impegnata, dal 1994 è membro dell'Accademia di Belle Arti di Brera, dal 2009 al 2014 è stata Assessore alla Cultura della Provincia di Firenze ed è stata nominata Ambasciatrice in occasione dell'Expo di Milano del 2015. Nel 2010 è stata protagonista di un evento politico che ha suscitato molto interesse: in occasione di un incontro pubblico al Teatro dell'Opera di Roma tra sindacati ed esponenti istituzionali per discutere circa il provvedimento di riforma delle fondazioni liriche, la Fracci si scagliò contro l'allora sindaco di Roma Gianni Alemanno, accusandolo di distruggere l'Opera, perché – secondo lei – poco impegnato nel sostenere i lavoratori del teatro.

Cfr. <http://www.lastampa.it/2010/05/17/spettacoli/carla-fracci-insulta-alemanno-sei-un-farabutto-distruggi-lopera-F5JgNeaHw6MnD6rGDOtAyL/pagina.html>

²⁶ V. Ottolenghi, *La danza, Tersicore adorata*, a cura di R. Tripodi, Excelsior 1881, Milano 2008, p. 140-141. Carla Fracci, inoltre, ha partecipato al film *La storia vera della signora delle camelie* (1981) di Mauro Bolognini dove ha interpretato la parte di L'attrice, aggiudicandosi il Nastro d'Argento come miglior

Una grande amicizia, consolidata da stima artistica e umana, quella tra la signora Fracci e l'autorevole e sagace critica che è diventata mezzobusto e narratrice raffinata della danza in tv.

Sempre lei, la Ottolenghi, dedica, a colui che di lì a poco verrà definito l'étoile dei due mondi, l'introduzione di un breve capitolo del testo *La danza, Tersicore adorata*.

Roberto Bolle è oggi l'étoile della danza italiana forse più coccolata dai media e dalla pubblicità. Colto, serio, alto e bello, occhi cerulei. È bravo e piace. Anche se non sempre dà il *frisson*, come Rudolf Nureyev, Vladimir Vassiliev, come Antonio Gades. È, comunque, bravissimo²⁷.

Era il 2008 e Roberto Bolle era già celebre, aveva danzato nei maggiori teatri del mondo e in diverse occasioni in mondovisione, per Elisabetta II d'Inghilterra, Vladimir Putin, Giovanni Paolo II; aveva danzato alla cerimonia di apertura dei XX Giochi olimpici invernali di Torino, nel segmento *Dal futurismo al futuro* su una coreografia ideata da Enzo Cosimi. Nel 2009 diventa il primo ballerino della storia ad essere contemporaneamente *Étoile* del Teatro alla Scala di Milano e *Principal Dancer* dell'American Ballet Theatre di New York.

Oggi viene accolto ovunque come una rock star, il suo *Roberto Bolle & Friends* – un'operazione che nacque con Luciano Pavarotti e il canto lirico – registra il sold out praticamente ovunque, nei luoghi più belli d'Italia: dalla Terme di Caracalla di Roma, alla Valle dei Templi di Agrigento, il Teatro Grande di Pompei, Piazza San Marco di Venezia e tanti altri ancora.

Comunemente con Carla Fracci, ogni qual volta lo si sente parlare, si percepisce subito la voglia e l'intenzione di fare della danza un discorso completamente culturale, di bellezza, di valori sani, di educazione. In entrambi i casi, si tratta di due artisti plasmati dalla danza classica, dal rigore accademico, ma capaci di farsi contaminare e contaminarsi, aprirsi alle forme più svariate della comunicazione con un intento ben definito: arrivare al più ampio pubblico possibile. Roberto Bolle lo sta facendo, in televisione come altrove: oltre ai vari interventi monografici in contesti telegiornalistici, in cui viene chiamato a parlare di sé e della sua arte, nel 2016 è il protagonista su Rai 1

attrice esordiente. La serie televisiva menzionata da Ottolenghi è *Verdi*, del 1982 con la regia di Renato Castellani. Nel 1988, oltre al ruolo di interprete Carla Fracci ha lavorato come musicista nel film musicale di Hugo Niebeling e David Blair *Adolphe Adam. Giselle*.

