

d danza^e
ricerca
Laboratorio di studi, scritture, visioni
Anno IX, Dicembre 2017



Danza e Ricerca

ISSN 2036-1599

Editore: Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

Direttore scientifico: Eugenia Casini Ropa

Comitato scientifico: Silvia Carandini (Università di Roma "La Sapienza"), Elena Cervellati (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna), Vito Di Bernardi (Università di Roma "La Sapienza"), Susanne Franco (Università Ca' Foscari Venezia), Concetta Lo Iacono (Università di Roma Tre), Rossella Mazzaglia (Università di Messina), Marina Nordera (Université de Nice), Édén Peretta (Universidade Federal de Ouro Preto), Alessandro Pontremoli (Università di Torino), Elena Randi (Università di Padova), Silvana Sinisi (Università di Salerno)

Coordinamento redazionale: Elena Cervellati

Redazione: Stefania Onesti, Giulia Taddeo, Carmelo Antonio Zapparrata

Progetto e elaborazione grafica: Édén Peretta e Carlo Fava

Sommario

	Pagina
Editoriale di Eugenia Casini Ropa	5
 STUDI	
<i>Play Dead/Fare il morto: danza, musei e le “arti basate sul tempo”</i> di Marcella Lista (<i>trad. it. Susanne Franco</i>)	11
Due allieve di Rodin. Kathleen Bruce e Malvina Hoffman tra danza, scultura, fotografia di Samantha Marenzi	37
Jia Ruskaja: carte private e carte pubbliche. L'archivio dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma di Gianluca Bocchino	77
Pratiche del classico: Paolo Fabbri e la danza italiana negli anni Trenta di Giulia Taddeo	103
Danzare la nazione all'epoca delle postcolonie: il caso del Kenya di Susanne Franco	127
Danse scénique chilienne et héritage. Entre recherche d'un “langage national” et “transferts culturels” di Adeline Maxwell	153
Anna e Lawrence Halprin: il Ciclo RSVP di Laura Colombari	173
“Senza il mio corpo lo spazio nemmeno esisterebbe”. Riflessioni dall'ultima Biennale Danza di Virgilio Sieni di Laura Sciortino	189
Toccare i suoni, sentire la luce. La poetica del limite di Alessandro Sciarroni di Flavia Dalila D'Amico	211

La danza di Zorba: evoluzione di un mito moderno	225
di Maria Venuso	
Percezione aptica, feedback sonoro e mediazione tecnologica	245
di Andrea Giomi	

VISIONI

A Wish to Fly: Trisha Brown's Dancing Life	275
di Rossella Mazzaglia	
SPECTACLE #3	289
di Sara Manente <i>(con introduzione di Silvia Fanti)</i>	

ERRATUM

Errata. La danza di Zorba: evoluzione di un mito moderno	305
-----------------------------------------------------------------	------------

Editoriale

L'ampio numero di scritti pervenuti quest'anno alla nostra rivista dall'Italia e da diversi altri Paesi conferma gradevolmente il costante aumento di diffusione di "Danza e Ricerca" e ci incita a impegnarci verso un riconoscimento ufficiale dell'annale ben più soddisfacente di quanto finora si sia effettivamente ottenuto. Ne è efficace dimostrazione l'indice sostanzioso che presentiamo.

Il numero si apre con un importante excursus di grande attualità sul concetto di "museo" della danza, così come già da qualche tempo si tenta da più parti di delinearlo, a livello mentale quanto fisico. Evidenziando l'impossibilità di adeguare le concezioni museali classiche a un'arte immateriale e in continuo movimento, si analizza una serie di recenti realizzazioni sperimentali, che immettono direttamente nel cuore del problema e aprono variegati e divergenti spunti di riflessione. Tre diverse ricerche si inoltrano poi in un periodo finora ancor poco frequentato dagli studi italiani, ossia i primi decenni del secolo scorso, mettendone a fuoco piccole ma indicative zone con sguardi metodologici diversi: l'eredità di Rodin trasportata e contaminata in ambiti diversi da due particolari artiste sue allieve, Kathleen Bruce e Malvina Hoffman; l'archivio privato e pubblico di Jia Ruskaia all'Accademia Nazionale della Danza; la singolare personalità critica di Paolo Fabbri, voce fuori dal coro nell'Italia degli anni Trenta. Due saggi di diversa nazionalità affrontano il problema della identità nazionale della danza in epoca post-coloniale, in paesi lontani e assai diversi tra loro per ambito, storia e cultura: il Kenya e il Cile. Si consolida così l'interesse della rivista per ricerche che allarghino il raggio geografico degli studi sulla danza, offrendo nuovi territori di conoscenza e confronto. Come di consueto, un ampio settore degli scritti è dedicato alla contemporaneità, di cui si conferma l'attrattiva soprattutto per gli studiosi più giovani. A partire da una relazione partecipata sul fondativo processo di lavoro RSVP Cycles di Anna e Lawrence Halprin, figure emblematiche del pensiero contemporaneo della danza, si passa a una rivisitazione del lavoro di Virgilio Sieni come direttore artistico e coreografo nei quattro anni di direzione artistica della Biennale Danza, fino a un'analisi della poetica e delle modalità coreografiche di Alessandro Sciarroni, artista emergente dei nostri giorni. Due studi metodologicamente trasversali chiudono la sezione Saggi: nel primo si attua una comparazione tra letteratu-

ra, cinema e balletto attraverso le metamorfosi di senso che la danza di Zorba attraversa nelle tre diverse creazioni artistiche dedicate a quel personaggio, nell'altro si dà conto di processi innovativi e sperimentazioni multimodali con l'utilizzo di tecnologie avanzate nell'ambito della pedagogia della danza.

La sezione Visioni ospita un omaggio a Trisha Brown, artista innovatrice, grande protagonista della tendenza post-moderna della danza, mancata nel passato mese di marzo, e la scrittura scenica fondamento di un progetto sperimentale della giovane artista italiana Sara Manente, che si misura sulla distanza e le possibili interazioni tra linguaggio e danza, alla ricerca del punto magico in cui "le parole si mettono a danzare e la danza a parlare".

Considerando la ricchezza di materiali, idee e fertili collegamenti anche interdisciplinari che la struttura miscelanea di "Danza e Ricerca" propone, continuiamo in questa direzione, invitando gli studiosi di danza italiani e stranieri a inviarci i loro studi di argomento del tutto libero per il numero del 2018. Intendiamo, tuttavia, saggiare anche la possibilità di costituire dei dossier mirati, dedicati ad argomenti di attualità negli studi sulla danza che necessitino di riepilogo delle posizioni critiche e/o di maggiore approfondimento.

Lanciamo così oggi una prima chiamata alla scrittura intorno a una problematica teorica e pratica della nostra contemporaneità, particolarmente viva in Italia ma presente in modi peculiari in altri paesi europei. Si tratta del fenomeno comunemente citato come "danza di comunità" o "danza nel sociale", in ampia diffusione oggi in due aspetti: da un lato, come esperienze di "danza per tutti", svolte in ambiti educativi o sociali con persone comuni di ogni età, abilità, condizione ed etnia, ai fini di rivalutazione individuale e stimolazione dello spirito comunitario attraverso la comune esperienza artistica; dall'altro, come tendenza degli artisti della danza a coinvolgere nella creazione delle loro opere performative gruppi più o meno ampi di persone comuni. Questo ritorno alla danza come esperienza artistica nella vita quotidiana di larghi strati di persone ha radici storiche, teoriche e tecniche che affondano antropologicamente lontano, ma che presentano un nucleo fondante di idee e sperimentazioni all'inizio del ventesimo secolo. Nel corso degli ultimi cento anni, pensieri e pratiche diverse hanno collaborato a spargere i semi di quel che oggi si vede spuntare, nutrito e modellato dalle condizioni artistiche e sociali dei giorni nostri.

Chiediamo dunque a studiosi, critici e artisti coinvolti o interessati a questo tema, in Italia o altrove, di impegnarsi ad analizzare fonti, precedenti, eventi, pensieri e pratiche

che lo illustrino e lo chiariscano da punti di vista diversi conferendogli il giusto e meditato spessore sociale, culturale, artistico, per andare a costituire un dossier monotematico da inserire nel prossimo numero di “Danza e Ricerca”.

Eugenia Casini Ropa

Studi

Marcella Lista

Play Dead/Fare il morto: danza, musei e le “arti basate sul tempo”*

Nel 2009 Boris Charmatz annunciò che il Centro Nazionale Coreografico di Rennes, che si accingeva a dirigere, si sarebbe chiamato Musée de la danse (Museo della danza), per sottolinearne la nuova identità e mandare un segnale sia alle istituzioni sia alla cultura di danza. Un museo di artisti: si potrebbe riassumere così il nuovo corso che puntava a un programma incentrato sulla trasmissione artistica e che Charmatz stesso definì come un progetto concettuale, capace cioè di immaginare la danza in “uno spazio storico”. Così facendo il coreografo ha voluto esprimere il desiderio di porre fine alla compartimentalizzazione della cultura, sia nella sua dimensione pratica sia in quella critica, per affermare uno spirito di sperimentazione e una fiera resistenza a farsi inquadrare in preconette idee istituzionali.

Le forti affermazioni del *Manifesto per un museo della danza* di Charmatz vengono spesso citate in quanto evocano, per poterli confutare, numerosi luoghi comuni:

Nel momento storico in cui ci troviamo un museo non esclude assolutamente dei movimenti precari o nomadi, né effimeri o istantanei. Nel momento storico in cui ci troviamo un museo può modificare SIA le idee preconette sul museo SIA le idee che abbiamo sulla danza ¹

In effetti, suggerire che la danza ai giorni nostri dovrebbe fare irruzione in un museo silenzioso e statico, sarebbe pura retorica. Negli ultimi decenni le gallerie d'arte moderna e contemporanea hanno fatto molto per includere la danza nelle mostre importanti, e stanno anche iniziando a pensare alla danza per le loro collezioni, ma questa apertura porta soprattutto a un diverso paradigma di movimento. Grazie alle nozioni di “media basati sul tempo” e di “arti basate sul tempo”, di recente si è imposto un apprezzabile ripensamento della cultura museale. Lo spazio crescente accordato negli ultimi vent'anni al film, al video e al suono, in quanto opere d'arte e in quanto documenti, ha portato a

*Questo saggio è apparso per la prima volta in inglese in «Dance Research Journal», numero monografico *Dance and Museums*, a cura di Mark Franko e André Lepecki, vol. 46, n. 3, 2014, pp. 6-23. Traduzione di Susanne Franco, su permesso dell'editore. © Cambridge University Press.

1. Charmatz, Boris, *Manifesto for a Dancing Museum, Musée de la danse* (2009), www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse (u.v. 5/10/2017).

una trasformazione senza precedenti dell'esperienza del tempo nello spazio museale. A questo proposito la storica Giuliana Bruno ha sostenuto che la diffusione degli schermi negli spazi museali mostra la relazione che i musei hanno avuto fin dal principio con l'organizzazione temporale tipica della narrazione filmica: una sequenza che in natura è fluida o irregolare, grazie al particolare uso mentale e fisico dello spazio attraversato dallo spettatore, dà forma alla durata della percezione². Come è stato recentemente e sommamente dimostrato dall'artista Philippe Parreno, che ha regolato l'autorità del tempo trascorso per proiettare un film su quella del tempo trascorso dal visitatore alla mostra³, la durata temporale introdotta dai media basati sul tempo produce, in realtà, una ridefinizione delle modalità dell'attenzione.

È significativo che la maggior parte delle mostre storiche che hanno tentato di stabilire una relazione organica con la danza abbiano adottato delle configurazioni totalmente aperte, prive di suddivisioni compartimentali e sostanzialmente contrarie alla nozione di percorso lineare lungo il quale lo spettatore scivola via, seguendo una narrazione che si snoda di sala in sala. Tra queste mostre si potrebbe citare in particolare *Move! Choreographing You* (Londra e Vienna, 2010-2011), curata da Stephanie Rosenthal; *Moments: A History of Performance in Ten Acts* (Karlsruhe, 2012), curata da Boris Charmatz, Sigrid Gareis e Georg Schöllhammer; *Rétrospective* di Xavier Le Roy (realizzata a Barcellona nel 2012 e successivamente allestita in altre città). A queste si aggiunge un altro evento di danza il cui format sfugge ai criteri tradizionali di una mostra, ovvero *20 Dancers for the XXth Century*, allestito da Boris Charmatz nell'autunno del 2013 presso il Museum of Modern Art (MoMA) di New York.

Invitare in un museo dei “movimenti precari”, ovvero quelli che sono “nomadi”, “effimeri” e “istantanei”, significa lanciare una doppia sfida ai musei. Da un lato, significa esplorare come e in che misura il carattere performativo della danza è capace di sconvolgere, a più livelli, i processi di conservazione tramite cui solitamente i musei propongono la storia dell'arte. Dall'altro, significa sondare quello che forse la danza potrebbe mettere in discussione, vale a dire la prevalenza di una particolare struttura dell'esperienza temporale dello spettatore, determinata proprio dal percorso che egli intraprende all'interno del museo. Se torniamo alle parole di Boris Charmatz, le tipologie di “movimenti” apportate dalla danza potrebbero produrre un cambiamento dei modelli temporali che operano nel

2. Bruno, Giuliana, *Pubbliche intimità. Architettura e arti visive*, Milano, Mondadori Bruno, 2009 (ed. or. *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2007).

3. La mostra “Philippe Parreno”, allestita nel 2010 presso la Serpentine Gallery (Londra), ha sperimentato in modo radicale il processo temporale della visione in relazione alla struttura scenografica. I visitatori erano guidati attraverso le sequenze temporali delle proiezioni distribuite in tutte le sale della galleria.

museo. La danza può sfidare la spettacolarizzazione dei musei, tentando di intaccare le forme di questa specifica narrazione storica che configura sia le istituzioni sia l'esperienza del visitatore.

Il patrimonio siamo noi! I musei immateriali

Qualsiasi sia il suo perimetro istituzionale, il Museo della danza di Boris Charmatz, l'unico coreografo della sua generazione a essersi imbarcato in un progetto del genere, va inteso come il laboratorio di un artista. «Per prima cosa dobbiamo dimenticare l'immagine di un museo tradizionale perché il nostro spazio è innanzi tutto mentale. La forza di un museo della danza consiste in larga parte nel fatto che non esiste ancora»⁴. Questo spazio latente e liminale è alla base della postura concettuale in cui la forza e la libertà della speculazione possono essere preservate: «Il museo della danza è stato inventato per non doversi più stupire di fronte a un invito esteso dai musei alle arti viventi»⁵. «Il museo della danza si interroga su come si possa inventare un museo: il patrimonio siamo noi! Il museo non è tanto un corpo che ha a che fare con il collezionare e il conferire valore, quanto un luogo per lavorare e pensare»⁶. Il riferimento a *La Rivoluzione siamo noi* (1972) di Joseph Beuys implica il riprendersi indietro dall'istituzione un modo inappropriato e impegnato di scrivere la storia, per restituire agli artisti il compito di produrre un concetto di patrimonio che abbia un margine di militanza. Questo è stato l'approccio di Boris Charmatz nel rispondere agli inviti da parte di due istituzioni con collezioni, spazi e politiche di programmazione molto diverse tra loro: il Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) nel 2012 e il Museum of Modern Art di New York (MoMA) nel 2013.

L'interesse che le gallerie d'arte moderna e contemporanea stanno dimostrando per la danza ha messo in evidenza tre ovvi problemi. Il primo è legato al desiderio di conservare un mezzo che appare in una forma effimera — una forma a cui gli autori di passi e notazioni hanno raramente fatto attenzione, diversamente dal campo della performance dove questa preoccupazione è stata una componente importante della produzione artistica fin dagli anni Sessanta del Novecento. La seconda difficoltà ha a che fare con ciò che all'inizio del Duemila è stato segnalato dai lavori di Tino Sehgal, un vero precorritore della dilagante infatuazione per la performance basata sul fare che si è impadronita delle

4. Charmatz, Boris, *Manifesto for a Dancing Museum, Musée de la danse*, cit., p. 3.

5. Charmatz, Boris, *The Heritage Is Us.*, intervista di Léa Gautier, in «L'Art Môme», 2013, vol. 58, n. 1, 2013, p. 9.

6. *Ibidem.*

gallerie d'arte: l'incolmabile dicotomia tra la politica della spettatorialità che vige a teatro e quella che vige nelle gallerie d'arte. La terza difficoltà riguarda "la storia" stessa della danza: questa storia non è scritta, vale a dire che l'interesse scientifico per la danza — molto recente in termini di storia dell'arte — rappresenta anche lo sviluppo più recente della narrazione storica su cui si basa la cultura del museo e di cui il MoMA continua a essere il modello di riferimento per l'arte del Ventesimo secolo.

L'idea di un museo della danza è stata formulata, infatti, molto tempo fa come contro-modello rispetto a quello del museo classico. Quando, nel 1931, Rolf de Maré fondò a Parigi gli Archivi Internazionali della danza (*Les Archives Internationales de la Danse*), aveva in mente un museo della danza di cui molti aspetti possono risultare progressisti rispetto alla politica istituzionale dell'epoca. Tra questi figurano: lo smantellamento delle gerarchie culturali, che creava la possibilità di costruire dei ponti tra danza moderna, balletto, danza non-europea, danza folklorica e finanche "danza animale"; l'idea di una rivista impegnata attivamente a diffondere la conoscenza, il dibattito e la critica; degli spazi dedicati a mostre, conferenze e proiezioni di film e video; un «dipartimento sociologico ed etnografico»; una biblioteca per custodire documenti, fondi d'archivio e film⁷. Questo patrimonio mirava soprattutto a «essere accessibile a tutti senza distinzione» in modo che «non solo fosse possibile agli artisti, ai professionisti e agli specialisti intraprendere qualsiasi studio o ricerca ritenessero utile, ma anche che chiunque fosse interessato a qualsiasi titolo alla danza potesse accedervi»⁸. L'apertura alla geografia, alla cronologia, alla cultura e alla disciplina, e il principio di una piattaforma capace di riunire ricerca, riflessione e collezione, vanno considerati come parti integranti della natura dell'impresa perché, come affermava Rolf de Maré, «Nel campo della danza nulla è finito, nulla è perfetto. Tutto deve sempre essere rifatto»⁹. De Maré non usa giri di parole nella sua violenta accusa al corpus mediocre di documenti relativi alla danza, come prosa letteraria, le agiografie dei danzatori e il labirinto dei sistemi di notazione. Lo scopo del progetto era colmare le lacune esistenti e la rivista era presentata come il «primo sforzo per tornare alla vera storia della danza, superando gli innumerevoli errori di cui quest'arte è stata troppo seriamente vittima»¹⁰. De Maré dava voce a una nostalgia per lo storicismo positivista, altrimenti noto come "storia", vale a dire un genere di storia che non avrebbe potuto essere scritta negli anni Trenta in Europa senza incorrere in deviazioni molto

7. Anonimo, *Les Archives Internationales de la Danse*, in «Les Archives Internationales de la Danse», n. 0, s.d. [1932], p. 2.

8. *Ibidem*.

9. de Maré, Rolf, *En guise de préface*, in «Les Archives Internationales de la Danse», 1933, 1, p. 2.

10. *Ibidem*.

reazionarie. Il suo progetto, partendo da un'idea estesa di museo, delle sue collezioni e delle sue attività, costituiva un tentativo di fare della danza un paradigma per una nuova organizzazione del sapere prendendo a modello la «più viva delle enciclopedie»¹¹.

Il museo della danza di Rolf de Maré costituisce, in questo senso, un tentativo fallito di continuare a livello istituzionale quell'influenza reciproca che danza e arti visive hanno esercitato l'una sull'altra ampliando sia le pratiche sia le culture nei primi decenni del ventesimo secolo. Il museo della danza di Rolf de Maré echeggia anche il tentativo di mettere insieme danza e storia dell'arte sulla scia della ricerca sperimentale condotta da Aby Warburg all'inizio del ventesimo secolo. Con il montaggio anacronistico delle tavole di *Mnemosyne*¹², l'Atlante di storia dell'arte privo di didascalie dove sono riunite immagini di varia tipologia e provenienti da fonti disparate, Aby Warburg ha inventato, insieme alla riproduzione fotografica, l'idea stessa di un museo immateriale, vale a dire un museo concettuale capace di aprire il campo dell'arte a nuovi dibattiti (figura 1). La rivista «Der Querschnitt» si è spinta anche oltre, sviluppando un'iconografia in cui degli scatti di danza moderna dialogavano visivamente con delle foto di architettura e di dipinti coevi. Jean Börlin, il coreografo dei Balletti Svedesi, vi pubblicò questa riflessione:

Ogni immagine che mi ha impressionato è involontariamente trasformata in danza. Per questa ragione devo molto ai maestri di un tempo e a quelli moderni; sono stati un aiuto enorme per me. Non era questo, quello che cercavo di copiare nei miei *tableaux vivants*, ma mi hanno ispirato con pensieri, nuove idee e nuove danze. Invidio i pittori. I loro lavori sono immortali. Hanno le loro vite dentro di loro, indipendenti dal loro creatore. La vita di una danza è troppo breve. Tanto breve quanto quella di un danzatore¹³.

Nel lamentarsi della fragilità della danza rispetto alle opere d'arte esposte al museo, Börlin tuttavia definiva lo statuto particolare della relazione tra il danzatore e la storia nei termini di una modalità speciale di lettura corporea, di memorizzazione e di soprav-

11. *Les Archives Internationales de la Danse*, cit., p. 1.

12. Iniziato nel 1926 e lasciato incompiuto alla morte di Aby Warburg nel 1929, *Mnemosyne* è un atlante di riproduzioni d'arte e vari artefatti culturali che mira a cogliere il processo di assorbimento dell'"antichità" nella cultura visiva del Rinascimento attraverso la figura del gesto, del movimento e "del moto della vita": «Il processo di de-demonizzazione dell'eredità di impressioni fobiche abbraccia sul piano del linguaggio gestuale l'intera gamma delle emozioni, dalla prostrazione meditativa al cannibalismo omicida» scrive Warburg nella sua introduzione, che è l'unico testo nel volume «e conferisce alle manifestazioni del dinamismo umano - anche negli stadi che stanno tra i due poli-limite, come lottare, camminare, correre, danzare, afferrare - il sigillo di quella esperienza inquietante che l'uomo colto del Rinascimento, cresciuto con un'educazione religiosa medievale, considerava un terreno proibito in cui potevano avventurarsi solo degli empi dal temperamento sfrenato». Tramite le immagini dell'atlante *Mnemosyne* mira a illustrare questo processo, che si potrebbe definire come il tentativo di assorbire dei valori espressivi pre-coniati grazie alla rappresentazione della vita in movimento. Si veda Warburg, Aby, *Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg*, a cura di Italo Spinelli e Roberto Venuti, Roma, Artemide, 1998.

13. Börlin, Jean, *Gedenken eines Tänzers*, in «Der Querschnitt», n. 2, vol. 32, 1922, p. 32.



Figura 1 – Aby Warburg, pannello intitolato *Opfertanz, Klage* [Danza sacrificale, Lamentazione] tratto dalla mostra intitolata *Ovid* (1926). ©The Warburg Institute.

vivenza delle immagini¹⁴. La questione del «corpo come archivio» così come l’ha posta André Lepecki, getta luce sulla motivazione sottesa agli approcci artistici in cui il corpo è definito simultaneamente come il (re)inventore e il depositario di un lavoro prodotto precedentemente da un altro artista¹⁵. A ciò si può aggiungere un’altra iterazione emersa sotto forma di nozione nella modernità coreografica, quella del corpo come luogo attivo per un museo immateriale: non si tratta tanto della riattivazione programmatica dell’archivio in una forma che mostri le *compossibilità* e *incompossibilità* del lavoro iniziale¹⁶, bensì dell’articolazione corporea di frammenti di storia, assorbiti e metabolizzati tramite vari momenti di consapevolezza e temporalità. Georges Didi-Huberman ha dimostrato come «i musei immateriali» che apparivano nelle riviste, negli atlanti e negli album dei primi decenni del Ventesimo secolo, attingessero al potenziale concettuale e speculativo della riproduzione fotografica per reclamare uno spazio critico¹⁷. Le sue idee,

14. *Ibidem*.

15. Lepecki, André, *Il corpo come archivio: volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, in «Mimesis Journal. Scritture della performance», n.1, vol. 5, 2016, pp. 30-52 (ed. or. *The Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dances*, in «Dance Research Journal», vol. 42, n. 2, 2010, pp. 28–48).

16. L’approccio di André Lepecki ai lavori di Julie Tolentino, Martin Nachbar e Richard Move nel saggio *Il corpo come archivio* si basa in modo estremamente convincente sul pensiero di Leibniz ripreso da Deleuze.

17. Didi-Huberman, Georges, *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007 (ed. or. *Devant le temps: Histoire de l’art et anachronisme des images*, Paris: Les Editions de Minuit, 2000).

ispirate all'eredità di una certa modernità che ha portato alla deterritorializzazione della storia dell'arte, sono utili se consideriamo la speculazione attorno alla danza da una prospettiva di pensiero più ampia. Riguardo al lavoro dello storico, Didi-Huberman invoca dei "montaggi anacronistici" e un "poliritmo": «Non si può dire che esistano oggetti storici appartenenti a questo o a quel tempo: bisogna capire che *in ogni oggetto storico di ogni epoca tutte le forme s'incontrano*, collidono, si dissolvono l'una nell'altra, si diramano o si sovrappongono l'una all'altra»¹⁸.

In *20 Dancers for the XXth Century*, Boris Charmatz annunciò un «archivio vivente»:

Venti performer di generazioni differenti eseguono, richiamano, si appropriano di soli del secolo scorso e li trasmettono, soli originariamente concepiti o eseguiti da alcuni tra i danzatori, coreografi e artisti performativi moderni e postmoderni tra i più significativi. Ciascun performer presenta il suo museo, in cui il corpo è lo spazio definitivo per il museo della danza¹⁹.

Lo spettacolo organizzato per il MoMA nell'ottobre del 2013, presentava, tra gli altri, i lavori di Jérôme Bel, Trisha Brown, Merce Cunningham, Tim Etchells, William Forsythe, Simone Forti, Martha Graham, Benjamin Millepied, Vaslav Nijinski, Yvonne Rainer e Ted Shawn... Le performance non avevano un tempo stabilito e dunque accadevano simultaneamente, senza che fosse annunciato alcun programma, senza una "scena" o un'area specifica, in qualsiasi stanza o corridoio scelto dai performer. Queste performance hanno portato dall'esterno una temporalità discontinua dentro uno spazio museale, sottraendosi alla convenzione secondo cui l'evento è annunciato per un tempo specifico:

Questo progetto costituisce un approccio selvaggio alla storia, in cui i danzatori sono essenzialmente degli esecutori di compiti in qualsiasi modo scelgano di farlo — pescando dai loro ricordi, dalla loro conoscenza dei soli storici, delle loro abitudini motorie, dai loro umori, e così via. Non si tratta tanto di presentare dei soli nella loro forma originaria e dunque immutati dal Ventesimo secolo, quanto di fornire una finestra attraverso cui guardare i danzatori al lavoro mentre reagiscono a varie circostanze — non da ultimo il contesto, ovvero essere in un museo. Si tratta davvero di investigare un diverso approccio alla museologia. Entrare in un dialogo ravvicinato, ma forse obliquo, con la forza delle collezioni del MoMA e del modo in cui sono esposte²⁰.

20 Dancers for the XXth Century faceva parte di una mostra che si articolava in forma di trittico intitolata *Musée de la danse: Three Collective Gestures*, e le altre due parti,

18. Ivi, p. 43.

19. Museum of Modern Art. "Announcement", *20 Dancers for the XXth Century*, MoMA, 2013, www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1420 (u.v. 28/12/2017).

20. Charmatz, Boris, *Interview: Boris Charmatz and Ana Janevski*, a cura di Leora Morinis, MoMA, 2013. <http://www.moma.org/pdfs/docs/calendar/charmatz-janevski-interview.pdf> (u.v. 28/12/2017).

rispettivamente *Flip Book* (2010-2013) e *Levée des conflits extended* (2010-2013), consistevano in lavori creati nel 2010 e che si evolvono in base al contesto in cui sono di volta in volta presentati. Con un approccio interessante ai possibili “musei della danza”, *Flip Book* esplorava la monografia illustrata come materiale per una sequenza temporale: la coreografia prendeva forma, infatti, a partire dalle riproduzioni fotografiche presenti nel volume di David Vaughan intitolato *Merce Cunningham: Fifty Years*²¹. Le fotografie erano eseguite dai danzatori nello spazio tridimensionale del palcoscenico seguendo l'ordine delle pagine; lo spettacolo esplorava, dunque, la memoria sotto forma di montaggio di immagini disposte in sequenza come nella lettura accelerata di un flip book o nelle variazioni di scala di un pop-up book. *Levée des conflits extended* affrontava, invece, lo spazio museale aperto e continuo riempiendolo di poliritmi crescenti. Il pezzo consisteva in diciotto movimenti che, ripetuti in canone da diciassette danzatori, mostravano il tempo, di per sé frantumato, incompleto e senza unisono, come se fosse un respiro collettivo di organismi distinti. Facendo riferimento alla «forza delle collezioni del MoMA e al modo in cui sono esposte»²², Boris Charmatz affrontava non soltanto lo statuto sacro delle istituzioni, che è costantemente denunciato nelle sue dichiarazioni, ma anche l'immagine orientata, monolitica e lineare della storia dell'arte così come è sagomata e di conseguenza sospesa nel tempo dell'esibizione museale²³. Con *Moments: A History of Performance in Ten Acts*, curato insieme a Sigrid Gareis e Georg Schöllhammer l'anno prima, Boris Charmatz era entrato in un mondo molto diverso al Karlsruhe Zentrum für Kunst und Medientechnologie (KZM), uno spazio aperto e multidisciplinare dedicato all'esposizione di collezioni e all'allestimento di mostre sperimentali, che ha diffuso una narrazione non eroica dell'arte del Ventesimo secolo²⁴. Il coreografo ha deciso di interrogare l'autorità degli archivi della performance sfidandone lo statuto grazie all'evocazione di particolari “momenti”. Tramite questo slogan che dà il nome alla mostra, l'artista problematizzava i “momenti” ritenuti irriproducibili del tempo della performance, insieme ai “momenti” storici o in altre parole le pietre miliari della storia riconosciuta e ufficiale, e infine i “momenti” della mostra stessa, suddivisi in quattro fasi: «Agire», «Re-agire», «Post-produzione» e «Ricordare l'atto». Tre erano le prospettive critiche presenti in questo processo espositivo. La scelta delle dieci artiste “pioniere” della performance tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta del Novecento (Marina Abramovic, Graciela Carneva-

21. Vaughan, David, *Merce Cunningham: Fifty Years*, New York, Aperture, 2005.

22. Charmatz, Boris, *Interview: Boris Charmatz and Ana Janevski*, cit.

23. *Ibidem*.

24. Charmatz, Boris – Gareis, Sigrid – Schöllhammer, Georg, *Moments: A History of Performance in Ten Acts*, ZKM, 2012, [http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$7853](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$7853) (u.v. 28/12/2017).

le, Simone Forti, Anna Halprin, Lynn Hershman Leeson, Reinhild Hoffmann, Channa Horowitz, Sanja Ivekovic', Adrian Piper e Yvonne Rainer), rappresentava innanzi tutto un capovolgimento del fallocentrismo della storia dell'arte. La decisione di mettere insieme personalità della danza e della performance artistica ha avuto l'ulteriore effetto di non considerare soltanto la prospettiva degli studi accademici su queste pratiche, ma di aprire a differenti notazioni, a immagini e ad altre forme di scrittura e di registrazione dallo stato, dal valore economico e dal valore istituzionale variabili. Infine, la decisione di collegare queste artiste della «generazione 'eroica' della performance»²⁵, invitate a mettere in mostra i propri archivi, ad altre due generazioni di artiste, creava un'interazione tra soggettività e prospettive multiple rispetto al materiale presentato: nell'ambito di un laboratorio d'arte, Boris Charmatz interagiva da un lato con un gruppo di studenti di varie discipline artistiche invitati a entrare nella situazione come "testimoni" e, dall'altro, con una videoartista, Ruti Sela, invitata a girare un film di tutto il processo creativo a cui aveva assistito.

La scenografia, progettata da Johannes Porsch, consisteva in sezioni di pareti che davano forma alla mostra in un modo discontinuo e precario. Questi elementi modulari, disposti verticalmente o orizzontalmente nel largo atrio della ZKM, grazie a dei supporti che li trasformavano in tavoli, rendevano possibile lo spostamento della visuale dall'alto e di traverso (figura 2). Questa scenografia pensata come un oggetto mobile e come una superficie di lavoro, veniva alterata, e in parte distrutta, dagli artisti durante tutta la mostra. Gli archivi erano dislocati in questo spazio e l'esposizione era radicalmente trasformata da quanto veniva celato, dalle iscrizioni lasciate e dalla sperimentazione performativa con i materiali storici.

A queste varie azioni si aggiungeva la ripresa del video di Ruti Sela, che seguiva tutti i "momenti" della mostra. Nel breve, concentrato ed ellittico saggio visivo che ne risultava, *The Witness* (2012), la voce fuori campo di Boris Charmatz predominava, ripetendo ossessivamente «Esci dalla mia testa, esci da questa stanza». Si tratta di un riferimento a un'altra pietra miliare dell'arte performativa, *Out of My Mind, Get Out of This Room* (1968) di Bruce Nauman, un'installazione sonora che consisteva in una stanza vuota dove lo spettatore sentiva questa frase ripetuta dall'artista e trasmessa da microfoni invisibili. La stressante litania di Boris Charmatz è l'espressione di una tensione profonda nell'esecuzione del progetto di Karlsruhe, che è stato poi descritto come "problematico"

25. Gli organizzatori dello spettacolo, Charmatz, Gareis e Schöllhammer, hanno registrato e adottato pienamente i clichés modernisti di questo tipo di vocabolario in tutti i materiali che presentavano il loro progetto. *Ibidem*.

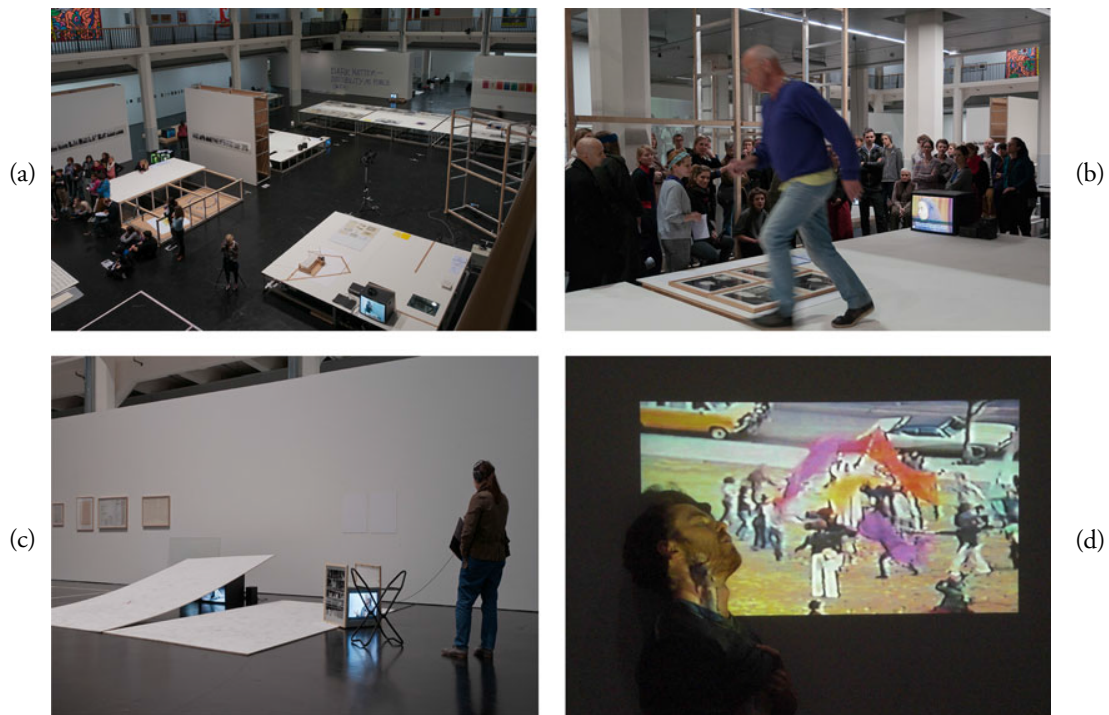


Figura 2 – Immagini della mostra *Moments: A History of Performance in Ten Acts*, Karlsruhe, ZKM (2012). (a) Vista della scenografia complessiva; (b) Jan Ritsema mentre si esibisce come membro dell’Artists’ Lab sul tavolo che mostra i materiali di archivio di Adrian Piper; (c) un visitatore che guarda i materiali di archivio parzialmente coperti di Reinhild Hoffmann; (d) Boris Charmatz che si esibisce come membro dell’Artists’ Lab durante la proiezione del film *City Dance* di Anna Halprin. Fotografie a, b, c © ZKM, fotografia d © Marcella Lista.

dall’artista²⁶. Il complesso progetto teorico della mostra consentiva in ultima analisi la possibilità di evitare²⁷, o di respingere, l’archivio, sia esso del passato, del presente o del futuro.

A sua volta, il video di Ruti Sela catturava in particolare un “momento” di questa esperienza, di questo confronto e di questa dichiarazione (figura 3), mentre alcuni artisti del Lab, Christine de Smedt, Meg Stuart, Boris Charmatz e Lenio Kaklea, improvvisavano una gara circolare, attorniano la regista, la facevano girare e riprendere la gara dal fulcro del cerchio. Catturati insieme in questo movimento, i performer gradualmente si spogliavano e a turno e indossavano gli elementi tra i più iconici dell’archivio in scena: l’abito e la parrucca bionda realizzati da Lynn Hershman Leeson per Roberta Breitmo-

26. Charmatz, Boris, *The Heritage Is Us*, cit.

27. Un’analisi sottile che chiarisce questo principio di annullamento e il corollario dinamico del “testimone” della storia, è fornita dal saggio di Gerald Siegmund inserito nel catalogo pubblicato successivamente. Si veda Siegmund, Gerald, *Witnesses: On Showing the State of Not-Being-Able-to-Show*, in Gareis, Sigrid - Schöllhammer, Georg - Weibel, Peter, *Moments: Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*, Colonia, Walther König, 2013, pp. 372–379.

re, il personaggio fittizio che ha creato e a cui ha dato vita col suo lavoro (1973-1978). La profanazione dell'archivio – in questo caso il saccheggio della performance originale eseguita dall'artista e la sua trasformazione in un pezzo da collezione, e dunque il fatto di indossare l'indumento appartenuto a Lynn Hershman Leeson/Roberta – costituiva un momento di evasione: una volta indossato, i performer se lo toglievano di nuovo e lo passavano alla stregua di una staffetta della loro gara, come se il cerchio avesse il potere centrifugo di espellere l'archivio. Il cerchio dei performer dell'Artists' Lab di Boris Charmatz evocava inevitabilmente i cerchi della *City Dance* di Anna Halprin, nelle piazze di San Francisco negli anni Settanta, e di cui veniva proiettato il film poco più in là in un altro spazio della mostra. Questo cerchio sembrava affermare il diritto a uno stato di utopica innocenza del movimento, con il corpo liberato da qualsiasi forma di archivio. Questo rituale improvvisato mostrava se stesso come un processo che era insieme una difesa dalla fissazione della storia per il documento (qui un oggetto) d'archivio e la sua metabolizzazione.

In una forma profondamente sperimentale e critica, consapevole dei problemi della modernità, Boris Charmatz portava al limite l'idea di un museo immateriale della danza, che opera sia nello spazio mentale sia in quello corporeo. Indifferentemente dal fatto che tratti di un museo portatile o mobile, Charmatz contrapponeva alla materialità dell'archivio una dinamica di annientamento e destabilizzazione che mirava a liberarlo, anche solo temporaneamente, dalla sua sedimentazione istituzionale e strettamente regolata. Contro la rappresentazione della storia così come viene affissa sulle pareti del museo, Charmatz impostava una topografia corporea della memoria, in cui i periodi si dischiudono l'uno nell'altro, s'intrecciano, collidono o si evitano reciprocamente e con libertà.

Play Dead: fulcri

Uno degli esperimenti più notevoli prodotti da *20 Dancers for the XXth Century* al MoMA, è stata la performance di Richard Move sull'eredità di Martha Graham, che ha portato questa discussione a uno snodo interessante. L'artista, che fino dalla metà degli anni Novanta aveva interpretato una personificazione postuma di Martha Graham - una forma di spettacolo inclusa poi anche dalla stessa Martha Graham Dance Company come forma di revival del suo repertorio²⁸ - ha scelto come luogo per uno dei suoi interventi

28. Lepecki, André, *Il corpo come archivio*, cit.



Figura 3 – *The Witness* (2012) di Ruti Sela, video. Meg Stuart e Lenio Kaklea che utilizzano l'abito e la parrucca di Robert Breitmeyer/Lynn Hershman Leeson durante la mostra *Moments: A History of Performance in Ten Acts*, Karlsruhe, ZKM (2012). © Ruti Sela.

una sala in cui era stata allestita la video installazione di Douglas Gordon intitolata *Play Dead; Real Time* (2013) (figura 4).

Questo lavoro dell'artista britannico si basa su un film, girato al rallentatore, di un elefante allenato ad accasciarsi a terra e cadere su un fianco fingendo di essere morto prima di rialzarsi nuovamente. L'installazione di Douglas Gordon comunica immediatamente una forma di esplicita deterritorializzazione, dato che le immagini sono state girate al white cube della Galleria Gagosian a New York. Il video nell'installazione di Douglas Gordon era proiettato, e simultaneamente rielaborato, su due grandi schermi disposti più o meno ad angolo (uno con una proiezione frontale, l'altro con una retroproiezione) e su un monitor: vi venivano proiettate, in realtà, molte versioni della performance dell'animale, ciascuna con una durata differente e di conseguenza soggette a una sincronizzazione casuale. Questi tre supporti per immagini erano disposti liberamente sul pavimento al centro dello spazio, e facevano eco ai corpi degli spettatori invitati a camminarci in mezzo. Qui è dove Richard Move/Martha Graham faceva il suo ingresso. Al posto della danza, Move avviava la musica di *Appalachian Spring*, un brano molto noto che Aaron Copland compose nel 1943 per l'omonima coreografia di Martha Graham. Si accendeva una sigaretta elettronica, beveva un po' di whisky e dava inizio a una conversazione informale con il pubblico alternando il suo discorso a frequenti sorsi (e specificando durante la performance «questo non è alcool»). Il tema affrontato riguardava i diritti d'autore della musica che era suonata. Move spiegava che l'idea di adattare la canzone *The Gift to Be*



Figura 4 – *Play Dead; Real Time* (2003) di Douglas Gordon, video-installazione acquisita dal MoMA di New York. © Marcella Lista.

Simple, nota come *The Quaker Hymn*, venne a Martha Graham per via del soggetto della sua coreografia, e che così nacque la committenza ad Aaron Copland. Move poi accennava agli ostacoli che gli eredi di Copland avevano posto per l'utilizzo di qualsiasi brano, intero o parziale, di *Appalachian Spring* nello spettacolo coreografico di Martha Graham. Move affermava quanto questi ostacoli gli sembrassero irragionevoli e inaccettabili dato che la melodia non era stata composta da Copland.

La risposta di Move all'invito di Chamartz e del MoMA includeva, pertanto, una critica alle istituzioni e il museo, in quanto istituzione, diventava la piattaforma da cui muoverla. L'artista denunciava il potere assoluto del diritto d'autore, che è alla base delle modalità di circolazione delle opere da una generazione all'altra, una circolazione necessaria alla storia della danza. Il dialogo che s'instaurava tra la sua critica alla limitazione legale/economica del patrimonio, e l'incredibile bellezza del video di Douglas Gordon, aggiungeva complessità a tutte le opere implicate. Da un lato, i movimenti al rallentatore dell'elefante, la fluidità organica e assoluta nel cambiamento semplice e repentino dalla posizione eretta all'accasciamento al suolo dell'intera massa, potevano essere visti come una danza o anche solo pensati come danza. Il titolo di Douglas Gordon *Play Dead* suggeriva una meditazione auto-riflessiva sul mezzo video e sulla sua capacità di conservare e trasmettere qualsiasi aspetto della realtà in modo diverso da una finzione, una simulazione o una noiosa fissità. *Play Dead: Real Time* rifletteva il paradosso che l'unica cosa in tempo

reale in questo lavoro era il funzionamento dell'attrezzatura che mostrava il video in tre canali, per mezzo di tre tecnologie differenti e su tre differenti piattaforme. Aggiungendo a questa complessa meditazione temporale il riferimento di Richard Move all'opera di Martha Graham, la tensione cresceva. L'aumento dello scarto tra la performance filmata dell'animale e quella in tempo reale del performer, segnava anche un secondo divario: quello tra l'autorità di un'opera firmata e conservata come parte della collezione del MoMA e la precarietà di una pratica creativa basata su un dialogo artistico — in primis il suo con l'opera di Martha Graham — che offuscava, entrandovi in collisione, la definizione moderna di autore così come viene promossa nelle istituzioni contemporanee, relegandola in un passato storico intoccabile. Richard Move reagiva all'opera di Douglas Gordon a vari livelli e uno di questi era il riutilizzo provvisorio di questo titolo “trovato” per lo spazio-tempo della sua performance. In un certo senso, “fare il morto” (*playing dead*) è una condizione inevitabile per tutti gli artisti quando il loro lavoro è inserito in un museo mentre sono ancora in vita. E ancora, denunciando il peso crescente delle questioni legate al diritto d'autore, Richard Move tentava di evitare il fatto che una qualsiasi opera d'arte cessi di esistere se non ha accesso a uno spazio culturale condiviso, mentre potrebbe essere oggetto di altri reinvestimenti performativi.

L'idea della *Nachleben* (sopravvivenza) nel contesto della storia dell'arte concepita da Aby Warburg, diventava nella performance di Move un modo pertinente di intendere la questione dell'“appropriazione” così come è stata formulata dall'arte e dalla critica nel Ventesimo secolo a partire dal valore dello statuto autoriale dell'artista moderno²⁹. Per Warburg, infatti, la sopravvivenza delle opere del passato non va intesa in termini di ritorno, di influenza o di linea di discendenza — una metafora biologica problematica dal punto di vista dello storico dell'arte tedesco in un momento in cui le scienze storiche erano intrise di darwinismo. Al contrario, come suggerisce Georges Didi-Huberman, l'idea di *Nachleben* può essere intesa come un'attivazione o una “messa in moto” della storia stessa grazie a una circolazione conscia o inconscia di forme, che va dalla loro rappresentazione alla loro performance dal vivo³⁰. In questo senso offre retroattivamente un contro-modello sia rispetto al principio di “appropriazione”, visto come un valore di per sé, sia rispetto all'idea di congelare temporalmente le opere osservate da un unico punto

29. Aby Warburg ha adottato l'uso di questo specifico termine tedesco, *Nachleben* (sopravvivenza) nella sua analisi della presenza dell'antichità nel cuore del Rinascimento. Questa nozione appare per la prima volta nel suo saggio *Italianische Kunst und international Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara*, in Venturi, Adolfo (a cura di), *L'Italia e l'arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (1912)*, pp. 179-183.

30. Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éd. de Minuit, 2002.



Figura 5 – *Another Bloody Mary* (parte della serie *Piezas Distinguidas*, n. 27, 2000) di La Ribot. Proprietari distinti: Franko B. e Lois Keidan. Fotografo: Franz Wamhof, © ZKM Center for Art and Media Karlsruhe.

di vista.

“Fare il morto” non porta questa circolazione della storia a una conclusione né condanna i movimenti che implica. Al contrario, contiene una forma di potenziale climax critico. L’impegno di Richard Move nella creazione soggettiva di un “archivio corporeo” di Martha Graham implica certamente, in assenza di una trasmissione diretta, una conversazione con la storia e con la “cosa morta”. Da un punto di vista più ampio, tuttavia, è difficile ignorare la ricorrenza di questo motivo — fare il morto — in ciò che accade a livello concettuale nella danza contemporanea. Negli ultimi quindici anni circa, questa idea è apparsa spesso, e in una varietà di forme diverse, come un “quadro” (*tableau*) in pezzi coreografici. Al pari delle stesse opere, questi “quadri”, privati di qualsiasi filo narrativo o simbolico, producono uno stato autoriflessivo particolarmente acuto.

Un esempio molto noto è la *Pieza Distinguida No. 27* di La Ribot intitolata *Another Bloody Mary* (2000) (figura 5). In questo pezzo di danza, composto per spazi aperti come una galleria d’arte, la danzatrice-coreografa costruisce letteralmente sotto gli occhi degli spettatori il *tableau vivant* di un corpo morto: dopo aver disposto sul pavimento un insieme di oggetti rossi, lentamente s’immerge tra questi; il suo corpo sempre più dilaniato resta disteso immobile per terra, con una parrucca bionda che copre la testa e

un'altra in miniatura che copre i genitali. Ai suoi piedi, le scarpe di un verde acceso mentre cadeva, sottolineano la qualità pittorica della scena. In uno spazio museale, grazie a un'intensa ambiguità visiva che utilizza apertamente la teatralità grottesca e grand guignolesca³¹, l'artista interpreta il gioco vivo della morte. Raggiunge una potente inversione di prospettiva mescolando i codici dell'esposizione di un'installazione di arte visiva e quelli di una performance teatrale. In *Panoramix*, allestita alla Tate Modern di Londra nel 2003, in cui La Ribot ha presentato tutte le sue trentaquattro *Piezas Distinguidas*, questa costruzione dell'inerzia performativa del corpo esibito era ancora più presente.

La serie completa, in effetti, era inquadrata in modo raffinato da due pezzi significativi: *Muriéndose la sirena* (N° 1, 1993), all'inizio della performance, e *S líquide* (N° 33, 2000), alla fine. Nel primo pezzo, con la testa coperta da una parrucca, La Ribot era distesa sotto un lenzuolo, e la sua immobilità era intervallata soltanto da spasmi simili a quelli di un essere sottratto al suo elemento naturale. Nella scena finale, La Ribot si avvolgeva in una sorta di telo termale di sopravvivenza distribuito ai senza tetto, e aveva un microfono sul ventre per dimostrare la scomparsa della minima traccia di respirazione, che si concludeva con un'assenza prolungata del respiro. Nel complesso, queste tre *Piezas*, programmate all'inizio, a metà e alla fine di *Panoramix*, proponevano delle variazioni alla cancellazione totale del movimento. Il materiale coreografico e l'esperienza del tempo che fornivano al pubblico, implicava sì una ricca drammaturgia e delle dichiarazioni che comprendevano livelli di enunciazione sia intimi sia sociopolitici, ma nel contempo muovevano una critica allo statuto di un oggetto in mostra.

L'immagine autoriflessiva della morte del performer è presente all'inizio degli anni Duemila anche in opere teatrali importanti. Tra queste figura l'interpretazione coreografica del brano *Killing Me Softly with His Song*³² fatta da Jérôme Bel nel suo spettacolo di danza del 2001 intitolato *The Show Must Go On*. Si tratta della penultima parte di un lavoro composto interamente di brani pop (suonati da un DJ visibile) i cui testi sono interpretati letteralmente dai performer — tra cui alcuni non professionisti — in danze semi-improvvisate.

Durante tutto il brano, i performer delicatamente — “dolcemente” — si sdraiano sul pavimento, dove alla fine giacciono immobili a occhi chiusi (figura 6). Le parole della

31. Il Théâtre du Grand Guignol, che fu famoso a Parigi dal 1897 fino al 1962, ha sviluppato un genere di horror teatrale tramite l'introduzione di effetti speciali impressionanti e scene sanguinose. Prima dei film splatter, giocava apertamente con delle trame semplicistiche e dei personaggi-tipo e che includevano scene di follia, delirio e crimini sadici.

32. Il brano è stato composto da Charles Fox e Norman Gimbel con i versi di Lori Lieberman, che lo ha registrato nel 1971, prima che la versione di Roberta Flack del 1973 diventasse un successo mondiale.

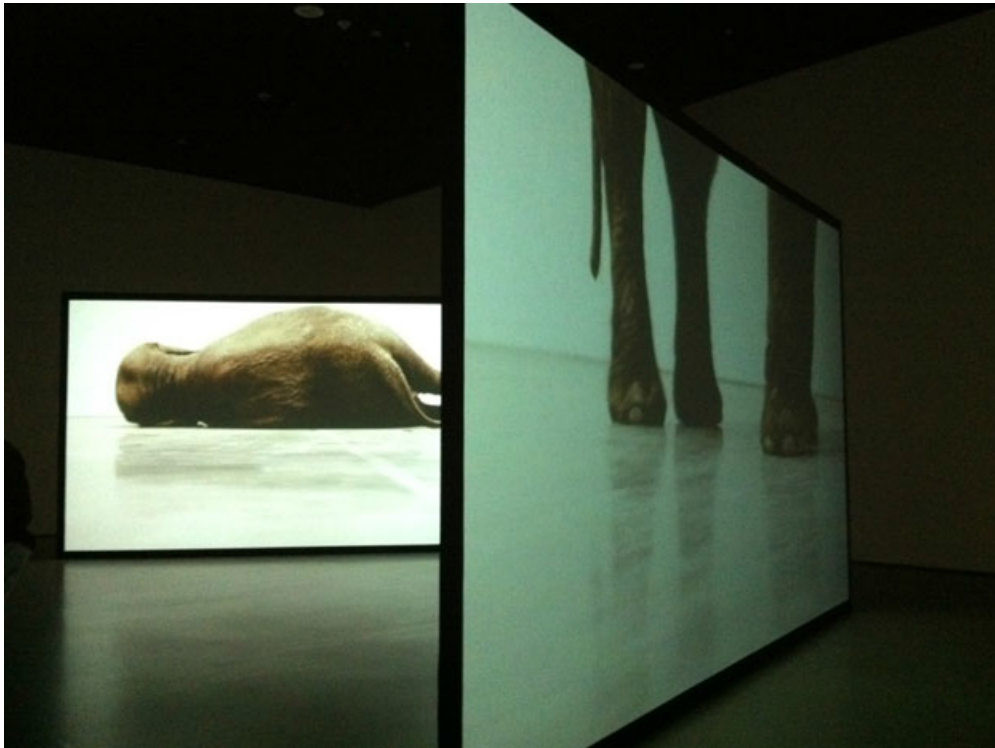


Figura 6 – *The Show Must Go On* (2001), di Jérôme Bel. Fotografo: Franz Wamhof, © ZKM Center for Art and Media Karlsruhe.

hit di Roberta Flack del 1973 echeggiano come un commento interno a tutto il lavoro: raccontano della “dolce morte” di una donna che ascolta un cantante sconosciuto cantare la sua storia o come la vita vera di un individuo si dissolve nelle tipologie della cultura popolare. Resa con la massima economia di gesti, questa azione estremamente anti-drammatica precede il climax tautologico del pezzo: la “resurrezione” dei performer in scena, che salutano il pubblico sulle note di *The Show Must Go On* dei Queen. Riprendendo questo motivo in varie forme nei suoi lavori successivi, Bel gli offre nuovi contesti dove essere preso in considerazione. Nel caso di *Pichet Klunchun and Myself* (2005), Bel, in particolare, tenta di condurre un dialogo con il danzatore e coreografo thailandese Pichet Klunchun, che ha invitato a spiegare in scena le tradizioni della danza Khon. Qui la performance di *Killing Me Softly*, eseguita da Jérôme Bel di fronte a Pichet Klunchun più o meno a metà del pezzo, costituisce il fulcro della drammaturgia. Introdotta come una citazione da *The Show Must Go On*, questa rappresentazione della morte segna l’inizio della comprensione tra i due artisti e sembra letteralmente invertire la tendenza dello spazio delle parole e dei movimenti scambiati in scena, portando a un altro livello il dialogo frontale tra i due con le loro domande e le loro risposte così come prevede la struttura formale e concettuale del lavoro.

Una seconda e significativa ripresa si trova in *3-Abschied*, creato con Anne Teresa de Keersmaecker nel 2011 a partire da *Der Abschied* (L'addio), il sesto e ultimo movimento della sinfonia di Gustav Mahler *Das Lied von der Erde*. Qui il brano pop sparisce, ma il pubblico è invitato a esperire la “morte” dei musicisti dell'Ictus Ensemble che hanno tentato di eseguire il lavoro di Mahler in scena nella trascrizione per camera e orchestra fatta da Arnold Schönberg. Verso la metà del pezzo, questo momento appare come la risposta “disperata” degli artisti alla loro mancanza di potere in scena in un climax autoironico. Anne Teresa de Keersmaecker, Jérôme Bel e i musicisti dell'Ictus si confrontano con il monumento che costituisce la sinfonia di Mahler e la sua irraggiungibile espressione dell’“ultima domanda”. In *Pichet Klunchun and Myself*, come in *3-Abschied*, la drammaturgia implica un gioco di prospettive multiple, dirette e indirette, sulla storia e sull'esperienza problematica di trasmetterla. In linea generale, nel lavoro di Jérôme Bel, la “morte” del performer non costituisce soltanto un arresto del movimento, ma crea un punto cieco nella rappresentazione teatrale, ventilando la possibilità della sua semplice cessazione. Questa immagine, la critica interna a qualsiasi performance, crea un fulcro nello spazio-tempo scenico. In lavori che implicano la storia, essa distrugge l'illusione che esista uno spazio continuo tra passato e presente, aprendo altre possibilità tra mondi culturalmente distanti.

Trasposizioni

Sollevarne la questione della danza nei musei implica vari slittamenti. L'impegno autoriflessivo verso la storia della danza che appare in altri lavori di Jérôme Bel — in particolare nei suoi “ritratti” di danzatori — ci porta a riconsiderare le questioni del museo trasposte nello spazio del teatro. Bel esplora in scena qualcosa che potrebbe essere paragonato a una mostra di danza.³³ Questi slittamenti creano uno spazio complesso per un dibattito critico in cui l'invenzione di forme e di pratiche, e l'evoluzione di una cultura istituzionale procedono simultaneamente. Con questo in mente, torniamo alla questione iniziale ovvero il confronto storico tra differenti paradigmi delle “arti basate sul tempo” nei musei: da un lato i media registrati, video e suono, e dall'altro la performance (danza inclusa). Questa questione è legata, infatti, alla necessità di uno spazio malleabile. Ho notato prima come alcune mostre recenti che hanno offerto una prospettiva storica sulla

33. L'artista definisce un principio di “chiarimento” per descrivere l'approccio drammatico che costruisce nello spazio-tempo circoscritto dalla scena. Questa stessa questione merita ulteriori considerazioni, in particolare rispetto al dialogo tra Jérôme Bel e Boris Charmatz. Si veda Bel, Jérôme - Boris Charmatz, *Jérôme Bel and Boris Charmatz Emails 2009–2010*, Dijon, Les presses du reel, 2010.

danza, tendevano ad avere una configurazione aperta e dunque a rigettare la materializzazione spaziale di una narrazione temporale. Alla ZKM, la scenografia doveva disturbare il meno possibile e lasciare spazio a "momenti" che spiccavano all'interno dei lavori o tra di essi. Al MoMA, il percorso attraverso le collezioni stabilito dal museo era ostacolato da presenze non familiari. Infine, la terza via per ottenere questa apertura della configurazione museale è tramite un volume interamente modellato dall'artista, in cui i corpi dei performer e degli spettatori sono gli unici "materiali" che creano il tempo e lo spazio.

Questo è il filo conduttore della struttura dei lavori di La Ribot, che dalla metà degli anni Novanta ha portato le sue *Piezas Distinguidas* (1993-2000) in mezzo ai tesori esposti nelle gallerie d'arte. *Panoramix*, creato alla Tate Modern di Londra nel 2003, completava una retrospettiva dei suoi lavori, mostrando il corpus intero e perfetto delle trentaquattro *Piezas* messo in scena in un unico spazio in cui la danzatrice, gli oggetti che apparivano nella sua danza e gli spettatori erano uniti senza soluzione di continuità. Nelle tre ore della performance, l'artista, come precisa Adrian Heathfield, teneva in gioco i formati, tra loro contraddittori, del panorama e del mix, vale a dire, da un lato, quello di un campo ottico aperto, trasparente e continuo, e dall'altro, quello di una giungla di cose e della ripetizione di un lavoro precedente, riallestito o eseguito in modo differente³⁴. Questa tensione era già in atto in un'altra delle ricapitolazioni di La Ribot, la sua video-installazione intitolata *Despliegue* (2001), il cui punto di partenza è una versione concentrata di *Piezas* che durava 45 minuti e che sperimentava liberamente la confusione, la sfocatura e l'ibridazione (figura 7). Questa interpretazione delle *Piezas* avveniva per terra, su una superficie determinata dalla telecamera che filmava la performance dall'alto in un'unica sequenza.

Durante la sua performance, La Ribot teneva nelle sue mani un'altra telecamera che seguiva le sue azioni e molto spesso le complicava. Nell'installazione, mentre il primo video era proiettato sul pavimento e riproduceva la visione panottica della prima telecamera a grandezza naturale, la seconda correva su un piccolo monitor fissato a un muro della sala. Ciascuna delle due immagini era accompagnata dal suo suono, tramite degli altoparlanti, una sul muro vicino allo schermo e una sul pavimento al livello del video proiettato. La natura del mix che predominava in questo lavoro contrastava qualsiasi tentativo di messa a fuoco. La videoregistrazione qui non serviva a chiarire l'esistenza del

34. Heathfield, Adrian, *In Memory of Little Things*, in La Ribot – Perennes, Marc - Deryke, Luc (a cura di), *La Ribot*, Ghent/Pantin: Merz e Centre National de la Danse, 2004, p. 22. Il volume raccoglie anche saggi di José A. Sánchez, Laurent Goumarre, Gerald Siegmund e André Lepecki che approfondiscono le *Piezas Distinguidas* di La Ribot.



Figura 7 – *Despliegue* (2001) di La Ribot, immagine della videoinstallazione, © La Ribot.

corpo assente. Nella sua sperimentazione con il video, La Ribot faceva uso della tensione tra due forme di temporalità rappresentate, da un lato, dalla durata registrata del video e, dall'altro, dal tempo organico del corpo. L'artista esaminava le modalità di registrazione tecnologica in una conversazione che sfidava il "tempo reale" della danza, aprendo alla possibilità di una coreografia in grado di combinare organicamente queste due modalità di composizione spazio-temporale. Mentre le riprese video erano governate dal tempo continuo del corpo in due sequenze riprese da due punti di osservazione distinti (la vista dal corpo e la vista del corpo), la danza tentava a sua volta di riprodurre se stessa nella forma di un montaggio accelerato, come un'imitazione a distanza della frammentazione del tempo del videoclip. Tramite l'accumulazione di oggetti scenici, le *Piezas* sommergevano progressivamente il campo, gettando i loro sedimenti nello spazio simbolico della galleria grazie allo "svolgimento" compresso — letteralmente il *Despliegue* — che accadeva sul posto.

Queste reciproche trasposizioni, che sono parte dello humor distaccato del lavoro di La Ribot, costituiscono alcune delle sue principali fonti concettuali. Accettando un invito della Hayward Gallery a partecipare allo show *Move! Choreographing You* (2010), la coreografa ha problematizzato il concetto guida della curatrice, Stephanie Rosenthal, che



Figura 8 – *Walk the Chair* (2010) di La Ribot, dettaglio dell'installazione interattiva creata in occasione della mostra *Move: Choreographing You*, London, Hayward Gallery (2010), © Gilles Jobin.

consisteva nel mettere insieme, perché fossero utilizzati fisicamente dagli spettatori, oggetti e installazioni creati nell'ambito delle arti visive e della danza dagli anni Sessanta fino a oggi. *Walk the Chair* di La Ribot portava nello spazio aperto del museo, elegantemente progettato da Amanda Levet, cinquanta sedie pieghevoli, ovvero l'oggetto distintivo del suo lavoro, sulle quali aveva inciso delle citazioni (figura 8). Queste citazioni, tratte da dizionari, scritti di artisti o di designer, scrittori e filosofi, evocavano liberamente il movimento. Le sedie potevano essere spontaneamente utilizzate dai visitatori dello spettacolo, che potevano vederle come sculture, leggerle, manipolarle, spostarle, sedervicisi sopra per riposare o ignorarle per interessarsi ad altre opere; anche le citazioni erano vaghe, fluttuanti e polisemiche.

A partire dalla definizione del termine "movimento" preso dal dizionario McMillan, le citazioni andavano dal soggettivo all'emotivo: «È curioso che le cose belle abbiano sempre qualcosa a che fare col movimento» (Pina Bausch); passando per una più ampia visione della danza: «Lo stile di un pensiero è il suo movimento» (Gilles Deleuze); un commento auto-referenziale sulla mostra: «Un genere di arte partecipativa e socializzante si è sviluppata in risposta alla frammentazione percepita della società» (Sally O' Reilly); e ancora delle esortazioni pratiche: «Non pensare al significato, pensa all'uso» (Ludwig Wittgenstein) o contraddittorie: «Le sedie sono segnali dell'assenza e il surrogato della

persona umana. Rappresentano la superficialità e l'impossibilità di comunicare. Costituiscono degli ostacoli alla libertà di movimento» (Robert Servos). Come ha notato André Lepecki «In *Walk the Chair* (2010) gli echi della sedia nella recente storia della danza e nella performance concettuale»³⁵. Il campo semantico evocato giocava in effetti con questi riferimenti e li superava. *Walk the Chair* suggeriva e metteva in moto per chiunque la affrontasse un superamento di tutte le frontiere: tra l'opera e lo spettatore; tra il soggetto e l'oggetto; tra azione, lettura e pensiero; tra citazioni storiche, l'esperienza immediata dell'oggetto e il futuro aperto del suo utilizzo; tra tutti i luoghi e le posizioni possibili da cui osservare e cercare nello spettacolo e al di fuori di esso. L'oggetto, che è di per sé transitivo, trasponeva anche nel corpo dello spettatore le posizioni concettuali, cognitive, e performative dell'artista e del curatore dello spettacolo.

Infine, l'esperienza costruita da Xavier Le Roy, in *Rétrospective*, con la mostra allestita alla Fondació Antoni Tàpies di Barcellona nel 2012 (e successivamente itinerante), nella sua apparente esiguità proponeva una sintesi non meno complessa. Nel corso della durata normale di una mostra (tre mesi), l'artista costruiva la sua struttura a partire da un'operazione di trasposizione, che poneva la danza in dialogo con altre arti del tempo. Si creava così una tensione tra la performance e le caratteristiche spazio-temporali del museo basata su di una articolata poliritmia dei numerosi performer che si esibivano nel "tempo reale" dello spettacolo. È la natura dello spazio museale, il volume di un grande atrio che i visitatori vedono immediatamente dall'alto una volta oltrepassata l'entrata dell'edificio, che è stata presa come materiale iniziale per questo pezzo, vale a dire l'indagine autoriflessiva dell'artista sul suo corpus di lavori (figura 9). Come spiega Xavier Le Roy nella pubblicazione che accompagnava lo show, l'operazione di conversione tempo/spazio è il principale tema strutturale del suo lavoro:

Allestire uno spettacolo in un museo rende possibile mostrare vari lavori insieme e in un unico spazio o edificio, in modo che i visitatori possano sperimentarli simultaneamente o in sequenza – anche le relazioni tra i lavori sono fonte di significato . . . Sapendo che non avrei potuto presentare i pezzi nel modo in cui sono stati creati per il teatro, questa retrospettiva mi avrebbe convinto a trovare un modo per fare i cambiamenti necessari per passare da un insieme di convenzioni a un altro³⁶.

35. Lepecki, André, *La Ribot: Llámame Mariachi* (2009); *Walk the Chair* (2010), in Rosenthal, Stephanie (a cura di), *Move: Choreographing You. Art and Dance Since the 1960s*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2010, p. 119.

36. Le Roy, Xavier, *Working on 'Rétrospective' by Xavier Le Roy. Two Conversations*, in Cvejić, Bojana - Le Roy Xavier - Rassel, Laurence, *'Rétrospective' by Xavier Le Roy*, Madrid, Fondació Antoni Tàpies, 2012, p. 16. Fin dall'avvio del progetto è stata data alle stampe una pubblicazione più sviluppata e specifica, che questo saggio non ha potuto prendere in considerazione: si veda Cvejić, Bojana (a cura di), *Rétrospective by Xavier Le Roy*, Dijon, Les Presses du réel, 2014).

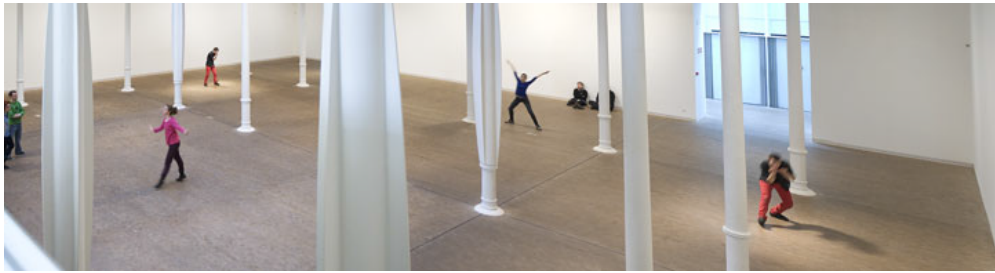


Figura 9 – Vista dell’atrio della mostra *Rétrospective* di Xavier Le Roy, Barcellona, Fondacio Antoni Tàpies (2012). Fotografo: Lluís Bover, © Fondació Antoni Tàpies.

Le Roy ha preso tre tipi di lavori solitamente esposti nelle gallerie, ciascuno dei quali prevede una specifica “durata”: fotografie, sculture o oggetti statici; video monocolore proiettati in loop; e installazioni che implicano differenti media, in cui la durata diventa composita o concepibile interamente a caso o ancora in modo aperto. Queste tre categorie hanno fornito la struttura delle azioni dei tre performer nello spazio, che, in modo personale e seguendo delle regole stabilite, erano presenti nell’opera di Xavier Le Roy. Uno dei performer eseguiva un “fermo immagine” ispirato dagli scatti fotografici di una performance, un altro eseguiva un frammento di danza in un loop, il terzo si rivolgeva al pubblico in modo più diretto, recitando una miscellanea di esempi concreti, che lui o lei commentava, durante un flusso autobiografico, come se fosse stata la sua personale retrospettiva su Xavier Le Roy. Le azioni cambiavano a ogni ripresa, ovvero nel momento in cui entravano nuovi visitatori, non diversamente dalle soluzioni trovate da Tino Sehgal per includere la presenza dello spettatore nella durata della performance all’interno dello spazio della galleria. Questa ri-dinamicizzazione rendeva possibile cambiare i ruoli e le posizioni dei performer grazie a un sistema a staffetta circolare, che era intuitivamente trasposto nel comportamento del pubblico, offrendo un’esperienza fisica del montaggio concettuale e performativo delle temporalità del lavoro.

Nello spazio totalmente vuoto dell’atrio, i corpi dei performer e degli spettatori articolavano solo per loro stessi le esperienze e le idee in gioco nel pezzo di Xavier Le Roy. Due altri spazi aggiungevano ulteriore complessità. Uno era l’area di riferimento in cui il pubblico poteva consultare l’archivio video dell’intero corpus di lavori e conferenze e dove i performer si alternavano. Nel secondo, gli spettatori si muovevano nell’oscurità pressoché totale e gradualmente scoprivano seduti per terra e appoggiati alle pareti dei manichini con dei cappucci neri che venivano da *Sans titre*, un pezzo creato nel 2005 e privo del nome di un autore, di luci di scena e di performer visibili (figura 10). Il pezzo in scena e la sua trasposizione in una galleria d’arte costituivano una critica radicale

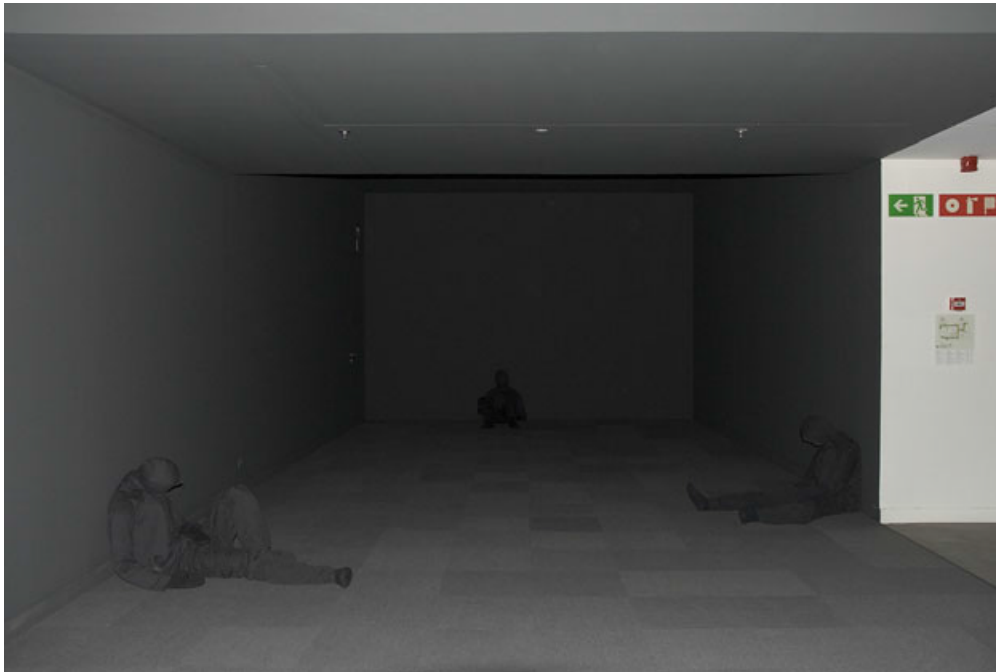


Figura 10 – Sala dei manichini, parte della mostra *Rétrospective* di Xavier Le Roy, Barcellona, Fondacio Antoni Tàpies, 2012. Fotografo: Lluís Bover, © Fondació Antoni Tàpies.

dell'autorialità e lanciavano una sfida alla visibilità, con la sconcertante estraneità della morte che riduceva la danza al suo limite. L'azione della scrittura coreografica diventava la composizione di uno spazio in cui il solo vero movimento era prodotto dagli spettatori, grazie al loro status di corpi viventi e alla consapevolezza data dalla loro presenza. Un processo così profondo di auto-consapevolezza evocava qualcosa dell'esperienza della camera anecoica descritta da John Cage:

Nessuno che mi conosce, conosce questa storia. La sto costantemente raccontando. Comunque in questa sala silenziosa, ho sentito due suoni, uno alto e uno basso. In seguito ho chiesto al tecnico incaricato come mai, se la sala era così silenziosa ho udito due suoni. E lui mi disse: “Descrivili”. L'ho fatto. Allora disse: «Quello alto era il tuo sistema nervoso in azione. Quello basso era il tuo sangue in circolazione»³⁷.

Rétrospective di Xavier Le Roy si sviluppava attraverso il corpus dell'opera dell'artista per arrivare a una problematizzazione della “museificazione” della danza. Lo spettacolo trattava innanzi tutto di come la danza affronta il paradigma temporale del medium registrato (gli stessi media che registrano la performance di danza). L'artista tentava un'integrazione di tre tipi o formati di opera d'arte: lo scatto fotografico, il video monocanale in loop, e la video installazione che combina durate multiple. Lo spettacolo,

37. Cage, John, *A Year From Monday*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1967, p. 134.

dunque, sembrava porre lo spettatore di fronte a una questione ontologica a un doppio livello: cos'è la danza? Cosa può essere la danza in una galleria d'arte? Ma l'incontro con le figure non dava una risposta univoca: non situava la danza nella categoria della vita organica dello spettatore, né in quella delle figure inerti dei manichini, né nella visione della lezione di danza di Kleist che potrebbe suggerire.³⁸ È nello spazio tra i due estremi che si trova il punto d'incontro. A partire da un principio fondante del suo lavoro, Xavier Le Roy proponeva qui un'estensione concettuale della danza, chiedendo allo spettatore un movimento interno — sensoriale e intellettuale — che emergeva dalla sua stessa consapevolezza corporea. Come in tutti gli spettacoli discussi in questo saggio, la conversazione tra danza e museo diventava il luogo in cui si può tentare un'espansione della danza, per mezzo di una serie di dislocazioni e cambiamenti di prospettiva. Con l'andirivieni riflessivo di movimenti registrati e movimenti eseguiti, si aggiungeva complessità alla ripetizione, che è una caratteristica sia della performance sia dei media sviluppatasi dalla fotografia. Oltre la superficiale competizione tra la presenza del corpo danzante, la materia statica dell'archivio e i simulacri della performance, c'era un reinvestimento nello spazio museale in quanto spazio dell'esperienza. Le due norme dell'economia temporale attualmente esistenti nei musei erano messe qui in discussione: da un lato il corso lineare, con la sua spettacolarizzazione narrativa unidirezionale; dall'altro il tempo degli eventi pensati come stabili per coinvolgere il pubblico in qualcosa che andava oltre i formati della collezione e della messa in mostra.

Introducendo dei labirinti, dei poliritmi e delle pause temporali, la danza intraprendeva una fertile sperimentazione con la storia dell'arte attraverso la sua trasformazione in una memoria museale più libera di quella dei codici stabiliti della conservazione. Chiedeva inoltre a performer, spettatori e istituzioni di aprirsi a nuovi usi del tempo condiviso che fino ad allora non erano stati presi in considerazione.

38. Nel suo celebre saggio *Sul teatro delle marionette*, pubblicato nel 1810, Heinrich von Kleist loda le abilità coreutiche di una marionetta: «raggiunge la grazia perfetta in movimenti che il corpo umano non riesce a compiere perché sono eseguiti con troppa intenzione». Si veda Kleist, Heinrich von, *Il teatro delle marionette*, Milano, Il nuovo melangolo, 2005 (ed. or. *Über das Marionettentheater*, in *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. II, a cura di Helmut Sembder, Monaco, Hanser, 1810, pp. 338–340).

Samantha Marenzi

Due allieve di Rodin

Kathleen Bruce e Malvina Hoffman tra danza, scultura, fotografia

Nel 1900, in corrispondenza con l'Esposizione Universale di Parigi, Auguste Rodin inaugura a Place de l'Alma la sua grande mostra retrospettiva. È un evento famoso, ed è un crocevia. Una delle porte d'ingresso al Novecento.

Da quel momento Rodin diventa il centro di un mondo dove si mescolano arte, mercato e mondanità. Praticanti, assistenti, allievi, artisti, amici, ammiratori, committenti. E inoltre fotografi, e danzatori.

L'interesse di Rodin per la fotografia si era già manifestato in una mostra del 1896 a Ginevra, dove aveva sperimentato la compresenza tra le opere e le loro riproduzioni fotografiche. A Place de l'Alma esporrà, insieme alle sue sculture, 71 fotografie scattate da Eugène Druet, tra cui figurano alcune ripetizioni di una stessa scultura ripresa da diverse prospettive, o con una luce differente. Sono gli scatti di un amatore, ma mostrano il confine tra la *riproduzione* delle opere e una gamma di loro possibili *interpretazioni*. Le discussioni tra Rodin e Druet sui diritti delle immagini sono sintomatiche dei nuovi problemi posti all'arte che scoprirebbe l'autonomia e il valore della "copia"¹. A partire dalla mostra del 1900 Rodin prenderà coscienza della complessità del rapporto tra scultura e fotografia, dagli aspetti legali, regolando i diritti di riproduzione delle sue opere, a quelli estetici, sperimentando diversi allestimenti per la riproduzione delle sculture, a quelli artistici, collaborando con fotografi impegnati a dimostrare lo statuto espressivo della fotografia. Tra i temi che pongono la fotografia al centro del dibattito di questi anni ci sono infatti la riproduzione del patrimonio artistico, l'autonomia creativa del mezzo fotografico e la registrazione del movimento posta al confronto con l'illusione che ne dava la pittura.

1. In quali circostanze una copia diventa un'originale? Attorno a questa domanda si articola uno degli studi più interessanti sul rapporto tra scultura e fotografia, che coinvolge anche le arti performative: Marcoci, Roxana (a cura di), *The original copy. Photography of sculpture, 1839 to today*, New York, The Museum of Modern Art, 2010. Su Druet e Rodin, e sul rapporto dello scultore con la fotografia, rimando agli studi Hélène Pinet, responsabile scientifica della collezione fotografica del Musée Rodin, segnalati in bibliografia.

Anche l'interesse di Rodin per la danza trova un simbolico inizio nella grande mostra parigina, organizzata di concerto con Loïe Fuller, che di fronte al padiglione dello scultore fa costruire il proprio, un teatro/museo² dove la sua immagine si moltiplica nelle decorazioni della facciata e nelle opere allestite negli interni. Mentre Rodin mette in scena, tutte insieme, le figure della sua produzione artistica, quelle figure non finite, attraversate dalla vitalità dell'azione, la danzatrice inaugura un luogo di spettacoli che è anche una galleria di opere che la raffigurano nei momenti salienti delle sue performance. La Fuller avvicina Rodin alla danza che egli raffigura³, ma soprattutto che osserva, lasciando che la spinta liberatoria del corpo e dei gesti di cui è portatrice penetri nel suo lavoro di scultore. Inoltre ne frequenta i protagonisti, nei quali trova il segreto del movimento, di cui sono maestri, e il riflesso dell'antichità, che molti prendono a modello.

Nelle viscere del mondo di cui Rodin è il centro l'incontro fecondo tra scultura, danza e fotografia non si esaurisce nel genio del maestro, ma coinvolge le persone e le intreccia tra loro: gli spettatori, gli artisti, gli allievi. E le allieve, che incarnano la moderna ambizione femminile a una carriera artistica a cui la danza, come aveva fatto il teatro, offre straordinari esempi. L'atelier di Rodin ne ha accolte diverse, tra cui alcune molto celebri. Camille Claudel, che dal 1913 è internata in manicomio; Clara Westhoff, che presenta allo scultore suo marito, il poeta Rainer Maria Rilke; Louise Clément-Carpeaux, figlia e biografa di Jean-Baptiste Carpeaux, che a sua volta era stato maestro di Rodin, e che negli anni Sessanta dell'Ottocento aveva scandalizzato Parigi coi realistici corpi nudi del gruppo scultoreo *La Danse* a decorazione della facciata dell'Opéra. E poi ci sono due allieve che attraverso il maestro hanno incontrato la danza: una rivelazione che ha cambiato loro il destino. Sono Malvina Hoffman⁴, la "scultrice" di Anna Pavlova, e Kathleen Bruce⁵, l'amica di Isadora Duncan. Queste due giovani e allora sconosciute

2. Cfr. Brandstetter, Gabriele, *Poetics of dance*, Oxford University Press, 2015. Questo importante studio sui rapporti tra corpo, immagine e testi nel Novecento era apparso in tedesco per i tipi di Fisher Taschenbuch Verlag nel 1995.

3. Scriveva Nicola Savarese in pagine importanti per guardare il mondo di Rodin in rapporto alle arti sceniche: «Per comprendere meglio [...] l'arte di Rodin dell'ultimo periodo, non è la scultura che bisogna guardare ma i suoi disegni, specialmente quelli dedicati al movimento e alla danza, in cui rivelò appieno tutta la sua ricerca sul dinamismo e sul movimento che egli considerava una vera scienza. Era essenziale infatti, già per Rodin scultore, riprodurre il movimento, fissarlo nella scultura, plasmare la materia della statua [...] con delle forme equivalenti al movimento reale dei corpi: forme in grado di restituire all'osservatore della statua l'impressione della mobilità e del dinamismo di un corpo in vita» (Savarese, Nicola, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 318).

