

Elisa Anzellotti

**L'artista vivente come fonte e archivio della danza.
Le interviste a Cristina Hoyos, Dominique e Françoise Dupuy per le
ricerche sulla danza come patrimonio culturale immateriale**

Il presente contributo vuole focalizzare l'attenzione sull'artista vivente inteso come fonte e archivio per la memoria della danza.

Si portano tre esempi di danzatori e coreografi intervistati per la tesi di dottorato in corso¹⁹⁰: Cristina Hoyos, Françoise e Dominique Dupuy.

La finalità della ricerca è quella di porre le basi progettuali di una futura proposta per un comprensivo centro coreografico/museo di danza in Italia. Per questo motivo si è ritenuto importante partire dalla "fonte", dall'"artista opera", interrogandolo direttamente sulle tematiche riguardanti la conservazione della danza.

Si è inoltre svolta un'indagine conoscitiva intorno a una serie di musei o centri coreutici/coreografici europei molto diversi fra loro, sia nella tipologia di danza trattata (così da ricavarne anche una visione della complessità dell'oggetto preso in esame, la danza appunto, che per ogni espressione pone delle problematiche diverse), sia nelle soluzioni adottate di "conservazione" della danza (per analizzare differenti metodologie).

Il filo conduttore che si è voluto mantenere il più possibile è stato cercare quegli esempi di centri o musei che avessero alle spalle la volontà o l'idea di un danzatore.

Ecco dunque perché l'intervista¹⁹¹ a Cristina Hoyos (ballerina e coreografa di flamenco) realizzata durante la XVII Biennale di Flamenco, il 21 settembre

¹⁹⁰ La tesi di dottorato che chi scrive sta ultimando presso l'Università della Tuscia (tutor Elisabetta Cristallini) ha come tema la danza come bene culturale immateriale e i suoi problemi di conservazione e musealizzazione.

¹⁹¹ Dal momento che con la danza si crea quella "magia" consistente nella corrispondenza tra esecutore e opera, si è ritenuto di estremo interesse poter porre delle domande all'artista/opera. Ecco perché la decisione di corredare la tesi di interviste che verranno rese in modi differenti: video con traduzione sottotitolata, scritte, montaggi video e immagini, nel caso non sia stata effettuata la traduzione per espresso volere dell'artista al fine di evitare la corruzione dei concetti.

2012, presso il Museo del Flamenco di Siviglia, nato nel 2003 proprio per sua iniziativa.

Alla domanda del perché realizzare un museo del flamenco e da cosa fosse nato il progetto, Cristina Hoyos ha risposto che questa esigenza era scaturita dalla sua volontà di dare al ballo flamenco - e specifica "al ballo più che al flamenco in sé", che sappiamo essere una espressione culturale molto più ampia, strettamente legata all'identità di un popolo, tant'è che il flamenco è stato dichiarato patrimonio mondiale dell'umanità dall'UNESCO nel 2010 - quello che il ballo le aveva dato. Costruire un museo per il flamenco, significa per lei valorizzare questa danza, offrendo a tutti coloro che sono interessati a conoscere il *baile* flamenco, un luogo dove sia possibile trovare risposte al loro desiderio di informazione e di comprensione.

Kurt Grötsch, direttore del museo, in un articolo¹⁹² spiega come ci sia molto disorientamento tra i turisti consumatori del 'prodotto flamenco' che spesso, nell'intento di capire questa arte, tornano a casa più confusi che contenti. Dunque il museo cerca di accompagnare i fruitori nella corretta comprensione di questa complessa espressione culturale.

Spesso molti equivoci derivano dalla commercializzazione o dalla contaminazione di questo ballo con altri stili; a tal proposito sono state poste due domande a Cristina Hoyos:

- Come la politica e la globalizzazione hanno influenzato il flamenco?
- Cosa pensa delle fusioni, della contaminazione di stili?

Alla prima domanda ha risposto che i mutamenti che riguardano il flamenco dipendono, più che da una influenza politica o della globalizzazione, dall'andare al passo con il tempo, perchè il flamenco è un'arte viva, passionale.