²⁷ Ivi, p. 173.

del suo spettacolo televisivo *Roberto Bolle - La mia danza libera*, presentato da Luisa Ranieri e Francesco Pannofino e andato in onda l'8 ottobre, registrando buoni ascolti, e vantando tra gli ospiti della serata figurano proprio Carla Fracci, Virginia Raffaele²⁸, Jovanotti, Paola Cortellesi, Nicoletta Manni, Misty Copeland. Il 1° gennaio 2018 è stato ideatore, interprete e conduttore di *Danza con Me*, un altro show da prima serata, in cui si è nuovamente misurato con ospiti provenienti dal mondo musicale, del piccolo e grande schermo, come Tiziano Ferro, Fabri Fibra, Miriam Leone, Virginia Raffaele, Geppi Cucciari, Pif, Marco D'Amore e Lil Buck. La prima serata del 1° gennaio 2018 ha registrato uno share del 21,5% ed è stato l'occasione per lanciare il festival *On Dance*, una rassegna di cui Bolle sarà direttore artistico e che si svolgerà nell'estate 2018 a Milano.

La validità e l'interesse per Roberto Bolle non conosce confini e, infatti, nel 2016 approda al cinema con *Roberto Bolle. L'arte della danza*, film documentario diretto da Francesca Pedroni²⁹ prodotto da Classica e da Artedanza srl per il cinema. Con una regia poeticamente documentaristica Francesca Pedroni ci fa scoprire grandi interpretazioni di Roberto Bolle attraverso immagini esclusive dal palcoscenico e dal dietro le quinte degli spettacoli *Roberto Bolle & Friends* realizzati nell'estate 2015 all'Arena di Verona con i suoi 14.000 posti, al Teatro Grande di Pompei per la prima volta luogo che ospita la danza e alle Terme di Caracalla a Roma con un'imponente e suggestiva scenografia, tre luoghi simbolo del patrimonio culturale italiano.

Il film alterna messe in scena dal vivo, prove, interviste e stralci di breve quotidianità e racconta in modo meticoloso e minuzioso un Roberto Bolle icona d'élite e artista magnificamente pop, un uomo che generosamente si propone al mondo, con una spontaneità tenera e una bellezza magnetica. Il film, presentato in anteprima al 34° Torino Film Festival, è stato distribuito nei cinema italiani come evento speciale da Nexo Digital, raccogliendo nelle sale ben 7.000 spettatori la prima sera, classificandosi secondo al box office. Insieme a Roberto Bolle ci sono i suoi "Friends", dieci eccezionali danzatori di tutto il mondo: Nicoletta Manni, del Teatro alla Scala, Melissa

²⁸ Virginia Raffaele è un'attrice e imitatrice salita alla ribalta della televisione negli anni '10 del 2000. Sia a Sanremo 2016 che nei due show di prima serata con Roberto Bolle si è cimentata in numeri coreografici generalmente non richiesti a una non danzatrice. La sua versatilità e attitudine alla danza l'ha portata probabilmente a dare vita a quella che è, probabilmente, la più riuscita imitazione di Carla Fracci. Nello show *Facciamo che io ero* (2017) si è cimentata in un paradossale Dadaumpa in coppia proprio con la Fracci, mentre lei vestiva i panni di entrambe le gemelle Kessler.

²⁹ Per i cenni biografici si rimanda all'intervista in appendice.

Hamilton, Eric Underwood, Matthew Golding del Royal Ballet di Londra, i gemelli Jiří e Otto Bubeníček, rispettivamente del Semperoper Ballet di Dresda e dell'Hamburg Ballett, Anna Tsygankova del Dutch National Ballet di Amsterdam, Maria Kochetkova e Joan Boada del San Francisco Ballet, Alexandre Riabko dell'Hamburg Ballett.