4. La newyorchese Malvina Hoffman (1885-1966) sarà nota soprattutto per un grande progetto antropologico commissionato dal Field Museum of Natural History di Chicago nel 1930, che la vedrà impegnata in lunghi viaggi e nella creazione di 104 sculture in bronzo raffiguranti uomini e donne di tutte le etnie. *The Races of Man* è stato concepito come un lavoro sull'umanità studiata dal punto di vista artistico, scientifico e psicologico.

5. Edith Agnes Kathleen Bruce (1878-1947) era nata in una numerosa e religiosa famiglia vittoriana.

artiste legano i loro nomi a due danzatrici già famose ai tempi dei loro incontri, la ballerina assoluta e la profetessa della danza del futuro. Una ossessionata dalla memoria di uno spettacolo che condiziona gran parte della sua produzione scultorea, l'altra stregata dal carisma di un'artista alla quale si voterà per anni, Hoffman e Bruce costituiscono due esempi che ribaltano una consuetudine. Erano infatti normalmente i danzatori a cercare la protezione di pittori e scultori⁶, che legittimavano il valore espressivo della loro ricerca e consegnavano la loro figura alla storia dell'arte. Malvina Hoffman, che diventerà una affermata scultrice in America, e Kathleen Bruce, più nota per le sue vicende personali, sono qui due guide che aprono sentieri nella selva delle relazioni tra artisti e danzatori, e delle visioni che talvolta hanno trasformato quelle relazioni in opere d'arte. Il saggio ne segue le traiettorie utilizzando sia i frammenti autobiografici, delle possibili mappe per attraversare i sotterranei del Novecento, sia le immagini, quel patrimonio visivo dove l'arte della danza ha cercato un rifugio dall'erosione del tempo.

La vedova Scott: Kathleen Bruce

Nel 1912 Kathleen Bruce diventa la vedova Scott. Tutta la Gran Bretagna aveva pianto il destino di suo marito, l'esploratore che, giunto in Antartide con la spedizione Terra Nova, aveva trovato piantata tra i ghiacci la bandiera norvegese di Roald Amundsen, arrivato al Polo Sud un mese prima di lui. La scoperta della sconfitta segna l'inizio di una tragedia che è diventata leggenda. Il rientro della spedizione è ostacolato da tempeste di neve, i membri dell'equipaggio muoiono di freddo uno dopo l'altro. L'ultimo è Robert Falcon Scott, che prima di morire scrive delle lettere mai spedite⁷. Quella a sua moglie è piena di raccomandazioni per lei e il figlio Peter, nato nel 1909. Informata solo all'inizio del 1913 della morte del marito, che subito diventa un eroe nazionale, Kathleen scolpisce il monumento che lo commemora, una statua a figura intera in abiti da esploratore, a Waterloo Place, a Londra⁸.

Cresciuta in Scozia, a sedici anni era diventata orfana e si era trasferita a Londra dove aveva iniziato a studiare arte. Durante tutta la sua vita, piuttosto avventurosa, farà la scultrice.

6. Judith Cladel, biografa di Rodin, testimonia che tutti i danzatori del tempo volevano esibirsi davanti a lui (Cfr. «Sculpture et danse», avril 1942). Hélène Pinet ha ricostruito questo reciproco interesse in *Ornement de la durée*, Paris, Musée Rodin, 1987 (cat. exp.).

7. I materiali della spedizione Terra Nova sono raccolti nello Scott Polar Research Institute – University of Cambridge, e in gran parte consultabili sul sito www.spri.cam.ac.uk/ (25/07/2017).

8. La statua in bronzo è stata eretta a Londra nel 1915. La Bruce ha poi realizzato una copia in marmo in Nuova Zelanda, dove era atteso il rientro della spedizione. Il terremoto del 2011 l'ha scaraventata dal piedistallo su cui poggiava dal 1917.

Si erano sposati nel 1908. Lui era stato protagonista di un'altra famosa spedizione (Discovery, 1901-1904) e lei si stava affermando nel mondo della scultura. Aveva partecipato a diverse mostre e vantava il sostegno del maestro con cui aveva studiato a Parigi, Auguste Rodin. Tra i suoi lavori figurano i busti di William Butler Yeats, George Bernard Shaw, gli stessi di cui iniziano a circolare dei suggestivi ritratti fotografici realizzati dai protagonisti di un movimento noto come Foto-secessione, impegnato nell'affermazione artistica della fotografia. La Bruce ritrae anche una delle anime di questo movimento, il pittore e fotografo Edward Steichen, che era partito dall'America intenzionato a conoscere l'autore della controversa statua del *Balzac*. Questi ritratti, come quelli delle celebrità politiche che caratterizzeranno la sua produzione successiva, dimostrano l'appartenenza della Bruce a un ambiente. Da Rodin aveva imparato le tecniche, accresciuto la sua cultura artistica, e conosciuto persone con cui aveva intrecciato la sua vita, destinata negli anni successivi ad ambienti molto diversi.

Kathleen Bruce arriva a Parigi all'inizio del secolo, dopo aver frequentato la Slade School of Art a Londra. Studia all'Académie Colarossi, nota per le classi femminili e per i corsi di scultura dal vivo. Il cammino nell'arte è anche un cammino nella libertà, e Parigi diventa, come per molte altre donne, la scena della sua emancipazione. Ne è un esempio proprio l'incontro col giovane Steichen, che vede ogni giorno in un Café di Montparnasse, anche lui studente d'arte e fotografo di artisti e scrittori. L'incontro dà colore alle biografie di queste due figure la cui carriera artistica sarà molto diversa⁹, ma che in quello scorcio di inizio secolo, quando sono due studenti stranieri a Parigi, incarnano il cambiamento dei costumi e l'intreccio tra le iniziazioni intellettuali e quelle sentimentali. Poco prima che lui riparta i due si baciano. È il 1902. Per anni lei ricorderà quel momento come la liberazione dalla gabbia della sua educazione vittoriana. È solo un aneddoto, ma indica la dimensione privata e reale dei grandi temi che attraversano l'inizio del secolo.

È tramite Rodin che la Bruce conosce Isadora Duncan. Nelle foto ricordo del "banchetto di Vélizy", organizzato nel giugno 1903 per festeggiare la sua decorazione con la Legione d'Onore, la giovane appare tra gli invitati. Manca Steichen, che aveva frequentato e fotografato lo scultore prima di tornare in America, ma c'è la Duncan. È Jean Limet, assistente di Rodin, a scattare le fotografie, quelle di gruppo e quelle di Isadora che im-

9. Steichen avrà un ruolo centrale nella storia della fotografia. Dopo l'esperienza nella Foto-secessione, che lo ha visto al centro delle attività della rivista «Camera Work» e della galleria 291, è stato un pionieristico e pagatissimo fotografo di moda, e un grande ritrattista di attori e di celebrità. Le due guerre lo hanno visto al comando degli istituti fotografici delle forze armate americane e dal 1947 al 1962, a consacrazione del suo contributo per l'affermazione dell'arte fotografica, sarà direttore del dipartimento di fotografia del MoMA.

provvisa una danza nel giardino, con le braccia lanciate verso l'alto, la testa indietro, e una discesa verso terra con un movimento a spirale. Ricorda la Bruce nella sua autobiografia:

Isadora, in a little white petticoat and bare feet, began to move, to sway, to rush, to be as a falling leaf in a high gale, and finally to drop at Rodin's feet in an unforgettable pose of childish abandonment. I was blinded with joy. Rodin was enchanted. Everyone was enchanted [...]. Rodin took Isadora's and my hands in one of his and said, "My children, you two artist should understand each other". So began a long-lasting relationship of the most unusual order. As an artist I thought of the dancer as a resplendent deity; as a human being I thought of her as a disgracefully naughty child. As an artist I exulted her; as a tiresome child I could not abandon her.¹⁰

Kathleen seguirà la Duncan in diversi viaggi e tournée. Correrà sempre da lei, scrive, nei momenti di difficoltà. La danzatrice esercita su di lei un fascino doppio, dato sia dalla grandezza artistica che ne fa l'oggetto di idolatria, sia dall'infantilismo, che permette di avere un potere su di lei. Sono entrambi poli di attrazione, la dea e la ragazzina, la potenza e l'innocenza, due facce di una figura magnetica che ha trasformato la danza in una religione, e ha trasformato alcuni ammiratori in fedeli.

In diversi momenti importanti della vita di Isadora, appare Kathleen Bruce. La si vede nelle fotografie, oppure il suo nome emerge tra le righe della memorialistica. Una foto scattata nel 1903 al museo archeologico di Atene la ritrae accanto alla danzatrice. È il primo viaggio in Grecia della famiglia Duncan, in cui Raymond le scatta le famose foto come menade nel teatro di Dioniso.

Attraverso la Duncan alcuni anni dopo Kathleen ritroverà Steichen, col quale la danzatrice proverà a farle vivere un'avventura romantica. I biografi indulgiano sulla gelosia della moglie del fotografo, ossessionata dalla scultrice, e sospettosa anche della "libertina" danzatrice¹¹. Tra amori, gelosie e piccole morbosità, l'amicizia tra le due donne resta nel sottobosco delle autobiografie, nel retroscena della sovraesposta dimensione pubblica. Le fotografie attraversano tutta la gamma di questa progressiva visibilità, passando dalle foto ricordo alle foto artistiche che vengono trattate come opere d'arte. Le autobiografie ne costituiscono il riverbero, facendo risuonare gli stessi nomi nell'atelier di Rodin, all'ombra della Duncan, e nel salotto di Gertrude Stein: Kathleen Bruce attraversa anche la sua di autobiografia, il libro vertiginoso firmato Alice Toklas. Sembra un'istantanea quella che la Stein inserisce nelle sue pagine piene di nomi, di incontri, di fugaci ritratti di persone

10. *Self-portrait of an artist. From the Diaries and Memoirs of Lady Kennet (Kathleen, Lady Scott)*, London, John Murray, 1949, p. 44. La Bruce si firma Lady Kennet per aver sposato in seconde nozze, nel 1922, il politico Edward Hilton Young, nel 1935 nominato Barone di Kennet.

11. Cfr. Niven, Penelope, *Steichen. A Biography*, New York, Clarkson Potter, 1997, p. 315, e Young, Louisa, *A great task of happiness. The life of Kathleen Scott*, London, Macmillan, 1995, pp. 68-71.

e opere d'arte che vorticano nella Parigi di quegli anni, tra gli studi degli artisti e la sua stanza in rue de Fleurus. Una fotografia da inserire nell'album degli intrecci e dei ruoli, dei passaggi e delle memorie.

Fu proprio allora che Raymond Duncan, il fratello d'Isadora, affittò uno studio in rue de Fleurus. Raymond ritornava allora dal suo primo viaggio in Grecia, e s'era portato di laggiù una ragazza greca e abbigliamento greci. Raymond aveva fatto a San Francisco la conoscenza del fratello maggiore di Gertrude Stein e di sua moglie. [...] La famiglia Duncan era allora nel suo periodo 'Omar Khayyām', non avevano ancora scoperta la Grecia. Poi avevano passato un periodo Rinascimento italiano, ma, nel tempo che stette a Parigi, Raymond s'era dato anima e corpo alla Grecia, nella quale passione era inclusa anche una ragazza greca. Isadora smise di interessarsi a lui: forse la ragazza greca le pareva di una grecità troppo moderna. Comunque andasse la cosa, in quei giorni Raymond non aveva un soldo a pagarlo, e sua moglie era incinta. Gertrude Stein gli passava il carbone [...]. Avevano inoltre un'amica che li aiutava, Kathleen Bruce, una ragazza inglese, molto bella e molto atletica, qualcosa come una scultrice; questa più tardi avrebbe sposato Scott, lo scopritore del Polo Sud, e ne sarebbe rimasta vedova. Neanche lei a quei tempi aveva troppi quattrini, ma tutte le sere arrivava con la metà della sua cena per Penelope. [...] Kathleen Bruce era scultrice e stava imparando a modellare le figure di bimbi; chiese il permesso di riprodurre il nipote di Gertrude Stein. Gertrude Stein col nipotino andarono nello studio di Kathleen Bruce.¹²

Una scultrice americana: Malvina Hoffman

Nel 1914 Malvina Hoffman conosce a New York la grande ballerina Anna Pavlova. Resta molto colpita dalla sua presenza che descrive fragile, pallida, lo sguardo impetuoso e fiammeggiante di una persona ispirata. «From now on I must become a reel to register endless fleeting impressions and characteristic movement»¹³, scrive nei suoi diari.

Da quando la aveva vista in scena a Londra nel 1910, la ballerina aveva invaso la sua scultura, nutrita dalla memoria dello spettacolo e incoraggiata dall'ambiente dove si stava formando. Proprio nel 1910, venticinquenne, era arrivata a Parigi per studiare con Rodin. Negli anni in cui il ricordo della Pavlova prende corpo nei suoi lavori sia il maestro che alcuni artisti della sua cerchia traggono ispirazione dalla danza. Jacques-Émile Blanche ad esempio, che dipinge Nižinskij basandosi su alcune fotografie commissionate a Druet, e Émile-Antoine Bourdelle, che disegna la Duncan su centinaia di fogli e la scolpisce sulla facciata del Théâtre des Champs-Élysées. Sono gli esempi più noti di una pratica diffusa che rientra nel gusto dell'epoca per la danza e per le nuove figure di danzatori. Questi non sono solo delle celebrità, ma anche, agli occhi degli artisti, la sintesi tra i due modelli

12. Stein, Gertrude, *Autobiografia di Alice Toklas*, Torino, Einaudi 1938, pp. 43-44. Cito dalla riedizione del 2010, scegliendo il testo italiano in omaggio alla traduzione di Cesare Pavese.

13. Citato in Conner, Janis C., *A Dancer in Relief. Works by Malvina Hoffman*, Hudson River Museum, 1984, pagine non numerate.

ideali dell'arte: la natura e la statuaria greca, il disegno dal vivo e la copia dei capolavori del passato. È in questo clima che la Hoffman inizia a lavorare le sue figure di danza, ispirandosi soprattutto al ricordo del gioioso *divertissement* danzato da Pavlova e Mordkin sulle musiche di Alexander Glazunov: l'*Automne Bacchanale*¹⁴. Nei mesi successivi allo spettacolo Hoffman lavora sulla memoria che affiora in immagini accompagnate dalle sensazioni provocate dalla musica e dalle luci, e che lei cerca di trasmettere alla materia. Il primo risultato è il piccolo bronzo *Russian Dancers*, del quale esistono diversi bozzetti e degli studi che subiscono fratture e che sollecitano i commenti entusiasti di Rodin, il quale invita la scultrice a lavorare sul frammento, capace di suggerire non solo il movimento ma la sua tendenza. Con *Russian Dancers* Hoffman vince il primo premio al Salon de la Société Nationale de Beaux-Arts nel 1911. La seconda opera, sempre basata sulla sua memoria di spettatrice, è il bronzo *Bacchanale Russe*, nel quale due danzatori nudi in corsa fanno fluttuare un velo sulle loro teste. Così Pavlova e Mordkin attraversavano la scena. Una foto del 1910 scattata nello studio di Herman Mishkin a Manhattan specializzato in danza e teatro riproduce i due ballerini che tengono il velo sulle loro teste simulando il passo da fermi, in equilibrio su una gamba. Il velo è floscio e Pavlova, ammiccante, guarda in macchina. Rispetto alla folle corsa raffigurata nel bronzo della Hoffman, la fotografia è statica: il suo realismo la rende paradossalmente finta e l'espressività degli interpreti quasi grottesca.

La scultura *Bacchanale Russe* è più accademica del primo bronzo sui ballerini: i muscoli sono descritti con naturalismo e, se *Russian Dancers* sembrava assorbire la visione di Rodin, questa appare più simile ai lavori di Frederick William MacMonnies, il cui *Bacchante with an Infant Faun* del 1893 era installato nei Jardins du Luxembourg di Parigi. Diversi stili si intrecciano intorno ai temi ricorrenti dell'arte figurativa e della danza, dove le figure antiche si fanno portatrici delle diverse declinazioni della modernità. Anche grazie ai rapporti nuovi e fecondi che stabiliscono con gli intellettuali e con gli artisti, i danzatori si accorgono che le figure dell'antichità non sono solo tracce di un passato ideale, ma conservano il segreto del movimento del corpo come manifestazione delle pulsioni interiori, dai sentimenti personali alle emozioni archetipiche, fino a un condiviso afflato religioso, di cui le danze antiche erano parte integrante. Assumendo le pose di quelle figure i danzatori si inseriscono, più o meno consapevolmente, in due grandi correnti della cultura europea: la riflessione sull'antichità come origine pagana dell'Occidente, che coinvolge il rapporto tra corpo e natura, tra corpo e religione e tra corpo e conoscen-

14. Per una colorita descrizione del tema rimando a Applin, Arthur, *The stories of the Russian Ballet*, London, Everett & Co, 1911, pp. 87-89.

za; e la lettura delle opere d'arte non più soltanto nel loro valore estetico ma anche nella loro valenza espressiva¹⁵. Baccanti e fauni cambiano le sembianze in base ai corpi dei danzatori che li interpretano, e in base alle opere moderne che ne captano il passaggio. Così la Hoffman, inserendosi in una nascente tradizione, dedica ad esempio due sculture all'*Après-midi d'un faune* di Nižinskij, che raffigura anche Rodin. I danzatori che si vedono moltiplicati in tutte queste figure scelgono, quando possono, gli artisti a cui consegnare la loro immagine.

Quando Pavlova, nel 1914, vede i lavori della Hoffman ispirati al suo *Bacchanale*, acconsente a collaborare attivamente con lei trasformando il ricordo degli spettacoli in una visione prolungata, reale e ravvicinata.

Kathleen Bruce e Isadora Duncan. Edward Steichen e Gordon Craig

Il 3 febbraio 1957 Edward Gordon Craig, che ha appena consegnato all'editore le bozze della sua autobiografia¹⁶, annota frammenti e ricordi destinati al progetto di un secondo volume di memorie.

In the summer 1906 Isadora and I where together in a small house we had taken on the Coast of Holland. We wanted to be as quiet as possible, for several serious reasons.

Now I recall that a very noisy and agitating woman appeared there – uninvited. She had already made her appearance at our hotel in Amsterdam – among others – some welcome, some not. This woman was not.

I forget her name for the moment but I just set eyes on her as I came into the hotel with I. D. one afternoon. We passed on up into our rooms leaving her seated [parola illeggibile] with Edward Steichen, the photographer. I think it was the first time I had seen him and that day he came upstairs later on and asked if he might take some photographs of me.¹⁷

Steichen aggiunge il volto di Craig alla sua galleria di ritratti. In un numero di «Camera Work» a lui dedicato¹⁸ appare una foto di Craig che apre una grande porta, la figura piccola e dinamica in uno spazio geometrico ricorda i suoi disegni dove linee di luce e

15. Alcuni studi di danza si sono fatti carico di questa complessità dell'arte coreutica del Novecento, e la hanno fatta dialogare con altre forme della cultura. Oltre al già citato *Poetics of dance* della Brandstetter, che utilizza l'iconografia di Warburg per leggere i corpi danzanti del Novecento, segnalo tra i volumi recenti che hanno raccolto spunti di ricerca e tracciato traiettorie disciplinari trasversali quelli di o curati da Fiona Macintosh, Kimerer L. LaMothe, Alexandra Carter e Rachel Fensham riportati in bibliografia.

16. Craig, Edward Gordon, *Index to the story of my days*, London, Hulton Press, 1957.

17. Le *Notes autobiographiques* sono conservate alla BnF, Archives et manuscrits, Fonds Edward Gordon Craig – [EGC – MS – B – 669].

18. «Camera Work», n. 42-43, 1913. A Steichen sono dedicati anche i numeri 2 (1903) e 14 (1906).

ombra creano altezze e volumi muovendo lo spazio attorno alle figure. In quello stesso numero appaiono la cabarettista Yvette Guilbert, Henri Matisse mentre lavora a una statua, George Bernard Shaw che Steichen definisce “The photographers’ Best Model”, e la Duncan in un ritratto naturale, diverso dalla figura di sacerdotessa dell’antica Grecia che Steichen celebrerà invece nelle famose fotografie del 1920 sul Partenone. Anche di Craig realizzerà altre fotografie, nel 1909 un ritratto di profilo illuminato da una grande finestra, con in mano gli strumenti da artista, e poi nel ‘20, a Parigi, sul lungo Senna. Ma quegli scatti in Olanda segnano l’inizio di un rapporto. Craig lo trova molto intelligente, gli piace. Alla fine del 1910 farà una mostra alla 291, la galleria dei fotografi di «Camera Work», che, in gran parte per opera di Steichen, avevano proposto al pubblico newyorchese Rodin, Picasso, Matisse. Nell’autobiografia scritta molti anni dopo il fotografo ricorda: «I brought over an exhibition of etchings and drawings by Gordon Craig, on the art of the theater. Craig was undoubtedly the forerunner of the entire new movement in stage design»¹⁹. Craig non aveva mai esposto in America. Come anticipazione della mostra, sul numero 32 di «Camera Work» (ottobre 1910) viene pubblicata l’acquaforte *Ninth Movement*, una delle quindici che compongono la prima versione del progetto *Scene*²⁰, tra le serie più compiute del suo teatro in forma di immagini.

La stessa galleria aveva esposto nel 1908 e nel 1910 i lavori di e su Rodin: i suoi ritratti, le fotografie delle sue sculture scattate da Steichen e soprattutto i suoi disegni, quelli delle danzatrici cambogiane uniti ad altri studi sul movimento. La danza arriva così nel tempio della fotografia attraverso lo sguardo del famoso scultore, mentre Craig vi porta la visione di un teatro a venire.

Tornando alla scena del 1906 in Olanda, quella donna seduta col fotografo a Craig non piace affatto.

She had taken a furious dislike for me though we had never spoken and I did not know her name. But this is what I came to know – she had fallen into a very sickly passion for Isadora – who also was a stranger it seems: of this I’m not so sure. Any how she knew her as dancer. This woman name is best forgotten. She was a ~~painters~~ sculptress – came later on to marry a famous South African hunter – but at this time (1906) was only engaged to him – if that (or was it a North or South Pole explorer...like Scott).

19. Steichen, Edward, *Steichen: A life in photography*, New York, Harmony Book/MoMA, 1963, pagine non numerate.

20. Craig, Edward Gordon, *Scene*, London, Oxford University Press, 1923. Il legame tra le acquaforti del 1907 e il libro del 1923 è molto discusso. Come sintesi del dibattito rimando a Ramos, Luiz Fernando, *Gordon Craig’s Scene Project: history open to revision*, in «Brazilian Journal on Presence Studies», vol. 4, n. 3, settembre/dicembre 2014.

Her dislike of me was [parole illeggibili] that I and Isadora were inseparables, and this aroused in her a jealousy which was pretty nasty.²¹

Guardando le enfatiche memorie di Kathleen Bruce, i frammenti di Craig funzionano come un documento sul documento e sono interessanti (anche) per le date. Nell'estate del 1906 la scultrice di cui non ricorda il nome è con Isadora che sta per dare alla luce Deirdre, la loro figlia illegittima. Lei dedica molte pagine dell'autobiografia a quei giorni trascorsi con la danzatrice. Se nel racconto di Craig questa sconosciuta è l'intrusa, nelle pagine di lei la prospettiva si capovolge.

Vicariously I figured myself the mother of Isadora's son. [...] I would not let Isadora see that I was shocked, yes, quite simply and honestly shocked. Never did I let her suspect my rather mean fear lest any of my commonplace relations, with their standard morals, should hear of my aiding and abetting, with sympathy and capacity, the arrival of the illegitimate child of a dancer. [...] "My dancer is a great, a supreme artist. She is going to have a son. He must be born in as much happiness as I can command for him". So it came about that we two girls settled down to a queer, anxious life in a little seaside villa on a lonely foreign beach. The days were long. Isadora stitched little clothes like any sweet mother, and was sometimes peaceful and even radiant. But there were other terrible days and nights when a fierce cloud of doubt, fear, and loneliness would descend upon her, and many a time she would cry for death and plan suicide²².

Il corpo di Isadora è questo luogo in cui si scontrano la condanna morale e il rispetto sacro, che le è dovuto per via dell'arte della danza. La Bruce arricchisce il racconto di aneddoti. C'è la storia di un giornalista che arriva per un'intervista alla danzatrice che non può mostrarsi, e allora l'amica scende in spiaggia e corre, danza, getta le braccia verso il cielo spacciandosi per lei. C'è una Isadora disperata che diventa raggianti quando arriva il suo "amante", come l'autrice chiama Craig, che detesta. E poi c'è l'episodio del parto: «Hour after hour I held the hands, the head, the writhing body, the same hands and head and lovely body that had held European audiences enthralled»²³.

A volte le testimonianze ci parlano dell'autore più ancora che del soggetto, soprattutto quando quest'ultimo è percepito come una figura mitica, che tutti vedono da lontano e che chi l'ha frequentato vuole mostrare nella visione inversa: iperreale, visto al microscopio. Qui non sono interessanti i fatti in sé, ma l'intreccio di sguardi che crea il campo magnetico entro cui una figura come la Duncan si muove, disegnando un geroglifico da consegnare alla storia. Duncan raccontata da Craig, dalla Bruce e da se stessa in quel ro-

21. *Notes autobiographiques*, BnF – Fonds Craig, cit.

22. *Self-portrait of an artist*, cit., p. 62.

23. *Ivi*, p. 64. Anche il figlio e biografo di Craig riporta degli aneddoti sulla Bruce in Craig, Edward, *Gordon Craig. The story of his life*, New York, Limelight, 1985, p. 215 (prima edizione New York, Alfred A. Knopf, 1968).

manzo che è la sua autobiografia²⁴: la creazione di un paesaggio visto simultaneamente da diverse prospettive e che mostra tutte le contraddizioni degli eventi nel tempo del loro svolgersi. Mostra qualcosa dei desideri, delle tensioni, di quel magma che non si traduce in fatti ma ha quasi la stessa importanza nella ricostruzione di una storia.

A differenza di tutti gli artisti che hanno frequentato Isadora, la Bruce è l'unica che dal punto di vista creativo non si nutre a quella sorgente. Usa la danzatrice come uno specchio deformante in cui vede se stessa. Nessun disegno, nessuna scultura²⁵. Solo la testimonianza scritta che, nella forma del diario e dell'autobiografia, vorrebbe restituire l'immediatezza della realtà ma che non riesce, nel racconto, a essere vera, restando impigliata nella soggettività dello sguardo e nel diletterantismo della scrittura. Bruce scrive le sue memorie, le mescola ai diari redatti in contemporanea agli eventi, e figura in quelle altrui diventando anche lei il personaggio di un racconto collettivo. Nell'evocazione della Duncan sembra continuamente voler disegnare quei confini tra piano artistico e piano biografico che la storia di Isadora, sia quella reale sia quella filtrata dalle narrazioni, continua a cancellare.

Hoffman e Pavlova. Il fregio del Bacchanale

Tra le fotografie conservate all'archivio del Musée Rodin ce n'è una di Malvina Hoffman ritratta nel suo studio mentre modella una figura, circondata dalle riproduzioni fotografiche delle opere del maestro appese ai muri. In basso si legge la dedica, *À mon cher Maître*, e la data, 1913. Tornata in America, la scultrice mantiene dei legami stretti con Rodin, ma intraprende una via stilistica autonoma, e dedica molte opere ad Anna Pavlova. L'incontro con la Musa, come la chiama, inaugura una prassi nuova di lavoro che inizia durante la sua tournée newyorchese: dopo i bronzi realizzati a memoria Hoffman è ammessa alle prove e può assistere agli spettacoli da dietro le quinte. È uno sguardo nuovo, continuativo, non più solo frontale. Per quindici giorni la scultrice realizza schizzi, annota scene sui diari, non ha ancora una idea precisa ma accumula materiale e stringe amicizia con la ballerina. Quando, nel giugno del 1914, la Hoffman torna per qualche settimana da Rodin e gli mostra i disegni lui li paragona alle decorazioni di un vaso gre-

24. Duncan, Isadora, *My life*, New York, Boni & Liveright, 1928. In questo saggio non trovano spazio né le pagine della Duncan, né quelle della Pavlova (*Pages de ma vie*, pubblicato in Svetloff, Valerian, *Anna Pavlova*, Paris, Brunoff Éditeur, 1922), a privilegio delle autobiografie meno note che offrono uno sguardo laterale su queste celebri danzatrici.

25. Christina Buley-Urbe fa riferimento a delle sue figure di danza, probabilmente più influenzate da Rodin che riconducibili alla Duncan. Cfr. *Mes sœurs divines. Rodin et 99 femmes de son entourage*, Paris, Éditions du relief, 2013, volume a cui devo informazioni e suggestioni.

co. Li trova bellissimi e vede la dinamicità non solo delle singole figure ma dell'insieme, come in un fregio. Allo scoppio della guerra, tornando negli Stati Uniti, Hoffman riesce a incontrare la Pavlova nella sua tenuta inglese, Ivy House, dove le propone di raffigurare l'intero balletto del *Bacchanale* in un basso-rilievo. È la fine di agosto, e da subito, in quei giorni tumultuosi, pianificando precipitosamente partenze e tournée lontane dall'Europa, Pavlova inizia a posare per il fregio. «She dances about the room, whirls, falls and tries again the Bacchanale poses. I rearrange the groups in the frieze, plan new ones, and study as if a vision were before me for one *only* glance before the veil should fall and hide it all forever»²⁶. Siamo in una zona intermedia tra la posa e le prove di uno spettacolo, tra l'immobilità e il movimento trattenuto, rallentato, ripetuto, modificato in vista della sua raffigurazione. A ottobre sono entrambe a New York, nello studio della Hoffman, che inizialmente modella dei pannelli con le figure appena abbozzate, semplici e astratte, ma via via che il lavoro procede usa bozzetti, disegni, annotazioni e fotografie per scandire la coreografia in tante singole pose che indirizzano il fregio verso un progressivo naturalismo. La danza, scomposta in frammenti e vista da vicino, mostra una corporeità che svanisce nella distanza del palcoscenico e nella dinamica aerea della tecnica accademica. Nella ricerca delle pose desunte dall'iconografia antica che ispira il suo *Bacchanale* la presenza fisica della Pavlova si fa più densa, la sua immagine più corporea. Per conservare la memoria delle pose e studiare i volumi, le torsioni, le trasformazioni del corpo in base allo spostamento del peso e dell'energia, Hoffman scatta delle fotografie. La prima serie è del 1915 e mostra la danzatrice, da sola o con Andreas Pavley, davanti a un fondale bianco di cui si vedono i margini, col minimo di abiti per mostrare le tensioni muscolari e una luce laterale che rafforza le ombre e i chiaroscuri. Pavlova scompone la sua danza, lavorando al contrario di come si monta una coreografia. Sembra rilassata e a suo agio in questi scatti amatoriali, dei documenti atipici nel suo repertorio iconografico dove appare sempre personaggio, o nei costumi di scena o nei panni della grande ballerina. Le sedute di posa, che vedono una rotazione nel corso degli anni dei partner maschili, si susseguono intervallate da lunghissime tournée, e necessitano di una memoria visiva che permetta al lavoro, sempre più aderente al corpo della Pavlova e alla memoria esatta dei passi del balletto, di procedere in assenza della modella. Il *Bacchanale*, considerato una delle coreografie simbolo della riforma del balletto e un segno dell'influenza di Isadora Duncan²⁷,

26. Citato in Conner, Janis C., *A Dancer in Relief. Works by Malvina Hoffman*, cit.

27. Cfr. Mei, Silvia *Anna Pavlova, danzatrice eurasiatica?*, in «Antropologia e Teatro», n. 1, 2010, pp. 45-79: p. 69. Rimando a questo saggio, che apre una strategia di lettura della Pavlova, anche per la puntuale bibliografia.

inseriva Pavlova nell'ondata di rievocazione dell'antico nei suoi aspetti pagani. A rendere credibile come baccante questa grande interprete di ruoli romantici era la sua capacità di drammatizzazione, e la tecnica che le permetteva uno straordinario crescendo al ritmo della musica, due elementi che travolgevano emotivamente il pubblico, e che nella forma del basso-rilievo devono trovare dei corrispettivi figurativi. Decidere di scomporre in figure chiave questa coreografia caratterizzata dalla velocità e dall'espressione è una sfida che mobilita sia le tecniche di danza che quelle di raffigurazione. Probabilmente anche per fare fronte a queste difficoltà, e alla necessità di cogliere la forma di gesti molto rapidi, l'uso della fotografia da parte della Hoffman durante il lungo periodo di lavorazione del fregio si fa più strutturato. Tra il 1920 e 1921, infatti, conduce la Pavlova da due professionisti²⁸ a cui commissiona gli scatti in posizioni tratte dal *Bacchanale* e da altri balletti a cui dedica opere autonome dal fregio. Coordina le riprese di questi strani momenti intermedi tra posa e movimento in cui la Pavlova, per la prima e unica volta, si espone seminuda davanti all'obiettivo. Uno dei risultati di questa operazione è la produzione di uno straordinario patrimonio documentario, che assieme ai bozzetti, ai modellini in bronzo, alle altre sculture tratte dalle sezioni di lavoro coi danzatori, ai ritratti, insieme ai diari e agli scritti della scultrice²⁹, costituisce un affresco eccezionale che comprende molti elementi: dalla documentazione alla traduzione artistica, dal tentativo di trattenere l'impressione fuggevole di una danza al lavoro sistematico sull'esatta ricostruzione delle posizioni e della sequenza di movimenti. Oltre a costituire un patrimonio per lo studio della danza della Pavlova, si tratta di uno di quei repertori al confine tra archivio e museo e nei quali non è più chiaro chi documenta chi: la danzatrice, la cui figura attraversa più di dieci anni di lavori trasformando lo stile, la tecnica e l'estetica della scultrice, è la migliore guida per studiare l'arte della Hoffman.

La scultrice realizza inoltre delle fotografie del fregio in fase di lavorazione, che fa da supporto alle istantanee e ai bozzetti che lo invadono moltiplicandone il soggetto, facendone una sorta di atlante figurativo in cui si mescolano la coreografia e la visione dell'opera d'arte, con le sue ricostruzioni d'insieme e coi dettagli dei corpi.

Il lavoro sul fregio dura dieci anni. Alla sua conclusione, nel maggio del 1924, la

28. James Abbe riprende Pavlova col danzatore americano Hubert Stowitts in *La Peri* (a cui Hoffman dedica una scultura), mentre lo Sniffen Court Studio la fotografa con Laurent Novikov ancora in *La Peri*, in *Dionysis*, e in alcune pose per il fregio. Cfr. Conner, Janis C., *A Dancer in Relief*, cit.

29. Su questo patrimonio documentario rimando a Udall, Sharyn R., *Dance and american art. A long embrace*, University of Wisconsin Press, 2012 (pp. 144-150), che inserisce la collaborazione tra Hoffman e Pavlova nel contesto artistico americano, e agli studi della Conner la quale, avendo lavorato sui manoscritti, sottolinea le incongruenze tra i diari, i documenti, e le due autobiografie della Hoffman, più attendibile la prima, *Heads and Tales* (1936), molto romanzata la seconda, *Yesterday is Tomorrow* (1965).

scultrice dà una grande festa in onore di Anna Pavlova. Tra i duecento invitati c'è Arnold Genthe, fotografo di danza noto, tra l'altro, per le sue foto di Pavlova e Duncan, il quale pubblica nel 1936 un'autobiografia piena di riferimenti alle tecniche di raffigurazione del movimento e di aneddoti sulle celebrità passate davanti al suo obiettivo. Quando scrive sia Duncan che Pavlova sono morte, e lui, attraverso il tema della raffigurazione, pone il problema della trasmissione della danza. Egli spera che le fotografie possano stimolare nuove generazioni di danzatori, crede in una memoria attiva delle immagini capaci di impulsare persone in un altro tempo, come le fonti iconografiche antiche hanno mosso queste artiste. Genthe scrive del repertorio di immagini che ha conservato, consegnandolo all'arte figurativa, il movimento della Duncan: i settanta schizzi raccolti dall'artista spagnolo José Clarà, i potenti disegni dei più grandi scultori francesi, Rodin e Bourdelle, quelli in gesso di Van Dearing Perrine e quelli a penna Dunoyer de Ségonzac, i pastelli affascinanti di Grandjouan, e infine le centinaia di disegni realizzati da Abraham Walkowitz dal vivo, la più completa registrazione mai fatta del lavoro di un danzatore³⁰. Anche questi verranno esposti alla 291, dove Walkowitz farà diverse mostre.

Della Pavlova, invece, Genthe scrive che malgrado i tentativi di consegnare la sua danza al cinema e la grande quantità di fotografie che la raffigurano, non ci sono immagini che rendono giustizia al suo movimento. Solo lo splendido fregio chiuso nello studio della Hoffman, che dovrebbe essere riprodotto ed esposto come «memoriale dell'artista immortale e come studio per tutti coloro che sono interessati all'arte della danza»³¹.

Lo spettacolo a cui assistono gli invitati al party nello studio della Hoffman è memorabile. Il *Bacchanal Frieze* è composto da venticinque pannelli in gesso per un totale di 52 figure di danza che mostrano un movimento sempre più concitato attraverso il disequilibrio delle posizioni e il disegno tracciato dalle vesti leggere, la cui fluttuazione si intensifica progressivamente. È un lavoro di ricostruzione esatta dei passi e di suggestione del ritmo, caratterizzato dal contrasto tra un contenuto sensuale e una tecnica scultorea piuttosto accademica: provoca lo stesso effetto che doveva fare la grande ballerina classica quando appariva come baccante. La sequenza richiama sia la pittura vascolare greca³², che rappresentava le azioni in una sequenza di eventi, sia le serie cronofotografiche, che

30. Cfr. Genthe, Arnold, *As I remember*, Reynal & Hitchcock, New York 1936, p. 199. Sull'iconografia della Duncan rimando, oltre agli studi ormai classici di Deborah Jowitt, al catalogo curato da Laffon, Juliette, *Isadora Duncan, une sculpture vivante*, Paris, Paris Musées-Musée Bourdelle, 2009.

31. *Ivi*, p. 178. Inizialmente le due artiste avevano ipotizzato la collocazione del fregio in una Accademia di danza che la Pavlova avrebbe aperto negli Stati Uniti.

32. Un riferimento esplicito alle figure rosse dei vasi è una litografia della Hoffman su fondo nero in cui Pavlova, che la userà come locandina, appare di profilo con la testa all'indietro, le vesti e gli accessori in volo.

alcuni anni prima avevano creato l'immaginario della scomposizione del movimento e del montaggio in serie, sia l'iconografia teatrale della tradizione pittorica, che struttura il singolo quadro come una scena in cui i danzatori entrano, incorniciati da grappoli d'uva come decorazioni figurative ma anche come quinte di uno scenario boscoso autunnale³³. E richiama anche la fotografia di danza di quegli anni, al confine tra realismo e illusionismo. Per essere l'opera di una protetta di Rodin, formalmente è molto meno audace delle visioni della danza che davano gli artisti dell'epoca, e dell'ambiente, della Hoffman. Tra i critici che sottolineano questo aspetto, è Linda Nochlin³⁴ a suggerire un nesso tra Hoffman e Pavlova riguardo al rapporto con la tradizione: entrambe attraversano l'arte moderna e si nutrono dei suoi temi e delle sue suggestioni, ma non rinunciano, dal punto di vista tecnico e stilistico, ai criteri del passato. Non del passato mitico dell'antichità, di cui partecipano al recupero attraverso il tema del baccanale e la formula del fregio, ma del passato prossimo, quello che l'arte figurativa e l'arte della danza a loro contemporanee hanno messo in discussione. Pavlova e Hoffman sono due donne moderne che costruiscono la loro identità artistica sul confine tra tradizione e innovazione, e nel lungo lavoro insieme sperimentano forme dell'azione e della visione capaci di restare in equilibrio tra queste due dimensioni. L'esattezza esecutiva dei loro rispettivi linguaggi le conduce verso uno scambio inedito: Pavlova insegna a Hoffman alcuni passi della coreografia per farle comprendere e ricordare gli atteggiamenti, Hoffman le chiede di ripetere passi ed espressioni che fissa nella memoria oltre che in foto e disegni. È costruendo questo tessuto di esperienza e memoria che Hoffman e Pavlova hanno creato un luogo della danza diverso dalla sala prove e dal palcoscenico. Un luogo fisico, se immaginiamo la Pavlova che scompone la coreografia nel suo studio, e un luogo mentale, che usa la fotografia e la scultura per restare vivo nel tempo. In questa collaborazione la danza ha trovato il ritmo per concedersi alla scultura, in particolare quella danza che sfida la gravità e fa del corpo l'immagine della leggerezza: una forma aerea che si consegna a un combattimento con la materia, la grazia che penetra nella pietra nell'attesa, col tempo, di essere prima o poi risvegliata.

33. Per una descrizione dei singoli pannelli rimando a Fritz, Jami, *Malvina Hoffman's Bacchanale Frieze: movements in relief*; Thesis in Master of Art (Art History), University of Wisconsin, 1994.

34. Nochlin, Linda, *Malvina Hoffman*, in «Arts Magazine», novembre 1984, pp. 106-110. La tesi di Fritz presenta un'analisi degli interventi critici sul fregio alle pp. 16-21.

Il movimento delle statue e le pose della danza

Quello dei fregi è un andamento orizzontale. Oltre a richiamare una forma e una tecnica dell'arte antica, convoca i problemi della dimensione seriale, e del rilievo, quella semi-libertà della figura che in parte resta intrappolata nella materia. Il fregio è uno dei modi con cui l'arte figurativa rappresenta il movimento: la serie come inanellamento di diversi frammenti di tempo e il rilievo come spinta della figura che emerge dalla materia inerte. Un movimento in avanti, che scandito in pannelli si organizza in una sequenza narrativa.

Il modello del fregio ha degli esempi importanti nel teatro e nella danza europei di inizio Novecento. A differenza delle statue, che forniscono un campionario di gesti ed espressioni, i fregi suggeriscono lo sviluppo del movimento nello spazio. L'animazione del fregio coinvolge quindi sia il lavoro sulle posizioni delle singole figure, sia l'andamento d'insieme: l'espressività del corpo e le sue evoluzioni dinamiche. La visione è frontale e le figure si muovono su una linea, mantenendo tutte (in scena) la stessa distanza dallo spettatore, e quindi (in figura) le stesse dimensioni.

Il fregio più celebre della scena del Novecento è senz'altro quello che si anima nell'*Après-midi d'un faune* di Nižinskij, del 1912. Il coreografo ha modellato le singole Ninfe come statue e le ha poste su un piano privo di profondità, creando una visione senza prospettiva. Ha lavorato sulla torsione fisica di queste sette figure che, a pensarle in un dipinto, sono anche una figura sola il cui movimento è scomposto e raffigurato orizzontalmente nello spazio, oppure sono le figure di un cerchio, sezionato per essere visto frontalmente. La storia di questa coreografia coinvolge Rodin, che la considera una lezione d'arte e di bellezza³⁵, e convoca la fotografia, che la ha consegnata alla memoria attraverso il progetto del raffinato pittorialista Adolf de Meyer il quale riprende, in un allestimento *ad hoc*, il fregio delle Ninfe, lente nelle loro difficili posizioni, l'intemperanza dionisiaca del fauno Nižinskij, e le figure singole fotografate nel dettaglio, da vicino, come dei frammenti di statue³⁶. Le immagini, che permettono all'osservatore di avvicinarsi e allontanarsi, mostrano il rapporto tra la cura dei dettagli e l'effetto d'insieme in un procedimento creativo che imprime il movimento dall'esterno, usando la visione. È il

35. In difesa della coreografia, ritenuta scandalosa per la esplicita sensualità del fauno, Rodin aveva pubblicato l'articolo *La rénovation de la danse* su «Le Matin» del 30 maggio 1912. Considerandolo il modello ideale, Rodin descriveva il danzatore come una statua antica che si animava e che col suo slancio selvaggio poneva fine agli artifici del balletto. Lo scultore auspicava che lo spettacolo fosse messo a disposizione degli artisti per imparare a riconoscere, a disegnare e a scolpire la bellezza.

36. Ho dedicato a questo argomento *L'impronta del fauno. Una danza nascosta nelle fotografie di Adolf de Meyer*, in «Teatro e Storia», n. 35, 2014, pp. 35-59.

contrario di ciò che accade nella danza della Duncan la quale, secondo il parere di Rodin, era arrivata alla scultura in modo naturale e istintivo³⁷, e che, per Bourdelle, si scolpiva dall'interno. È una differenza che attraversa anche i due metodi di lavoro, la coreografia e l'improvvisazione. Questi due poli, queste due forze opposte che rivoluzionano la danza da dentro il balletto l'uno e da fuori l'altra, sono le due figure che Bourdelle sceglie per raffigurare la danza nella metopa scolpita per il Théâtre des Champs-Élysées, di cui realizza la facciata e le decorazioni interne³⁸. Se in questa metopa sono riconoscibili il fauno e la sacerdotessa, negli altri rilievi la danza entra nelle figure in modo più misterioso. In primo luogo col movimento espresso attraverso le pose fisicamente impegnative e le vesti e i capelli fluttuanti, che Bourdelle aveva sperimentato nelle centinaia di disegni dedicati alla Duncan. In secondo luogo col passaggio di quest'ultima, che Bourdelle stesso indica, nei suoi scritti, come la fonte di ispirazione della figura che fa da allegoria alla Tragedia, e delle nove muse che circondano Apollo nel grande fregio centrale. Duncan si spersonalizza e si moltiplica, diventa l'incarnazione attuale delle divinità antiche che si ergono a custodi di un teatro che è il tempio della modernità, e incarna sia l'arte che le forme mitiche della sua ispirazione. Questo fregio di Bourdelle, come quello della Hoffman, assume in pieno il magistero di Rodin per l'importanza data al movimento vitale delle figure, e allo stesso tempo si emancipa dallo stile del maestro. Entrambe le opere costituiscono una lezione sulla complessità del rapporto con la tradizione, fosse anche quella innovativa di maestri come Rodin, fondatori della modernità.

Nel teatro europeo di inizio Novecento il fregio non è solo un modello di raffigurazione del movimento. Può essere una strategia della visione che crea un altro tipo di relazione tra arti figurative e arti sceniche. È la proposta di Georg Fuchs, in forma di scena teatrale ma anche di idea disseminata attraverso un libro. Nel 1909, a un anno dall'inaugurazione del suo Künstlertheater di Monaco, Fuchs pubblica *Die Revolution des Theaters* dove, alla luce dell'esperienza pratica, rielabora e raccoglie gli scritti degli anni precedenti sull'arte, sul teatro e sulla danza. In questo intreccio di linguaggi Fuchs assimila la lezione dello scultore Adolf von Hildebrand³⁹, il quale nella forma in rilievo

37. Cfr. Auguste Rodin, *Sur Isadora Duncan*, in *Bulletin de L'Œuvre consacré à Isadora Duncan*, Paris, La Belle Édition, 1911, pagine non numerate. Il testo di Rodin, probabilmente richiesto da Lugné-Poe e che appare qui con un suo disegno di Isadora, è stato ripreso in molti programmi di spettacoli della danzatrice.

38. Il teatro, che rispondeva alle esigenze di un pubblico avido di novità e si offriva come spazio adatto a vari generi di spettacolo, era nato nel 1913 dalla visione dell'impresario ed editore musicale Gabriel Astruc, dai finanziamenti di Gabriel Thomas, dall'architettura dei fratelli Perret, dall'intervento di artisti come Bourdelle e dei due pittori Nabis, Maurice Denis e Édouard Vuillard, che avevano collaborato con l'ambiente del teatro simbolista. Denis è anche tra gli artisti che hanno raffigurato la Duncan.

39. Cfr. Tinti, Luisa, *Georg Fuchs e la rivoluzione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1980, in particolare alle pp. 119-131.

vedeva una massa capace di inglobare il movimento perché ne esprimeva i processi interiori. In quel processo di semplificazione che è la scena in rilievo a teatro, che riproduce secondo Fuchs la tendenza dell'attore a venire in avanti, c'è tutta la consapevolezza del movimento come flusso che si può scomporre in unità, frammenti singoli capaci di riprodurre l'immobilità non come assenza di movimento, ma come momento di massima tensione. È nella prospettiva di questo rapporto tra movimento e immobilità che Fuchs accenna all'uso che la Duncan fa della statuaria greca, di cui riproduce pose in sequenza senza riempire il passaggio da una figura all'altra col suo ritmo corporeo. L'approccio di Duncan sarebbe, secondo Fuchs, intellettuale, privo di una cultura fisica, basato su gesti volontari dettati dal pensiero e non sul ritmo: una danza incorporea.

Il problema della corporeità della danza, che abbiamo visto presentarsi in segno opposto nel caso Hoffman/Pavlova, emerge con forza nella dialettica tra il movimento e la sua raffigurazione, tra l'azione e il suo rapporto con il tempo, con lo spazio, con la forma e con la materia. Gli esempi di fregio nel teatro e nella danza del primo Novecento ne esplorano diverse declinazioni: un fregio vivente e danzante (Nižinskij), un fregio che si modernizza nella serie fotografica (de Meyer), un fregio allegorico in cui il mito incontra il presente (Bourdelle), e un fregio che nel passaggio dal piano dell'estetica a quello della tecnica teatrale, sintetizza il rapporto tra figura e ritmo (Fuchs). Sono esempi del contesto in cui si colloca il fregio della Hoffman, dove la coreografia è un processo che si può condensare in una serie di immagini, e che grazie ad esse può riprendere il suo sviluppo da un punto qualunque della sua scomposizione, come era, per gli antichi, la pratica della memoria⁴⁰.

Il fregio della Hoffman vuole essere sia un documento letterale della danza che un'opera d'arte.

Per questa sua doppiezza solleva problemi che riguardano la fotografia, che fin dalla sua invenzione aveva intrecciato la sua storia a quella della scultura. Dalla metà dell'Ottocento, ad esempio, entravano nell'uso delle accademie di belle arti i cataloghi fotografici dei modelli scultorei da copiare, quelli dell'antica Grecia e del Rinascimento italiano, esempi del repertorio di riproduzioni di capolavori che darà vita a quel "Museo immaginario"⁴¹ capace di cambiare la percezione dell'arte nel Novecento. Gli album di statue antiche, veri e propri manuali per scultori e attori, costituiscono per la fotografia la messa

40. Cfr. Yates, Frances, *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1966, trad. it. *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972 e 1993.

41. Mi riferisco all'idea, al progetto e agli scritti di André Malraux. Rimando alla prima pubblicazione del saggio, corredato da un album fotografico di 175 riproduzioni di opere d'arte, come primo volume de *La Psychologie de l'art*. Cfr. *Le Musée imaginaire*, Genève, Skira, 1947.

a punto di un linguaggio basato sulla scelta della prospettiva, delle distanze, degli sfondi, della luce. Linguaggio che amplia e trasforma il suo vocabolario quando i soggetti diventano le sculture moderne, per le quali la fotografia diventa lo strumento principale di diffusione. Rodin e i suoi contemporanei sono mobilitati su un uso consapevole della riproduzione fotografica, in molti casi realizzata dagli stessi scultori che vogliono controllare il modo in cui le opere vengono viste. È così per Bourdelle, che usa una luce espressiva e angolature impossibili (dall'alto o dall'interno dei gruppi scultorei) per cogliere l'aspetto vitale e inquietante delle sue figure, per Constantin Brâncuși, che riprende le sue opere nello spazio dello studio facendole interagire con l'ambiente e trasferendo il suo sguardo negli occhi dell'osservatore, ed è così per Medardo Rosso, che attraverso la fotografia vuole far dimenticare la materia delle sue sculture. La smaterializzazione riguarda anche Rodin, che non fotografa ma che dirige le riprese intervenendo esteticamente sull'allestimento e sull'illuminazione delle sue opere. L'incontro con Steichen, nel 1901, gli mostra possibilità nuove della fotografia. Uno dei primi ritratti che questo gli fa è il suo profilo in silhouette, una massa scura dai tratti inconfondibili, con sullo sfondo, sfocato e quasi evanescente, enorme e bianco come un dio, il suo *Victor Hugo*. Successivamente, grazie a un montaggio di negativi, aggiungerà all'immagine anche la figura del *Penseur*, creando un mondo dove convivono l'autore e le sue figure, che appaiono vive quanto e più della sua sagoma. Poi, nel 1908, Steichen scatta la famosa serie di fotografie del *Balzac* illuminato dalla luna, uno spettro che compare dal buio e che convince definitivamente Rodin del potenziale artistico del mezzo fotografico. L'autore di questi fantasmi di marmo è al centro del rapporto di Rodin con altri membri della Foto-secessione (Adolf de Meyer, il pittorialista autore del libro su Nižinskij, Alvin Langdon Coburn, Gertrude Käsebier) coi quali scambia lettere⁴² e immagini: le riproduzioni delle opere, i ritratti, le foto di lui e i suoi assistenti al lavoro, i suoi disegni che il gruppo espone e pubblica a New York. Queste lettere raccontano un contesto, con Adolf De Meyer che introduce la Käsebier presentandola come un'artista all'altezza di Steichen, Coburn che gli invia un biglietto in accompagnamento a una fotografia di George Bernard Shaw nudo nella posa de *Le Penseur*, scattata subito dopo l'inaugurazione del capolavoro del maestro, nel 1906. Shaw che si spoglia e imita la scultura per farne una fotografia è un esempio straordinario del rapporto tra corpo e figura che viene sperimentato da questi intellettuali, di cui fanno parte anche i fotografi, fino ad allora percepiti solo come dei mestieranti. E di cui fanno parte i danzatori.

42. Le lettere sono conservate al Musée Rodin, Archives, Fonds Historique. Ne appaiono alcuni frammenti nei volumi monografici sugli interlocutori per i quali rimando alla bibliografia.

Fotografia, danza e scultura

Le più note fotografie della Duncan sono quelle di Edward Steichen e Arnold Genthe. Entrambi hanno contribuito all'affermazione artistica della fotografia e per tutti e due la scultura ha costituito un punto di riferimento, Steichen avendo mostrato la vita nelle statue di Rodin; Genthe per un processo inverso, avendo preso la statuaria classica come modello per le sue fotografie di nudo e di danza. Dai ritratti delle sue *Venus of Broadway*, dove l'espressione del volto è sacrificata per una calma e statuaria bellezza, ai suoi *Modern torso*, dove grazie ai giochi di luce scompaiono le braccia e i volti e non restano che frammenti di splendidi corpi simili alle dee mutilate dal tempo, Genthe esplicita i suoi riferimenti alla scultura antica, a cui allude anche parlando della raffigurazione della danza. Scrive nell'autobiografia che il suo scopo è stato quello di catturare il ritmo, non di creare una galleria di danzatori negli atteggiamenti dei loro spettacoli. Genthe pone una questione che non è nuova ma che la tecnica fotografica rimette al centro del dibattito artistico, quella delle arti figurative costrette a scegliere un solo istante e una sola prospettiva per rappresentare qualcosa che si sviluppa nel tempo, e ad arrestarlo secondo i criteri della bellezza. Genthe era un uomo colto e si era formato in Germania⁴³, il riferimento a Lessing e al suo *Laocoonte* sembra implicito e dà profondità alle sue fotografie, che non possiamo osservare solo come documenti della danza.

it is quite difficult matter to seize with certainty that one moment in the dance in which the pose of the body and the lines of the drapery form an harmonious and graceful design; and unless a pose – here the photographer has a task similar to the sculptor's – indicates the preceding as well as the following movement, be it rapid or slow, a suggestion of motion.⁴⁴

Le fotografie in voga ai suoi tempi, che servivano a scopi commerciali, bloccavano i danzatori in rigide pose. La Duncan, esterna al circuito ufficiale del balletto, aveva fatto di tutto per sfuggire a questa formula, che avrebbe imprigionato la sua immagine lasciandola sulla superficie delle sue figure di danza. Per Duncan anche il danzatore agiva da scultore. Entrambi intrecciano la ricerca della forma con quella del movimento. Ne aveva scritto lei stessa in testi che Genthe conosceva, perché raccolti nel volume postumo *The Art*

43. Dopo un dottorato in filologia all'Università di Jena, Genthe era arrivato negli Stati Uniti come precettore. La fotografia lo fa restare in America, dove conquista una grande notorietà con gli scatti di Chinatown realizzati prima del terremoto di San Francisco che nel 1906 ha distrutto il quartiere. Il suo libro *The book of the dance* (International Publishers, Boston 1916 e 1920) segna simbolicamente la nascita della fotografia di danza come genere autonomo. A due anni dalla scomparsa della Duncan pubblica *Isadora Duncan. Twenty-four studies by Arnold Genthe*, New York & London, Mitchell Kennerley, 1929. Cfr. il mio *Arnold Genthe e Isadora Duncan. Fotografare il ritmo, danzare le immagini*, in «Imago», n. 718, 2013, pp. 185-192.

44. Genthe, Arnold, *As I remember*, cit., pp. 195-196.

of the Dance, illustrato dai disegni di molti artisti e dalle fotografie sue e di Steichen. Per il fotografo e per la danzatrice il riferimento alla pratica della scultura è relativo alla capacità di assorbire il tempo in una posa vibrante, di rendere manifesta la vita che anima la materia. Genthe lo associa all'uso che la Duncan fa dell'iconografia antica usata come sorgente di un movimento capace di sincronizzare il corpo e lo spirito⁴⁵. Tra le immagini a cui si ispira e quelle moderne che la celebrano, la danza crea un ponte vivente, un soffio vitale da una statua all'altra. I testimoni di questo processo sono soprattutto coloro che vedono danzare Isadora Duncan "da vicino", nell'intimità di una performance privata. Qualcosa che lascia una traccia indelebile nella memoria, e il cui racconto lega tra loro molte testimonianze, dalle autobiografie ai disegni, dalle sculture alle fotografie.

Nella primavera del 1911, mentre suo marito viaggia verso il Polo Sud e la stampa inglese la segue come un personaggio famoso, Kathleen Bruce raggiunge la Duncan a Neuilly. Il 30 aprile annota nei diari: «Isadora got into her dancing dress and danced for me, and I lay on a divan, and there were coloured lights. Oh dear me! – very wonderfoul indeed»⁴⁶.

Delle danze private parla anche Bourdelle, che ne annota il ricordo in uno dei frammenti che dedica alla Duncan, nel cui movimento vede la capacità di riverberare, di modificare lo spazio e propagarsi nel tempo: «Isadora avait dansé, chez elle, pour moi tout seul, un arbre dans le vent qui la balance, puis, les oiseaux qui volent dans cet arbre. Elle avait depuis longtemps cessé que l'arbre et les oiseaux et elle se balançaient toujours en moi»⁴⁷.

Un altro testimone d'eccezione di questa pratica ravvicinata è naturalmente Craig, che anni dopo la relazione con Isadora, nel 1920, assiste, insieme a Steichen, a quella che descrive come una pura manifestazione della bellezza: «suddenly there appears an ancient truth – of such a revelation I cannot speak. [...] All was in it. From the first hopes to the beating down of the soul – the rising up of a soul – and even our sorrow – [...] “it is beautiful”. For my part I have never seen such expression come from any being»⁴⁸.

Steichen, in quello stesso anno, assisterà a una dimensione ancora diversa, quando fotograferà Isadora ad Atene. Tra le colonne del Partenone, immobile nei gesti solenni di

45. *Ivi*, p. 197.

46. *Self-portrait of an artist*, cit., p. 93.

47. Tratto dal manoscritto *Pensées à propos des danses d'Isadora Duncan*, 1912, conservato al Musée Bourdelle senza codice. Bourdelle ne estrapola e rimonta alcuni brani nei vari testi che dedica alla danzatrice. Si veda ad esempio Bourdelle, Antoine, *Écrits sur l'art et sur la vie*, Paris, Arted, 1981, p. 90.

48. Il quaderno che contiene queste annotazioni è conservato alla BnF – Fondo Craig – MS Book n°28 – 1920 [EGC – MS – C – 403].

una sacerdotessa che conosce i misteri conservati tra le pietre, Duncan assorbe il movimento nella sua presenza: non più una statua che prende vita, ma la vita che si condensa nella forma di una statua.

Le danze private dovevano essere il vero patto della Duncan coi suoi spettatori. In silenzio, interrompendo il corso del tempo quotidiano, metteva in atto quel rito che conoscono i fotografi, quando collaborano creativamente coi danzatori e li accolgono negli spazi ravvicinati dei loro studi. I racconti di Genthe, che fotografa molti danzatori, forniscono una testimonianza di queste visioni da affiancare alle immagini. Anche lui racconta di una danza privata della Duncan. I due parlano della sfasatura tra la donna e l'artista, quella distanza rimarcata nell'autobiografia della Bruce, l'unica testimone a non elaborare creativamente la memoria di Isadora. Per dimostrare che quella separazione non esiste Isadora sorride a Genthe e gli dice: «“Sit over there and I will dance for you”. And in those few minutes, without an audience, without music or any outward inspiration, she danced a poem on ineffable beauty»⁴⁹.

Le fotografie di Genthe, che Duncan definirà dei ritratti della sua anima, innescano una serie di collaborazioni. Eleonora Duse e Ellen Terry si fanno ritrarre da lui dopo averle viste. Anche Anna Pavlova, stando al racconto di Genthe, gli chiede degli scatti che piacerebbero a Isadora. «“You will have no difficulty, I am sure, as I can hold any dance pose for several seconds”. “You can, I know”, was my response, “but your draperies can't”»⁵⁰. Questa breve conversazione è il preludio a una delle più belle fotografie di Anna Pavlova, l'unica che la coglie in movimento libero. La danzatrice inizia a scaldarsi e Genthe la fotografa senza che lei se ne accorga e senza quasi guardare l'inquadratura. Uno scatto la coglie in un disegno perfetto sullo sfondo nero. I contorni sfumati, la veste trasfigurata dall'effetto mosso, gli arti fermi a stagliare la posizione nello spazio, la scultura di un attimo.

È una delle rare fotografie non costruite della Pavlova, che la definisce “un miracolo”. Lo scatto è del 1915, e nello stesso anno la ballerina torna nello studio di Mishkin che la riprende nel costume di *Dragonfly*, in *arabesque*, sulle punte. Sono fotografie massicciamente ritoccate per ridisegnare l'appoggio del piede a terra, il movimento leggero delle vesti, il sorriso, e probabilmente per nascondere i sostegni necessari ai lunghi tempi di posa⁵¹. È evidente che Pavlova non sta danzando. Lo spazio intorno a lei non si lascia

49. Genthe, Arnold, *As I remember*, cit., p. 198.

50. *Ivi*, p. 177.

51. Per l'analisi di questa foto rimando a William A. Ewing, uno dei pochi specialisti di fotografia di danza, in *The fugitive gesture. Masterpieces of Dance Photography*, London, Thames and Hudson Ltd, 1987,

plasmare da una posizione protratta nel tempo che diventa posa, ma una posa diversa da quelle che riprende Hoffman nelle sue foto amatoriali, che sono dello stesso anno e aggiungono la testimonianza di un altro spettatore solitario:

And then, against the green wall – standing, turning her torso as a flower turns toward the sun – smiling, young, naïve, – the pose from the *Bacchanale* before she falls – exhausted. I cannot draw a line – it is too much – but the impression, like a vision in a dream, will stay forever in my spirit.⁵²

A Genthe e Hoffman Pavlova ha mostrato l'essenza sottile della sua danza, a cui è più raro assistere nel caso di una famosa ballerina accademica protetta dalla tecnica, dalla partitura, dalla distanza dello spettacolo. Le foto pubblicitarie riproducevano volontariamente quella distanza, ritraendo non il danzatore, ma il personaggio da lui interpretato. Lo sguardo e le opere di Genthe e di Hoffman mostrano invece, a osservatori di un altro tempo, le impressioni quasi fisiche provate nella solitudine della visione, come spettatori unici del movimento che *anima* il corpo, che è *l'anima* del corpo, e che nelle stanze e negli studi fa dono di sé. Non si tratta soltanto delle emozioni che vengono veicolate dal movimento, dei sentimenti espressi attraverso i gesti, si tratta di impulsi che arrivano dal profondo della persona, e della storia. L'antichità, che i danzatori interpretano come modello di un movimento naturale oltre che come riferimento estetico, permette di evocare questo aspetto: le statue e i fregi non sono soltanto le matrici dei gesti, delle posture e degli abiti. Le statue antiche sono gli antichi dei. Sono le raffigurazioni di forze silenziose che la storia, ciclicamente, ha risvegliato. Nel Novecento questa rigenerazione passa attraverso molti canali, dalla letteratura alla filosofia, e tra le pratiche che più consapevolmente hanno restituito la linfa alle rovine dell'antichità ci sono la scultura, che ne assume la lezione e la doppia visione filtrata dal Rinascimento italiano, quando gli dei tornavano da sotto terra col ritrovamento delle statue, e la danza, che fa tornare gli antichi dei attraverso l'animazione delle loro effigi. La fotografia, strumento della modernità, contribuisce all'incontro tra questi due linguaggi facendo da tramite con le immagini che si sovrappongono alla memoria, le foto di lavoro che spogliano la danza dell'arte dello spettacolo per farle indossare gli abiti dell'opera d'arte visiva e permanente, oppure facendosi luogo stesso dell'arte, palcoscenico delle sculture nuove attraversate da una forza antica, racchiusa nel marmo o sprigionata dal corpo di ninfe, baccanti, e profetesse della modernità.

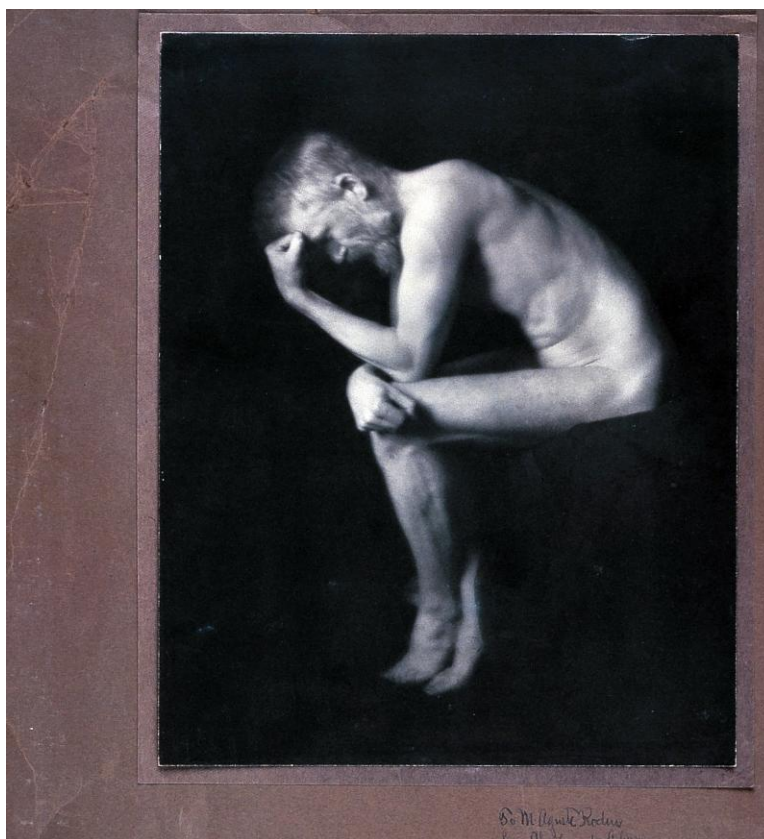
p. 13.

52. Conner, Janis C., *A Dancer in Relief*, cit.

Schede iconografiche

Le schede iconografiche che seguono raccolgono alcune immagini evocate nel saggio, o le opere di artisti di cui si traccia il profilo. Non illustrano direttamente il testo. Ne costituiscono alcuni dei riferimenti visivi e si mettono in dialogo con altri documenti: lettere, autobiografie e articoli che fanno loro da didascalie e ne indirizzano la lettura verso i temi trattati.

Alvin Langdon Coburn
George Bernard Shaw as The Thinker
1906
(Archives Musée Rodin)



My Dear M. Rodin,

I am sending you for your acceptance a print which I call "Le Penseur", the sitter of which you will no doubt recognize! It was taken in Paris not long after our presence at the unveiling of your masterpiece of that name.

I have not forgotten your generous promise to send me some of your drawings which I shall greatly treasure. I am expecting to be in Paris again about the end of this month when I shall look forward to the pleasure of meeting you again.

With kindest regards – Sincerely your – Alvin Langdon Coburn

[Archives Musée Rodin – *Lettres* – COB1394 – 12 sep. 1906. In archivio è conservata anche una traduzione manoscritta in francese. Un estratto della lettera è pubblicato in Pinet, Hélène, *Rodin et la photographie*, Paris, Gallimard/Musée Rodin, 2007, p. 148]

Edward Steichen
The Open Sky
1908
(Archives Musée Rodin)



Late in summer of 1908, I received word from Rodin that he had moved his Balzac out into the open air so that I could photograph it. He suggested photographing it by moonlight. I immediately went out to Meudon to see it and found that by daylight the white plaster cast had a harsh, chalky effect. I agreed with Rodin that under the moonlight was the proper way to photograph it. [...] I spent the whole night photographing the Balzac. I gave varying exposures from fifteen minutes to an hour, and secured a number of interesting negatives. [...] In the morning, at breakfast, when I lifted the napkin from my plate, I found two one-thousand franc notes. That was four hundred dollars, a fabulous present for a night's work! It was typical of the generosity of Auguste Rodin. Instead of showing Rodin proofs, I immediately made enlarged negatives and commenced printing. It wasn't until a week or two later, when I had fine pigment prints, that I turned up to

show them to Rodin. The prints seemed to give him more pleasure than anything I had ever done. He said, “You will make the world understand my Balzac through these pictures. They are like Christ walking in the desert”. A few days later, one of his studio helpers came to my place with a beautiful bronze statue called “The Walking Man” [...] a symbol for me of what he hoped my whole life would be – a continuous marching onward.

[Steichen, Edward, *Steichen: A life in photography*, New York, Harmony Book/MoMA, 1963, pagine non numerate]

Arnold Genthe
Modern Torso
1918



To Alfred Stieglitz of New York, more than to any other man, must be given the credit for the place photography occupies among the graphic arts today. He exercised a far-reaching influence through his own super work, and perhaps even more through that sumptuous publication, *Camera Work*, of which he was the creator, editor and publisher. It contained reproductions – the most perfect ones ever to appear in any magazine – of the work of leading pictorialists and brilliantly written essays and comments by prominent critics. The exhibitions he arranged in the little Fifth Avenue gallery known as “291” – the home of the Photo-Secession Movement – were not only devoted to photography but to the showing of drawings and paintings with which New York was as yet unacquainted.

[Genthe, Arnold, *As I remeber*, New York, Reynal & Hitchcock, 1936, p. 264]

Kathleen Bruce

Riches

1905/06



I had got to know Rodin before that the grand old sculptor's executive power had begun to wane, and long before he came to London, dressed in clothes so unsuitable to his true self, to be petted and fawned on by smart London ladies, all his dignity, a dignity as of a mountain crag, quite dissipated. In those earlier days I would walk often with him round his studio, and he would open small drawers [...] and show dozens and dozens of exquisitely modeled little hands or feet, tiny things, of a delicious delicacy to compare with the grand rough *Penseur* or his *Bourgeois de Calais*. [...]

He would flatter me and my work. He would call me '*Un petit morceau grec d'un chef d'œuvre*', and I would look at my stalwart arms and legs and not feel at all fragmentary. But I looked for the days when I was allowed to lunch with him at Meudon and watch him work. Those were days not wasted, I thought.

[Bruce, Kathleen, *Self-portrait of an artist. From the Diaries and Memoirs of Lady Kennet (Kathleen, Lady Scott)*, London, John Murray, 1949, pp. 42-43]

Herman Mishkin
Automne Bacchanale
 1910



The scene: a land of forests and flowers and blue skies. The grove is empty, filled only with soft sounds and the the whispering of leaves which are rosy with the kisses of summer suns. Soon we hear her coming, the Dryad of the wood. Swift in pursuit a human – or is it Apollo and but ill-disguised as a shepherd? Superb in his strength, limbs fashioned like a god's yet as light and supple as a girl's.

And she, the wood-nymph? Oh, she is beautiful; redolent of the resinous woods, the virgin flowers of the forest: as timid as a fawn, as bold as the flame-eyed hawk. Clothed with sun-beams and shadows: her hair a cloud the stars have pierced: her lips roses in full bloom. otherlanguage

[Applin, Arthur, *L'Automne Bacchanale*, in Id., *The stories of the Russian Ballet*, London, Everett & Co, 1911, p. 87]

Malvina Hoffman
Bacchanale Russe (bronzo)
1912



I have never had such a difficult problem – it's awful – I pray I may never be seized with the desire to fit two flying creatures together in wax again. If you could see the antics that go in trying to get my two models to take the pose together!

[Malvina Hoffman, frammento di una lettera alla sorella Helen, in Conner, Janis C., *A Dancer in Relief. Works by Malvina Hoffman*, Hudson River Museum, 1984, pagine non numerate]

Malvina Hoffman
Automne Bacchanale

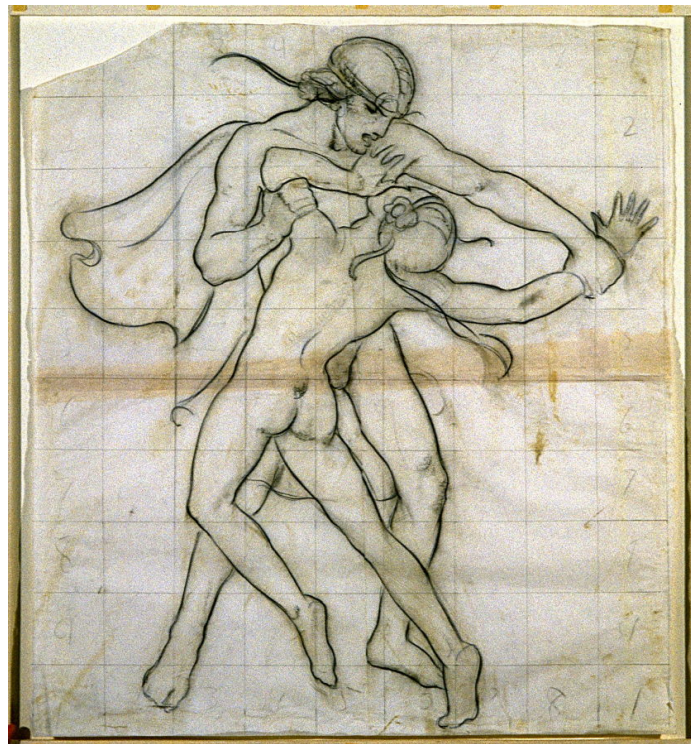
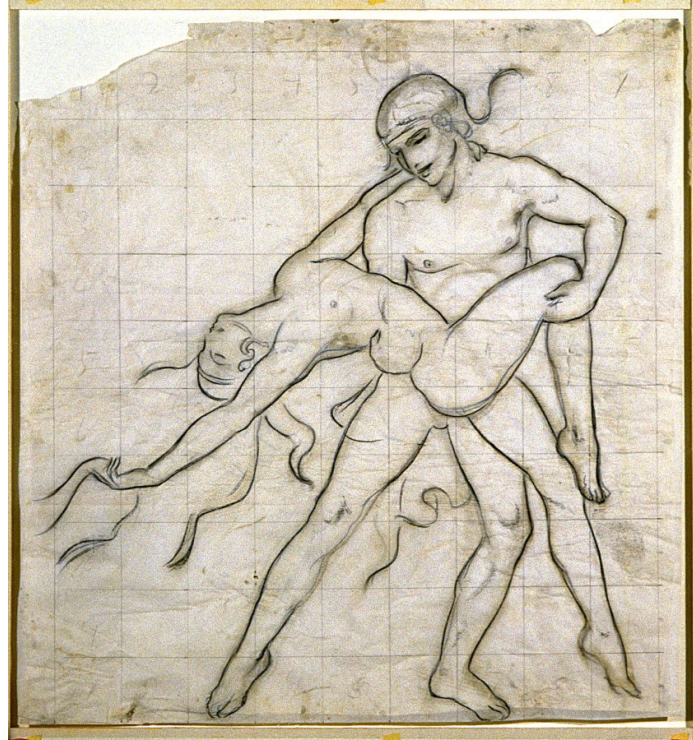
*Anna Pavlova in una fotografia scattata nel suo studio in una
serie di immagini sulle posizioni della coreografia*
1915



Malvina Hoffman
Automne Frieze
Pannello n. 24
1914-1924



Malvina Hoffman
Bacchanale Frieze
Bozzetti



Malvina Hoffman
Bacchanale Frieze
 1914-1924



Mon élève, mon artiste chérie, je suis touché de votre tendre bonté pour le vieil artiste qui a sa gloire protégée par votre enthousiasme et votre cœur. Merci ! Je suis heureux de constater vos succès, et l'amitié que vous avez de ceux que vous connaissez, vous et votre talent. Les deux mille cinq cents francs que vous avez laissés à la banque Harjes pour moi en cas de besoin dans la guerre sont, étaient une sûreté en cas de cataclysme.

Je travaille matin et soir tous les jours. Je regarde votre photo, et la petite main en plâtre que vous m'avez donnée, et je sens que vous êtes à côté de moi toujours et j'écoute vos conseils – et quelquefois vous me donnez un doux regard d'amitié. Que Dieu vous bénisse. Votre Malvina dévouée.

[Carteggi tra Auguste Rodin e Malvina Hoffman, citati in Buley-Urbe, Christina, *Mes sœurs divines. Rodin et 99 femmes de son entourage*, Paris, Éditions du relief, 2013, p. 239]

Bibliografia

- Applin, Arthur, *The stories of the Russian Ballet*, London, Everett & Co, 1911.
- Arsène, Alexandre, *Malvina Hoffman*, Paris, J.E. Pouterman, 1930.
- Aveline, Claude - Dufet. Michel, *Bourdelle et la danse. Isadora et Nijinsky*, Paris, Arted, 1969.
- Basdevant, Denise, *Bourdelle et le Théâtre des Champs-Élysées*, Paris, Chêne, 1982.
- Brandstetter, Gabriele, *Poetics of dance*, Oxford University Press, 2015.
- Bourdelle, Antoine, *Écrits sur l'art et sur la vie*, Paris, Arted, 1981.
- Bruce, Kathleen, *Self-portrait of an artist. From the Diaries and Memoirs of Lady Kennet (Kathleen, Lady Scott)*, London, John Murray, 1949.
- Buley-Urbe, Christina, *Mes sœurs divines. Rodin et 99 femmes de son entourage*, Paris, Éditions du relief, 2013.
- *Bulletin de L'Œuvre consacré à Isadora Duncan*, Paris, La Belle Édition, 1911.
- Carter, Alexandra - Fensham, Rachel (a cura di), *Dancing Naturally*, London, Palgrave Macmillan, 2011.
- Conner, Janis C., *A Dancer in Relief. Works by Malvina Hoffman*, Hudson River Museum, 1984.
- Conner, Janis, *The Ethereal Icon: Malvina Hoffman's worshipful imagery of Anna Pavlova*, in Tolles, Thayer, (a cura di), *Perspectives on American Sculpture Before 1925*, New York, Met Publications, 2003.
- Craig, Edward, *Gordon Craig. The story of his life*, New York, Alfred A. Knopf, 1968; New York, Limelight, 1985.
- Craig, Edward G., *Index to the story of my days*, London, Hulton Press, 1957.
- Craig, Edward Gordon, *Scene*, London, Oxford University Press, 1923.
- Duncan, Doree - Pratl, Carol - Splatt, Cynthia, *Life Into Art: Isadora Duncan and Her World*, New York, W. W. Norton & Company, 1993.
- Duncan, Isadora, *My life*, New York, Boni & Liveright, 1927.
- Duncan, Isadora, *The Art of the Dance*, New York, Theatre Arts, 1928.
- Ewing, William A., *The fugitive gesture. Masterpieces of Dance Photography*, London, Thames and Hudson Ltd, 1987.
- Fritz, Jami, *Malvina Hoffman's Bacchanale Frieze: movements in relief*, Thesis in Master of Art (Art History), University of Wisconsin, 1994.
- Gautheri, Véronique, *L'Œil et la Main. Bourdelle et la photographie*, Paris, Paris Musées/Éd.

Éric Koehler, 2000.

- Genthe, Arnold, *As I remeber*, New York, Reynal & Hitchcock, 1936.
- Genthe, Arnold, *Isadora Duncan. Twenty-four studies by Arnold Genthe*, New York & London, Mitchell Kennerley, 1929.
- Genthe, Arnold, *The Book of the Dance*, Boston, International Publishers, 1916.
- Gernsheim, Alison and Helmut (a cura di), *Alving Langdon Coburn, photographer. An autobiography*, New York, Frederick A. Praeger, 1966.
- Goldscheider, Cécile (a cura di), *Danse. Vingt-quatre études de Rodin*, Paris, Éditions Albert Morancé, 1968.
- Hoffman, Malvina, *Heads and Tales*, New York, Charles Scribner's Sons, 1936.
- Hoffman, Malvina, *Yesterday is Tomorrow*, New York, Crown, 1965.
- Jowitt, Deborah, *Images of Isadora: The Search for Motion*, in «Dance Research Journal», vol. 17/18, autunno 1985-primavera 1986, pp. .
- Kinkel, Marianne, *Races of Mankind: The Sculptures of Malvina Hoffman*, University of Illinois Press, 2011.
- Laffon, Juliette (a cura di), *Isadora Duncan, une sculpture vivante*, Paris Musées/Musée Bourdelle, 2009.
- LaMothe, Kimerer L, *Nietzsche's dancers*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.
- LaMothe, Kimerer L., «A God Dances through Me»: *Isadora Duncan on Friedrich Nietzsche's Revaluation of Values*, in «The Journal of Religion», vol. 85, n. 2, aprile 2005, pp. .
- Macintosh, Fiona, (a cura di) *The Ancient Dancer in the Modern World*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- Magliel, Paul (a cura di), *Nijinsky, Pavlova, Duncan: three lives in dance*, New York, Da Capo, 1977.
- Malraux, André, *Le Musée imaginaire*, Genève, Skira, 1947.
- Marcoci, Roxana (a cura di), *The original copy. Photography of sculpture, 1839 to today*, New York, The Museum of Modern Art, 2010.
- Marenzi, Samantha, *Arnold Genthe e Isadora Duncan. Fotografare il ritmo, danzare le immagini*, in «Imago», n. 7/8, 2013, pp. .
- Marenzi, Samantha, *L'impronta del fauno. Una danza nascosta nelle fotografie di Adolf de Meyer*, in «Teatro e Storia» (n.s.), n. 35, 2014, pp. 35-59.
- Mei, Silvia, *Anna Pavlova, danzatrice eurasiatica?*, in «Antropologia e Teatro», n. 1, 2010, pp. .
- Michaels, Barbara L., *Gertrude Käsebier. The photographer and her photographs*, New York,

Harry N. Abrams, 1992.