Nonostante Cristina Hoyos sia una "conservatrice" della tradizione, delle radici del flamenco, ritiene che sia necessario seguire la sua evoluzione per mantenerlo sempre molto vivo, perchè il flamenco «è un'arte che riflette la vita, l'amore, la passione, la tragedia, la tristezza, l'allegria»¹⁹³.

¹⁹² Grötsch, Kurt, *Musealizar lo imposible – Intangibles. El caso de lo Museo del Baile Flamenco*, in «ARETÉ», n. 21, dicembre 2005, pp. 65-89.

¹⁹³ Tra virgolette sono riportate le parole esatte dell'intervistata, tradotte dalla scrivente, così come negli altri casi che seguiranno.

Strettamente legata a questa è la seconda risposta riguardante le fusioni. Cristina Hoyos sostiene che il flamenco vada sempre alla ricerca di altro, per non essere chiuso, per avere più possibilità di espressioni. Quindi occorre cercare l'essenza, senza scordare mai la radice:

Cercare nuovi strumenti, nuove forme, nuovi stili, ma indiscutibilmente sempre conservando il flamenco; si tratta di arricchirlo e dargli una nuova forma, senza scordarsi che si sta facendo comunque flamenco. Penso che non si debba confondere la fusione con la con-fusione. Se è una fusione fatta con qualità, talento, se è fatta bene, è un modo di arricchire la propria arte.

Alla base della conservazione della danza, secondo Cristina, deve esserci il concetto di rispetto, un profondo amore e una conoscenza della propria arte; afferma infatti a tal proposito: «Se qualcuno ama molto la sua arte e la rispetta e non vede solo le finalità economiche, questa starà sempre nel luogo giusto e potrà essere preservata.»

Proprio la parola preservazione mi permette di introdurre le interviste a Françoise e Dominique Dupuy, realizzate a Parigi, presso la loro abitazione, rispettivamente il 19 novembre 2012 ed il 17 maggio 2013.

Danzatori e coreografi, i Dupuy costituiscono un pezzo di storia della danza moderna in Francia dagli anni '50 ad oggi e hanno raccolto moltissimo materiale del loro vissuto artistico, in parte donato a varie istituzioni (nella Biblioteca Nazionale di Francia vi è il materiale riguardante la loro attività artistica, al Centro Nazionale della Danza è stato donato soprattutto materiale pedagogico e presso la loro abitazione parigina, dove ha sede l'associazione culturale *Ode après l'Orage*, vi è il materiale delle varie conferenze, scritti, corrispondenze). Entrambi si sono molto spesi – e continuano tuttora, nonostante siano ultraottantenni - per la questione della memoria della danza, assumendosi innanzitutto il compito /responsabilità di scrivere ed essere "militanti".

Proprio Dominique nel testo *Danzare oltre* fa un'interessante osservazione sul termine conservazione. Ribadisce infatti che non sia una bella parola in quanto rimanda alla conserva, a qualcosa di inscatolato, sarebbe dunque meglio parlare di preservazione, ma ancor di più di novazione, termine mutuato dal

linguaggio giuridico che fa riferimento ad un cambiamento costante¹⁹⁴. Questo aspetto del mutamento è fondamentale nella danza e non a caso è citato da Dominique nel rispondere alla prima domanda postagli: “il corpo come archivio”. Oltre ovviamente a dire che si può scrivere un libro su tale tematica, per spiegare sinteticamente questo vasto argomento utilizza una metafora e dice:

La danza lascia sul corpo delle tracce, come delle cicatrici. Il paragone con la pelle è molto importante perché questa si trasforma sempre, così come il corpo si trasforma tutti i giorni; c'è sempre qualcosa che resta e che si può ritrovare. La questione è come ritrovare queste tracce corporali.

Le tracce della danza vengono chiamate da Dominique anche "vestigia", dal latino *vestigium*, parola che indica l'impronta del passo sul suolo, quindi traccia estremamente effimera. Nel 2005 ha organizzato un convegno intitolato *Vestigis/Vertiges*, dove venivano trattati questi argomenti. Gli atti di questo *colloque* non sono stati pubblicati, ma tutta la documentazione è custodita presso l'archivio personale dei Dupuy, al quale ho potuto accedere in occasione dell'intervista a Dominique.