Come ogni documentario che si rispetti *Roberto Bolle. L'Arte della Danza* è meticoloso e minuzioso nella ricerca di quei dettagli che gli appassionati conoscono bene ma che possono incuriosire anche gli spettatori novelli: dalla preparazione atletica alle prove dello spettacolo, l'organizzazione generale del tour, il coordinamento di tutti gli artisti coinvolti, la scelta dei brani e delle coreografie. L'energia della danza, a questi livelli, si muove su piani emozionali che rendono sul grande schermo con una potenza dirompente: lo spettatore si ritrova catapultato in un universo in cui tra l'uomo e la sua arte vi è un rapporto totale e totalizzante. Nel racconto documentaristico su Roberto Bolle, però, viene dato ampio spazio e grande rilevanza alla tensione, alla soddisfazione, allo sforzo, a tutto il flusso emozionale che passa nel volto di tutti i ballerini coinvolti. I pregi di Roberto Bolle come artista lo rendono un personaggio compiutamente cinematografico: il suo essere magnetico, cultore di passione e apollineo risplendono di una luce diversamente bella sul grande e piccolo schermo.

Una circostanza che, invece, non va al di là della danza e al di là del cinema è quella grazie alla quale si è stabilito che per assistere in diretta ad uno spettacolo del Royal Ballet o del Bolshoi non è più necessario andare a Londra o a Mosca ma è sufficiente andare al cinema. In Italia, in particolare questa esperienza è resa possibile da Nexo Digital – la stessa casa di distribuzione che distribuisce il film di Pedroni - con l'iniziativa Nexo Live, dal 2013, avvalendosi delle nuove tecnologie satellitari si propone di supportare contemporaneamente la satellitarizzazione delle stesse sale, grazie ad una partnership con Eutelsat, al fine di consentire la nascita di un nuovo "broadcast" cinematografico, in grado di proiettare prodotti di molteplice natura (concerti, eventi sportivi, manifestazioni) in altissima qualità cinematografica ed in diretta via satellite. Nel caso della programmazione selezionata dai distributori di Nexo Live, appare evidente una propensione alla scelta di un evento di grande portata tecnica, la cui rappresentazione in video significa fedeltà alla messa in scena e tentativo di trasmettere tutti gli elementi che rendono uno spettacolo dal vivo memorabile. Intere stagioni della Royal Opera House o del Bolshoi nei cinema di tutta Italia hanno uno scopo

divulgativo e, non di meno, delle premesse consolidate da una volontà chiaramente leggibile nella mission aziendale:

Nexo Live è emozione, qualità, partecipazione. Il tutto al cinema, attraverso dirette di eventi che segnano in qualche modo la nostra storia quotidiana. Che si tratti di un concerto rock o di un evento sportivo, di un'opera lirica, di un'anteprima teatrale o di un monologo di un comico in diretta, Nexo Live è l'esperienza che permetterà al pubblico di tutta Italia di essere protagonista di una vera rivoluzione culturale, passando dall'essere "escluso" al poter godere di contenuti in "esclusiva", attraverso la frequentazione della sala cinematografica.

L'accesso, quindi, è il primo plus. Seguito dalle caratteristiche del contenuto, che sarà forte, importante, in grado di farsi ascoltare anche in mezzo alla grande quantità di offerta complessiva che oggi arriva all'orecchio – e all'occhio – del cosiddetto utente. Sarà un contenuto esclusivo, con caratteristiche implicite di forte aggregazione, tecnologicamente avanzato in termini di fruizione cinematografica. Di più, sarà caratterizzato dall'essere – o poter risultare – un evento unico, da non perdere.

L'esclusività del contenuto può essere declinata in diversi modi: l'evento Nexo Live verrà proposto in diretta contemporanea solo per le sale cinematografiche, allargando così lo spazio fisico della location a quello del circuito theatrical, e affiancando al pubblico presente sul luogo dell'evento quello presente nelle sale³⁰.

Tutto sommato, dunque, anche questa è una sperimentazione cinematografica particolare che può richiamare – per chiosare – il ballettoso propenso all'esperienza di qualità che non vuole privarsi del piacere e del prestigio di assistere all'evento ma che – ad una fredda distanza – probabilmente potrà anche applaudire, restando però confuso sulla reale importanza del proprio apprezzamento.