- Niven, Penelope, *Steichen. A Biography*, New York, Clarkson Potter, 1997.
- Nochlin, Linda, *Malvina Hoffman*, in «Arts Magazine», novembre 1984, pp. .
- Pavlova, Anna, *Pages de ma vie*, in Svetloff, Valerian, *Anna Pavlova*, Paris, Brunoff Éditeur, 1922, pp. .
- Pinet, Hélène (a cura di), *Rodin et la photographie*, Paris, Gallimard/Musée Rodin, 2007.
- Pinet, Hélène, *Les photographes de Rodin*, Paris, Musée Rodin, 1986.
- Pinet, Hélène, *Ornement de la durée*, Paris, Musée Rodin, 1987.
- Ramos, Luiz Fernando, *Gordon Craig's Scene Project: history open to revision*, in «Brazilian Journal on Presence Studies», vol. 4, n. 3, settembre-dicembre 2014.
- Rubinstein, Charlotte Streifer, *American Women Sculptors: a history of women working in three dimension*, Boston, G.K. Hall, 1990.
- Savarese, Nicola, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992.
- Steichen, Edward, *Steichen: A life in photography*, New York, Harmony Book/MoMA, 1963.
- Stein, Gertrude, *Autobiografia di Alice Toklas*, Torino, Einaudi, 1938.
- Tinti, Luisa, *Georg Fuchs e la rivoluzione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1980.
- Udall, Sharyn R., *Dance and american art. A long embrace, ???*, The University of Wisconsin Press, 2012.
- Yates, Frances, *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1966 (trad. it. *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972 e 1993).
- Young, Louisa, *A great task of happiness. The life of Kathleen Scott*, London, Macmillan, 1995.

Fondi d'archivio

- BnF, Archives et manuscrits, Fonds Edward Gordon Craig
- Musée Bourdelle, Archive
- Musée Rodin, Archive, Fonds Historique

Gianluca Bocchino

Jia Ruskaja: carte private e carte pubbliche

L'archivio dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma

La danzatrice sentirà come dalle profondità salgono a fior delle sue membra i brividi di un'aura di vergine ispirazione. [...] Troverà il ritmo in sé, come una ragione di vita, come un modo di essere, nelle sue vene, nella sua luce interiore, nella sua ebbrezza e nel senso panico. Danzerà attorno al nodo misterioso della vita.

Ruskaja, Jia, *La danza come un modo di essere*, Milano, Casa Editrice Alpes, 1928

L'archivio dell'Accademia Nazionale di Danza¹ di Roma è una fonte inesauribile di documentazione per la storia della danza in Italia. L'AND è l'unica Istituzione Pubblica in Italia a rilasciare diploma accademico di primo e secondo livello in danza classica, contemporanea ed in composizione², con sede in Roma, largo Arrigo VII, sul colle Aventino, nella prestigiosa sede già chiamata Castello dei Cesari. Istituita con Decreto Legislativo del 07/05/1948 n. 1236, nata per ferrea volontà della danzatrice tartara Jia Ruskaja. Tali caratteristiche rendono il patrimonio documentale dell'AND non solo fondamentale per la ricostruzione dello spaccato storico della scuola coreutica italiana, ma anche per l'impatto politico-antropologico che ha sulla cultura contemporanea. Attraverso un'analisi approfondita e mirata del materiale conservato sarà possibile avviare nuove prospettive di ricerca.

1. D'ora in poi AND.

2. Il modello di scuola seguito dall'AND (oggi appartenente all'istruzione superiore universitaria Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica) sin dalla sua istituzione ha delle peculiarità uniche nel suo genere, che ha conservato intatte nei suoi anni; esse sono espresse in maniera assai chiara nella rivista dell'AND già nel lontano 1956: «Compito dell'Accademia è quello di realizzare un programma squisitamente umanistico e nello stesso tempo aderente alla più accurata e rigida preparazione professionale della danza per formare i nuovi danzatori solisti, insegnanti della tecnica, della teoria, della storia della danza, compositori e coreografi», *Indirizzo pedagogico ed estetico dell'Accademia Nazionale di Danza*, in «Numero Unico», 1956, pp. 5-6: 5.

L'AND, soggetto produttore dell'archivio, *ope legis* deve preservare e conservare la memoria documentaria della sua attività, come sottolineato anche nello Statuto: «L'AND provvede all'acquisizione, conservazione e catalogazione dei beni di valore artistico o documentale, relativi alla storia ed alla tradizione della danza ed alle proprie produzioni ed attività»³ e ne consente la fruizione agli studiosi ed ai ricercatori⁴. A seguito di due lavori da me svolti come consulente ed esperto esterno l'archivio dell'AND è stato completamente risistemato e riallocato. Nel mio primo intervento⁵ ho analizzato, censito, valutato, l'intero patrimonio archivistico, con un focus particolare sull'archivio storico; il secondo⁶, invece, è stato dedicato all'archivio di deposito, con una importante operazione di coordinamento di trasloco del materiale, di condizionamento, di selezione e scarto, con la realizzazione finale della *guida topografica*.

Il presente contributo intende mettere in luce il patrimonio documentale dell'AND nella sua forma organica e completa. Per la prima volta sarà mostrato e descritto l'inedito materiale, sia quello afferente alla fase di deposito che quello relativo alla sezione separata, con una particolare attenzione alle carte private e pubbliche della fondatrice⁷.

Questioni archivistiche

Una Istituzione pubblica per sua stessa natura deve salvaguardare l'attività che produce provvedendo alla conservazione della memoria, obbligata in forza di legge⁸ a garantire la qualità e manutenzione del suo archivio⁹. Per tali motivi è necessario ordinare

3. *Statuto*, Accademia Nazionale di Danza, Titolo III, Art. 16, Comma 1, (statuto con prot. 11315 del 22/12/2016).

4. Cfr. *Statuto*, Art. 16, Comma 2.

5. Il primo intervento è stato commissionato dalla Soprintendenza Archivistica e Bibliografica del Lazio; ringrazio il soprintendente, dott. Mauro Tosti Croce, per l'opportunità e la fiducia mostratami.

6. Incarico svolto per conto dell'AND.

7. Ringrazio di vero cuore Natalia Gozzano, docente di Storia dell'arte dell'AND, che con amorevole cura e grande competenza mi ha supportato ed aiutato nella difficile fase di ricognizione dell'archivio storico, a lei il merito di averne compreso la portata, nonché aver presentato una porzione di esso nel suo recente contributo: Gozzano, Natalia, *Le arti visive e la danza. Testimonianze degli archivi delle danzatrici Jia Ruskaja (1903-1970) e Friderica Derra de Moroda (1897-1978)*, in «Rassegna degli archivi di stato», n. 1-2-3, 2011, pp. 235-246. Si segnala, inoltre, la tesi di laurea triennale di Desirée Carletti dal titolo *Archivio in movimento. Materiali inediti su Jia Ruskaja, fondatrice dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma* discussa nell'a.a. 2013-2014 presso l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata come relatore prof.ssa Donatella Gavrilovich.

8. Ci si riferisce al DL 22/01/2004 n. 42, *Codice dei beni culturali del paesaggio*.

9. «L'archivio [...] è individuabile in ogni complesso di scritture, realizzato dai singoli soggetti produttori a seguito e quale diretta conseguenza della sua spontanea e naturale attività rivolta verso la società esterna. Il materiale così ottenuto si distingue [...] per la necessaria presenza di uno specifico *vincolo naturale* che contribuisce a creare un particolare collegamento organico tra tutti i suoi elementi», Romiti, Antonio, *Archivistica generale. Primi elementi*, Lucca, Civita Editoriale, 2011, p. 27.

l'archivio in tutte le fasi, conservarlo correttamente, renderlo fruibile¹⁰.

La vita di un archivio si divide in tre fasi, tutte ben distinte tra loro¹¹. La prima, definita *archivio corrente*¹², è relativa all'attività quotidiana del soggetto produttore, generalmente della durata di un anno, la seconda, *archivio di deposito*¹³, è l'inizio della fase di conservazione vera e propria, laddove il materiale è organizzato attraverso un *Titolario di classificazione*¹⁴ e mantenuto per un periodo di circa quaranta anni dopo il quale è necessario compiere l'attività di scarto¹⁵. L'ultima fase è quella dell'*archivio storico o sezione separata*¹⁶, si tratta di quella più importante per la memoria storica del soggetto produttore, nella quale la documentazione deve essere riordinata e suddivisa attraverso un metodologia atta a rendere il patrimonio fruibile e consultabile.

L'archivio dell'AND si presenta strutturato secondo la tripartizione canonica delle fasi archivistiche, ma con delle problematiche di tipo tecnico-archivistico soprattutto nell'ultima fase. Se nell'archivio di deposito le difficoltà si sono palesate a causa di alcuni interventi di spostamento e della mancanza di attività di scarto, nell'archivio storico la

10. Sull'ordinamento e la conservazione, oltre alla citata normativa giuridica, si confronti almeno Carucci, Paola, *Le fonti archivistiche: ordinamento e conservazione*, Roma, La nuova Italia scientifica, 1983.

11. Sulle fasi di vita dell'archivio si veda almeno Romiti, Antonio, *Archivistica generale*, cit., pp. 57-60.

12. Cfr. Giuva, Linda, *Gli strumenti archivistici per la gestione dei documenti: la registrazione di protocollo, la classificazione, i piani di conservazione*, in Lusanna, Fiamma e Vittoria, Albertini (a cura di), *Il lavoro culturale: Franco Ferri direttore della Biblioteca Feltrinelli e dell'Istituto Gramsci*, Roma, Carocci, 2000, pp. 195-215; Fregni, Euride, *L'organizzazione dell'archivio corrente e di deposito comunale: sul rapporto tra classificazione, selezione e archiviazione*, in *Labirinti di carta. L'archivio comunale. Organizzazione e gestione della documentazione a 100 anni dalla circolare Astengo. Atti del convegno nazionale, Modena, 28-30 gennaio 1998*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Generale per gli Archivi, 2001, pp. 120-135.

13. Cfr. Romiti, Antonio, *Alcune considerazioni sugli archivi di "deposito"*, in *Per la storiografia italiana del XXI secolo. Seminario sul progetto di censimento sistematico degli archivi di deposito dei ministeri realizzato dall'Archivio centrale dello Stato (Roma, 20 aprile 1995)*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1998, pp. 18-22; Carucci, Paola, *Dall'archivio corrente all'archivio di deposito: la selezione come momento essenziale per la salvaguardia della memoria storica*, in *Per la storiografia italiana del XXI secolo. Seminario sul progetto di censimento sistematico degli archivi di deposito dei ministeri realizzato dall'Archivio centrale dello Stato (Roma, 20 aprile 1995)*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1998, pp. 23-29.

14. «Il *Titolario di classificazione* consiste in un quadro schematico nel quale sono distribuite, in maniera logica, le competenze, le funzioni e le materie attinenti all'attività del soggetto produttore», Romiti, Antonio, *Archivistica generale*, cit., p. 74. Cfr. anche De Felice, Raffaele, *L'archivio contemporaneo. Titolario e classificazione sistematica di competenza nei moderni archivi correnti pubblici e privati*, Roma, NIS, 1988; Penzo Doria, Gianni, *La linea dell'arco. Criteri per la redazione dei titolari di classificazione*, in Penzo Doria, Gianni (a cura di), *Thesis 99. Atti della 2ª Conferenza organizzativa degli archivi delle Università Italiane, 11-12 novembre 1999*, Padova, CLEUP, 2001, pp. 305-340.

15. Cfr. Carucci, Paola, *Lo scarto come elemento qualificante delle fonti per la storiografia*, «Rassegna degli Archivi di Stato», n. 1, 1975, pp. 250-264; Romiti, Antonio, *Lo scarto archivistico: analisi e proposte*, in «Iraggi. Rivista di archivistica», n. 5, 1992-93, p. 159-184, ora in Id., *Temi di archivistica*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1996, pp. 29-51; Zacchè, Gilberto (a cura di), *Lo scarto. Teoria, normativa e prassi*, S. Miniato, Archilab., 2002.

16. Per un chiarimento sulle problematiche e la definizione di archivio storico si confronti almeno Romiti, Antonio, *Archivistica generale*, cit., pp. 95-112.

complicazione è dovuta alla presenza di un altro soggetto produttore. Ciononostante il lavoro di censimento e riordino ha consentito di chiarire le problematiche, mostrando un complesso di scritture di notevole interesse.

L'archivio di deposito dell'AND

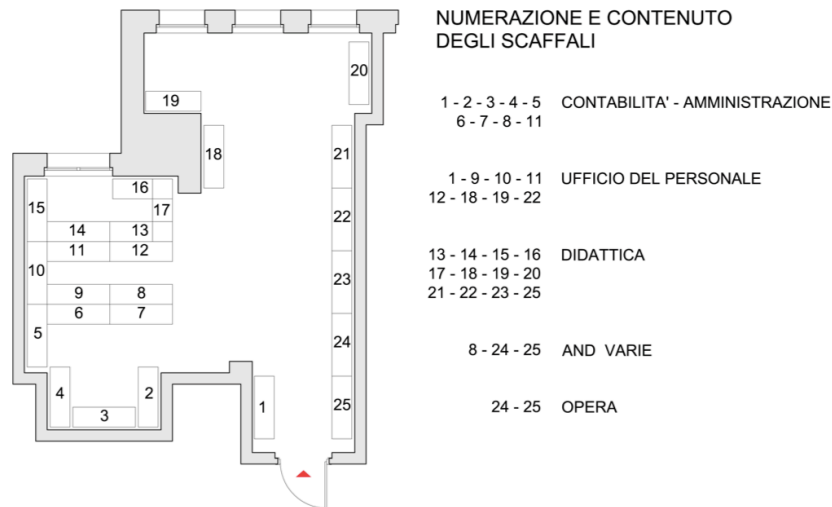
L'AND possiede un archivio di deposito che conserva le carte dell'attività di tutti gli uffici, che vanno dal 1948 ad oggi. Sebbene si tratti di un archivio di deposito esso contiene anche una parte più antica (pertanto afferente alla fase storica), la quale è stata mantenuta per comodità e per consultazione nello stesso luogo.

L'archivio di deposito dell'AND è allocato in una sala del piano interrato dello stabile denominato Villino Muñoz, sede designata dall'Istituzione stessa. Prima dell'intervento di riordino esso era posizionato in tre diversi locali: il primo situato al piano terra dell'edificio all'ingresso dell'AND definito «Archivio Piccolo», il secondo al piano terra dello stabile chiamato «Ex segreteria», il terzo nel sottoscala dello stabile definito «Villino». Il materiale così sparso non aveva possibilità di essere consultato con facilità dallo stesso soggetto produttore poiché disseminato nei locali dell'AND. Stante la situazione la direzione dell'AND ha deciso di ricollocare l'intero patrimonio in un luogo più adatto, dando così una nuova sede all'intera documentazione. Contemporaneamente al trasloco è stata effettuata l'operazione di scarto, con l'eliminazione di circa 1,17m³ di documenti. Lo scarto non è mai stato realizzato dall'Istituzione, pertanto a seguito della cernita critica del materiale sono stati individuati i documenti destinati alla conservazione permanente, eliminando tutti quelli ritenuti superflui¹⁷.

Il contenuto del materiale dell'archivio di deposito, ad oggi, è composto da 1241 faldoni, 1842 registri e 24 plichi, per un totale di 3107 unità archivistiche. Esso è diviso in cinque serie, ripartite in base agli uffici del personale amministrativo: *Contabilità-Amministrazione, Ufficio Del Personale, Didattica, AND varie, Opera*. Si tratta di documentazione per la maggior parte in lingua italiana, salvo alcune missive e/o contratti in lingua inglese, contenente materiale legato all'attività amministrativa e didattica dell'AND. Di seguito si propone la planimetria¹⁸ dell'archivio di deposito con la suddivisione e numerazione degli scaffali.

17. L'operazione è avvenuta con capillare controllo di tutti i documenti (carta per carta) poiché il materiale da deposito era frammisto con quello propriamente storico. L'autorizzazione all'eliminazione dei documenti superflui, come previsto dalla normativa, è stata concessa dalla Soprintendenza Archivistica e Bibliografica del Lazio.

18. Ringrazio l'arch. Antonio Liantonio per la consulenza nella realizzazione della planimetria.



Al fine di rendere l'archivio fruibile al personale interno è stata realizzata una *guida topografica*. La *guida archivistica* è un mezzo di corredo¹⁹ primario per la descrizione del materiale documentale di un archivio, essa «descrive o dovrebbe descrivere l'archivio sulla base della storia delle istituzioni che hanno prodotto la documentazione»²⁰. Tra le diverse tipologie di guide archivistiche vi è la *guida topografica* che «si discosta da tutte le altre, poiché la sua finalità è diretta a conoscere la collocazione e non le caratteristiche intrinseche ed estrinseche del materiale»²¹. In questo caso la guida topografica dell'archivio di deposito dell'AND è un mezzo utile ed indispensabile per la consultazione dell'archivio stesso, essa è composta da una planimetria dettagliata del locale di deposito; la numerazione degli scaffali, ed indicazione dei palchetti, ognuno dei quali individuati da una lettera; l'elenco per ogni scaffale suddiviso per palchetti con lettere alfabetiche con l'indicazione del numero di unità archivistiche, della serie e dei relativi anni; l'indice di consultazione del contenuto dei documenti.

L'archivio storico dell'AND

Le vicende che hanno visto la salvaguardia e la tutela dell'archivio storico dell'AND sono complesse ed assai confuse. Agli inizi del Duemila una prima ricognizione ed un fortuito ritrovamento hanno consentito di preservare una porzione dell'archivio storico

19. Cfr. Romiti, Antonio, *I mezzi di corredo archivistici e i problemi dell'accesso*, in «Archivi per la storia», n. 2, 1990, pp. 217-246.

20. Lodolini, Elio, *Archivistica. Principi e problemi*, Milano, Franco Angeli editore, 1985, p. 173.

21. Romiti, Antonio, *Archivistica tecnica*, cit., p. 50.

dell'AND: il materiale rinvenuto era conservato in condizioni non dignitose, impolverato e pieno di fango, in alcuni casi ammuffito. L'allora responsabile della biblioteca ha provveduto a ripulirlo e risistemarlo adeguatamente, salvandolo dall'incuria del tempo²². Una seconda campagna è stata portata a termine qualche anno dopo rinvenendo altri pezzi archivistici²³; anche in questo caso la documentazione è stata ritrovata particolarmente danneggiata perché esposta ad intemperie. Riqualficata è stata tutta sistemata in faldoni ed oggetto di esame da parte della Soprintendenza Archivistica e Bibliografica del Lazio che ne ha valutato il patrimonio, ritrovando documentazione storica afferente non solo al patrimonio dell'AND ma anche della Fondazione dell'Accademia Nazionale di Danza. Quest'ultima essendo un ente privato non è soggetta ad alcun tipo di vincolo e tutela archivistica²⁴. Ciononostante il contenuto dei faldoni è stato ritenuto di interesse storico particolarmente importante per questo è stato protetto e sottoposto alla disciplina della normativa giuridica vigente²⁵, con dichiarazione emanata dalla Soprintendenza il 26 febbraio 2016. La notifica di un archivio prevede la riorganizzazione e/o la risistemazione della documentazione qualora questa riversi in condizioni poco idonee, nonché l'inventariazione e l'eventuale restauro, così da permetterne la fruizione a studiosi che ne facciano richiesta.

In precedenza alla dichiarazione di notevole interesse storico c'è stato un tentativo di riordino e censimento del materiale con un primo timido inizio di inventario con la suddivisione dei documenti in quattro serie (1. Amministrazione; 2. Carte personali di Jia Ruskaja; 3. Attività didattica; 4. Materiale a Stampa), e tre fondi (1. Fondo fotografico; 2. Fondo musicale; 3. Fondo bozzetti di costumi di scena). L'inventario è stato redatto da Daniela Martino, che nella nota archivistica chiarisce «nella fase di riordino le vecchie buste sono state sostituite con delle nuove, sul dorso sono stati indicati il numero di corda ed il numero dei fascicoli contenuti nelle medesime. Le camicie originali sono state sempre conservate e inserite in nuove, riportando su queste ultime le recenti segnature»²⁶. Nel 2008 Manuela Canali dedica un suo contributo alla biblioteca

22. Ringrazio la prof.ssa Mariapia Santoli, responsabile della biblioteca in quegli anni, che mi ha fornito le informazioni riportate.

23. La seconda campagna di ritrovamento è stata effettuata dalle prof.sse dell'AND, Manuela Canali (responsabile della biblioteca), Natalia Gozzano, Antonella Altavilla, Mariangela Olmeda, Adriana Naticchioni.

24. «La normativa archivistica prevede [...] disposizioni relative alla tenuta della loro documentazione [per i privati] solo in riferimento agli archivi della terza fase, purché dichiarati di "notevole interesse storico", Romiti, Antonio, *Archivistica tecnica*, cit., p. 16.

25. DL 22/01/2004, art. 10, comma 3-b.

26. L'inventario dell'archivio storico dell'AND a cura di Daniela Martino è stato ritrovato tra le carte dell'archivio stesso e consta di un indice, nota storica, nota archivistica, e di una prova di inventario analitico

e all'archivio storico dell'AND riferendo che in quest'ultimo si evidenziano tre periodi storici legati all'attività di Jia Ruskaja (I. 1920-1933 Danzatrice e relativa attività; II. 1934-1939 Maestra della scuola privata di Milano a Lei intitolata "Scuola danze classiche Jia Ruskaja"; III. 1940-1970 Maestra della nuova Scuola Nazionale di Danza e dal 1948 Direttrice dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma²⁷), individuando quattro serie: (1. Carteggi vari; 2. Contratti; 3. Materiale cartografico relativo alla progettazione e costruzione dell'edificio storico dell'Accademia; 4. Documenti relativi alla attività didattica e alla programmazione degli spettacoli²⁸), infine, come Martino, precisando l'esistenza dei tre fondi.

Nella fase di ricognizione da me condotta, purtroppo, il materiale non si presentava come descritto nella versione Martino, né in quella Canali, ed appariva confuso e da ricollocare. Dei tre fondi rinvenuti, soltanto il terzo (Fondo bozzetti di costumi di scena) è stato ritrovato correttamente conservato, gli altri due hanno subito degli importanti rimaneggiamenti, in special modo il fondo fotografico, mentre quello musicale è stato conservato con materiale a stampa da biblioteca, pertanto l'intero patrimonio è stato nuovamente rivalutato e sistemato secondo un riordino completamente nuovo.

Problemi di archivistica tecnica

La documentazione rinvenuta nell'archivio storico dell'AND presenta delle questioni tecnico-archivistiche particolarmente interessanti. Apparentemente si tratta dell'archivio storico di un ente pubblico, ma analizzando le carte la questione è molto complessa. L'aspetto atipico è dato dalla presenza di carte private appartenute alla fondatrice Jia Ruskaja²⁹ annesse all'archivio dell'Istituzione, nonché carte relative alla Fondazione

con tabella bongiana di alcune carte. Il documento è presente nell'archivio informatico della biblioteca e reca data 07 maggio 2007. Il lavoro di Martino è stato interrotto bruscamente senza ultimare nessun riordino e nessuna schedatura.

27. Canali, Manuela, *Le pubblicazioni e la biblioteca dell'Accademia*, in Porcheddu, Andrea (a cura di), *La storia e la visione. 60 anni dell'Accademia Nazionale di Danza*, Roma, Gangemi Editore, 2008, pp. 84-88: 85.

28. *Ivi*, p. 86.

29. Jia Ruskaja, vero nome Evgenija Borissenko, nata il 6 gennaio 1902 a Kerč' (Crimea), si trasferisce in Italia negli anni '20 del Novecento, dopo essere fuggita dalla sua città durante la rivoluzione d'ottobre del 1917. Inizia a Roma la sua attività di danzatrice 'classica' ispirata all'antica Grecia, creando uno stile che riprende le pose della statuaria e del vasellame greco-romano. Trasferitasi a Milano fonda la sua prima Scuola di Danza Classica nel 1928, a cui fa seguito dal 1932 al 1934 la direzione e l'insegnamento della scuola di ballo del Teatro alla Scala di Milano. Contestualmente apre una Scuola di Danza romana, dalla quale riesce, attraverso il Ministero dell'Educazione Nazionale, ad istituire, in seno alla Regia Accademia di Arte Drammatica, una Regia Scuola di Danza, con apposita legge del 22/02/1940 n. 165. L'eco dell'apertura della Regia Scuola di Danza (23 ottobre 1940) è così prorompente che persino la stampa internazionale se ne occupa. Dopo la seconda guerra mondiale, Ruskaja riesce ad ottenere per la sua 'creatura' il titolo di Scuola

dell'Accademia Nazionale di Danza.

Di casi simili la letteratura archivistica è piena, soprattutto per quanto riguarda «gli archivi di personalità significative della cultura, della politica e dell'economia, che non siano compresi in più ampi complessi di carattere familiare, è frequente il passaggio ad istituti pubblici o privati»³⁰.

Ad un primo esame sembrava si trattasse di un riversamento nell'archivio storico dell'AND del materiale documentario privato della danzatrice tartara: il deposito di un archivio privato all'interno di uno pubblico, in altre parole un piccolo archivio aggregato³¹, un archivio privato in un contesto apparentemente complesso; analisi più approfondite hanno mostrato un aspetto della documentazione completamente nuovo. È pur vero che la documentazione è stata manomessa a causa degli spostamenti che ha subito, probabilmente anche con attività di scarto e con la conseguente perdita di mate-

Nazionale di Danza, poi definitivamente Accademia (1948). Fonda diversi organi istituzionali o associativi a favore dell'arte coreutica, come l'Associazione Nazionale Insegnanti Danza (1957), i Corsi di Perfezionamento per Professionisti (1957), il Centro Nazionale Coreutico (1958), l'Opera dell'Accademia Nazionale di Danza (1963). Tra le tante iniziative promosse si segnalano i due eventi del 1949: *La prima mostra di pittura scultura e danza* presso il Palazzo Venezia di Roma, ed il *Bando di Concorso per un lavoro sulla Storia della Danza* indetto dall'AND sotto gli auspici del Ministero della Pubblica Istruzione. La sua attività di promozione della danza favorirà la crescita della disciplina, lasciando alla cultura coreutica italiana un patrimonio inestimabile. Jia Ruskaja muore a Roma il 19 aprile 1970. Le succinte notizie biografiche qui riportate sono riprese dai documenti dell'archivio storico dell'AND unitamente alla bibliografia conosciuta, ma mancano ancora da dirimere delle importanti questioni relative alla vita e all'attività di Ruskaja. È in preparazione con Natalia Gozzano un lavoro di natura storico-biografica sulla danzatrice tartara. Cfr. Chiocci, Franco-baldo, *Note sulla vita di Jia Ruskaja*, in Ruskaja, Jia, *Teoria e scrittura della danza*, Roma, Editoriale Spazio, 1970, pp. 67-76; Tintori, Giampiero, *Duecento anni di Teatro alla Scala. Cronologia opere-balletti-concerti 1778-1977*, Bergamo, Ed. Grafica Gutenberg, 1979; Monna, Maria Luisa e Penzi, Giuliana, *Giuliana dai capelli di fuoco. Memorie della danzatrice che ha scritto nella storia le favolose vicende dell'Accademia Nazionale di Danza*, Torino, Nuova ERI Edizioni Rai, 1990; Pappacena, Flavia, *L'orchestografia di Jia Ruskaja*, in «Choréografie», n. 5, 1997, pp. 53-84; Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danze e società 1900-1945*, Perugia, Edimond, 2001, pp. 145-181, 220-230, 264-265; Veroli, Patrizia, *Dancing Fascism. Bodies, Practices, Representations*, in «Discourses in Dance», n. 2, 2006, pp. 45-70; Pappacena, Flavia, *Il progetto di Jia Ruskaja sull'Accademia Nazionale di Danza*, in Porcheddu, Andrea, *La storia e la visione: 60 anni dell'Accademia Nazionale di Danza*, Roma, Gangemi Editore, 2008, pp. 34-38; Mazzucchelli Sara, Vassena, Raffaella, Veroli, Patrizia, *Eugenija Borisenko – Jia Ruskaja*, in «Russi in Italia», scheda aggiornata sul sito internet il 26/09/2010, www.russiainitalia.it (u.v. 08/08/2017); Gozzano, Natalia, *Le arti visive e la danza. Testimonianze degli archivi delle danzatrici Jia Ruskaja (1903-1970) e Friderica Derra de Moroda (1897-1978)*, cit., pp. 235-246; Gavrilovich, Donatella, *Jia Ruskaja o della danza moderna a Roma*, in Ercolini, Maria Pia (a cura di), *Roma: percorsi di genere femminile*, Roma, Iacobelli Editore, 2011-2013, 2 voll., vol. II, pp. 105-107; Carletti, Desirée, *Archivio in movimento. Materiali inediti su Jia Ruskaja, fondatrice dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma*, tesi di laurea triennale in Beni Culturali, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, a.a. 2013-2014.

30. Manno Tolu, Rosalia, *Archivi privati in un contesto complesso*, in Tascini, Irma Paola (a cura di), *Il futuro della memoria. Atti del convegno internazionale di studi sugli archivi di famiglie e di persone. Capri, 9-13 settembre 1991*, Città di Castello (PG), Ministero per i beni culturali e ambientali. Ufficio centrale per i beni archivistici, 1997, pp. 174-184: 174.

31. *L'archivio aggregato* è quell'archivio che «pur mantenendo la propria individualità e la propria autonomia, [entra] a far parte del complesso archivistico che [lo] ospita», Romiti, Antonio, *Archivistica generale*, cit., p. 92.

riale, pertanto il vincolo naturale³² potrebbe essere stato compromesso³³, suggerendo la tipologia di un archivio improprio³⁴, ma non è chiaro quali carte di Ruskaja³⁵ appartenessero all'archivio domestico e quali fossero conservate nell'archivio pubblico dell'AND, nonostante la complessità della materia è possibile tentare un'ipotesi di ricostruzione.

Jia Ruskaja non è *solo* la fondatrice dell'Accademia, ma anche la direttrice, la promotrice, la responsabile diretta ed indirette di tutte le attività collaterali all'istituzione (a partire dall'Opera dell'Accademia Nazionale di Danza – oggi Fondazione – per arrivare al Gruppo Stabile³⁶), è senza dubbio alcuno il motore immobile dal quale si muove prendendo energie vitali tutta la struttura istituzionale³⁷. Ciò ha comportato una vera e propria fusione delle attività dell'Accademia con la vita privata di Jia Ruskaja, la quale ha gestito ogni cosa quasi esclusivamente da sola. Per tale motivo oggi è pressoché impossibile dividere il materiale privato da quello pubblico, soprattutto quell'arco cronologico che ricopre gli anni 1948-1970, in pratica dall'istituzione dell'AND sino all'anno della morte di Jia Ruskaja. La corrispondenza privata si intreccia con quella di direttrice, l'attività dell'AND diventa *patrimonium principis* nel quale investire ogni cosa³⁸. Pertanto la nascita dell'AND non è altro che un'evoluzione meditata e costruita dalla ferrea

32. Romiti, Antonio, *Riflessioni sul significato del vincolo nella definizione del concetto di archivio*, in Borgia, Luigi, *Studi in onore di Arnaldo D'Addario*, Lecce, Conte, 1995, p. 1-18.

33. Si confronti il caso dell'archivio De André simile per alcuni aspetti alle problematiche presenti in quello di Ruskaja: Moscardelli, Stefano, *Introduzione*, in Fabbrini, Marta – Moscardelli, Stefano (a cura di), *Archivio d'Autore: Le carte di Fabrizio De André: inventario*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, 2012, pp. 9-113, in particolare p. 48.

34. Romiti chiarisce che l'archivio improprio è tale quando il vincolo naturale è «avvertibile nelle metodologie formative, ma non riconoscibile nella documentazione prodotta», Romiti, Antonio, *Per una teoria dell'individuazione e dell'ordinamento degli archivi personali*, in Id., *Temi di archivistica*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 2002, pp. 167-186:181; sulla questione si veda anche Id., *I mezzi di corredo archivistici*, in Id., *Temi di archivistica*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 2002, pp. 67-102: 89; Id., *gli archivi domestici e personali*, in Casella, Laura e Navarrini, Roberto (a cura di), *Archivi nobiliari e domestici: conservazione, metodologie di riordino e prospettive di ricerca*, Udine, Forum, 2000, pp. 13-31 in particolare p. 19; Id., *Archivistica generale*, cit., 2002, pp. 51-52.

35. Al patrimonio documentale di Ruskaja afferiscono anche i volumi della sua biblioteca personale che oggi sono conservati presso la Biblioteca dell'AND. Anche il patrimonio librario deve essere inevitabilmente collegato all'archivio stesso poiché i volumi sono stati scelti scientemente da Ruskaja per essere degli strumenti di lavoro asserviti alla sua attività di danzatrice prima e di direttrice dopo. Sulla questione archivio e biblioteca in un contesto privato si cfr. il caso del paleografo Baralli: Bocchino, Gianluca, *L'archivio privato di un paleografo musicale: il fondo Baralli*, in «Actum Luce», n. 2, 2014, pp. 263-275.

36. Vera e propria compagnia di danza composta dalle allieve dell'AND.

37. Già nella rivista dell'AND del 1956 si legge: «Jia Ruskaja, Direttrice e promotrice dell'Accademia, le ha impresso il suo credo artistico. Essa infatti, pur conservando quanto di razionale e di utile vi è nella tecnica tradizionale del Balletto dell'Ottocento, ha limitato questa a mezzo didattico e, fondendola con l'esperienza della tecnica moderna, l'ha posta a servizio della danza pura. La danza pura, com'è intesa da Jia Ruskaja, è “un modo di essere”, avendo in se stessa la sua ragione di vita, che mira ad esprimere pensieri e stati d'animo», *Indirizzo pedagogico ed estetico dell'Accademia Nazionale di Danza*, in «Numero Unico», 1956, pp. 5-6: 5.

38. «L'Archivio storico dell'Istituto riflette fortemente l'infaticabile attività svolta dalla fondatrice», Canali, Manuela, *Le pubblicazioni e la biblioteca dell'Accademia*, cit., p. 85.

volontà di Jia Ruskaja: dalla Scuola di Danza Classica privata alla Regia Scuola di Danza, per poi ottenere il consenso istituzionale di Scuola Nazionale di Danza, infine Accademia Nazionale di Danza.

Tecnicamente si potrebbe parlare di un piccolo archivio privato che si evolve in archivio di impresa³⁹ fino a diventare archivio pubblico: iter senza dubbio singolare ma il più vicino alla realtà dei fatti. Il soggetto produttore (in questo caso relativo agli anni 1948-70) è Jia Ruskaja che è enarmonicamente la stessa AND.

Il problema si complica alla morte di Ruskaja, quando l'intera eredità passa all'Opera dell'Accademia Nazionale di Danza, oggi, la già citata, Fondazione dell'Accademia Nazionale di Danza. L'Opera nasce anch'essa per volontà della danzatrice, inizialmente come organo amministrativo-contabile, successivamente come ente di sostegno per i danzatrici particolarmente meritevoli e per l'organizzazione di eventi coreutici, ma sempre in simbiosi con l'AND e con la stessa Ruskaja. Per tale motivo anche l'archivio privato di Ruskaja, con tutte le complicità segnalate, è diventato di proprietà della Fondazione, ma è chiaro che le carte ritrovate afferiscano inevitabilmente all'attività tutta dell'AND. Per questi motivi la Soprintendenza ha dichiarato di notevole interesse i documenti di fatto relativi alla vita privata della fondatrice dell'AND.

L'archivio storico (sia esso quello propriamente dell'AND che quello relativo a Ruskaja) oggi è allocato presso la Biblioteca dell'AND, nello stabile denominato «Villino».

Nuovo riordino

Il nuovo riordino⁴⁰, basato sul metodo storico⁴¹, ha ricollocato e risistemato l'intero archivio storico, inserendo tutti quei pezzi rinvenuti fortuitamente in AND.

Per sua stessa natura di erma bifronte, si è tenuto conto dello stretto rapporto tra Jia Ruskaja e l'AND, legame indissolubile, che inevitabilmente non consente di scindere l'archivio privato da quello pubblico: le carte si fondono tra loro, Ruskaja è sì la fondatrice e direttrice dell'AND, ma è anche la donna che intesse rapporti privati e pubblici

39. Cfr. il numero monografico di «Rassegna degli Archivi di Stato» del 1984, n. 2-3, dedicato agli archivi d'impresa, in particolare Carucci, Paola, *Alcune considerazioni introduttive sugli archivi d'impresa*, in «Rassegna degli Archivi di Stato» n. 2-3, 1984, pp. 427-444; si veda anche Bonfiglio-Dosio, Giorgia, *Archivi d'impresa: studi e proposte*, Padova, CLEUP, 2003.

40. Sono grato alla sig.ra Antonella Altavilla, assistente educatrice dell'AND, per avermi seguito e sostenuto senza riserva alcuna nella fase di riordino dell'archivio storico.

41. Sul metodo storico cfr. Cencetti, Giorgio, *Il fondamento storico della dottrina archivistica*, in «Archivi», n. 6, 1939, pp. 7-13, oggi in Id., *Scritti archivistici*, Roma, Il centro di ricerca editore, 1970, pp. 38-46; Romiti, Antonio, *Archivistica generale*, cit., pp. 98-99.

con tutte le personalità che ruotano intorno all'Istituzione. Le carte strettamente private di Jia Ruskaja rientrano a pieno titolo nell'archivio storico poiché l'intera eredità della danzatrice tartara è stata donata, come si accennava, all'Opera dell'Accademia Nazionale di Danza, un'appendice non istituzionale creata da Ruskaja a sostegno dell'Istituzione stessa. Per tale motivo si è scelto di dare un unico numero di corda ai pezzi rinvenuti e di dividere l'archivio in serie e sottoserie, inserendo anche i fondi fotografici, musicali e bozzetti.

La decisione di inserire anche gli apparenti fondi staccati è nata dal vincolo che lega tutto il patrimonio documentale: le fotografie sono state sistemate per volontà di Ruskaja a testimonianza della sua attività di danzatrice prima, e di direttrice delle diverse scuole di danza poi, (tradizione fotografica che si è mantenuta anche dopo il 1970; ancora oggi tutti gli spettacoli sono rigorosamente fotografati); stesso discorso per i bozzetti dei costumi di danza.

Caso particolare, invece, è il fondo musicale, che anche in questa circostanza avrebbe potuto essere collocato in altra posizione rispetto alla serie dedicata alle carte private di Ruskaja, ma analizzando l'intero patrimonio è emerso un dato interessante: la musica ha avuto un ruolo centrale nell'attività coreutica di Jia Ruskaja. Testimonianza diretta è il penultimo capitolo dal titolo *La danza e la musica* del libro *La danza come un modo di essere* scritto da Ruskaja nel 1928. Il rapporto musica-danza è così espresso:

La danza trasvola sul mistero. La musica aleggia sul mistero. È assurda la concezione di chi vuole che i due misteri si diano la mano e, forti di una facile solidarietà, cerchino di presentarne più semplici soluzioni, commentandosi e illustrandosi scambievolmente. La danza e la musica, ciascuna dalla propria atmosfera di sogno, compiono il miracolo delle ritmiche indipendenti evocazioni: sorelle ma lontane. Nemiche forse anche, se si voglia avvicinare sullo stesso piano. [...] La musica può essere stata la complice dolce che ha aiutata la danza a percorrere il difficile passo della persuasione sulla cieca umanità. [...] Si possono raggiungere, cercando di risalire alle origini delle ispirazioni da cui il musicista trasse le note, visioni di mondi quasi identici, e, pure in una perfetta unità, un certo quel senso di intima indipendenza.⁴²

Ruskaja all'inizio della sua carriera di danzatrice ritiene la danza libera ed indipendente rispetto alla musica. Musica che ha cercato di piegare e ritrovare nelle sue coreografie, facendone il punto focale dei suoi spettacoli. Per tale motivo le partiture per orchestra e gli spartiti manoscritti hanno dovuto necessariamente essere ricollocati all'interno del patrimonio archivistico strettamente legato a Ruskaja, evitando, in questo modo, una parcellizzazione delle carte.

42. Ruskaja, Jia, *La danza come un modo di essere*, Milano, Casa editrice "Alpes", 1928. Il volume non presenta paginazione.

A suggellare il rapporto indissolubile dei tre presunti fondi staccati con l'intero archivio è il programma di sala del Saggio di danza del 1958, in cui sono riportate le direttive artistiche dell'Accademia:

1. Invitare eminenti danzatori a far parte del centro coreutico per realizzare spettacoli di danza autonomi senza alcuna restrizione di stile e di indirizzo estetico;
[...]
5. Le musiche che accompagneranno le composizioni coreutiche potranno essere scelte tra quelle già esistenti o appositamente ordinate;
[...]
6. verranno invitati noti pittori per i costumi e gli eventuali allestimenti scenici.⁴³

Ciò evidenzia la volontà produttiva dell'AND ed il merito indiscusso che ha avuto Jia Ruskaja nella 'costruzione' e promozione di un'istituzione unica nel suo genere in Italia, palesando, in questo modo, il vincolo archivistico che lega le carte, legittimando la fusione dei fondi nell'archivio storico.

Organizzazione delle carte

Col nuovo riordino i faldoni sono stati organizzati seguendo un iter cronologico che va dalle carte private di Jia Ruskaja a quelle pubbliche dell'AND, per arrivare alle fotocopie ed ai bozzetti. Sono state predisposte quattro serie con le relative sottoserie⁴⁴.

La prima serie è interamente dedicata alle carte personali di Jia Ruskaja, la seconda è relativa ad una porzione dell'archivio storico dell'AND, la terza riservata alle fotocopie, la quarta ai bozzetti; esse coprono un arco cronologico che va dal 1920 al 1970. Come sottolineato, il materiale presentava delle indicazioni redatte da una prima ricognizione, pertanto le carte sono state lasciate in quella posizione, soltanto in casi estremi esse sono state ricollocate.

43. Programma di sala della *Manifestazioni Artistiche in occasione del decennale dell'Accademia Nazionale di Danza* del 10, 15, 21, 26, 27, 30 luglio 1958, Archivio Storico, faldone 62, fasc. 3 (collocazione provvisoria, pertanto suscettibile di variazioni).

44. La documentazione è ancora in fase di inventariazione, la numerazione presente in questo contributo è provvisoria. A breve sarà pubblicato l'inventario con la definitiva collocazione.

Serie	Sottoserie
1. Jia Ruskaja	I. Documenti personali II. Attività come direttrice III. Corrispondenza IV. Varie V. Musica VI. Arte VII. Rassegna Stampa
2. Accademia Nazionale di Danza	I. Legislazione II. Didattica-Amministrativa III. Rassegna stampa IV. Saggi V. Immobili
3. Fotoriproduzioni	I. Fotografie II. Lastre III. Diapositive
4. Bozzetti	///

La documentazione raccolta nella prima serie *Jia Ruskaja* è strettamente legata alla vita professionale della danzatrice tartara, la quale si collega con sua la vita privata. Nella prima sottoserie (*Documenti personali*) sono presenti carte personali, come documenti di riconoscimento, materiale contabile relativo alle sue proprietà, fino al testamento e l'atto morte. Tra queste carte è presente anche il certificato di studio di Ruskaja, qui trascritto⁴⁵ (vedi fig.1) :

Certificat de fin d'études

Fille du citoyen de Gouvernement Russe Eugénié Fedorovna Borissenko, orthodoxe, en terminant son cours de sept classes secondaires a' l'Institut Kouchnikoff des demoiselles a' Kertch, pendant son séjour dans cette maison d'éducation a montrée avec une conduite excellente des progrès suivants:

Dans la Religion – Excellents (12.)

” Russe et littérature – Très bien (11.)

” Français – Bien (9.)

” Allemand – Bien (9.)

” Mathématique – Très bien (10.)

” Histoire – Excellents (12.)

” Géographie – Excellents (12.)

” Physique, cosmographie – Excellents (12.)

” Pédagogie – Très bien (10.)

45. Ringrazio la direzione dell'AND per avermi concesso la possibilità di pubblicare i documenti qui proposti.

L'attuale direttrice dell'AND, prof.ssa Maria Enrica Palmieri, ha intuito le potenzialità dell'archivio storico, tanto da voler promuovere la digitalizzazione di una parte della documentazione storica, affinché possa essere liberamente accessibile attraverso una piattaforma *open source*. Inoltre, sempre per merito della direttrice, è in fase di censimento e riordino l'ingente patrimonio relativo all'archivio dei costumi storici dell'AND, si rimanda la descrizione ad un prossimo contributo.

D'après ce certificat de fin d'études Eugénié Borissenko a le droit, sans subir d'autres examens, de recevoir du Ministère de l'Instruction Publique un Certificat d'Institutrice des Sciences dans les quelles elle a fait des bons progrès.

Outre les sciences ci-dessus mentionnés, Eugénié Borissenko a étudié le dessin, la calligraphié, les ouvrages manuels, le chant, la gymnastique et la danse. Pour sa conduite exellente et les progrès dans les sciences elle est recompensée d'une medaille d'argent.

Kertch le 11 Avril 1919

	La Superieure	– signature: Wasvo
Membres du Conseil	L'Inspecteur des class	” W. Kovalssky
	Les professeurs:	” Nedzelsky, Wiedinsky,
		“ Bon, Potapieff,
		“ Minin, Derenkin
	Le Secrétauré du Conseil	K. Zamechacva

N. 86

Gratis.

Vu pour verification deduction certifié conforme vértable à l'original.

Kerth le 10 Octobre 1920.

L'Agent Consilaire de France

Nella seconda sottoserie (*Attività come direttrice*) sono presenti documenti riguardanti l'attività come direttrice di Jia Ruskaja sin dai suoi esordi della Scuola di Milano fino alla direzione dell'AND, come, altrettanto interessanti, sono tutte quelle carte sullo studio della teoria e tecnica della danza, dall'orchestica all'orchesticografia⁴⁶. Non va dimenticata la fitta corrispondenza anche in questo caso privata e pubblica (sottoserie *Corrispondenza*). Tra i tanti nomi presenti vanno almeno ricordati alcuni danzatori come Jean Cébron, Martha Graham, Renée Gumiel, oppure politici italiani quali Aldo Moro, Giulio Andreotti, Adolfo De Nicola, Gaetano Martino, Giovanni Leone, o nomi illustri della cultura europea Aldo Palazzeschi, Guido Pannain, Marius Schneider, Luigi Moretti, Massimo Mila, Jacopo Napoli, Francesco Malipiero.

La serie *Jia Ruskaja* contiene, inoltre, tutta la documentazione relativa alla redazione della rivista «Numero Unico», fondata nel 1956 da Jia Ruskaja. La rivista nasce per promuovere le attività dell'AND, ma diventa un contenitore di saggi ed articoli dal carattere scientifico⁴⁷.

46. «L'orchestica è una disciplina che tende alla conquista della naturalezza e della semplicità del movimento, conquista lenta e difficile, che si consegue dopo lunghi anni di attento studio [...] l'orchestica ripropone quella idealità perfetta, la quale può essere conseguita mediante il superamento di tutto quel complesso di anchilosi e di pose viziate che i vari processi di civilizzazione hanno depositato sul comportamento dell'essere umano. [...] L'orchesticografia [ideata da Jia Ruskaja] insegna ad indicare mediante segni e con la massima precisione scientifica (data la sua base anatomica e geometrica) qualsiasi posizione, in stato di tranquillità o di moto, di ogni segmento del corpo umano» *Programma e finalità artistiche dell'Accademia Nazionale di Danza*, in «Numero Unico», 1960, pp. 9-11: 10-11.

47. Nel primo numero (1956) troviamo contributi di Enzo Nazzo, Diego Carpitella, Claudio Andrini,

La sottoserie *Musica* contiene documenti di natura musicale manoscritti: si tratta di partiture o spartiti per spettacoli coreutici organizzati da Jia Ruskaja⁴⁸, molte delle quali sono composizioni celebri trascritte per organici diversi, per esempio il Valzer di F. Chopin n. 14 rielaborato per orchestra da Filippo Bolli⁴⁹, oppure musiche di Bach, Vivaldi, ecc... per piccola orchestra. Meritano particolare interesse quelle composizioni commissionate per spettacoli di danza in cui Ruskaja era protagonista e/o coreografa. Tra queste la partitura autografa per orchestra di Salvatore Musella *Affreschi Pompeiani*, scritta appositamente per lo spettacolo ideato da Ruskaja a Palazzo Pitti nel giugno del 1937⁵⁰. Di particolare pregio e dal valore storico musicale sono i materiali musicali composti da partiture per orchestra, parti staccate per orchestra e riduzioni per pianoforte, come il caso de *Le Trachinie* di Ildebrando Pizzetti⁵¹, della quale ritroviamo sia la partitura per orchestra (vedi figg. 2, 3, 4), sia le parti staccate per orchestra⁵² che la trascrizione per pianoforte redatta da Vieri Tosatti⁵³. Da evidenziare tutta la documentazione musica-

nel secondo (1958) di Jia Ruskaja, Alexandre Sahkaroff, Kurt Joss, Vladimiro Odinzof. Dal terzo numero (1960) la rivista diventa a carattere monografico con delle tematiche specifiche, in questo caso «Dedicato ai rapporti fra danza e architettura», con firme illustri: Giulio Carlo Argan, Luigi Crema, John Dunne, Francobaldo Chiocci, e la stessa Jia Ruskaja. Il quarto numero (1961) ha come tema «Danza e Poesia», con contributi di Aldo Palazzeschi, Renato Torniai, Guido Manacorda, Jia Ruskaja, Valerio Mariani, Arnaldo Fortini. Il quinto numero (1962) «Danza e Musica», contributi di Marco Ramperti, Guido Pannain, Giulio Confalonieri, Franco Abbiati, Virgilio Lilli, Kurt Joss, Jia Ruskaja. Il sesto (1963-64) «Danza e Pedagogia», con Giorgio Seferis, Rosina Valyi, Jia Ruskaja, Filippo Maria Pontani, Don Ernani Turri, Roberto Mazzoni, Alberto Testa, Susanna Langer. Il settimo ed ultimo numero (1965) «Dante e la danza», presenti sono Arnaldo Fortini, Massimo Mila, Rosina Valyi, Ettore Margadonna.

48. È necessario segnalare che è stata proprio Ruskaja ad inserire la storia della musica e la storia dell'arte tra le discipline presenti nell'ordinamento didattico dell'AND a completamento della formazione delle danzatrici: «poiché la danza sviluppa il senso dell'euritmia, apre l'animo alla gentilezza e all'elevatezza dello spirito e nello stesso tempo contribuisce a dare all'allieva danzatrice un armonico sviluppo fisico, ne risulterebbe una formazione imperfetta se la scuola non provvedesse ad accompagnare l'istruzione artistica con un'adeguata istruzione culturale, anzi con una seria formazione umanistica. [...] Questo fatto rappresenta anche una garanzia per quelle allieve che, per mancanza di doti artistiche o per cause di forza maggiore, sono costrette ad allontanarsi dal mondo artistico e possono così avviarsi dignitosamente in un altro campo professionale. D'altra parte una danzatrice deve essere convinta che una solida preparazione culturale è per lei una dote indispensabile e che i due generi di studio si completano vicendevolmente: la danza influisce sullo sviluppo delle facoltà intellettive e di armonia fisica, e la cultura umanistica accresce a sua volta l'innata sensibilità artistica. [...] Materie specifiche che vengono insegnate nei corsi dell'Accademia sono: storia della danza, teoria della danza, storia della musica, solfeggio, storia dell'arte e del costume e orchestricografia», *Prefazione*, in «Numero Unico. Danza e Musica», 1962, pp. 7-10: 9.

49. Cfr. *Archivio AND*, faldone 14, fasc. 4. Si ricorda che la numerazione qui proposta è provvisoria.

50. Cfr. *Archivio AND*, faldone 14, fasc. 9.

51. Sarà proprio Pizzetti a dedicare un *Pensiero* sulla danza e la musica nella rivista dell'AND: «Come vedeva Saffo "Le fanciulle cretesi, in cadenza, così snelli piedi danzarono leggermente, sul tenero fiore dell'erba morendo". Così: giovani corpi umani, femminili di forme perfette, snelli ed agili, che creano, nei gesti e col ritmico moto, meravigliose sequenze di accordi suggestivi di canto e di melodia. Allora la danza può veramente attingere i vertici della musica», *Pensiero di Ildebrando Pizzetti*, in «Numero Unico. Danza e Musica», 1962, p. 4.

52. Cfr. *Archivio AND*, faldone 15, fasc. 1.

53. Cfr. *Archivio AND*, faldone 20, fasc. 51.

le relativa all'attività didattica coreutica, in cui sono presenti gli spartiti per pianoforte contenenti musiche per le lezioni di danza⁵⁴.

La sottoserie *Arte* è costituita da registri contenenti immagini di pitture e statuaria greco-romana, nonché arte visiva rinascimentale e classica, utilizzati da Jia Ruskaja per le sue rappresentazioni coreutiche a cui si ispirava. Come sottolinea Gozzano «il richiamo alle arti figurative, quali fonti di ispirazioni e studio, è testimoniato [...] [dalle] immagini di opere d'arte di diverse epoche e stili» che ne rivelano «un interesse per le arti visive che va al di là della semplice raccolta da amatore: lo suggeriscono la cura e il criterio storico con cui sono assemblate»⁵⁵, non parrà un caso che uno di questi registri è stato realizzato come una piccola quinta teatrale da tenersi anche in posizione verticale, la struttura è a guisa di un paravento giapponese costituito da pannelli in cartone sui quali sono state incollate le riproduzioni delle pitture parietali pompeiane⁵⁶.

La sottoserie *Rassegna stampa* chiude la serie *Jia Ruskaja*; essa è composta da registri contenenti la rassegna stampa relativa all'attività Jia Ruskaja sia come danzatrice che come direttrice delle diverse scuole di danza. I registri sono redatti con metodicità e scrupolo, inserendo anno, giorno e testata giornalistica. I documenti presenti sono preziosissimi perché attraverso di essi è possibile ricostruire in maniera quasi ineccepibile la carriera di Ruskaja. Il rigore con cui sono compilati palesa l'importanza che la fondatrice dell'AND riserva alla memoria storica. Alcuni di questi sono anche finemente rilegati, come per esempio il registro che contiene la rassegna stampa della partecipazione al Concorso Olimpico di Danza di Berlino del 1936, in cui la scuola di ballo milanese di Ruskaja conquista il «Lauro d'argento» (vedi figg. 5, 6, 7).

La documentazione raccolta nella serie *Accademia Nazionale di Danza* è relativa alla vita amministrativa e didattica dell'AND dal 1948 al 1970. In particolare sono presenti tutte le minute e gli atti riguardanti la normativa giuridica che ha permesso la nascita dell'Accademia come ente pubblico, dal decreto legislativo del 1948 alla legge del 1951. Inoltre si rilevano le carte delle attività didattiche ed amministrative, per esempio il regolamento didattico, il programma dei corsi, nonché gli esercizi finanziari.

Anche nella serie *Accademia Nazionale di Danza* è presente una sottoserie *Rassegna stampa* che conserva tutta la documentazione dell'AND dal 1950 al 1984.

54. Cfr. *Archivio AND*, faldone 22.

55. Gozzano, Natalia, *Le arti visive e la danza. Testimonianze degli archivi delle danzatrici Jia Ruskaja (1903-1970) e Friderica Derra de Moroda (1897-1978)*, cit., p. 239.

56. Cfr. *Archivio AND*, reg. 23.

Per la ricostruzione delle attività dell'AND è fondamentale la sottoserie *Saggi* poiché contiene la documentazione relativa ai saggi ed agli spettacoli di danza organizzati dal 1948 al 1975 (sono presenti non solo i programmi di sala, ma anche tutte le carte burocratiche per la realizzazione dello spettacolo).

Nella sottoserie *Immobili* c'è tutta la documentazione afferente agli immobili dell'AND, dall'acquisizione del Castello dei Cesari come sede⁵⁷ all'ampliamento del corpo delle aule⁵⁸ per finire con in progetti mai realizzati di Luigi Moretti⁵⁹.

La documentazione raccolta nella serie *Fotoriproduzioni* contiene tutto il materiale fotografico, le lastre⁶⁰ e le diapositive di Jia Ruskaja e degli spettacoli organizzati dall'AND. Si tratta di quasi diecimila fotografie riguardanti l'attività di danzatrice di Jia Ruskaja, nonché la sua carica di direttrice artistica degli spettacoli di danza organizzati dalle Scuole di Danza, e dall'AND, ricoprendo un arco cronologico che va dagli anni Venti agli anni Novanta del Novecento⁶¹. Il materiale è composto da fotografie di Ruskaja, sia esse relative alla vita strettamente privata (vedi fig. 8), oppure pubblica, come nel caso delle meravigliose foto realizzate da Ghitta Carell «che consacrano e veicolano l'immagine glamour e variegata della diva all'apice della sua affermazione»⁶² (vedi figg. 9, 10, 11, 12).

Le fotografie sono state tutte recuperate e risistemate in nuovi faldoni, nonché censite e numerate singolarmente⁶³, alcune di queste sono state lasciate nei loro album originali.

Un ultimo ritrovamento ha portato alla luce tre faldoni contenenti fotografie dell'epoca Ruskaja, che mostrano la metodologia adottata per la schedatura delle foto: ogni faldone contiene rigorosamente un titolo sulla costola esterna (p.e. «Signora Ruskaja Cinema Spettacoli e Personali»), i fascicoli sono divisi in base al contenuto (p.e. «Fotografie Ghitta Carell»), ogni fotografia sul *verso* presenta una didascalia. Ciò mostra la volontà

57. Cfr. *Archivio AND*, faldone 67. Vedi anche AA.VV., *Il castello dei Cesari. Accademia Nazionale di Danza, giugno 1979*, Roma, Multigrafica Editrice, [1979]; Lotti, Pierluigi, *Il castello dei Cesari e l'Accademia Nazionale di Danza*, in «Strenna dei romanisti», 2009, pp. 417-433; Vittorini, Pierpaolo, *La casa della Giovane Italia all'Aventino di Gaetano Minnucci progetto e costruzione*, tesi di laurea triennale in Ingegneria dell'Edilizia, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, a.a. 2009-2010.

58. Cfr. *Archivio AND*, faldone 68,

59. Cfr. *Archivio AND*, regg. 69, 70, 71.

60. Sono presenti sia lastre in vetro che in bromuro d'argento.

61. Sono state inserite anche tutte le foto più recenti, per tale motivo l'arco cronologico, limitatamente alla serie *Fotoriproduzioni*, si estende fino agli anni Novanta del Novecento.

62. Gozzano, Natalia, *Le arti visive e la danza. Testimonianze degli archivi delle danzatrici Jia Ruskaja (1903-1970) e Friderica Derra de Moroda (1897-1978)*, cit., p. 236.

63. La prima operazione di risanamento del materiale fotografico è stata curata dalla prof.ssa Adriana Naticchioni, che ha provveduto a dare una numerazione ad ogni singola fotografia.

di schedare e documentare in maniera precisa tutta l'attività di personaggio pubblico, ma anche di donna nella vita privata.

La documentazione raccolta nella serie *Bozzetti* contiene circa trecento bozzetti di costumi da ballo realizzati da costumisti celebri (Chino Bert, Angelo Urbani del Fabbretto, Salvatore Russo, Mario Giorsi, ecc.) e da giovani studenti dell'AND (vedi figg. 13, 14, 15). Molti dei figurini hanno subito un grave danneggiamento perché sottoposti ad intemperie; essi sono stati restaurati e conservati in registri appositamente realizzati con una tasca in cartoncino.

Il patrimonio documentale dell'AND, soprattutto quello storico, necessita di uno studio multidisciplinare, che affronti le diverse problematiche da più settori di ricerca, analizzando in questo modo uno spaccato culturale del nostro paese che merita di essere rivalutato. Concludo con l'*explicit* del volume di Ruskaja, con l'auspicio che la sua figura ed il suo patrimonio culturale possano riemergere dalla coltre di silenzio cui sono stati relegati negli ultimi anni:

L'anima ha ritrovato la sua femminile ombra da cui non si scioglierà mai più: il sogno il suo lineamento, la poesia, la sua vivente immagine. [...] Danza in un giro ampio come quello delle stelle, con un battito infinito come quello del cuore, l'immortalità della sua vita, il ritmo segreto e abbacinante dell'esistenza. Oltre le parole, anima mia, oltre le parole, nel cerchio intangibile della tua vita e del tuo rivelato spirito⁶⁴.

64. Ruskaja, Jia, *La danza come un modo di essere*, Alpes, Milano, 1928.

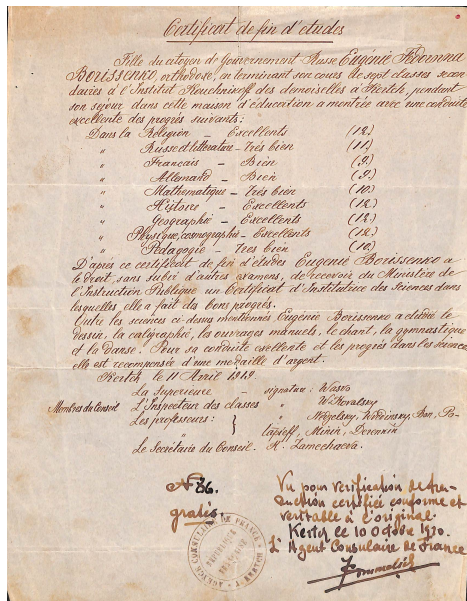


Figura 1 – Titolo di studio di Jia Ruskaja (segnatura provvisoria: *Archivio AND*, faldone 1, fasc. 2).

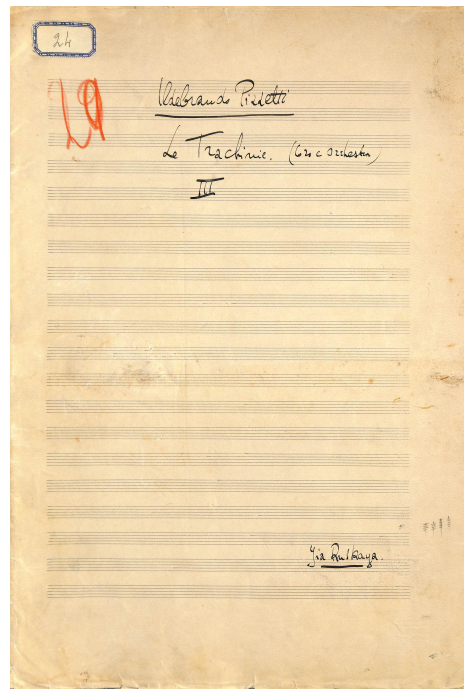


Figura 2 – Ildebrando Pizzetti, *Le Trachinie*, partitura per orchestra (*Archivio AND*, faldone 14, fasc. 15).



Figura 3 – Ildebrando Pizzetti, *Le Trachinie*, partitura per orchestra (*Archivio AND*, faldone 14, fasc. 15).

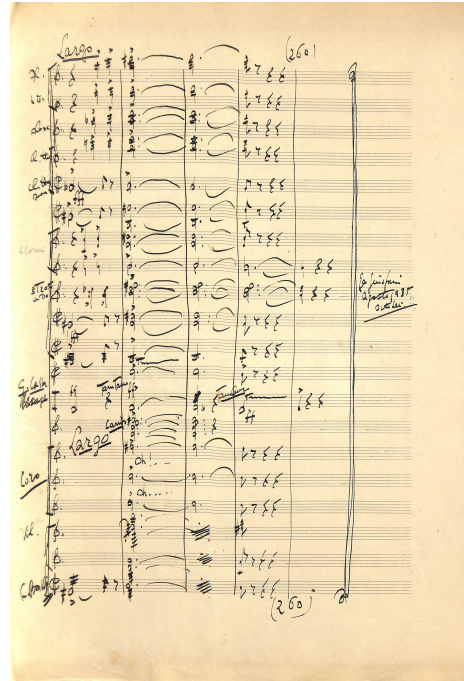


Figura 4 – Ildebrando Pizzetti, *Le Trachinie*, partitura per orchestra (*Archivio AND*, faldone 14, fasc. 15).

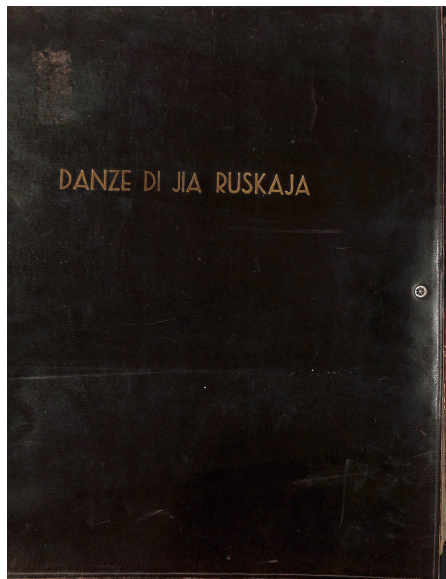


Figura 5 – Rassegna stampa del Concorso Olimpico di Danza di Berlino (Archivio AND, reg. 23).

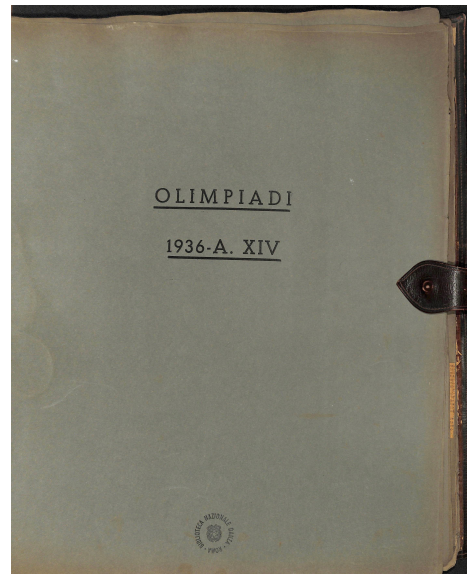


Figura 6 – Rassegna stampa del Concorso Olimpico di Danza di Berlino (Archivio AND, reg. 23).

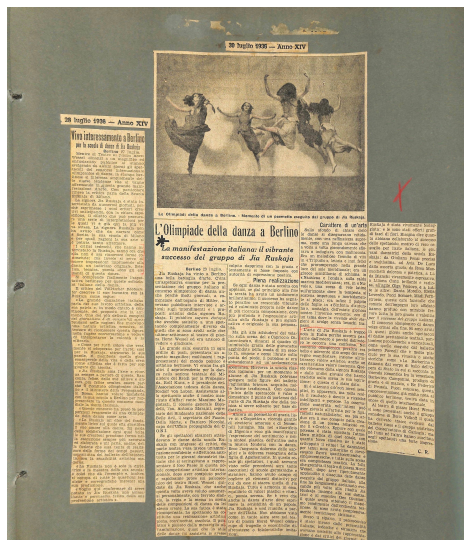


Figura 7 – Rassegna stampa del Concorso Olimpico di Danza di Berlino (Archivio AND, reg. 23).



Figura 8 – fotografia da un album privato di Jia Ruskaja.



Figura 9 – fotografia di Jia Ruskaja realizzata da Ghitta Carell.



Figura 10 – fotografia di Jia Ruskaja realizzata da Ghitta Carell.



Figura 11 – fotografia di Jia Ruskaja realizzata da Ghitta Carell.



Figura 12 – fotografia di Jia Ruskaja realizzata da Ghitta Carell.



Figura 13 – bozzetto per i costumi del balletto *Le vergini savie e le vergini folli*, la descrizione reca: Avia [De Luca] est la Polonaise, trois autres; *Archivio storico AND*, reg. 127, c. 17.



Figura 14 – bozzetto per costume *La pulcinella* realizzato da Chino Bert nel 1957 *Archivio storico AND*, reg. 128, c. 35.



Figura 15 – bozzetto per costume da donna di Salvatore Russo 1973, *Archivio storico AND*, reg. 127, c. 17.

Bibliografia

- AA.VV., *Il castello dei Cesari. Accademia Nazionale di Danza, giugno 1979*, Roma, Multigrafica Editrice, [1979].
- Bocchino, Gianluca, *L'archivio privato di un paleografo musicale: il fondo Baralli*, in «Actum Luce», n. 2, 2014, pp. 263-275.
- Bonfiglio-Dosio, *Giorgietta, Archivi d'impresa: studi e proposte*, Padova, CLEUP, 2003.
- Canali, Manuela, *Le pubblicazioni e la biblioteca dell'Accademia*, in Porcheddu, Andrea (a cura di), *La storia e la visione. 60 anni dell'Accademia Nazionale di Danza*, Roma, Gangemi Editore, 2008, pp. 84-88.
- Carletti, Desirée, *Archivio in movimento. Materiali inediti su Jia Ruskaja, fondatrice dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma*, tesi di laurea triennale in Beni Culturali, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, a.a. 2013-2014.
- Carucci, Paola, *Alcune considerazioni introduttive sugli archivi d'impresa*, in «Rassegna degli Archivi di Stato» n. 2-3, 1984, pp. 427-444.
- Carucci, Paola, *Dall'archivio corrente all'archivio di deposito: la selezione come momento essenziale per la salvaguardia della memoria storica*, in *Per la storiografia italiana del XXI secolo. Seminario sul progetto di censimento sistematico degli archivi di deposito dei ministeri realizzato dall'Archivio centrale dello Stato (Roma, 20 aprile 1995)*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1998.
- Carucci, Paola, *Le fonti archivistiche: ordinamento e conservazione*, Roma, La nuova Italia scientifica, 1983.
- Carucci, Paola, *Lo scarto come elemento qualificante delle fonti per la storiografia*, «Rassegna degli Archivi di Stato», n. 1, 1975, pp. 250-264.
- Casella, Laura – Navarrini, Roberto (a cura di), *Archivi nobiliari e domestici: conservazione, metodologie di riordino e prospettive di ricerca*, Udine, Forum, 2000.
- Cencetti, Giorgio, *Il fondamento storico della dottrina archivistica*, in «Archivi», n. 6, 1939, pp. 7-13, oggi in Id., *Scritti archivistici*, Roma, Il centro di ricerca editore, 1970, pp. 38-46.
- Chiocci, Francobaldo, *Note sulla vita di Jia Ruskaja*, in Ruskaja, Jia, *Teoria e scrittura della danza*, Roma, Editoriale Spazio, 1970, pp. 67-76.
- De Felice, Raffaele, *L'archivio contemporaneo. Titolario e classificazione sistematica di competenza nei moderni archivi correnti pubblici e privati*, Roma, NIS, 1988.
- Fabbrini, Marta – Moscardelli, Stefano (a cura di), *Archivio d'Autore: Le carte di Fabrizio De André: inventario*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, 2012.
- Fregni, Euride, *L'organizzazione dell'archivio corrente e di deposito comunale: sul rapporto tra classificazione, selezione e archiviazione*, in *Labirinti di carta. L'archivio comunale*.

Organizzazione e gestione della documentazione a 100 anni dalla circolare Astengo, Atti del convegno nazionale, Modena, 28-30 gennaio 1998, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Generale per gli Archivi, 2001, pp. 120-135.

- Gavrilovich, Donatella, *Jia Ruskaja o della danza moderna a Roma*, in Ercolini, Maria Pia (a cura di), *Roma : percorsi di genere femminile*, Roma, Iacobelli Editore, 2011-2013, 2 voll., vol. II, pp. 105-107.
- Giuva, Linda, *Gli strumenti archivistici per la gestione dei documenti: la registrazione di protocollo, la classificazione, i piani di conservazione*, in Lusanna, Fiamma e Vittoria, Albertini (a cura di), *Il lavoro culturale: Franco Ferri direttore della Biblioteca Feltrinelli e dell'Istituto Gramsci*, Roma, Carocci, 2000, pp. 195-215.
- Gozzano, Natalia, *Le arti visive e la danza. Testimonianze degli archivi delle danzatrici Jia Ruskaja (1903-1970) e Friderica Derra de Moroda (1897-1978)*, in «Rassegna degli archivi di stato», n. 1-2-3, 2011, pp. 235-246.
- Lodolini, Elio, *Archivistica. Principi e problemi*, Milano, Franco Angeli editore, 1985.
- Lotti, Pierluigi, *Il castello dei Cesari e l'Accademia Nazionale di Danza*, in «Strenna dei romanisti», 2009, pp. 417-433.
- Manno Tolu, Rosalia, *Archivi privati in un contesto complesso*, in Tascini, Irma Paola (a cura di), *Il futuro della memoria. Atti del convegno internazionale di studi sugli archivi di famiglie e di persone. Capri, 9-13 settembre 1991*, Città di Castello (PG), Ministero per i beni culturali e ambientali. Ufficio centrale per i beni archivistici, 1997, pp. 174-184.
- Mazzucchelli, Sara – Vassena, Raffaella – Veroli, Patrizia, *Eugenija Borisenko – Jia Ruskaja*, in «Russi in Italia», scheda aggiornata sul sito internet il 26/09/2010, www.russiinitalia.it (u.v. 08/08/2017).
- Monna, Maria Luisa – Penzi, Giuliana, *Giuliana dai capelli di fuoco. Memorie della danzatrice che ha scritto nella storia le favolose vicende dell'Accademia Nazionale di Danza*, Torino, Nuova ERI Edizioni Rai, 1990.
- Pappacena, Flavia, *Il progetto di Jia Ruskaja sull'Accademia Nazionale di Danza*, in Porcheddu, Andrea, *La storia e la visione: 60 anni dell'Accademia Nazionale di Danza*, Roma, Gangemi Editore, 2008, pp. 34-38.
- Pappacena, Flavia, *L'orchesticografia di Jia Ruskaja*, in «Choréografie», n. 5, 1997, pp. 53-84.
- Penzo Doria, Gianni, *La linea dell'arco. Criteri per la redazione dei titolari di classificazione*, in Penzo Doria, Gianni (a cura di), *Thesis 99. Atti della 2a Conferenza organizzativa degli archivi delle Università Italiane, 11-12 novembre 1999*, Padova, CLEUP, 2001, pp. 305-340.
- Romiti, Antonio, *Alcune considerazioni sugli archivi di "deposito"*, in *Per la storiografia italiana del XXI secolo. Seminario sul progetto di censimento sistematico degli archivi di deposito dei ministeri realizzato dall'Archivio centrale dello Stato (Roma, 20 aprile 1995)*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici,

1998, pp. 18-22.

- Romiti, Antonio, *Archivistica generale. Primi elementi*, Lucca, Civita Editoriale, 2011.
- Romiti, Antonio, *I mezzi di corredo archivistici e i problemi dell'accesso*, in «Archivi per la storia», n. 2, 1990, pp. 217-246.
- Romiti, Antonio, *Lo scarto archivistico: analisi e proposte*, in «Iragi. Revista de archivística», n. 5, 1992-93, p. 159-184, ora in Id., *Temi di archivística*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1996, pp. 29-51.
- Romiti, Antonio, *Riflessioni sul significato del vincolo nella definizione del concetto di archivio*, in Borgia, Luigi, *Studi in onore di Arnaldo D'Addario*, Lecce, Conte, 1995, p. 1-18.
- Romiti, Antonio, *Temi di archivística*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 2002.
- Ruskaja, Jia, *La danza come un modo di essere*, Milano, Casa editrice "Alpes", 1928.
- Tintori, Giampiero, *Duecento anni di Teatro alla Scala. Cronologia opere-balletti-concerti 1778-1977*, Bergamo, Ed. Grafica Gutenberg, 1979.
- Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danze e società 1900-1945*, Perugia, Edimond, 2001.
- Veroli, Patrizia, *Dancing Fascism. Bodies, Practices, Representations*, in «Discourses in Dance», n. 2, 2006, pp. 45-70.
- Vittorini, Pierpaolo, *La casa della Giovane Italia all'Aventino di Gaetano Minnucci progetto e costruzione*, tesi di laurea triennale in Ingegneria dell'Edilizia, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, a.a. 2009-2010.
- Zacchè, Gilberto (a cura di), *Lo scarto. Teoria, normativa e prassi*, S. Miniato, Archilab., 2002.

Giulia Taddeo

Pratiche del classico: Paolo Fabbri e la danza italiana negli anni Trenta

Osservata da lontano, specie se attraverso il filtro del pregiudizio ideologico e delle valutazioni estetiche, la danza italiana del periodo fascista assomiglia a una fotografia sbiadita. Vi si scorge a malapena, eredità del secolo precedente, la silhouette ingombrante del “ballo grande” di manzottiana memoria, mentre sullo sfondo compaiono, fugaci meteore, il virtuosismo multiforme dei Ballets Russes, le languide movenze di danzatrici *à la grecque* e, infine, il guizzo antigrazioso delle danze futuriste. Un’immagine spesso descritta nei termini di «crisi»¹ e di stallo, cui farebbe da contraltare l’assenza di un discorso giornalistico specializzato e, pertanto, di una riflessione storico-critica consapevole, tanto sul piano delle metodologie quanto su quello degli obiettivi di indagine.

Ma se si avvicina lo sguardo e, soprattutto, se ci si sforza di sgomberare il campo dalle pigrizie dell’ideologia e dalla comoda abitudine a considerare l’Italia in perenne «ritardo»² rispetto al resto d’Europa, si vede come il panorama sia molto più complesso. Vi si stagliano, ad esempio, le imprese coraggiose di Anton Giulio Bragaglia, Riccardo Gualino e Walter Toscanini, mentre, sulla stampa, il tono medio del “la cronaca registra” è squarciato da polemiche violente, approfondimenti eruditi e recensioni visionarie, con in testa quelle di Bruno Barilli o Alberto Savinio³.

1. Cfr. Tani, Gino, *Il balletto in Italia*, in Gatti, Guido Maria (a cura di), *Cinquant’anni di opera e balletto in Italia*, Roma, Bestetti, 1954, pp. 73-107. Il contributo di Gino Tani può apparire come il capostipite di una lunga serie di analoghe prese di posizione. Giusto a titolo d’esempio si veda quanto dichiarato da Elisa Guzzo Vaccarino circa quarant’anni dopo rispetto al volume di Tani appena citato: «l’Italia? L’Italia fu luogo di passaggio, più che di radicamento di coreografi e compagnie di primo piano», cui sembra fare eco, in tempi ancora più recenti, Silvia Poletti: «[...] il Novecento della danza italiana appare allo sguardo attuale costellato da una serie anodina di eventi, presenze, slanci creativi troppo spesso dispersivi e occasionali». Cfr. Vaccarino, Elisa, *In Italia: sentieri interrotti. Tra danzatrici moderne e Balli Russi*, in Carandini, Silvia - Vaccarino, Elisa (a cura di), *La generazione danzante: l’arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo, 1997, p. 407; Poletti, Silvia, *Il Novecento*, in Sasportes, José (a cura di), *Storia della danza italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011, pp. 251.

2. Al presunto “ritardo” del teatro italiano durante il Fascismo è dedicato l’ampio dossier (curato da Mirella Schino, Carlo Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio) *L’anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, in «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 27-255.

3. Proprio dedicata al giornalismo italiano che si è occupato di danza in epoca fascista è la mia monografia dal titolo *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell’Italia fascista*, Milano, Mimesis, 2017.

In un panorama di questo tipo, nel quale le pratiche della danza sembrano disperdersi in mille rivoli che scorrono a diverse velocità, bisogna forse cercare di non livellare le differenze, ma di accoglierle e analizzarle, aprendosi all'ipotesi che quello fascista possa essere, per la storia della danza italiana, non tanto un periodo di decadenza, quanto di complessità non riconducibile a formule unitarie.

Ed è all'interno di questa storia, che confina poi con quella del giornalismo italiano al tempo del fascismo⁴, che si sviluppano il percorso intellettuale e l'attività culturale di Paolo Fabbri.

Critico di danza del quotidiano milanese «Il Secolo. La Sera», diretto dall'ex squadrista Gastone Gorrieri⁵, la posizione Fabbri⁶ nel panorama politico e artistico dell'inizio degli Anni Trenta risulta sostanzialmente allineata, anche se non priva di elementi di originalità.

A una prima analisi delle fonti, è possibile dedurre un pieno inserimento di Fabbri all'interno delle istituzioni del Regime, non solo per via della collaborazione a un quotidiano di sicuro orientamento fascista (che, peraltro, non esita a definirlo «camerata»⁷) come «Il Secolo. La Sera», ma anche in ragione del coinvolgimento, in qualità di

4. Su questo punto rimando almeno a Castronovo, Valerio, *La stampa italiana dall'Unità al Fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1991; Murialdi, Paolo, *La stampa del regime fascista*, Roma-Bari, Laterza, 2008; Forno, Mauro, *La stampa del Ventennio: strutture e trasformazioni nello Stato totalitario*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009.

5. Al tempo in cui vi collabora Fabbri, il quotidiano è diretto da Gastone Gorrieri. Legato dapprima agli ambienti del futurismo fiorentino, Gorrieri si lancia fin dal 1919 in un intenso attivismo all'interno dei fasci di combattimento, dove promuove anche battaglie e progetti in difesa dei lavoratori. Sempre negli stessi anni è attivo nel giornalismo (che pratica con un atteggiamento d'assalto), lavorando, fra gli altri, per i quotidiani «Ambrosiano», «Il Secolo», «Il Popolo d'Italia», fino a quando, nel 1925, fonda «Il Torchio», di orientamento squadrista e destinato a chiudere nel 1926. Sempre a partire dal 1925, diventa uno dei protagonisti della fascistizzazione della stampa milanese e si inserisce risolutamente nell'organigramma del Regime con l'ingresso nel direttivo del Sindacato dei Giornalisti e con la direzione de «Il Secolo. La Sera», ormai divenuto (come «Il Corriere della Sera») di proprietà dei fratelli Crespi.

6. Sono praticamente inesistenti le notizie biografiche attorno a Paolo Fabbri, generalmente citato, nell'ambito degli studi in danza (penso soprattutto a: Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1945*, Perugia, Edimond, 2001), per il matrimonio con la danzatrice Attilia Radice e per il ruolo esercitato durante le polemiche giornalistiche fra classicisti e modernisti al principio degli Anni Trenta. Qualche ragguaglio, tuttavia, viene dalla stampa del tempo. Quanto alle sue origini, ad esempio, il periodico inglese «The Dancing Times» (con cui collabora certamente, in qualità di corrispondente dall'Italia, tra l'ottobre 1934 e il giugno 1935) dichiara: «Energetically active in contemporary political journalism, this young writer comes from an ancient and celebrated dynasty of dramatic artists. This probably explains his intense interest in the theatre. Of recent years this keen young critic has imparted to Italian choreography a definite impulse not heretofore known» (cfr. De Pascal, Vincent, *Summer ballets in Italy*, in «The Dancing Times», settembre 1935). Le informazioni su Paolo Fabbri contenute in questo contributo provengono fondamentalmente dalla stampa del tempo, dalla Cia Fornaroli Collection (custodita presso la New York Public Library for the Performing Arts) e dagli studi sulla danza del periodo fascista. Sarebbero chiaramente auspicabili ricerche presso l'Archivio di Stato che consentano di inquadrare meglio la posizione politica di Fabbri e i suoi rapporti con le autorità, in particolare rispetto alle attività di animatore culturale che lo vedono protagonista nel 1935.

7. Anonimo, *Le nozze di un collega*, in «Il Secolo. La Sera», 25 novembre 1933.

direttore artistico della sezione danza, nella stagione di concerti e balli organizzata dalla Federazione Fascista e dal Sindacato dei Giornalisti nell'estate del 1935 presso il Cortile della Rocchetta del Castello Sforzesco di Milano.