La sensazione è stata quella di avere un grande privilegio nel poter entrare in questo archivio e ho trovato risposta a questa sensazione proprio sfogliando i documenti. Mi aveva colpito infatti, lasciandomi in un primo momento turbata, l'affermazione di Oliver Corpet che sosteneva che un immaginario diritto dell'archivio dovesse precedere quello del ricercatore. Egli afferma infatti che l'archivio è un bene prezioso e complesso che richiede delle precauzioni d'uso dovutamente autorizzate e documentate, per evitare che l'archivio diventi uno strumento paurosamente efficace, ma anche di manipolazione del reale e della verità¹⁹⁵. Da ricercatrice, questa affermazione dapprima mi ha lasciato perplessa, poi ho cercato di inquadrarla in un'altra ottica e di comprenderne l'essenza. Sappiamo infatti che l'archivio è uno strumento di potere fortissimo poiché, in base a ciò che decidiamo di archiviare, ma anche scegliendo come e cosa estrapolare, possiamo stabilire cosa lasciare alla memoria futura. Jacques Derrida afferma infatti che l'archivio è un'iniziativa autoritaria, di potere:

¹⁹⁴ Dupuy, Dominique, *Danzare oltre/ scritti per la danza*, Macerata, Ephemeria, 2011, p. 112.

¹⁹⁵ Artières, Philippe, *Une archive son lieu: l'IMEC à l'Abbaye d'Ardenne "Entretien avec Oliver Corpet, directeur de l'IMEC*, in «S&R», n. 19, aprile 2005, p. 109.

scegliere una memoria significa confiscarla, selezionarla, classificarla e integrarla in una tassonomia di fonti materiali e documentarie a cui è affidata la presunta "verità" della storia¹⁹⁶. L'archivio non è soltanto un luogo che custodisce la traccia documentaria, «esso è prima di tutto un *luogo sociale*, in grado di ricercare l'equilibrio tra accumulazione museale e organizzazione dell'oblio»¹⁹⁷.

Il Novecento è stato il secolo in cui si è sentita maggiormente la necessità di conservare in opposizione al grande scorrere degli eventi e quindi sono proliferati archivi, spesso anche in quantità eccessiva, tant'è che si parla sempre più spesso di patologia della memoria.

L'ansia, la frenesia – tipiche del nostro tempo e delle sue possibilità informatiche di stoccaggio dei dati – la volontà bulimica di conservare, preservare, archiviare, non è che l'altra faccia di questa *patologia della memoria sociale*. Come se si originasse una dimenticanza non per cancellazione, ma per eccesso di informazione, non producendo assenze, ma moltiplicando presenze. E talvolta il sospetto è che si continui ad archiviare e conservare soltanto perché esistono archivisti e conservatori.¹⁹⁸

In Francia più che altrove, per una serie di motivazioni, si è fatta forte questa attenzione per gli archivi. Si ricordi l'esperienza degli AID (*Archives Internationales de la Danse*)¹⁹⁹ e numerosi altri esempi spesso sorti proprio alla scomparsa di importanti danzatori come Dominique Bagouet, sul cui lascito è stato fatto uno studio, pubblicato nel testo *Carnets Bagouet*, dove sono poste domande su come sia possibile archiviare la danza²⁰⁰.

¹⁹⁶ Derrida, Jacques, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée, 1995 (tr. it. di Giovanni Scibilia, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 1996).

¹⁹⁷ Carboni, Massimo, *Tutela, conservazione e restauro dell'arte contemporanea. L'orizzonte filosofico*, in Mundici, Maria Cristina – Rava, Antonio (a cura di), *Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Milano, Skira, 2013, p. 145. Interessante in questo saggio il pensiero di Massimo Carboni in riferimento alle arti contemporanee. Secondo lui infatti il luogo sociale di esse risiede proprio nella discussione pubblica che le riguarda e qui prende vita l'archivio che le memorizza attraverso il dibattito ad esse connesso, così che l'eredità e la testamentarietà del contemporaneo vengono dinamicamente e criticamente assunte man mano che si vanno formando. Quasi a confermare la tesi di Bergson, che in *Matière et mémoire* sostiene che tutto il passato, nella sua interezza, insiste e coesiste con ogni nostro vissuto presente che via via si svolge (cfr. Bergson, Henry, *Materia e memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, a cura di Adriano Pessina, Roma, Einaudi, 2001).