3.3 Una riflessione sull'uso del corpo danzante in televisione

Castigato, poi spogliato, abbigliato con lustrini e paillettes, o con tute sportive o, ancora, con striminziti costumi che nulla coprono, composto o oltremodo scisso, il corpo danzante non conosce limiti alle proprie possibilità di comunicazione ed espressione, sia se esso viene considerato come aspetto totalmente assolto nell'esteriorità, sia se riconosciuto come sostanza intensamente definita. La corporeità è un enorme insieme di sfaccettature che, mediante il video, mutano e cambiano prospettive di senso ma permangono radicalmente come concetti di fondo:

La corporeità fa propria la dimensione instabile, eterogenea e multipla del corpo, inteso non più come realtà oggettiva ma come rete sensoriale, pulsionale e immaginaria. La corporeità ricopre un'entità mobile, fatta di attività percettiva e finzializzante, modulata dalla storia

³⁰ Mission aziendale su www.nexodigital.it/nexolive/.

individuale e collettiva del soggetto dove materialità corporale, desiderio, pulsione, linguaggio, gesto e immaginario si intrecciano e s'interpenetrano [...]³¹

Da assemblaggio di attività pratiche e sensoriali, il corpo, si evolve in soggetto-oggetto multitracciabile e plurisensoriale, con matrici che – nell'ambito della storia della danza – sono progredite fino a renderlo l'emblema stesso della liberazione da ogni passato, il simulacro del Nuovo³². Con il ruolo e la funzione di strumento, il corpo, espleta la tecnica della danza e si compone di un sapere pratico dotato di un linguaggio esteso e complesso, a cui sono annesse tutte le forme e le tecniche coreiche e coreografiche nate e sviluppatesi nel Novecento.

Il corpo danzante è una duplice fonte: sociologica e sociale e, imprescindibilmente, coreografica e coreologica³³, ma quando a esso si sovrappone il testo mediale del video, tanto più quello televisivo, esso incrementa il proprio *appeal* come sorgente di riflessione e curiosità circa le trasformazioni della nostra società relativamente recente, presente e prossimamente futura.

Come appare evidente nella disamina di natura storica riportata in questo lavoro, il corpo è stato mass-mediologicamente ridefinito più e più volte tra un decennio e l'altro dal 1954 ad oggi³⁴, con apporti non sempre in grado di assumere un significato realmente capace di farci individuare un unico ruolo e compito del corpo in questo specifico contesto.

Al di là dell'impiego di pura trasposizione che la danza trova nello spazio specifico dell'*infotainment*, è nel varietà prima e nel talent show di recente che il corpo danzante ricopre ruoli decisamente pregni di significato.

³¹ Isabelle Ginot, *Corporéité*, in *Dictionnaire de la Danse*, Larousse, 1999, p. 707.

³² In merito al corpo come rappresentazione e fenomenologia nella danza si è studiato approfonditamente V. Di Bernardi, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma 2012.

³³ La coreologia permette di studiare il movimento funzionale e espressivo analizzando e nominando ciò che del movimento stesso è visibile. Rudolf Laban scelse il termine «coreologia» per nominare l'insieme delle sue ricerche sul movimento dell'essere umano e come queste possono diventare strumento di lavoro per una rinnovata danza nel ventesimo secolo. Cfr. Cecilia Nocilli, Alessandro Pontremoli, *La disciplina coreologica in Europa: problemi e prospettive*, Aracne, Roma 2010, p. 11.

³⁴ È doveroso precisare che la trattazione operata si restringe intorno agli avvenimenti e alle situazioni che si sono verificate nella storia della televisione italiana, tenendo ben presente che essa – per quel che concerne la danza – ha importato forme e personaggi dall'estero, dimostrando contemporaneamente una voglia di apertura verso pratiche sconosciute o impossibili da realizzare, un evidente ritardo o un'ipotetica incapacità nel considerare e valorizzare i propri talentuosi artisti. Ne è una dimostrazione il semplice fatto che mentre Don Lurio è ricordato e riconosciuto da tutti con una indiscutibile consacrazione al nazionalpopolare, Susanna Egri è profondamente accreditata solo tra i ballettomani e i danzofili.