Come cercherò di dimostrare in seguito, questa esperienza può essere considerata un singolare tentativo di teatro di masse “coreografico” (la platea sembra fosse progettata per accogliere migliaia di spettatori⁸), incentrato non tanto su quelle danze “classiche” di vaga derivazione duncaniana e connotate dal riferimento iconografico alla classicità greco-romana che il Regime sosteneva apertamente⁹, quanto sul balletto di tradizione italiana e, soprattutto, sulla spettacolarizzazione della tecnica classico-accademica.

I balletti al Castello Sforzesco costituiscono inoltre una tappa della ben più ampia crociata in difesa della tradizione accademica della danza italiana che Fabbri conduce non solo sulla stampa, ma anche attraverso la progettazione e l'organizzazione di iniziative spettacolari e di studio della danza, specie quella di carattere folclorico¹⁰.

Sotto il vessillo della salvaguardia e dell'esaltazione di un'*italianità* notoriamente al centro della retorica e della mitopoiesi di Regime, Fabbri cerca il dialogo con quanti condividono la sua posizione in materia di danza¹¹, certo non temendo di collaborare e di

8. La stampa parla di più 1500 posti. Cfr. Anonimo, *Il concerto e i balletti nel cortile della Rocchetta al Castello*, in «Il Secolo. La Sera», 25 luglio 1935.

9. Patrizia Veroli si è lungamente occupata di questo aspetto nel già citato volume *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1945*, in particolare nel capitolo *La danzatrice della nuova Italia*, pp. 145-82. In un altro capitolo del testo, Veroli si riferisce così a questo tipo di danza: «Erano libere movenze, più o meno musicali, ispirate all'arte classica, in una scia duncaniana seguita quasi generalmente non per una ricerca artistica, ma per imitare figurazioni che consacravano, con la ripresa degli antichi atteggiamenti, le cittadine della 'terza Roma'». Cfr. *Ivi*, p. 216.

10. L'interesse di Fabbri per questo genere di danza si riscontra ad esempio nel maggio 1935, quando, su «Il Secolo. La Sera», annuncia l'inizio del Festival Internazionale della danza popolare organizzato nella città di Londra tra il 15 e il 20 luglio di quell'anno. L'Italia, ricorda Fabbri, avrebbe partecipato alla manifestazione con alcuni gruppi selezionati dall'Opera Nazionale Dopolavoro e dal Comitato nazionale per le Arti Popolari. Si notino inoltre le seguenti dichiarazioni: «Giova ricordare a questo proposito che, fra i primi in Europa e con iniziativa privata, noi siamo giunti alla costituzione del nucleo di un prezioso archivio etnofonico e demo-coreografico: il cui materiale, fin d'ora accessibile agli studiosi, è destinato – non appena classificato e corredato di una filmoteca a passo ridotto – agli Enti culturali del Partito che tanto efficacemente provvedono al rifiorimento delle nostre tradizioni popolari». Cfr. Fabbri, Paolo, *Il ridotto della danza*, in «Il Secolo. La Sera», 28 maggio 1935. Sebbene non si conoscano i dettagli di simile progetto, sembra che in questi anni Fabbri coordinasse le attività di costituzione di un archivio dedicato alle danze popolari, cosa che, peraltro, sarebbe confermata dai materiali di studio sull'argomento (consistenti soprattutto in accurate descrizioni di specifici balli popolari) conservati presso la Cia Fornaroli Collection.

11. Oltre a quanto da lui stesso dichiarato circa i legami con la Cecchetti Society e con prestigiose riviste europee come la tedesca «Der Tanz» (cfr. Fabbri, Paolo, *Le battaglie coreografiche del prode Girella*, in «Il Secolo. La Sera», 10 novembre 1933), la figura di Fabbri non doveva essere sconosciuta a livello europeo, come si deduce anche dalla collaborazione, in qualità di corrispondente dall'Italia, al periodico inglese «The Dancing Times» e agli «Archives Internationales de la danse», prestigiosa tribuna, questi ultimi, per la difesa delle proprie idee classiciste e degli insegnamenti di Enrico Cecchetti. Altra riprova di questa apertura internazionale è l'invito, datato 1933, al Concours International de la Danse Artistique Individuelle indetto a Varsavia dalla rivista «Muzyka» nel mese di giugno, al quale, tuttavia, non so se abbia effettivamente preso parte.

stringere amicizia con una figura poco amata dal fascismo come Walter Toscanini, figlio del celebre direttore d'orchestra Arturo, appassionato storico e collezionista del balletto che nel 1939 sarà costretto all'emigrazione negli Stati Uniti assieme alla moglie, la prima ballerina scaligera, coreografa e maestra di danza Cia Fornaroli.

Il presente contributo vuole allora ipotizzare che Fabbri, dentro e fuori il perimetro della stampa, abbia proposto un modo di guardare, pensare e praticare la danza che ridiscuteva dall'interno la tradizione accademica italiana, avendo come ideale punto di riferimento una linea estetica e didattica che univa Carlo Blasis a Enrico Cecchetti e che, muovendo dal secolo XIX, giungeva al Novecento arricchita delle influenze della scuola francese e, soprattutto, di quella russa.

La tradizione classico-accademica difesa ed esaltata da Fabbri, cioè, non consiste nella passiva riproposizione di passi, stilemi e sequenze di movimento derivate dal passato, ma nell'indagine attorno a una grammatica della danza che, come avevano dimostrato anche gli interpreti dei *Ballets Russes* (che non a caso avevano fra i loro maestri anche Enrico Cecchetti), poteva formare danzatori dotati di una prestanza atletica e una sensibilità interpretativa profondamente in linea con le esigenze del teatro del Primo Novecento.

Si legga a tal proposito quanto scrive in una corrispondenza pubblicata nella sezione *Informations Internationales* degli «Archives Internationales de la danse» nel luglio 1933, quando, nel commentare i metodi didattici della danzatrice scaligera Etorina Mazzucchelli (al tempo co-direttrice della Scuola di Ballo della Scala¹²), li contrappone senza

Come emerge da un anonimo contributo intitolato *Un concorso internazionale di danza indetto a Varsavia nel prossimo giugno* (data e testata non indicata, ma presumibilmente del maggio 1933), infatti, l'iniziativa era aperta ad artisti di ogni provenienza geografica e scuola e annoverava nella giuria i più eminenti critici del tempo. Leggiamo dunque: «Il giuri sarà composto dai più noti artisti, coreografi e critici europei: sono stati chiamati a farne parte le signore: E. Duncan, Gelcer, Genée, Karsawina, Zambelli, Mary Wigman; i signori: Divoire, Levinson, Lewitan, Laban, Rolf de Maré, Florent Schmitt, Terpis, Tugal, principe Volkonsky, Vuillermoz. Attraverso l'invito rivolto al critico italiano Paolo Fabbri il Comitato ha indirizzato agli artisti italiani un particolare appello perché sia rappresentata al Concorso quell'arte della danza». Il documento di trova presso la Cia Fornaroli Collection, nei volumi intitolati: *The Walter Toscanini Collection of research materials in dance: Italia 1928, Italia 1932-1934. [1926]-[1935]*. Secondo alcune lettere conservate sempre presso l'archivio newyorkese, anche Cia Fornaroli era stata invitata, come interprete, alla manifestazione ma vi rinunciò perché impegnata nel lavoro con la Compagnia del Balletti Italiani.

12. Il 30 giugno 1932, dopo aver ricoperto per quattro anni l'incarico di direttrice della Scuola di Ballo del Teatro alla Scala di Milano, la scaligera Cia Fornaroli è sollevata dal proprio incarico. Al suo posto è nominata la russa Jia Ruskaja, danzatrice e coreografa di formazione libera incaricata di dare un nuovo indirizzo alla didattica dell'istituto milanese, alla quale sarà presto affiancata una danzatrice di formazione scaligera, Etorina Mazzucchelli, responsabile per la danza accademica. L'evento suscita una violenta polemica sulla carta stampata passata alla storia come "guerra di gonnellini", durante la quale, in una vera e propria contrapposizione campale, tutti i maggiori intellettuali italiani interessati alla danza finiscono per essere chiamati alle armi. Tra questi, chiaramente, troviamo proprio Paolo Fabbri che, accanto all'amico Walter Toscanini, si troverà sovente a scontrarsi, in quanto paladino della danza classica italiana, con modernisti come Anton Giulio Bragaglia e Marco Ramperti, difensori dell'apertura alla danza libera e, pertanto, a tendenze coreiche straniere. Ho approfondito questo episodio in *Istituzione danza: una polemica giornalistica 1932-1934*, in

mezzi termini al metodo Cecchetti.

Ettorina Mazzucchelli, afferma, «tend à faire de chaque élève une toupie vivante» e ancora: «Le genre classique de Mlle Mazzucchelli s'est maintenu bien loin du style fondamental d'Enrico Cecchetti et des apports indispensables des maîtres de ballets français et russes qui ont enrichi la technique du ballet». ¹³

Fabbri rintraccia nel corpo messo-in-forma dalla tecnica accademica il fulcro del proprio interesse critico e la pietra d'angolo di qualsiasi costruzione coreografica, il tutto senza mai sposare né la fastosa estetica del “ballo grande” di ascendenza manzottiana né la multidisciplinarietà organica ¹⁴ degli stessi Ballets Russes.

La centralità attribuita al corpo del danzatore “classico” sul piano della critica come su quello della pratica scenica rende Paolo Fabbri una figura certamente originale nel panorama culturale del tempo fascista, caratterizzato, da una parte, dalla presenza di un discorso giornalistico sulla danza che sembra incapace di “dire” il corpo e, dall'altro, dal ricorso a formule spettacolari che, nella grandiosità esteriore degli apparati scenici, finivano spesso per mettere in ombra l'azione danzata, ferma restando, chiaramente, l'eccezionalità delle prime parti, tradizionalmente affidate a virtuosi sapienti.

È lo stesso Paolo Fabbri a lamentare a più riprese la persistenza, in pieno Novecento, di moduli drammaturgici e compositivi di derivazione tardo-ottocentesca (e soprattutto manzottiana), non solo alla Scala ma anche a Roma. Addirittura, Fabbri denuncia una sorta di stallo nella situazione della danza italiana, derivato proprio dalla presenza, nel balletto classico, del manzottismo e delle sue degenerazioni nella formula della rivista, e, nella danza moderna, in quella di danzatrici e coreografe prive di un'adeguata formazione e, soprattutto, di spessore artistico.

Sono ancora le pagine degli «Archives Internationales de la danse» a fornire degli spunti interessanti in tal senso. Si legga infatti quanto scrive Fabbri nell'aprile del 1934, quando commenta il ballo *Volte la lanterna*, messo in scena al Teatro Reale dell'Opera di

a cura di Schino, Mirella – di Tizio, Raffaella – Legge, Dorian – Marenzi, Samantha – Scappa, Andrea, *Teatri nel fascismo. Sette storie utili*, dossier monografico in «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 59-384.

13. Fabbri, Paolo, *Informations Internationales – Italie*, in «Archives Internationales de la danse», a. I, n. 3, 15 luglio 1933.

14. Non è chiaramente possibile ridurre a una formula univoca i complessi rapporti di forza fra i linguaggi della scena e le sinestesie, spesso spiazzanti, che erano alla base degli spettacoli dei Ballets Russes. Analizzando però il punto di vista della stampa italiana sull'argomento, emerge come sia proprio il problema della coerente organizzazione dei diversi linguaggi della scena a interessare maggiormente cronisti e commentatori, il tutto nella prospettiva di un costante confronto con la tradizione italiana del ballo grande. Su questo punto rimando al mio *Un secolo spettacolo non serio*, cit., in particolare al capitolo *Russi e russismi*, pp. 117-174.

Roma con le musiche di Ezio Carabella, il libretto di Emidio Mucci e le coreografie di Boris Romanov:

Mais *Volti la lanterna* est loin d'être le *Petrouchka* italien qu'avait révé le maestro Carabella, et la faute n'est pas à la musique dont la fraîche inspiration populaire finit par vaincre les réminiscences stawinskiennes. Mais plutôt à l'auteur du libretto qui, dans cette «promenade archéologique», n'a pas su donner à son oeuvre l'homogénéité nécessaire à tout chef-d'oeuvre. Ces visions de la «Rome disparue» ne sont à la vérité que des tableaux de revue chorégraphique [...]. C'est une suite de danses au lieu de l'*actio motoria atque una*, qu'est le ballet. [...] Bianca Galizia, danseuse étoile de l'Opera, força quelque peu son talent, sacrifiant souvent l'intelligence interprétative à l'ambition de virtuosité. [...]

D'ailleurs le problème d'équilibre qui s'impose à cette danseuse n'est-il pas celui-là même que doit résoudre la danse italienne indécise entre la décadence de l'idéal chorégraphique de Manzotti et la carence du dilettantisme esthétisant qui, ayant conquis la Scala, y veut effacer le souvenir même de la grand tradition de Blasis?(corsivo mio)¹⁵

Nell'approcciarmi dunque alla figura di Paolo Fabbri, mi concentrerò sul metodo e sul linguaggio da lui impiegati in sede critica e, al contempo, sulle scelte condotte in termini di ideazione e realizzazione di eventi spettacolari, il tutto cercando di stabilire paralleli e confronti con le abitudini correnti tanto sulla scena quanto sulla carta stampata. Non saranno invece approfondite le vicende relative alle polemiche giornalistiche passate alla storia con l'espressione "guerra di gonnellini"¹⁶, nelle quali Fabbri fu comunque ampiamente coinvolto, mentre si individueranno le fonti d'ispirazione del suo intero percorso: nel prossimo paragrafo, infatti, mi chiederò in che termini l'influenza teorica del critico e studioso André Levinson e la vicinanza concreta con la danzatrice Attilia Radice (che sposò nel 1933) abbiano orientato e plasmato l'avventura di Fabbri nella danza italiana dei primi Anni Trenta.

Il principio del classico

Se si eccettuano le rapide riflessioni contenute nei testi giornalistici o quelle sviluppate in manuali di danze da sala¹⁷, volumi di carattere anedddotico¹⁸, autobiografie¹⁹ e rari testi di taglio storiografico²⁰, si osserva come siano davvero scarsi i riferimenti critici e teorici che gli ultimi anni dell'Ottocento e il primo scorcio di Novecento, peraltro

15. Fabbri, Paolo, *Informations Internationales – Italie*, in «Archives Internationales de la danse», a. 2, n. 2, aprile 1933.

16. Sulla polemica, legata alla situazione della didattica della danza alla Scala fra il 1932 e il 1934, ho accennato alla nota 12.

17. Fra i manuali più noti si possono citare: De' Fiori, Mario, *Il ballo: manuale completo dei balli di etichetta e di famiglia*, Firenze, Salani, 1908 [1° ediz. 1895]; Gavina, P., *Il Ballo. Storia della danza, balli girati, contraddanze, cotillon, danze locali, feste di ballo, igiene del ballo*, Milano, Hoepli, 1905; Id., *Il ballo. Balli di ieri*, Milano, Hoepli, 1914; Giovannini, Francesco, *Balli d'oggi*, Milano, Hoepli, 1914.

18. Ad esempio: Guerra, Nicola, *Tersicoreide. Schizzi e racconti teatrali (dal vero)*, Milano, Baldini Castoldi & C., 1899 o Chiesi, Gustavo, *Il corpo di ballo. Scene della vita teatrale*, Milano, SET, 1903.

19. Si pensi all'autobiografia di Claudina Cucchi: *Vent'anni di palcoscenico. Ricordi artistici*, Roma, Voghera, 1904.

20. Bisogna citare qui Monaldi, Gino, *Le regine della danza nel secolo XIX*, Torino, Flli Bocca, 1910.

funestato dalla faglia della Prima Guerra Mondiale, lasciano in eredità a coloro che si interessano alla danza nell'Italia del tempo fascista.

Ciononostante, la fine del primo conflitto mondiale porta in Italia la consapevolezza dell'obsolescenza delle forme del ballo teatrale: ben lungi dal voler abbandonare questa preziosa eredità del passato, se ne comincia però a reclamare una riforma che, pur non tradendo la grandiosità e la piacevolezza della visione caratteristiche del ballo italiano, riuscisse tuttavia a porre rimedio alla frequente insensatezza degli intrecci, allo squallore di alcuni allestimenti realizzati in economia e alla cattiva preparazione di molti corpi di ballo. Contemporaneamente i Ballets Russes avevano già lasciato un segno importante e la cultura italiana, dapprima spaccata tra fascinazione e rifiuto, riuscirà presto a trarne lo spunto per intervenire sui problemi di fragilità drammaturgica e incoerenza linguistica che connotavano il ballo teatrale di tradizione. Il Dopoguerra rappresenta poi un momento di straordinaria affermazione per le danze di società (specie di matrice afroamericana) e per lo spettacolo leggero, agito prevalentemente nella cornice dei caffè-concerto e aperto a quelle forme di danze esotiche, libere e d'avanguardia che circolavano in Europa suscitando grandi curiosità e apprezzamenti.

Ecco allora che, nel corso degli Anni Venti, il concetto di "danza" sembra allargarsi fino a comprendere, accanto ai balli messi in scena nei teatri lirici, anche le danze praticate sui palcoscenici d'avanguardia (talvolta a metà fra sala teatrale e sala da ballo, come lo Sperimentale degli Indipendenti di Bragaglia), nei teatri d'eccezione (luogo deputato per le esibizioni dei raffinati coniugi Sacharov o per le prime performance delle interpreti di formazione dalcroziana), nei teatri all'aperto (sempre più aperti alle esperienze straniere di danza libera) e nei luoghi del varietà.

Siamo al principio degli anni Trenta quando Fabbri inizia a interessarsi alla danza, vale a dire in un momento in cui, ben prima dell'arrivo (a Roma) di importanti coreografi come Boris Romanov e Aurel Milloss, la danza italiana sembrava andare incontro, dopo i sommovimenti del decennio precedente, a una sorta di ritorno all'ordine e di stabilizzazione, tanto sul piano della didattica²¹ quanto su quello della produzione²².

21. In questa direzione, giusto per accennare all'intricato problema della didattica, andava la prestigiosa presenza di Enrico Cecchetti alla Scuola di Ballo della Scala fino al 1928, nonché l'apertura di una scuola di ballo presso il Teatro Reale dell'Opera di Roma nel 1928. Nei primi anni della sua attività, la scuola romana si sarebbe caratterizzata per un rapido avvicendamento di insegnanti, a partire dalla "moderna" Ileana Leonidoff, seguita poi da un maestro di tradizione classica italiana come Nicola Guerra e, ancora, da Mara Dousse e dal cecchettiano Ettore Caorsi. Nel 1937 la direzione sarebbe passata alle sorelle Battaggi, di formazione scaligera.

22. Solo per fare l'esempio di Milano, si nota come alla fine degli Anni Venti il Teatro alla Scala sostenga imponenti operazioni produttive, investendo in balli grandiosi come *Vecchia Milano* (1928), *Casanova a*

Per quanto riguarda il ballo tradizionale, allora, si assiste a tentativi di ammodernamento che interessano innanzitutto la drammaturgia (si pensi al ruolo di Giuseppe Adami come librettista), mentre le danze moderne penetrano con forza nell'ambito della formazione e in quello del teatro all'aperto, come si comprende dal successo degli allestimenti di tragedie greche a Siracusa cui partecipavano danzatrici in larga parte di formazione dal-crozziana, o dalle «Olimpiadi della Grazia», eccezionale riunione di alcune scuole europee svoltasi a Firenze nel 1931²³.

Di fronte a tutto ciò, non era allora infrequente che coloro che si occupavano di danza sulla carta stampata rivolgersero la propria attenzione a quei critici che erano ritenuti delle autentiche autorità in materia.

Tra questi ultimi un posto di primo piano spettava certamente al russo André Levinson, che da Parigi diffondeva le proprie posizioni critiche attraverso contributi giornalistici e numerose monografie²⁴ e al quale, forse a seguito di un incontro diretto²⁵, si indirizzano anche le attenzioni di Fabbri.

Venezia (1929) e, all'inizio del decennio successivo *Belkis Regina di Saba* (1932). Per approfondimenti cfr. Taddeo, Giulia, *Un serio spettacolo non serio...*, op. cit., pp. 42-96.

23. Vi partecipavano le scuole di Mary Wigman, Elisabeth Duncan, Margaret Morris, Dorothee Gunter, Getrude Bodenwieser, Minnie Smolkova, Marussia e Nadia Yartzeff.

24. In tutti gli ambiti affrontati attraverso la propria attività di critico di danza, d'arte e letteratura, Andrei Iakovlevich Levinson (San Pietroburgo 1887 – Parigi, 1933) ha assunto una posizione di primo piano, divenendo un modello su scala internazionale. Rispetto alla danza, in particolare, è stato giustamente sottolineato come egli abbia dato vita a una specifica modalità di esercizio del mestiere del critico, basata sull'analisi delle caratteristiche formali dell'opera coreografica ma, soprattutto, sull'esaltazione della "danza pura". Esempari in tal senso rimangono le sue considerazioni sulla proposta artistica dei Ballets Russes, rei di aver subordinato la danza a musica e scenografia, così come le accurate e ispirate descrizioni del puro stile accademico ravvisabile nelle classi di danza all'Opéra di Parigi o nelle variazioni delle grandi stelle del balletto. Dopo aver iniziato la propria carriera di critico e studioso in Russia, Levinson emigra a Parigi nel 1921, dove affianca agli incarichi accademici (insegna letteratura russa alla Sorbona) un'intensa attività giornalistica che, per quanto riguarda la danza, lo vede non solo occuparsi di balletto, ma anche di danze moderne, spettacoli di music-hall, balli esotici e tradizionali. Nel corso della propria carriera, Levinson ha raccolto in volume molti dei propri articoli giornalistici e ha firmato numerose monografie tra cui *Marie Taglioni, 1804-1884* (Paris, Alcan, 1929) e *Ballet Romantique* (Paris, Trianon, 1929). Postumi, invece, sono il volume *Les visages de la danse* (Paris, Grasset, 1933) e *Serge Lifar: destin d'un danseur* (Paris, Grasset, 1934). Sebbene questa figura attenda ancora un'opportuna opera di storicizzazione, sono comunque interessanti gli spunti contenuti nell'introduzione a Acocella, Joan – Garafola, Lynn (a cura di), *André Levinson on Dance: Writings from Paris in the Twenties*, Hanover, Wesleyan University Press, 1991, pp. 3-25 e nelle pagine dedicategli in Copeland, Roger – Choen, Marshall (a cura di), *What is dance? Readings in theory and criticism*, Oxford, Oxford University press, 1983.

25. Quello con Levinson, comunque, non costituirebbe solo un avvicinamento di natura intellettuale, dato che, secondo quanto ricorda lo stesso Fabbri all'indomani della scomparsa dell'illustre critico, i due si sarebbero realmente conosciuti grazie al poeta Paul Valéry, la cui filosofia della danza sembra penetrare nel pensiero Fabbri proprio attraverso l'interpretazione fornitane da Levinson, in particolar modo a proposito del celeberrimo dialogo *L'âme et la danse*. Cfr. Paolo Fabbri, *André Levinson*, in «Il Secolo. La Sera», 15 dicembre 1933. La questione di una diretta conoscenza fra i due andrebbe ulteriormente verificata. L'apertura di Fabbri a una dimensione europea della critica e degli studi in danza, però, sembrerebbe emergere già dai dati che ho reperito finora, non solo per la sua collaborazione a «The Dancing Times», ma anche per il trasferimento a Parigi nella seconda metà degli Anni Trenta, dove scrive per il quotidiano «Paris soir».

Considerato, quantomeno in Italia, come il maggiore esegeta della danza accademica persino da quanti difendevano un ideale di stampo modernista (è costantemente citato, quando non addirittura plagiato, da Anton Giulio Bragaglia e da Marco Ramperti²⁶), Levinson fornisce a Paolo Fabbri sia l'ancoraggio teorico per elaborare una sua peculiare estetica della danza, sia gli strumenti ermeneutici e linguistici per difendere la tradizione della danza classica italiana.

Sul piano teorico, allora, Fabbri accoglie il principio levinsonianiano secondo cui ogni pratica artistica poggia sulla trasfigurazione del dato fenomenico e sulla sua rielaborazione secondo leggi puramente formali, grazie alle quali, tuttavia, è l'“idea” stessa che riesce ad oggettivarsi. Applicato all'arte della danza, dove artista e opera coincidono, tutto ciò implica una radicale messa-in-forma del corpo umano attraverso lo strumento della tecnica accademica, la quale, incidendo tanto sul corpo quanto sull'animo di chi l'apprende, ingenera un processo secondo cui il dato organico, seppur profondamente rimodellato, non deve perdere del tutto la propria fremente vivezza:

Malgré ce qu'il y a en l'étoile de dépouillé, de spiritualisé, d'immatériel, jamais l'abstraction ne la fige; un frémissement imperceptible, un souffle de lyrisme ingénu, une nuance ténue comme le buée d'une haleine sue le poli d'un miroir lui restituent une humanité d'autant plus émouvante qu'elle est refoulée par la forme²⁷.

Sulla scia di Levinson, il cui classicismo vedeva certo nel balletto russo di fine ottocento la prima fonte di ispirazione ma che nel tempo si era anche nutrito dello studio di maestri come Noverre, Viganò e Blasis, lo sguardo di Fabbri si colloca proprio all'interno di questo cortocircuito tra concreto e astratto. Luogo di sintesi dell'opposizione fra materiale e ideale, il corpo del danzatore classico rappresenta l'oggetto privilegiato dell'attenzione del critico, che ad esso, come vedremo meglio fra breve, riserva uno sguardo al contempo analitico e poetico, capace tanto di giudicare l'esecuzione del singolo passo di scuola quanto di ravvisarvi la portata poetica, simbolica, ideale.

Seppur elaborata a partire dall'esempio della danza accademica, la concezione levinsonianiana del classico si traduce tuttavia in un ideale di organizzazione del corpo secondo schemi e stilemi ricorrenti che, trasversale alle tecniche e alle culture, può essere rintracciato in varie forme di danza, ivi comprese quelle popolari: Fabbri accoglie prontamente

26. Giusto per fare un esempio, si veda come, nel necrologio dedicato ad Anna Pavlova, Ramperti traduca e parafrasi esplicitamente il noto contributo di Levinson dal titolo *Anna Pavlova et la légende du cygne*. Cfr. Ramperti, Marco, *Anna Pavlova, e la fine di un mito*, in «Il Secolo XX», [ritaglio non datato, ma 1931].

27. Levinson, André, *Le principe de la danse d'école*, ora in Id., *La danse d'aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 87.

anche questo principio di “migrazione delle forme”²⁸, facendone sia un prezioso strumento di analisi scenica, sia uno stimolo per la messa in scena di colti e variegati spettacoli di danze.

Anche su un piano più strettamente politico e ideologico il richiamo al pensiero di Levinson risulta piuttosto articolato, dato che Fabbri se ne serve per legittimare una battaglia in difesa della danza classica di tradizione italiana che, talvolta collaborando con personalità come Walter Toscanini²⁹, avrebbe condotto per tutta la prima metà degli Anni Trenta sia sulla stampa che sulla scena.

Facendo leva sugli inevitabili riferimenti ai grandi maestri di scuola italiana come Blasis e Cecchetti contenuti nella produzione teorica del proprio collega d’oltralpe³⁰, Fabbri intende dimostrare che la straordinaria “invenzione” del classico – paragonabile, per Levinson, all’ordine dorico, allo stile ogivale o alla prosodia latina – ha avuto in Italia la propria terra d’origine. Evidentemente calato nel clima di acceso nazionalismo che sempre più avrebbe connotato la postura ideologica del regime fascista negli Anni Trenta, Fabbri si lancia in un’appassionata difesa dell’ “italianità” della danza da minacciosi attacchi stranieri, specialmente da quelle danze libere che avevano ormai colonizzato i palcoscenici italiani (soprattutto quelli dei teatri all’aperto) e che, come si accennava a proposito della “guerra di gonnellini”, avrebbero invaso anche il tempio della danza classica: la Scala.

28. Questo aspetto ricorre in particolare nel volume *Les visages de la danse* (Paris, Grasset, 1933). Fabbri vi fa esplicito riferimento in *Danze popolari e danze nazionali*, in «Comoedia», anno XVI, n. 7, luglio 1934, citando in particolare le pp. 202–203.

29. Occorre citare almeno la pubblicazione, rimasta al solo numero di saggio del luglio 1932, della rivista «La danza», curata proprio da Walter Toscanini e Paolo Fabbri. Totalmente autofinanziata, la rivista intendeva celebrare la danza classica italiana proponendo, in una prima sezione, un ricco apparato di testi teorico-critici (tra cui quelli dello stesso Fabbri) e, nella seconda, una sorta di galleria di ritratti delle allieve della Scuola di Ballo della Scala, con un articolo più breve su quella dell’Opera di Roma (anche in questo caso dietro ai testi, anonimi, occorre ravvisare la penna di Fabbri e Toscanini). In larga parte frutto della riproposizione di contributi editi, «La danza» voleva, da un lato, conferire spessore teorico alla crociata in difesa della tradizione classico-accademica condotta dai curatori e, dall’altro, mirava a famigliarizzare il pubblico con le scuole di ballo e con le loro beniamine. Su Walter Toscanini si veda anche: Veroli, Patrizia, *Walter Toscanini, Bibliophile and Collector, and the Cia Fornaroli Collection of the New York Public Library*, in «Dance Chronicle», vol. 28, n. 3, 2005, pp. 323–362.

30. Il rimando a questi due maestri non era, per Levinson, privo di riserve. Se a Blasis rimproverava un eccessivo richiamo alle arti visive («Blasis demandait qu’un danseur soit à tout moment digne de servir de modèle à un Canova. Mais une statue, c’est le mouvement capté et figé, la prison à perpétuité de la forme!»). Cfr. Levinson, André, *Le principe de la danse d’école*, cit., p. 84), Cecchetti non era riuscito, anche se autore di un metodo didattico attento e dettagliato, a cogliere la portata ideale e spirituale e, in definitiva, la totale autonomia della danza classica: «Nous possédons [...] dans le traité récent de Cecchetti une méthode d’enseignement très précieuse. Mais ils [Cecchetti, così come altri maestri e coreografi del passato più o meno recente, n.d.A] n’ont jamais essayé de rechercher et de faire resplendir la beauté intrinsèque d’un pas, sa vertu immanente, sa raison d’être esthétique». Cfr. Levinson, André, *Le principe de la danse d’école*, cit., p. 83.

Ed è proprio alla Scala che bisogna guardare per individuare, oltre all'esempio teorico offerto da Levinson, l'altra origine dell'interesse di Fabbri per la danza, vale a dire la danzatrice Attilia Radice, proprio all'inizio degli Anni Trenta autentico astro nascente del teatro milanese e, verrebbe da dire, musa ispiratrice della scrittura e della riflessione di Fabbri.

Secondo una dinamica di ibridazione fra interessi personali, prese di posizione estetico-politiche e concreta attività teatrale che caratterizza le vicende di più d'uno fra i paladini della danza del tempo fascista³¹, anche per Fabbri l'urgenza di esaltare l'eccezionalità artistica della propria compagna di vita non può essere disgiunta dal fatto che essa divenga l'interprete nella quale l'ideale teorico di messa in forma e trasfigurazione del dato corporeo sembra trovare una perfetta oggettivazione.

Esaltata come modello della danzatrice classica di scuola italiana capace di fondere tecnica adamantina e autenticità espressiva, Attilia Radice, cui Fabbri indirizza talvolta anche critiche severe, si trova così ad assumere diversi ruoli: ora modello concreto dinanzi al quale, da critico, Fabbri deve misurare le proprie qualità di osservazione, interpretazione e scrittura, ora collaboratrice e coreografa per originali progetti artistici, ora protagonista di spettacoli in cui vedere concretizzato ed esaltato al massimo grado il principio del "classico" in danza.

L'attività di Fabbri si muove dunque secondo un incessante andirivieni fra prassi e teoria, le quali finiscono in tal modo per suffragarsi e rinforzarsi l'un l'altra. Cerchiamo ora di comprendere come le sollecitazioni rappresentate dall'esempio di Levinson, e, parallelamente, da quello di Attilia Radice abbiano permeato sia il terreno della critica di danza sia quello dell'ideazione e realizzazione di spettacoli coreografici.

Le parole del classico

Forse in ragione della scarsa originalità della danza che era concretamente possibile vedere in scena, dell'assenza di strumenti critici attraverso i quali osservare e raccontare le pratiche coreiche, o, ancora, della pulsione ideologica a passare sotto silenzio quanto v'era di più "basso" nelle manifestazioni dell'arte di Tersicore, fatto sta che il corpo rappresenta l'aspetto in assoluto meno trattato all'interno dei discorsi giornalistici italiani dedicati alla danza del periodo fascista.

31. Si pensi alle coppie antitetiche di Anton Giulio Bragaglia e Jia Ruskaja e di Walter Toscanini e Cia Fornaroli. Per un inquadramento su questo punto si veda almeno Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria*, cit.

In particolare, è proprio nella produzione giornalistica dedicata al ballo teatrale che i riferimenti al corpo danzante si fanno particolarmente rarefatti, spesso riducendosi a una serie di aggettivi standardizzati o a fugaci metafore volte a restituire un piccolo, suggestivo frammento di quanto visto in scena; soprattutto nelle cronache di spettacolo, infatti, l'attenzione sembra focalizzarsi, oltre che sulle reazioni del pubblico, su tutto quanto ruota attorno al corpo che danza, come la componente musicale (i cronisti di ballo sono quasi sempre esperti di musica) o quella scenografica, il tutto senza soffermarsi sulle caratteristiche della coreografia o sulla qualità della tecnica e dell'interpretazione dei danzatori.

La reticenza a restituire la vivezza dello spettacolo coreografico, spesso trincerata dietro retoriche dichiarazioni di incompetenza in materia di danza, si esprime anche nella tendenza ad analizzare le manifestazioni tercoree a partire da alcuni "generi" di riferimento – sostanzialmente definibili nei termini di "ballo teatrale", "ballo russo", "danze libere" e non di rado individuati a partire dalla diade musica-libretto e da elementi di carattere visivo – il cui richiamo diviene spesso l'espedito attraverso il quale cronisti e commentatori sfuggono al compito di descrivere l'azione scenica e, soprattutto, di "dire" la danza, anche se solo per via di accenni, metafore e immagini poetiche che poco o nulla hanno a che vedere con il possesso di strumenti interpretativi adeguati, di cui, al tempo, coloro che scrivevano di danza sulla stampa erano certamente sprovvisti.

Di fronte a una situazione di questo tipo il contributo di Paolo Fabbri presenta caratteri di assoluta originalità. Senza chiederci se egli debba essere considerato il "primo", autentico critico di danza italiano (dato che, nel periodo in esame, non esisteva in Italia questa figura professionale), non si può comunque non riconoscere che, seppure sulla falsariga di Levinson e certo sulla spinta di interessi anche di natura personale, egli abbia introdotto un metodo di osservazione e di messa in discorso dei fenomeni coreici che era praticamente assente nel panorama culturale nazionale.

Mettendo in pratica i presupposti teorici di cui già s'è detto, infatti, Fabbri sviluppa un approccio alla danza che, concentrandosi interamente sul corpo danzante, ne osserva l'azione tentando di coglierne gli elementi tecnici costitutivi e, al tempo stesso, di percepirne la portata poetica, carpando, cioè, il potere di trasfigurazione insito in ogni passo, in ogni atteggiamento, in ogni frase di movimento.

Questa sorta di oscillazione fra analisi e parafrasi si fa particolarmente evidente nei resoconti delle classi di danza della Scala e nelle descrizioni delle variazioni delle grandi interpreti, specie nel caso, ovviamente, di Attilia Radice.

Anche in questo emulo di Levinson, solito assistere alle lezioni dell'Opéra, Fabbri celebra la vivacità e il valore della scuola scaligera – a suo dire evidente corrispettivo italiano di quella parigina – in articoli attenti e appassionati, come quello in cui, suggerendo addirittura l'idea che la lezione costituisca una sorta di "liturgia" della danza classica, illustra la progressione degli esercizi sottolineandone al contempo i caratteri tecnici e quelli simbolici:

Il richiamo della lezione trova le allieve allineate di fianco alla sbarra. [...] Ecco perciò, ritmata dal pianoforte conduttore, la serie dei *ronds de jambes* e degli *échappés*: ruotazione esterna degli arti inferiori dalla punta del piede all'anca, distacco dei piedi dal centro all'infuori. Alla prima adesione e confessione della novizia con lo spirito esterno della danza fa seguito il momento della elevazione: ecco i *relevés*, che accennano il distacco del corpo dall'attrazione terrena, ecco i passi sulle punte che continuano la spinta verso l'alto secondo quella che ti pare una aspirazione, una preghiera. Così riunita ed elevata sulla verticale dell'appiombio la danzatrice sorte dalla sua funzione umana per divenire formula geometrica («o empirico della formula geometrica, o simbolo del pensiero, o ideogramma!» esclamerà – se non erro – il Levinson): e, nell'arresto del movimento su questa posizione, guglia protesa su un tempio dalla terra al cielo. Nessuna arte ha spinto più lontano la ricerca dell'assoluto³².

Il lavoro e la dedizione delle allieve tengono dunque in vita il linguaggio della danza accademica, strumento perfetto attraverso cui il corpo dell'interprete introietta la forma con l'intento di superarla e di ampliare così il ventaglio delle proprie possibilità d'azione. Tanto nella rotazione delle gambe (simbolo, Levinson *docet*, di una generosa ed energica apertura al mondo) quanto nell'elevazione sulle punte, infatti, la danzatrice accetta non solo l'arduo compito di modellare il proprio corpo sull'assoluta perfezione della forma geometrica («La sbarra è il regolo ed il compasso di quest'arte», scrive Fabbri, forse citando Théophile Gautier, in altro passo dell'articolo appena menzionato³³), ma anche di accogliere la potenza simbolica che la tecnica porta in sé, trasformandosi così nello spazio di manifestazione dell'idea.

Se la scuola può essere ritenuta come una sorta di terreno di coltura della danza, il palcoscenico costituisce il luogo in cui essa può riflettere al massimo grado, soprattutto quando a esibirsi sono quelle danzatrici che alla perfezione tecnica aggiungono l'eccezionalità e la complessità del proprio personale temperamento. Questo il caso, chiaramente, di Attilia Radice, che, fin dal suo esordio nei panni dell'Araba fenice in *Belkis Regina di Saba* (1932)³⁴, è presentata come un'autentica rivelazione. Tuttavia, come si

32. Fabbri, Paolo, *Lo spirito della liturgia nella danza classica*, in «Il Secolo. La Sera», 6 gennaio 1932.

33. *Ibidem*.

34. «Azione coreografica in sette quadri» di Claudio Guastalla per le musiche di Ottorino Respighi, *Belkis regina di Saba* debutta alla Scala il 23 gennaio 1932. Le coreografie sono di Leonid Mjasin e le scene

vedrà, gli intenti celebrativi evidentemente contenuti nel discorso di Fabbri non scalfiscono affatto l'approccio critico che ho individuato sin qui, ma, al contrario, ne costituiscono la più felice delle applicazioni. La danza di Attilia Radice, infatti, è rievocata attraverso il doppio registro dell'analisi e della parafrasi, mediante, cioè, l'enucleazione degli elementi tecnici e il rimando alle suggestioni e ai simboli che da essi scaturiscono:

L'Araba fenice [...] è la leggerezza stessa vestita di carni, l'uccellino mutato in fanciulla: per lei è il regno dell'aria, per lei il corso dei venti. Vi sale con lunghe e vigorose *envolées*, torna a librarsi, si butta, risale. E tutto questo con atteggiamenti tratti dall'ambito dei passi di scuola più tradizionali, eletti e trasfigurati da un singolarissimo temperamento di artista. [...] Sul manuale od in discussione può sembrare astrusa questa terminologia di *coupé, jeté, fouetté sulla punta, temps levé* [...]. Ma date ad Attilia Radice da eseguire e da coordinare questi passi; essi porteranno l'impronta di quel modo spirituale che è, per l'esteta, la perfezione; conformità assoluta e naturale della forma plastica alla vita interiore dell'artista.

Incarnazione perfetta della leggerezza, fantastica creatura volante e, al contempo, macchina corporea che esegue una serie ben definita di passi, quella di Attilia Radice appare agli occhi di Fabbri come una presenza scenica magnetica, complessa e avvicinabile solo mediante un attento lavoro di osservazione del corpo nella sua concreta operatività.

Ed è proprio questo tipo di sguardo che permette a Fabbri di ricorrere felicemente a quel principio di "migrazione delle forme" di cui parlavo in precedenza: guardare al corpo danzante come spazio *organizzato* secondo ben precisi principi tecnici e stilistici, infatti, consente a Fabbri di relazionarsi anche con forme di danza diverse rispetto a quella classica e di scorgervi, pur nell'estrema varietà formale, quella sorta trasfigurazione della materia che era di così grande ispirazione per il suo discorso critico.

Si legga, ad esempio, quanto scrive all'indomani della Riunione Internazionale di Danze svoltasi a Firenze tra la fine di maggio e l'inizio di giugno del 1931 e inserita nel programma delle già citate Olimpiadi della Grazia³⁵. In questa occasione, dunque, il

di Nicola Benois. Caramba figura nel libretto in qualità di «consulente artistico» e Guido Salvini è invece definito «coordinatore tecnico». I ruoli principali sono così distribuiti: Belkis (Leila Bederkhan), Salomone (David Lichtenstein), Araba Fenice (Attilia Radice). Vincenzo Celli veste i panni di un principe sabeo. Il ballo, che tra ginecei luccicanti, violente tempeste, sfavillanti padiglioni e giardini lussureggianti narrava la vicenda biblica del lungo viaggio della regina di Saba attraverso il deserto per incontrare l'affascinante re Salomone, prevedeva la presenza di un Narratore e di un coro femminile: sia le parti parlate che quelle cantate erano riportate nel libretto dello spettacolo, in cui, a margine del testo che spiegava l'azione, si trovava anche la suggestiva indicazione dei momenti di danza pura, quali, fra gli altri, la "Mimica e danza dell'araba fenice", la "Selvaggia danza guerresca", la "Danza mistica", la "Danza del Tamburo". Chiudeva l'azione una "Danza orgiastica". Tra i principali motivi di fascino dello spettacolo era proprio la presenza della curda Leila Bederkhan (1903-1986), allora nota come interprete di danze moderne d'ispirazione assira o egizia. Il programma di uno suo *recital* andato in scena alla Salle Pleyel di Parigi il 4 dicembre 1930 e conservato presso la Fornaroli Collection (DD-NYPLPA, sezione *The Walter Toscanini collection of research materials in dance*, vol. 2), riporta l'indicazione di un brano intitolato proprio *Belkis, reine de Sabe*.

35. Si trattava di una competizione sportiva riservata a partecipanti di sesso femminile. Per approfondimenti si veda Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria*, cit., pp. 200–203.

plauso di Fabbri si indirizza verso le scuole che mostravano una maggiore preparazione tecnica, vale a dire quelle di Mary Wigman e Dorotee Günther:

La Germania non ci invia qui un gruppo di dilettanti semintellettuali infatuate di danza: noi vediamo, in corpi giovani e perfetti, tutta la sua barbara essenza primordiale di paese del Nord: comprendiamo il suo furore di rinascenza, la sua enorme vitalità etnica, il suo naturismo, il suo vigore taurino. [...] non i gesti lenti e le attitudini pacate delle consuete profetesse ritmiche, ma un desiderio generoso di prodigarsi ed una disciplina ferrea del muscolo unite ad ottenere dei concreti risultati di arte. Sopra il facile e lento fluire delle cose [...] queste giovani gettano un ponte che riunisce l'atletica all'arte, il muscolo alla trasfigurazione.³⁶

Nell'idea che la danza costituisca un ponte fra la concretezza del corpo e la sua trasfigurazione, grazie al quale, come si vede qui, sembra addirittura possibile percepire il temperamento e l'essenza di un intero popolo, è dunque sintetizzato il tipo di indagine che Fabbri conduce attorno alle pratiche coreiche e che gli consente di relazionarsi alla danza cogliendo le sfide che essa pone a quanti intendano raccontarla sulla pagina scritta. Affrontando il *topos* dell'indicibilità del corpo danzante, forse un pretesto per sottrarsi al compito certo arduo di dire il movimento, Fabbri si serve del "principio" del classico non solo per tracciare una precisa via di accesso a quanto di volta in volta vede sulla scena, ma anche per trovare un modo di restituire la propria viva esperienza di spettatore attraverso il linguaggio verbale. Per trovare, insomma, le parole della danza.

Il corpo è lo spettacolo

L'oscillazione fra pratica e teoria che sta all'origine dell'interesse e dell'approccio di Paolo Fabbri all'arte della danza si rintraccia con chiarezza anche nel (breve) percorso da lui condotto nel campo dell'organizzazione di attività teatrali.

Così come il suo discorso critico appare dominato dall'attenzione per il corpo danzante e per le sue infinite potenzialità interpretative (che, però, possono essere dispiegate pienamente solo attraverso una solida tecnica), allo stesso modo l'attività di animatore culturale che Fabbri conduce a metà degli Anni Trenta risulta incentrata sulla valorizzazione del potenziale tecnico-interpretativo del danzatore.

Anche in questo caso, occorre accennare al panorama della danza del tempo per comprendere il carattere delle proposte artistiche di Fabbri: dinanzi alle due principali tendenze del tempo, rappresentate, da un lato, dalla mai del tutto tramontata forza dei grandi allestimenti coreografici degli enti lirici (soprattutto alla Scala) e, dall'altro, dalla

36. Fabbri, Paolo, *Danze a Boboli: Wigman e Günther*, in «Il Secolo. La Sera», 2 giugno 1931.

suggestiva ritualità delle danze libere *en plein air*, Fabbri pensa a uno spettacolo in cui il danzatore “classico” possa sfruttare tutte le proprie capacità senza per questo doversi collocare nella cornice sfarzosa del ballo teatrale (le cui costrizioni produttive Fabbri ben conosceva), né, tantomeno, senza il bisogno di introiettare un linguaggio di movimento “altro” rispetto a quello tradizionale per raggiungere efficacia espressiva e originalità interpretativa.

Se fin dall’inizio del decennio in questione egli aveva espresso l’urgenza di tutelare la figura professionale del danzatore classico offrendogli essenziali garanzie quali la possibilità di studiare stabilmente e di trovare ingaggi anche al di fuori delle stagioni dei teatri lirici³⁷, nel tempo Fabbri si concentra sulla messa in atto di progetti artistici che, ispirati ai principi levinsoniani di “classicità” e di “migrazione delle forme” illustrati più sopra, sfruttino al massimo le risorse tecnico-espressive dei danzatori³⁸.

Quello che Fabbri pone al centro del proprio operato, allora, è sicuramente un corpo messo in forma dalla tecnica accademica, il quale, tuttavia, deve mostrarsi capace di sondare i diversi ambiti in cui questo complesso linguaggio di movimento può essere impiegato, dal balletto ottocentesco fino a quei balli popolari che, seppure per via di progressive stilizzazioni, considerava (certo anche in questo caso risentendo della temperie politica del suo tempo)³⁹ all’origine della danza classico-accademica.

È dunque in quest’ottica che occorre inquadrare l’attività artistica cui Fabbri si dedica tra il 1934 e il 1935: se nel 1934, dopo un lungo giro della penisola alla scoperta delle tradizioni coreiche popolari, egli sembra aver redatto il libretto di un balletto dal titolo *Saltarello*, coreografato e interpretato da Attilia Radice⁴⁰, nel luglio del 1935 assume la direzione artistica di alcuni balletti⁴¹ presso il cortile del Castello Sforzesco di Milano. In

37. Cfr. Fabbri, Paolo, *Coda alle chiacchiere inutili*, in «Il Secolo. La Sera», 20 ottobre 1932.

38. Un altro punto essenziale nelle riflessioni di Fabbri riguarda la ferma opposizione alla pratica del *travesti*, che il critico considerava come elemento di disturbo, fattore disgregante della complessiva unità, credibilità e organicità dello spettacolo coreografico. Su questo punto si veda almeno Fabbri, Paolo, “*L’Alba della Rinascita*” di Nino Cattozzo e il ballo “*Carillon Magico*” di Pick Mangiagalli. *Il ballo*, 25 gennaio 1934.

39. Com’è noto, il Regime dedicò molta attenzione alle manifestazioni d’arte popolare come dimostrano, accanto all’attività documentaristica dell’Istituto Luce, alcune pubblicazioni curate dall’Opera Nazionale Dopolavoro. Si veda ad esempio il volumetto curato dall’OND per la prima mostra del Dopolavoro (1938) e intitolato *Costumi e danze d’Italia*. Si tratta di un testo riccamente illustrato e redatto in più lingue, con immagini di costumi tradizionali e momenti di festa (con canti e danze) provenienti da diverse regioni d’Italia. L’esemplare da me consultato si trova presso il Fondo Aurel Milloss della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

40. Se ne ha notizia in Anonimo, *Notes from Italy. La Scala returns to tradition. A Cecchetti exhibition*, in «The Dancing Times», dicembre 1934.

41. L’iniziativa era organizzata dalla Federazione Fascista e dal Sindacato dei Giornalisti e si inseriva in un programma di eventi che comprendeva anche l’esecuzione di celebri musiche sinfoniche (tra cui: la *Quinta Sinfonia* di Beethoven, *L’assedio di Corinto* di Rossini, il *Benvenuto Cellini* di Berlioz) dirette dal maestro

questo contesto si propongono non solo coreografie ispirate al Seicento e all'Ottocento italiani, ma si inscenano anche quadri dalle atmosfere più legate alla tradizione dei balli popolari.

L'intera iniziativa appare come una sorta di colta celebrazione della "classicità" e dell'"italianità" della danza: allestito in quello che si riteneva erroneamente essere uno dei luoghi di nascita del balletto (stando alla cronaca dell'evento pubblicata su «The Dancing Times»⁴² doveva essere opinione corrente che nel 1489 Bergonzio di Botta vi avesse allestito i festeggiamenti in onore delle nozze di Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona⁴³), il programma, ideato con la collaborazione del critico e compositore Alceo Toni⁴⁴, prevedeva *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi⁴⁵, il balletto *Saltarello* sulle note della *Sinfonia Italiana* di Mendelssohn, *Balletto Antico* sull'*Invitation à la Valse* di Weber, le coreografie *Notturmo* e *Novelletta* con musiche Giovanni Martucci e la celeberrima *Danza delle Ore* di Amilcare Ponchielli. Sostanzialmente inscritta nel perimetro della danza accademica, la serata intendeva disegnarne una sorta di parabola storica e coglierne tante diverse sfumature, dall'intensità espressiva dei personaggi monteverdiani alla ritmica vivace dei balli popolari, dalle affettazioni tardo

Giuseppe Pais e, come si legge su «Il Secolo. La Sera», «sommamente gradite dalla massa del pubblico». Accanto ad Attilia Radice compariva un gruppo di danzatori selezionati dal corpo di ballo della Scala, come Lyda Bianchi, Carla Brioschi, Maria Simonetti, Italia Vescovo e Gina Zambinelli. I costumi erano eseguiti dalla Casa d'arte Caramba su figurini di Vittorio Accornero e Nino Novarese. Il ruolo di Fabbri è definito dalla stampa nei termini di «direzione coreografica». Quanto al Cortile della Rocchetta, vi era stato realizzato un palco e degli apparati ornamentali che dovevano servire da sfondo alle azioni coreografiche. I posti a sedere, come si è detto, erano più di 1500 e il prezzo dei biglietti era di cinque lire (quattro per i dopolavoristi). Cfr. Anonimo, *Il concerto e i balletti nel cortile della Rocchetta al Castello*, in «Il Secolo. La Sera», cit. Si veda anche, oltre a De Pascal, Vincent, *Summer ballets in Italy*, cit.: ABE, *Monteverdi e il "Combattimento". Una pietra miliare della musica*, in «Il Secolo. La Sera», 27 luglio 1935.

42. De Pascal, Vincent, *Summer ballets in Italy*, cit. Allo stato attuale delle ricerche non dispongo di altre recensioni dell'evento. Questo contributo, inoltre, deve essere accolto con cautela: Fabbri era un collaboratore di «The Dancing Times» ed è verosimile che la rivista tendesse a esaltare oltre misura la riuscita dello spettacolo. Ciò non toglie che si tratta di una testimonianza straniera sulla danza italiana particolarmente preziosa per ricchezza di riferimenti e per qualità interpretativa.

43. Eugenia Casini Ropa ha fatto luce sull'evento, che peraltro si svolse a Tortona e non a Milano, in *Il banchetto di Bergonzio Botta per le nozze di Isabella d'Aragona e Gian Galeazzo Sforza nel 1489*, atti del VII Convegno di studi "Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400", Viterbo, 1983.

44. Compositore, musicologo, direttore d'orchestra e critico musicale, Alceo Toni (1884-1969) è stato a lungo collaboratore de «Il Popolo d'Italia». Ideatore del celebre *Manifesto dei musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'Ottocento* (pubblicato il 17 dicembre 1932 su «Il Popolo d'Italia», «Corriere della sera» e «La Stampa»), Toni si è sempre distinto per il tradizionalismo delle proprie posizioni, venute spesso di un palese nazionalismo, e per la solida fede nel Fascismo. Ha inoltre pubblicato l'edizione critica di opere di compositori italiani come Corelli, Monteverdi, Pergolesi, Scarlatti e Vivaldi. Sulle vicende relative al *Manifesto* si vedano i fondamentali studi di Fiamma Nicolodi, fra cui, almeno, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984.

45. Come lo stesso Fabbri chiarisce sugli «Archives Internationales de la danse», Attilia Radice aveva già interpretato la partitura monteverdiana nel 1933 in occasione di un galà al Teatro Manzoni di Milano insieme a Ermanno Savarè. Cfr. Fabbri, Paolo, *Informations Internationales – Italie*, in «Archives Internationales de la danse», a. I, n. 3, 15 luglio 1933.

ottocentesche con cui si interpretava la partitura weberiana al lungo, romantico *adagio* costruito attorno alle musiche di Martucci.

Di fronte a questo programma, occorrerebbe riflettere anche sulla selezione delle musiche, che sembrano richiamare, quantomeno nel recupero di Monteverdi, la corrente del neoclassicismo di Primo Novecento. Ciò contribuirebbe a inserire l'esperimento coreografico di Fabbri all'interno del più generale clima di *rappel à l'ordre* che connotò il periodo tra la fine della prima e della seconda guerra mondiale e che, come ricorda Raffaele Pozzi, poggiava su una definizione estremamente sfuggente del classico, da intendersi come definizione al tempo stesso sintattico-normativa e storico-stilistica.

Questi aspetti andrebbero evidentemente sottoposti alle dovute verifiche. Non prive di risonanze rispetto al presente discorso, nonché al tema specifico delle diverse forme del classico, sono tuttavia le parole di Pozzi a proposito del neoclassicismo musicale:

Esso infatti si configura come un recupero e una reinvenzione di elementi della musica del passato non riferibili a un quadro storico-stilistico omogeneo. I vari *re-tour à* toccano di volta in volta modelli differenti, in una sorta di mito dell'antico generalizzato e generico. I compositori guardano a varie epoche del passato, anche recente: alla musica vocale del Medioevo e del Rinascimento (polifonia medievale, Gesualdo, Monteverdi ecc.); al Seicento (Bach, Händel, Scarlatti ecc.); al Settecento (Haydn, Pergolesi, Vivaldi, ecc.); all'Ottocento (Tchaikovsky, Paganini, Rossini ecc.).

Il neoclassicismo non è pertanto definibile come corrente dai caratteri stilistici ben determinati. Si presenta piuttosto come un'adesione al generale *rappel à l'ordre* che investe le arti dopo la prima guerra mondiale. Il movimento tenta di aprire una via alla modernità differente dall'espressionismo, dalle avanguardie radicali del periodo prebellico e, salvo eccezioni, dalle tendenze tardoromantiche. [...] L'elemento ideologico presente nella concezione neoclassica, identificabile con la centralità della nozione ambigua di ordine, rende peraltro possibile negli anni Trenta la convivenza di questo movimento con i regimi autoritari.⁴⁶

Di questa varietà di riferimenti, atmosfere e suggestioni, per tornare dunque ai Balletti del Castello Sforzesco, Attilia Radice sembra essere la perfetta incarnazione. Le dedica ampio spazio la cronaca di «The Dancing Times», che sembra ritrarre la danzatrice in una serie di variegata istantanee:

The critical Milanese public was particularly pleased with the able facility with Attilia Radice passed from the dramatic style of Monteverdi to that of *caractère* in *Saltarello*, and to the irresistible comedy of the *Balletto Antico*. Martucci's *Notturmo e Novelletta* consisted of a long and magnificent *adagio* of romantic ballet flavour, followed by a musical episode of particular elegance. [...] *La Danza delle Ore* was a choreographic *suite* of pure classic style which, after the opening *adagio* and the

46. Pozzi, Raffaele, *Il neoclassicismo. Modernità e rappel à l'ordre*, in www.oilproject.org/lezione/il-neo-classicismo-modernita-e-richiamo-allordine-20702.html (u.v. 19/11/2017).

intermediate *allegro*, concluded with an extremely vivacious final *gallop*. This afforded the *premiere danseuse* and her companions ample opportunity for a display of technical ability⁴⁷.

Ora appassionata protagonista del monteverdiano *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, ora vezzosa virtuosa *fin de siècle* tutta *entrechats* e punte d'acciaio, ora, infine, fulgido modello del più puro stile accademico, Attilia Radice (e con essa l'agile corpo di ballo) è il centro indiscusso dell'attenzione. Nonostante lo sfavillio di questa originale interpretazione coreutica, la cronaca inglese appena richiamata non si lascia sfuggire i meriti di Fabbri:

In producing these ballets, Paolo Fabbri deliberately discarded the decorative element of painted scenery. First, because no mere painted scene could have been more effective than the exquisite *quattrocento* architecture of the Cortile della Rocchetta; secondly, he sought to concentrate the public's entire attention on the choreographic compositions. The background consisted of a large drape of sky blue velvet flanked by two majestic columns. Noteworthy is the fact that Fabbri preferred to use a small *corps de ballet*. [...] In this respect [...] critics generally pointed out the characteristics of Fabbri's choreographic style consisting, on one hand, of a perfect adherence of scenic movement to musical movement, and on the other, his having replaced the traditional "quantitative" action with "qualitative" movement instead⁴⁸.

Poche righe sintetizzano una concezione dello spettacolo di danza talmente ben definita nei suoi tratti costitutivi da far apparire Fabbri addirittura come l'ideatore di uno "stile coreografico" in cui il dato "quantitativo" è sostituito da quello "qualitativo"⁴⁹: nessuna scena dipinta (ma, al suo posto, un drappo di velluto che sembra singolarmente richiamare le ambientazioni delle danze di Isadora Duncan), perfetta aderenza tra il movimento danzato e quello musicale e, soprattutto, assoluta centralità dell'azione danzata. A tutto questo occorre anche aggiungere il dato (seppur estremamente approssimativo) relativo al numero degli spettatori che, secondo la stampa, avrebbero assistito alle danze del Castello Sforzesco: la serata si sarebbe svolta in uno spazio dalla capienza oscillante tra le 1500 e le 5000 persone⁵⁰, tutte chiamate, grazie al progetto di Fabbri, a concentrare la propria attenzione sui corpi danzanti e, pertanto, a celebrare collettivamente un linguaggio di movimento che univa ai tratti della classicità anche quelli dell'italianità, dacché, dal punto di vista di Fabbri, era proprio in Italia che la danza classica aveva visto la nascita

47. De Pascal, Vincent, *Summer ballets in Italy*, cit.

48. *Ibidem*.

49. Visto il peso dei soggetti finanziatori e dei collaboratori coinvolti, non è inverosimile pensare che quella di non servirsi di scenografie fosse una scelta estetica e non una necessità di ordine economico e organizzativo.

50. Evidente l'incertezza di questo dato, tratto dai contributi di «The Dancing Times» e «Il Secolo. La Sera», menzionati in precedenza. Quello che conta qui è l'intento di rendere questa iniziativa un esempio di "teatro di masse", sia per il numero dei posti a sedere, sia per il prezzo dei biglietti.

e aveva raggiunto i più alti risultati. Da questa prospettiva, come dicevo più sopra, si comprende come quello di Fabbri costituisca anche una sorta di colto esempio di “teatro di masse”⁵¹ che, ben lunghi dall’edificarsi sugli stilemi della latinità tanto difesi dalla mitografia fascista anche in materia di danza, affidava al linguaggio classico-accademico il compito di rappresentare lo spirito dell’arte nazionale e, pertanto, di unire quanti assistevano allo spettacolo sotto il segno dell’orgoglio per la tradizione italiana della danza classica.

Prove di alternativa

Fabbri abbandona l’Italia sul finire degli anni Trenta per trasferirsi prima a Parigi e, nel Secondo Dopoguerra, in America Latina⁵². Alla luce di quanto visto fin qui, è evidente come, con esso, l’Italia perdesse non solo un critico e un organizzatore colto, attento e appassionato, ma anche la possibilità di concepire e praticare la danza in maniera alternativa⁵³ sia rispetto alle stanche consuetudini ereditate dal secolo precedente, sia rispetto a quella contrapposizione fra “classicisti” e “modernisti” che, come Fabbri stesso aveva notato con lucidità, non riuscivano a influire sensibilmente sull’attività dei teatri e sui gusti del pubblico.

51. Senza entrare nel merito del ben noto dibattito sul teatro di masse in Italia durante in Ventennio, vogliamo soltanto suggerire come, per ciò che concerne la danza, le più significative esperienze in tal senso vadano forse rintracciate nelle coreografie per le tragedie greche e nei concerti di danze libere che si svolgevano nella cornice *en plein air* dei teatri antichi, a partire da quello di Siracusa. In questi luoghi trovavano spazio forme di danza che, come quelle praticate dalla russa Jia Ruskaja, alludevano (nella gestualità così come nel costume) a un immaginario greco-romano evidentemente in sintonia con il sistema di simboli del Regime, il quale, delle manifestazioni artistiche all’aperto, apprezzava e incentivava soprattutto la dimensione rituale. Rispetto a tutto questo, si comprende come l’operazione di Fabbri, proprio in quanto costruita attorno a un’estetica classica che, quantomeno nelle sue forme, poco o nulla aveva a che vedere con la latinità, acquisisse un’ulteriore nota di originalità. Utili riferimenti alle coreografie realizzate per le messe in scena delle tragedie greche all’aperto si possono trovare, oltre che nel classico di Mario Corsi, *Il teatro all’aperto in Italia* (Milano, Rizzoli, 1939), anche in a cura di Centanni, Monica (a cura di), *Artista di Dioniso: Duilio Cambellotti e il Teatro Greco di Siracusa (1914–1948)*, Milano, Electa, 2004. Ben più celebre è poi l’infelice esperimento di teatro di masse all’aperto rappresentato da *18 BL*, messo in scena in occasione dei Littoriali del 1934 con la regia di Alessandro Blasetti e le coreografie di Angiola Sartorio.

52. Proprio da Parigi, con la data del 9 maggio 1939, proviene una lettera indirizzata a Walter Toscanini e finalizzata all’annullamento del matrimonio con Radice, nella quale, peraltro, troviamo notizia della collaborazione con «Paris Soir» dove, scrive Fabbri, «non cessano di darmi incarichi per questo e per quello». Questi materiali sono custoditi presso la Cia Fornaroli Collection, sezione *Cia Fornaroli and Walter Toscanini papers*, series I, box 4. Sulla notizia del trasferimento in America Latina cfr. Veroli, Patrizia, *Walter Toscanini e i Balletti di Sanremo*, in «Chorégraphie», anno V, n. 10, 1997, p. 48.

53. Questo tipo di progettualità è certo in sintonia con un’esperienza come quella dei Balletti di San Remo, i quali, più o meno in questi stessi anni, proponevano programmi di balletti d’impronta classico-accademica realizzati secondo modalità *altre* (per luoghi, investimenti, scelta dei collaboratori e linea estetica) rispetto a quelle dei grandi teatri lirici. Essi trovavano però nei Ballets Russes un modello di riferimento che non mi pare si possa rintracciare nel programma messo insieme da Paolo Fabbri per il Castello Sforzesco. Sui Balletti di San Remo rimando a Veroli, Patrizia, *Walter Toscanini e i Balletti di Sanremo*, cit.

La formula spettacolare che aveva tentato di ideare, al contrario, partiva dal doppio ancoraggio alla teoria, individuato nelle posizioni di Levinson, e alla pratica, specie grazie al diretto contatto con la Scala: ne derivava una proposta artistica che, pur basandosi su principi teorici ben definiti, teneva anche nella dovuta considerazione consuetudini produttive, metodi didattici e tendenze del pubblico, il tutto al fine di mettere in atto un'idea di spettacolo che, quasi nel duplice intento di divertire ed educare, rinnovava la tradizione dall'interno puntando tutto sullo sfruttamento delle possibilità – formative, poetiche, produttive – della tecnica accademica.

Più dirompente l'apporto di Fabbri sul piano del discorso critico, incentrato, come s'è visto, su quell'attenzione per il corpo danzante che sembrava costituire l'elemento di maggiore problematicità in larga parte del giornalismo coevo. Superando il *topos* della dicibilità del corpo e ridiscutendo quella gerarchia delle arti che ancora collocava la danza al confine con l'intrattenimento, infatti, egli ha ricercato la ragion d'essere dell'arte di Tersicore nella concreta azione del corpo e, in tal modo, ha spostato l'attenzione del critico (nonché, chiaramente, quella dei lettori) verso le possibilità di un essere umano, il danzatore, plasmato, trasfigurato e infinitamente arricchito dalla tecnica.

Un simile percorso si inserisce nel panorama della danza del proprio tempo apportandovi un ulteriore elemento di complessità che, secondo quanto si diceva in apertura, contribuisce forse a rendere ulteriormente sfaccettato il già difficilmente definibile volto della danza italiana del tempo fascista. Anche qualora fosse stato più longevo, però, il progetto di Fabbri avrebbe a un certo punto dovuto fare i conti con questa irriducibile complessità, i cui elementi costitutivi, spesso in contraddizione gli uni con gli altri, non avrebbero probabilmente permesso alla sua concezione di "classicità" di affermarsi e prosperare appieno, se è vero che, per dirla con Eliot, «un classico non appare se non quando una civiltà, una lingua e una letteratura sono mature; e la sua deve essere l'opera di una mente matura»⁵⁴.

Bibliografia

- ABE, *Monteverdi e il "Combattimento"*. *Una pietra miliare della musica*, in «Il Secolo. La Sera», 27 luglio 1935.
- Acocella, Joan – Garafola, Lynn (a cura di), *André Levinson on Dance: Writings from Paris in the Twenties*, Hanover, Wesleyan University Press, 1991.

54. T. S. Eliot, *Che cos'è un classico?*, in Id., *Opere: 1939-1962*, Milano, Bompiani, 1993, p. 475.

- Anonimo, *Il concerto e i balletti nel cortile della Rocchetta al Castello*, in «Il Secolo. La Sera», 25 luglio 1935.
- Anonimo, *Le nozze di un collega*, in «Il Secolo. La Sera», 25 novembre 1933.
- Anonimo, *Notes from Italy. La Scala returns to tradition. A Cecchetti exhibition*, in «The Dancing Times», dicembre 1934.
- Carandini, Silvia - Vaccarino, Elisa (a cura di), *La generazione danzante: l'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo, 1997.
- Castronovo, Valerio, *La stampa italiana dall'Unità al Fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- Centanni, Monica (a cura di), *Artista di Dioniso: Duilio Cambellotti e il Teatro Greco di Siracusa (1914–1948)*, Milano, Electa, 2004.
- Chiesi, Gustavo, *Il corpo di ballo. Scene della vita teatrale*, Milano, SET, 1903.
- Corsi, Mario, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano, Rizzoli, 1939.
- Copeland, Roger – Choen, Marshall (a cura di), *What is dance? Readings in theory and criticism*, Oxford, Oxford University press, 1983.
- Cucchi, Claudina, *Vent'anni di palcoscenico. Ricordi artistici*, Roma, Voghera, 1904.
- De' Fiori, Mario, *Il ballo: manuale completo dei balli di etichetta e di famiglia*, Firenze, Salani, 1908 [1° ediz. 1895].
- De Pascal, Vincent, *Summer ballets in Italy*, in «The Dancing Times», settembre 1935.
- Fabbri, Paolo, *Lo spirito della liturgia nella danza classica*, in «Il Secolo. La Sera», 6 gennaio 1932.
- Id., *Coda alle chiacchiere inutili*, in «Il Secolo. La Sera», 20 ottobre 1932.
- Id., *Danze a Boboli: Wigman e Günther*, in «Il Secolo. La Sera», 2 giugno 1931.
- Id., *Informations Internationales – Italie*, in «Archives Internationales de la danse», a. 2, n. 2, aprile 1933.
- Id., *Informations Internationales – Italie*, in «Archives Internationales de la danse», a. I, n. 3, 15 luglio 1933.
- Id., *Le battaglie coreografiche del prode Girella*, in «Il Secolo. La Sera», 10 novembre 1933.
- Id., *André Levinson*, in «Il Secolo. La Sera», 15 dicembre 1933.
- Id., *“L’Alba della Rinascita” di Nino Cattozzo e il ballo “Carillon Magico” di Pick Mangiagalli. Il ballo*, in «Il Secolo. La Sera», 25 gennaio 1934.
- Id., *Danze popolari e danze nazionali*, in «Comoedia», anno XVI, n. 7, luglio 1934.
- Id., *Il ridotto della danza*, in «Il Secolo. La Sera», 28 maggio 1935.
- Forno, Mauro, *La stampa del Ventennio: strutture e trasformazioni nello Stato totalitario*,

Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009.

- Gavina, P., *Il Ballo. Storia della danza, balli girati, contraddanze, cotillon, danze locali, feste di ballo, igiene del ballo*, Milano, Hoepli, 1905.
- Id., *Il ballo. Balli di ieri*, Milano, Hoepli, 1914.
- Giovannini, Francesco, *Balli d'oggi*, Milano, Hoepli, 1914.
- Guerra, Nicola, *Tersicoreide. Schizzi e racconti teatrali (dal vero)*, Milano, Baldini Castoldi & C., 1899.
- Levinson, André, *La danse d'aujourd'hui*, Actes Sud, Arles, 1990.
- Monaldi, Gino, *Le regine della danza nel secolo XIX*, Torino, F.lli Bocca, 1910.
- Muraldi, Paolo, *La stampa del regime fascista*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- Nicolodi, Fiamma, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984.
- Poletti, Silvia, *Il Novecento*, in Sasportes, José (a cura di), *Storia della danza italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011, pp. 251-306.
- Pozzi, Raffaele, *Il neoclassicismo. Modernità e rappel à l'ordre*, in www.oilproject.org/lezione/il-neoclassicismo-modernita-e-richiamo-allordine-20702.html (u.v. 19/11/2017)
- Ramperti, Marco, *Anna Pavlova, e la fine di un mito*, in «Il Secolo XX», [ritaglio non datato, ma 1931].
- Schino, Mirella – Arduini, Carlo – De Amicis, Rosalba – Egizi, Eleonora – Pompei, Fabrizio – Ponzetti, Francesca – Tiberio, Noemi, *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, in «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 27-255.
- Schino, Mirella – di Tizio, Raffaella – Legge, Doriana – Marenzi, Samantha – Scappa, Andrea (a cura di), *Teatri nel fascismo. Sette storie utili*, dossier monografico in «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 59-384.
- Taddeo, Giulia, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Milano, Mimesis, 2017.
- Tani, Gino, *Il balletto in Italia*, in Id., *Cinquant'anni di opera e balletto in Italia*, a cura di Guido Maria Gatti, Roma, Bestetti, 1954.
- Veroli, Patrizia, *Walter Toscanini e i Balletti di Sanremo*, in «Chorégraphie», anno V, n. 10, 1997, pp. 31-49.
- Id., *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1945*, Perugia, Edimond, 2001.
- Id., *Walter Toscanini, Bibliophile and Collector, and the Cia Fornaroli Collection of the New York Public Library*, in «Dance Chronicle», vol. 28, n. 3, 2005, pp. 323-362.

Susanne Franco

Danzare la nazione all'epoca delle postcolonie: il caso del Kenya

“A Samuel PK”

Questo saggio rielabora l'intervento proposto alle giornate di studio intitolate *Memorie del corpo e visualità: muoversi in un mondo globalizzato* che hanno affrontato i temi della transnazionalizzazione delle pratiche coreografiche, delle modalità di (ri)composizione memoriale corporea e visiva, e il ruolo dei saperi corporei nella fabbricazione delle soggettività contemporanee in contesti migratori, portando in primo piano la questione della circolazione delle danze e degli individui portatori di questi saperi e di questi immaginari corporei ¹.

Alla base dell'indagine che propongo sulla rappresentazione e trasmissione delle danze etniche in Kenya vi è la consapevolezza che le pratiche culturali contribuiscano alla configurazione delle identità contemporanee e, per un effetto di ritorno, nuove dimensioni identitarie alimentino nuove pratiche culturali ². Nell'intento di articolare a più livelli la riflessione sulla memoria, sulle soggettività contemporanee e sulle politiche di conservazione e trasmissione della danza, nel corso del saggio alterno due narrazioni, una basata sul lavoro di ricerca che ho condotto in Kenya nel 2012 e nel 2016, legata alla danza tradizionale e alla sua patrimonializzazione, e una autobiografica, legata alla mia esperienza di madre adottiva di un bambino keniano.

1. *Mémoires du corps et visualité: se mouvoir dans un monde globalisé*, giornate di studio a cura di Sarah Andrieu e Marina Nordera, svoltesi presso l'Université Nice Sophia Antipolis il 27-28-29 aprile 2017 e che hanno riunito studiosi del CTEL (Centre Transdisciplinaire d'Epistemologie de la Littérature et des Arts vivants), del progetto DACA (Découvertes et appropriations créatives des altérités culturelles), all'interno del più ampio programma interdisciplinare della Université Côte d'Azur *Altérités et mondialisation*, e di due programmi di ricerca ERC (European Research Council): *BABE. Bodies across borders. Oral and Visual Memory in Europe and Beyond*, coordinato da Luisa Passerini presso l'Istituto Universitario Europeo a Firenze (babe.eui.eu) e *Modern Moves. Kinetic Transnationalism and Afro-Diasporic Rhythm Cultures*, coordinato da Ananya Kabir presso il King's College di Londra (www.modernmoves.org.uk) (u.v. 03/06/2017).

2. Franco, Susanne, *Reenacting Heritage at Bomas of Kenya: Dancing the Postcolony*, in «Dance Research Journal», n. 2, 2015, pp. 5-20.

Da pochi mesi in Kenya si sono nuovamente tenute le elezioni presidenziali dopo che la Corte suprema, in seguito al ricorso del candidato sconfitto Raila Odinga, aveva annullato per brogli quelle svoltesi l'8 agosto 2017 e vinte dal presidente (uscente) Uhuru Kenyatta. È la prima volta che un'elezione viene annullata nella storia di tutto il continente africano, ma non è la prima volta che le elezioni si svolgono in un clima di grande tensione e sono accompagnate da un'ondata di violenze. Già in occasione delle elezioni del 2007-2008, quando sempre Odinga perse contro Kenyatta negli scontri, presentati dalla stampa locale e internazionale come etnici, tra la minoranza Luo e la maggioranza Kikuyu, i morti furono 1300 e i dispersi 650.000. Questi accadimenti recenti sono un segnale della bruciante attualità della questione identitaria in Kenya, un paese che dal 1920 è stato una Colonia e Protettorato della Corona Britannica e che ha conosciuto la sua Indipendenza nel 1963.

In questo saggio propongo l'analisi di due casi di tutela e trasmissione del patrimonio coreutico nazionale in cui la pratica e la memoria della danza giocano un ruolo centrale nella costruzione, rappresentazione e ricezione dell'identità sia etnica sia nazionale³. Il primo caso è rappresentato dal Bomas of Kenya (Bomas significa abitazione in kiswahili), il centro nazionale delle arti performative e dei villaggi tradizionali fondato a Nairobi nel 1971 e inserito nel circuito dei Musei Nazionali del Kenya. Il secondo caso riguarda il sistema dei Festival nazionali, il Kenya Music Festival e il Kenya National Cultural Festival, che comporta una serie di competizioni tra individui e tra gruppi di danzatori di differenti etnie. Il Kenya Music Festival, inaugurato nel 1927 e fino al 1990 affiliato alla British Federation of Music Festivals, è attualmente il più grande evento culturale dell'Africa Orientale e consiste in una serie di competizioni di elocuzione, musica e danza tra vari gruppi etnici o tra individui, sia professionisti sia dilettanti, all'interno dei circuiti scolastici. Anche il Kenya National Cultural Festival, fondato a metà degli anni '90 del Novecento e con una struttura molto simile, mira a diffondere la musica e la danza del Kenya, ma si rivolge a professionisti e semiprofessionisti al di fuori dell'ambito strettamente educativo. L'importanza di questi Festival nel contesto culturale e sociale keniano è aumentata grazie al recente rilancio da parte del Governo della politica di sostegno dei beni culturali materiali e immateriali⁴.

3. In italiano sui concetti di identità e di identità etnica si vedano in particolare Remotti, Francesco, *Contro l'identità*, Roma, Laterza, 1996 e *L'ossessione identitaria*, Roma, Laterza, 2010; Fabietti, Ugo, *L'identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco*, Roma, Carocci, 1998.

4. *Heritage, History and Memory: New Research from East and Southern Africa*, in Hughes, Lotte – Coombes, Annie E. – Karega-Munene (a cura di), in «Journal African Studies», numero speciale, n. 2, 2011.

La missione del Bomas of Kenya, considerato ufficialmente “il principale guardiano delle diverse culture del Kenya intese come patrimonio nazionale”, consiste nel “mantenere, preservare, educare e promuovere la ricca cultura dei diversi gruppi etnici del Kenya” e “assicurare che l’esperienza culturale proposta ai turisti locali e internazionali sia autentica e rifletta i valori culturali [del paese]”⁵. Il Kenya Music Festival e il Kenya National Cultural Festival, dal canto loro, mirano a incoraggiare lo studio e la pratica della musica, dell’elocuzione e della danza, a valutare allievi e insegnanti grazie a giudici qualificati, a portare in scena promettenti performer e a promuovere la preservazione del patrimonio culturale del Kenya.

Nel corso degli anni ’70, il Kenya ha condiviso il progetto della fabbricazione di un folklore musicale e coreutico con molte altre postcolonie africane tra cui la Tanzania, la Guinea, il Mali, il Burkina Faso e il Senegal, dove compagnie di danze e musiche tradizionali sostenute dallo Stato hanno eletto le rispettive culture rurali a simboli di un “autentico” passato pre-coloniale, conferendo loro una nuova legittimità culturale all’interno dei confini nazionali e all’estero⁶. Musica e danza sono state ritenute da questi governi degli strumenti particolarmente efficaci e utili per gestire la configurazione e l’incorporazione delle identità collettive e per sagomare ideologie più o meno nazionaliste. In questi contesti le strategie di conservazione e trasmissione delle pratiche artistiche sono state associate alle nozioni di «tradizione», «patrimonio culturale» e «autenticità». La spettacolarizzazione delle musiche e delle danze dette tradizionali dopo l’Indipendenza è, dunque, l’esito di un lungo processo in cui sono entrati in gioco molti fattori, come la patrimonializzazione delle pratiche artistiche, l’essenzializzazione delle identità etniche e

5. Si veda www.bomasofkenya.co.ke (u.v. 03/06/2017). Sulla questione etnica e l’identità in Kenya si veda in particolare *Production of Ethnic Identity in Kenya*, in Njogu, Kimani – Ngeta, Kabiri – Wanjau, Mary (a cura di), *Ethnic Diversity in Eastern Africa: Opportunities and Challenges*, Nairobi, Twaweza Communication, 2009, pp. 41–54.

6. Su questi temi si vedano in ordine cronologico di pubblicazione i seguenti studi: Castaldi, Francesca, *Choreographies of African Identities, Négritudes, Dance, and the National Ballet of Senegal*, Chicago, University of Chicago Press, 2006; Andrieu, Sarah, *La mise en spectacle de l’identité nationale. Une analyse des politiques culturelles au Burkina Faso*, in «Journal des anthropologues», numero speciale, 2007, pp. 89-103; Straker, Jay, *Youth, Nationalism and the Guinean Revolution*, Bloomington, Indiana University Press, 2009; Andrieu, Sarah, *Le spectacle des traditions. Analyse anthropologique du processus de spectacularisation des danses au Burkina Faso*, Tesi di dottorato, Université Aix-Marseille/Université de Provence, 2009; Djebbari, Élina, *Musique, patrimoine, identité: le Ballet national du Mali*, in Desroches, Marie-Hélène – Pichette, Claude Dauphin – Smith, Gordon E. (a cura di), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, PUM, 2011, pp. 195-208; Fléchet, Anaïs – Goetschel, Pascale – Hidirolou, Patricia – Jacotot, Sophie – Moine, Caroline – Verlainne, Julie (a cura di), *Une histoire des festivals -XX^e-XXI^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013; Djebbari, Elina, *Le Ballet National du Mali: créer un patrimoine, construire une nation. Enjeux politiques, sociologiques et esthétiques d’un genre musico-chorégraphique, de l’indépendance du pays à aujourd’hui*, Tesi di Dottorato, EHESS Paris, 2013; Djebbari, Elina, *Voler, donner, transmettre: propriété et appropriation chez les artistes de Ballets au Mali*, in «Volume! La revue des musiques populaires», n. 2, 2014, pp. 173-193.

nazionali e la reificazione del concetto di cultura. Se inizialmente la spettacolarizzazione era stata pensata come uno stimolo creativo per innovare un repertorio musicale o coreutico tradizionale, non c'è dubbio che oggi abbia preso la forma di una omogeneizzazione di queste pratiche, traducendosi nella produzione di opere coreografiche nuove, utilizzate per sostanziare l'idea di un'identità culturale nazionale, a sua volta strumentale alla gestione dei programmi politici che le hanno rese possibili.

Una nazione, molte identità

Il Kenya, come la maggioranza degli stati africani, è un'invenzione coloniale risultato di una segmentazione arbitraria di un territorio, che include una varietà di persone con tradizioni culturali e linguistiche differenti. I colonizzatori sono intervenuti in un contesto complesso linguisticamente, etnicamente ed economicamente assai fluido e hanno velocemente trasformato un mosaico di presenze sparse in una piramide stratificata funzionale all'esercizio del potere. Nel 1964 Jomo Kenyatta, di etnia Kikuyu, il padre fondatore del paese oltre che il suo primo presidente, ha introdotto l'ideale dell'unità nazionale sintetizzato dal motto *Harambee* ("tutti spingono insieme" in kiswahili). Nel 1978 il suo successore, Daniel arap Moi, ha inaugurato un regime dittatoriale durato oltre un ventennio durante il quale ha favorito molto la sua etnia, Kalenjin, e a cui è seguito nel 1992 il ripristino del multi-partitismo. Nel 2002, aveva indicato come suo successore il figlio di Jomo Kenyatta, Uhuru, che però è stato sconfitto dalla coalizione dei partiti di opposizione guidata da Mwai Kibaki. Quest'ultimo ha istituito un governo presto compromesso dalla dilagante corruzione e le elezioni del 2007, contestate dagli avversari, sono finite in bagno di sangue. L'identità etnica e la sua dimensione divisiva hanno guadagnato una nuova centralità nella vita politica del paese alla vigilia delle elezioni del 2013, coincise con il cinquantenario dell'Indipendenza del Kenya e ossessivamente accompagnate dagli appelli a non cedere alla tentazione di votare per etnia. Le recenti elezioni hanno confermato questa tensione strisciante e la fragilità costitutiva di una nazione che non ha fatto pienamente i conti con la sua identità.