¹⁹⁸ *Ibidem*

¹⁹⁹ Baxmann, Inge – Rousier, Claire - Veroli, Patrizia (a cura di), *Les Archives Internationales de la Danse (1931-1952)*, Paris, CND Pantin, 2006.

²⁰⁰ Launay, Isabelle (a cura di), *Les Carnets Bagouet*, Paris, Les solitaires intempestifs, 2008, p. 22 e ss.. In questo testo viene inoltre fatto un interessante *excursus* sugli avvenimenti in Francia circa la materia della memoria della danza e su come sia nato il problema del repertorio Bagouet (scaturiscono infatti diversi interrogativi circa il rischio del meccanismo mercantile del reperto-

Altro caso esemplare in Francia, che ha profondamente stimolato il discorso riguardante la memoria della danza, è stata l'azione limite della danzatrice Anne Gardon, che fece un atto di *damnatio memoriae* (distresse il suo archivio) per l'oblio in cui era caduta. Proprio in questo gesto estremo Dominique Dupuy vede la risposta radicale alla domanda: “Quale senso può avere, per un creatore, il fatto di ‘lasciare i suoi archivi?’”. Anne Gardon sembra dunque essere l'archetipo, per Dupuy, del problema della memoria di un artista della danza. Quali tracce un danzatore lascia della sua danza, di quale natura possono essere gli archivi e conseguentemente quale luogo li può accogliere e quale visibilità - leggibilità può donargli?²⁰¹

Dominique Dupuy afferma che la questione dell'archivio di danza moderna non si può ridurre al solo archivio di opere; occorre anche porre attenzione su quelli che potremmo definire archivi dell'azione, ossia tutti quei movimenti e luoghi dove si creano attenzioni, ascolti e parole collettive, portatrici di memoria e generatrici di storie²⁰². «Esplorare la perdita è prendere in considerazione ciò che rimane appena, ma che è pienamente esistito, i detriti, i frammenti...i resti.»²⁰³.

L'attenzione sull'azione ci permette di porre in luce il fatto che quando si parla di artisti viventi certamente il più importante archivio sono loro stessi, il loro corpo, il loro sapere. Non a caso in Giappone le persone possono essere riconosciute come tesori viventi, beni culturali proprio per il bagaglio di informazioni che portano in loro. A tal proposito calzante è la citazione di Hampate Bà, che appariva sulla pagina di apertura del sito web del programma UNESCO di salvaguardia del patrimonio immateriale: «L'Africa perde una biblioteca ogni qualvolta muore un anziano»²⁰⁴.

rio).

²⁰¹ Dupuy, Dominique, *Le vent fait-il du bruit dans les arbres lorsqu'il n'y a personne dans la forêt pour l'entendre ?*, articolo inedito, datato marzo 2011, proveniente dall'archivio personale dei Dupuy a Parigi.

²⁰² *Ibidem*

²⁰³ «Explorer la perte est prendre en considération ce qui subsiste à peine et pourtant à pleinement existé, les débris, les fragments...les restes», Schlanger, Judith, *Présence des œuvres perdues*, Paris, Hermann, 2010, p. 171.