Il varietà televisivo, almeno fino all'epoca che ha visto accadere il suo sgretolamento, è stato il reale palcoscenico dell'emancipazione del corpo, *ça va sans dire* di quello femminile. L'esempio delle gemelle Kessler sembrerebbe quello di un corpo usato ed esposto in maniera più astuta: le due, infatti, hanno fatto scuola con le loro statuarie e lunghissime gambe rigorosamente scoperte, abbinata a vestiti sempre composti nei punti strategici nella parte superiore del corpo e hanno danzato con movenze sobrie e pavide, con un *glamour* internazionale e, allo stesso tempo, una rigida sensualità che piaceva tanto agli uomini quanto alle donne, di tutte le età. Non per questa ragione, però, le gambe scoperte non destarono scandalo rischiando di essere censurate per oscenità; la Rai (e l'Italia intera) democristiana di quegli anni era, sia a livello endogeno che esogeno, vittima di un sistema che insorgeva spesso e per ragioni che vanno dall'ostracismo politico nei confronti dei comici al bigottismo sulla sessualità e l'erotismo³⁵.

Dopo le gambe delle Kessler, lo scandalo investì l'ombelico scoperto di Raffaella Carrà. La bionda showgirl, al contrario delle Kessler, si dimenava in danze più spinte, energiche, simulacro di una volontà che all'epoca era espressione di grinta, forza fisica, tecnica. Attraverso il corpo della Carrà, comunque, si è dispiegata tutta la liberazione del corpo femminile nella società italiana, dal Tuca Tuca in poi.

Anche con i personaggi succeduti dopo, l'attenzione è stata sempre maggiormente rivolta al corpo femminile, nonostante ad allietare gli occhi delle italiane ci fossero ballerini come Gianni Brezza, Enzo Avallone e poi Raffaele Paganini, i fratelli Mainini e molti altri. L'attenzione quasi spasmodica nei confronti delle movenze, del vestiario e dell'atteggiamento del corpo femminile spinge inevitabilmente verso una riflessione di genere: confermando la tendenza che palesa come la storia dal 1954 ad oggi ci dimostri le crepe risultanti di una società patriarcale e maschilista che pone le donne come esecutrici, oggetto di desideri repressi e mai indipendenti e connotabili come coreografe o registe di shows televisivi, è altrettanto vero ed evidente che alcune di esse, pur non avendo un ruolo accreditato come tale – come, invece, è sempre spettato agli uomini – sono ricordate come simboli, esempi, icone nella danza come nel canto (Mina su tutte), nel giornalismo e nella cultura di spettacolo e non.

³⁵ Cfr. F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, cit., p. 553.

Gli episodi di declino, come *Drive In* o i vari *Bagaglino* prodotto e trasmessi da Mediaset, evidenziano una tendenza della società nostrana di adagiarsi pigramente alla concezione della donna come portatrice di un erotismo comunicabile solo tramite un seno scoperto o un movimento di bacino eccessivamente volgare e scevro da una connotazione stilistica che possa includerlo come assimilabile alla danza.

Un'inversione dell'attenzione sul corpo danzante si è avuta proprio negli ultimi anni e nella trasmissione di Maria De Filippi *Amici*, poiché all'interno dell'arena di sfidanti il pubblico in studio, prevalentemente femminile, insorge all'apparire di danzatori che non indossano la maglietta e mostrano fisici scolpiti dalla danza. Un avvenimento in grado di ribaltare o equiparare, dal punto di vista della differenza di genere, la dimensione comunicativa e simbolica del corpo che danza in tv? No, non totalmente. Forse è ancora presto o, molto più probabilmente, l'eguaglianza non è ciò di cui ha bisogno il corpo per essere legittimato come libero strumento dotato di qualsiasi forma e contenuto. Al di là del corpo danzante in tv, la strada per abbattere la differenza di genere è ancora lunga e complessa³⁶.

Il corpo come oggetto materiale in tv viene espressamente mediato ma, come la danza che esegue e interpreta, diventa simbolo di una moltiplicazione di sensi e visioni che estendono in maniera indefinita, ancora una volta, il concetto di corpo e di danza.

³⁶ Non è questo studio l'occasione opportuna per dilungarci in riflessioni che implicano molti più fattori che vanno ben oltre la presenza della danza sugli schermi televisivi italiani.