Marzo 2012. Mi sto recando in un paese in cui diventerò madre a 43 anni, un'età in cui molte donne africane diventano nonne. Tu ignori che i tuoi nuovi genitori sono in arrivo. Sui documenti che abbiamo ricevuto si dice che hai 4 anni, ma vedendoti capiamo subito che ne hai grosso modo la metà. La collezione dei tuoi certificati di nascita aumenterà in modo per noi surreale. La tua identità ufficiale non ha lasciato molte tracce, eppure tu esisti e la tua gioia di vivere è contagiosa. Condividi questa condizione con un numero impressionante

di bambini keniani. Conosco pochissimo l'Africa "nera", ma mi sento pronta a confrontarmi con la mia nuova identità: per tutti sarò innanzi tutto una muzunga ("donna bianca" in kiswabili), mentre tu detesterai presto che ti si dica nero perché ti vedi semplicemente marrone. I colori culturali si sono incollati per sempre alle nostre pelli, e sia in Africa che in Occidente i nostri corpi parlano di noi, della mia scelta di vita e del tuo destino.

Il filosofo camerunese Achilles Mbembe ci ha fornito la definizione di "postcolonia" per indicare la condizione in cui si trovano molti stati nazionali nati dopo la fine del colonialismo e la violenza implicata nella relazione coloniale⁷. Si tratta più di una traiettoria che uno status storico, ovvero il percorso seguito dalle società emergenti dalla colonizzazione in Africa e accompagnato dalla violenza. La postcolonia per Mbembe è "caoticamente pluralistica" e tuttavia "ha una sua coerenza interna"⁸, è uno specifico sistema di segni, un particolare modo di fabbricare simulacri o riformare stereotipi. La Repubblica del Kenya si è data come scopo il mescolamento di diversi raggruppamenti etnici in un'identità nazionale ("unità nella diversità", come recita il motto nazionale per l'educazione), pur restando un paese in cui il potere non è equamente distribuito e in cui i suoi rappresentanti continuano a utilizzare strumentalmente l'appartenenza etnica per creare filiazioni sociali e politiche. Anche grazie al ruolo dei suoi presidenti, il Kenya non si fonda su una narrazione condivisa, sia sul piano della ricostruzione storica sia su quello della trasmissione della memoria⁹. Le élite hanno esortato i cittadini a dimenticare il passato per riconciliare e unificare la nazione, ma inducendo di fatto una vera amnesia di stato. D'altro canto, per queste stesse élite la storiografia ha rappresentato un elemento di potenziale sovversione, in quanto è stata in grado di delegittimare la leadership di turno, minando alla base il progetto governativo e il desiderio di unità nazionale. Di fatto una storia comprensiva del Kenya non è ancora stata scritta¹⁰.

La guida turistica standard ci informa che il paese è abitato da 42 comunità diverse, sebbene la sua popolazione sia ben più varia (la cifra non include gli indiani di terza generazione o i cinesi, per citare solo due presenze piuttosto rilevanti anche solo in termini numerici). Molti keniani hanno famiglie etnicamente miste e il cittadino medio è almeno trilingue, in quanto le relazioni interetniche tra gli abitanti sono ben più frequenti

7. Mbembe, Achilles, *On the Postcolony*, Berkeley, CA, University of California Press, 2001.

8. Ivi, p. 102.

9. Hughes, Lotte, *The Production and Transmission of National History: Some Problems and Challenges*, in Coombes, Annie E. – Hughes, Lotte – Karega-Munene, *Managing Heritage, Making Peace: History, Identity and Memory in Contemporary Kenya*, London, I. B. Tauris, 2014, pp. 185–86.

10. Hughes, Lotte, "Truth be Told": *Some Problems with Historical Revisionism in Kenya*, in «African Studies», n. 2, 2011, p. 182.

di quanto non si voglia ammettere¹¹. Il termine “tribale”, che appariva nella prima costituzione del Kenya e che solamente in seguito è stato cambiato in “gruppo etnico”, è recentemente tornato in auge nei discorsi quotidiani per indicare un elemento identitario distintivo. In questo senso è stato sfruttato dalle élite postcoloniali che hanno rimpiazzato i colonizzatori. Quando i media internazionali riportano avvenimenti traumatici presentandoli come “tensioni etniche o tribali”, non fanno che promuovere l’idea infondata della dimensione pacificata di uno stato moderno e sviluppato, che sarebbe minato da repressioni identitarie “primitive”. In questo modo si perde di vista il fatto che la violenza è stata un’altra manifestazione dello sfruttamento politico cinico delle identità culturali gestito da parte dei colonizzatori. La violenza politica ha portato in primo piano quanto la questione etnica non fosse relegata al passato, e, semmai, covasse insidiosa sotto lo strato dell’identità nazionale in cui più di una generazione si era identificata.

Ogni volta che prendevamo un taxi a Nairobi il conducente, incuriosito dalla composizione della nostra famiglia, ci chiedeva di che tribù fossi. La mia semplice risposta “Non lo sappiamo” stimolava il loro desiderio di rintracciare nel tuo volto e nel tuo corpo le caratteristiche distintive di una etnia piuttosto che di un’altra, quasi sempre proiettando la loro sulla tua. Durante questi tragitti in macchina sei stato Kikuyu, Samburu, Luo, Luhya, etc. Questa necessità di proiezione identitaria ha preso altre forme in seguito. Igiaba Scego, scrittrice e giornalista italiana di famiglia somala, vedendoti per la prima volta ha avuto la certezza che tu fossi in realtà almeno in parte somalo. Anni dopo, per promuovere il suo ultimo romanzo, “Adua”, sugli effetti della colonizzazione in Somalia e in Italia, ha chiesto ai lettori e agli amici di partecipare a un gioco presto divenuto virale su facebook: ciascuno di loro si è fotografato prestando metà del suo viso a quello mancante del ritratto femminile in copertina. Le molte combinazioni possibili di queste metà hanno dato vita a uno spaesamento identitario di genere, di età, di etnia o di tutte queste dimensioni insieme. Anche tu hai partecipato seguendo tuo padre, che a sua volta è stato felice di prestare il suo viso per sostenere un libro importante su cosa significhi essere africani in Italia. Gli amici più intimi dicono che hai il mio sorriso e lo sguardo di tuo padre. Lo dicono con un velo di imbarazzo perché sanno che è un’affermazione insensata, anche se forse qualcosa di noi si rispecchia in te, come il tuo amore travolge noi ogni giorno. Non sappiamo quali siano le tue altre metà, ma sappiamo quanto gli orfanotrofi siano gremiti di figli illegittimi di coppie etnicamente miste. Se i genitori si separano, le madri se ne vanno consapevoli di non poterli mantenere e del fatto che se incontreranno un altro uomo

11. Wanyony, Kakai P., *Historicizing Negative Ethnicity in Kenya*, in *(Re)Membering Kenya: Identity, Culture and Freedom*, wa-Mungai, Mbunga e Gona, George (a cura di), Nairobi, Twaweza Communications, 2010, pp. 32–49.

dovranno dargli un erede. I padri, dal canto loro, finiscono altrettanto spesso per lasciarli a qualche istituto, una volta concluso il periodo di lavoro lontano dal villaggio di origine, dove, nella maggioranza dei casi, li aspettano una moglie ufficiale e della stessa etnia e altri figli.

La violenza coloniale che Mbembe situa alle origini della postcolonialità, qui come in altri stati africani, è profondamente legata alla questione etnica e ha preso la forma tipica della ridefinizione dei confini territoriali, causando lo spostamento di molte comunità autoctone in riserve per lasciare posto a insediamenti europei. L'intervento dei coloni è avvenuto in un contesto etnicamente, linguisticamente ed economicamente fluido, trasformando "un mosaico di note sparse di energie socialmente produttive in una piramide stratificata di profitto e potere, divisa inequamente tra due centri - uno 'bianco', uno nero - e molte periferie marginali"¹². In altre parole, i coloni inglesi hanno manipolato opportunisticamente le filiazioni etniche, innestando stereotipi riguardanti le caratteristiche e le tradizioni socio-economiche dei vari gruppi. In questo modo hanno incrementato la divisione per etnie, che è divenuta la base per limitare o garantire la mobilità sociale e per promuovere economie etniche complementari, divenute col tempo sempre più competitive tra loro. Con l'Indipendenza, le cosiddette tribù erano diventate delle identità decisamente più distinte e come tali sfruttate dalle élite postcoloniali. Mentre la nuova Repubblica del Kenya ha proclamato il suo scopo, ovvero trasformare i gruppi etnici in un'unica identità nazionale, le sue classi dirigenti hanno continuato a porre in primo piano le presunte qualità etniche di ciascuna comunità e trasformato le filiazioni etniche in un criterio di base per determinare il potenziale successo nella vita di un cittadino. In questo "aggrovigliamento", come lo definisce Mbembe¹³, tra un passato coloniale e un presente che usa politicamente l'appartenenza etnica, il Kenya rimane oggi un'arena in cui il potere è distribuito in modo sostanzialmente iniquo¹⁴.

Danzare la nazione al Bomas of Kenya

Il Bomas of Kenya è stato fondato dal primo governo del Kenya e definito nel tempo sia come "parco etnografico nazionale"¹⁵, sia come "museo governativo delle arti perfor-

12. Lonsdale, John, *Kenya: Ethnicity, Tribe, and State*, in «Open Democracy», 17 gennaio 2008 (www.open-democracy.net/article/democracy_power/kenya_ethnicity_tribe_state).

13. Achilles Mbembe, *On the Postcolony*, cit., p. 14.

14. Karega-Munene, *Production of Ethnic Identity in Kenya*, in Njogu, Kimani – Ngeta, Kabiri – Wanjau, Mary (a cura di), *Ethnic Diversity in Eastern Africa: Opportunities and Challenges*, Nairobi, Twaweza Communication, 2009, pp. 41–54.

15. Bruner, Edward – Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, *Maasai on the Lawn: Tourist Realism in East Africa*, in «Cultural Anthropology», n. 4, 1994, p. 451.

mative”¹⁶. Al suo interno si trova un itinerario pedestre attraverso una serie di villaggi tradizionali ricostruiti per questa messa in scena, ciascuno secondo l’architettura “tipica” di uno dei gruppi etnici del paese (Kikuyu, Embu, Kamba, Luya, Luo, Kisii, Mijikenda, Taita, Maasai e così via). Inizialmente non c’era accordo tra chi voleva che il Bomas divenisse un museo o un centro educativo, e quelli che, al contrario, propendevano per un’impresa spiccatamente commerciale e un’attrazione turistica, come è stato a partire dagli anni ’80. Dopo lunghe discussioni, l’allora direttore Peter Okondo affermò infatti che questa istituzione doveva diventare “una compagnia commerciale [...] finalizzata a creare profitto” e che la mercanzia doveva essere “l’autentica cultura del Kenya” da vendere sotto forma di “tecniche artigianali, artefatti, dimostrazioni di abilità, danze folkloriche e performance genuinamente culturali”¹⁷. Oggi il Bomas è presentato come un’istituzione di eccellenza destinata alla preservazione e gestione delle risorse culturali e a ricoprire “un ruolo di spicco nello sviluppo e nella promozione del turismo culturale in Kenya”¹⁸. Il Bomas è visto come il risultato dell’interesse crescente per il patrimonio culturale e per lo sviluppo di un turismo specificamente culturale, ovvero dell’attenzione accordata alla tutela delle risorse culturali di cui si apprezza sempre più la capacità di favorire lo sviluppo economico.

Divenuto operativo a tutti gli effetti nel marzo del 1973, ovvero appena ultimati i lavori di costruzione di un ampio auditorium, il Bomas vantava all’epoca una compagnia di 28 danzatori, i *Bomas Harambee Dancers*, che erano in grado di eseguire soltanto cinque danze etniche presentate all’interno di uno spettacolo della durata di circa un’ora e allestito due volte a settimana. Nel giro di pochi anni la compagnia è aumentata fino a 62 danzatori, che dovevano seguire una formazione di qualche mese prima di poter essere in grado di eseguire le 12 danze che costituivano il suo repertorio¹⁹. All’epoca i danzatori venivano selezionati direttamente dai villaggi di provenienza o tramite un sistema di provini aperti e, stando al resoconto sulla politica culturale in Kenya stilato dall’UNESCO nel 1975, il Bomas era la dimostrazione di come i giovani keniani fossero in grado di eseguire le danze di tutti i gruppi etnici e che la patrimonializzazione della danza e della

16. Bruner, Edward, *The Maasai and the Lion King: Authenticity, Nationalism, and Globalization in African Tourism*, in «American Ethnologist», n. 4, 2001, p. 884; Bruner, Edward, *Culture on Tour: Ethnographies of Travel*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 77.

17. Okondo citato in Hugues, Lotte, *The Production and Transmission of National History*, cit., pp. 191–92.

18. Si veda www.bomasofkenya.co.ke.

19. Di questi, sette facevano parte del gruppo originario che aveva appreso per primo le 30 danze del repertorio iniziale, mentre gli altri erano stati assunti dalla Compagnia nel 1972. Kenya National Archives and Documentation Services, KL/19/7 K.T.D.C. Bomas of Kenya 1973-1983.

musica da parte di questa “giovane Repubblica” fosse il motore di una profonda “trasformazione sociale e culturale”²⁰. Per incentivare questo processo e presentarne i risultati, durante gli anni '70 la compagnia è stata mandata in numerose tournée all'estero, dalla Svizzera alla Russia, dalla Scandinavia alla Germania e a Dublino. Dagli anni '80, dopo che il Bomas si era trovato sull'orlo del tracollo economico, superato grazie a un rilancio della politica gestionale, ai visitatori abituali, vale a dire studenti delle scuole accompagnati dai loro insegnanti, si sono presto aggiunti i turisti nazionali e stranieri. Questo nuovo assetto ha richiesto un ulteriore adattamento del repertorio e della sua presentazione²¹.

Ti ho portato spesso a passeggiare tra i villaggi di molti gruppi etnici ricostruiti al Bomas e abbiamo acquistato come ricordo delle capanne in miniatura da attaccare all'albero di Natale, un gesto che condensa larga parte della storia coloniale di questo paese. Ngugi wa Thiong'o, lo scrittore keniano più volte candidato al Nobel, nella sua autobiografia The House of the Interpreter: A Memoir (2012), racconta come durante gli anni '50 gli Inglesi, per combattere i ribelli Mau Mau (il movimento politico nazionalista che si è ribellato al colonialismo), hanno distrutto i villaggi tradizionali con le loro “bomas” per costruire nuove tipologie di insediamenti più razionali e facili da controllare grazie ai fossati che venivano scavati tutt'intorno. Oggi i fossati sono spariti e nel contesto urbano il traffico di automobili e pedoni è aumentato a dismisura, cancellando ogni traccia di questa storia. La casa che fu di Karen Blixen è divenuta un museo e un monumento nazionale, ma amici italiani residenti a Nairobi da due generazioni ci hanno raccontato che vendere la loro villa costruita nei primi decenni del '900 significava consegnarla all'unico destino immaginabile per un edificio storico in un paese che non ha un vero e proprio piano di tutela dell'architettura: essere raso al suolo per fare posto a una nuova costruzione anonima e alla moda.

Le danze entrate a far parte del repertorio della compagnia sono frutto di una parziale rielaborazione, che nella fase di avvio, tra il 1971 e il 1973, fu affidata alla coreografa afro-americana Leslie Butler²². I pezzi presentati con effetti sonori e un impianto di illuminotecnica professionali, sono stati ricreati per essere adattati allo spazio scenico e alla durata di uno spettacolo da offrire a un pubblico pagante. Attualmente la compagnia *Harambee* (i cui danzatori provengono in larga parte da esperienze fatte al Kenya Music

20. Ndeti, Kivuto, *Cultural Policy in Kenya: Studies and Documents on Cultural Policies*, Paris, UNESCO Press, 1975, pp. 31–32.

21. La causa principale del passivo di bilancio del Bomas era dovuta ai costi elevati per la riparazione dei villaggi e il mantenimento di tutto il complesso, a cui si aggiungeva da un lato un problema di gestione e dall'altro l'impatto ancora scarso del turismo internazionale. Kenya National Archives and Documentation Services, TSM 1/47/01.

22. Kiiru, Kahite, *Bomas of Kenya: Local Dances Put To The Test of The National Stage*, in «Mambo!», n. 1, 2014, pp. 2-3.

Festival) propone uno spettacolo quotidiano in cui ogni giorno una dozzina di pezzi sono selezionati tra i 47 presenti in repertorio e la cui forma finale è stata supervisionata dai coreografi John Mathenge e Bwire T. Ojiambo. Questo repertorio comprende danze di etnie diverse, cerimonie di circoncisione o di matrimonio, esibizioni acrobatiche e intermezzi musicali. Un esempio del processo di adattamento che ha accompagnato la costituzione del repertorio è offerto dalla più celebre di queste danze etniche, *Isukuti*, creata dai Luhya nei pressi della contea di Kakamega verso il confine con l'Uganda e poi esportata anche altrove per essere eseguita in particolare durante i matrimoni e altre celebrazioni rituali. Nella sua versione non spettacolare si protrae a lungo e i musicisti si spostano anche nel raggio di un chilometro mentre i danzatori cadono in una sorta di trance. Laddove, dunque, era lenta, aggraziata e solenne, ed eseguita dall'intera comunità (vecchi e giovani, uomini e donne), durante il XX secolo nell'ambito del Kenya Music Festival è stata resa via via più breve per aderire al modello di rappresentazione-competizione di quel contesto²³. Una volta entrata a far parte del repertorio del Bomas, *Isukuti* è stata ulteriormente rivista e adattata a una disposizione frontale, oltre che programmata per ultima in modo da favorire la partecipazione degli spettatori a fine spettacolo. Queste trasformazioni sono indicative delle intenzioni dei responsabili della programmazione, che hanno cercato, e continuano a farlo, un equilibrio sempre rinnovato tra conservazione e creazione, in cui il concetto di autenticità riferito a un singolo pezzo sfuma in quello di autorialità conferita al repertorio nel suo complesso dal coreografo incaricato dall'istituzione²⁴.

Ogni pezzo è annunciato al microfono da una voce fuori scena e introdotto da una breve descrizione stampata tale e quale nel programma di sala e in cui i riferimenti sono ridotti a qualche scarno dato storico-antropologico senza fare cenno agli aspetti tecnici o artistici della danza. Questo repertorio sembra l'esito di quella che Barbara Kirshenblatt-Gimblett definisce "la poetica del distacco" ²⁵, vale a dire un processo tipico dell'adattamento di pratiche performative di una data tradizione a criteri estetici fruibili sia dagli outsider (i turisti internazionali) sia dal pubblico locale, peraltro sempre più allineato al gusto occidentale. Per gli studenti delle scuole in visita con i loro insegnanti, il Bomas costituisce una tappa importante della loro educazione, che si basa anche su questa rappresentazione della cultura nazionale del Kenya. Per molti artisti e

23. Masasabi, Abigail N., *The Face Of African Music in The Kenya Music Festival Foundation (Kmf)*, cit.

24. Ivi.

25. Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 78.

intellettuali keniani queste danze sono eccessivamente commerciali e spettacolarizzate, mentre per il pubblico medio si tratta di un'occasione in cui apprezzare un repertorio coreutico e musicale di cui ha una parziale conoscenza vivendo in un contesto metropolitano come Nairobi. Per il pubblico più anziano, infine, che spesso ha praticato queste danze e queste musiche nei contesti rurali di provenienza, la visita al Bomas costituisce l'occasione per cercare nostalgicamente le tracce della tradizione culturale dell'etnia di appartenenza. Questa immedesimazione etnica avviene in particolare durante le improvvisazioni dei solisti, scelti dai coreografi sulla base del background di questi interpreti. Se, da un lato, l'equilibrio idealizzato tra le danze dei diversi gruppi etnici e l'immagine di una compagnia nazionale sono ottenuti facendo apprendere a ciascun interprete le danze delle altre etnie, dall'altro lato un solista non danzerà mai una danza di un'etnia diversa da quella a cui appartiene, proprio perché una parte del pubblico non sarebbe indulgente nei confronti di una minore padronanza tecnica o di un accento diverso nelle parti cantate²⁶.

Il Bomas ha sicuramente contribuito a realizzare il progetto nazionalista di trasformare le persone di differenti gruppi etnici in cittadini di una nazione, ma la consapevolezza che le identità etniche siano delle categorie mutevoli ri-attivate in modi diversi rende ulteriormente visibile come al Bomas né il repertorio delle danze né i villaggi ricostruiti coprono l'effettiva varietà della popolazione kenyana²⁷. La struttura dell'allestimento che dispone l'uno vicino all'altro questi villaggi rivela, inoltre, quanto siano più spiccate le somiglianze delle differenze tra i gruppi etnici e testimonia, indirettamente, quanto la loro storia sia segnata da una cultura materiale e immateriale all'insegna della contaminazione, sebbene l'intento sia di mostrare quanto delle "reali" differenze siano state magistralmente inglobate dal progetto di unità nazionale. Il repertorio di danze etniche, dal canto suo, non comprende pezzi di origine asiatica, o araba o cinese, e sottolinea così che a essere rappresentata è sì l'"essenza" dell'identità nazionale in forma di mosaico, ma privo di molte tessere²⁸.

Il corpus di danze offerte agli spettatori consente ai turisti internazionali, che entrano ed escono liberamente durante lo spettacolo, applaudendo, commentando e scattando foto, di vedere e ascoltare quello che immaginano fosse una performance di musica e danza

26. Intervista dell'autore con Bwire T. Ojiambo (Nairobi, maggio 2012).

27. Otieno, Jeckonia, *Bomas of Kenya. The Story Behind* . . . , in «The Standard», 10 maggio 2012, p. 18. Va notato, del resto, che le differenze tra i prodotti culturali di alcuni gruppi etnici sono minime e che qualsiasi selezione di danze o di villaggi rivela, di fatto, più similarità che differenze.

28. Opondo, Patricia A., *Cultural Policies in Kenya*, cit., p. 23.

tradizionali del Kenya²⁹. Per loro si tratta di un momento di arricchimento culturale e di un'esperienza artistica che ritengono autentica, sebbene questa stessa esperienza proietti e rinforzi i molti cliché legati alla danza africana.

Danzi meravigliosamente e la tua intelligenza corporea è evidente. La reazione delle persone quando ti vedono ballare è quasi sempre la stessa e al colmo dello stupore affermano che hai senza dubbio "il ritmo nel sangue". Non si chiedono dove sei stato educato alla danza o a che età, e non pensano che lo hai fatto in particolare con una madre occidentale che si occupa di questo professionalmente, tanto meno immaginano che hai frequentato corsi di danza in Italia e non in Kenya, che hai lasciato in tenera età. Spesso reagisco accennando al significato storico e antropologico di questa espressione e propongo in alternativa il concetto di incorporazione. Ma mi è capitato anche di sentire questa stessa affermazione sul ritmo e il patrimonio genetico in Kenya. Gli stereotipi essenzialisti circolano a una velocità notevole e hanno una capacità di penetrazione maggiore di qualsiasi forma di sapere scientificamente fondato. Continuo a ripetermi che bisogna impegnarsi e opporsi al loro radicamento. Per me si tratta di una sfida professionale costante, per te sarà una questione identitaria delicata. Ma per ora danzi e lo fai con gioia, inconsapevole della tua bravura e di come è percepita.

La performance dell'identità etnica ai Festival nazionali

Lo stato resta il principale protagonista della spettacolarizzazione delle tradizioni, un processo attivato grazie anche al dispositivo dei Festival nazionali, che hanno un ruolo centrale nell'articolazione e la promozione delle pratiche musicali e coreutiche. Si tratta di un modello diffuso in molte altre postcolonie e si basa su un sistema di competizioni tra gruppi di danzatori o tra individui di diverse etnie. Il Kenya Music Festival, nella fattispecie, si svolge una volta l'anno, tra maggio e ottobre, e si articola a partire da un tema generale come, ad esempio, "Consolidare i nostri valori e ideali nazionali" o "Nutrire le competenze innovative per la prosperità economica"³⁰. È stato fondato per l'intrattenimento dei circuiti dell'élite coloniale, che all'inizio promuovevano esclusivamente musica Europea. Soltanto una trentina d'anni più tardi ha iniziato a includere quelle che all'epoca venivano definite "musiche folkloriche africane". Dopo l'Indipendenza, l'organizzazione del Festival è passata sotto la diretta amministrazione del Ministero dell'Educazione ed è

29. Bushidi, Cécile, *Reflections on the Fabrication of Musical Folklore in Kenya from the Early 1920s to the Late 1970s*, in «Les Cahiers d'Afrique de l'Est», n. 50, 2015, pp. 8-21.

30. Ad ogni edizione del Festival il Ministero stampa un corposo libretto con la lista dei partecipanti, lo schema delle varie competizioni e una serie di interventi dei curatori e delle rappresentanti delle istituzioni coinvolte sul tema proposto.

sostenuto economicamente dalla Banca centrale del Kenya. Oggi il Kenya Music Festival è considerato “un archivio, un resoconto storico, un talent show e una pratica innovativa capace di definire pienamente le arti performative da una visione del mondo africana”³¹. Come scrive Jean Ngoya Kidula, il Kenya Music Festival è un’esperienza che si distacca “dalla suddivisione occidentale delle arti performative”, offrendo “una visione olistica di queste arti e della loro intersezione con altre discipline come la storia, la religione, l’antropologia, le scienze sociali in genere, gli studi umanistici e l’educazione”³².

Tra i compiti del Kenya Music Festival figurano l’incoraggiamento dello studio e della pratica della musica, dell’elocuzione e della danza, la formazione degli studenti e dei loro insegnanti che viene valutata da una giuria di professionisti, la creazione di occasioni in cui danzare di fronte a un pubblico e la promozione del patrimonio culturale del Kenya. La competizione avviene dapprima a livello distrettuale, poi regionale e infine nazionale. Ciascuna categoria ha un vincitore e il premio consiste nella possibilità di trovare un lavoro. Le danze devono rispondere alle aspettative di un pubblico esclusivamente locale e consolidare il senso di appartenenza nazionale. La politica di decentralizzazione è funzionale a raggiungere questo scopo e dunque ogni anno il Festival ha luogo in una città diversa³³.

Il sistema delle competizioni riguardava nei primi tempi solo due macro aree, le tradizioni europee e quelle africane, allo scopo di selezionare la migliore danza e musica dell’Africa Orientale. Le danze vi erano ripartite in gruppi etnici, a loro volta riuniti in macro gruppi poi cambiati nel tempo (i Samburu, per esempio, danzavano insieme ai Masaai, i Luo con i Luia, e così via). Ogni competizione rientra in una specifica categoria di riferimento, anch’esse proliferate nel tempo fino ad arrivare ad oltre 600: tra queste figurano la “musica pura”, la “musica strumentale”, la “musica occidentale” (in particolare madrigali), la “musica per cori”, l’“elocuzione”, la “recitazione di versi” (in inglese, kiswahili e altre lingue del Kenya, arabo, tedesco e francese), i “gruppi tradizionali culturali africani” e così via. I canti religiosi sono principalmente cristiani, ma includono talvolta anche la tradizione islamica, e la competizione di declamazione di poesie avviene in molte lingue (inglese, kiswahili, francese, tedesco, arabo, ma anche kikuyu, samburu, luo etc). In questo contesto gli indiani danzano il Katak e l’Odissi all’interno della categoria della

31. Kidula, Jean Ngoya, *The Kenya Music Festival: A Retrospective History*, in *Yearbook of the Kenya Music Festival*, 2015, p. 1.

32. *Ibidem*.

33. Kidula, Jean Ngoya, *Cultural Dynamism in Process: The Kenya Music Festival*, in «Ufahamu: A Journal of African Studies», n. 2-3, 1996, pp. 63-81; Masasabi, Abigail N., *The Face Of African Music in The Kenya Music Festival Foundation (Kmf)*, in «African Musicology on-line», n. 2, 2007, pp. 7-21.

“danza orientale”.

Verso la metà degli anni '90 del Novecento il governo ha istituito un secondo festival, il Kenya National Cultural Festival, ponendolo però alle dipendenze del Ministero della Cultura e destinandolo esclusivamente ai professionisti e agli amatori. Le categorie di riferimento per le competizioni sono forme indigene di teatro, musica, danza, poesia, acrobatica e arti visive e decorative. Laddove il Kenya Music Festival ha un pubblico di circa 130.000 persone, il Kenya National Cultural Festival ne ha circa la metà. Entrambi sono itineranti, in quanto anche il Kenya National Cultural Festival, per contrastare il calo dei partecipanti e coinvolgere realtà rurali o decentrate, da un paio d'anni si svolge in una città diversa a ogni edizione. La maggior parte degli spettatori del Kenya Music Festival è costituito da musicisti e insegnanti, mentre il Kenya National Cultural Festival è frequentato soprattutto da amanti della musica, della piccola e media borghesia, oltre che da persone di classi sociali più povere. Per incentivare la partecipazione di ampi strati della popolazione vengono organizzati eventi adatti alle famiglie, in particolare cori e musica sacra, in concomitanza con la messa domenicale. Lentamente la popolazione keniana ha messo a fuoco le differenze tra i due Festival, che pure presentano una struttura molto simile³⁴. Il processo di selezione inizia nel circuito delle contee e prosegue a livello regionale per terminare a livello nazionale e per ciascuna delle categorie esistenti viene proclamato un vincitore. Solitamente la selezione parte da una decina di danze etniche per categoria e per ciascuna contea e regione, ed è qualitativa in quanto soltanto le prime tre selezionate passano a livello nazionale³⁵. Anche nel caso del Kenya National Cultural Festival – le cui categorie includono assoli vocali, duetti, cori, composizioni originali, ma anche musica strumentale, musica occidentale, danze tradizionali, elocuzione, teatro e recitazione di versi) – alcuni gruppi etnici inizialmente erano raggruppati. I Masaai, i Samburu e i Kalenjin, per esempio, figuravano insieme e soltanto in seguito i Masaai sono aumentati numericamente e si sono separati dai Samburu, che ora si esibiscono solo insieme ai Kalenjin³⁶. I giudici sono selezionati in base alla contea di provenienza mentre a livello nazionale viene selezionata una giuria composta da tre o quattro membri, tutti professionisti.

All'inizio del XIX secolo, gli inglesi, sfruttando manodopera indiana, hanno costruito la rete ferroviaria che attraversa tutta l'Africa Orientale. Oggi i cinesi stanno cambiando la

34. Intervista dell'autore a Michael Pundo, membro della commissione del Kenya Music and Culture Festival (Nairobi 24 novembre 2016).

35. Intervista dell'autore a Duncan Miano Wambugu, ricercatore presso il Music Department, Kenyatta University Nairobi (Nairobi 22 novembre 2016).

36. Ivi.

fisionomia del paese costruendo grattacieli e strade. Nairobi mi sembra un vasto cantiere a cielo aperto. Dopo il nostro arrivo in Italia i tuoi ricordi hanno iniziato a sbiadire e molte volte mi hai chiesto: “Mamma, ma come è l’Africa?”. Quando ci sei tornato per la prima volta eri fiero di vedere tante costruzioni “moderne” e ci hai confessato che ti pesa il fatto che i tuoi compagni di classe pensino che in Africa le persone vivano tutte in villaggi di capanne e vadano in giro nude. E tuttavia, la tua foto preferita resta quella in cui sei ritratto con un leone sullo sfondo. Te l’ho scattata durante un safari che sognavi tanto di fare. L’Africa della natura e delle bestie selvagge che continua a dominare l’immaginario occidentale ha intriso anche i tuoi ricordi e nutrito le tue aspettative. Dal canto mio, rimasi colpita, all’inizio delle mie ricerche, che i beni culturali fossero gestiti dal “Ministero della cultura, dello sport e della vita selvaggia”.

Nel corso del tempo i Festival hanno regolato la durata dei brani cantati fino a un massimo di quattro minuti, per trovare un equilibrio tra la necessità di “mantenere l’idioma culturale e l’identità” e di “obbedire al cambiamento e al dinamismo [culturale]”, e tra il mantenimento di un nucleo “autentico” (chiamato anche “struttura profonda”) e la “trasformazione della superficie”³⁷. Questa impostazione limita il potenziale di innovazione e improvvisazione delle danze etniche nel loro passaggio di generazione in generazione. Inoltre, la tendenza a mescolare o a eseguire un certo numero di brani in successione perché figurino come una performance unitaria da apprezzare soprattutto per la varietà ritmica e i contrasti dinamici, risponde a logiche estetiche occidentali e, come nota Abigaël Masasabi, restie ad accogliere musiche e danze tradizionali basate sulla ripetizione³⁸. D’altro canto, l’introduzione dell’uso del palcoscenico ha reso la rappresentazione di molte danze difficile se non impossibile senza un adattamento spaziale e temporale delle danze e del numero dei performer coinvolti, anche quando il singolo pezzo richiederebbe un’area performativa più ampia e un numero di interpreti maggiore³⁹. A questo si aggiunge il fatto che le danze e i canti etnici in Kenya venivano trasmessi solo oralmente e per imitazione da individuo a individuo. Oggi, le performance musicali e coreutiche, nelle loro forme adattate alle nuove esigenze rappresentative, sono eseguite durante la competizione alimentando un desiderio di emulazione che ha dei risvolti indubbiamente positivi, in quanto assicura una loro ampia diffusione nel paese e dunque un’ampia fruizione, ma non sempre una qualità elevata. I vincitori del Festival non

37. Anyango Omolo Ongati, Rose, *Performance of Traditional Folksongs and Dances at the KMF with Reference to Style, Instrumentation, Movements, Authenticity, Costume and Choreography*, in *The Talanta Year Book of the Kenya Music Festival*, Nairobi, Ministry of Education, 2015, p. 62 e p. 73.

38. Masasabi, Abigaël N., *The Face Of African Music in The Kenya Music Festival Foundation (Kmf)*, cit.

39. Ivi.

hanno un premio in danaro, bensì la possibilità di trovare un lavoro, grazie alla massiccia presenza di cori, bande musicali e compagnie di danza presso molte istituzioni del paese, come ospedali, banche, scuole e così via.

Dall'archivio vivente al post-archivio

Il corpo danzante è stato un asse importante per l'attuazione delle sfide imposte dalla decolonizzazione, oltre che un luogo della memoria del fallimento delle utopie prodotte in questo passaggio e uno strumento di creazione di nuovi simulacri. Il corpo danzante, infine, permette l'emersione di contenuti che possono in parte sfuggire alle pratiche di regime e si pone in un rapporto di costante tensione tra ciò che porta in sé e il contesto in cui è immerso e di cui è espressione.

L'investimento nella creazione di un folklore nazionale all'epoca della decolonizzazione è stato studiato come un caso di "invenzione della tradizione"⁴⁰, mentre la commercializzazione di queste pratiche sociali e culturali è stata analizzata come una minaccia alla presunta autenticità della loro forma "originale". Altri approcci teorici più recenti hanno contribuito a mettere a fuoco la complessità di questi fenomeni, alla luce, per esempio, della nozione di "tradizioni parallele"⁴¹ proposta dal danzatore, coreografo e studioso Anthony Shay. Ponendo l'accento sulle dinamiche di scambio tra le danze "non spettacolarizzate" e le danze praticate dai gruppi coreografici nazionali, Shay invita a infrangere le barriere tra quanto gli antropologi hanno considerato a lungo come la "vera" danza tradizionale e la sua versione spettacolarizzata. Come ha notato Sarah Andrieu, questa prospettiva, tuttavia, rischia di minimizzare il carattere polisemico del processo di spettacolarizzazione. Per individuare le modalità con cui sono attivati i processi di spettacolarizzazione delle danze tradizionali e comprenderne le ragioni, Andrieu propone di utilizzare la nozione di "regime di tradizionalità"⁴². Essa designa il modo in cui gli individui concepiscono il loro rapporto con la tradizione e le soluzioni coreografiche che mettono in campo per stabilire una relazione personale con la tradizione a cui sentono di appartenere. Lo studio di queste dinamiche consente di comprendere le ragioni delle varie soluzioni adottate all'interno di un ampio spettro di "metamorfosi coreografiche possibili e immaginabili"⁴³. Un altro concetto utile a indagare questi fenomeni è quello

40. Hobsbawm, Eric e Ranger, Terence, *L'Invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 1987 (ed. or. *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1986).

41. Shay, Antony, *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation and Power*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002.

42. Andrieu, Sarah, *Le spectacle des traditions*, cit., p. 55.

43. Ivi, p. 56.

introdotto da Felix Hoerburger e basato sulla distinzione tra “danze di prima esistenza”⁴⁴, vale a dire le danze facenti parte integrante della vita di una comunità, apprese per incorporazione e praticate da tutti nelle occasioni previste dalla ritualità sociale (feste, matrimoni, funerali), e le “danze di seconda esistenza”, praticate da una minoranza di persone ma con maggiore capacità riflessiva rispetto agli altri. I nostri sguardi teoricamente informati sulla soggettività e la trasmissione della danza ci portano, infine, a indagare come gli individui considerino il loro rapporto con la tradizione in termini di lavoro coreografico. Grazie agli studi dell’etnomusicologo Egil Bakka, siamo sensibilizzati, infine, a distinguere tra l’atteggiamento di un erede consapevole di avere ricevuto le sue danze dai parenti o dai vicini e quella di un utilizzatore, che non ha dei legami affettivi forti con le danze della regione e desidera praticarle unicamente per il proprio piacere o per altre ragioni specifiche⁴⁵.

Ti ho portato spesso al Toi Market, il mercatino dell’usato di Kibera, uno degli slum più grandi di tutta l’Africa. Tu ti divertivi a saltare per quelle vie fangose, per me era uno dei pochi luoghi di Nairobi dove potevamo camminare per ore senza passare per un check-in o un cancello sorvegliato da guardie private o da poliziotti, incontrando gente lontani dal traffico. Quasi sempre ero l’unica bianca. Tu potresti essere nato là. Io non ci potrei vivere. Abbiamo incrociato sguardi di simpatia e di risentimento. Abbiamo costruito amicizie profonde con qualcuno che a Kibera abita e lavora. Là ti ho comprato tutto quello che indossavi, come molte altre famiglie locali, perché ci sembrava di partecipare a un’economia meno aggressivamente determinata dall’Occidente rispetto a quella dei grandi centri commerciali. Ma la fortuna di questo mercato è anche una delle cause principali della mancanza di una produzione locale di vestiti. I negozi in centro, dal canto loro, hanno nomi che ricordano la moda italiana. È difficile posizionarsi nell’economia globale che porta i nostri corpi a farsi traghettatori di merci dal valore così controverso. Abbiamo inventato per gioco la biografia di una delle tue t-shirt: prodotta a basso costo a Taiwan da un’azienda di moda occidentale; esposta in un grande centro commerciale in qualche capitale europea; rimasta invenduta ai saldi di fine stagione; spedita in Africa per beneficenza e dirottata alla dogana, dove un sistema fin troppo permeabile alla corruzione l’ha destinata a uno dei numerosi banchetti gestiti da famiglie per cui questa merce rappresenta l’unica forma di sostentamento. L’hai indossata con disinvoltura, ignaro sia del tuo passato sia di queste migrazioni intercontinentali. L’abbiamo portata con

44. Hoerburger, Felix, *Once Again. On the Concept of Folk Dance*, in «Journal of the International Folk Music Council», n. 20, 1968, p. 30.

45. Bakka, Egil, *Appropriation et authenticité*, in Grau, Andrée e Wierre-Gore, Georgina (a cura di), *Anthropologie de la danse*, Paris, Centre National de la Danse, 2005, p. 286.

noi in Italia dove, una volta dismessa, l'abbiamo regalata a un ente di beneficenza... che forse l'ha rispedita in Africa.

L'importanza accordata alla preservazione del patrimonio culturale nazionale non è stata accompagnata da una vera e propria strategia fino alla fondazione del Kenya National Cultural Council nel 1972⁴⁶. In tempi recenti, l'adozione di una nuova carta costituzionale nel 2010 ha dato nuovo slancio alle politiche in materia di beni culturali, un settore in grande espansione in Africa.

A differenza dell'indagine storica, che implica un atteggiamento critico verso il passato, le politiche di preservazione dei patrimoni materiali e immateriali celebrano il passato a partire dalle necessità dell'oggi, consolidando di conseguenza le identità nazionali⁴⁷. In particolare il patrimonio immateriale corrisponderebbe, secondo l'Unesco, a «tutte le tradizioni ed espressioni viventi, ereditate dai nostri avi e passate ai nostri discendenti»⁴⁸, ed è legato alla memoria sociale inscritta nei monumenti, nei testi o in altre forme di rappresentazione che la materializzano, o alla memoria incorporata, come nel caso della danza⁴⁹. La categoria dei «tesori viventi nazionali», in cui rientra quella di «archivio vivente», è stata cruciale nel definire le strategie da mettere in campo per preservare la danza come forma di memoria e di sapere incorporati. Tuttavia, il rischio è che, come ha notato Kirshenblatt-Gimblett, quella di «archivio vivente» diventi una metafora che conferisce più importanza al contenuto (le forme della cultura) rispetto a chi lo veicola (il danzatore). In altre parole, l'immagine dell'archivio vivente sembra sottolineare quanto la sua funzione coincida in toto con la trasmissione di un patrimonio ereditato e ritenuto stabile, ponendo così in secondo piano le trasformazioni implicite in questo avvicendamento generazionale⁵⁰. Anche sulla scorta di queste osservazioni, i modelli teorici proposti per indagare e gestire la preservazione di un patrimonio culturale immateriale sono proliferati in questi ultimi anni, testimoniando la misura dell'interesse per questi temi da parte di studiosi di ambiti disciplinari diversi. Diana Taylor ha proposto un modello binario in cui il repertorio racchiude la memoria incorporata (performance, gesti, oralità, movimenti, canzoni, danza) e funziona come una pratica o un sapere effimero e incorporato (lin-

46. Opondo, Patricia A., *Cultural Policies in Kenya*, in *Arts Education Policy Review*, n. 5, 2000, pp. 18-24.

47. Lowenthal, David, *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, New York, Free Press, 1996, p. x; Smith, Laurajane, *Uses of Heritage*, London, Routledge, 2006, p. 299.

48. Si veda www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00002 (u.v. 03/0/2017).

49. Si veda anche Okumu Shadrack, Orinda, *The Concept of Intangible Cultural Heritage in Kenya*, in Deisser, Anne-Marie – Njuguna, Mugwima (a cura di), *Conservation of Natural and Cultural Heritage in Kenya. Cross-Disciplinary Approach*, London, UCL Press, 2016.

50. Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, *Intangible Heritage as Metacultural Production*, in «Museum International UNESCO», numero speciale, n. 1-2, 2004, p. 58.

guaggio parlato, danza, sport, rituale), contrapponendosi al sapere derivato dall'archivio scritto o disincorporato di materiali presunti come durevoli (testi, documenti, edifici)⁵¹. Taylor usa il termine "repertorio", intendendo non una semplice modalità per abitare il passato, bensì qualcosa che richiede la presenza e di conseguenza implica la dimensione del presente. Da questa prospettiva sia il repertorio sia l'archivio sono dei mediatori in quanto il processo di selezione, memorizzazione e trasmissione ha luogo all'interno di specifici sistemi di rappresentazione. Storicamente, tuttavia, il termine repertorio è stato usato nel teatro occidentale per indicare una serie di danze/movimenti che un danzatore/performer è in grado di eseguire o una serie di pezzi regolarmente messi in scena da una compagnia o offerti da un teatro. La sua definizione resta pertanto ambigua nel riferirsi a qualcosa legato alla memoria corporea di una persona o a un corpus di pezzi appartenenti a un'istituzione che la possiede⁵².

Carrie Noland ha sottolineato, invece, la scarsa distanza esistente tra un archivio e un repertorio, in quanto, a suo dire, le forme del passato sono sempre esperite come presente e il corpo e il movimento costituiscono un dispositivo memoriale efficace per richiamare e preservare l'esperienza⁵³. Questa posizione fa eco all'ipotesi suggerita da Laurajane Smith, secondo cui bisognerebbe ridefinire tutte le forme di patrimonio come sostanzialmente immateriali, in quanto il vero oggetto da preservare sono i valori e i significati rappresentati dai luoghi e dalle pratiche culturali⁵⁴.

Sul piano della rappresentazione dell'identità etnica e della tensione tra passato e presente, il progetto culturale del Bomas non è privo di ambiguità. Inizialmente il termine "tradizionale" è stato funzionale alla presentazione delle danze del passato storico a un pubblico moderno e urbano la cui identità nazionale era in corso di definizione, mentre il termine "tribale" era utilizzato dai turisti. Il concetto di "tribale", cioè, è stato archiviato al Bomas come "tradizione" contro la modernità e inquadrato entro i limiti rassicuranti della logica spaziale e temporale del museo. Oggi l'offerta del Bomas è definita nei termini di uno "spettacolo culturale e tribale" e nel programma le danze non sono mai dette etniche, bensì "culturali", nel senso di certificate da un'autorità nazionale che le preserva come un patrimonio, oppure "tradizionali" e pertanto non moderne. Questo slittamento

51. Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 19.

52. Franco, Susanne e Nordera, Marina, *Introduzione*, in Franco, Susanne e Nordera, Marina, (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010, p. 126.

53. Noland, Carrie, *Inheriting the Avant-Garde: Merce Cunningham, Marcel Duchamp, and the 'Legacy Plan'*, in «Dance Research Journal», n. 2, 2013, p. 98.

54. Smith, Laurajane, *Uses of Heritage*, cit., p. 11.

terminologico produce, infatti, uno slittamento temporale dal passato al presente che complica la ricezione delle danze. Presentare una danza etnica come tradizionale o tribale rischia, infatti, di riattivare vecchi stereotipi come l'associazione dell'Africa a uno stato primitivo della cultura o di inquadrare la pratica della danza nell'ambito dell'ancestrale piuttosto che come una espressione della contemporaneità.

Laddove, inoltre, la missione del Bomas consiste ufficialmente nel preservare l'autenticità dei valori culturali del Kenya, il repertorio di danze che propone si avvicina piuttosto a quello che l'antropologo Jean-Loup Amselle descrive come una "sintesi artificiale di forme di danza etnica", che è spesso ritenuta una tappa obbligata "per garantire una danza genuinamente africana sulle scene internazionali"⁵⁵. Frantz Fanon e Albert Memmi hanno definito questo processo come una pietrificazione delle culture colonizzate. Nella fattispecie, Fanon suggerisce che i colonizzati siano bloccati in una immobilità culturale causata dal regime di controllo dei colonizzatori, ma anche dalla reazione difensiva che li spinge ad aderire a forme rigide e ossificate della loro stessa tradizione⁵⁶. E tuttavia, per inquadrare l'operazione promossa dal Bomas è più efficace superare l'opposizione binaria tra rituale "autentico", da un lato, e rappresentazione teatrale "artificiale", dall'altro, considerando, semmai, quanto qui il rituale sia lo spettacolo, l'autentico sia il risultato della mediazione (il repertorio) e l'intrattenimento sia lo scopo culturale e politico.

Nel quadro delle competizioni del Kenya Music Festival e del Kenya National Cultural Festival la danza sembra, piuttosto, lo strumento di un progetto identitario in cui l'appartenenza etnica ruota attorno a un rituale educativo nazionale finalizzato a contenerla mentre la valorizza. In altri termini, in questi contesti i performer vengono premiati per la loro capacità di eccellere in una delle categorie previste, esaltandone la provenienza etnica proprio perché orientata a preservare il patrimonio artistico e culturale nazionale. Allo stesso tempo, le danze e le musiche sono state adattate ai tempi e alle modalità rappresentative richieste dai giudici e dal modello incentrato sulla competizione. I concetti di "trasmissione," "cultura," e "tradizione" sottesi a questo format e al modello di preservazione del patrimonio culturale del Bomas sono stati assimilati acriticamente, in Kenya come in molti altri contesti nazionali africani, durante il periodo coloniale. Il modello dominante di preservazione del patrimonio culturale è declinato, peraltro, a livello locale spesso senza avere registrato le discussioni teoriche più recenti, che invitano ad approcci

55. Amselle, Jean-Loup, *Intangible Heritage and Contemporary African Art*, in «Museum International UNESCO», cit., pp. 84–90.

56. Fanon, Frantz, *I dannati della terra*, Torino, Einaudi, 2000 (ed. or. *Les Damnés de la terre*, Paris, Editions Maspero 1961); Memmi, Albert *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*, « Montréal, L'Étincelle, 1972.

più fluidi e dinamici a queste problematiche. Laurajane Smith, per esempio, suggerisce che il concetto di patrimonio sia utilizzato per costruire, ricostruire e negoziare una varietà di identità, valori e significati nel presente. In questo senso suggerisce di considerare il patrimonio come un'azione che si compie, un'esperienza da fare o ancora come una performance sociale e culturale da condividere, piuttosto che come qualcosa da gestire. Se il modello dei Festival nazionali in qualche misura attua questa idea, sebbene senza una precisa linea teorica che informi quelle esperienze e quelle azioni trasformandole in un progetto di patrimonializzazione pienamente consapevole, il Bomas sembra avere imboccato la direzione opposta. L'investimento del Bomas nella creazione di un repertorio – inteso come il corpus delle opere coreografiche parte della sua programmazione e progressivamente cristallizzato per essere facilmente fruibile, ma impoverito del suo contenuto ideologico e del suo potenziale di sovvertire o criticare il potere politico costituito – ha trasformato il senso iniziale del progetto di conservazione di un patrimonio culturale immateriale. La recente registrazione di una serie di DVD contenenti la versione ufficiale di alcune danze del repertorio, oltretutto eseguite in assenza di pubblico all'interno dei villaggi ricostruiti unicamente per essere riprese, veicola infatti una concezione del repertorio come qualcosa di stabile e materiale oltre che di archiviabile secondo i criteri più tradizionali⁵⁷. Frutto di una strategia interamente prolettica, che offre una doppia rappresentazione del passato idealizzato e del futuro sognato, questo “post-archivio” di danze etniche realizzate espressamente per la messa in scena pacifica e aproblematica del *melting pot* keniano sembra custodire piuttosto l'attuale condizione dell'identità nazionale, tanto proclamata a parole quanto lontana dalla realtà.

Altrettanto lontana, in questo caso sia dal progetto culturale del Bomas sia dei Festival è la possibilità di pensare che l'atto di danzare e l'atto di riflettere su questa pratica possano procedere insieme, sperimentando il vasto ventaglio di trasformazioni coreografiche possibili delle danze di diversi gruppi etnici del Kenya e ritrovando anche la loro potenziale capacità di interrogare l'ordine sociale e politico dominante. Come ha avanzato la musicologa keniana Patricia Opondo, un'alternativa efficace a questo modello potrebbe essere la trasformazione del Bomas in un'istituzione in cui coreografi e compositori possano creare opere nuove per una compagnia in residenza⁵⁸. Allo stesso modo, incentrando la competizione attorno al modo in cui artisti di varie generazioni e identità etniche si possano mettere in gioco, i Festival diventerebbero un momento cruciale

57. La serie di DVD si intitola *Bomas of Kenya: The Traditional Dances of Kenya*, Nairobi: Bomas Productions, 2011.

58. Opondo, Patricia A., *Cultural Policies in Kenya*, cit., pp. 23–24.

per una riflessione condivisa sull'innovazione della tradizione. Invece di contribuire a rafforzare una percezione delle danze etniche debitrice di vecchi stereotipi, questi dispositivi diventerebbero un laboratorio di *reenactment* (ri-messa-in-azione)⁵⁹ consapevoli del patrimonio coreutico del Kenya, ovvero di strategie coreografiche capace di riattivare consapevolmente un pezzo o una tecnica di danza intrecciando l'aspetto artistico alla riflessione teorica⁶⁰.

In questa dimensione il patrimonio coreutico non sarebbe più concepito come un soggetto passivo delle politiche della conservazione, ma come il punto di partenza per stimolare un processo di memorizzazione individuale e collettiva e sostanziare le identità e le soggettività contemporanee.

Bibliografia

- Andrieu, Sarah, *La mise en spectacle de l'identité nationale. Une analyse des politiques culturelles au Burkina Faso*, in «Journal des anthropologues», numero speciale, 2007, pp. 89-103.
- Andrieu, Sarah, *Le spectacle des traditions. Analyse anthropologique du processus de spectaculisation des danses au Burkina Faso*, Tesi di dottorato, Université Aix-Marseille/Université de Provence, 2009.
- Anyango Omolo Ongati, Rose, *Performance of Traditional Folksongs and Dances at the KMF with Reference to Style, Instrumentation, Movements, Authenticity, Costume and Choreography*, in *The Talanta Year Book of the Kenya Music Festival*, Nairobi, Ministry of Education, 2015, pp. 62-73.
- Bakka, Egil, *Appropriation et authenticité*, in Grau, Andrée – Wierre-Gore, Georgina (a cura di), *Anthropologie de la danse*, Paris, Centre National de la Danse, 2005.
- Bruner, Edward – Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, *Maasai on the Lawn: Tourist Realism in East Africa*, in «Cultural Anthropology», n. 4, 1994, pp. 435–470.
- Bruner, Edward, *The Maasai and the Lion King: Authenticity, Nationalism, and Globalization in African Tourism*, in «American Ethnologist», n. 4, 2001, pp. 881–908.
- Bruner, Edward, *Culture on Tour: Ethnographies of Travel*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.
- Bushidi, Cécile, *Reflections on the Fabrication of Musical Folklore in Kenya from the Early 1920s to the Late 1970s*, in «Les Cahiers d'Afrique de l'Est», n. 50, 2015, pp. 8-21.

59. Sulla proposta di traduzione del termine *reenactment* si veda la nota di Alessandro Pontremoli alla sua traduzione del saggio di Lepecki, André. *Il corpo come archivio volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, in «Mimesis Journal», n. 1, 2016, p. 30, nota 1 (ed. or. *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, in «Dance Research Journal», vol. 42, n. 2, 2010, pp. 28-48).

60. Sul *reenactment* e la danza si veda Franco, Mark (a cura di), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, New York, Oxford University Press, 2017.

- Castaldi, Francesca, *Choreographies of African Identities, Négritudes, Dance, and the National Ballet of Senegal*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.
- Djebbari, Elina, *Le Ballet National du Mali: créer un patrimoine, construire une nation. Enjeux politiques, sociologiques et esthétiques d'un genre musico-chorégraphique, de l'indépendance du pays à aujourd'hui*, Tesi di Dottorato, EHESS Paris, 2013.
- Djebbari, Élina, *Musique, patrimoine, identité: le Ballet national du Mali*, in Desroches, Marie-Hélène – Pichette, Claude Dauphin – Smith, Gordon E. (a cura di), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, PUM, 2011, pp. 195-208.
- Djebbari, Elina, *Voler, donner, transmettre: propriété et appropriation chez les artistes de Ballets au Mali*, in «Volume! La revue des musiques populaires», n. 2, 2014, pp. 173-193.
- Fabietti, Ugo, *L'identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco*, Roma, Carocci, 1998.
- Fanon, Frantz, *I dannati della terra*, Torino, Einaudi, 2000 (ed. or. *Les Damnés de la terre*, Paris, Editions Maspero, 1961).
- Fléchet, Anaïs – Goetschel, Pascale – Hidirolou, Patricia – Jacotot, Sophie – Moine, Caroline – Verlainne, Julie (a cura di), *Une histoire des festivals, XX^e-XXI^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013.
- Franco, Susanne – Nordera, Marina (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010.
- Franko, Mark (a cura di), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, New York, Oxford University Press, 2017
- Hobsbawm, Eric – Ranger, Terence (a cura di), *L'Invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 1987 (ed. or. *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986).
- Hoerburger, Felix, *Once Again. On the Concept of Folk Dance*, in «Journal of the International Folk Music Council», n. 20, 1968, p. 30
- Hughes, Lotte - Coombes, Annie E. - Karega-Munene (a cura di), *Heritage, History and Memory: New Research from East and Southern Africa*, in «Journal African Studies», numero speciale, n. 2, 2011.
- Hughes, Lotte, *The Production and Transmission of National History: Some Problems and Challenges*, in Coombes, Annie E. – Hughes, Lotte – Karega-Munene, *Managing Heritage, Making Peace: History, Identity and Memory in Contemporary Kenya*, London, I. B. Tauris, 2014, pp. 185–186.
- Hughes, Lotte, *'Truth be Told': Some Problems with Historical Revisionism in Kenya*, in «African Studies», n. 2, 2011, pp. 182-201.
- Karega-Munene, *Production of Ethnic Identity in Kenya*, in Njogu, Kimani – Ngeta, Kabiri – Wanjau, Mary (a cura di), *Ethnic Diversity in Eastern Africa: Opportunities and Challenges*, Nairobi, Twaweza Communication, 2009, pp. 41–54.

- Kidula, Jean Ngoya, *Cultural Dynamism in Process: The Kenya Music Festival*, in «Ufahamu: A Journal of African Studies», n. 2-3, 1996, pp. 63-81.
- Kidula, Jean Ngoya, *The Kenya Music Festival: A Retrospective History*, in *The Talanta Yearbook of the Kenya Music Festival*, Nairobi, Ministry of Education, 2015.
- Kiiru, Kahite, *Bomas of Kenya: Local Dances Put To The Test of The National Stage*, in «Mambo!», n. 1, 2014, pp. 2-3.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- Lepecki, André, *Il corpo come archivio volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, in «Mimesis Journal», n. 1, 2016, pp. 30-52 (ed. or. *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, in «Dance Research Journal», vol. 42, n. 2, 2010, pp. 28-48).
- Lonsdale, John, *Kenya: Ethnicity, Tribe, and State*, in «Open Democracy», 17 gennaio 2008.
- Lowenthal, David, *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, New York, Free Press, 1996.
- Masasabi, Abigael N., *The Face Of African Music in The Kenya Music Festival Foundation (Kmf)*, in «African Musicology on-line», n. 2, 2007, pp. 7-21.
- Mbembe, Achilles, *On the Postcolony*, Berkeley, CA, University of California Press, 2001.
- Memmi, Albert *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*, Montréal, L'Étincelle, 1972.
- Ndeti, Kivuto, *Cultural Policy in Kenya: Studies and Documents on Cultural Policies*, Paris, UNESCO Press, 1975, pp. 31–32.
- «Museum International UNESCO», numero speciale *Intangible Heritage*, n. 1–2, 2004.
- Noland, Carrie, *Inheriting the Avant-Garde: Merce Cunningham, Marcel Duchamp, and the 'Legacy Plan'*, in «Dance Research Journal», n. 2, 2013, pp. 85-122.
- Okumu Shadrack, Orinda, *The Concept of Intangible Cultural Heritage in Kenya*, in Deisser, Anne-Marie – Njuguna, Mugwima (a cura di), *Conservation of Natural and Cultural Heritage in Kenya. Cross-Disciplinary Approach*, London, UCL Press, 2016.
- Opondo, Patricia A., *Cultural Policies in Kenya*, in «Arts Education Policy Review», n. 5, 2000, pp. 18-24.
- Otieno, Jeckonia, *Bomas of Kenya. The Story Behind . . .*, in «The Standard», 10 maggio 2012, p. 18.
- Remotti, Francesco, *Contro l'identità*, Roma, Laterza, 1996.
- Remotti, Francesco, *L'ossessione identitaria*, Roma, Laterza, 2010.

- Shay, Antony, *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation and Power*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002.
- Smith, Laurajane, *Uses of Heritage*, London, Routledge, 2006.
- Straker, Jay, *Youth, Nationalism and the Guinean Revolution*, Bloomington, Indiana University Press, 2009.
- Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003.
- Wanyony, Kakai P., *Historicizing Negative Ethnicity in Kenya*, in wa-Mungai, Mbunga – Gona, George (a cura di), *(Re)Membering Kenya: Identity, Culture and Freedom*, Nairobi, Twaweza Communications, 2010, pp. 32–49.

Adeline Maxwell

Danse scénique chilienne et héritage

Entre recherche d'un "langage national" et "transferts culturels"

Pour réaliser une description de la danse scénique chilienne il est avant tout nécessaire de signaler que, en ce qui concerne sa pratique et son enseignement professionnel, l'hégémonie du classique est apparu en réponse, donc après, le grand succès des tendances "modernes" de la danse apportées par des artistes européens qui fuyaient les horreurs de la deuxième guerre mondiale. Si cette évolution de prépondérances stylistiques est comparée à celle qui s'est produite en Europe et aux États-Unis, où, selon "les récits anthologiques de l'histoire de la danse"¹, se sont justement générés les styles "modernes" de la danse en refus de la tradition classique, il est possible d'en déduire qu'au Chili, il s'est produit exactement l'inverse, c'est-à-dire le "moderne" ne réagit pas face au "classique" mais le "classique" face au "moderne".

Au Chili, ce n'est pas la danse "moderne" qui se consolide contre les principes académiques et les formes imposées de la danse classique, mais la danse classique professionnelle apparaît comme une alternative face à l'importance qu'eut la danse d'expression de tradition allemande, appelée danse "moderne allemande" au Chili, durant les années 1940 et 1950. Cette observation paraît importante dans le sens où, le Chili ayant reçu ces influences dans un contexte autre que celui "originel", où des courants se succèdent, se défient, se différencient et se contredisent, l'histoire de la danse scénique n'est pas liée, dans ce pays, à une logique d'évolution esthétique. La danse d'expression de tradition allemande est arrivée bien après avoir vécu le processus de crise face aux tendances classiques qui la fera naître en Europe. Au Chili, la "danse moderne" n'est donc pas pratiquée pour assouvir une soif de libération du corps, mais au contraire, pour combler un besoin de discipline corporelle : c'est le premier style qui offre une technique pour une formation disciplinaire professionnelle au Chili.

Le succès de la danse d'expression de tradition allemande au Chili n'est pas lié à une logique d'évolution esthétique, mais il est plutôt la conséquence d'un parcours d'in-

1. Scarpulla, Mattia, *Démarche artistique et démarche politique en danse contemporaine*, in « Raison Publique » [en ligne], 2011, www.raison-publique.fr/article450.html (consulté le 12/04/2017).

fluences extérieures qui deviennent hégémoniques par une volonté institutionnelle : les maîtres de la danse d'expression de tradition allemande ont été "amenés" consciemment pour former une école par des autorités qui cherchaient volontairement à "faire évoluer" la culture dans le pays. De la même manière, plus tard, durant les années 1970, ce sera une fois de plus l'institution - cette fois liée au régime dictatorial d'Augusto Pinochet - qui confèrera son hégémonie définitive à la danse classique. Le régime militaire, fortement lié à la bourgeoisie chilienne, choisira de garder la danse classique, plus inoffensive que la "moderne", comme distraction pour les classes aisées de la société. Au Chili, donc, l'histoire de la danse, au moins durant ses débuts professionnels et scéniques, n'est pas liée à une histoire de mouvements esthétiques et intellectuels qui se mélangent, s'affrontent et se complètent en liaison avec un contexte socio-politique, mais à des manipulations à partir de politiques culturelles et de présumés "besoins" de "progrès" culturel, l'idée de progrès étant historiquement liée aux "contributions" culturelles que les européens et étasuniennes ont pu apporter au pays². L'apport des artistes européens qui ont transmis l'académisation de la danse au Chili va au-delà d'un élan pour l'institutionnalisation de la danse : il mène également à la perception de celle-ci comme une pratique proprement artistique, possédant un espace artistique (la scène), une formation professionnelle (l'école), des professionnels qui l'exercent (le corps de ballet) et des corps qui la pratiquent : des corps dansants spécialisés, sélectionnés et formés selon des critères européens, au moins dans les premiers temps de la danse professionnelle chilienne.

Le principal représentant du mouvement de la danse scénique chilienne a été, et d'une certaine façon reste jusqu'à nos jours, Patricio Bunster qui aura, dans sa création, une grande connexion avec la danse d'expression de tradition allemande. Après ses études à l'école de danse de l'université du Chili, il a fait partie, au début des années 50, de la compagnie du chorégraphe allemand Kurt Jooss, étudiant également avec une autre figure de la danse moderne allemande, Sigurd Leeder, collaborateur direct de Jooss et disciple de Rudolf Laban, qui a systématisé la méthode de son maître dans ce que l'on appelle aujourd'hui la "méthode Leeder". Patricio Bunster a intégré dans ses œuvres tant les référents techniques qu'esthétiques appris en Allemagne et y a projeté un regard social qui s'identifie aux idéaux sociaux que Kurt Jooss a postulés à son époque :

Patricio Bunster a insisté sur la fonction politique de la chorégraphie tout au long de sa carrière. Bunster voyait une possibilité de changement dans toutes les manifestations du

2. Cfr. Carvajal, Fernanda – Delpiano, María, *Ensayos sobre artes visuales*, Santiago, LOM, 2011, pp. 29-32.

présent qui pouvaient offrir ainsi une évolution vers une nouvelle société différente de la simple compréhension marxiste de la conscience de classe comme moteur de changement social.³

Les débuts de la danse scénique chilienne et la controverse du “moderne”

Pour comprendre l'apparition de la danse scénique au Chili il est important de mentionner quelques moments-clés qui ont formé un scénario historique propice à son développement. Sur le plan international, l'Europe devient le centre de grands événements : la guerre civile espagnole et la seconde guerre mondiale changent la perception politique mondiale et obligent de nombreux artistes européens à chercher de nouvelles scènes.

Les visites au Chili de danseurs et danseuses et compagnies ont laissé un héritage artistique important : la professionnalisation d'un art qui était lié principalement à l'opéra. Avec ces visites, la danse devient un art indépendant et se situe comme une pratique artistique autonome. C'est ainsi que, aux débuts du 20^{ème} siècle, la “célèbre danseuse russe Ana Pavlova se rend au Chili”⁴ avec sa propre troupe, créée en 1909. C'est lors de sa deuxième visite au Chili, en 1920, qu'un des membres de sa compagnie, Jan Kawesky, décide de s'installer à Santiago, capitale chilienne, pour créer une compagnie de danseurs formés dans son académie, avec lesquels il représentait des réactualisations des ballets romantiques avec un style académique russe. Il n'existe pas de renseignements sur la formation de cet enseignant en tant qu'interprète, mais on connaît la technique qu'il utilisa : « celle-ci était de style classique, suivant la ligne académiste russe de Petipa »⁵.

Kawesky fonda son école en 1921, présentant au Théâtre Municipal de Santiago une exhibition d'exercices de barre classique où « figuraient les jeunes de la meilleure société de Santiago, fait qui donna à ses cours un éclat et un intérêt spécial, les transformant en une étape obligée de toute jeune fille de bonne famille »⁶. Il est donc possible d'affirmer que les premiers mouvements de professionnalisation de la danse au Chili intéressaient plus par leur apport pédagogique à la société bourgeoise que par leur aspect créatif, étant

3. Giersdorf, Jens, *Dall'utopia all'archivio, Patricio Bunster e la funzione politica della coreografia*, dans Nordera, Marina – Franco, Susanne (eds.), *Ricordanze, memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, Utet Università, 2010, pp. 261-373 : p. 261.

4. Haas, Andrée, *La escuela de danza del instituto de extensión musical*, in « Revista musical chilena », n. Especial, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago, 1945, pp. : pp. 28-36 : p. 20

5. *Ibidem*.

6. *Ivi*, p. 21.

la danse scénique, à ses débuts, un art exclusif pour l'élite de la société de la capitale chilienne.

En 1928, une autre danseuse européenne, Andrée Haas, de nationalité suédoise, provenant de l'École d'Émile Jaques-Dalcroze, ouvrira une Académie de danse à Santiago, qu'elle codirigera à ses débuts avec Elsa Martin, professeure de danse diplômée de l'école de Mary Wigman à Dresde. Cette école mélangeait, dans son enseignement, le mouvement corporel et la musique, créant un nouveau concept : la rythmique - provenant des théories d'Émile Jaques-Dalcroze. En 1931 Haas fut engagée par l'Institut d'Éducation Physique pour donner des cours de danse, puis, en 1936, par le Conservatoire Nationale de Musique. En 1933 les élèves de Haas présentèrent au Théâtre Municipal de Santiago différentes compositions, où "ont été mis en scène des 'sentiments' et non des 'histoires' dans la création"⁷.

Les Académies de Kawesky et Haas préparaient le terrain pour l'arrivée de la grande influence qu'aura la danse scénique au Chili : celle de la branche de la danse "moderne allemande" ou "danse d'expression de tradition allemande"⁸, appelée *Ausdruckstanz* en allemand⁹, qui sera incarnée principalement par l'école de danse de l'Université du Chili, à laquelle s'ajouteront ultérieurement les trois écoles de danse des universités privées existantes encore aujourd'hui¹⁰. Bien entendu, l'influence de la danse d'expression de tradition allemande n'est pas exclusive au Chili, bien au contraire. Rien que la deuxième génération de danseurs/danseuses et chorégraphes de la danse d'expression de tradition allemande «ont migré en France, Grande Bretagne, Pologne, Tchécoslovaquie, Suède, Italie, Argentine, Chili, Paraguay, Australie, Japon, Inde et Israël, ainsi qu'aux États-Unis»¹¹.

La danse "moderne" est arrivée au Chili comme un produit étranger, son existence

7. Montecinos, Yolanda, *Historia del ballet en Chile*, in « Revista musical chilena », n. Especial, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago, 1967, p. 5.

8. La danse d'expression de tradition allemande est appelée au Chili "danse moderne allemande" ou "danse expressive" par son association à l'expressionnisme allemand.

9. «Le terme *Ausdruckstanz* (danse d'expression) définit un groupe hétérogène de langages chorégraphiques et de méthodes d'enseignement qui sont devenus connus dans les régions où se parlait la langue allemande aux débuts du 20^{ème} siècle. Cependant, ces langages et méthodes ont couvert un large rang d'approches théoriques, pratiques et esthétiques (dont les définitions accentuaient leur caractère "nouveau", "moderne", "artistique", "libre", "rythmique", "plastique" et "expressif"). [...] Durant les premières tournées internationales, l'*Ausdruckstanz* était définie comme une "danse allemande", pour se différencier, et en particulier de la danse moderne étatsunienne» (Franco, Susanne, *Ausdruckstanz : traditions, translations, transmissions*, dans Nordera, Marina – Franco, Susanne (eds.), *Dance discourses, keywords in dance research*, Londres, New York, Routledge, 2007, pp. 80-98 : p. 80).

10. Universidad Academia de Humanismo Cristiano (UAHC), Universidad de las Américas (UdLA), Universidad Mayor.

11. Manning, Susan, *Ausdruckstanz across the atlantic*, dans Nordera, Marina - Franco, Susanne (eds.), cit., pp. 48-59 : p. 46.

en elle-même répond à un contexte culturel occidental donné par l'influence d'idées naturalistes et romantiques autour des structures imposées à l'être humain par la modernité. Ses fondateurs ont initié un processus révolutionnaire contre la technification corporelle, ce qui a été assumé comme la négation de la danse classique, qui jusqu'alors occupait la position de seule danse artistique possible.

Isadora Duncan, Loïe Fuller et Ruth Saint Denis furent les précurseurs de ce changement aux États-Unis et cette philosophie s'étendit jusqu'en Europe. De son côté, l'Allemagne établit sa propre source de changements guidés par François Delsarte, Émile Jaques-Dalcroze et Rudolf Laban. Ce processus a fini par consolider de nouvelles façons de faire de la danse, qui ont été classifiées à ce moment-là comme "danse moderne".

Ce concept jusqu'à aujourd'hui est polémique puisque le phénomène, plus que moderniste, répond plutôt à un acte romantique qui avec le temps s'est renforcé en termes de modernité et à cela s'ajoute la propre hétérogénéité de styles qui se sont conjugués à ce moment-là comme des modèles modernistes. La classification esthétique et historique des différentes disciplines artistiques répond à une nécessité d'organisation pour arriver à une meilleure compréhension de ces pratiques. De cette nécessité émanent les termes et catégories qui « s'inscrivent dans le cadre d'une désignation discursive »¹², comme c'est le cas de ce qui est appelé "moderne".

Ces catégories « impliquent un désir d'énonciation qui procède d'une quête de repérage, de délimitation. [Il s'agit également d'un] désir de valorisation par la suprématie du jugement de valeur, comme mode de comparaison »¹³. Cependant, les catégorisations des mouvements artistiques, par l'assignation de désignations "valorisantes", réalisées par les historiens et théoriciens de l'art, sont souvent réétudiées et remises en cause, au fur et à mesure que le temps avance et que de nouvelles problématiques sont trouvées : « Le modernisme [...] était ambigu et potentiellement contradictoire par la façon dont il a tenté de critiquer ce qu'étaient en effet les conditions de sa propre possibilité »¹⁴.

Pour Sally Banes, par exemple, la "danse moderne", malgré la relation chronologique avec les autres arts modernes, n'applique pas les mêmes principes esthétiques que ceux-ci. L'historienne explique dans ses ouvrages *Terpsichore en baskets* et *Writing Dancing in The Age of Postmodernism* que la « danse moderne historique n'a jamais vraiment été moder-

12. Bernard, Michel, *Généalogie et pouvoir d'un discours, de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse*, in « Rue Descartes », n. 44, 2004, pp. 21-29 : p. 21.

13. *Ibidem*.

14. Burt, Ramsay, *Modernism, Masculinity and sexuality in Nijinsky's L'Après-midi d'un faune*, dans Briginshaw, Valerie - Burt, Ramsay, *Writing dancing together*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 25-44 : p. 43.

niste »¹⁵. Selon Banes : « Les débuts de la danse moderne engageaient tant la forme que le contenu ; ils parallélisaient la rupture simultanée de l'art visuel du modernisme - bien que la danse moderne n'ait jamais été moderniste dans le sens de Greenberg »¹⁶. Cette affirmation indique donc que la danse moderne, malgré la relation chronologique, voire idéologique, avec les autres arts modernes, n'appliquerait pas complètement les mêmes principes esthétiques que ceux-ci. L'auteure justifie son propos en expliquant que la réflexion sur les propriétés du médium de l'art, l'exposition de ses qualités essentielles, ainsi que l'élimination de tout contenu extérieur à lui, qui définit le modernisme dans les autres arts, n'a jamais caractérisé la danse moderne :

La réflexivité moderniste requiert quelque chose de plus - à savoir, que les éléments formels du travail abstrait soient considérés comme révélateurs des caractéristiques essentielles du moyen d'expression. Historiquement, ceci implique une dimension sémantique supplémentaire - que l'œuvre ne soit pas seulement elle-même mais qu'elle concerne également le fait d'être le genre de chose qu'elle est.¹⁷

Ainsi, étant donné que la danse moderne se conforma comme un style symboliste et expressionniste, nous pouvons comprendre les raisons pour lesquelles Banes affirma que ce style de danse allait à l'encontre des principes esthétiques cherchés dans les mouvements modernistes de l'art.

Danse scénique chilienne : Une professionnalisation récente

Le Chili a reçu les influences de la branche allemande de ce nouveau courant de "danse moderne" (qui, après cette succincte analyse taxonomique sera appelé ici "danse d'expression de tradition allemande"), peu de temps après que les guerres mondiales se soient chargées d'expatrier dans le monde et en Amérique du Sud un grand nombre d'artistes. Le 8 novembre 1940, la pièce *La Table Verte*, qui avait consacré l'image du chorégraphe allemand Kurt Jooss, a été présentée au Théâtre Municipal de Santiago pour la première fois, après son triomphe au congrès de Paris en 1932 et le prix octroyé par Rolf

15. Banes, Sally, *Terpsichore en baskets, post-modern dance*, Paris, Chiron, 2002, p. 19.

16. Banes, Sally, *Writing dancing in the age of postmodernism*, London, Wesleyan University Press, 1994, pp. 304-305. Clement Greenberg (1909-1994) « est un critique d'art et polémiste américain. Il est probablement le théoricien qui a le plus soulevé de polémiques à propos de l'art moderne et de la peinture américaine. Son nom reste associé à l'expressionnisme abstrait et au triomphe de l'école de New York. Il était un proche de Jackson Pollock et de Lee Krasne » (Cabanne, Pierre, *Dictionnaire des arts*, Paris, Éditions de l'amateur, 2000, p. 432).

17. *Ivi*, p. 305.

de Maré¹⁸. Cette œuvre faisait partie de ce qui était connu comme l'un des référents de la danse d'expression de tradition allemande, avec certaines pièces de l'artiste allemande Mary Wigman. Le Ballet Jooss partit en tournée en Amérique, et notamment au Chili, faisant, au théâtre Municipal de Santiago, toujours salle comble, ainsi qu'au « Théâtre de Valparaiso et de Viña del Mar. Ils se sont présentés avec l'admiration générale du public et les acclamations de la presse nationale »¹⁹. La danseuse Lola Botka, à cette époque membre de la compagnie Jooss, décrit le contexte de cette tournée :

Nous avons fait une tournée aux États-Unis et nous sommes arrivés à San Francisco, où nous devions attendre un bateau pour aller au Japon. Et dans ce même bateau est arrivé un télégramme qui disait : "Merci, ne venez pas". Au Japon ils ne voulaient pas de *La table verte* à cause de la guerre. Alors nous nous sommes dits : "Où allons nous ?" Et nous sommes allés tenter notre chance en Amérique du Sud. Nous avons fait un fond commun avec nos salaires y nous sommes partis [...]. La presse nous a si bien traités quand nous sommes arrivés au Chili, qu'au lieu de rester deux semaines nous y sommes restés à vie²⁰.

Cette même année, le Ballet Jooss, en pleine tournée au Venezuela, doit se dissoudre, induisant les autorités de la Faculté des Arts de l'Université du Chili à amener quelques uns de ses membres au Chili pour créer une école professionnelle de danse ainsi qu'une compagnie stable. Ainsi arrivèrent Ernst Uthoff²¹, premier danseur du Ballet Jooss, sa femme et danseuse Lola Botka²² et le danseur Rudolf Pescht²³ pour s'installer au pays définitivement et créer la première école professionnalisante de danse chilienne : l'école de danse de l'Université du Chili. Un an après la présentation de *La table verte* est créée

18. Cfr. Andus L'Hotellier, Sanja, *Les Archives Internationales de la Danse. Un projet inachevé. 1931-1952, Œuvres-et-Valsery, Ressouvenances*, 2012, pp. 117-124.

19. Montecinos, Yolanda, cit., p. 29.

20. Hidalgo, Rodrigo, *Interview à Lola Botka*, in «Revista impulsos», juillet, Santiago, 2002, pp. 5-8 : p. 6.

21. Né à Duisburg, en Allemagne, le danseur et chorégraphe Ernst Uthoff (1904-1993) entra dans la compagnie de Kurt Jooss en 1927, où il assumait l'un des rôles centraux dans la production *La table verte*, ce qui lui valait un prestige international. Uthoff fut membre de ce groupe jusqu'à 1941, quand il s'établit à Santiago du Chili avec sa femme Lola Botka, engagé par l'Université du Chili pour diriger son école de danse. Au Chili, il assumait le triple rôle de danseur, chorégraphe et directeur. Il reprit de nombreuses chorégraphies classiques et en créa d'autres pour le Ballet National Chilien. Cet artiste reçut le Prix National des Arts au Chili en 1984 (cfr. Alcaíno, Gladys – Hurtado, Lorena, *Retrato de la danza independiente en Chile 1970-2000*, Santiago, Ocho Libros, 2010, p. 34).

22. Lola Botka (1910-2006) est née à Budapest. Ses dons pour la danse l'ont amenée à s'installer en Allemagne pour rejoindre la Compagnie de Kurt Jooss. Elle joua les premiers rôles des ballets présentés par le Ballet National Chilien. Grande danseuse de caractère, son travail a influencé les danseuses chiliennes qui ont appris d'elle, sur scène et en cours, la maîtrise du corps, le langage des mains et le pouvoir du geste. *Ibidem*.

23. Rudolph Pescht est un danseur formé à l'école de Rudolf Laban et l'un des plus importants interprètes du Ballet Jooss. À son arrivée au Chili, il assumait également les rôles de danseur et d'enseignant (*ibidem*).

l'école de danse de l'Université du Chili, financée par l'État, sous la direction de l'allemand Ernst Uthoff, ce qui constitue un moment-clé pour la professionnalisation de la danse. La technique classique russe²⁴, l'analyse de l'espace et du mouvement selon la méthode de Rudolf Laban²⁵, la danse d'expression de tradition allemande ou, comme elle est appelée au Chili, la danse "moderne allemande" - spécifiquement la méthode élaborée par Sigurd Leeder²⁶, disciple de Laban, appelée "système Leeder"²⁷ - et la rythmique²⁸ y sont enseignées : « Il est incontestable que la présentation du Ballet Jooss, coïncidant entre autres circonstances avec l'atmosphère propice qui existait déjà, a déterminé fortement l'heureuse opportunité de créer un centre destiné à la formation d'ensembles disciplinés de danse »²⁹. L'année suivante, l'école s'était donnée pour tâche de former professionnellement les soixante-dix élèves qui étaient sélectionnés :

Les élèves ont été initiés aux mystères de la coreutique et de l'eukinétiq, leur donnant les outils pour déplacer le corps dans l'espace et dominer le jeu des tensions et contre-tensions et les mouvements centraux et périphériques. Ils ont découvert l'ample gamme d'impulsions, les contractions et la richesse du centre de gravité du corps.³⁰

24. Provenant des traditions pédagogiques de l'Académie de ballet Vaganova, fondée par la ballerine Agrippina Vaganova, professeure de ballet russe, née à Saint-Petersbourg en 1879 et décédée dans cette même ville en 1951. Membre du Ballet impérial Russe, elle est le repère indiscutable de l'enseignement de la technique classique et conceptrice de la rénovation de la méthodologie pédagogique pour l'enseignement de ce style de danse.

25. Les apports de Rudolf Laban en ce qui concerne la pensée du mouvement peuvent se résumer à trois grandes méthodes : La notation, pour laquelle il est nécessaire de passer par une analyse minutieuse de chaque mouvement et son rythme, la coreutique, qui concerne l'analyse et mise en pratique spatiale des différentes directions étudiées par Laban à travers son fameux icosaèdre, et l'eukinétiq, ou étude de la dynamique du mouvements, facteurs et qualités (cfr. Laban, Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, Arles, Actes sud, 1994 ; Laban, Rudolf, *Choreutics*, Bruxelles, Contredanse, 2003 ; Laban, Rudolf, *La danse moderne éducative*, Paris, CND, 2003).

26. Sigurd Leeder (1902-1981) fut un danseur, chorégraphe et pédagogue allemand. Il mit au point une méthode d'enseignement de la danse d'expression et contribua avec Albrecht Knust à l'élaboration et à la diffusion de la notation Laban. Il développa avec Kurt Jooss une étroite collaboration de vingt-trois années. En 1927, il fonda avec Kurt Jooss, la *Neue Tanzbühne* au théâtre de Münster. Il fut également professeur à la Folkwangschule d'Essen, nouvellement créée, et parta avec Jooss étudier la danse classique à Paris et à Vienne. En 1928 il fut officialisé à la notation Laban. En 1934, il parta en Angleterre avec Jooss et ses ballets, suite à la pression nazie, fondant la Leeder-Jooss School of Dance, à Dartington Hall. Suite à des mesures de restriction, il séjourna quelques mois dans un camp d'internement, puis parta à Cambridge en 1940, où il reforma avec Kurt Jooss la compagnie Jooss-Leeder Dance Studio. Il dirigea l'école de danse de l'Université du Chili, de 1959 à 1964.