²⁰⁴ Frase pronunciata nel 1962 al consiglio esecutivo dell'UNESCO da colui che è stato definito il secondo saggio di Bandiagara, Amadou Hampâté Bâ (cfr Touré, Amadou – Idriss M riko, Ntji (a cura di), *Amadou Hampâté Bâ, homme de science et de sagesse. Mélanges pour le centième de sa naissance*, Paris, Nouvelles éditions maliennes-Karthala, 2005, p. 286). Ormai questa frase è divenuta un proverbio e si ritrova in diversi testi in forme più o meno simili e, cosa ancora più importante, era citata in apertura del sito UNESCO alla sezione Intangible Heritage: <http://dmirror->

Il corpo del maestro è un libro dal quale apprendere. Insegnamenti dunque che scaturiscono dal modo più ancestrale, quello dell'imitazione, come già sostenuto da Aristotele nella *Poetica*. E ciò vale ancor di più per le danze che non hanno una tecnica schematizzata, come le danze cosiddette popolari, dove si parla spesso del "passo rubato" (appreso guardandolo, senza spiegazioni).

Bisogna dunque approcciare i corpi come fossero degli archivi, cosa, questa, di cui è consapevole Françoise Dupuy, che continua ad insegnare, dare lezioni, facendo leggere il suo corpo, donando la sua esperienza, riflettendo su diverse tematiche (soprattutto quelle sulla pedagogia della danza e quelle legate al ritmo, tema su cui si è incentrata parte dell'intervista), impugnando la penna.

Sia Dominique che Françoise pongono l'accento sul fatto che sempre meno danzatori oggi scrivono e questo è un problema. Dominique fa una profonda riflessione nel testo *Danzare oltre* sulla necessità della scrittura; la danza è una poetica, è quello che la poesia è per la letteratura.

La storia della danza non basta a costruire un discorso sulla danza, può al massimo costruire un repertorio di eventi²⁰⁵. «Voi, danzatori, mettetevi bene in testa che siete condannati alla parola» (affermazione di Michel Bernard)²⁰⁶. Occorre dunque che i danzatori parlino e scrivano. C'è una sorta di paura dei danzatori a scrivere, e spesso l'escamotage si trova nell'utilizzo di immagini, ma anche queste non possono dire tutto. La danza ha bisogno di teorici, di intenzioni personali.

La danza inoltre, così come la musica, è un archivio di avvenimenti che possono essere intuiti solo se si ha una profonda coscienza e conoscenza dello sterminato mondo di essa e delle sue espressioni.

La danza costituisce un grande archivio di tensioni che hanno attraversato le sorti della storia dell'uomo con momenti di alterna libertà di espressione; proprio a questa parola, tensione, si fa risalire una delle possibili radici etimologiche della parola danza, dal sanscrito *tan*, che significa tendere, allungare.²⁰⁷

us.unesco.org/culture/heritage/intangible/html_eng/index_en.shtml (ultimo aggiornamento consultato: 24 marzo 2003; non più in rete (u.v. 25/10/2012).

²⁰⁵ Dupuy, Dominique, *Danzare oltre*, cit., p. 106 e ss.

²⁰⁶ Citato in *ivi*, pp. 107-108.

²⁰⁷ Lisi, Simona, *Il linguaggio della danza, la danza del linguaggio* in Muscelli, Cristian (a cura di), *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, Genova, Costa & Nolan, 1999, p. 122.

Potremmo dunque parlare di archivio nell'archivio. Ossia la danza come stratificazione di storie, in un corpo fatto di stratificazioni di saperi e di esperienze.

Come sosteneva il noto etnomusicologo Diego Carpitella, parlando di conservazione/valorizzazione dei beni musicali, fondamentale è la documentazione continua: «Si potrà obiettare che tutto ciò è ricerca e non conservazione – commenta – ma la conservazione, reale, scientifica del folklore musicale è possibile solo attraverso la ricerca»²⁰⁸.

Il compito che spetta ai ricercatori è dunque complesso e delicato, soprattutto volendo istituire luoghi di memoria per il futuro. Quindi diamo voce ai danzatori, cerchiamo più tracce possibili nell'“archivio a tempo” costituito dal corpo del danzatore, prendiamo coscienza e conoscenza del “potere” che si ha accedendo a delle informazioni, e pensiamo che facendo ricerca già stiamo realizzando qualcosa per la preservazione del bene in questione.

²⁰⁸ Carpitella, Diego, *La musica di tradizione orale (folklorica)*, in *Ricerca e catalogazione della cultura popolare*, Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione - Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 1978, pp. 19-20.