27. Méthode d'enseignement de la danse d'expression de tradition allemande mise en place par Sigurd Leeder, basée sur l'étude de l'eukinétiq et de la coreutique de Laban, à savoir les qualités de mouvement et l'harmonie de l'espace. Il faut noter que Leeder n'a jamais accepté que cette méthode soit qualifiée de technique, cependant ses disciples chiliens le feront et aujourd'hui il est possible de lire dans les plans d'études des écoles de danse chiliennes que la "technique Leeder" est enseignée.

28. Enseignée par Andrée Haas, disciple d'Émile Jaques-Dalcroze, qui inventa cette méthode pédagogique basée sur la répétition et l'improvisation pour faire interagir danse et musique.

29. Montecinos, Yolanda, cit., p. 31.

30. *Ibidem*.

Les élèves étaient divisés en deux groupes, le premier composé de ceux qui possédaient déjà des connaissances et le deuxième de ceux qui avaient les conditions corporelles pour l'étude de la danse mais n'avaient encore pas les connaissances techniques. Un texte d'Andrée Haas indique le plan d'études de l'école :

Deux heures de cours par jour minimum : une de ballet classique et une autre de danse moderne. Le groupe avancé a en plus une heure quotidienne d'ensemble de préparation de ballets. Ensuite, quand ce groupe a commencé à participer dans le corps de ballet, pendant les mois de présentation, en plus des heures indiquées, il travaille trois heures par jour aux répétitions. Le cours de rythmique a lieu deux heures par semaine pour les élèves qui n'ont pas suivi ces études³¹.

En 1945, le ballet *Coppelia*³² est présenté pour la première fois. C'est le premier ballet monté par Ernst Uthoff pour la compagnie de l'école de danse, ce qui a contribué à consolider cette institution, non seulement au niveau professionnel et artistique, mais aussi au niveau culturel, comme cela a été remarqué avec l'enthousiasme du public :

L'art de Lola Botka, en tant que "la poupée" fut l'une des meilleures ressources du ballet, ainsi que la version expressive de ce conte de fées typique du siècle passé, qu'est le *Coppelia* originel. Le talent d'Uthoff brille de manière spéciale dans les motifs folkloriques stylisés, et dans ce sens les danses paysannes, rendues plus expressives par la chorégraphie de cet artiste, fut un succès auquel le public a répondu avec enthousiasme. L'on a spécialement célébré l'apparition des deux solistes nationaux, Malucha Solari, dans le rôle de Swanilda et Patricio Bunster³³, dans le rôle du malveillant et démoniaque Coppélius,

31. Haas, Andrée, cit., p. 39.

32. Dont la première version fut créée en 1897 à l'Opéra de Paris par Arthur Saint-Léon, avec la musique de Léo Delibes.

33. Patricio Bunster (Santiago, 1924-2006) fut un danseur, acteur, chorégraphe et activiste politique (communiste) chilien. Il initia sa carrière à l'école de danse de l'Université du Chili avec les maîtres Ernst Uthoff, Lola Botka et Rudolph Pescht. En 1951 il fit partie du Ballet Jooss. C'est là qu'il connut la danseuse et enseignante Joan Turner avec qui il s'est marié et de qui il a divorcé, suite à la naissance de leur fille Manuela Bunster. À son retour au Chili il travailla au Ballet National Chilien en tant que chorégraphe et directeur. Il fut également directeur de l'école de danse de l'Université du Chili. En 1956 il créa sa première pièce *Bastián y Bastiana*, puis, ensuite, *Calauacán*, *Surazo*, *Consagración de la primavera*, *Capicúa 7/4*, *Amatorias*, *La silla vacía*, *Tres caras de la luna*, *Catrala descende* et *Los siete estados*, œuvre qu'il n'aura pas le temps de présenter à cause du coup d'État de 1973. Cette année il part en exil vers la République Démocratique Allemande, où il assume le rôle de professeur de danse et chorégraphe à l'école Palucca à Dresde. À ce moment là il crée de nombreuses chorégraphies : *Tui Sum*, *Saludo para Amadeo*, *Porque tenemos sólo una vida*, *Relumbrará su sombra* et *A pesar de todo-Venceremos*. Il reçoit de nombreuses décorations et prix, comme son élection de l'Académie des Arts de Berlin, le Prix National des Arts chilien en 1992 et le Prix *Altazor* en 2004. Après son retour de l'exil en Allemagne, il créa, en collaboration avec son ex-femme, Joan Turner, le centre de danse *Espiral* pour la formation d'interprètes, chorégraphes et professeurs de danse. Il créa également le groupe de danse *Espiral* avec lequel il continua son travail de chorégraphe. Il assumait, durant ses dernières années de vie, le rôle de directeur de l'école de danse de l'Université Academia de Humanismo Cristiano, ainsi qu'en tant qu'enseignant de composition chorégraphique.

qui ont fait de leur mieux pour être à la hauteur de leurs maîtres et qui promettent une carrière brillante. Ernst Uthoff a imposé ainsi, depuis les premières apparitions en public, le ton de sérieux et l'attention sur les détails de présentation que le caractérisent depuis son travail en Allemagne.³⁴

À partir de cette citation il est possible de comprendre en quoi, dès ses débuts, l'influence allemande fut importante pour la danse scénique professionnelle chilienne. D'un côté, la chorégraphie créée par Uthoff reprend le traditionnel ballet *Coppelia* pour le transformer en un œuvre à caractère "expressif", dans la ligne de la danse d'expression de tradition allemande, ce qui est applaudi par le public. L'adaptation de la pièce modifiant le scénario que la chorégraphie de la première version. D'un autre côté, la distribution de cette première production continue à donner des rôles importants aux danseurs allemands comme Botka et Uthoff, qui émerveillent les spectateurs avec leur virtuosité, rendant évidente la différence avec les interprètes chiliens, qui, eux, ne sont pas encore "suffisamment entraînés" aux techniques de la danse d'expression de tradition allemande.

À ce sujet, il est important de considérer que l'influence provenant de la tradition occidentale est basée sur une maîtrise corporelle spécifique, en rapport avec le type d'entraînement ou "technique" corporelle utilisée pour former le corps dansant souhaité. Dans ce cas, il s'agit des techniques de la danse d'expression de tradition allemande et, plus tard, du classique, qui portent toutes deux un idéal qui moule les corporalités de ceux qui les pratiquent. Ces techniques, se trouvant dans ce nouveau contexte (les corporalités et expressions de danse chiliennes), ne s'y adaptent pas, mais, d'une certaine manière, imposent une idée de ce qui est "correct", "beau", "professionnel" et "artistique".

Cependant, les élèves de l'école de danse de l'Université du Chili "promettant une brillante carrière" vont, plus tard, reprendre les enseignements des maîtres allemands et seront effectivement les figures déterminantes de la construction de la scène nationale. Durant ces années-là, l'école devient la première école de danse institutionnelle qui encourage le perfectionnement de la danse et son internationalisation, recevant la visite d'importants maîtres allemands, comme Sigurd Leeder, qui prendra en charge la direction de l'école entre 1959 et 1964. En 1945 le premier ballet chilien, associé à cette école, est créé, avec un corps de ballet stable et professionnel, le Ballet National Chilien (BANACH), nom par lequel il est connu jusqu'à nos jours.

À l'époque de la création et apogée du Ballet National Chilien c'était des réactualisations de ballets européens, comme *Coppelia* ou *Petroushka*, qui se dansaient ou, tout au

34. Montecinos, Yolanda, cit., p. 36.

plus, des chorégraphies réalisées par Uthoff lui-même, comme *El hijo pródigo* ou *Milagro en la Alameda*, qui possédaient les particularités de la danse d'expression de tradition allemande. Le corps de ballet était rigoureusement sélectionné sur des critères techniques et corporels qui devaient suivre les paramètres que ce style sollicitait.

Cette compagnie de ballet obtient sa consécration en réalisant sa première tournée à l'étranger. De plus, Jooss a voyagé au Chili en 1948 et a remonté la plupart de ses créations avec le Ballet National Chilien : *La grande ville*, *Danse dans l'ancienne Vienne*, *La table verte* et *Pavane*. En outre, il créa spécialement pour la compagnie chilienne la pièce *Juventud*. Le Ballet National Chilien apparaît comme le pilier de la danse scénique chilienne. Il a ainsi motivé de nouvelles générations à l'étude de cet art, ce qui a permis la formation de nouvelles écoles et groupes, grâce à sa trajectoire, son prestige et ses créations comme, entre autre : en 1946 *Drosselbart ou le prince et le mendiant*, en 1947 *La leyenda de José*, en 1949 *Czardas en la noche*, en 1950 *Don Juan*, en 1952 *Petroushka*, en 1953 *Carmina Burana*, en 1955, *El hijo pródigo*, en 1957, *Milagro en la Alameda*, toutes chorégraphiées par Uthoff, qui se caractérisait par son style "expressif" et à la fois minutieux :

L'un des plus grands succès de Ernst Uthoff fut sa présentation de *Petroushka*, étrennée le 2 mai 1952, ballet qui après une longue saison de réussites, n'a jamais été repris par la compagnie. Sur la célèbre partition créée par Stravinsky pour Mikhaïl Fokine de ballets russes, Uthoff donne une version différente de ce classique du ballet, avec quelques innovations, en particulier dans la caractérisation et le langage chorégraphique suivant toujours les postulats de la danse dramatique de Jooss.³⁵

La première génération de chorégraphes chiliens apparaît ainsi durant les années 1950 et c'est Malucha Solari, Octavio Cintolessi et Patricio Bunster, qui deviendra plus tard directeur du Ballet National Chilien, qui en sont les principaux. Ils suivent les lignes esthétiques enseignées à l'école de danse tout en rajoutant quelques éléments propres à leurs œuvres. Après le coup d'État de 1973 et le départ inévitable de nombreux de ses artistes et de son directeur, Patricio Bunster, le Ballet National Chilien connut une période de stérilité créative forcée. Les directeurs, qui se succédèrent, étaient imposés par les autorités liées au gouvernement de Pinochet. Cependant, quelques disciples d'Uthoff restèrent pour accomplir la difficile tâche de maintenir vivant ce groupe de danse. Les chorégraphies dansées durant la dictature sont devenues de plus en plus rattachées à la tradition classique et académique de la danse. Ceci jusqu'à l'arrivée de la démocratie, en 1990 où les directeurs du ballet n'étaient plus choisis par leurs tendances idéologiques,

35. *Ibidem*.

mais par leurs capacités artistiques, la plupart d'entre eux étant des chorégraphes étrangers de renommée internationale³⁶. En ce qui concerne l'école de danse, de nos jours elle fait encore partie de l'Université du Chili et propose des études de Licence en Danse. Durant la période dictatoriale peu de chose a changé dans son organisation pédagogique, à part une tendance plus accrue vers l'enseignement de la méthode Vaganova, qui existait déjà mais qui a été renforcée. Il est important de comprendre que l'école de danse de l'Université du Chili n'a pas seulement posé les bases de l'éducation professionnelle de la danse dans ce pays mais son schéma pédagogique³⁷ et technique est toujours celui qui prévaut dans les écoles professionnelles de danse qui existent aujourd'hui au Chili.

À la recherche d'un “langage national”

Contempler la danse et ses nombreuses pratiques à travers le prisme de l'identité peut être utile dans notre recherche pour une meilleure compréhension du phénomène et de ceux qui se sont engagés dans celle-ci, car le concept réunit l'esthétique et les domaines socio-culturels. Cela est particulièrement pertinent dans le monde postcolonial où vivons, quand ceux qui sont impliqués dans la danse ont à traiter des questions plus complexes que dans toute autre période historique.

Andrée Grau³⁸

En 1951, la première chorégraphie créée par une chilienne, *El umbral del sueño* de Malucha Solari, est présentée. Celle-ci gardait « la ligne de l'école³⁹, non seulement quant à la technique mais aussi quant à la thématique »⁴⁰. Cependant, l'historienne chilienne María José Cifuentes, dans son livre *Historia social de la danza en Chile*, émet la théorie selon laquelle le premier chorégraphe à trouver un “langage national chilien” fut Patricio Bunster, principalement dans son œuvre *Calauacán*, présentée pour la première fois en 1959 au Théâtre *Victoria*, à Santiago du Chili.

36. Comme Gigi Caciuleanu et Mathieu Guilhaumon.

37. C'est-à-dire, l'enseignement des techniques académique (méthode Vaganova) et “moderne allemande”, la coreutique, l'eukinétiq ue et la rythmique.

38. Grau, Andrée, *Dance, Identity, and Identification Processes in the Postcolonial World*, dans Nordera, Marina – Franco, Susanne (eds.), cit., pp. 189-207 : p. 189.

39. Il s'agit de l'école de danse de l'Université du Chili.

40. Cifuentes, María José, *Historia social de la danza en Chile*, Santiago, LOM, 2007, p. 190.

À partir de *Calauacán*, il est possible de reconnaître l'intention de Bunster d'insérer des contenus en rapport avec le contexte latino-américain dans son œuvre. Dans *Calauacán* on peut lire l'histoire de la sanglante conquête espagnole de l'Amérique-Latine, la lutte des peuples précolombiens pour leur survie et la conservation de leur culture, à travers la danse. Cette pièce, incorpore des scénographies et des costumes qui font penser littéralement à cette période et à ces personnages. D'ailleurs *Calauacán* est un terme inventé qui évoque un mot en *mapudungún*, et qui représente, métaphoriquement, la présence de la riche culture *mapuche*. Dans l'œuvre de ce chorégraphe on retrouve une tentative d'interpeller le public chilien avec des problématiques qui peuvent lui être propres, qui peuvent l'identifier et incitent à une réflexion sur les conditions et réalités de l'Amérique-Latine, ce qui est, pour l'époque, une nouveauté et ce qui possède un caractère idéologique puissant. Cette façon de communiquer un message à tendances révolutionnaires et forte préoccupation de sujets latino-américains sera reprise dans les pièces *La silla vacía*, *Tres caras de la luna*, *Catrala descende* que Bunster créa entre 1964 et 1971.

Cependant, en réponse à l'hypothèse de María José Cifuentes, il me semble que la recherche d'un "langage national" dansant va évidemment plus loin qu'un travail uniquement thématique, qu'il faut, pour parler de langage dansant penser qu'il existe une spécificité dans la manière d'"utiliser" le corps. Or, Bunster ne s'éloigne ni de l'idéal corporel européen, ni de la technique, ni de la structure chorégraphique enseignée par ses maîtres allemands dans la création de ses premières pièces. En d'autres termes, l'"identité nationale" peut, d'une certaine façon, se trouver dans le fond mais pas dans la forme : on la trouve dans le message explicite mais non dans le message que peut véhiculer l'usage du corps.

Dans les premières œuvres de Bunster il n'y a pas à proprement parler une émancipation face aux canons corporels et esthétiques européens incorporés dans la danse scénique chilienne : parler d'un "langage national", donc, ne me paraît pas approprié. La tendance liée aux thématiques latino-américaines⁴¹, de par son contenu, et de danse d'expression de tradition allemande, de par sa forme, prendra de plus en plus d'importance dans les années 1960 et 1970. D'ailleurs, ce style se conserve, jusqu'à nos jours, fortement installé

41. Liée au concept qui, en espagnol, se dénomme *Americanismo* et qui désigne l'ensemble multidisciplinaire d'études et d'arts dont l'objet est l'Amérique Latine et son indépendance. Un *Americanista* est un spécialiste de thèmes liés à l'Amérique-Latine. Nous comprendrons ainsi les tendances *latino-américanistas* en art comme des productions fortement influencées par le thème de l'Amérique-Latine et de son histoire. En sont pour exemple l'œuvre *Alturas de Machu Picchu* du poète chilien Pablo Neruda, celles des muralistes latino-américains Oswaldo Guayasamín, Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, du peintre Diego Rivera, des écrivains Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Rubén Darío, etc. (cf. Oyarzun, Pablo – Richard, Nelly – Zaldivar, Claudia, *Arte y política*, Santiago, Arcis, 2005, pp. 308-309).

dans l’imaginaire chorégraphique national chilien. Des idées nationales et populaires se sont incorporées dans les œuvres de danse qui se sont développées entre 1960 et 1973, faisant fusionner les techniques et esthétiques européennes avec des idéaux populaires chiliens. Ces tactiques chorégraphiques avaient clairement des fins politiques et sociales, car les œuvres non seulement étaient des faits créatifs isolés, mais elles faisaient plutôt partie du raisonnement socio-culturel de ces années au Chili.

Néanmoins, le travail de ce chorégraphe évolue. En relisant avec attention le texte du chercheur allemand en danse Jens Giersdorf, qui a connu Bunster durant son exil en République Démocratique Allemande et qui fut même son élève à la Palucca Hochschule à Dresde, il m’a été possible de comprendre comment les idées que nous nous faisons de notre propre patrimoine dansant, de ce qui nous paraît si évident et familier, en étant enfermés dans le contexte de son enseignement et de sa “connaissance” par les informations orales, par la répétition des expériences en tant qu’observateurs/observatrices et même interprètes, peuvent être aveuglées par le manque d’information de ce que ce “patrimoine” signifie dans d’autres contextes.

En 1959, lorsque Patricio Bunster crée *Calauacán*, l’une des danseuses principales est l’anglaise Joan Turner, à ce moment-là son épouse, et ensuite épouse et veuve du chanteur Víctor Jara. Cette artiste, formée personnellement par Sigurd Leeder en Allemagne et membre du Ballet Jooss, s’est installée au Chili au début des années 1950 pour intégrer le Ballet National Chilien. Avec le temps, Turner est devenue l’enseignante la plus importante du “système Leeder” au Chili et la principale source de préservation de ce système. Des générations de futurs enseignants de danse “moderne allemande” ont assisté à ses cours. Au milieu des années 1960, Turner devient la compagne de Víctor Jara, chanteur, compositeur et directeur de théâtre emblématique de la culture populaire, du mouvement de la Nouvelle Chanson Chilienne⁴² et de la gauche de ce pays, qui fut assassiné par les militaires en 1973, quelques semaines après le coup d’état. Joan Turner part en

42. La *Nueva Canción Chilena* - Nouvelle Chanson Chilienne - fut un mouvement musical et social chilien qui s’est développé formellement pendant les années 1960 jusqu’à la moitié des années 1970. Ce courant a été fortement lié au mouvement politique tendant vers le socialisme qui commence en 1964, sous le gouvernement du Président Eduardo Frei Montalva, jusqu’à la fin de l’Unité Populaire, en 1973, où la plupart de ses représentants ont du partir à l’exil, où ils ont continué leurs carrières. Entre les artistes qui ont fait partie de ce mouvement il y a Víctor Jara, Patricio Manns, Isabel Parra, Ángel Parra, Osvaldo «Gitano» Rodríguez, Tito Fernández et les groupes Quilapayún, Inti Illimani, Illapu et Cuncumén. Ces musiciens et musicologues ont cherché à récupérer la musique folklorique traditionnelle chilienne et la fusionner avec des rythmes latino-américains variés et le rock, en plus d’explorer des paroles à contenu social. Violeta Parra est considérée comme précurseur de ce mouvement, malgré sa mort avant qu’elle acquière son succès (cfr. Bravo, Gabriela – González, Cristian, *Ecos del tiempo subterráneo, las peñas en Santiago durante el régimen militar 1973-1983*, Santiago, LOM, 2009, p. 19).

exil en Angleterre après la mort de son compagnon et Patricio Bunster part en Allemagne. Il faut souligner que la musique de Jara est l'une des principales sources d'inspiration de cette danse à thèmes latino-américains depuis les années 1970. Lors de notre entretien durant l'année 2012, Joan Turner m'a raconté que pendant ses années d'exil elle a fait connaissance avec le chorégraphe anglais Christopher Bruce⁴³ :

Je lui ai fait parvenir de la musique chilienne, spécialement Inti Illimani⁴⁴. Il a été fasciné par cette musique et très impressionné par ce qui s'est passé au Chili. Il m'a posé des questions sur la danse chilienne et je lui ai raconté des choses à ce sujet. Dans un entretien à la télévision il a dit que ce contact avait été très important pour lui. Il a fait un ballet avec la musique que je lui ai fait parvenir.⁴⁵

Ceci m'a interpellé et, en réalisant des recherches, j'ai appris qu'effectivement Christopher Bruce créa, en 1981, une longue œuvre, appelée *Ghost dance*, qui traite du peuple chilien et reprend la musique populaire et combative chilienne, ainsi que, en 1983, *Silence is the end of our song*, qui parle des injustices et massacres et commis pendant la dictature de Pinochet et de la lutte du peuple et des hommes engagés dans le mouvement résistant et révolutionnaire. Le style de danse est plutôt lié au néoclassicisme, mais on y voit des mouvements inspirés des danses folkloriques latino-américaines et des costumes rappelant les vêtements de paysans chiliens. Ces œuvres eurent du succès en Europe et furent présentées dans de nombreux festivals de danse.

Cependant, j'appris que « Bruce n'est jamais venu au Chili avec ses pièces »⁴⁶, qu'il n'est pas du tout connu dans ce pays et ses œuvres n'y sont jamais mentionnées, malgré leur approche de la culture chilienne. Deux ans après la création de *Silence is the end of our song* par Christopher Bruce, c'est-à-dire en 1985, Patricio Bunster réussit à rentrer au Chili, et remonta avec un langage liée à la danse d'expression de tradition allemande la chorégraphie *A pesar de todo*, créée durant son exil en Allemagne.

Parallèlement à la création du Centre de Danse Espiral, Bunster obtient un grand succès avec *A pesar de todo*, qui devient un emblème de la résistance antidictatoriale, c'est,

43. Christopher Bruce (1945, Leicester) est un chorégraphe britannique et danseur. Il a été directeur artistique de la Rambert Dance Company jusqu'en 2002. Outre l'exécution et la chorégraphie, il a créé de nombreuses œuvres pour le Nederlands Dans Theatre, le Houston Ballet et le Cullberg Balletten et a été associé pendant longtemps au English National Ballet et au Houston Ballet. Entre ses œuvres il est possible de nommer *Cruel Garden*, *Ghost Dances*, *Sergeant Early's Dream*, *Swansong*, *Moonshine* et *Rooster*.

44. Inti Illimani est un ensemble musical chilien formé en 1967. Avec Quilapayún, c'est l'un des groupes les plus connus internationalement qui appartiennent au mouvement musical de la Nouvelle Chanson Chilienne.

45. Maxwell, Adeline, *Interview à Joan Turner-Jara* (non publié), Santiago, novembre 2012.

46. Maxwell, Adeline, *Interview à Carlos Pérez* (non publié), Santiago, juillet 2012.

en quelque sorte, la pièce maîtresse du “patrimoine” dansant chilien. Dans la version présentée en 2006 de *A pesar de todo* on observe le même type de scénographie et de costumes que dans les pièces de Bruce et surtout, la même musique. Le scénario montre des hommes qui vont lutter pour la liberté, reprenant la figure de Victor Jara, ce chanteur ami de Bunster, icône de son époque, qui tomba en 1973, et des femmes qui les encouragent et protègent leurs enfants. Si nous lisons cette œuvre comme un document, nous trouverons des éléments autour d’un idéal populaire porté par le discours politique de la gauche de ces années-là, où l’ouvrier et le paysan deviennent des emblèmes de lutte face à l’oppression des chefs d’entreprise et grands propriétaires terriens⁴⁷. Nous y trouvons des allusions aux travaux volontaires et un sentiment de communauté qui exprime par le mouvement l’idéal d’une culture populaire ouvrière, où la lutte est présente même dans un idéal épique qui sublime l’idéal d’égalité.

Il m’a paru donc intéressant d’observer les similitudes entre *Ghost dance* et *Silence is the end of our song*, créées en 1981 et 1983 par Bruce, et *A pesar de todo*, œuvre qui, selon les informations recueillies au Chili, n’avait été créée qu’en 1984 par Bunster⁴⁸. La conclusion paraissait évidente : c’est donc un anglais qui créa le type de danse qui allait être considéré comme le patrimoine dansant et révolutionnaire chilien, comme ce qui peut être le plus proche de ce que Cifuentes désirait tant, c’est-à-dire un “langage national chilien”. Et, en allant plus loin encore, il semblerait que Bunster, le chorégraphe chilien, s’inspire de la reprise réalisée par cet anglais pour créer la pièce maîtresse de la danse scénique chilienne. Et c’est ici que la relecture du texte de Giersdorf intervient. Ce chercheur raconte son expérience, pour le moins éclairante :

Mon arrivée à Santiago a coïncidé avec une rétrospective de la chorégraphie de Bunster, *Antologia II*, avec 5 pièces chorégraphiées entre 1969 et 2005. Toutes ces œuvres ont été créées au Chili, sauf *A Pesar de Todo (malgré tout)*, une œuvre commandée par le gouvernement est-allemand en 1975 pendant son exil, alors intitulé *Trotz alledem-Venceremos*. La chorégraphie racontait l’expérience de Bunster par rapport au putsch de Pinochet en 1973, une expérience personnelle qu’il a prolongée sur scène imaginant un soulèvement révolutionnaire triomphant contre le régime fasciste.⁴⁹

47. *Ibidem*.

48. Malheureusement au Chili n’ont été pas encore développées des recherches approfondies sur l’histoire de sa danse, ainsi que de sa pratique actuelle et son enseignement. Il existe donc un manque de sources écrites et audiovisuelles, de travaux de recherche et d’analyses qui permettent une compréhension des phénomènes liés à la danse sans passer par des sources “informelles”, éclairantes mais néanmoins parfois peu exactes, surtout en ce qui concerne les dates.

49. Giersdorf, Jens, cit., p. 363.

“Transferts culturels”

Ainsi, Bunster avait commencé à travailler sur son œuvre *A pesar de todo* en 1975, même si elle n'a vu le jour qu'en 1984. Il ne m'a pas été possible de savoir si Christopher Bruce a eu l'opportunité de voir cette pièce, mais ce qui importe ici n'est pas l'influence que Bunster a pu avoir sur Bruce, car, en effet, l'idée de Bunster influencé par Bruce fut une hypothèse que j'ai rapidement laissée de côté, mais l'idée de “transfert culturel”⁵⁰.

Car en effet, d'une façon ou d'une autre, les influences se sont échangées, ce n'est plus les latino-américains qui s'imbibent de la culture européenne, mais également les européens qui s'identifient aux cultures que des siècles auparavant leurs ancêtres ont découvertes, et qui ont bien changé depuis. De plus, un autre aspect réaffirme que l'utilisation du concept de “transfert culturel”, dans un sens et dans un autre, au lieu d'une influence immuable, est le travail que Bunster a réalisé en Allemagne durant ses années d'exil :

Dans les années 70, la danse est-allemande été dominée par la réinterprétation du ballet. La tradition de l'Ausdruckstanz avait pratiquement disparu, à l'exception de l'École Palucca à Dresde où Palucca même (une contemporaine de Wigman) a continué à enseigner son interprétation de l'Ausdruckstanz. Pendant son exil en Allemagne de l'Est, Bunster introduira sa propre interprétation de la tradition de l'Ausdruckstanz, filtrée par Jooss, Leeder, le peuple chilien, et sa croyance dans le potentiel de transformation de la danse. Cette puissante combinaison de l'esthétique et de la politique a influencé une nouvelle génération de danseurs et chorégraphes de l'Allemagne de l'Est. Durant son séjour en Allemagne de l'Est, il a chorégraphié des œuvres telles que *Porque tenemos solo una vida* (1984), *Leuchten wird mein Schatten* (1979) et *Trotz alledem-Venceremos* (1975). Dans *Trotz alledem-Venceremos*, reprise comme *A pesar de todo* dans la rétrospective de 2006, Bunster employa comme matériau le folklore d'Amérique latine et le vocabulaire de l'Ausdruckstanz pour raconter l'histoire du putsch.⁵¹

Ainsi, plusieurs approches de la danse sont possibles. Revenant au concept de “trans-

50. Le très instructif article *Ecrire l'histoire de la danse*, met en doute l'idée ethnocentrique d'une influence occidentale et sa suprématie sur d'autres cultures, sans prendre en compte un processus que serait plutôt celui de transferts culturels qui passent d'un côté à l'autre : « Dès 1987, la notion de “transferts culturels” proposée par Michael Werner et Michel Espagne a permis de mettre à distance l'idée d'“acculturation” (marquée par l'idée d'une assimilation progressive de la culture “réceptrice” à la culture “émettrice”) pour envisager les emprunts d'une culture à l'autre sur un nouveau mode » (cfr. Delattre-Destemberg, Emmanuelle – Glon, Marie – Olivesi, Vannina, *Écrire l'histoire de la danse, des enjeux scientifiques aux enjeux idéologiques*, in « Carnet de recherche de l'Atelier d'histoire culturelle de la danse » [en ligne], 2013, ahcdanse.hypotheses.org/38 (consulté le 22/12/2017). Les transferts culturels sont alors une « mise en relation de deux systèmes autonomes et asymétriques » (Espagne, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999, p. 286).

51. Giersdorf, Jens, cit., p. 367.

ferts culturels”, ces aller-retour prouvent bien que les influences ne voyagent pas uniquement d’un côté vers un autre, et que, en prenant l’exemple de la colonisation, il semble inapproprié de penser que les colonisateurs ont “apporté” leur influence sans se faire eux même influencer par les “colonisés”.

L’exemple de l’évolution de l’œuvre de Bunster est alors une illustration parfaite de ce phénomène de transfert culturel. Il s’agit d’un échange en deux étapes : Bunster part en Europe pour apprendre les techniques de la danse expressive de tradition allemande, son retour au Chili et l’adaptation de ses apprentissages à son propre contexte qui représentera, à son retour en Allemagne, un renouveau de cette forme de danse déjà oubliée par les propres allemands.

De plus, l’apparition des pièces *Ghost dance* et *Silence is the end of our song* de Christopher Bruce dans cette recherche, chorégraphe qui a reçu des informations de la situation chilienne tout en restant en Angleterre et qui s’est vu influencé par une culture qui lui fut “racontée”, me confirme que la recherche d’un “langage national” porteur d’une identité unique est certainement une utopie. Bruce s’inspire des informations qu’il reçoit pour mettre en scène sa vision d’une “identité chilienne” et cette vision n’est pas plus valable ou moins valable que celle de Bunster, celle de Giersdorf, de Cifuentes, ou celle de toute autre personne. Si l’identité nationale ne peut être un concept unique, mais qu’il est plutôt multiple, pluriel, changeant, dépendant de ses contextes, perméable à des transferts culturels, alors comment est-il possible de penser à l’existence d’un unique langage (dansant) qui puisse la contenir ?

Bibliographie

- Alcaíno, Gladys et Lorena Hurtado, *Retrato de la danza independiente en Chile 1970-2000*, Santiago, Ocho Libros, 2010.
- Andus L’Hotellier, Sanja, *Les archives internationales de la danse. Un projet inachevé 1931-1952*, Cœuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2012.
- Banes, Sally, *Writing dancing in the age of postmodernism*, London, Wesleyan University Press, 1994.
- Banes, Sally, *Terpsichore en baskets, post-modern dance*, Paris, Chiron, 2002.
- Bernard, Michel, *Généalogie et pouvoir d’un discours, de l’usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse*, in « Rue Descartes », n. 44, 2004, pp. 21-29.
- Bravo, Gabriela - González, Cristian, *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar 1973-1983*, Santiago, LOM, 2009.

- Burt, Ramsay, *Modernism, Masculinity and Sexuality in Nijinsky's L'Après-midi d'un faune*, dans Briginshaw, Valerie – Burt, Ramsay, *Writing dancing together*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 25-44.
- Cabanne, Pierre, *Dictionnaire des arts*, Paris, Éditions de l'amateur, 2000.
- Carvajal, Fernanda – Delpiano, María, *Ensayos sobre artes visuales*, Santiago, LOM, 2011.
- Cifuentes, María José, *Historia social de la danza en Chile*, Santiago, LOM, 2007.
- Delattre-Destemberg, Emmanelle – Glon, Marie – Olivesi, Vannina, *Écrire l'histoire de la danse, des enjeux scientifiques aux enjeux idéologiques*, in « Carnet de recherche de l'Atelier d'histoire culturelle de la danse » [en ligne], 2013, ahcdanse.hypotheses.org/38 (consulté le 22/12/2017)
- Espagne, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999.
- Franco, Susanne, *Ausdruckstanz : traditions, translations, transmissions*, dans Nordera, Marina – Franco, Susanne (eds.), *Dance discourses, keywords in dance research*, Londres, New York, Routledge, 2007, pp. 80-98.
- Giersdorf, Jens, *Dall'utopia all'archivio. Patricio Bunster e la funzione politica della coreografia*, dans Nordera, Marina – Franco, Susanne (eds.), *Ricordanze, memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, Utet Università, 2010, pp. 261-373.
- Grau, Andrée, *Dance, Identity, and Identification Processes in the Postcolonial World*, dans Nordera, Marina – Franco, Susanne (eds.), *Dance discourses, keywords in dance research*, Londres, New York, Routledge, 2007, pp. 189-207.
- Haas, Andrée, *La escuela de danza del instituto de extensión musical*, in « Revista musical chilena », N° Especial, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago, 1945, pp. 19-26.
- Hidalgo, Rodrigo, *Interview à Lola Botka*, in « Revista impulsos », juillet, Santiago, 2002, pp. 5-8.
- Laban, Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, Arles, Actes sud, 1994.
- Laban, Rudolf, *Choreutics*, Bruxelles, Contredanse, 2003.
- Laban, Rudolf, *La danse moderne éducative*, Paris, CND, 2003.
- Manning, Susan, *Ausdruckstanz across the atlantic*, dans Nordera, Marina – Franco, Susanne (eds.), *Dance discourses, keywords in dance research*, Londres, New York, Routledge, 2007, pp. 46-59.
- Maxwell, Adeline, *Interview à Carlos Pérez* (non publié), Santiago, juillet 2012.
- Maxwell, Adeline, *Interview à Joan Turner-Jara* (non publié), Santiago, novembre 2012.
- Montecinos, Yolanda, *Historia del ballet en Chile*, in « Revista musical chilena », n. Especial, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago, 1967.

- Oyarzun, Pablo – Richard, Nelly – Zaldivar, Claudia, *Arte y política*, Santiago, Arcis, 2005.
- Pastori, Jean Pierre, *Renaissance des ballets russes*, Lausanne, Favre, 2009.
- Scarpulla, Mattia, *Démarche artistique et démarche politique en danse contemporaine*, in «Raison Publique» [en ligne], 2011, www.raison-publique.fr/article450.html (dernière visite 12/04/2017).

Laura Colombari

Anna e Lawrence Halprin: il Ciclo RSVP*

Anna Schuman Halprin è una delle figure più influenti del panorama americano dagli anni '50-'60 ad oggi. La sua vita si è sviluppata tra New York e San Francisco, dove ancora insegna nella sua casa e studio a Kentfield, e dove si è trasferita nel 1945 per seguire il marito, l'architetto Lawrence Halprin, arruolato nella marina statunitense nella costa californiana. La loro unione e il dialogo costante, cresciuto negli anni universitari, hanno influenzato in maniera decisiva il procedimento creativo di entrambi, confluendo, dal 1960, nell'approccio chiamato Ciclo RSVP, un mondo trasversale, tra architettura del paesaggio e danza, basato su un comune approccio allo spazio, alle forme, al movimento, alla creazione e al processo, oltre che sulla condivisa attenzione per l'ambiente e per la diversità. Aspetti tecnici e motivazioni etiche convivono, pertanto, nella definizione del ciclo, fondato, principalmente, su una pratica di creazione inclusiva e collaborativa che abbraccia l'aspetto artistico, architettonico, biologico, sociale, psicologico ed economico a livello individuale e collettivo.

Del Ciclo RSVP intendo condividere, in questo scritto, struttura, scopi e ricadute coreografiche, a partire dall'esperienza diretta, data dalla conoscenza personale di Anna, della sua famiglia, dei maestri che dagli anni '70 ad oggi hanno fatto parte delle sue creazioni¹ e che ho avuto modo di avvicinare, particolarmente tra il 2011 e il 2013, durante un periodo di studio presso il Tamalpa Institute, scuola da lei creata nel 1978 e ampliata, in seguito, nei contenuti dalla figlia Daria.

Per capire come i mondi dell'architettura paesaggistica e della danza si siano incontrati e come abbiano navigato insieme per anni, ricorderò, dunque, in breve le origini di Anna e Lawrence, per poi analizzare il Ciclo RSVP (con particolare attenzione allo *score*, che ne costituisce l'elemento centrale) e rileggere, infine, le coreografie storiche di Anna a partire da questo strumento creativo.

*Ringrazio Cristina Barbiani, Eugenia Casini Ropa, Rossella Mazzaglia e Franca Zagatti e per il prezioso contributo all'elaborazione di questo articolo.

1. Dove non diversamente indicato, le fonti primarie citate nel corso del saggio derivano da conversazioni private con Anna Halprin e da appunti raccolti seguendo le sue lezioni, oppure facendo da assistente nei suoi seminari. Costituiscono, pertanto, un materiale inedito in cui si miscelano ricordi, memorie e documentazioni derivanti da registrazioni vocali.

Genesi di un processo partecipativo

Lawrence Halprin, nato il 1° luglio del 1916 a Brooklyn (New York) da famiglia ebraica, cresce giocando a baseball, come molti ragazzi americani. Durante l'adolescenza rimane fortemente influenzato da un soggiorno in Israele, dove vive tre anni, per approfondire la cultura e lo stile di vita della sua famiglia e dei suoi antenati. La frequentazione dei *Kibbutzniknik* influenza profondamente la sua concezione di un'ideologia collettivista che lo porta, nella vita, a guardare al processo di creazione come a un procedimento che coinvolge temi ambientali e paesaggistici. Approfondisce in seguito la curiosità per la natura e l'ambiente, risvegliata dall'esperienza del *Kibbutz*, attraverso una laurea in Botanica all'Università del Wisconsin. Ancora studente, incontra Anna Schuman, giovane danzatrice con cui inizia una relazione sentimentale che si estende nel tempo alla sfera professionale e creativa attraverso un'unione destinata a durare per tutta la vita.

Anna Schuman, nata il 13 luglio 1920, anche lei da famiglia di origine ebraica, incontra il mondo della danza guardando il nonno esibirsi in danze religiose. Da bambina viene iscritta a una scuola di danza classica, ma presto si allontana dalla concezione convenzionale della danza per indirizzarsi verso un modo di concepire il movimento come esperienza indotta dalla comprensione anatomica e cinestetica. All'Università del Wisconsin, nel 1938, incontra l'insegnante di anatomia Margaret H'Doubler, con cui sviluppa il suo interesse per l'efficienza, la relazione allo spazio e l'allineamento corporeo. Dall'esposizione a questa prospettiva deriva il suo sguardo sulla danza: un approccio anatomico e strutturale al movimento che coinvolge l'universo emotivo e immaginativo della persona in relazione alla vita quotidiana.

Durante il periodo universitario, Anna e Lawrence entrano in contatto con lo stile Bauhaus e con Walter Gropius, al tempo insegnante di Lawrence. Proprio Gropius afferma: «Nell'attività progettuale la parola chiave è 'partecipazione'. Nella partecipazione aumenta la responsabilità individuale, essa è il fattore principale per rendere coerente la collettività, per sviluppare una visione di gruppo e l'orgoglio di un ambiente di cui si è autori»².

Dopo gli anni ad Harvard, si adoperano per dare vita a varie attività interdisciplinari: tra il '66 e '68 cominciarono a condurre a San Francisco una serie di workshop chiamati *Experiments in the Environment*, letteralmente "Sperimentazioni nell'ambiente". Si tratta di esperienze di studio collettivo che riscontrano interesse e stimolano la partecipazione

2. Walter Gropius, in Burns, Jim, *Lawrence Halprin paesaggista*, Bari, Dedalo, 1982, p. 14.

di persone provenienti da diversi ambiti di studio, fortemente motivate da una ricerca che riguarda l'elaborazione di metodi innovativi di creazione collettiva, incentrati più sul procedimento che sul risultato finale. Da queste sperimentazioni derivano materiali e riflessioni successivamente utilizzati nella progettazione ambientale di Lawrence e nella creazione coreografica di Anna all'interno di *The Dancers' Workshop* (fondato nel 1959 e frequentato da artisti quali Yvonne Rainer, Simone Forti e Robert Morris). Questa forma di laboratorio coreografico mira a portare i danzatori e i loro gesti fuori dal contesto teatrale per andare a *performare* negli spazi comuni tra e con la gente, creando situazioni in cui il pubblico possa avere un ruolo attivo e partecipativo. È proprio da queste esperienze, condotte parallelamente da Anna e Lawrence, che tra il 1961 e il 1967 nasce il Ciclo RSVP, a partire da quelli che vengono definiti "Rituali urbani". Documentato da diverse fonti bibliografiche, oggi questo ciclo è studiato principalmente a partire dal lavoro progettuale di Lawrence Halprin, che funge da ausilio alla comprensione dell'approccio coreografico di Anna.

Il Ciclo RSVP ha, infatti, rappresentato un punto di riferimento, per Anna Halprin, per la realizzazione della sua missione: far ballare tutti, a prescindere dalla formazione nella danza, dall'età e dall'abilità. L'inclusione di più persone possibili nel mondo della danza è stato sempre, infatti, un aspetto imprescindibile per lei, che nell'incontro con il diverso ha riconosciuto un modo per arricchire anche il proprio "paesaggio personale", attraverso una dimensione di lavoro trasversale priva di confini culturali, storici o geografici. Per rendere questa dinamica inclusiva ha, quindi, cercato una metodologia per la realizzazione di opere collettive che si basasse su un linguaggio comune e che consentisse di superare l'idea e i preconcetti sul *gender*, la stratificazione sociale e culturale, il sesso, l'età, la tecnica artistica, la razza, il tipo di formazione individuale. Il Ciclo RSVP è lo strumento e l'esito di questa ricerca.

Struttura e dinamica del Ciclo RSVP

Il nome del ciclo proviene dall'acronimo francese RSVP (*Répondez, s'il vous plaît*), per quanto in inglese le lettere indichino le seguenti parole:

R (Resource) = risorse

S = score

V (Valuaction - valuation and action) = valutazione a posteriori

P (Performance) = esecuzione della performance

Dopo una fase iniziale in cui ci si riunisce e si collezionano le risorse, la partitura dello *score* porta alla performance, che viene valutata a posteriori e poi eventualmente riciclata, per portare potenzialmente a riavviare il Ciclo RSVP, che non è un ciclo chiuso, bensì a spirale, perché in costante evoluzione. Non segue necessariamente, inoltre, un ordine prestabilito: i quattro elementi possono essere presi in considerazione secondo sequenze diverse e combinarsi in vari modi. In questo caso, la parola *performance* è intesa in senso ampio: l'atto performativo può essere una lezione, una festa di compleanno, un evento comunitario, una rappresentazione teatrale, una semplice attività quotidiana, come fare la spesa.

Come in natura, dove il risultato di un processo emerge senza essere imposto, con lo stesso atteggiamento ci si pone di fronte al processo creativo, che si svela e si rigenera di continuo nel corso del Ciclo RSVP, da intendersi come un mezzo di scoperta e sperimentazione che, per sua natura, non si propone mai un risultato predefinito, condizionato da giudizi di valore. Anna e la figlia Daria Halprin, direttrice del Tamalpa Institute sin dalla sua fondazione, sottolineano spesso, al riguardo, quanto sia importante mantenere una mente da principiante, un atteggiamento non giudicante, per rimanere aperti e per darsi la possibilità di trovare soluzioni inedite e imprevedute. La stessa guida (o facilitatore) del processo ha il compito di creare un ambiente sicuro, dove le persone si sentano accettate e dove tutti, facilitatore compreso, possano far fronte alle proprie sfide e riconoscere le proprie risorse, evitando di trasmettere preconcetti e di adottare forme di controllo sugli altri.

Per le risorse si può, infatti, attingere da materiali di ogni tipo: stimoli fisici, spinte spirituali, emotive e psicologiche che informeranno gli sviluppi e il senso della ricerca. Le risorse così raccolte dall'esperienza di tutti i partecipanti saranno perciò elencate e ammesse senza giudizi che ne precludano l'inclusione; faranno in seguito da fondamento per il lavoro condiviso.

Durante le lezioni di Tamalpa Life/Art Process[®], l'intenzione è quella di incontrarsi come esseri umani, con tutti i propri limiti, le proprie possibilità e la toccante realtà che questo incontro può generare. Sono proprio questi elementi che informeranno il tema inizialmente impostato dal facilitatore. Durante una lezione alla quale ho partecipato il 19 aprile 2011 all'interno del Training Tamalpa, Anna ha, al riguardo, ribadito la necessità, per chi guida il processo, di rimanere in un atteggiamento di apertura e di ascolto nel momento in cui si invitano altre persone a condividere le risorse:

We can no longer depend on our masterminds. There is too much for one mind to master. It's more enjoyable and more unpredictable to let things happen that

just let everybody be, and it's wonderful to see what comes about when you release people's resources. You can allow yourself to find out what is possible and not just what you think should be. One person determining everything for everybody: it just isn't like that any more. It doesn't have to be like that.

Questo procedimento di raccolta iniziale delle risorse vive, infatti, nella collettività, dove viene esperito e valutato in una costante spirale creativa. Dopo lo *score*, che merita un approfondimento a parte, segue, inoltre, la *valuaction*, neologismo creato da Lawrence e Anna per fondere i concetti di *valuation* e *action*, ossia di valutazione e azione.

La valutazione è il momento del Ciclo RSVP in cui si riflette sugli effetti che lo *score* ha creato. Si valuta, in particolare, se le azioni, i tempi e le persone coinvolte si siano allineati all'intenzione inizialmente formulata. In questa fase, ciascuno esprime la propria opinione, dando il proprio riscontro sul processo. Per creare un circolo virtuoso che incoraggi crescita e cambiamento, al Tamalpa Institute si insegna, al riguardo, ad utilizzare un modello di comunicazione non violenta, che prevede l'uso di formule analitiche e personali per dare un'opinione sul procedimento³. I commenti sono espressi in prima persona anche per far sì che ognuno prenda piena responsabilità dell'energia che immette nel processo. Dalla formulazione delle valutazioni si passa al momento in cui si crea e ricicla lo *score* previamente *performato*, così da proporre una versione che si avvicini sempre più alle intenzioni originarie⁴. Il fatto che esso venga attuato, e non solo pensato, sottolinea la natura fattiva ed esperienziale della valutazione, per questo detta *valuaction*. Immaginando questa fase di valutazione anche tra persone di diversa cultura che portano con sé vari principi e sistemi di valori, non si possono escludere momenti di tensione e disaccordo. Ciò che Lawrence ritiene importante è, tuttavia, la consapevolezza delle conseguenze sul sistema ecologico di cui ciascuno fa parte⁵, che è alla base della visione stessa dello *score* condivisa con Anna Halprin.

Score: una partitura ecologica

La parola *score* significa “colonna sonora, partitura” (e, come verbo, “orchestrare, comporre”), ma il suo significato è inteso dagli Halprin in senso concretamente pro-

3. Per esempio: «Quando questo/quello è successo, ho percepito (si descrive l'emozione) e ho notato che..., un modo per riciclare questo score può essere...». Una domanda importante da porsi per valutare è, inoltre: «che conseguenza avrà lo *score* sugli altri esseri umani e sull'ambiente circostante?».

4. Personalmente trovo anche che l'aspetto del riciclo sia fondamentale e innovativo, nonché indispensabile per mantenere un'attitudine propositiva rispetto al processo creativo: nel momento in cui si incontra una difficoltà, è possibile osservare quale punto dello *score* si può cambiare per far sì che le azioni rispondano all'intenzione originaria.

5. Halprin, Lawrence, *The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment*, New York, George Braziller, 1970, p. 150.

cedurale, per descrivere sia la progettazione collettiva o individuale che conduce alla performance, sia la sua trasposizione (letterale o grafica)⁶.

Lo *score* è formato dalle seguenti sezioni: Tema, Intenzione, Tempo, Partecipanti, Risorse, Azioni. Possono farne parte azioni di qualsiasi tipo che si svolgono all'interno di un procedimento che prevede un cambiamento di stato (dalla lista della spesa, a un compleanno, a una ricetta, a una lezione, a un'attività casalinga, per citare solo alcuni esempi)⁷.

«Process is like an iceberg: 9/10 is not visible but nonetheless vital to achievement»⁸: la funzione dello *score* è, piuttosto, di esibire il processo, rendendolo visibile tanto a chi lo elabora che ai partecipanti. Molto spesso, la maggior parte del processo artistico sviluppa intuizioni, sottigliezze, sfumature e fantasie che vanno ad attingere alla radice del desiderio e dell'inconscio. Sia Anna che Lawrence hanno cercato per anni un modo per poter esprimere e visualizzare questi aspetti meno tangibili, cercando una forma grafica che potesse essere d'aiuto nel campo delle arti, includendo elementi quali l'arco temporale dell'azione, le diverse attività e persone coinvolte. Nello sviluppo dello *score* si riconoscono, inoltre, le premesse teoriche che hanno consentito lo sviluppo comunitario di questa pratica a partire dagli studi paesaggistici di Lawrence Halprin, coniugati con le teorie sulla *Gestalt therapy* introdotte particolarmente dallo psicologo tedesco Fritz Perls tra il 1960 e il 1970 e integrate nel processo da Daria Halprin. Nella danza, come nello studio dello psicologo, gli individui prendono consapevolezza dell'attimo presente, per uscire dalla dicotomia corpo/mente e coltivare l'organicità che coinvolge mente, immaginazione, corpo ed emozione⁹.

Riprendendo la logica dell'ecosistema, Lawrence descrive lo *score* nei termini di un *ecoscore*: un modo di definire, attraverso la notazione, lo sviluppo di una data configurazione dell'ambiente naturale in un determinato periodo di tempo¹⁰. Come gli ecosistemi, gli *ecoscores* rispettano, infatti, il costante mutamento della natura e, perciò, i valori dell'ecologia, scienza che studia l'organismo in relazione all'ambiente circostante e agli altri esseri viventi. Si raccordano, in tal modo, anche alla psicologia *gestaltica*, che si basa sul nesso tra l'essere umano con se stesso, con gli altri e con l'ambiente esterno.

6. Sia Anna che Lawrence preferiscono *scores* grafici che possono trasmettere l'idea anche a persone che parlano lingue diverse.

7. Il tema corrisponde al titolo dello *score*. Per esemplificarne le parti, possiamo considerare il processo di scrittura di questo articolo come fosse uno *score*, composto nel modo seguente: Tema: Scrivere un articolo per la rivista *Danza e Ricerca*; Intenzione: Far conoscere il Ciclo RSVP di Anna e Lawrence Halprin; Tempo: (data consegna dell'articolo); Partecipanti: io come autrice; Risorse: libri, illustrazioni, ricordi personali di Anna e Lawrence, registrazioni audio e video raccolti mentre studiavo al Tamalpa Institute; Azioni: raccogliere tutte le informazioni, riscriverle. Scansionare le foto e le illustrazioni che ritengo più interessanti: scrivere la prima bozza e inviarla. Dopo il primo controllo "riciclare" lo *score* per migliorare l'articolo e consegnarlo per la data concordata.

8. Halprin, Lawrence, *The RSVP Cycles*, cit., p. 1.

9. Cfr. Ross, Janice, *Anna Halprin, Experience as a Dance*, London, University of California Press, 2007, p. 177.

10. Halprin, Lawrence, *The RSVP Cycles*, cit., p. 98.

La relazione tra la logica dell'ecosistema, intesa come manifestazione biologica, e l'approccio *gestaltico* sono evidenti e importanti da sottolineare, quindi, per comprendere come le pratiche architettoniche e di danza si alimentino e informino a vicenda. Da una parte, utilizzare un *ecoscore*, durante la pianificazione paesaggistica di un'unità geografica, permette di riconoscere e di valutare le condizioni e le qualità del terreno in cui si va a operare, ovvero le caratteristiche della "comunità della condizione pre-esistente", composta dalle piante e dalla struttura del terreno¹¹; dall'altra, la psicologia gestaltica adottata nella composizione degli *score* di danza contempla il procedimento con cui si manifesta un cambiamento di stato nell'attimo presente dell'azione in relazione all'ambiente circostante nel quale l'essere umano si colloca.

Sia ecologia che psicologia *gestaltica* osservano, peraltro, il percorso della spinta vitale, che è sempre orientata alla sopravvivenza e mai al decesso, attraverso un procedimento dinamico in continua interazione con l'esterno. Un elemento naturale, compreso un essere umano, può arrivare a un punto di equilibrio e staticità, ma questo è solo momentaneo; appena qualcosa all'interno dell'ecosistema varia, tutto l'equilibrio ne verrà modificato, ma il suo sviluppo non potrà essere pronosticato né garantito. Sia nel mondo naturale che nella comunità urbana «what emerges can't be controlled or completely anticipated from the score»¹².

Secondo Lawrence, tanto la religione cristiana quanto la proprietà privata hanno rapidamente impoverito la Terra, a differenza del paganesimo e di molte pratiche orientali. Nella religione cristiana, in particolare, l'uomo è considerato superiore rispetto alla natura e da questa premessa discenderebbero licenziosità e dinamiche di sfruttamento della terra governate dall'idea del progresso. In questo senso, la Bibbia è, per Lawrence, uno *score* anti-ecologico: «God planned all of this specifically for man's benefit and rule; no item in the physical creation had any purpose save to serve man's purposes. And, although man's body is made of clay, he is not simply part of nature; he's made in God's image»¹³.

La tensione tra stabilità e cambiamento intrinseca nel sistema ecologico indica anche una forma di negoziazione che si applica sia all'interno di noi stessi sia nella comunità. Lawrence invita a smantellare il desiderio di stabilità e sicurezza innato nell'essere umano, per acquisire una disponibilità al cambiamento. Ogni nuova scoperta tecnologica introduce, infatti, variabili che comportano mutazioni nel modo di essere nel mondo che

11. *Ivi*, p. 99.

12. *Ibidem*, p. 103.

13. White Jr., Lynn, *The Historical Roots of Our Ecological Crisis*, in «Science», vol. 155, 10 marzo 1967, pp. 1203–1207.

richiedono flessibilità e apertura, senza dogmatismi che ancorano al passato. Anche i *disclimax*, così chiamati da Lawrence usando la terminologia in uso nell'ecologia, ovvero gli interventi inattesi del percorso evolutivo (come calamità naturali, incendi, malattie o l'introduzione di specie estranee) impongono di considerare la continua mutevolezza dello stato di equilibrio del mondo. Gli stessi esseri umani, che fanno parte del "sistema Terra", sono in una costante condizione di *disclimax*; diagrammi e schemi fissi non sono, dunque, sistemi congrui a cooperare con il continuo cambiamento di stato, che necessita, invece, di un meccanismo globale in cui potere reagire creativamente agli stimoli esterni. Questo meccanismo porta una comprensione profonda del processo di *scoring* come elemento basilare e generatore di soluzioni di una comunità ecologica in costante evoluzione¹⁴.

Da questa visione deriva la maniera in cui, all'Istituto Tamalpa, si esperisce e si compone lo *score*, cercando di allontanarsi dalla tentazione di intervenire sul processo. Anche Lawrence evidenzia come certi ecosistemi siano modificati da interventi che - camuffati come forme di attenzione e cura o dietro a un'apparente cordialità - impongono una manipolazione che modifica inesorabilmente il processo¹⁵. Mi sembra, al riguardo, di risentire la voce di G. Hoffman Soto¹⁶: «Get yourself out of the way and let the work do it for you».

Al riguardo, mentre scrivo, ritorno con la mente alle indicazioni di Anna. La rivedo, il 15 agosto del 2011, in piedi nel terrazzo di legno soleggiato a nord di San Francisco, guidare il nostro gruppo in uno dei suoi *score* preferiti:

Everyone can take one of the four golden positions: standing, sitting, laying down, one can move in space. I will tell you when the 20 minutes of exploration are going to be over. Stay open to the relationship between you and the external world, and be responsive to everything that happens around you, with other people and the nature. Did you hear the bird that just sang? Did you see the change of light on the branches of that tree?

La struttura dello *score*, la sua natura non gerarchica ma orizzontale, se applicata a un processo di gruppo sostiene anche la condivisione delle responsabilità e un atteggiamento di apertura. All'interno di un gruppo, stimola la riflessione verso l'allineamento di tutti gli aspetti dello *score*, affinché azioni, tempo e persone riescano ad allinearsi il più possibile all'intenzione iniziale, favorendo un ambiente creativo, preferibilmente basato su affermazioni costruttive.

14. Halprin, Lawrence, *The RSVP Cycles*, cit., p. 189.

15. *Ibidem*, p. 189.

16. Collaboratore, danzatore e amico di Anna dagli anni '60, insegnante al Tamalpa Institute per 45 anni.

“*Scoreographer*”¹⁷ e responsabilità condivise

Nel libro *The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment*, Lawrence osserva alcune manifestazioni ricorrenti di paura e incertezza, responsabili della creazione di sistemi chiusi, come la costruzione - a livello architettonico e urbanistico - di protezioni e mura (sorte, nel corso della storia, per difendere le città e i loro abitanti), la definizione di forme rigide di pensiero (quali catalogazioni e schematizzazioni) e di aggregazioni comunitarie esclusive, sovente incentrate su determinati interessi o gusti (alimentari, politici, estetici, ecc.). La pianificazione accentra, inoltre, il potere nelle mani di pochi; laddove il processo creativo non è visibile alla maggior parte delle persone coinvolte, quel tanto che si vede finisce per avere un effetto egemonico sugli altri individui.

Come si può, dunque, esperire un procedimento flessibile senza rimanere imbrigliati nei bisogni, nelle visioni di una classe egemone o di persone con interessi simili e aspirare, piuttosto, a mantenere una linea di azione chiara e aperta agli stimoli esterni?

La visibilità dello *score* in tutte le sue parti è uno strumento in questa direzione, mentre cambiamento e crescita ne sono le conseguenze naturali, in ogni organismo e sistema. Attraverso un procedimento visibile, che ammette tentativi ed errori, nonché valutazioni e commenti in corso d'opera, si può riflettere il cambiamento costante in natura, rimanendo in un atteggiamento di ascolto e comunicazione con gli altri. Se lo *score* è chiuso o parzialmente nascosto oppure fortemente determinato rispetto alle azioni da compiere, al tempo, alle persone coinvolte e alle tematiche affrontate, la responsabilità maggiore sarà di chi lo ha elaborato. Per quanto la visibilità lo renda più vulnerabile rispetto a interventi e modifiche che ne alterano l'evoluzione, questa trasparenza è essenziale alla de-costruzione dell'idea di leader e alla creazione di una dinamica orizzontale tra conduzione e partecipazione. La condivisione delle responsabilità porta, infatti, alla partecipazione del potere decisionale.

All'Istituto Tamalpa, durante le lezioni viene, dunque, insegnato anche come strutturare e guidare uno *score*. Nel corso cui ho preso parte, tra il 2011 e il 2013, sono stati trasmessi concetti cardine del processo, quali, per esempio, il già citato linguaggio CNV (Comunicazione Non Violenta). In questo caso, durante la lezione i partecipanti sono invitati a utilizzare forme verbali in prima persona e a evitare espressioni quali “dovresti” o “non dovresti”, in modo da creare un ambiente empatico in cui non ci sia il controllo dell'altro, ma piuttosto spazio per l'espressione personale. Sia all'interno di una lezione,

17. “*Scoreographer*” è un neologismo creato da Anna nel 1969 unendo le parole *score* e *choreographer*.

sia di una composizione coreografica, mentre si guida nel ruolo di quello che Anna Halprin definisce *scoreographer*, l'atteggiamento con cui ci si pone verso i partecipanti può, infatti, sortire l'effetto di stimolare o bloccare l'interazione. Per questo motivo, l'ambiente che si cerca di creare è di attitudine all'ascolto, attraverso una consapevolezza verso comportamenti non verbali, quali l'inflessione della voce, i movimenti, la postura e il respiro. Chi facilita lo *score* si pone, pertanto, in una disposizione di ascolto attivo ed empatico e cerca di accogliere l'interlocutore, interrogandosi in prima persona e ponendo domande quali "cosa sta cercando di comunicarmi?", "cosa significa questo per lui/lei?", "da quale punto di vista sta guardando questa situazione?". In questo modo, la guida crea un terreno comune in cui non impone la propria visione, bensì predispone le condizioni di collaborazione e scambio.

In generale, assumere la responsabilità delle proprie azioni rafforza l'essere umano, che delega spesso il proprio potere decisionale, per il timore di rispondere delle proprie azioni e per paura di sbagliare. Con il Ciclo RSVP, Lawrence e Anna invitano, piuttosto, a prendere una posizione e a portarla avanti con senso di responsabilità e amore. Se si rinuncia, la possibilità di una diversa realtà viene, infatti, abbandonata e lasciata ad altri. Anche per questo negli *scores* di Anna la partecipazione del pubblico è sempre presa in considerazione e costituisce un tassello molto importante nel processo creativo. Si tratta di un rapporto di interdipendenza. Se si focalizza solo sull'aspetto performativo o solo sul coinvolgimento del pubblico, lo *scoreographer* rischia, infatti, di cedere totalmente la propria responsabilità, di scivolare in un'esagerata tolleranza, nell'assenza di disciplina, nell'auto-indulgenza o nella mancanza di programmazione; al tempo stesso, egli non è un leader, ma una guida, un *facilitatore* che sceglie di condividere le conseguenze delle proprie azioni, di ispirare invece che di decidere, anche cambiando lo *score* in corso d'opera in base alle reazioni esterne.

Nel comporre lo *score* per un gruppo di persone, nessuna figura all'interno del gruppo è più importante di un'altra. Tutti sono sullo stesso piano: è nella sua attuazione che emergono le personali abilità che ne determinano i ruoli. L'ardua missione è, quindi, quella di lasciare che lo *score* si autodetermini, ritardando il più possibile il momento in cui si prendono decisioni, per evitare di chiudere le possibilità di trasformazione, stando nel processo senza entrare in apprensione. Gli *scores*, come scrive Lawrence¹⁸, fanno sì che possiamo inventare, esplorare, provare costellazioni e configurazioni di persone e spazi, prima che i fatti avvengano. Ci consentono di essere selettivi e capire le conseguenze

18. Halprin, Lawrence, *The RSVP Cycles*, cit., p. 171.

delle nostre azioni.

Sintetizzando, lo *score* simboleggia un procedimento e non può essere astratto dal suo svolgimento; non esiste una metodologia giusta rispetto a un'altra, né un metodo vero e proprio, quanto delle caratteristiche ricorrenti che Lawrence riassume con le seguenti indicazioni empiriche¹⁹:

- pensare alle conseguenze delle proprie azioni sulla comunità in cui si vive e in relazione con la comunità globale;
- intendere la propria azione come parte di un processo in essere, continuativo;
- essere flessibili in modo da permettere e accettare il cambiamento;
- cercare di non determinare, fissare, catalogare, bensì osservare, suggerire, lasciandosi cambiare dal processo.

Al servizio di questi elementi lo *score* ha come prerogative di:

- non giudicare (se stessi e/o gli altri);
- tenere conto dell'importanza della componente temporale (non è statico, ma cambia nel tempo);
- determinare il cosa e il perché, non il come;
- rivolgersi alla pluralità, senza gerarchie;
- essere visibile e chiaro in ogni parte, senza segreti o aspetti nascosti.

Tutto ciò al fine di stimolare il cambiamento, includere elementi irrazionali, invisibili ed emotivi, sollecitare valutazioni e riflessioni condivise, esplorare senza definire, creare condizioni per sviluppi inaspettati, incoraggiando spontaneità e interazione tra i partecipanti e con il pubblico.

La performance ieri e oggi

La performance è la restituzione al pubblico dello *score*, ma non costituisce né la conclusione, né l'apice del processo creativo, di cui è piuttosto una fase. Anch'essa viene, infatti, sottoposta a valutazione, per poi essere riciclata e ripercorsa con altre indicazioni. Non solo è una parte del procedimento, ma ne rappresenta la fase più estemporanea e in continuo cambiamento rispetto al suo svolgimento. Rispecchia una visione creativa che si colloca nel solco delle ricerche novecentesche di riscoperta del processo creativo,

19. *Ivi*, p. 190.

rispetto all'evento spettacolare, e al tempo stesso mostra una sua specificità rispetto a sperimentazioni coeve: processo e performance si permeano mutualmente, pur restando riconoscibili rispetto alla loro funzione comunitaria. Le performance storiche di Anna sono nate, infatti, dall'adozione di questa modalità di lavoro.

Il Ciclo RSVP è stato, per esempio, fondamentale per affrontare la creazione di *Ceremony of Us*, in quanto, grazie alla scrittura dello *scoring*, Anna ha creato un terreno pacifico in cui i *performers* potessero sentirsi sicuri nell'affrontare tematiche sensibili. Gli spettacoli nati da questo processo hanno, inoltre, avuto un effetto marcato non solo sui *performers*, ma anche sul pubblico che testimoniava una messa in scena così reale, colmo di emotività e di sfumature.

Eppure, molto spesso le creazioni di Anna inerenti collettività e temi di giustizia sociale sono state criticate, perché ritenute incompiute dal punto di vista stilistico ed estetico rispetto ad altre opere coeve della danza moderna, mentre è proprio per la natura dei suoi spettacoli, sin dall'origine intesi come parte di un processo più grande e cosmologico, che non bisogna considerarli prodotti finiti. Un esempio noto è *Parades and Changes*, messo in scena nel novembre del 2009 a New York in occasione del Festival di Arte Performa 09, dopo essere stato bandito negli Stati Uniti per più di quaranta anni per la nudità esposta in scena.

Anche *Ceremony of Us* risponde alle tensioni sociali del periodo in cui è creato, legate alle sommosse a sfondo razziale seguite all'arresto di un afroamericano, per guida in apparente stato di ebbrezza, l'11 agosto 1965 a Los Angeles. Reazioni a catena, con saccheggi e incendi noti come Watts Riots (dal nome del distretto di Los Angeles maggiormente interessato) seguirono per sei giorni. Queste vicende influenzarono la scelta di Anna di lavorare, per un intero anno, sia con un gruppo di afroamericani di Watts, sia con un gruppo di caucasici vicino a San Francisco. Dieci giorni prima della performance decise di far incontrare i due gruppi, dando vita a *Ceremony of Us* (27 febbraio 1969). In questo caso il Ciclo RSVP è stato il mezzo che ha permesso di facilitare la comunicazione in un momento così carico di tensioni razziali e culturali.

L'indicazione e la coreografia per la realizzazione di *Ceremony of Us* era semplice e complessa allo stesso tempo, il risultato assolutamente inaspettato, in quanto in mano ai *performers*, alla reazione e relazione con il pubblico, all'interno di una struttura coreografica che oscillava tra pianificazione e improvvisazione. Chiedendo ai *performers* di attuare sul palco gli *scores* sperimentati durante le lezioni, Anna non cercò, infatti, un prodotto preconfezionato o definito, bensì la sua intenzione restò di rendere il processo visibile e

tangibile per tutti i membri del pubblico. In seguito, ha detto che :«The audience saw the process of how we came together, how we fought, how we kicked and we loved». Consapevole di cosa il pubblico si aspettasse e di cosa volesse vedere, non si preoccupò, ad ogni modo, di accontentarne le aspettative, quanto di fare in modo che il pubblico provasse qualcosa di sconcertante, di insolito, che trovasse modalità creative per affrontare, sul momento, quello che sentiva, esattamente quello che i *performers* vissero durante le prove.

Da questa esperienza, Anna prende consapevolezza della propria concezione del coreografo che, come ricorda in una lezione del 14 ottobre 2012, diventa ora *scoreographer*; il suo compito non è quello di determinare la linea d'azione dei *performers*, non il “come”, né il “dove”, ma solo il “perché”. È questo dialogo tra danzatore, coreografo, *performers* e pubblico a creare la danza. Questa visione si ritrova anche nella creazione dei celebri *Five Legged Stool* e *Parades and Changes* (debuttato a Stoccolma il 5 settembre 1965), sviluppati attraverso gli *scores*, in anni in cui la sperimentazione del Ciclo RSVP è ancora in corso di definizione.

Nello spettacolo *Five Legged Stool* Anna raccoglieva cento bottiglie vuote di vino dal proscenio, stando in piedi sopra uno sgabello, e le consegnava furtivamente, una a una, a una mano che pendeva dal soffitto. L'apice della performance avvenne nel momento in cui il danzatore A. A. Leath, disteso in un'area scura in fondo al palcoscenico, fece un tuffo a pesce e balzò verso Anna, che si trovava in cima allo sgabello. Nel momento conclusivo dello spettacolo, al posto della mano alla quale Anna aveva passato pazientemente le bottiglie, apparve una candida nuvola di piume che, come brezza leggera, caddero sul pavimento che Anna aveva intanto liberato dalle bottiglie. *Five Legged Stool* ha rappresentato un cambiamento radicale nel consueto modo di intendere la parola “rituale” nell'ambito della danza moderna. Un rito domestico di alienazione e assurdità che affrontava il clima politico e sociale dell'America del 1962²⁰.

Per l'esibizione informale di *Parades and Changes*, avvenuta prima di intraprendere il viaggio per Stoccolma, Anna introdusse queste tre note: 1) la danza derivava dai compiti (*tasks*) assegnati durante il processo di lavoro; 2) gli oggetti utilizzati durante la performance erano reali quanto le azioni che i *performers* svolgevano; 3) il tempo era compresso, affinché lo spettatore percepisse una versione accelerata della vita di tutti i giorni²¹. In scena i *performers* erano disponibili ad assecondare l'evolvere del processo creativo, che

20. Ross, Janice, *Anna Halprin*, cit., p. 157.

21. *Ibidem*, p. 182.

contava più del raggiungimento di un risultato esteticamente appagante. Una delle scene più famose e forti dello spettacolo era il *task* “vestirsi e svestirsi”. L’indicazione per i *performers* era di togliersi e mettersi i vestiti, un capo alla volta, dinanzi a una persona del pubblico con atteggiamento di devozione, di accoglienza e vulnerabilità rispetto a quanto stava accadendo.

Un altro aspetto che fa comprendere la natura del suo lavoro è la struttura scelta per coreografia, luci e musica: Anna divise *Parades and Changes* in sei sezioni e creò tre set di carte che rappresentavano le sei unità. Ne tenne uno per sé e consegnò gli altri ai tecnici. Ogni sera, prima dello spettacolo, dietro al palco Anna mischiava le carte e dava disposizione ai danzatori rispetto all’ordine, che era dunque deciso casualmente. Lo stesso facevano il tecnico delle luci e del suono. In questo modo, ogni sera, durante le repliche al Stockholm Contemporary Music Festival, sia il pubblico che i *performers* si trovavano ad affrontare uno spettacolo che alternava vitale spontaneità ed estrema vulnerabilità. È interessante in questo frangente indicare come anche John Cage e Merce Cunningham fossero influenzati in quegli anni dal concetto di creatività generata dal caso. La differenza che apportò Anna in quegli anni nei suoi spettacoli fu il fatto che l’aspetto emotivo dei danzatori e del pubblico fosse estremamente influenzato dalla vulnerabilità creata dalla sua scelta di privilegiare il caso alla struttura.

Dal 1959 al 1979, gli incontri del Dancers’ Workshop di Lawrence e Anna utilizzeranno, similmente, il Ciclo RSVP, invitando altri interlocutori, tra artisti e persone comuni, alla partecipazione attiva durante le diverse fasi della creazione. Ancora oggi questo ciclo è insegnato al Tamalpa Institute e viene utilizzato da studenti e praticanti come strumento principale di navigazione per condurre lezioni a creare *scores* collettivi in tutto il mondo; è considerato un utilissimo strumento per poter condividere esperienze, partendo da una base comune e trasversale tra diverse culture e linguaggi. In una delle ultime interviste in occasione della sua partecipazione alla Biennale di Venezia del 2017, Anna ha spiegato come l’eredità che lascia ora sia la *Planetary Dance* (nata nel 1981 durante il seminario “A Search for Living Myths and Rituals”), uno *score* di danza comunitaria in forma ritualistica, basato su una struttura semplice e con un’intenzione molto chiara: danzare per la terra. Alla base, osservandone la costruzione e lo svolgimento, troviamo uno *score* sviluppato utilizzando il Ciclo RSVP.

Nel suo libro, Lawrence conclude con questa riflessione che, in ultimo, merita di essere ricordata: il Ciclo RSVP è un meccanismo creativo volto al costante cambiamento. Solo l’amore, la cura, il senso di responsabilità personale e globale riusciranno a fortificare e rinvigorire il sistema ecologico, per celebrarne la vita, supportandone il processo. Portare

l'attenzione a quello che facciamo ora: è questo ciò che influenzerà le prossime generazioni e il nostro il futuro, vicino o lontano che sia.

If you want to know the future:

watch

what

you're

doing.²²

BIBLIOGRAFIA

- Barbiani, Cristina, *The process is the purpose: notazione dello spazio e creatività collettiva: il caso di Anna e Lawrence Halprin*, Tesi di dottorato in Storia dell'architettura e della città, Scienze delle arti, Restauro, Venezia, Università Ca' Foscari, 2009.
- Burns, Jim, *Lawrence Halprin paesaggista*, Bari, Dedalo, 1975.
- Gergely, Liana, *The process Made Visible: Anna Halprin's RSVP Cycle in Creating Ceremony of Us*, Tesi di laurea, Barnard College University, Department of Dance, 2013, www.scribd.com/document/363955910/Liana-Gergely-Thesis-The-Process-Made-Visible, (u.v. 30/12/2017).
- Halprin, Anna, *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1995.
- Halprin, Lawrence - Burns, Jim, *Taking Part: A Workshop Approach to Collective Creativity*, Cambridge, MIT Press, 1974.
- Halprin, Lawrence, *RSVP Cycles 1st Summer Workshop, 1974*, registrazione video, archive.org/details/csfpal_000065 (u.v. 30/12/2017).
- Halprin, Lawrence, *The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment*, New York, George Braziller, 1970.
- Kupper, Eugene, *Review Symposium: The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment*, New York, George Braziller, 1971.
- Ross, Janice, *Anna Halprin, Experience as a Dance*, London, University of California Press, 2007.
- White Jr., Lynn, *The Historical Roots of Our Ecological Crisis*, in «Science», vol. 155, 10 marzo 1967.

22. Kocik, Robert, *The Commons Choir Libretto*, New York, 2017, p.7.

Laura Sciortino

“Senza il mio corpo lo spazio nemmeno esisterebbe”. Riflessioni dall’ultima Biennale Danza di Virgilio Sieni

Without my body, space does not exist

Maurice Merleau-Ponty

Il 26 giugno del 2016 si è definitivamente concluso il percorso di Virgilio Sieni come Direttore Artistico di Biennale Danza, Festival Internazionale di Danza Contemporanea. Era il 21 dicembre 2012 quando il presidente della Biennale di Venezia Paolo Baratta, insieme al Consiglio di Amministrazione, ha reso noto il nome del coreografo responsabile della programmazione del Festival:

Virgilio Sieni sviluppa da anni una ricerca molto intensa e personale nel campo della Danza, e al di là delle sue riconosciute doti di coreografo è apprezzato per l’impegno e la dedizione alle attività formative, nonché per il suo spirito di ricerca ricco di interessi verso altre discipline. Attraverso la prosecuzione dell’Arsenale della Danza in Biennale College, potrà così fornire un contributo importante al suo ulteriore sviluppo e alla sua crescente qualificazione, diventandone preziosa guida.¹

Virgilio Sieni, nominato Direttore Artistico del settore danza per gli anni 2013, 2014 e 2015 (con un incarico poi rinnovato anche per il 2016), subentra così a Ismael Ivo, coreografo brasiliano che ha portato avanti una direzione lunga otto anni². Per la prima volta il settore danza della Biennale, dopo Carolyn Carlson, Karole Armitage, Frédéric Flamand e Ivo, veniva guidato da un italiano, il maestro «capace di invenzioni estetiche

1. Cfr. www.labiennale.org.

2. Ismael Ivo viene nominato direttore artistico del Settore Danza della Biennale di Venezia per il quadriennio 2005-2008, ma, allo scadere del mandato, il Cda del Festival confermerà la sua posizione anche per i successivi tre anni (2009-2011). Nel corso di questo triennio sviluppa il progetto “Grado Zero”, un programma che prevede rappresentazioni, seminari, workshop e simposi. All’esperienza performativa, dunque, viene integrata tutta una parte di elaborazione teorica con un programma di ampio respiro internazionale. L’intento di questa lunga direzione - iniziata quindi nel 2005 e conclusa nel 2011 - è stato quello di sviluppare e finalizzare la creatività di giovani talenti sperimentando nuovi linguaggi e nuovi codici legati alla danza (cfr. *La Biennale di Venezia: Ismael Ivo confermato Direttore del Settore Danza*, 9 ottobre 2008, www.beniculturali.it (u.v. 10/09/2017)).



Figura 1 – (Foto: Francesco Trombetti)

sorprendenti, [...] autore di ricerche che rompono i confini professionali della danza per indagare il movimento insieme a bambini, anziani, cittadini»³.

Dalla massa corporea allo spazio della rappresentazione. La relazione tra corpo, luogo e pratiche: la città è una polis abitata dalla danza.

L'idea di Sieni è stata prima di tutto portare un rinnovamento concettuale al Festival, oltre che una nuova impronta identitaria. Le esperienze presentate nella laguna, infatti,

3. Marino, Massimo, *Venezia danza per tre anni con Sieni*, in «Doppiozero», 28 dicembre 2012, www.doppiozero.com (u.v. 10/08/2017).

non hanno occupato solo i teatri o gli spazi deputati alle rappresentazioni, ma sono state condotte nei campi, nei palazzi storici e nelle calli, per le *vie* di un viaggio nella Sere-
nissima. Tuttavia le Biennali di questo quadriennio non si presentano come vetrine per
i coreografi o sequele di spettacoli ma, piuttosto, come vere e proprie pratiche del corpo
che hanno portato i lavori a essere fruiti altrove e da chiunque si trovasse in quel luogo.
Conseguenza di questa prima questione è l'idea di città da intendersi come *polis* abitata
dalla danza, in cui l'atto coreografico è in grado di penetrare nei luoghi, nel tessuto cit-
tadino e urbano lasciando traccia di sé e ricavandone conoscenza. Le esperienze proposte
nel corso di questi quattro anni a Venezia, dunque, non sono state un mero spostamento
della danza dal teatro alla piazza, ma un ri-tornare anche all'*aperto*, o più semplicemente
fuori dai luoghi consueti, misurandosi con un ambiente diverso dal palcoscenico e, forse
proprio per questo, anche più stimolante. Ai luoghi dell'Arsenale, tuttavia, sono anda-
ti ad aggiungersi le calli, le sale dei palazzi storici, i musei: le pratiche sono addirittura
in uno *squero*, una moderna officina dove si costruiscono e si riparano le gondole a San
Trovaso⁴.

L'importanza che Sieni riconosce alla relazione tra performer e luoghi è evidente già
a partire dal primo anno di lavoro del coreografo come Direttore Artistico; egli suddivide
Abitare il Mondo. Trasmissioni e pratiche, titolo della sua prima edizione alla guida del Fe-
stival, in ben quattro sezioni dedicate a questo tema. Con *Prima Danza, Invenzioni, Vita
Nova e Agorà* Sieni formalizza e approfondisce il concetto di relazione tra performance
e spazio di lavoro che, il più delle volte, coincide con quella della rappresentazione. In
particolare in *Prima danza* si mette l'accento sui coreografi e gli interpreti tra i 18 e i
35 anni che si incontrano al fine di creare coreografie sul senso dell'abitare il mondo e,
sebbene i sei coreografi coinvolti nel progetto (Lorenza Dozio, Stefania Rossetti, Cate-
rina Basso, Sara Dal Corso, Elisa Romagnani e Tiziana Passoni) siano stati comunque
coordinati dallo stesso Direttore, ogni percorso è stato percepito nel senso di una ricerca
personale che avesse, alla base, una forte coesione con la natura degli spazi con i quali il

4. L'esempio cui si fa riferimento è *Büan*, un lavoro prodotto da Biennale di Venezia e nato in occasione
di Biennale College 2015, di e con Annamaria Ajmone. La performance è stata concepita pensando alle
caratteristiche del contesto con cui avrebbe dovuto dialogare. Allo *squero* è stato attribuito il concetto di
dimora, non tanto nel senso di "casa" quanto in quello di spazio di una sosta, di riparazione temporanea,
appunto. Anche lo stesso titolo, *Büan*, in tedesco antico significa proprio abitare e rappresenta la parola da
cui deriva *Bauen*, ovvero costruire. La giovane danzatrice e coreografa di Lodi, infatti, ha voluto immergersi
nel luogo come se ne facesse effettivamente parte, come se costituisse un elemento integrante al pari delle
gondole dismesse, ammaccate, accatastate negli angoli di quella striscia di cemento affacciata sul canale.
Ha voluto, in questo modo, tracciare «passaggi, vie, percorsi, scoprendo suggestioni nuove e difficilmente
prevedibili, in continuo rimando tra l'esterno, che spesso oggi è in rapido e continuo mutamento, e l'interno,
che invece è dimora, appunto, di echi e memorie ancestrali» (*Produzioni, Biennale College Danza, Büan*, 2015,
www.annamariaajmone.com (u.v. 16/06/2017)).

percorso creativo andava a relazionarsi.

L'obiettivo di un lavoro che nasce in relazione ad elementi altri da sé - come appunto lo spazio - è stato proprio quello di creare una riflessione sulla possibilità di armonia tra luogo, corpo, architettura e luce. Ancora su questa relazione tra pratica e sito di riferimento insiste la sezione successiva, *Invenzioni* che, rivolgendosi più specificatamente ai danzatori, ha cercato di dar vita a delle azioni per mettere in relazione l'antropologia del corpo con la creazione coreografica e altri ambiti artistici.

Il progetto condotto con Michele Di Stefano, Alessandro Sciarroni e Arkadi Zaides, infatti, ha coinvolto anche artisti, studiosi e filosofi, insieme ad alcuni componenti professionisti della compagnia di ciascun coreografo, al fine di creare veri e propri approfondimenti sul possibile dialogo tra materia fisica, spazio e pratiche. Per i giovani e giovanissimi è stata pensata *Vita Nova*, sezione che ha visto il coinvolgimento di danzatori di età compresa tra i dieci e i quindici anni provenienti da Veneto, Toscana e Puglia. È con questa "tipologia" specifica di performer, quindi, che Itamar Serussi e Sieni hanno dato vita a un repertorio contemporaneo inedito che alla base avesse, nuovamente, il dialogo tra pratica - giovanile, questa volta - e luogo di riferimento. Infine, sempre nel 2013 e sempre sul filo di una riflessione di questo tipo, occorre menzionare la sezione *Agorà*, un percorso che ha avuto come obiettivo l'approfondimento di pratiche su tattilità, trasmissione e relazione con i luoghi all'aperto. Anche in questo caso, l'importanza dei luoghi prescelti per l'azione e il concetto di adiacenza dei corpi, ovvero il senso di un ascolto reciproco tra interpreti, ha portato Thomas Lebrun, Frank Micheletti e ancora lo stesso Direttore Artistico del Festival ad approfondire la ricerca di un dialogo possibile, anzi forse necessario, tra danza e luoghi in cui questa sarebbe andata a manifestarsi. La scelta stessa del titolo della sessione, *Agorà*, rievocando l'immagine appartenente al mondo della Grecia antica, da intendersi in primo luogo come centro propulsore del sociale, evidenzia la funzione della piazza come luogo di aggregazione cittadina che, proponendosi come e vero e proprio nucleo della comunità, rende inevitabile la contaminazione tra chi agisce e chi fruisce le pratiche nate in quest'ottica di ascolto. Così Sieni si è concentrato su composizioni con diverse generazioni d'interpreti (bambini, danzatori e anziani, coppie di madri e figli), Micheletti, invece, ha pensato un lavoro *in movimento* tra campi e cortili prestando particolare attenzione anche ai suoni circostanti, mentre l'interesse di Lebrun si è indirizzato a un'esperienza basata su musica vocale.

Presentare la danza nei luoghi della città ad essa comunemente non deputati non è dunque il risultato di un dislocamento dell'atto performativo da un *in* verso un *out*, come sottolinea chiaramente Sieni nell'ultimo anno come Direttore Artistico del festival:

nel 2016 il coreografo, infatti, con la nuova sezione *Agorà / Aperto - campi veneziani* riprende e rafforza il percorso avviato tre anni prima con *Agorà* del 2013. In questo ciclo di coreografie, in cui oltre ai lavori del coreografo fiorentino si ritrovano quelli di Emanuel Gat, Yasmine Hugonnet, Boris Charmatz, Sandy Williams / Rosas, Thomas Hauert e Claudia Castellucci, Sieni approfondisce ancora una volta il rapporto intrinseco tra spazio e azione, alla ricerca di nuovi significati e possibilità ancora inesplorate. In questo progetto si ritrova, forse anche in maniera più approfondita rispetto al 2013, il senso di una ricerca negli spazi aperti tesi all'incontro, al confronto e al nutrimento reciproco fra parti che dialogano: danza e città. Sieni ha così strutturato la sezione, pensandola come un ciclo di creazioni inedite che, nate originariamente in un luogo chiuso (dove sono state anche presentate per la prima volta) quale il contesto del College, vengono poi riproposte negli spazi e nei volumi dei campi veneziani. È proprio in questo modo, nell'ottica tanto di uno spostamento, quanto di un adattamento, che si è approfondita l'indagine, poiché le coreografie proposte hanno dato vita a un *continuum* di eventi organizzati secondo una nuova geografia tracciata dagli artisti e quindi dal pubblico. Per comprendere meglio *chi* è stato coinvolto in queste pratiche e soprattutto *dove* sono state realizzate, si propone una tabella riassuntiva con gli originali spazi al chiuso e i relativi campi veneziani in cui è stato presentato il lavoro del College.

Williams / Rosas	<i>My Walking is my Dancing</i>	Dal Conservatorio	A campo Sant'Angelo
Castellucci	<i>Verso la specie</i>	Da Ca' Giustinian	A campo San Maurizio
Gat	<i>Venice</i>	Da Arsenale	A campo San Trovaso
Hugonnet	<i>Unfolding Figures</i>	Da Teatrino Palazzo Grassi	A campo Pisani
Sieni	<i>Danze sulla debolezza</i>	Da Arsenale	A campo San Maurizio
Charmatz/ Grandville/ Caillet - Gajan	<i>Levé des conflits</i>	Da Ca' Giustinian	A campo Sant'Angelo
Hauert	<i>Tools for Dance Improvisation</i>	Da Palazzo Trevisan degli Ulivi	A campo Sant'Agnese

Pratiche democratiche. Il patrimonio umano di danzatori, non professionisti, amatori, giovani artisti o semplici cittadini

Se inusuali e molteplici sono i luoghi che fanno da sfondo alle rappresentazioni delle varie Biennali del coreografo fiorentino, altrettanto “sfaccettati” sono i performer di passaggio per la laguna nei giorni del prestigioso Festival di danza contemporanea. Una delle maggiori novità qui introdotte, è stato proprio il coinvolgimento dei cittadini e dei non professionisti all’interno delle esperienze formative di Biennale College. La danza è stata percepita come un’esperienza *democratica*, accessibile a tutti e che a tutti ha permesso di lasciare una traccia di umanità. È anche per questo motivo che risulta fondamentale tutta la parte condotta a livello di formazione, con laboratori che hanno permesso a centinaia di danzatori e non di lavorare con coreografi di fama internazionale. Queste occasioni di condivisione, infatti, hanno rappresentato un momento fondamentale per l’incontro tra chi era già a conoscenza di una tecnica, i maestri, gli studiosi, gli amatori e gli artisti, ma anche i giovanissimi e gli anziani. Con Biennale College, dunque, si è davvero lavorato sul senso di *apertura*: danza che si *apre* alla città e città che si *apre* alla danza, come documenta il percorso a livello formativo condotto fin da subito da Sieni. Già dal 2013, infatti, egli propone una sezione rivolta ai giovani artisti: due mesi di studio, confronti e indagini non tanto volti alla sola costruzione coreografica quanto, appunto, pensati nell’ottica di un espediente che permettesse di pensare all’uomo risalendo alla sua vera natura e a ciò che realmente esiste intorno a lui. A queste pratiche fisiche, poi, sono seguiti incontri e seminari teorici coordinati dal docente Stefano Tomassini con Segia Adamo, Antonella Anedda, Corrado Bologna, Franco Farinelli, Alessandro Leogrande ed Enrico Pitozzi, per trovare una risposta alternativa alla danza confrontata a questi temi; per *Formazione* (è la stessa sezione a chiamarsi così) erano stati pensati due mesi di lavoro secondo queste logiche.

Tuttavia, è in particolare con l’anno successivo che l’attenzione a chi pratica queste esperienze si fa ancora più attenta, poiché Sieni, nel suo programma, pensa a delle sezioni dedicate proprio a loro, ai performer, che, semplicemente incontrandosi, danno vita a performance del tutto inedite: il caso forse più indicativo in questo senso è *Boschetto, Ballate, Danze per capire*. Il 2014, infatti, da questo punto di vista risulta un’edizione davvero significativa; le produzioni nate in questa occasione riguardano l’incontro non soltanto tra coreografi e danzatori, ma tra coreografi, danzatori e, soprattutto, comunità. Ciò che si verifica, pertanto, è l’associazione di parti “opposte”, come tra il professionismo e il non-professionismo, che ha permesso il fondamentale dialogo, in un medesimo

contesto spaziale, tra forme solo apparentemente distanti. Partendo da questo principio, dunque, non possiamo parlare più di "categorie" separate, come i musicisti, gli artigiani, i bambini, i non vedenti, gli anziani e i danzatori, ma di un insieme composito coinvolto nelle stesse azioni di trasmissioni e variazioni, nonché dal concetto di estemporaneità della performance durante la quale anche il pubblico è partecipe. Da Campo S. Angelo fino alle Corderie sono stati presentati i lavori dei Kinkaleri, i "piani sequenza" del danzatore non vedente Giuseppe Comuniello e i "corti" sui personaggi fiabeschi ambientati in un boschetto artificiale in Campo S. Angelo e dedicati alle creazioni di Ramona Caia e Sara Sguotti in abiti da Cappuccetto Rosso.

Allo stesso modo si potrebbe parlare di Biennale Danza College: all'interno di questa edizione del Festival è nata un'esperienza del tutto nuova, che ha permesso a giovani artisti tra i 18 e i 35 anni di lavorare a contatto con maestri di fama internazionale, ovvero i coreografi ospiti della rassegna. *Mondo Novo*, il nono Festival Internazionale di Danza Contemporanea, ha promosso anche progetti intersettoriali; infatti, sono state portate avanti pratiche attraverso cui si è andato a sollecitare il confronto fra danza, musica, teatro, architettura e cinema, quindi tutti gli ambiti della Biennale. I training compositivi nati da questa contaminazione hanno costituito delle vere e proprie *residenze* composte da gruppi di danzatori e non, impegnati tutti allo stesso modo nella creazione di brevi opere coreografiche da presentare nell'ambito del Festival. A sua volta, come per le altre sezioni, anche il College è stato diviso in cicli; ad esempio, per i giovanissimi, chiamati a partecipare da sei regioni italiane (Veneto, Toscana, Umbria, Marche, Lazio, Puglia) è stato pensato *Vita Nova*, momento in cui i ragazzi, sollecitati da Enti o Istituzioni operanti nella danza, sono diventati i veri protagonisti. Tuttavia, l'aspetto anche più interessante della pratica in sé è stato certamente il fatto che ogni evento, nato in occasione di Festival e all'interno di questa specifica sezione, è stato successivamente proposto nei teatri dei territori che hanno preso parte al progetto. I lavori di Cristina Rizzo, Adriana Boriello, Helen Cerina e Stian Danielsen sono stati così presentati prima tra il Teatro alle Tese e Ca' Giustinian poi, in un secondo momento, nei diversi luoghi dai quali questi performer provenivano. Altro esempio, all'interno di questo "macro-settore", è *Il Vangelo secondo Matteo* che, più che una sottosezione come le altre, si propone come un lavoro autonomo in cui sono stati coinvolti circa 200 interpreti provenienti da diverse regioni d'Italia (Veneto, Trentino Alto Adige, Toscana, Emilia-Romagna, Basilicata, Puglia). I percorsi del *Vangelo*, infatti, sono nati nei luoghi di origine delle persone coinvolte, mentre la performance conclusiva è stata rappresentata nella sua totalità all'Arsenale di Venezia, ovvero al Teatro alle Tese. Le lunghe prove tenute nell'ambito di laboratori formativi hanno dato vita, così, a veri e

propri gruppi ciascuno dei quali ha rappresentato un momento della vita di Gesù. Anche lo spettatore, in questo suo arrivare al cospetto dell'opera in maniera casuale ma intenzionale, ha qui ricoperto un ruolo fondamentale perché ha assistito a ciò che aveva di fronte non in maniera passiva, ma lasciandosi coinvolgere dall'azione - simultanea e dinamica - che invitava a *muoversi* da un quadro all'altro, come a percorrere un'ipotetica "via Crucis". Ciascun quadro, infatti, delimitato da un quadrato disegnato sul pavimento, ha reso l'idea più che di un semplice "spettacolo", di una vera e propria cerimonia presentata per la prima volta nei giorni del Festival.

Una riflessione sul corpo e sulla città, come quella presentata in questi quattro anni di Biennale, si inserisce perfettamente nel percorso di pratiche già avviato sia con la Compagnia Virgilio Sieni che con l'Accademia dell'Arte del Gesto, punto di riferimento per percorsi di formazione e approfondimento con amatori di tutte le età che opera negli spazi dei Cantieri Goldonetta a Firenze (CANGO).

Il gesto, nel suo continuo divenire, rende visibile l'invisibile e definisce l'azione

Le pratiche portate nelle calli, nei palazzi storici veneziani e nei palcoscenici dell'Arsenale sono state motivo di riscoperta della città attraverso la "prospettiva" del *gesto*. In quest'ottica la danza ha assunto gli aspetti di una "sospensione" temporale, attraverso cui sono state sollecitati la meraviglia e il senso del divino in un passaggio ascetico, così che anche l'atto creativo e quello performativo possono essere concepiti come una catarsi, o, meglio, un momento epifanico, emblema del suo manifestarsi. *Abitare* lo spazio con il gesto della danza significa, innanzitutto, *abitare* il corpo, primo habitus dell'uomo, mettendo in relazione un atlante infinito di esperienze che appartengono a ognuno, a prescindere da una formazione professionale. Non è un caso, pertanto, che le adesioni ai laboratori del College siano state così numerose; si è creata come una comunità dentro la comunità, che ha condiviso l'intera fase dalle prove fino alla messa in scena dell'opera inedita. La vera conquista, poi, è stata il portare certe esperienze all'*aperto*, negli spazi in cui tutti, indistintamente, potevano "scontrarsi" con la danza, senza considerare che, in questo modo, hanno preso vita infiniti tragitti individuali fatti di attraversamenti non-usuali.

Le azioni, come insieme di segni che rendono visibile l'invisibile, rappresentano un altro punto intorno al quale ruota l'intero disegno di questo quadriennio. Un corpo vivo è in continua - e costante - metamorfosi e l'azione, quindi, descrive il momento attraverso cui esso può rivelarsi e dichiarare la sua esistenza, l'*esserci*. L'etimologia stessa della parola

gesto aiuta a comprendere la poetica che sta alla base delle scelte di Sieni, che propone costruzioni coreografiche lontane da soli fini estetici e basate sul senso di equilibrio, sulla gravità e sul moto armonioso, su una sequenza di gesti che procedono come un *flusso* inarrestabile di ritmi, posture, strutture rigorose, ma anche abbandoni e modulazioni. Scopo della ricerca di Sieni, infatti, non è il raggiungimento di un'unica forma o della perfetta sincronia tra musica e passi, ma è piuttosto la "scoperta" delle figure che si liberano da un corpo incoraggiato e spronato dal proprio divenire⁵. I gesti, dunque, sono prima di tutto forma del reale, non sua semplice imitazione; warburghianamente parlando, abbiamo davanti immagini fuori dal tempo, espressioni sì evocative, ma trasferite in una nuova condizione di senso. La volontà, da parte del coreografo, è quella di perseguire la strada di una danza *pura*, concettuale, che va dal reale all'immaginario e poi torna di nuovo - ma nuova - al reale. Conseguenza diretta di ciò è, però, il «continuo morire»⁶ delle tante figure di cui si compongono le azioni che, palesandosi, lasciano il posto al movimento successivo creando l'idea del flusso, «nella speranza di svelare e trovare qualcosa di nascosto»⁷. Questo senso di un continuo divenire che ben si matura nel tempo diventa molto chiaro soprattutto dalla seconda edizione del Festival, per esempio con la sezione *Prima Danza*, dedicata proprio al movimento. In questa rientrano i lavori di Marina Giovannini e Luisa Cortesi, protagoniste di percorsi di creazione all'interno dei quali sono stati previsti, per ognuna, due interventi. La Giovannini ha presentato *Punto sulla forma*, la «narrazione aperta di una creazione»⁸, insieme a uno spettacolo completamente al femminile scandito in tre frammenti complementari, *Meditation on Beauty 1, 2, 3*; la Cortesi, invece, ha messo in scena *La trappola*, azione concepita in una continua evoluzione su una struttura sempre aperta, e *L'appuntamento*, esperienza collegata all'azione precedente, ma in un tempo performativo limitato (*La trappola*, infatti, impegnava i danzatori per venti giorni, otto ore al giorno).

Dice Sieni a proposito della modalità di costruzione coreografica:

Sentivo la necessità di fare tabula rasa per poter costruire liberamente il mio percorso. [...] Così ho cominciato a chiedere ai danzatori una diversa disponibilità a mettersi in gioco, non solo tecnicamente. Mi sono reso conto che la qualità della danza si gioca necessariamente attraverso un percorso di conoscenza corporea totale: l'attenzione verso l'energia, le forze interne e la dinamicità delle articolazioni non può essere separata dalla coscienza delle emozioni che nascono in rapporto a un

5. Mazzaglia, Rossella, *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2015, pp. 9-17.

6. *Ivi*, p. 175.

7. *Ibidem*.

8. Giovannini, Marina, *Punto sulla forma*, 2014, www.cab008.com (u.v. 19/9/2017)

tema o a un personaggio.⁹

Questo spiega quanto il lavoro del coreografo fiorentino sia prima di tutto un percorso, anzi un processo, nel quale la coreografia è più una rivelazione che un'esperienza fine a se stessa, è un'esplorazione dinamica che traduce in movimenti e pratiche tutto un vocabolario di emozioni e percezioni insite nell'essere. «Non posso concepire nulla che esuli dal sentimento del mistero»¹⁰, dice Sieni durante un'intervista, citando Pasolini; e proprio questa frase è eloquente per comprendere quanto suggestioni, dialoghi ed esperienze che nascono dal confronto con gli interpreti e con la musica siano fondamentali per il suo lavoro¹¹. La formalizzazione della struttura (coreografia e accompagnamento sonoro), poi, resta "aperta" a tutta una serie di possibili rese da ricombinare secondo la logica più efficace, e diventa la *sintesi* di tutti gli elementi, generati spontaneamente dai vari "tentativi" compiuti durante veri e propri «round d'improvvisazione»¹².

Le parti periferiche del corpo-luogo nell'esplorazione dinamica della pratica

Dall'interpretazione del corpo come un *luogo* da esplorare, un *territorio* nel quale passano, senza cristallizzarsi, delle forme, nasce l'idea di un'attenzione rivolta non solo alle grandi masse muscolari, ma a tutte quelle periferie corporee a cui comunemente sono affidate solo le funzioni canoniche. Così i piedi, innegabile sostegno del corpo, diventano, secondo tutto il lavoro di Sieni, i principali "strumenti" attraverso cui percorrere una superficie, definire geometrie e anche produrre suoni dal contatto diretto con la superficie che calpestano. Allo stesso modo le mani, lungi dall'essere solo un mero prolungamento del braccio rappresentano, grazie a questa particolare percezione delle cose, l'elemento tattile che permette di avvertire la presenza dell'altro, realizzando il contatto tra interpre-

9. Nanni, Andrea, *L'odore dell'olio. Primi presagi di avvicinamento alla fiaba*, in *Anatomia della fiaba. Virgilio Sieni tra teatro e danza*, a cura di Andrea Nanni, Firenze, Ubulibri, 2002, pp. 32-33.

10. *Ivi*, p. 37.

11. Un esempio di lavoro nato dal concetto di improvvisazione tra movimento e musica è *Studi su Cappuccetto Rosso e La regina delle nevi* (1997), una produzione del Teatro Metastasio di Prato. Il progetto ha visto i danzatori della Compagnia Virgilio Sieni partire da «azioni semplici, come raccogliere un fiore o mettersi una mano sul cuore per sentirne il battito, cercando una metrica del corpo al tempo stesso giocosa, delirante e sacrale». Da questi studi, che hanno messo a confronto l'idea del coreografo con le azioni degli interpreti, si è poi sviluppata «un'attenzione capillare verso l'articolazione del movimento, cominciando dall'individuazione della qualità del passo di Cappuccetto Rosso, per poi concentrarsi sul dettaglio della bocca – assaggiare, assaporare, masticare, sorseggiare eccetera – legata a una partitura motoria e rumoristica» (*ivi*, p. 45).

12. *Ibidem*.

ti¹³: le mani, infatti, si possono appoggiare sul corpo più vicino in segno di aderenza, contatto e prossimità; questo senso di vicinanza definisce l'esistenza dell'individuo nell'atto performativo e permette un confronto tra chi pratica.

Infine gli occhi che, pur non perdendo la propria funzione di "finestra" sul mondo attraverso cui palesare uno stato d'animo, una commozione o piuttosto un'emotività, si arricchiscono di potenzialità per la loro capacità di osservare attentamente la situazione in cui tutto il corpo è coinvolto, non limitandosi alla passiva visione delle circostanze: lo sguardo non perde mai di vista né lo spazio occupato dalla massa fisica né gli altri soggetti che, riempendolo, lo definiscono. È in questa comunicazione non-verbale che un gesto si definisce e si completa di senso. Non a caso, proprio al senso della vista Sieni ha voluto dedicare particolare attenzione nel nono Festival Internazionale di danza contemporanea, iniziato il 19 giugno 2014, in cui questo "esercizio" basato sul confronto è valido sia per i danzatori professionisti, sia per gli amatori, sia per il pubblico. Tra performance, performer e spettatore si instaura così un tacito legame, un senso di «risonanza»¹⁴ con qualcosa che va e ritorna: il *fuori* (inteso proprio come spazio aperto, come il tempo, come le altre persone) e il *dentro* (ovvero la ricerca delle tante origini del gesto, la percezione dei canali che collegano le articolazioni, la consapevolezza) esistono, ma in una forma di unisono.

Scelte non isolate: dagli anni della formazione alla direzione di Biennale Danza, i principi su cui si basa il lavoro di Sieni

Attraverso la dislocazione degli spettacoli del Festival in spazi diversi della città è anche il pubblico a subire l'influenza di questa nuova frequentazione dei luoghi e le nuove visioni del contesto diventano il motivo della creazione, ragione per cui Sieni parla spesso di «sconfinamenti»¹⁵ tra pratiche differenti: l'andare oltre un certo confine, il *penetrare dentro* un territorio straniero, l'*estendere* lo sguardo nella direzione di vedute inedite è ciò che permette di trasferire la danza verso un'idea più estesa di arte. Questo rispecchia molto anche la formazione stessa del coreografo fiorentino, che ben conosce l'happening e la

13. Si pensi per esempio a *Le Sacre* (2015), sulle musiche di Igor Stravinskij, realizzato dalla Compagnia Virgilio Sieni Danza in collaborazione con Emilia Romagna Teatro Fondazione. In questo caso si tratta di un lavoro che vede coinvolti solo i danzatori della compagnia (quindi nessun amatore come accade in numerose altre produzioni). Il concetto di rito è trattato attraverso la presenza costante di tutti gli interpreti in scena; il contatto di corpi permette di creare forme che poi si scompongono, si liberano solo per aggregarsi in nuove immagini, nel più generale senso di sacrificio intorno al quale ruota tutta l'opera.

14. Di Bernardi, Vito, *Virgilio Sieni*, Palermo, L'Epos, 2011, p. 13.

15. Cfr. il catalogo *Biennale Danza 2014, Mondo Novo - gesto, luogo, comunità*, Venezia, Biennale di Venezia, 2014, p. 3.

body art. L'avvicinamento alla danza, tuttavia, è avvenuto soprattutto per un'attrazione per la performance e l'azione che ha permesso di sviluppare un ragionamento innovativo sul corpo. Altrettanto importante è stata poi l'influenza, negli anni giovanili, dei maestri del teatro come Jerzy Grotowsky e Eugenio Barba, che hanno portato il teatro nelle piazze e in luoghi diversi da quelli consueti. Ispirato da queste correnti artistiche, Sieni ha sviluppato una sensibilità legata molto anche al codice visivo. Nel caso specifico di Biennale Danza l'importanza dello sguardo si ritrova in due sezioni particolari di *Mondo Novo. Gesto, luogo, comunità*, ovvero *Aperto* e *Aura*. La prima è dedicata agli spettacoli ospiti in prima italiana o addirittura in prima mondiale. Tra gli artisti venuti a presentare i propri lavori, dal Giappone Saburo Teshigawara, personalità che abbina al butoh le sue personali conoscenze di artista visivo e polivalente¹⁶, e Keiin Yoshimura, massima esponente del Kamigata-mai, un'antica forma d'arte giapponese tutta al femminile, e, dalla Francia, Laurent Chétouane con una particolare visione della *Sagra* di Stravinskij, senza vittima sacrificale ma con l'accettazione del diverso. E ancora, sempre parlando della danza d'autore francese, *D'après une histoire vraie* di Christian Rizzo, spettacolo in cui rock psichedelico e ritmi tribali si fondono dando vita a una danza rituale e collettiva, contraddistinta da una gestualità estrema. Questo ciclo ha accolto anche Enzo Cosimi, Raffaella Giordano, Maria Muñoz, l'israeliano Roy Assaf, Jonathan Burrows e i Dewey Dell, la compagnia fondata nel 2007 da Teodora, Demetrio e Agata Castellucci e dallo scenografo Eugenio Resta. Rientra nella scia di queste tematiche anche la seconda sezione, *Aura*, dedicata a cinque coreografi ospiti invitati a realizzare un'esperienza che mettesse in dialogo la danza con la pittura e l'arte. Sono state realizzate in tutto cinque performance inedite ispirate al dettaglio di un'opera veneziana, che hanno visto impegnati i coreografi Saburo Teshigawara con *Eyes off*, in omaggio a *La nuda* del Giorgione (1508), Laurent Chétouane con *Solo with R/Perspective(s)*, che rievoca un particolare del dipinto di Tintoretto *Miracolo di San Marco* (1548), Jérôme Bel che, con un corpus di venticinque interpreti, ha realizzato *Mondo Novo*, ispirato all'omonimo affresco di Tiepolo del 1791, Jonathan Burrows e Matteo Fargion, che, prendendo spunto da *Madonna col bambino in gloria* (1490), di Giovanni Bellini, hanno presentato *The Madonna project*, e Michele Di Stefano, che a sua volta ha realizzato *190.cm ca.*, spettacolo ispirato anch'esso a un particolare del dipinto del Tiepolo. Non a caso il Direttore Artistico del Festival assegna il Leone d'argento proprio al fondatore del gruppo Mk con le seguenti motivazioni:

per aver introdotto attraverso la coreografia un corpo vibratile e musicale coincidente con l'immagine dell'uomo in continua osservazione del paesaggio e della

16. Cfr. www.st-karas.com.

geografia. Per aver scelto il linguaggio della danza allo scopo di dar luogo a camminamenti antropologici che ci lasciano intuire la presenza di tribù organizzate per posture, dinamiche irregolari, e decostruzione dei perimetri spaziali, all'interno di ciascuno di noi. Michele Di Stefano ci illustra col corpo la fauna e la flora che insieme irrorano la capacità dell'uomo di trasfigurarsi, e salvarsi, col gesto della danza.¹⁷

Il Leone d'oro alla carriera, invece, viene conferito a Steve Paxton, in quanto coreografo che ha «aperto la danza allo studio capillare del movimento come fonte continua di origini, proiettando la ricerca sulla gravità al sistema delle articolazioni e intuendo, prima di tutti, una danza tra ascolto e trasfigurazione delle tecniche»¹⁸; queste le motivazioni con le quali Sieni ha attribuito il prestigioso riconoscimento al coreografo americano, vero e proprio modello, che ha lasciato un'eredità artistica cui attingere per continuare a operare su quella scia di rivoluzione della danza avviata con maestri come Merce Cunningham e Trisha Brown.

Si evince, pertanto, che al di là delle caratteristiche specifiche di ciascuna sezione o coreografia, l'attenzione, in questi quattro anni di direzione artistica, ricade sulla percezione stessa dell'uomo, nel quale non vengono più distinte le diverse capacità percettibili di ciascun senso. L'individuo è inteso come *unicum*, come corpo che è al contempo spazio in grado di percepire un "esterno", un fuori da sé, ma che, proprio grazie alla sua stessa presenza, lo crea. Ai soggetti coinvolti nelle pratiche non è richiesto di stare attenti a ciò che vedono, sentono, toccano, poiché non sono i sensi a dominare, ma piuttosto di stare prossimi, vicini tra loro, perché è dal contatto, o meglio dalla prossimità, che si genera non tanto l'opera, quanto un'alternativa e consapevole visione sul mondo. L'osservazione è partita dalla gestualità semplice e quotidiana e ha richiesto un senso di coscienza condivisa, di un vissuto come vera e propria conoscenza, dello stare insieme, vicino, prossimi a qualcosa che, inevitabilmente, arricchisce e contagia una natura ancora definibile. Alla base di ogni pratica, infatti, c'è sempre la struttura del corpo, una "macchina sensibile" agli stimoli in grado di captare i segnali, conservarli e poi tradurli in qualcos'altro non appena ne ha consapevolezza.

17. Pedroni, Francesca, *Se la danza racconta la nuova visione del mondo. Si intitola «Meteorologia» la nuova performance del coreografo Michele Di Stefano. Dodici talenti in scena, un moto collettivo potente fatto di movimenti che trafiggono lo spazio*, 11 giugno 2016, www.ilmanifesto.it (u.v. 12/09/2017).

18. Bandettini, Anna, *Leone d'oro alla carriera a Steve Paxton, alla Biennale il coreografo americano*, 20 giugno 2014, www.repubblica.it (20/09/2017).

La costruzione coreografica in Biennale College. Analisi del fattore pedagogico

Sieni, con le sue diverse Biennali, ha voluto che si lavorasse molto sulle *memorie* di un gesto, sul *trasmettere* un fare artigianale che portasse su di sé il peso, «l'infezione» - come scrive Stefano Tomassini¹⁹ - del tempo ed è proprio questo l'aspetto più importante su cui, dal 2013, viene strutturato Biennale College, i cui percorsi di formazione sono stati pensati proprio per scoprire i legami tra l'identità della città e il corpo, anzi, i corpi²⁰. Certamente, il punto forse più alto di questa riflessione si raggiunge nell'ultimo anno di direzione artistica, alla fine di un percorso durato quattro anni, quando ormai è chiara la convinzione che il concetto di *trasmissione* rappresenti la possibilità attraverso cui restituire uno sguardo sulla natura dei luoghi. Biennale Danza definisce un momento in cui sia singoli interpreti che intere comunità diventano parte di una stessa esperienza collettiva di scoperta. Si tratta dell'ultimo atto di un percorso di conoscenza in cui si sono assodate pratiche di ideazione e creazione, di rieducazione allo sguardo, di "sperimentazione" circa le infinite possibilità di azione. In queste esperienze i soggetti coinvolti - spettatori o interpreti - hanno provato a "uscire" da una sola visione delle cose, favorendo ancora una volta il concetto di pluralità, reciprocità, co-presenza. Questo tipo di partecipazione è stato determinato dagli *ascolti*, da un fare sensibile agli stimoli che arrivano da fuori e da ciò che circonda le cose materiali e reali. Il movimento ha continuato a descrivere quel legame che permette prima di ascoltare, e poi di mettere in forma un linguaggio fatto dalla polifonia di tanti mondi e tante esistenze. Atteggiamenti, posture, camminamenti costituiscono i "codici leggibili" di corpi messi in relazione con altre masse, simili e allo stesso tempo difformi: ciò che *ci* influenza è anche ciò che influenziamo. Il portare poi ancora la danza in spazi pubblici, come le calli, ha significato andare anche verso coloro che in quel momento non hanno direttamente scelto di essere spettatori: lo spazio urbano non è ignoto ma *ridisegnato* anche dal tempo individuale della fruizione. In questo modo, i luoghi della città abitati dall'atto performativo sono stati percepiti in maniera diversa, inconsueta, ri-conosciuti come qualcosa di "vecchio" e "nuovo" insieme, quindi simbolo di un'identità ma anche originali. A proposito di quest'ultima edizione Sieni afferma:

19. Stefano Tomassini è docente presso l'Università Ca' Foscari di Venezia e l'Università della Svizzera italiana di Lugano. Dal 2007 al 2016 è stato collaboratore di *Choreographic Collision*, un laboratorio organizzato in collaborazione con La Biennale di Venezia e Arsenale della Danza (*Progetto Choreographic Collision*, 2016, www.coreocollision.com (u.v. 29/8/2017)).

20. *Intervento di Virgilio Sieni, direttore del settore danza*, in «Archivio Danza | 2015», sito internet, 2015, www.labiennale.org (u.v. 02/07/2017)

Senza il mio corpo lo spazio nemmeno esisterebbe si muove in un senso che non è lineare, segue un discorso legato a una ciclicità di energie. Ho preso questa frase di Merleau-Ponty per dialogare, a distanza, con la XV Mostra Internazionale di Architettura della Biennale, in cui l'attenzione è rivolta al concetto di inclusione, all'idea di estetica che si trasforma, alla comunità. Non bisogna prendere tutto questo discorso in maniera troppo avvilente e razionale; questa architettura con cui voglio dialogare - che non vorrei chiamare "popolare" - si apre al contrario a un concetto urbanistico, a tutti gli elementi ricchi dei materiali e, di conseguenza, ai materiali artigianalmente e manualmente costruiti in quel contesto geografico. Il discorso non è da intendersi solo in relazione al recupero di un edificio, ma alla tecnica e al suo sviluppo.²¹

Emerge chiaramente, dalle rappresentazioni di Biennale, l'idea che il coreografo ha del concetto di "corpo", da intendersi *in primis* come *luogo*, ossia come quello spazio che ospita e invita a esplorare gli infiniti movimenti che può creare inaspettatamente o razionalmente; ma un corpo che, proprio in quanto luogo, ha un valore che si eleva se lo si analizza in relazione all'altro spazio, quello esterno, reale, circostante, nel quale esso si muove, opera e con cui interagisce.

Nasce così un dialogo tra lo spazio della performance - che non è da intendersi come coincidente soltanto con il palcoscenico - e la traccia lasciata dall'uomo, che di quello spazio è protagonista e al contempo il creatore, secondo la logica di Sieni. L'importanza del gesto, come elemento performativo e demiurgico della realtà e non subordinato a questa, emerge con convinzione nelle pratiche che il coreografo fiorentino propone negli anni del suo lavoro, arrivando sempre più a dare al gesto del danzatore, o più semplicemente dell'interprete coinvolto nell'azione coreografica, una dignità che gli permette la costruzione di una *polis* fondata proprio sulla presenza dell'uomo e «abitata dal gesto della danza»²². L'idea del *gesto* che conquista dignità diventa così l'elemento cardine per l'intero *modus operandi* di Sieni e nelle edizioni del Festival questo elemento si fa particolarmente evidente; a tal proposito si ricorda l'anno 2015 in cui, con *La dignità del gesto*, è già il titolo a inglobare ed evidenziare proprio questo valore. Il danzatore, e più in generale l'uomo, che partecipa alle pratiche di Biennale lascia traccia di sé nello spazio che esplora e nella città che attraversa, concepita come una *polis* abitata dalle relazioni, dal senso di conoscenza e di bellezza, dall'incontro (im)previsto e casuale, che si allontana del tutto o per niente da specifiche frequentazioni. L'atto coreografico, così, andando ad abitare più spazi della città, ne fa emergere la sua parte più sensibile e inconsueta e proprio

21. Ceccato, Giorgia - Sciortino, Laura, *Senza il mio corpo lo spazio nemmeno esisterebbe. Intervista a Virgilio Sieni*, in «La danza nella città 2016», 2016, ladanzanellacittà2016.wordpress.com (11/11/2017)

22. Sieni, Virgilio (a cura di), *Senza il mio corpo lo spazio nemmeno esisterebbe. Biennale Danza 2016 17.06-26.06, Catalogo di Biennale Danza, (Venezia, 17-26 giugno 2016)*, Venezia, La Biennale di Venezia, 2016, p. 7.

i gesti quotidiani, i cammini, gli sguardi, i movimenti naturali, permettono di pensare alla danza come il motore di una coscienza individuale e sociale. Dice Sieni a proposito di questa edizione:

Per dignità del gesto intendo principalmente il recupero del senso di appartenenza al corpo, un'opportunità che ci permette di smarginare, arrivando a un corpo non produttivo. Cosa vuol dire stare vicino all'altro, oggi? Se ne parla solo in maniera demagogica e, se ci pensiamo bene, concetti come tattilità, vicinanza, sguardo sono praticamente scomparsi, sono diventati dettagli e qualità che quasi non esistono. Bisogna allora riscoprire le origini di una postura, comprendere che se siamo "impostati" in questa maniera è perché tutto il sistema è funzionale all'idea che l'uomo possa vivere in una polis, in una dimensione di felicità.²³

Reale e immaginario, umano e sovrumano: corpo e luogo in passaggi percettivi

Che esista una profonda relazione tra la presenza dell'uomo e lo scenario urbano è convinzione radicata in Sieni; un'idea sperimentata dal coreografo che già aveva tentato di conciliare la realtà con il mondo fiabesco. Proprio dall'incontro con le fiabe, e in particolare con quella di *Cappuccetto Rosso*, si fa spazio in Sieni la proposta di storie fantastiche che gli interpreti, consapevoli di possedere un corpo-luogo e di abitare, con la danza, un luogo-ambiente, devono ripercorrere mettendosi in rapporto con il personaggio che andranno a rappresentare, donando così ubiquità a quel mondo fantastico che, senza il loro corpo in azione, non sarebbe mai esistito nel reale.

Dal fantastico al sacro permane però la medesima convinzione e con la sezione *Memorie*, dell'edizione 2015, Sieni riprende il lavoro iniziato l'anno precedente sui quadri del *Vangelo secondo Matteo*, dimostrando come la comunità, riunendosi, sia in grado di far incontrare ancora una volta «i gesti del presente con la storia di Cristo, occasione di riflessione sui modi e i mezzi attraverso i quali l'uomo è stato capace di cullare e trasmettere un medesimo racconto per duemila anni ed eleggerlo a corpus di una intera cultura»²⁴. I quadri sono stati riproposti come una nuova riflessione sul potere del gesto in grado di recuperare *memorie familiari*²⁵, oltre che mondi fantastici. Un io demiurgo e in comunione con il mondo che si ritrova anche in molti dei lavori di singoli coreografi invitati a

23. Fiori, Valentina, *Virgilio Sieni racconta Biennale College Danza 2015. #2 il corpo e il suo spazio*, 18 giugno 2015, ladanzanellacitta.wordpress.com (uv. 22/9/2017).

24. Di Paolo, Stefania, *Gli innumerevoli volti dell'uomo*, in *Vangelo secondo Matteo, 27 quadri coreografici, 9. Festival Internazionale di Danza Contemporanea*, a cura di Virgilio Sieni, Venezia, Biennale di Venezia, 2014, p. 10.

25. *Ibidem*.

partecipare al Festival: Annamaria Ajmone, per esempio, nel 2016 presenta *Tiny Extended*, come risultato di un percorso sul corpo inteso proprio come archivio di memorie personali, per cui «l'io non è mai isolato da ciò che lo circonda»²⁶, lavoro forse anche più specifico di quello nato con la Biennale College insieme a nove danzatori, *Imaginary Gardens with Real Toads in Them*, indagine tra spazio e tempo, elementi che possono essere intimi o condivisi.

Passati in rassegna i lavori del Festival, occorre concentrarsi anche sull'esperienza realizzata dallo stesso direttore artistico nell'ambito del College per una nuova sezione, *Agorà*, del 2016. Per questo progetto Sieni ha lavorato con un gruppo misto di amatori e professionisti sui concetti di *trasmissione* ed *esistenza*, tra corpi che si relazionano in uno stesso spazio da attraversare e percorrere sulle musiche eseguite dal vivo del percussionista Michele Rabbia. Si è compiuta così una pratica fruibile da più punti vista, con gli spettatori seduti tutt'intorno all'area performativa (il Teatro alle Tese prima e campo San Maurizio poi), spazi ai quali tutti potevano accedere durante le ore di prova, nell'ottica di una doppia spettacolarizzazione che andava ad "accompagnare" la rappresentazione vera e propria. Il coreografo fiorentino ha parlato, anche in relazione a quest'ultima esperienza veneziana, di «circumnavigazioni di corpi che lavorano insieme»²⁷ di fronte alla capacità di canalizzare energie e di trasferire movimenti come qualcosa che può andare oltre, o, meglio, fuori dall'interprete stesso. Sono dunque il *touching*, la tattilità, la prossimità, le pratiche alla base di questo lavoro ed è proprio in questo «cadere nella partitura dell'altro»²⁸ che si ha in cambio «una forma di nutrimento»²⁹ che, come dice Sieni, permette di ritornare «alla fonte»³⁰, in cui la danza non è solo esecuzione di sterili passi imparati a memoria. Sono questi gli aspetti su cui costruisce *Danze sulla debolezza* e attraverso cui mette a confronto e in relazione la preparazione dei danzatori con l'immediatezza degli amatori, facendo sì che l'esperienza di ognuno diventi l'ispirazione e il nutrimento per l'altro.

La "somma" di conoscenze, competenze e esperienze dei performer sta alla base del pensiero di Sieni e viene mostrata con estrema chiarezza nel corso di questi quattro anni di direzione: se all'inizio prevaleva l'idea di tanti corpi immersi nella realtà, ma poco vicini tra sé, alla fine del percorso si conferma la necessità proprio di un contatto tra corpo

26. *Ivi*, p. 55.

27. Sciortino, Laura, *Danze sulla debolezza: racconto del lavoro di Virgilio Sieni a Biennale College*, 22 giugno 2016, www.ladanzanellacitta2016.wordpress.com (u.v.22/09/2017).

28. *Ibidem*.

29. Di Bernardi, Vito, *Virgilio Sieni*, cit., p. 34.

30. *Ivi*, p. 24.

e corpo, prima ancora che tra corpo e città, e lo conferma - non a caso - la scelta di includere nelle rappresentazioni *Duo D'Eden*, il lavoro del Leone d'oro alla arriera 2016, Maguy Marin. Il passo a due di questa grande protagonista della *nouvelle danse* francese, infatti, è costruito sul senso di un'unione indissolubile fra corpi che non si separano mai, uniti per quindici minuti di rappresentazione.

Dai linguaggi del corpo al contesto con cui questo si relaziona: dinamiche spaziali a Venezia

In conclusione, si potrebbe veramente dire che la danza di Virgilio Sieni è fatta di persone, prima che di passi e palcoscenici, è il frutto di un'esplorazione nel vissuto che nasce dal contatto con l'altro e che lascia ri-salire in superficie i gesti di un'umana memoria. In questo quadriennio (2013-2016) il coreografo ha cercato di portare avanti un percorso di ricerca sui linguaggi del corpo in relazione al contesto, in una nuova e democratica prospettiva della città che rappresenta lo *spazio* performativo per eccellenza. Questo tentativo di "rifondare" Venezia secondo una nuova geografia ha permesso di sollecitare, in chi vi ha preso parte, un diverso orizzonte umano di relazioni. Coreografia, gesto, corpo, cittadini: tutto si è disperso per le vie della Serenissima per offrirsi in una nuova e migliorata veste. I linguaggi coreografici susseguiti nei quattro anni di direzione artistica del coreografo, nato e cresciuto nel quartiere fiorentino dell'Isolotto, hanno rivelato alla fine non solo un nuovo concetto di danza, ma soprattutto un aspetto della *polis* che non sarebbe potuto esistere al di fuori di un incontro-confronto tanto singolare: in questo con-vivere, inteso proprio come *cum vivere*, ovvero vivere insieme, la città si è aperta alla danza e la danza, *abitandola*, ha "aggiunto" senso all'intero tessuto urbano poiché, sebbene la laguna rappresenti già di per sé una manifestazione di bellezza, non bisogna dimenticare il fatto che è caratterizzata da molti turisti, pochi abitanti e soprattutto dalla presenza dell'acqua che, coi canali, tutto circonda e insieme da tutto allontana. La ricerca è andata nella direzione di un'indagine specifica, attenta ai dettagli e alle caratteristiche di questa città ma che mettesse anche al centro le persone - professionisti, anziani, bambini, madri, padri, abitanti comuni - al fine di tracciare più che semplici *coreografie*, veri e propri «canali»³¹ di umanità captati per ascolti reciproci.

Allora, se è vero che "senza il mio corpo lo spazio non esisterebbe", neanche la Venezia "emersa" dalla Biennale sarebbe esistita, in questa prospettiva, senza quei corpi che

31. Da Sieni, Virgilio (a cura di), *Senza il mio corpo lo spazio nemmeno esisterebbe. Biennale Danza 2016*, cit., p. 8.

l'hanno animata grazie alle scelte e sotto la direzione di Virgilio Sieni.

Bibliografia

- Di Bernardi, Vito, *Virgilio Sieni*, Palermo, L'Epos, 2011.
- Mazzaglia, Rossella, *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2015.
- Nanni, Andrea (a cura di) *Virgilio Sieni tra teatro e danza*, Firenze, Ubulibri, 2002.
- Sieni, Virgilio (a cura di), *Discesa del giovane danzatore nella natura*, Firenze, Maschietto Editore, 2008.
- Sieni, Virgilio (a cura di), *L'oro di Scampia, Dignità del gesto*, Firenze, Maschietto Editore, Collana "il gesto", 2011
- Sieni, Virgilio (a cura di), *La città nuova, Elementi, documenti e riflessioni per una pratica artistica sul corpo e il territorio*, Firenze, Maschietto Editore, 2016.
- Sieni, Virgilio (a cura di), *La sospensione del gesto, opere 2005_2008*, Firenze, Maschietto Editore, 2008.
- Sieni, Virgilio (a cura di), *La trasmissione del gesto*, Firenze, Maschietto Editore, 2010.
- Valentino, Mimma, *La Postavanguardia ovvero il teatro analitico-esistenziale. Lo Stran'amore, il Carrozzone, La Gaia Scienza*, in Id. (a cura di), *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano (Parma), Titivillus, 2015, pp. 1-7.

Articoli

- Bandettini, Anna, *Leone d'oro alla carriera a Steve Paxton, alla Biennale il coreografo americano*, 20 giugno 2014, www.repubblica.it.
- Ceccato, Giorgia – Sciortino, Laura, *Senza il mio corpo lo spazio nemmeno esisterebbe. Intervista a Virgilio Sieni*, in «La danza nella città 2016», 2016, ladanzanellacittà2016.wordpress.com (u.v. 11/11/2017).
- Fiori, Valentina, *Virgilio Sieni racconta Biennale College Danza 2015. 2 il corpo e il suo spazio*, in «La Danza nella città», 18 giugno 2015, ladanzanellacittà.wordpress.com (u.v. 22/9/2017).
- Gennuso, Francesca (a cura di), *Firenze – Cango, Cantieri Goldonetta*, in «Nelle Pieghe del corpo», 2015, nellepieghedelcorpo.wordpress.com (u.v. 12/09/2017).
- Marino, Massimo, *Archeologia di Virgilio Sieni, un libro di Rossella Mazzaglia*, in «Doppiozero», 7 gennaio 2016, www.doppiozero.com (u.v. 16/08/2017).
- Marino, Massimo, *Venezia Danza per tre anni con Sieni*, 28 dicembre 2012, www.doppiozero.com.

- Pascarella, Michele, *È il danzatore e coreografo fiorentino Virgilio Sieni il nuovo direttore della Biennale Danza di Venezia. Intanto il suo De Anima va in scena a CanGo dal 27 dicembre al 6 gennaio*, in «Artribune», 2012, www.artribune.com (u.v. 13/09/2017).
- Pedroni, Francesca, *Se la danza racconta la nuova visione del mondo. Si intitola «Meteorologia» la nuova performance del coreografo Michele Di Stefano. Dodici talenti in scena, un moto collettivo potente fatto di movimenti che trafiggono lo spazio*, in «Il Manifesto», 11 giugno 2016, www.ilmanifesto.it (u.v. 11/06/2017).
- Sacchetti, Rodolfo, *Camminare è errare*, in «Lo Straniero», dicembre 2010-gennaio 2011, n. 126/127, 29 novembre 2010, www.lostraniero.net (u.v. 12/10/2017).
- Sciortino, Laura, *Danze sulla debolezza: racconto del lavoro di Virgilio Sieni a Biennale College*, in «La Danza nella città», 22 giugno 2016, ladanzanellacitta.wordpress.com (u.v. 22/09/2017).

Cataloghi

- Sieni, Virgilio - Tomassini, Stefano - Giuliano Daniela (a cura di), *Abitare il mondo: performance e ascolti, trasmissione e pratiche, Catalogo di Biennale Danza (Venezia, 28-30 giugno 2013)*, Venezia, La Biennale di Venezia, 2013.
- Sieni, Virgilio – Tomassini, Stefano (a cura di), *Biennale Danza 2014. Mondo Novo - gesto, luogo, comunità, Catalogo di Biennale Danza (Venezia, 25-28 giugno 2014)*, Venezia, La Biennale di Venezia, 2014.
- Sieni, Virgilio – Di Paolo, Stefania (a cura di), *Vangelo Secondo Matteo. 27 quadri coreografici, Catalogo Progetto Speciale Biennale Danza College (Venezia, Corderie dell'Arsenale, Teatro alle Tese, 4-18 luglio 2014)*, Venezia, La Biennale di Venezia, 2014.
- Sieni, Virgilio (a cura di), *La dignità del gesto. Biennale Danza 2015, 25.06-28.06, Catalogo di Biennale Danza (Venezia, 25-28 giugno 2015)*, Venezia, La Biennale di Venezia, 2015.
- Sieni, Virgilio (a cura di), *Senza il mio corpo lo spazio nemmeno esisterebbe. Biennale Danza 2016 17.06-26.06, Catalogo di Biennale Danza, (Venezia, 17-26 giugno 2016)*, Venezia, La Biennale di Venezia, 2016.
- Di Paolo, Stefania, *Gli innumerevoli volti dell'uomo*, in Sieni, Virgilio (a cura di), *Vangelo secondo Matteo, 27 quadri coreografici, 9. Festival Internazionale di Danza Contemporanea*, Venezia, 2014.

Sitografia

- www.annamariaajmone.com
- www-arts.sssup.it
- www.beniculturali.it
- www.centroteatrodiateo.it

- www.choreocollision.com
- www.etimo.it
- www.doppiozero.com
- www.labiennale.org
- www.labiennaledivenezia.org
- www.ladanzanellacitta.wordpress.com
- www.ladanzanellacitta2016.wordpress.com
- www.nellepieghedelcorpo.wordpress.com
- www.sienidanza.it
- www.st-karas.com

Flavia Dalila D'Amico

Toccare i suoni, sentire la luce. La poetica del limite di Alessandro Sciarroni

Il saggio si propone di indagare la relazione tra corpi e dispositivi (luminosi e sonori) in *Aurora* (2015), di Alessandro Sciarroni. L'ipotesi sostenuta è che tale relazione configuri una soggettività espansa, tesa tra le materie sceniche e le specifiche qualità fisiche dei performer.

La "somatizzazione" della scena operata dal coreografo è da ascrivere alla sua formazione. Alessandro Sciarroni inizia la propria carriera come attore per la compagnia Lenz Rifrazioni, che si contraddistingue per una privilegiata attenzione alle qualità espressive dei performer e dei luoghi. Una poetica, quella di Lenz, basata sulla traduzione in immagine della parola, tanto che i suoi fondatori, Maria Federica Maestri e Francesco Pititto, hanno coniato il termine "imago-turgia": la creazione dell'immagine in rapporto dialettico con la scena, l'attore, la musica¹. Da questa esperienza, durata dieci anni, il coreografo riprende la medesima cura nella relazione tra la specificità fisica dei performer e la scena. Nel 2007 Sciarroni debutta con il suo primo spettacolo da autore con *If I was your girlfriend*, performato al Campo d'Atletica Leggera di Porto d'Ascoli, come esito di un laboratorio formativo. Seguono *Your Girl* (2007), *If I was Madonna* (2008), *COWBOYS – I Found Out I Am Really No One* (2009) e *Lucky Star* (2010). Il 2011 con *Joseph*, spettacolo fondato sulla relazione dal vivo con utenti online su *Chatroulette*, segna una tappa fondamentale nel percorso di Sciarroni come coreografo. La sua ricerca, infatti, è difficilmente collocabile in una categoria definita: si muove nei circuiti della danza, prende in prestito i codici del teatro e della *performance art*, si nutre dell'amore per le arti visive e in particolar modo della fotografia.

Aurora (2015) chiude la trilogia *Will you still love me tomorrow?* mediante la quale Sciarroni si propone di indagare le categorie dello sforzo, della resistenza e della durata in relazione all'azione scenica. La domanda che attiva i tre spettacoli, *[Folk-s]* (2012), *Untitled. I will be there when you die* (2013) e appunto *Aurora* (2015), si riferisce alla vita e

1. Cfr. il sito della compagnia lenzrifrazioni.it/archivio/component/content/article/588-imago-turgia-della-grazia-u6.html (u.v. 10/10/2017).

alla sopravvivenza di pratiche antiche che continuano a scandire la vita dell'uomo: il ballo popolare, la giocoleria e lo sport. Pratiche queste, lette dal coreografo come fenomeni depositari di una memoria collettiva strettamente dipendente da una certa dose di responsabilità individuale. Sembrerebbe che nella trilogia il "limite", quello imposto da regole di gioco [*Folk-s*], quello dell'errore minimo consentito ad un professionista (il giocoliere) e quello fisico del *performer* e dello spettatore, divenga principio drammaturgico.

[*Folk-s*] (2012) nasce da una riflessione sulla "resistenza" delle danze popolari nella contemporaneità, in particolare sullo *schuhplattler*, un ballo tipico bavarese e tirolese, che consiste nel battere le mani sulle proprie gambe e calzature. Il termine *schuhplattler*, significa letteralmente "battitore di scarpe". La resistenza di questa pratica nel tempo viene decodificata da Sciarroni nella richiesta ai *performer* di continuare a danzare sino a quando le loro forze fisiche lo consentano e la ripetitività dei gesti procuri loro piacere:

Nel momento in cui il piacere non c'è più i *performer* devono lasciare la scena. Mi piace mettere in atto relazioni che non producono nulla di utile se non la cura per quell'azione, il desiderio di fare in modo che duri a lungo, che non muoia nel tempo. Noi ballavamo per ore perché volevamo che la tradizione non morisse, non per arrivare a soffrire, sudare o esplorare i limiti del nostro corpo. +otnotell saggio è un estratto della mia tesi di Dottorato. In particolare le parole del coreografo qui riportate fanno parte dell'intervista rilasciata a Centrale Fies, in occasione del Festival *World Breakers_Drodesera XXXVI*, contenuta nell'appendice, *Le voci sul corpo*. D'Amico, Flavia Dalila, *Le aporie del corpo eccentrico. Per una configurazione del soggetto in scena*, Tesi di Dottorato XXIX ciclo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Roma La Sapienza, Tutor Valentina Valentini.

Spogliato della sua musica ed eseguito fuori dal proprio contesto geografico e culturale, lo *schuhplattler* si risolve nello sforzo di rinnovare il passato in un tempo presente affinché possa accertarsi un futuro:

La risposta che ci siamo dati rispetto alla fine di questa tradizione è che questa finirà (il problema ha una soluzione filosofica) quando non vi sarà più nessuno a guardare questi balli o non ci sarà più nessuno a praticare questi balli: ecco in base a questa risposta abbiamo strutturato la performance, abbiamo strutturato la partitura coreografica, abbiamo preso delle scelte.²

Praticato da danzatori estranei alla tradizione tirolese, lo *schuhplattler* diviene abito identitario, configura soggetti che si attestano nell'atto di danzarlo, addomestica corpi nell'intento di perpetuarlo. È valicando la soglia della scena e decidendo di iniziare l'azione, che questi soggetti, di cui ignoriamo la provenienza, il vissuto, la tradizione, acquistano un'identità insinuandosi nel ciclo vitale della pratica popolare, con la sua storia, le sue regole, i suoi luoghi.

2. Bozzaotra, Angela, *Intervista ad Alessandro Sciarroni*, 2015, sciami.com/scm-content/uploads/sites/7/2017/10/Angela-Bozzaotra-Alessandro-Sciarroni-Untitled-DNA-scrirtture-2013.pdf (u.v. 27/12/2017).

Se [*Folk-s*] (2012) mette in scena l'incontro del soggetto investito da un'identità tramite una pratica e una tradizione, in *Untiled. I will be there when you die* (2013) il meccanismo sembra piuttosto l'inverso. Il punto di partenza dello spettacolo è l'abilità incorporata del giocoliere professionista a non far cadere la clava. In questo secondo spettacolo della trilogia, Sciarroni porta in scena un soggetto con un'identità già definita dalla sua professione, che sul palco viene smontata e riarticolata. Quattro giocolieri realizzano in scena una combinazione di "figure", alcune individuali e altre di gruppo. Le azioni dei *performer* sono processate e strutturate dal tessuto sonoro creato dal vivo da un musicista a partire dal *mix* di tracce pre-registrate e suoni catturati in tempo reale. Ciò che di quest'arte circense interessa a Sciarroni è la partitura di regole, disciplina e ripetitività che vi soggiace e che costringe i *performer* a concentrarsi sul tempo presente. Inoltre, dice Sciarroni:

La cosa interessante di questa pratica è che è impossibile che non avvenga l'errore, anche perché ti stai confrontando con qualcosa che è la gravità, contro la quale non puoi vincere, questo è ancora più assurdo e anche commovente in un certo senso. È veramente una pratica che ti obbliga ad essere nel qui ed ora.³

L'errore, il momento cioè che i giocolieri cercano di scongiurare attraverso la ripetizione coatta della stessa figura è la soglia sulla quale Sciarroni installa la propria drammaturgia. La caduta dell'oggetto rappresenta infatti per il giocoliere una zona critica da non valicare, la fenditura che separa l'essere professionista dal non esserlo. L'errore dunque funge da faglia atta a circoscrivere un'identità, limite sull'assenza del quale si ritaglia un soggetto. Mentre la spettacolarità circense elude l'errore velocizzando l'azione o esacerbandola sul lato comico, in *Untiled* (2013) esso viene ingrandito, rallentato e congelato, costituendosi come motore di senso e punto di svolta per l'andamento successivo dello spettacolo. L'elemento aleatorio funge da valvola drammaturgica e diviene dispositivo che struttura e scandisce la partitura coreografica, sonora e luminosa.

I quattro *performer* di *Untiled* (2013) si muovono in uno spazio bianco e asettico che acquista "intensità" attraverso traiettorie di sguardi, scambi di oggetti, lanci delle clave verso l'alto e cadute verso il basso. La musica si condensa nei vuoti dello spazio d'azione variando al presentarsi dell'errore. La scena si carica delle tensioni dei soggetti che la abitano e questi ultimi si attestano nei rapporti che instaurano. La soggettività che si stabilisce dunque è concepita come interazione dinamica, non è riconducibile alla singolarità di ciascun *performer*, ma si nutre dell'incontro con l'altro e con lo spazio scenico.

3. Bozzaotra, Angela, *Teofanie eretiche. Sulla poetica di Alessandro Sciarroni*, in «Danza e Ricerca», n. 7, 2015, DOI: [10.6092/issn.2036-1599/5956](https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/5956) (u.v. 5/1/2017).

Proseguendo la riflessione sulle pratiche, la durata, l'incidenza individuale nell'esistenza di un gruppo, *Aurora* (2015) esplora il *goalball*, uno sport paralimpico praticato da persone ipo e non vedenti. Anche qui, come in *Untiled* (2013), i performer sono soggetti appartenenti ad una specifica comunità, quella degli atleti non vedenti, che irrompono sulla scena trascinandovi un'identità che viene da altrove. A differenza di *Untiled* (2013) però, le qualità personali dei soggetti di *Aurora* (2015) non si costituiscono come oggetti da osservare, scomporre e riarticolare, bensì come dispositivi regolatori dello spettacolo. Non è la scrittura coreografica a rivestire i *performer* di un'identità, ma al contrario sono dei soggetti con il proprio portato di esperienza e competenza, con le caratteristiche del proprio corpo a conferire forma allo spettacolo. L'abilità ad eseguire una pratica facendo a meno della vista intesse una drammaturgia che poggia sull'ascolto.

Nonostante l'accento dei tre spettacoli si ponga sulla pratica, lo sforzo e la resistenza, c'è un filo conduttore che li avvolge: La drammaturgia sembra prendere forma insinuandosi nei tessuti ossei dei *performer*, prende vita da una particolare predisposizione che i loro corpi hanno assunto in maniera naturale (la cecità) o acquisita culturalmente (danza popolare, pratica sportiva, ecc).

I tre spettacoli poggiano la loro poetica su una pratica pre-esistente, la quale a sua volta cede impercettibilmente parte della propria rigida impalcatura in favore di un sentire fisico più prossimo alla danza. La tradizione della danza popolare si libera nello sfinimento che ne perpetua la sopravvivenza, l'errore individuale del giocoliere diviene varco di incontro e di com-passione con l'altro, l'agonismo cede il passo a una magnificazione dell'apparato percettivo, che diviene canale di fusione e compensazione tra scena e platea. La pratica dunque traccia un terreno di incontro, circo-scrive delle identità, funge da tensione magnetica tra soggetti e dispositivi, che nel condividerla si con-formano l'un l'altro.

Magnificare l'ascolto attraverso il buio

Aurora (2015) si riconnette ai capitoli precedenti come evento scritto senz'occhi, «composto seguendo il ritmo dell'azione che rivela la natura e il significato della pratica sportiva, dove il tempo non coincide mai con la durata, ma si contrae e si dilata in base alla percezione soggettiva di *performer* e spettatori»⁴. È come se l'incontro con una dimestichezza abilitasse un canale di comunicazione, un varco del sentire che riscrive l'identità individuale all'interno di una volontà comune superiore alla somma delle sue parti. In

4. Cfr. il sito dell'artista, www.alessandrosciaroni.it/AURORA.html (u.v. 10/12/2016).

Aurora (2015) questa volontà ingoia lo spettatore, costretto ad aprirsi a nuove modalità percettive. Il titolo rimanda a quel momento della giornata che rischiara ciò che abbiamo intorno di una nuova luce. Nello spettacolo paradossalmente questa luce è rivelata da un profondo buio che con forza impone allo spettatore di entrare in comunione con i *performer* attraverso canali percettivi diversi dalla vista, l'udito prima di tutti.

Lo spettacolo inizia con i giocatori in campo, accompagnati da due allenatori, che svolgeranno anche la funzione di arbitri. Rispettando il rituale del *goalball*, la prima azione dopo il riscaldamento è la formazione delle squadre. Sin dal primo momento lo spettatore è spinto a prestare attenzione a gesti minimi: i giocatori si dispongono alle due estremità del campo, riconoscendosi e avvicinandosi tra loro attraverso lo schioccare delle dita o della lingua. Una volta formate le squadre, i due arbitri si apprestano a bendare ciascun giocatore. Le regole di questo sport, infatti, impongono la stessa gradazione di cecità a tutti i partecipanti.

Bendato l'ultimo degli atleti, un buio pesto cala su tutta la sala, spiazzando l'attenzione degli spettatori e al contempo rendendoli partecipi della dimensione percettiva dei *performer*. Il buio sulla sala dà infatti la sensazione di indossare la stessa benda dei giocatori, di provare per un attimo la loro condizione. Quando la partita ha inizio le luci si riaccendono ad illuminare in maniera omogenea tutto il campo. La palla, che sembra nascondere dei sonagli al suo interno, balza da una parte all'altra emettendo un rumore ferroso, unico suono non prodotto direttamente dal corpo dei *performer*. Lo sport, infatti, impedisce sia agli atleti che agli astanti di proferire parole che possano condizionare l'andamento silenzioso della partita. Lo spettatore non è avvisato preventivamente di tale regola, ma se ne lascia assorbire per osmosi, una regola non detta che sottomette un individuo ad una comunità. Gli unici suoni che scandiscono il tempo e il ritmo dello spettacolo sono, oltre quello della palla, i fischi degli arbitri a segnare un *goal* o un'irregolarità e i rumori prodotti dai movimenti dei *performer*: battiti sul suolo, schiocchi della lingua, respiri e suoni emessi durante le rincorse che precedono il lancio della palla. Le uniche parole che puntellano lo spettacolo, almeno nella sua prima metà, sono quelle degli arbitri che aggiudicano i punti alle squadre o evidenziano dei falli. Con il procedere della partita, quella che sembra a tutti gli effetti una pratica sportiva inizia lentamente a prendere in prestito i codici più prossimi allo spettacolo. Le rigide regole di uno sport paraolimpico sfumano e si contaminano con i codici più aleatori della pratica performativa. Man mano che il gioco avanza, le luci, inizialmente potenti e uniformi sul campo, iniziano a calare di intensità, fino a quando circa a metà dello spettacolo non fanno ripiombare nuovamente l'intera sala nel buio più profondo. I livelli di sapere tra spettatori e *performer* si

scambiano. Se fino a quel momento lo sguardo dello spettatore si costituiva come quello di un osservatore onnisciente, per qualche minuto la situazione si capovolge: I *performer* continuano a sapere tanto quanto prima, non toccati dal cambiamento di luminosità nella sala, lo spettatore è costretto ad affinare il proprio udito e a percepire gli spostamenti d'aria attorno a sé per poter continuare a comprendere l'andamento della partita.

Quello che poco sopra è stato definito come "limite", sulla scena si traduce come apertura, soglia di conoscenza. Nel saggio *L'intruso*, Jean-Luc Nancy affronta il tema del corpo "alterato" dalla malattia, prendendo spunto dall'esperienza di aver subito un trapianto cardiaco. La condizione di trapiantato risulta per il filosofo come un'ulteriore conferma della non appartenenza del corpo:

Si badi: non è un intruso solo l'organo trapiantato dal corpo di un'altra persona. Esso non fa che esporre una verità più generale. Il "mio" stesso cuore, assente fino a quel momento come la pianta dei miei piedi mentre camminavo, allorché ha smesso di funzionare senza problemi, è diventato un intruso. Mai l'estraneità della mia propria identità, che pure mi è sempre stata presente, mi ha toccato così intensamente.⁵

Così, in *Aurora* (2015), la cecità dei *performer* si configura come metodo di scrittura e al contempo come riflessione sul sistema senso-motorio del corpo. La cecità diviene una lente di ingrandimento per lo spettatore, atta ad esaminare il funzionamento del proprio apparato sensoriale, la "sordità" di alcuni sensi rispetto ad altri.

Riaccese le luci, la partita continua a scivolare maggiormente nel regno dello spettacolo. Ai rumori concessi dallo sport si affianca un tappeto musicale, nello specifico la *Sinfonia n. 3 "Dei canti lamentosi"* (1976) di Henryk Górecki. La musica, dapprima di sottofondo, incalza via via in un crescendo talmente assordante da impedire ogni sorta di comunicazione tra gli atleti. L'ingresso della musica inserisce una nuova variazione nella regolamentazione della condotta del gruppo: l'utilizzo della parola. I *performer* iniziano a scambiarsi indicazioni e battute, fino a quando il livello eccessivamente alto del volume non li costringe a gridare per poter proseguire la partita. La scena scivola nel caos, ogni tentativo di indirizzare la palla verso la porta fallisce, le coordinate spaziali dei giocatori vengono meno al venire meno della possibilità di ascolto. Nuovamente lo spettatore acquista una posizione di sapere superiore a quella dei *performer*. Sapere però, stavolta lontano da quello distaccato del tifoso della prima parte dello spettacolo, ma scosso dal movimento musicale che ne forza i nervi e ne altera le condizioni emotive.

5. Nancy, Jean Luc, *L'intrus*, Paris, Galilée, 2000, trad. it. V. Piazza, *L'intruso*, Napoli, Cronopio, 2000, p. 15.

In questa parte dello spettacolo l'azione della musica diventa duplice: da una parte si traduce in impedimento per i *performer* a procedere nel gioco, dall'altra come punto di svolta, variazione che spalanca le barriere dell'emozione tanto per il *performer* quanto per lo spettatore.

Sulla scena, infatti, gli atleti urlano, picchiano sul suolo e sulla porta, si abbracciano, piangono, impossibilitati a proseguire. Questa situazione di confusione viene spezzata da uno dei *performer*, che in lingua slava impreca contro l'insostenibilità del gioco. Dopo un breve scambio di opinioni tra i due allenatori, la partita prosegue e finisce ripristinando le regole iniziali.

La cecità come dispositivo drammaturgico

A questo punto dovremmo aver chiarito almeno in parte cosa intendiamo quando scriviamo che "i limiti" del corpo dei *performer* divengono motore di senso e principio drammaturgico per lo spettacolo. Il non vedere diviene una pratica di scrittura che plasma l'impianto dello spettacolo a più livelli. Il primo riguarda i codici linguistici dominanti in scena: luce, buio, suono e movimento. La scena si esaurisce nelle due porte da *goalball* alle estremità del campo e nella scelta di disporre gli spettatori lungo i due lati dello spazio scenico così come avviene durante le partite.

Il testo verbale è del tutto assente nella prima parte dello spettacolo e si dirada in poche battute per lo più non riconoscibili dallo spettatore nella seconda parte. Nel complesso non si potrebbe dire che la parola sia il codice dominante dello spettacolo. I movimenti dei *performer* del resto sono esclusivamente di natura funzionale. Sebbene le azioni, ci informa il regista, siano frutto di una rigorosa partitura che ne regola le pause, il ritmo e i suoni, pochi sono i momenti che ne rivelano una natura espressiva⁶. La partitura gestuale infatti è volta esclusivamente a portare avanti la partita. A dominare l'assetto drammaturgico e a porre un distinguo tra una performance sportiva e una performance artistica sono piuttosto le azioni della luce e del paesaggio sonoro.

La luce manca due volte nello spettacolo. Nella fase iniziale, trascinando bruscamente lo spettatore nella totale oscurità in cui tutti i *performer* sono stati condotti. Nella fase centrale dello spettacolo, a seguito di un lento abbassamento dell'intensità che procede per l'intera durata della prima parte. Un diradamento della luce che quasi solca il processo mediante il quale viene meno la vista. E paradossalmente è proprio nella sua assenza che

6. Cfr. Sciarroni, Alessandro, in D'Amico, Flavia Dalila, *Le aporie del corpo eccentrico*, cit.

la luce rivela il suo costituirsi come presenza attorica, così come l'ha definita la studiosa Cristina Grazioli:

In determinati ambiti di creazione e sperimentazione del contemporaneo la luce sembra assumere il compito di esaudire un desiderio presente da almeno due secoli nell'universo delle arti performative e nei suoi territori di riflessione: risolvere il paradosso di un attore non-attore, conciliare le opposte istanze di sottrazione e di immanenza della presenza scenica. [...] La luce non si manifesta nella sua assolutezza: l'effetto luministico è sempre il risultato che scaturisce dalla qualità della luce (e dei dispositivi che la producono) e le forme o i materiali che va a colpire, attraversare o modificare. Non di meno si può mettere in scena la tensione della luce a rivelarsi nella propria purezza: drammaturgie in cui la luce si fa presenza attorica, dove il procedere dell'azione è scandito dalle (differenti) modalità di manifestazione della luce.⁷

L'elemento sonoro invece regola i rapporti prossemici e le relazioni tra i *performer*. Il calpestio sul suolo, i rumori prodotti dalle rincorse che precedono i lanci di palla, i battiti delle mani sul suolo o sulla parte superiore della porta, lo schiocco della lingua o delle dita sono utilizzati dai *performer* sia per regolare la propria posizione nello spazio e rispetto ai compagni di squadra, che per depistare l'avversario circa la posizione di partenza nella fase di lancio. Allo stesso modo l'innalzamento del volume della musica impedisce tali relazioni e sfalda lentamente i principi che regolano il movimento del gruppo. La drammaturgia dunque si lascia disegnare dalle prerogative principali dell'apparato percettivo di una persona ipo e non vedente: la diminuzione o la totale assenza di luce e l'accentuarsi delle facoltà uditive.

Il secondo livello che vede la cecità come modalità di scrittura dello spettacolo è quello che regola il rapporto tra scena e platea. Come si è detto, infatti, l'assenza di luce o il picco dei volumi della musica articolano i rapporti di sapere e rimodulano la sfera percettiva sia dei *performer* che degli spettatori. A luci accese, lo spettatore si affida alla vista, i *performer* all'udito. A luci spente entrambi assestano la comprensione di ciò che sta accadendo sull'udito. Quando la musica raggiunge l'apice, i giocatori sono inabilitati ad ascoltarsi quindi a proseguire le azioni, gli spettatori sono sovraccaricati dalle note drammatiche della traccia sonora, la quale si frappone tra lo sguardo imparziale del tifoso e il sentire commosso dello spettatore. La musica allenta la postura attenta e codificata dell'atleta, si insinua come emozione, nel momento stesso in cui diventa limite. Il climax sonoro si attesta come canale di fusione con lo spettatore, risonanza empatica che scioglie il paradosso del guardare e del guardato nel sentire.

7. Grazioli, Cristina, *Cavità di luce, riflessi d'ombra: poetiche dell'assenza e drammaturgie della luce*, in «Culture Teatrali», numero monografico *On Presence*, n. 21, 2011, pp. 41 e 48.

La musica dunque svela il corpo in quanto emozione e il patire insieme in quanto movimento comune, co-appartenenza allo stesso luogo. Nel complesso, le corde percettive dello spettatore sono quasi violentate e manipolate durante tutto il corso dello spettacolo, tanto da costituirsi come l'oggetto sotto esame di *Aurora* (2015).

È come se i sensi dello spettatore fossero sottoposti a diverse prove: cosa succede se ti privo della vista? E cosa succede se sottopongo la tua attenzione alla ripetitività del gesto sportivo? Cosa succede se riduco all'osso l'azione drammaturgica? E se al contrario la enfatizzo con luci e musiche?

Pungolando diverse funzioni dei percorsi di attenzione dello spettatore, la vista, l'udito, l'olfatto, l'emotività, *Aurora* (2015) sembra mirare alla riarticolazione dei rapporti gerarchici strutturanti i processi cognitivi di fruizione dello spettacolo. Nonostante i riferimenti non siano espliciti, questa combinazione di variabili che spostano continuamente le modalità d'attenzione dello spettatore, sembrano avere qualcosa in comune con lo spettacolo *Deafman Glance* (1971) di Bob Wilson. In questo spettacolo, la sordità del protagonista diventa il dispositivo regolatore di una drammaturgia silenziosa che avanza per immagini, magnificazione del senso della vista e affrancamento dal dominio del testo verbale⁸. Questa "opera del silenzio" della durata di sette ore, è il prodotto delle conversazioni tra Wilson e Raymond basate sulle osservazioni e i sogni di quest'ultimo:

Io e Raymond abbiamo scritto le mie prime opere, tutte mute, perché è vero che è facile sedurre il pubblico con il movimento, ma è anche vero che c'è grande fascino in una performance in cui gli attori sono fermi e al massimo fanno toc toc sul palco. Il loro gesto è energia concentrata. Così ho fatto mio l'aforisma di Ezra Pound: «L'immobilismo è la forza di una bestia feroce».⁹

Se per Wilson la sordità diviene magnificazione dello sguardo, per Sciarroni la cecità diviene una ri-educazione dello sguardo attraverso l'ascolto. La danza viene de-ossificata dalla propria grammatica: il movimento viene deprivato della funzione espressiva, la musica svincolata dal compito di scandire il ritmo della coreografia o di servirla in qualche modo, lo spazio diventa un campo da *goalball*, la durata si ritira nell'azione ripetitiva del lancio di palla. *Performer*, luci, musica, spazio e tempo sono "presenze" non comunicanti, dotate di un'autonoma funzione drammaturgica, organicamente unite dal compito di sollecitare una determinata componente del sistema sensoriale dello spettatore. Con il termine "presenze" ci riferiamo qui all'accezione fornita da Enrico Pitozzi, il quale ne

8. Cfr. Wilson, Robert, *Le Regard du Sourd [Deafman Glance]*, Baltimore, Royal Books, 1971.

9. Wilson, Robert, *Voom Portraits, i sogni di Bob Wilson il video racconto è ad alta definizione*, in «La Repubblica», 14 ottobre 2007, www.repubblica.it/2007/10/sezioni/spettacoli_e_cultura/madre-bob/madre-bob/madre-bob.html (u.v. 3/10/2016).

teorizza una fenomenologia volta a qualificare la composizione scenica contemporanea. Presenza, per lo studioso, non è una nozione da dover necessariamente aggrappare ai *performer*, piuttosto si delinea come un'intensità emergente nella scena strettamente legata non solo alla progettualità che le ha dato forma, ma anche alla modalità attraverso cui viene percepita dallo spettatore. Scrive Pitozzi:

Il concetto di presenza non può più essere ridotto al solo corpo del performer in scena, ma deve essere allargato fino a comprendere quelle che definisco presenze oggettive – figurazioni fatte di materia sonora e luminosa e che ritroviamo, in modo analogo, sia sulla scena performativa che in quella installativa. Per fare questo è necessario spostare l'attenzione dal corpo e focalizzarla sulla composizione del dispositivo, in cui tutte queste figurazioni della presenza prendono forma. È nel dispositivo, infatti, che le presenze si manifestano, permettendo così di sviluppare – al contempo – una fenomenologia della messa in presenza degli enti (corpo compreso) e della sopravvivenza delle loro tracce in colui che osserva. Chiaramente la nozione di gradazione, applicata a quella di presenza, non indica né una variazione di qualità né di quantità, piuttosto di consistenza e di intensità: non c'è una presenza meglio qualificata di un'altra, ma ci sono infiniti gradi di presenza, concepiti secondo scale di intensità diverse. La presenza è dunque la causa iniziale in virtù della quale gli effetti si producono e esistono; L'effetto di presenza testimonia così del passaggio di un corpo che si iscrive nell'assetto percettivo dello spettatore: è la traccia di un movimento, di una immagine o di un suono che non è là o che è stata là ma non lo è più al momento attuale.¹⁰

Dal punto di vista dello spettatore, in *Aurora* (2015) il binomio luce/buio magnifica l'ascolto e regola le dinamiche di sapere, la drammaturgia sonora (parole, versi, rumori e suoni) conferisce volume alle informazioni visive, completa quelle riguardanti i momenti di buio e pungola la componente empatica.

Dal punto di vista dei *performer*, i suoni divengono l'unico dispositivo regolatore delle azioni, dei rapporti prossemici e delle relazioni con l'altro, mentre la luce cede il passo al movimento. Su entrambi i livelli, quello riguardante lo spettatore e quello riguardante il *performer*, la componente percettiva scavalca quella interpretativo-cognitiva. Né infatti i *performer* sono impegnati nell'interpretazione di un ruolo, o una partitura coreografica, che non sia quella del portare avanti la partita rispettando i tempi, le cadenze e i climax dello spettacolo, né gli spettatori sono coinvolti nella comprensione di una narrazione, un'azione, un'immagine, che non sia quella che rimbalza sui propri sensi.

Il filosofo Mario Perniola a tal proposito ha coniato il termine “sensologia” in contrapposizione a quello di ideologia. L'estetica contemporanea, a suo avviso, contravvenendo la costruzione di una dimensione unitaria, si è andata distinguendo per la creazione di un universo affettivo impersonale, che si lascia “sentire” piuttosto che comprendere:

10. Pitozzi, Enrico, *Figurazioni: Uno studio sulle gradazioni di Presenza*, in «Culture Teatrali», numero monografico *On Presence*, a cura di Enrico Pitozzi, n. 21, 2011, pp. 107-108.

Nella sostituzione dell'ideologia con la sensorologia, della burocrazia con la mediocrazia, del narcisismo con lo specularismo, si compie una vera e propria subordinazione del pensare e del fare al sentire, il quale acquista il potere di conferire ai pensieri e alle azioni una dimensione effettuale che da soli non riescono più a raggiungere.¹¹

La cifra dominante nella pratica contemporanea, specialmente quella che ha chiuso il secolo scorso, è per il filosofo quella «dell'impuro del sentire, delle esperienze insolite e perturbanti, irriducibili all'identità, ambivalenti, eccessive» e aggiunge:

È proprio da questo tipo di sensibilità, che intrattiene rapporti di vicinanza con gli stati psicopatologici e le estasi mistiche, con le tossicomanie e le perversioni, con gli handicap e le minorazioni, con i “primitivi” e le culture “altre”, che le arti, la letteratura e la musica del Novecento hanno trovato ispirazione.¹²

Un'estetica che si sviluppa soprattutto nella tensione tra la celebrazione dell'apparenza e l'esperienza cruda della realtà. In *L'arte e la sua ombra*, Perniola si sofferma principalmente sulla seconda componente, quella che ha trascinato il quotidiano in scena, distillandolo in espressività drammatica:

Non si tratta - come in passato - di una rappresentazione il più veristica possibile della realtà, ma di un'esposizione diretta e priva di mediazioni simboliche di eventi che suscitano sgomento, ripugnanza, se non addirittura ribrezzo e orrore [...] la struttura tradizionale di separazione tra l'arte e il reale sembra crollata definitivamente [...] e l'arte acquista una fisicità e una materialità che non aveva mai avuto prima.¹³

La propensione a trascinare in scena la realtà è un'altra delle caratteristiche riscontrata nella trilogia di cui *Aurora* (2015) fa parte. A proposito della danza degli anni Novanta Silvia Fanti scrive:

Non si tratta più di confezionare (o di assistere, se ci mettiamo dalla parte dello spettatore) una meravigliosa lezione di virtuosismo (lo Spettacolo), ma di far penetrare la quotidianità con le sue mediocrità, le sue sbavature, il suo non essere necessariamente seducente (privilegiando la mise en presence piuttosto che la mise en scene). [...] È una rete di intrecci, una topografia impossibile da catalogare, che si ridisegna in continuazione nei suoi protagonisti, nei suoi esiti spettacolari, nei formati, nelle sinergie.¹⁴

Quella che tuttavia Sciarroni porta in scena, non è una quotidianità grezza, o una seducente biografia, come può essere il coinvolgimento dei vissuti dei *performer* negli

11. Cfr. Perniola, Mario, *Del sentire*, Torino, Einaudi, 1991, p. 3.

12. Cfr. Perniola, Mario, *L'estetica del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 155.

13. Perniola, Mario, *L'arte e la sua ombra*, Torino, Einaudi, 2000, p. 30.

14. Fanti, Silvia (a cura di), *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003, pp. 10-11.

spettacoli di Delbono, o la danza eseguita da non professionisti portata in scena da Jérôme Bel o Virgilio Sieni. La quotidianità portata in scena da Sciarroni è già riplasmata da una cornice performativa, che può essere l'arte circense o lo sport. Il quotidiano che interessa il coreografo è un contesto, che pur distaccandosi da quello teatrale, è comunque conformato ad una dimensione codificata, rituale e regolamentata. Benché in Sciarroni non esista la ricerca del punto estremo, dello sforzo inteso come sfinimento del corpo ed esposizione del dolore di cui invece parla Perniola (riferendosi soprattutto alle esperienze *cyberpunk* degli anni '80), la sua estetica si nutre di una certa dose di attrazione per gli stati alterati del corpo e di una "subordinazione del pensare al "sentire". In questo senso quella di "corpo" è una nozione centralissima nella produzione di Sciarroni e in *Aurora* (2015) in particolare. Ad emergere in questo spettacolo non è solo la corporeità del *performer*, le sue percezioni e funzionalità che, come abbiamo detto, hanno il compito di strutturare la scena, ma è anche quella dello spettatore. Tanto che si potrebbe asserire che il corpo stesso diviene soggetto e oggetto dello spettacolo insinuandosi come forma plasmante e contenuto plasmato. Vista e udito, individuale e collettivo, percezione interna e percezione esterna alla scena, luce e suono, si avviluppano l'un l'altro in una esteriorizzazione della fisiologia dei *performer*, che diviene riflesso incondizionato per lo spettatore.

Il corpo, in questo spettacolo, non è posto davanti allo spettatore, ma lo avvolge, si costituisce come un "fra", un incontro che attiva uno scambio. L'ontologia della corporeità che viene delineandosi in *Aurora* (2015) sembra nutrirsi di quella tracciata dal già citato filosofo Jean-Luc Nancy:

Se l'interiorità del soggetto nudo è mera superficie incarnata, psiche estesa, l'esibizione indifesa del corpo è anche la soglia dell'eros, un invito a guardare e a toccare nell'essere uno accanto all'altro [...] Denudarsi vuol dire esporsi come immagine, trasferire ogni arcana profondità sulla superficie corporea perché il mondo è composto di superfici su superfici. [...] Un corpo accede a se stesso come fuori. Io sono per me stesso un fuori. È attraverso la mia pelle che io mi tocco e mi tocco dal fuori.¹⁵

Lo spettacolo di Sciarroni sembra attestarsi come il riversarsi di un corpo sulla platea, "un'esposizione" in termini nancyani che diventa inglobamento: l'incontro di due corpi, *performer* e spettatori, che nel toccarsi si conformano e deformano l'uno dell'altro. Sono corpi-soggetto dunque, che si conoscono tramite il rapporto con gli altri e questo è vero sia se pensiamo allo scambio di qualità sensoriali con gli spettatori, che se pensiamo al rapporto tra i *performer* in scena. Ciascun *performer* si orienta nello spazio attraver-

15. Nancy, Jean Luc, *58 Indices sur le corps*, Montreal, Éditions Nota bene, 2004, trad. it. *Indizi sul corpo*, Torino, Ananke, 2009, p. 76.

so i rumori prodotti dall'altro, i portieri si lanciano a parare la palla scommettendo sui calpestii provenienti dall'altra parte del campo.

Non c'è alcuna distinzione tra l'interiorità del corpo e la sua exteriorità, tanto che questi due termini, "interiorità" ed "esteriorità", possono riferirsi sia al funzionamento dell'organismo che all'orchestrazione dei dispositivi scenici. Quello che si configura dunque è un soggetto che pur conservando la propria individualità si lascia assorbire dalle qualità del mondo circostante. Un soggetto dinamico che vive grazie alla presenza di altri soggetti, gli altri *performer* e lo spettatore, e si nutre delle intensità rilasciate dal mondo che abita, la luce e il suono. Scena e platea allora si prolungano l'un l'altra, lasciandosi attraversare dalle altre "presenze" sceniche che ne organizzano il sentire. La luce, il suono, il tempo e lo spazio si affrancano infatti come fasci energetici che articolano il rapporto tra i soggetti. Come scrive Enrico Pitozzi:

Soffermarsi su questi effetti prodotti dalla presenza, significa interrogare e estendere i modi che mirano a organizzare la percezione dello spettatore. Si tratta, in altri termini, di fare di un corpo un insieme di intensità che oltrepassano la persona [...] Questo significa affermare la necessità di uscire da una logica che concepisce la scena come fondata sull'azione – e dunque sulla linearità – per percepire il funzionamento e l'attivazione di un'altra logica, quella della trasformazione. Allora, per localizzare e riconoscere la presenza in questa particolare dimensione, non è sufficiente soltanto guardare o ascoltare, ma è necessario ripensare la percezione, il suo posizionamento, passando da una modalità che procede per forme a una che privilegia le intensità. Percepire l'intensità significa accostarsi all'invisibile e all'inudibile, entrare dentro la visione e l'ascolto per ricomporli sotto nuove forme e fare dell'*unheimlich* – dello spaesamento – il proprio punto di fuga, il movimento intorno al quale configurare la propria costellazione percettiva.¹⁶

Riavvolgendo il nastro in effetti, il titolo "Aurora" è proprio un auspicio alla trasformazione. Lo spettacolo è un ripensamento dello stare a teatro, un "entrare dentro la visione e l'ascolto". La cecità dei *performer* non si manifesta come una mancanza, ma funge da valvola attivatrice di nuove logiche del partecipare ad uno spettacolo e del sentirsi, messa in discussione della norma in favore di una riconfigurazione dei sensi, "movimento intorno al quale configurare la propria costellazione percettiva".

Bibliografia

- Bozzaotra, Angela, *Intervista ad Alessandro Sciarroni*, 2015, sciami.com/scm-content/uploads/sites/7/2017/10/Angela-Bozzaotra-Alessandro-Sciarroni-Untitled-DNA-scritture-2013.pdf, (u.v. 27/12/2017).
- Bozzaotra, Angela, *Teofanie eretiche. Sulla poetica di Alessandro Sciarroni*, in «Danza e Ricerca», n. 7, 2015, DOI: [10.6092/issn.2036-1599/5956](https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/5956), pp. 83-106 (u.v. 28/12/2017).

16. Pitozzi Enrico, *Figurazioni*, cit., p. 126.

- D'Amico, Flavia Dalila, *Le aporie del corpo eccentrico: Per una configurazione del soggetto in scena*, Tesi di Dottorato XXIX ciclo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Roma La Sapienza, Tutor Valentina Valentini.
- Fanti, Silvia (a cura di), *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003.
- Grazioli, Cristina, *Cavità di luce, riflessi d'ombra: poetiche dell'assenza e drammaturgie della luce*, in «Culture Teatrali», numero monografico *On Presence*, a cura di Enrico Pitozzi, n. 21, 2011.
- Nancy, Jean Luc, *58 Indices sur le corps*, Montreal, Éditions Nota bene, 2004, trad. it. *Indizi sul corpo*, Torino, Ananke, 2009.
- Nancy, Jean Luc, *L'intrus*, Paris, Galilée, 2000, trad. it. Piazza, *L'intruso*, Napoli, Cronopio, 2000.
- Perniola, Mario, *Del sentire*, Torino, Einaudi, 1991.
- Perniola, Mario, *L'arte e la sua ombra*, Torino, Einaudi, 2000.
- Perniola, Mario, *L'estetica del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- Pitozzi, Enrico, *Figurazioni: Uno studio sulle gradazioni di Presenza*, in «Culture Teatrali», numero monografico *On Presence*, a cura di Enrico Pitozzi, n. 21, 2011.
- Wilson, Robert, *Voom Portraits. i sogni di Bob Wilson il video racconto è ad alta definizione*, in «La Repubblica», 14 ottobre 2007, www.repubblica.it/2007/10/sezioni/spettacoli_e_cultura/madrebob/madrebob/madrebob.html. (u.v. 3/10/2016)
- Wilson, Robert, *Le Regard du Sourd [Deafman Glance]*, Baltimore, Royal Books, 1971.

Maria Venuso

La danza di Zorba: evoluzione di un mito moderno*

Il più delle volte io non parlavo; che cosa poteva dire un “intellettuale” a un drago? Lo ascoltavo raccontarmi del suo villaggio sul Monte Olimpo, delle nevi, dei lupi, dei comitagi, di Santa Sofia, della lignite, della magnesite, delle donne, di Dio, della patria e della morte – e all'improvviso, quando era stanco e non ne poteva più delle parole, balzava in piedi, sui grossi ciottoli della spiaggia, e cominciava a ballare

Nikos Kazantzakis, *Zorba il Greco*¹

Premessa

Zorba è una figura letteraria non troppo lontana dal nostro tempo, una figura che siamo abituati ad applaudire sulle scene di grandi e piccoli teatri, di piazze e schermi televisivi e che costituisce un esempio evidente di come il carattere di un personaggio possa, talvolta, smarrire la propria valenza originaria, diventando qualcosa di molto diverso rispetto alle intenzioni dell'Autore². La questione passa attraverso la danza: da espressione di un mondo concettuale ben preciso, essa modifica il punto di vista di chi si avvicina al personaggio attraverso il *medium* della *performance*.

Su questo aspetto specifico non è stato scritto molto³, a dimostrazione della scarsa considerazione di un simbolo della Grecia moderna che nasce dalla penna di Nikos

*Essendo stati riscontrati alcuni errori redazionali nel testo pubblicato nel dicembre 2017, l'articolo viene qui riproposto nella versione corretta. L'elenco delle correzioni, effettuate il 21 giugno 2018, è reperibile nello specifico *Erratum* (DOI: [10.6092/issn.2036-1599/8162](https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/8162)).

1. Kazantzakis, Nikos, *Zorba il Greco*, Milano, Crocetti Editore, 2011, p. 11.

2. Il presente contributo nasce da un'idea enunciata in occasione del Congresso Internazionale promosso ad Atene dalla Society of Dance History Scholars, *Cut & Paste: Dance Advocacy in the Age of Austerity*. Cfr. XXX, *Zorba's dance in Lorca Massine's dancing expression*, in *Congress on Research in Dance Conference Proceedings*, 2016, pp. 425-430, www.cambridge.org/core/journals/congress-on-research-in-dance/article/zorbas-dance-in-lorca-massines-dancing-expression/93731A69364EC2024B63A908EFC163CC.

3. Le riflessioni degli studiosi su Zorba si concentrano, in linea di massima, sulla sua danza e la sua ricezione in Occidente. Si vedano in merito i lavori di Bien, Peter, *Zorba the Greek, Nietzsche, and the Perennial Greek*, in «Antioch Review», vol. XXV, n. 1, 1965; Hnaraki, Maria, *Speaking Without Words: Zorba's*

Kazantzakis, con il romanzo *Vita e imprese di Alexis Zorbàs*, del 1943, e del peso che vi assume la danza come linguaggio non verbale. Il passaggio al grande pubblico avviene nel 1964, grazie alla pellicola cinematografica *Zorba il Greco*, diretta da Michael Cacoyannis e, oltre vent'anni dopo, grazie al balletto omonimo di Lorca Massine, che ne ha traslato il carattere su un registro diverso, trasformando Zorba nel patrono dell'intrattenimento gioioso.

In questa sede si tenterà una disamina a volo d'uccello del mito di Zorba, così noto ma allo stesso tempo sconosciuto: un *modus vivendi* che, grazie alla danza, vince il dolore e veicola il messaggio originale dell'essere umano. Il suo movimento liberatorio è filosofia di vita di un personaggio letterario che commenta i mali dell'essere umano, pagina dopo pagina, e che nella danza trova una risoluzione ai problemi dell'esistenza.

La finalità principale di questa ricerca è riportare alla luce il reale significato attribuito alla danza come emerge dal romanzo, sottolineando la distorsione che, ad oggi, si riscontra nei confronti del personaggio di Zorba alla luce delle rappresentazioni coreutiche. Si analizzeranno alcuni limiti del linguaggio coreico all'atto di diventare narrazione di se stesso, per sottolineare successivamente i meriti che, al contempo, esso acquisisce in relazione all'elemento femminile, vestito di luce nuova. Muovendo da una sintetica comparazione tra romanzo, film e partitura coreografica, si esaminerà il valore semiotico e "semantico" della danza di Zorba, la sua evoluzione nei tre contesti in esame e il punto d'approdo nella coreografia di Lorca Massine. Sarà quindi analizzata la metamorfosi dei personaggi principali, con un *focus* sulle protagoniste femminili e la loro evoluzione, nel passaggio dal codice letterario a quello della danza, toccando *en passant* – come accennato – la visione del regista Cacoyannis. Saranno infine presi in considerazione alcuni aspetti della coreografia⁴ per evidenziare come, anche attraverso il filtro della pellicola cinematografica e l'uso che vi si fa della danza, quest'arte diventi rivelatrice di una collettività nuova, ma trovi al contempo difficoltà a esprimere la valenza originaria contenuta nel romanzo di Kazantzakis.

Si parla spesso della danza di Zorba da un punto di vista musicale e antropologico,

Dance, in «Bulletin of the Institute of Ethnography SASA», vol. LVII, n. 2, 2009, pp. 25-35, www.etnoinstitut.co.rs (u.v. 20/06/2016); Pateraki, Mimina - Mountakis, Constantinos, *Zorbàs Cinematiuc Dance: Global Fame, Local Claim Beyond Studios and Screens*, in «Episteme tou Coroù», vol. VI, 2013, pp. 67-85, www.academia.edu (u.v. 15/06/2016); Zografou, Magda - Pateraki, Mimina, *The "Invisible" Dimension of Zorbàs Dance*, in «Yearbook of Traditional Music», vol. XXXIX, 2007, pp. 121-135, www.ictmusic.org (u.v. 30/05/2016).

4. Il video preso in esame è quello basato sulla registrazione del balletto, nel 1990, presso l'Arena di Verona e pubblicato da Domovideo. Direttore dell'orchestra lo stesso Mikis Theodorakis; interpreti principali: Vladimir Vassiliev, Gheorghe Iancu, Luciana Savignano. Orchestra, Coro e Corpo di Ballo dell'Arena di Verona.

ma la realizzazione coreografica del lavoro che Theodorakis considera il suo «più rappresentativo»⁵ non è stata ancora indagata con interesse scientifico, per cui si tenterà di offrire qualche iniziale spunto di riflessione.

Il mito di Zorba dal romanzo di Nikos Kazantzakis alla coreografia di Lorca Massine, attraverso il filtro della pellicola di Michael Cacoyannis

Il romanzo *Vita e imprese di Alexis Zorbàs* è conosciuto in tutto il mondo come *Zorba il Greco*. Divenuto internazionalmente simbolo di liberazione, accoglie in sé non poche riflessioni di natura filosofica, prestandosi a due importanti trasposizioni, prima nel campo del cinema e poi in quello del teatro musicale. Fin dal prologo la danza assume grande rilievo, perché in grado di comunicare quello che l'uomo non riesce a esprimere a parole⁶.

La trasposizione del romanzo in coreografia da parte di Lorca Massine su musiche di Mikis Theodorakis per commissione dell'Arena di Verona, andata in scena in prima assoluta, come noi lo conosciamo, nel 1988 con Vladimir Vassiliev nel ruolo di Zorba, Gheorghe Iancu in quello di John, Luciana Savignano in quello della vedova (ma una primissima versione, con alcune differenze, risale al 1987) ha semplificato la complessità ideologica del libro, ringiovanendo il mondo antico descritto da Kazantzakis. Il contrasto apollineo/dionisiaco è affidato allo stile dei protagonisti, imponendo come nuova tradizione una danza creata per il film diretto da Cacoyannis nel 1964 (con Anthony Queen nel ruolo di Zorba, Alan Bates in quello di John, Irene Papas nel ruolo di Marina e Lila Kedrova in quello di Madame Hortense): il *Syrtaki*.

Come scrive Maria Hnaraki:

L'immagine finale con la quale il pubblico lasciava la sala cinematografica era quella della danza di Zorba, una scena che è divenuta il simbolo della Grecia e dello spirito greco, di cui Zorba è il simbolo. La popolarità del motivo portò alla produzione di un musical a Broadway nel 1968 e di un balletto nel 1987. Per Mikis Theodorakis la musica del film è stata trasformata in un mito. Da quel momento, Zorba e la sua danza hanno prestato il loro nome a ristoranti e altri tipi di prodotti in tutto il mondo⁷.

5. Hnaraki, Maria, *Speaking Without Words*, cit., p. 2.

6. Cfr. Orfanos, Spyros, *Mythos and Logos*, in «Psychoanalytic Dialogue», vol. XVI, n. 4, 2006, pp. 481-499, www.tandfonline.com/doi/abs/10.2513/s10481885pd1604_12 (u.v. 30/04/2016), in Hnaraki, Maria, *Speaking Without Words*, cit., p. 25 e p. 31.

7. Cfr. *Ibidem*. Il musical, su versi di Fredd Ebb e musica di John Kander, è un adattamento di romanzo e film e si concentra sull'amicizia tra Nikos (non più John) e Zorba e sulla loro relazione con le due donne del

Questa nuova tradizione nasce dal film e si basa su reminiscenze antiche e popolari. Un «nuovo mito»⁸, ovvero un fenomeno sociale rilevante, dal momento che il nome di *Zorba* è internazionalmente legato al *Syrtaki*. Manca, tuttavia, la consapevolezza di quanto profondo fosse il significato attribuito all'atto del danzare nel testo originale. Spesso Kazantzakis descrive nei dettagli lo sviluppo delle condizioni psicologiche che rendono la musica e la danza un imperativo necessario, in quanto attività rappresentative della rivelazione e della liberazione dell'eroe. Così accade per lo strumento che *Zorba* porta sempre con sé: il salterio. I riferimenti alla danza sono costanti nel romanzo; diminuiscono nella trasposizione cinematografica, dove *Zorba* si lancia in una danza furiosa quando ricorda la morte del figlioletto primogenito, mentre John tenta di ripeterne su se stesso gli schemi, prima di decidersi a conquistare la vedova. Nell'immaginario collettivo, l'interpretazione di Anthony Queen lascia il posto a un messaggio di comunità, un tipo di danza divenuta sociale e di cui (molto spesso e finanche in Grecia) si ignora l'origine recentissima.

Il balletto *Zorba il Greco* è stato rappresentato in tutto il mondo e il pubblico ne ha decretato la trasformazione in mito moderno; l'accento è posto sulla libertà che la danza offre all'uomo, sulla gioia di vivere, sulla celebrazione dell'amicizia e dell'amore. Tuttavia, il romanzo originale sembra conferire più importanza al valore spirituale, interiore e comunicativo della danza, rispetto alla messa in scena ballettistica, mentre la trasposizione cinematografica, come è logico, ne colloca la presenza nei momenti più opportuni, dal punto di vista drammaturgico.

Se *Zorba* ha molte cose da dire ma preferisce danzarle è perché, attraverso il linguaggio del corpo, i Greci creano un dialogo fra lo spirito occidentale-apollineo e quello orientale-dionisiaco, collocando sempre al centro del loro mondo l'essere umano. A questo proposito la visione di un cretese appare interessante: l'elemento greco e quello orientale si giustappongono senza fondersi del tutto, creando un terzo luogo, secondo la visione di Kazantzakis. Creta è crocevia di molte culture e civiltà, una sintesi che lo scrittore aveva sempre perseguito, non sentendosi né europeo, né greco antico, né orientale, quanto invece una commistione di tutte queste forze e delle loro componenti che lo avevano rinforzato, rendendolo orgoglioso e forte⁹.

romanzo. La prima rappresentazione ebbe luogo a Broadway, per la produzione di Harold Prince, nel 1968. Cfr. Smith, Cecil; Litton, Glenn, *A Musical Comedy in America: From the Black Crook to South Pacific, From The King & I to Seeneey Todd*, New York, Routledge, 1987, p. 287; Patinkin, Sheldon, *No legs, no jokes, no chance: A History of the American Musical Theater*, Evanston, Northwestern University Press, 2008, p. 400.

8. Si veda il sito ufficiale del compositore: Theodorakis, Mikis, *Ergography*, in www.mikistheodorakis.gr/el/music/ergography/ballets/?nid=4619 (u.v. 20/09/2016). Si pensi inoltre al mito tragico chiamato *Zorba in Bien*, Peter *Zorba the Greek*, cit., p. 155.

9. Hnaraki, Maria, *Speaking Without Words*, cit., pp. 25-28; p. 30.

Nel romanzo la musica e la danza sono due attività che rappresentano la rivelazione e la liberazione dell'eroe. Lo strumento musicale e il corpo, a sua volta strumento del linguaggio coreico, sono i simboli di questa elevazione dello spirito, che anela alla libertà:

[...] “Se avrò voglia. Lavorare, quanto vuoi; sarò il tuo schiavo! Ma il salterio è un'altra cosa. È un animale selvaggio, ha bisogno di libertà. Se avrò voglia suonerò; canterò anche. E ballerò lo *zeimbèkiko*, il *chassàpiko*, il *pendozali* – ma, te lo dico adesso, dovrò averne voglia. Patti chiari: se mi costringi, mi hai perso. In queste cose, sappilo, sono un uomo”.

“Un uomo? Che cosa vuoi dire?”

“Che sono libero”¹⁰.

Nel balletto di Lorca Massine non è presente nessuno strumento musicale nelle mani di Zorba, ma la musica della partitura, spesso rinforzata dalle voci, è l'elemento fondamentale della narrazione. La musica è il punto in comune più evidente con la versione cinematografica e sembra molto più adatta all'introspezione psicologica dei personaggi, vista la felice sintesi dei tre elementi suddetti di cui Theodorakis è portatore: identità europea (musica sinfonica), greca e cretese.

Benché questa produzione coreografica sia stata (e sia a tutt'oggi) un indiscusso successo di pubblico e di critica con recite in tutto il mondo, esistono diversi limiti e rischi di banalizzazione legati alla caratterizzazione del personaggio, specie negli allestimenti meno imponenti, rispetto a quello originale. La danza di Zorba è generalmente ascritta nell'ambito del dionisiaco; in un'intervista risalente al 2009 Lorca Massine così descrive il suo Zorba:

Zorba è l'irrazionale, il dionisiaco. Non appartiene a nessuna forma in particolare, il linguaggio coreografico è stato concepito su una forte base folklorica completamente liberato da ogni schema su cui spicca il *syrtaki*, la tipica danza greca. Non c'è uno stile preciso ma un caos ordinato che mi permette di tornare al principio della creazione, di attingere alla catarsi, che vuol dire passare dalla ritualità degli interpreti al pubblico¹¹.

Essa, come tenteremo di dimostrare, poco o nulla ha a che fare col baccanale. Questa danza, ovvero la «small-scale invented tradition»¹², eseguita per legittimare gli interessi vacanzieri dei visitatori di turno, non sembra destare l'interesse di un turismo culturale diverso da quello che si ferma allo pseudo-folklore. In più, la facilità con la quale talvolta si manipola la coreografia originale “desemantizza” (e risemantizza) il personaggio: da un lato ne amplifica la fama, dall'altro rischia di ridurre la profondità originaria del pensiero

10. Kazantzakis, Nikos, *Zorba*, cit., p. 31.

11. Testa, Elisabetta, *Incontro con Lorca*, in «Tuttodanza», a. XXXIII, n. 3, 2009, pp. 44-45.

12. Pateraki, Mimina -Mountakis, Constantinos, *Zorba's Cinematic Dance*, cit., p. 68.

di Zorba maestro di vita, confinando la visione dell'uomo greco in un ambito di stereotipata superficialità, imbrigliato nella pericolosa triade donne-vino-allegria. Ma non è esattamente questo il messaggio. Non c'è allegria nella danza dello Zorba letterario, poiché egli esprime innanzitutto il dolore e poi la liberazione dalle angosce della vita. La sua essenza dionisiaca risiede nella forza vitale che il nuovo greco sente di dover comunicare e lo fa danzando.

Il romanzo di Kazantzakis, scritto – come già ricordato – nel 1943 durante l'occupazione tedesca, esplorava il «Greek people's remarkable powers of endurance despite repeated disaster»¹³. E la danza è un rimedio a diversi tipi di disastri, perché il suo impiego, inconscio e creativo, è mezzo terapeutico di analisi del sé e della propria psiche¹⁴.

Molto significativo, in proposito, il seguente passo:

[...] Io sono fatto così. Dentro di me c'è un diavolo che grida, e io faccio quello che mi dice. Ogni volta che mi sento soffocare, mi grida: "Ballala!", e io ballo. E mi torna il respiro. Quella volta che morì mio figlio, il mio piccolo Dimitris, nella Calcidica, mi misi a ballare come poco fa. I parenti e gli amici che mi videro ballare davanti alla salma si buttarono su di me. "Zorba è impazzito", gridavano, "Zorba è impazzito". Ma io, in quel momento, se non avessi ballato sarei impazzito per il dolore. Perché era il mio primogenito, e aveva tre anni, e non riuscivo a sopportare la sua perdita. Hai capito quello che ti dico, padrone, o parlo al vento? [...] Un'altra volta mi trovavo in Russia [...] diventai amico di un russo [...] A furia di gesti e farfugliando, ci facevamo capire. Lui cominciava a parlare per primo; quando non capivo più, gli gridavo "Stop!", e allora si alzava per ballare; ballava quello che cercava di dirmi. E io facevo lo stesso. Quello che non riuscivamo a dire con la bocca, lo dicevamo con i piedi, con le mani, con la pancia e con grida selvagge [...]. Quando non riuscivo più a capire [...] subito il russo saltava su e cominciava a ballare. Ballava come uno scatenato; e io gli guardavo le mani, i piedi, il petto, gli occhi, e capivo tutto [...] Poi toccava a me [...] Saltavo su, spostavo sedie e tavolini e cominciavo a ballare [...] Eh, come sono caduti in basso gli uomini, che il diavolo se li porti! Hanno trascurato il corpo e sono diventati muti. Parlano solo con la bocca. Ma cosa vuoi che dica la bocca, che cosa può dire la bocca? Avresti dovuto vedere come mi mangiava con gli occhi il russo, dalla testa ai piedi, e come capiva tutto! Ballando gli ho raccontato tutte le mie passioni, i viaggi, quante volte mi sono sposato, i mestieri che ho imparato [...] come mi hanno arrestato, come sono evaso, come sono arrivato in Russia [...] Tutto, capiva tutto, anche se era un po' scemo. Parlavo con i piedi, con le mani, parlavo con i capelli, con i vestiti. Perfino un coltello a serramanico che avevo attaccato alla cintura, perfino quello parlava¹⁵.

Una delle espressioni più emblematiche del significato profondo che si dà alla danza nel romanzo è: «Hanno trascurato il corpo e sono diventati muti». Nulla di più eloquente riguardo al concetto di incorporazione del sentimento che, penetrato in ogni parte del

13. Ivi, p. 70.

14. Hnaraki, Maria, *Speaking Without Words*, cit., p. 25.

15. Kazantzakis, Nikos, *Zorba*, cit., pp. 103-105.

sôma, si traduce in movimento¹⁶. Le tipologie e l'evoluzione della comunicazione non verbale e il concetto di danza come *human behavior* portano Judith Lynne Hanna a una teorizzazione nell'ambito della quale «Human dancing behavior emerges from an evolutionary process lasting millions of years», per cui forse «presages might be found in other animals and in infants»¹⁷. L'*humanitas* di Zorba è veicolata dalla danza, più che dal linguaggio verbale, e il movimento appare l'epilogo di una evoluzione altrettanto millenaria della comunicazione di uno stato d'animo attraverso il corpo. L'incorporazione dei sentimenti e la loro esplicazione attraverso la danza sono, nel romanzo, caratteristiche proprie dell'elemento maschile, intorno al quale ruotano la filosofia della vita, dell'amore e della morte. Lo scritto, in tal senso, testimonia una concezione molto moderna di *embodiment*, diventando veicolo di una cultura individuale che Zorba cerca di trasmettere al suo migliore amico.

Un punto di vista femminile

L'amore e la morte – temi cruciali della vita dell'uomo – sono espressi in maniera differente da Massine, in parte per esigenze pratiche, in parte per scelta consapevole e, con ogni probabilità, necessaria. La coreografia dà voce all'amore visto anche da un punto di vista femminile; questo elemento manca nel romanzo, con la sola eccezione del patetico personaggio di Madame Hortense, descritta, però, da un punto di vista strettamente maschile. La tradizione ellenica, com'è noto, fin da Omero fa della donna la regina del silenzio; nel teatro greco i ruoli femminili erano interpretati da uomini, mantenendo sulla scena il silenzio della quotidianità domestica e politica; come ricordano le *gnomai* delle grandi tragedie¹⁸.

La danza, proprio perché senza parole, può far parlare le donne di Kazantzakis mantenendole al contempo silenziose, per assegnare, in questo modo, spazio più ampio ai sentimenti dell'universo femminile. L'unico momento di grande interiorità è riservato, come accennato, al mimo di Hortense e a questa figura è affidata la melodia più poetica, piena di nostalgia e di rammarico per i tempi della giovinezza che non sono più.

16. Sul concetto di *embodiment* e di corpo in movimento si vedano Leigh Foster, Susan, *Dancing Bodies* in Desmond, Jane C. (a cura di), *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Durham, Duke University Press, 1997, 235-257; Horton Fraleigh, Sondra, *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987, *passim*.

17. Hanna, Judith Lynne, *To Dance is Human. A Theory of Non verbal Communication*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 58; pp. 74 e ss., nelle quali si approfondisce anche la sfera cognitiva legata alla semiotica della danza, così come si toccano, da p. 83, gli schemi socioculturali del *Dance Movement*.

18. Si veda in merito Ghiglione, Alessandra - Rivoltella, Pier Cesare, *Altrimenti il silenzio. Appunti sulla scena al femminile*, Milano, Euresis Edizioni, 1998, *passim*.

Differenze sostanziali emergono nella visione del personaggio: la vecchia semimarcia del romanzo è resa quasi alla lettera nel film; nel balletto la danzatrice è in genere sempre esteticamente gradevole, anche se, nella versione originale, Hortense è una vera “maschera”, pallido fantoccio sfigurato da una corruzione perpetua. Il balletto addolcisce, altresì, il comportamento di Zorba verso la sua «Bubulina»¹⁹; suggestiva, in merito, la scena del matrimonio che si avvera solo nella mente della donna e che Massine mostra al pubblico grazie a un lunghissimo velo e alla pantomima dell'imeneo nuziale, con tanto di *taedae*, sottolineato musicalmente dal coro di voci femminili, doppiato dalle danzatrici.

La donna è l'oggetto intorno al quale ruota il soggetto del romanzo. Amore/odio, compassione/disprezzo, inutilità/necessità sono le coppie antitetiche relative alla caratterizzazione dell'elemento femminile, nel testo originale. Qui la donna non danza mai, così come non danza nel film, dove l'asciutta recitazione di Irene Papas traduce in gesti il senso di emarginazione secolare della donna greca ivi rappresentata²⁰. Zorba, dal suo canto, si sente indipendente e libero proprio perché può danzare. Così, nella parte finale del romanzo, si legge:

[...] quella danza di Zorba era tutta una sfida, un'ostinazione, una rivolta. [...] “Che cosa puoi farmi, Onnipotente? Non puoi farmi nulla; soltanto uccidermi ... me ne frego. Mi sono tolto la soddisfazione, ho detto quello che volevo dire; ho avuto il tempo di ballare, non ho più bisogno di te!”

Guardavo Zorba ballare e comprendevo per la prima volta la ribellione dell'uomo per vincere il peso e la materia, la maledizione ancestrale [...] i suoi passi impetuosi e nel contempo elaborati imprimevano sulla sabbia la storia demoniaca dell'uomo²¹.

Nel mondo descritto da Kazantzakis, dove il tempo sembra essersi fermato, questa libertà è una prerogativa maschile. Nella prima scena dell'allestimento coreografico di Massine per l'Arena di Verona, gli uomini sono in evidenza e le donne, in abbigliamento moderno, camminano sui praticabili; la musica, grave per gli uomini, cambia nel timbro e negli strumenti per le donne. Elemento maschile e femminile, in eterno conflitto, si contrappongono nei blocchi coreografici di massa e danzano insieme in un'apparente

19. Laskarina Bubulina (Costantinopoli, 1771 - Spetses, 1825), eroina dei valori liberali puri e dell'amor di patria della Grecia moderna, partecipò attivamente alla Rivoluzione greca del 1821. Cfr. in merito la dissertazione di dottorato, edita nel 2007, di Kalogeropoulos Householder, *The Life and Legacy of Laskarina Bouboulina: Feminist Alternatives to Documentary Filmmaking Practices*, College Park, University of Maryland, 2007. Nel 1959 fu girato un film, *Bouboulina*, scritto e diretto da Kostas Andritsos, con Irene Papas nei panni di Laskarina. Un discendente dell'ammiraglia, Philip Demertzis-Bouboulis, le ha dedicato una biografia edita nel 2001 a cura del museo di Spetses (Philip Demertzis-Bouboulis, *Laskarina Bouboulina*, Spetses, Mouseum Bouboulinas, 2001).

20. Non si tratta, qui, di una trattazione della danza nel cinema, poiché il discorso non rientrerebbe nel focus proposto. Per questo tipo di visione cfr. Rosso, Francesca, *Cinema e danza. Storia di un passo a due*, Torino, UTET Università, 2008.

21. Kazantzakis, Nikos, *Zorba*, cit., p. 359.

schermaglia amorosa. Nel romanzo sembrano eterni nemici, mentre nel film le popolane sono spesso scenografia silente, ieratiche lungo i muri delle case, in una staticità che sembra evocare la statuaria arcaica.

La vedova, nell'allestimento preso in esame, non è vestita di nero ma di blu. Nel film pronuncia due battute, mentre nel romanzo cinque o sei, silenziosa e casta. Nel balletto, fin dalla prima entrata in scena, c'è qualcosa di sensuale e deciso nei suoi movimenti; come la puledra che nitrisce nel romanzo, così l'erotismo intrinseco della donna affiora nella messa in scena coreografica. E qui c'è il contatto con l'elemento maschile, nel primo passo a due. Ma la cosa più importante è che nel balletto la donna ha un nome: si chiama Marina e veste il colore del mare. Quel mare che in Kazantzakis è così presente e lava sia Zorba che John; quest'ultimo, bagnandosi nelle acque cretesi, si ricongiunge alla Madre Terra.

Prestando attenzione alle sequenze coreografiche proposte da Massine in questo allestimento, è possibile notare come la danza iniziale delle donne abbia un sapore orgiastico, accompagnata da un'ostinata introduzione degli archi. La musica è come un fuoco e richiama alla mente il fraseggio del *Confutatis* dal *Requiem* mozartiano; il fuoco di Dioniso è in origine affidato alle donne del suo corteo, perché l'elemento maschile si sarebbe aggregato al Dio solo dopo l'episodio dei pirati di cui ci parla l'inno omerico a Dioniso²².

La danza è accompagnata dal canto, nel *solo* della vedova, per dar voce a chi voce non aveva, con citazioni da *I ragazzi del Pireo*²³ e autocitazioni di opere precedenti dello stesso Theodorakis. Lorca Massine costruisce una personalità femminile nuova, mostrando come la danza, a livello artistico, abbia avuto la capacità di anticipare la scalata sociale della donna già in un passato ben più remoto, costruendole una sorta di vita parallela *on the stage* che non avrebbe potuto vivere nel quotidiano, profilandosi come strumento di liberazione. Si inneggia alla danza nel romanzo e nel film, ma essa libera solo gli uomini. Bisogna ricorrere alla messa in scena danzata, luogo performativo dove di danza non si parla ma si parla con la danza, per liberare anche l'elemento femminile appartenente a un mondo che cerca la propria identità e la trova in Zorba. Questi ama le donne ma non può (o non vuole?) liberarle; è possibile che per lui, creatura elementare ma profonda, lo

22. Cfr. De' Spagnolis, Marisa, *Il mito omerico di Dionysos e i pirati tirreni in un documento da Stuceria Alfaterna*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2004, *passim*.

23. *Ta pedià tou Pireà*, nota canzone di Manos Hatzidakis (Xanthi, 1925-1994), tratta dal film *Mai di domenica* diretto Jules Dassin. Il brano contribuì a far conoscere con larghissimo anticipo su *Zorba il greco* l'identità musicale della Grecia oltre i propri confini. Nel 1960 vinse il Premio Oscar per la Miglior Canzone. Cfr. Bertocelli, Riccardo (a cura di), *Belin, si sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Firenze-Milano, Giunti Editore, 2012, p. 35.

siano già.

Si prenderanno come esempio, al riguardo, alcune sezioni relative ai passi a due tra Marina e John, ovvero precisi luoghi coreografici che insistono sui momenti felici. Marina “parla” il linguaggio di John e, nel balletto, i due vivono a pieno quello che nel romanzo e nel film hanno solo potuto desiderare. Lo stesso John perde le proprie inibizioni e si mostra proiettato con passione verso l’amore fisico; Marina rappresenta l’Oriente innamorato dell’Occidente e la danza, com’è noto, ama le storie d’amore in scena. Nel balletto John è osteggiato dagli uomini del paese, secondo il classico *topos* riservato allo straniero, un *locus* tipicamente ballettistico, così come lo è la donna contesa da due uomini in maniera diretta, senza tutte le introspezioni psicologiche del romanzo e del film (manca la figura di Pavlìs). Marina muore su uno dei temi musicali di Zorba: la baccante che non ha divorato la propria vittima sacrificale è essa stessa vittima di un furore orgiastico tutto maschile. La scena del film di Cacoyannis è molto eloquente al riguardo, cruda e terribile nella goduria che gli uomini provano aspettando che il femminicidio si compia; e non per vendetta, quanto per sopprimere un desiderio irrealizzabile, perché con la sua morte si sarebbe spento un fuoco insano.

Sembra opportuno approfondire il carattere della danza di questa donna, ovvero il suo strumento di liberazione. Esso insiste sull’amore, per cui la sua figura si svincola dall’immobilismo del romanzo e del film, poiché si muove in un *pas de deux* che, nella fonte, non si potrebbe neanche immaginare, mentre nella pellicola il suo “duetto”²⁴ con John è solo accennato al pubblico. La crudezza del romanzo e il realismo del film sono superati, nel balletto, a favore di una leggerezza e di un’allegria non fedeli all’originale.

La trasposizione coreografica del testo fa esprimere necessariamente le donne in una danza che non è pensata per il genere femminile, nella fonte letteraria, e anche per questo, nel balletto di Massine, le parti maschili sono predominanti e Madame Hortense, come già detto, non danza. Il corpo della donna è ancora una volta veicolo di messaggi che, nel romanzo, non possono associarsi a un genere che non ha libertà di espressione in senso assoluto; esso è oggetto e non soggetto, è causa-preda-vittima. La visualizzazione della fisicità femminile in ambito cinematografico, sia pure nei limiti del suo impiego, fa da anello di congiunzione con l’utilizzo del corpo come strumento espressivo nel racconto coreografico, laddove esso diviene *conditio sine qua non* per il procedere dell’azione. Il

24. Il termine potrebbe apparire poco scientifico in un contesto di studio, ma lo si legga quale elemento di una misurata *variatio* lessicale, vista la necessità di ripetere in più luoghi la dicitura “passo a due” o *pas de deux* e per far riferimento al rapporto sessuale tra John e la vedova, che si è scelto di descrivere con la metafora di un duetto in cui le voci o gli strumenti concertanti sono sostituiti dai corpi della coppia.

corpo della donna da oggetto diviene finalmente soggetto, in quanto la danza le permette di appropriarsi di uno spazio che altrimenti non le sarebbe stato concesso. Il corpo crea per sé questo luogo all'interno del quale poter comunicare in un vocabolario privo di parole, per cui il personaggio di Marina avanza, uscendo da uno stato secondario (benché centrale nella vicenda letteraria) determinato dalla impossibilità di utilizzare lo stesso linguaggio di Zorba per l'espressione dei propri stati d'animo²⁵.

***Kinesis* come centro del processo creativo**

Il linguaggio di Lorca Massine, per il quale la danza accademica costituisce un insostituibile lessico di base, è intriso di citazioni folkloristiche balcaniche affidate per la maggior parte agli uomini, com'è consueto nella tradizione reale della Grecia stessa, dove ancora oggi le danze dai ritmi più tradizionali (si pensi allo *zeimbekiko*), sia pure praticate da ambo i sessi, denunciano attraverso il proprio linguaggio l'originario affidamento all'uomo, mentre la danza di chiara ascendenza turca (*tzifteteli*) rimane appannaggio esclusivo della donna. In *Zorba* si è potuto ascoltare il riferimento ai tre ritmi principali ancora oggi al centro della musica greca: lo *zeimbekiko*, il cui andamento più lento e altalenante richiama il momento conviviale impossibile da non citare in ambito cretese; lo *tzifteteli* delle donne turche, che irretiscono allegramente Alexis Zorbas; il novello *syrтаки* della parte finale, vero simbolo della moderna nazione greca, che John Basil chiede a Zorba di imparare prima di lasciare Creta.

Il centro del processo comunicativo non è più il *logos*, ma la *kinesis*, il movimento, e questo perché, nel sentire greco, lo spirito incarnato può trovare la propria liberazione non solo grazie alla parola. Zorba è in armonia con se stesso perché fa eco alle voci interne della natura e ne usa i mezzi più immediati per esprimere la propria interiorità, in maniera molto diversa rispetto all'europeo "educato". Il greco espatriato che ha perso le sue radici non riesce a esprimersi se non attraverso significanti artificiali che ne inibiscono il pensiero genuino, contaminandone il significato. Il *syrтаки* diventa una danza tipica perché si iscrive, fin dall'atto della sua nascita, in un immaginario popolare.

Zorba è un essere umano solo apparentemente diverso da John, perché la sua danza non è lontana dal cervello, come invece la semplificazione del suo mito fa apparire. La

25. Ci si riserva di approfondire l'argomento relativo alla visione di genere del corpo danzante in altra sede. Sugli studi di genere in relazione alla corporeità femminile, alla sua identità nella danza e al potere sociale del messaggio corporeo, cfr. Wolff, Jane, *Reinstating Corporeality: Feminism and Body Politics*, in Desmond, Jane C., *Meaning in Motion*, cit., pp. 81-99 (anche su genere, danza e politica o sulla cultura del corpo femminile in Occidente); Manning, Susan, *The Female Dancer and the Male Gaze*, in Desmond, Jane C., *Meaning in Motion*, cit., pp. 153- 233.

sua analisi dell'umanità, in apparenza fondata sull'elemento corporeo, è in realtà la lingua del suo cervello, che non riesce a esprimere idee e sentimenti con l'atto verbale ma affida a tutto il corpo il proprio sentire. Maria Hnaraki parla di decolonizzazione: si tratta della liberazione dalle costruzioni della parola, gli *schemata* linguistici che gli intellettuali hanno acquisito e ai quali restano fedeli per non tradire la casta di appartenenza. L'uomo genuino li supera attraverso un linguaggio che, sia pure soggetto a codificazioni, mantiene l'autenticità del corpo del singolo.

La danza può esprimere quei sentimenti che il cervello sente e vede, traducendo all'occhio uno stato d'animo; la descrizione delle azioni più semplici è scontata, ma il senso dell'espressione «... dove si ferma la parola inizia la danza»²⁶ è da riferire soprattutto alle immagini emozionali che il cervello proietta al di fuori del corpo attraverso i movimenti. Perciò la vittoria più grande del Greco genuino sull'intellettuale straniero sarà quella di insegnargli a ballare, perché la danza permette al cervello di esprimersi usando ogni parte del corpo.

Bevevamo, spolpavamo l'agnello, il mondo cominciò a diventare più leggero, il mare rideva, la terra ondeggiava come la coperta di una nave, due gabbiani camminavano sopra la ghiaia e chiacchieravano come persone. Mi alzai.

“Vieni, Zorba”, gridai, “insegnami a ballare!”.

Zorba saltò su, il viso gli si illuminò.

“A ballare, padrone?”, disse, “a ballare? Vieni!”.

“Avanti, Zorba, la mia vita è cambiata, e vai!”.

“Per prima cosa t'insegno lo *zeimbèkiko*; un ballo selvaggio, da valorosi. È quello che ballavano i *comitagi* prima della battaglia”.

Si tolse le scarpe, gettò via le calze ... rimase con la camicia ... gettò via anche quella.

“Guarda il mio piede, padrone”, ordinò, “osservalo bene!”

Allungò la gamba, sfiorò leggermente la terra col piede, allungò l'altra, i passi s'intrecciarono selvaggiamente, gioiosamente, la terra risuonò.

Mi mise il braccio sulla spalla.

“Vieni, ragazzo mio, noi due!”.

Ci buttammo nel ballo; Zorba mi correggeva, serio, paziente, con tenerezza; io prendevo coraggio, sentivo che i miei piedi pesanti mettevano le ali.

“Bravo, sei un'aquila!”, gridò Zorba battendo le mani per darmi ritmo. “Bravo, ragazzo mio! Al diavolo le carte e i calamai! Al diavolo i beni e gli interessi. Ora che balli anche tu e impari la mia lingua, ne avremo di cose da raccontarci!”.

Strascicò i piedi nudi sulla ghiaia, batté le mani.

“Padrone”, gridò, “ho molte cose da dirti, non ho mai amato nessuno come te. Ho molte cose da dirti ma la mia lingua non ci riesce... Allora te lo dico ballando. Scostati un po', sennò ti pesto! Vai! Hop! Hop!”.

Fece un salto, le sue gambe e le mani diventarono ali. Si lanciava eretto sopra al suolo, e vedendolo sullo sfondo del cielo e del mare mi sembrava un vecchio arcangelo ribelle²⁷.

26. Hnaraki, Maria, *Speaking Without Words*, cit., p. 32.

27. Kazantzakis, Nikos, *Zorba*, cit., pp. 358-359.

Questo profondo sentire di Zorba, toccato dalle più dolorose e crude vicende della vita di un guerrigliero ignorante ma non stupido, fanno di lui una figura alta e profonda. La trasposizione cinematografica di Cacoyannis, pur deviando il finale letterario su un esito coinvolgente e musicale in cui John impara a ballare e, di conseguenza, a vedere la vita come Zorba, mantiene una certa intimità fra i due e inizia a lanciare il messaggio di ottimismo nelle difficoltà, traducendo in un codice gestuale una serie di elucubrazioni mentali sull'uomo e sulla religione. Temi importanti che nel romanzo sono evidenziati con forza e nel film appena accennati, mentre nel balletto sono inesistenti per l'impossibilità di esplicitarli. Descrivere la danza con la danza è in effetti una sfida e, a questo punto dello studio, si profila un contrasto interno al nostro stesso oggetto di discussione.

Come nota Jane Cowan²⁸ per quanto riguarda il film, la semplificazione della complessità della danza di Zorba a favore di una più immediata comprensibilità della storia allontana il pubblico dal reale sentimento che egli stesso intende esprimere grazie al movimento: il dolore. Questo trova qualche rapido ma incisivo accenno nella pellicola, mentre è quasi assente nella versione coreografica di Massine, che opera una scelta radicalmente diversa nella caratterizzazione della storia e del personaggio. L'unico momento di dolore è, nella versione originale del balletto qui presa in esame, quello di John dopo la morte di Marina ed è affidato a un duo privato con Zorba, sulle note del famosissimo (in Grecia) *Strose to stroma sou* [Prepara il letto per due], di Theodorakis-Gounaris, simbolo della Resistenza greca; una sorta di secondo inno nazionale.

La visione “coreodrammatica” di Lorca Massine

Se i motivi politici della scelta musicale e coreografica miravano alla costruzione di un prodotto “bandiera”, che mescolasse ascendenze orientali con un'immagine occidentale per esportare una nuova realtà greca, l'intento è riuscito con successo. Il viaggio mediatico di Zorba procede in questo modo: da coreografia e musica di un prodotto commerciale, nella pellicola cinematografica, a partitura musicale e coreografica di un coreodramma con un esito ancor più commerciale e di forte presa collettiva. Un processo di semplificazione notevole del protagonista, che si verifica soprattutto nelle riprese di piccole compagnie itineranti, che per lo più riducono il balletto a una *suite* allegra e gaudente, veicolata da un'immagine che non fa fede alla profondità del messaggio originario, di cui Zorba è il vicario.

28. Cowan, Jane, *Dance and Body Politic in Northern Greece*, Princeton University Press, New Jersey, 1990, cit., in Zografou, Magda - Pateraki, Mimina, *The “Invisible” Dimension*, cit., p. 119.

La danza, che permetteva a un uomo semplice e rude di parlare con un professionista della parola, facendogli da Maestro, trova seria difficoltà a raccontare se stessa nel balletto. Più che il film, il lavoro di Massine, successivamente tagliato, modificato e ripreso con vistosi aggiustamenti mirati a esaltarne la convivialità, non può o non vuole fare tutto questo, perché il soggetto è stato recepito come veicolo di gioia e amicizia. Non a caso, nei pochissimi lavori scientifici su Zorba si fa esclusivo riferimento alla sua danza come numero musicale e, al massimo, alla sequenza dei passi specifici e all'eredità che essi rappresentano.

Nel balletto, Zorba entra in scena alla fine del *solo* iniziale di John; ci sono già citazioni della danza finale, ovvero il *leitmotiv* coreutico dei due protagonisti. John indugia talvolta sul registro classico, ma non troppo, perché è uomo apollineo ma moderno. La contestualizzazione appare alquanto banale: Zorba sembra il beniamino del paese, secondo gli schemi tradizionali del balletto e l'entrata in scena del protagonista è salutata dal plauso generale. Nel romanzo è un viandante solitario che abborda John e così è nella trasposizione cinematografica; il suo essere perennemente in viaggio è uno dei suoi tratti distintivi, perché è nell'incontro con culture diverse che l'uomo greco si renderà conto dell'inutilità della guerra e delle distinzioni di razza. Crollerà il concetto stesso di patria, davanti alla sofferenza comune.

Dopo l'assolo di Zorba la musica riprende un registro grave e i due protagonisti si scambiano subito la propria danza. John saltella vivacemente in *jetés* e *temps levés*: si evidenzia qui una caratterizzazione differente dello scrittore straniero, perché nel romanzo e nel film è la distanza dalla fisicità che lo rende estraneo a Zorba. Difficile rendere questo concetto con un linguaggio coreico. Cosa è la danza per lui – e per gli altri Greci – e cosa impara John grazie alla danza di Zorba, alla fine del percorso di amicizia insieme a Creta? Nel balletto John desidera immediatamente imitare i passi mostrati dal cretese: movimenti di natura diversa, più legati alla terra, come i *balancés* e *ronds de jambes par terre*, che osserva con interesse e curiosità. Il messaggio del romanzo sta nella liberazione che deriva dal movimento e nell'universalità di un linguaggio praticabile allo stesso modo da ogni uomo. Tradurre tutto questo attraverso una coreografia rende paradossalmente meno evidente il concetto, perché la danza non si confronta più con la parola e non può emergere nella sua diversità. All'entrata in scena di John, il carattere del personaggio esordisce in maniera molto forte rispetto alle fonti: deve stagliarsi come un eroe da palcoscenico. Nel romanzo è l'intellettuale che annega nei propri pensieri; nel film lo scrittore silenzioso e costantemente imbarazzato. Nel balletto irrompe con decisione su uno strumento diverso (xilofono), moderno, e la sua diversità è sottolineata in questo modo. Nel film Zorba

insegna il *syrtaiki* (dall'*hasapiko*); nel romanzo lo *zeimbekiko*, la danza virile più interiore che non avrebbe però ottenuto lo stesso successo mediatico per il suo carattere intrinseco.

C'è, inoltre, una differenza apparentemente banale nella tipizzazione del personaggio fra romanzo, film e balletto: Kazantzakis descrive Zorba come un uomo alto e così è nel film. Nella danza si tende ad assegnare il ruolo di John a un danzatore più alto, secondo i canoni settecenteschi del *danseur noble*, mentre il ruolo di carattere – tipico del danzatore tarchiato – è destinato a Zorba. Si tratta di una visione stereotipata tipica del balletto classico, assunta da Massine e inserita nella sua coreografia, insieme a diversi stili commisti²⁹. Il balletto di stampo più tradizionale evita, di preferenza, ogni riferimento alle brutture del mondo e porta in scena quello che il pubblico vuole vedere: un insieme giovane e coinvolgente. Le donne non sono più le vecchie vedove dal capo velato del romanzo e gli uomini non sono più i vecchi immobili e cristallizzati dell'arretrato mondo cretese. Sono tutti giovani e liberi: le donne hanno sì una collocazione meno evidente rispetto all'elemento maschile del corpo di ballo, ma sono ipermoderne, con le chiome disciolte e i movimenti ampi di dionisiaco furore. Sono menadi e nel balletto di Massine Dioniso sembra risiedere nelle donne, come vuole la tradizione greca antica.

Le braccia tese tra i danzatori del *syrtaiki* sono il simbolo dell'unione che nasce dal convivio coreografico, un ritrovarsi nella cultura originaria di John, ma anche un incontro con il nuovo, un *homo novus* che, tuttavia, non è completamente estraneo, perché ha radici comuni. Un esito che nasce dall'unione di antico e moderno, di greco e non greco. Tra citazioni musicali e cori che richiamano alla mente la voce del popolo greco, è interessante notare come i momenti lirici affidati al *pas de deux* siano stati costruiti anche su corali, come se gli strumenti e le voci raddoppiassero il sentimento dei singoli e rendessero i due protagonisti espressione dei sentimenti di un popolo.

Conclusioni: Zorba mito moderno da rivalutare

In uno spettacolo coreografico è difficile esprimere il concetto di citazione, che avviene in genere attraverso *leitmotiv* musicali e coreutici, poiché tutto si danza. Difficile far capire, dunque, al pubblico quand'è che John danza perché descrive un pensiero e quando danza perché intende un movimento ritmico. È questo il primo limite per un argomento che riguarda la danza stessa e che il balletto non è in grado di far compren-

29. Se Lorca Massine non avesse rispettato questa tipizzazione, il pubblico avrebbe probabilmente potuto avere non poche difficoltà nell'inquadrare i caratteri che il coreografo intendeva portare in scena.

dere allo spettatore, benché la pantomima possenga nel proprio vocabolario, com'è noto, codici gestuali in cui è possibile rinvenire la citazione della danza in quanto tale³⁰.

Il linguaggio coreico appare, paradossalmente, un limite alla valorizzazione della danza descritta da Kazantzakis: romanzo e film sembrano conferirle maggior valore come forma di comunicazione speciale, rispetto a quanto faccia essa stessa nella coreografia di Massine. A causa della diversa natura dei codici comunicativi di appartenenza, il movimento ritmico si staglia in tutta la sua forza in un contesto letterario o cinematografico. Kazantzakis approfondisce il significato da attribuire alla danza grazie al potente mezzo della scrittura, mentre il contrasto con la parola, nel film, è un espediente visivo di notevole incisività, finalizzato a mettere in risalto il valore dell'incorporazione delle emozioni e la loro trasmissione. Così non avviene, di contro, nell'unica trasposizione coreografica del soggetto, per cui un personaggio profondo come quello di Zorba vive una ingiusta collocazione ideale in ambito grottesco.

Il caso del balletto di Lorca Massine, in accordo con Theodorakis, conferma il grande effetto di Zorba sull'uomo greco e sulla liberazione della Grecia da una sorta di immobilismo figurale arcaico. Il desiderio di libertà trova nella danza il più importante mezzo per ottenerla ed essa rende libera anche la donna, nella produzione coreografica, dove il potere seduttivo del genere femminile può emergere. C'è una novella unità nazionale in una nuova danza costruita a tavolino per sintetizzare due razze che creano il greco moderno, il *Dighenìs*³¹.

L'arte del movimento non sembra essere il migliore difensore di se stessa, perché l'autocitazione è difficile. Al di là delle trasformazioni inevitabili subite dal testo nel passaggio alla rappresentazione danzata, il linguaggio coreico, focalizzando l'attenzione sui punti salienti della vicenda e dilatando alcuni momenti sentimentali (come è di rigore nella drammaturgia musicale *tout court*), permette al pubblico di familiarizzare col personaggio e di entrare nel suo intimo in maniera meno accurata rispetto al testo originale, ma forse più immediata e duratura nella conservazione di uno stato emotivo che si genera al momento opportuno e che appare, per questo, effimero³². Tuttavia non è raro che la traduzione in codici diversi dall'originale colpisca il pubblico, inducendo alla ricerca au-

30. Un esempio su tutti lo si trova nel balletto *Giselle*, in cui la protagonista più volte, nel corso del I atto, mima l'atto del danzare attraverso il movimento delle braccia sollevate sul capo e la rotazione dell'avambraccio in senso circolare.

31. *Dighenìs Akritas*, anonimo e principale poema epico della letteratura bizantina, fu redatto in greco medievale nel XII secolo. Narra delle vicende legate alle incursioni arabe nell'impero bizantino e la visione di due popoli, le "due razze" (*Dighenìs*), quella occidentale e quella orientale. Ebbe grande fortuna nei secoli successivi. Cfr. Impellizzeri, Salvatore, *Il Digenis Akritas: l'epopea di Bisanzio*, Firenze, G. C. Sansoni, 1940.

32. Hanna, Judith Lynne, *To Dance is Human*, cit., p. 83.

tonoma della fonte e segnando un processo di trasformazione del soggetto che, se da un lato si allontana dall'archetipo fino a renderlo irriconoscibile, dall'altro ne consente la sopravvivenza o ne amplia le visioni. E questo è il caso della danza di Zorba, mito moderno di grande attualità.

Pur essendo considerata la più universale delle forme di comunicazione, emergono alcuni limiti del linguaggio coreico, che potrebbero essere superati grazie a una lettura contestuale di tutti gli elementi offerti dal soggetto. L'apologia della danza come espressione di interiorità, in questo caso, può funzionare risalendo alla fonte, che conferisce al movimento un significato più profondo, rispetto al vocabolario che la messa in scena coreografica offre allo spettatore non consapevole di questo fortunato testo della letteratura neogreca del Novecento.

Bibliografia essenziale

- Bertocelli, Riccardo (a cura di), *Belin, si sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Firenze-Milano, Giunti Editore, 2012.
- Bien, Peter, *Zorba the Greek, Nietzsche, and the Perennial Greek*, in «Antioch Review», vol. XXV, n. 1, 1965.
- Cowan, Jane, *Dance and Body Politic in Northern Greece*, New Jersey, Princeton University Press, 1990.
- Demertzis-Bouboulis, Philip, *Laskarina Bouboulina*, Spetses, Mouseum Bouboulinas, 2001.
- Ghiglione, Alessandra - Rivoltella, Pier Cesare, *Altrimenti il silenzio. Appunti sulla scena al femminile*, Milano, Euresis Edizioni, 1998.
- Horton Fraleigh, Sondra, *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987.
- Hanna, Judith Lynne, *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Hnaraki, Maria, *Speaking Without Words: Zorba's Dance*, in «Bulletin of the Institute of Ethnography SASA», vol. LVII, n. 2, 2009, pp. 25-35, etno-institut.co.rs/files/gei/57_2/hnaraki_57_2.pdf (u.v. 20/06/2016).
- Impellizzeri, Salvatore, *Il Digenis Akritas: l'epopea di Bisanzio*, Firenze, G. C. Sansoni, 1940.
- Kalogeropoulos Householder, April, *The Life and Legacy of Laskarina Bouboulina: Feminist Alternatives to Documentary Filmmaking Practices*, College Park, Md.: University of Maryland, 2007.
- Kazantzakis, Nikos, *Zorba il Greco*, Milano, Crocetti Editore, 2011.

- Leigh Foster, Susan, *Dancing Bodies*, in Desmond, Jane C. (a cura di), *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Durham, Duke University Press, 1997.
- Manning, Susan, *The Female Dancer and the Male Gaze*, in Jane C. Desmond (a cura di), *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Durham, Duke University Press, 1997.
- Orfanos, Spyros, *Mythos and Logos*, in «Psychoanalytic Dialogue», vol. XVI, n. 4, 2006, pp. 481-499, www.tandfonline.com (u.v. 30/04/2016).
- Pateraki, Mimina - Mountakis, Constantinos, *Zorba's Cinematic Dance: Global Fame, Local Claim Beyond Studios and Screens*, in «Episteme tou Coroû», vol. VI, 2013, pp. 67-85, www.academia.edu/10995162/Zorba_s_Cinematic_Dance_Global_Fame_Local_Claim_Beyond_Studios_and_Screens (u.v. 15/06/2016).
- Patinkin, Sheldon, *No Legs, no Jokes, no Chance: A History of the American Musical Theater*, Evanston, Northwestern University Press, 2008.
- Rosso, Francesca, *Cinema e danza. Storia di un passo a due*, Torino, UTET Università, 2008.
- Smith, Cecil - Litton, Glenn, *A Musical Comedy in America: From the Black Crook to South Pacific, From The King & I to Seeneey Todd*, New York, Routledge, 1987.
- Testa, Elisabetta, *Incontro con Lorca*, in «Tuttodanza», a. XXXIII, n. 3, 2009, pp. 44-45.
- Venuso, Maria, *Zorba's Dance in Lorca Massine's Dancing Eexpression*, in *Congress on Research in Dance Conference Proceedings*, 2016, pp. 425-430, www.cambridge.org/core/journals/congress-on-research-in-dance/article/zorbas-dance-in-lorca-massines-dancing-expression/93731A69364EC2024B63A908EFC163CC.
- Wolff, Janet, *Reinstating Corporeality: Feminism and Body Politics*, in Desmond, Jane C. (a cura di), *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Durham, Duke University Press, 1997.
- Zografou, Magda - Pateraki, Mimina, *The "Invisible" Dimension of Zorba's Dance*, in «Yearbook of Traditional Music», vol. XXXIX, 2007, pp. 121-135, www.academia.edu/31104301/The_invisible_dimension_of_Zorbas_dance (u.v. 30/05/2016).

Sitografia

- www.cambridge.org.
- www.campadidanza.it/zorba-il-greco-al-san-carlo-opera-festival-la-danza-dionisiaca-e-folclorica-firmata-lorca-massine/
- www.europaquotidiano.it/2014/07/30/zorba-leroe-di-un-popolo-davanguardia/
- www.ictmusic.org.
- www.mikistheodorakis.gr/el/music/ergography/ballets/?nid=4619

– www.tandfonline.com.

Andrea Giomi

Percezione aptica, feedback sonoro e mediazione tecnologica. Uno studio fenomenologico sui processi d'integrazione multimodale nell'ambito della pedagogia della danza

Introduzione: danza e nuove tecnologie

Negli ultimi trent'anni le tecnologie informatiche hanno assunto un'importanza straordinaria nell'ambito delle arti, rivoluzionandone sia l'universo semiotico che i processi creativi. Tra la seconda metà degli anni '90 e la prima metà degli anni 2000, l'utilizzo dei media digitali guadagna un posto di rilievo anche all'interno delle pratiche coreutiche tanto da segnalare l'emergere di una vera e propria « scena digitale »¹. Tele-presenza, interattività, iper-mediazione, realtà aumentata e virtuale sono solo alcune tra le nuove forme di esperienza estetica che fanno breccia nell'immaginario comune al volgere del XX secolo grazie, anche, alle sperimentazioni delle arti performative. Per quanto riguarda l'ambito della danza, un impatto particolarmente importante è stato prodotto dall'introduzione delle cosiddette tecnologie interattive². Dalle performance multimediali dei Troika Ranch e dei Palindrome Intermedia Performance Group ai CD-ROMs interattivi di William Forsythe, dagli ambienti virtuali di Yacov Shavir ai sistemi audiovisivi reattivi di Klaus Obermaier, dalle coreografie telematic-based di Susan Kozel alle installazioni partecipative di Sarah Rubidge, l'impiego di media interattivi ha prodotto una deterritorializzazione delle pratiche coreutiche in una moltitudine di forme ibride.

1. Menicacci, Armando - Quinz, Emanuele (a cura di), *La scena digitale: nuovi media per la danza*, Bolzano, Marsilio Editore, 2001. Vedi inoltre il capitolo "Digital dancing and software development" in Dixon, Steve, *Digital performance. A history of new media in theater, dance, performance art, and installation*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2007, pp. 183-208.

2. Per tecnologie interattive, intendiamo quei sistemi informatici in grado di produrre un feedback in risposta ad un input proveniente dall'ambiente esterno. In danza l'input esterno è spesso costituito dal movimento del performer, il quale, analizzato in tempo reale grazie ad un sistema di sensori (spesso definiti con il termine motion capture), diventa la sorgente per la produzione di suoni, immagini, luci. Per una panoramica storica sull'uso delle nuove tecnologie in danza rinvio a Jaffré, Olympe, *Danse et nouvelles technologies: enjeux d'une rencontre*, Paris, Harmattan, 2007. Per quanto riguarda invece più specificatamente la questione dell'interattività legata alla pratica coreutica in relazione ai media digitali vedi «Nouvelles de danse», numero monografico *Interagir avec les technologies numériques*, n. 52, 2004.

Accanto alla creazione artistica in senso stretto, un interesse crescente nell'uso di tecnologie interattive ha prodotto, verso l'inizio degli anni 2000, l'emergere di applicazioni innovative per lo studio del movimento. Due tendenze principali possono essere osservate in relazione alla danza. Un primo approccio, più computazionale-analitico, si concentra sullo sviluppo di algoritmi e sistemi di motion capture³ destinati all'analisi funzionale della relazione tra qualità del movimento ed espressività, tanto in ambito coreutico che musicale⁴. In questo caso, l'analisi statistica delle diverse configurazioni anatomiche - ad esempio la relazione reciproca tra le diverse articolazioni del corpo - permette di produrre dei descrittori di alto livello come la « quantità di movimento » (QoM) o il grado di contrazione/espansione del corpo⁵. Questi, ed altri descrittori, possono aiutarci a valutare in termini quantitativi l'espressività del movimento e/o la sua connessione con alcuni stati affettivi elementari. Un secondo approccio, potremmo dire più fenomenologico, s'interessa maggiormente al modo in cui un feedback interattivo può indurre una re-organizzazione del movimento per mezzo della stimolazione sensoriale (suoni, immagini, grafica, luci)⁶. In questo caso, la mediazione dell'ambiente tecnologico interattivo

3. L'espressione *motion capture* indica una serie di tecniche di acquisizione e rappresentazione del movimento che si basano sull'utilizzo congiunto sistemi di captazione ottica (spesso telecamere termiche ad infrarossi), marker luminosi applicati sul corpo del performer e, a volte, sensori di movimento. Le finalità d'impiego sono piuttosto varie: dal cinema 3D alla creazione artistica, alla ricerca scientifica nell'ambito delle scienze motorie e della neuro-fisiologia, alla riabilitazione, alla robotica. Per un'introduzione di carattere generale rinvio a Delbridge, Matt, *Motion Capture in Performance. An Introduction*, Basingstoke (UK), Palgrave MacMillan, 2015.

4. Il lavoro di Antonio Camurri, e del centro di ricerca Casa Paganini dell'Università di Genova, è stato probabilmente il vero apripista nell'individuare metodologie comuni per l'analisi del gesto espressivo tanto in danza che in musica. Si veda in proposito: Camurri, Antonio et al. *EyesWeb. Toward gesture and affect recognition in dance/music interactive systems*, in «Computer Music Journal», vol. 24, n. 1, 2000, pp. 57-69 e Id., *Multimodal analysis of expressive gesture in music and dance performances*, in Human-Computer Interaction, Berlin, Springer Verlag, 2004, pp. 20-39. Si noti, inoltre, che i sistemi di motion capture sviluppati dal centro (in particolare Eyes Web) hanno trovato impiego sia in termini analitici che come strumento per la performance interattiva.

5. Ispirandosi a un tale approccio, diversi studi hanno messo in luce, negli ultimi anni, metodologie d'indagine originali soprattutto per ciò che concerne l'analisi del movimento in musica. A questo proposito si vedano tra gli altri: Naveda, Luis - Leman, Marc, *The Spatiotemporal representation of dance and music gestures using topological gesture analysis (TGA)*, in «Music Perception», vol. 28, n. 1, 2010, pp. 93-111; Maes, Pieter-Jan et al., *The conducting master: an interactive, real-time gesture monitoring system based on spatiotemporal motion templates*, in «International Journal of Human-Computer Interaction», vol. 29, n. 7, 2013, pp. 471-487; Visi, Federico et al., *A practice-based study on instrumental gestures in music composition and performance: Kineslimina*, in Bevilacqua, Frédéric et al. (a cura di), *MuSA 2015 - Sixth International Symposium on Music/Sonic Art: Practices and Theories*, Karlsruhe, Germany, 2015, www.researchgate.net/publication/310806568_A_practice-based_study_on_instrumental_gestures_in_music_composition_and_performance_Kineslimina (u.v 27/12/2017).

6. Cfr. Menicacci, Armando - Quinz, Emanuele, *Étendre la perception? Transferts intermodaux et bio-feedback en danse*, in «Nouvelles de danse», numero monografico *Scientifiquement danse. Quand la danse puise aux sciences et réciproquement*, n. 53, 2006, pp. 76-96; Broadhurst, Susan, *Intelligence, interaction, reaction, and performance*, in Broadhurst, Susan - Machon, Josephine (a cura di), *Performance and technology. Practices of virtual embodiment and interactivity*, Basingstoke (UK), Palgrave Macmillan, 2006, pp. 141-152; Santana,

agisce secondo dei meccanismi di estensione e di intensificazione sensoriale dell'anatomia corporea favorendo l'emergere di nuove possibilità di proiezione e di figurazione del movimento. In altri termini, la trasformazione di aspetti impercettibili del movimento in forme sonore o luminose permette al performer di sperimentare modalità inedite di costruzione del gesto e di organizzazione percettiva dello spazio⁷.

Pedagogia del movimento, mediazione tecnologica ed interazione sonora

Parallelamente, un numero crescente di studi ha iniziato ad indagare in maniera sistematica l'impiego delle tecnologie digitali nell'ambito della pedagogia della danza⁸. In quest'ambito un ruolo predominante lo hanno avuto inizialmente i software per la composizione coreografica assistita dal computer, come Life Forms⁹. Durante gli anni 2000 un numero abbastanza esteso di strumenti e di pratiche si è diffuso coinvolgendo ambiti di applicazione eterogenei: e-learning tramite utilizzo di supporti multimediali, sviluppo

Ivani, *Experiences and reflections about presence and memory in dance with technological mediation through the situated cognition approach*, in «Revista Mapa D2 - Dança e (performance) digital», vol. 3, n. 2, 2016, pp. 11-26. Benché non utilizzi feedback in tempo reale, anche il lavoro con le nuove tecnologie di William Forsythe può essere inserito in una prospettiva analogica. Si veda Forsythe, William. *Improvisational Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye*, Karlsruhe, ZKM, 1999. In questo lavoro pedagogico-analitico le linee grafiche utilizzate per accompagnare i movimenti del danzatore servono infatti ad individuare le traiettorie del gesto e gli elementi architettonici che sono alla base della pratica coreografica di Forsythe. In questo senso il feedback visivo può essere usato come base per ripensare l'organizzazione del movimento nello spazio.

7. Come nota Enrico Pitozzi: «Le tecnologie intervengono quindi direttamente sul corpo del performer ridefinendo la sua organizzazione sensoriale [...]». Pertanto «il performer si trova davanti una biforcazione: concentrare la sua attenzione sul solo livello “propriocettivo” [...] o canalizzare l'attenzione sul livello “eterocettivo”, informazioni esterne sotto forma sonora o visuale. Questi segnali di ritorno verso il corpo dell'interprete (biofeedback) gli restituiscono una dimensione sensoriale complessa, utile per elaborare un nuovo progetto di movimento» (Pitozzi, Enrico, *De la constitution du corps de synthèse sur la scène performative. Perception et technologies*, in Bourassa, Renée - Poissant, Louise (a cura di), *Personnage virtuel et corps performatif. Effets de présence*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2013, p. 219). Traduzione mia.

8. Per una panoramica generale sull'utilizzo pedagogico delle tecnologie in danza rinvio a Parrish, Mi-la, *Technology in Dance Education*, in Bresler, Liora (a cura di), *International Handbook of Research in Arts Education*, Cham (Switzerland), Springer International, 2007, pp. 1381-1397 e Dania, Aspasia et al., *The use of technology in movement and dance education: recent practices and future perspectives*, in *Procedia Social and Behavioral Sciences*, 2011, pp. 3355-3361.

9. Life Forms è un software sviluppato verso la fine degli anni '80 grazie alla collaborazione, tra gli altri di Merce Cunningham, che ne farà uno uso esteso in lavori come *Tracker* (1991), *Enter* (1992), *CR-WDSPCR* (1993), *Ocean* (1994), e soprattutto *BIPED* (1999). Si veda in proposito Copeland, Roger, *Merce Cunningham. The modernizing of Modern Dance*, London-New York, Routledge, 2004, pp. 168-185. Il software permette di simulare delle sequenze di movimento attraverso il supporto di figure animate. L'apporto innovativo di Life Forms consiste nella possibilità di comporre un movimento a partire dall'astrazione delle componenti analitiche che articolano il gesto danzato. A partire dalla fine degli anni '90 esso trova un impiego sempre più significativo anche in ambito prettamente pedagogico. Vedi in proposito Menicacci, Armando, *L'enseignement de la danse face au numérique*, in «Nouvelles de danse», numero monografico *Danse et nouvelles technologies*, n. 40/41, 1999, pp. 55-64. Tra i software più recenti possiamo inoltre citare The Dance Designer, Wholodance, The Choreographer's Notebook, Multimodal Video Annotator e DanceForms.

di software per l'analisi coreografica e l'annotazione video, conservazione e trasmissione di repertori tradizionali, approccio multimodale all'insegnamento del movimento¹⁰.

Per quanto riguarda più nello specifico l'impiego di tecnologie interattive, occorre notare il ruolo determinante dei media sonori. L'interazione in tempo reale tra danza e musica è particolarmente significativa sotto due aspetti: la reciprocità in termini tecnologici e la reciprocità in termini epistemologici. Come in parte già accennato¹¹, tanto la performance di danza che quella musicale impiegano spesso i medesimi sistemi interattivi e/o di motion capture¹². Tale fenomeno presenta due conseguenze importanti. Da un lato, come affermato spesso da Robert Wechsler, le tecnologie interattive permettono di invertire il tradizionale rapporto di dipendenza tra musica e movimento coreutico, permettendo al danzatore di assumere, almeno in una certa misura, il ruolo di musicista¹³. Dall'altro, l'uso di sensori di movimento offre al musicista-performer la possibilità di valorizzare, sotto forma sonora, la qualità espressiva del gesto. Soprattutto per quanto riguarda le pratiche ibride strumento+sensori¹⁴, l'impiego di sistemi interattivi di motion capture permette di sonorizzare quei movimenti che, benché costituiscano un tutt'uno col gesto strumentale non sono diretti alla produzione meccanica del suono. L'uso espressivo del corpo da parte del musicista lo avvicina in qualche modo al danzatore¹⁵. Un

10. Cfr. Parrish, Mila, *Integrating technology into the teaching and learning of dance*, in «Journal for the National Dance Education Organization», n. 1, 2001, pp. 20–25; Cherry, Gina et al., *Using a digital video annotation tool to teach dance composition*, in «Interactive Multimedia Journal of Computer. Enhanced Learning», n. 5, 2003, imej.wfu.edu/articles/2003/1/01/index.asp; Risner, Doug - Anderson, Jon, *Digital Dance Literacy: an integrated dance technology curriculum pilot project 1* e Karkou, Vicky et al., *Traditional dance, pedagogy and technology: an overview of the WebDANCE project*, in «Research in Dance Education», vol. 9, n. 2, 2008, pp. 113-128 e 163-186. Si veda inoltre il più generale Eversman, Peter, *Education-Performing arts-Information technology: an impossible triangle?*, in Nesi, Paolo - Santucci, Raffaella (a cura di), *Information technologies for performing arts, media access, and entertainment*, Berlin, Springer-Verlag, 2013, pp. 175-191.

11. Cfr. *infra*, nota 4.

12. A questo proposito, mi pare opportuno citare il lavoro intrapreso dal gruppo di ricerca guidato da Frédéric Bevilacqua presso l'IRCAM che, a partire dal 2007, porta avanti un progetto interdisciplinare finalizzato allo sviluppo di strumenti informatici per l'analisi gestuale. Il sistema di analisi chiamato *gesture follower*, è stato concepito come uno strumento fluido che è possibile impiegare tanto nel contesto della performance di danza interattiva quanto in quello di un quartetto d'archi "aumentato". Si vedano a riguardo Bevilacqua, Frédéric et al., *Gesture capture: paradigms in interactive music/dance systems*, in Klein, Gabriele - Noeth, Sandra (a cura di), *Emerging bodies. The performance of worldmaking in dance and choreography*, Bielefeld (Deutschland), Transcript Verlag, 2011, pp. 183-193; Bevilacqua, Frédéric et al., *The augmented string quartet: experiments and gesture following*, in «Journal of New Music Research», vol. 41, n. 1, 2012, pp. 103-119.

13. Cfr. Wechsler, Robert, *Les ordinateurs et la danse: retour vers l'avenir?*, in «Nouvelles de danse», numero monografico *Danse et nouvelles technologies*, cit., pp. 144-159.

14. Mi riferisco in particolare ai cosiddetti iper-strumenti. Il termine, coniato per la prima volta da Tod Machover, indica la possibilità di "aumentare" gli strumenti tradizionali con l'aggiunta di sensori. Cfr. Machover, Tod, *Hyperinstruments: a progress report 1987-1991*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1992. Si veda inoltre Miranda, Eduardo R. - Wanderley, Marcelo M., *New digital musical instruments: control and interaction beyond the keyboard*, Middleton (WI), A-R Editions, 2006, pp. 19-29. Vedi anche *infra*, nota 12.

15. Federico Visi parla a questo proposito di « emergent choreography » (Visi, Federico et al., *Musical*

secondo aspetto riguarda la deriva di modelli epistemologici da un ambito all'altro. La mediazione tecnologica ha permesso infatti di introdurre elementi teorici legati allo studio del movimento in danza all'interno della riflessione musicologica. Basti citare a titolo esemplificativo l'introduzione, in anni recenti, di modelli ispirati alla teoria labaniana dell'*effort* come strumento di analisi in ambito musicale in relazione all'uso di sistemi di motion tracking.¹⁶ Al contempo, le tecnologie interattive hanno permesso, sempre in ambito musicale, di approfondire il legame, spesso oscurato, con la dimensione corporea. Con l'affermazione, negli ultimi dieci anni, della embodied music cognition theory¹⁷, lo studio della performance musicale ha portato un contributo quantomai significativo alla riflessione sul legame tra percezione e movimento. Secondo la teoria, il gesto (ma più in generale il corpo in quanto sorgente di movimenti tanto volontari quanto involontari) è il vero mediatore tra l'esperienza soggettiva della musica (la rappresentazione mentale o la sensazione interna prodotta dal suono) e l'ambiente (la musica come fenomeno fisico e come sistema comportamentale culturalmente mediato). L'esperienza musicale è pertanto un'esperienza innanzitutto incorporata. Le sue caratteristiche sono la natura multisensoriale e la reciprocità di azione e percezione. Il primo aspetto riguarda il fatto che l'esperienza musicale non è costituita unicamente da sensazioni auditive ma in egual misura da stimoli visivi, senso del movimento e sensazioni tattili. La seconda questione fa riferimento alla natura simultaneamente attiva e passiva della percezione musicale. Coinvolgendo l'attivazione del nostro sistema muscolare e producendo una risposta nel nostro apparato sensomotorio, l'esperienza sonora non è mai (o lo è raramente) una forma semplicemente passiva di ascolto.

Una concezione sostanzialmente incorporata e multisensoriale dell'esperienza può non solo aiutare a comprendere il fenomeno musicale e il movimento, ma ispirare tanto le strategie di mapping quanto la concezione delle interfacce¹⁸. A questo proposito, diverse ricerche si sono sviluppate negli ultimi anni integrando tanto l'aspetto analitico

instruments, body movement, space, and motion data: music as an emergent multimodal choreography, in «Human Technology: An Interdisciplinary Journal on Humans in ICT Environments», vol. 13, n. 1, 2017, pp. 58-81.

16. Si veda, tra gli altri, Maes, Pieter-Jan et al., *The coupling of action and perception in musical meaning formation*, in «Music Perception», vol. 32, n. 1, 2014, pp. 67-84; Alaoui, Sarah F. et al., *Seeing, sensing and recognizing Laban movement qualities*, in *Proceedings of the 2017 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, Denver, 2017, pp. 4009-4020.

17. Leman, Marc, *Embodied music cognition and mediation technology*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2008.

18. Per *mapping* s'intendono l'insieme di procedure utilizzate per collegare l'input registrato per mezzo dei sensori all'output prodotto digitalmente (suono, immagine, luci). Esso è il cuore del design interattivo in quanto definisce il tipo di dialogo che vogliamo stabilire con l'ambiente tecnologico. Riguardo l'importanza del mapping in ambito musicale si veda Wanderley, Marcelo et al., *The importance of Parameter Mapping in Electronic Instrument Design*, in «Journal of New Music Research», vol. 32, n. 4, 2003, pp. 88-93.

quanto quello della creazione artistica¹⁹. In una direzione analoga, alcuni studi hanno cominciato negli ultimi dieci anni a studiare l'interazione movimento-suono-mediazione tecnologica anche in ambiti non legati alla pratica professionale. A questo riguardo diverse ricerche hanno sperimentato l'utilizzo di sistemi interattivi musicali come mezzo per stimolare la creatività motoria spontanea e l'implicazione corporea nei bambini²⁰. Recentemente, alcuni lavori sono emersi anche nell'ambito della terapia e della riabilitazione per valutare l'apporto della musica e della mediazione tecnologica interattiva per persone con disabilità motorie e/o psichiche²¹. Tutte queste ricerche dimostrano come, sollecitando l'implicazione attiva nei processi sonori per mezzo della mediazione tecnologica, è possibile favorire una presa di coscienza dei processi fisiologici che sono alla base del movimento.

Secondo una tale prospettiva la mediazione tecnologica può configurarsi come un mezzo importante per incentivare il coinvolgimento corporeo con la musica. In questo senso, occorre notare anche in ambito artistico un slittamento estetico significativo. In contrasto con le prime forme di new media art, che celebravano l'immaterialità del virtuale²², le arti performative contemporanee sembrano sempre di più riconsiderare l'importanza della partecipazione fisica anche in ambito digitale. Nei lavori coreografi-

19. Si vedano, tra gli altri, Jensenius, Alexander R., *An action-sound approach to teaching interactive music*, in «Organised Sound», vol. 18, n. 2, 2013, pp. 178-189; Visi, Federico et al., *Gesture in performance with traditional musical instruments and electronics: Use of embodied music cognition and multimodal motion capture to design gestural mapping strategies*, in Bevilacqua, Frédéric et al. (a cura di), *MOCO '14: Proceedings of the 2014 International Workshop on Movement and Computing*, Paris, ACM, 2014; Donnarumma, Marco, *Configuring corporeality. Performing bodies, vibrations and new musical instruments*, PhD thesis, Goldsmiths, University of London, 2016.

20. Si veda in proposito Källblad, Anna et al., *Hoppa Universum. An interactive dance installation for children*, in *Proceedings of New Interfaces for Musical Expression, Genova, 2017*, 2008, pp. 128-133; Addressi, Anna Rita et al., *The MIRROR platform for young children's music and dance creativity: Reflexive interaction meets body-gesture, embodied cognition and Laban educational dance*, in «Perspectives. Journal of Early Childhood Music & Movement Association», vol. 10, n. 1, 2015, pp. 9-17; Frid, Emma et al., *Interactive sonification of spontaneous movement of children - Cross-modal mapping and the perception of body movement qualities through sound*, in «Frontiers in Neuroscience», vol. 10, n. 521, 2016, www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5104747/.

21. Stensæth, Karen. *Potentials and challenges in interactive and musical collaborations involving children with disparate disabilities. A comparison study of how Petronella, with Down syndrome, and Dylan, with autism, interact with musical and interactive tangible 'WAVE'*, in Stensæth, Karen (a cura di), *Music, health, technology and design*, Oslo, NMH-publications, 2014, pp. 97-118; Gehlhaar, Rolf et al., *Instruments for everyone: designing new means of musical expression for disabled creators*, in Brooks, Anthony L. et al. (a cura di.), *Technologies of inclusive well-being. Serious game, alternatives realities and play therapy*, New York, Springer, 2014, pp. 167-198; Bergsland, Andreas - Wechsler, Robert. *Turning movement into music. Issues and applications of the MotionComposer, a therapeutic device for persons with different abilities*, in «SoundEffects. An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience», numero speciale *Sound and Listening in Healthcare and Therapy*, vol. 5, n. 1, 2016, pp. 24-47.

22. Come sottolineato da Frances Dyson, la retorica delle arti digitali, soprattutto durante gli anni '90, si è articolata attorno ad una sorta di mitizzazione del concetto di virtuale, spesso idealizzato sotto forma di immateriale, effimero o sublime tecnologico. Cfr. Dyson, Frances, *Sounding new media. Immersion and embodiment in the arts and culture*. Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2009, pp. 1-18.

ci di Cindy Van Acker, Ginette Laurin, Isabelle Choinière e Wayne McGregor, l'uso del suono e delle tecnologie interattive sembra rinviare ai processi fisiologici che sono alla base della costruzione del movimento²³. Il feedback in tempo reale ha qui innanzitutto lo scopo di stimolare nuove possibilità d'azione e di figurazione: grazie all'interattività sonora, il performer ripensa i limiti anatomici del proprio corpo alimentando così quella dimensione "virtuale" che struttura l'organizzazione percettiva del movimento²⁴.

Contesto e metodologia della ricerca

All'interno di questo rinnovato scenario epistemologico e sperimentale, vorrei proporre alcune considerazioni attorno alla relazione gesto-suono in riferimento ad un'indagine di carattere pratico. L'esperienza presentata è parte di un progetto di ricerca sulle nuove tecnologie e la pedagogia della danza intitolato "Corps sonore. Applications interactives pour l'analyse du mouvement et la recherche pédagogique". Il progetto è stato sviluppato in collaborazione con Federica Fratagnoli, docente presso l'Università Côte d'Azur di Nizza. La ricerca ha coinvolto due classi del corso di laurea triennale in Arti Performative, specialità Danza, durante il biennio 2015-2017. L'obiettivo principale della ricerca era di studiare in che modo l'utilizzo di feedback sonori interattivi può indurre una presa di consapevolezza del gesto interrogando l'organizzazione percettiva e immaginativa del movimento. A questo scopo, è stata sviluppata una serie di applicazioni sonore interattive basate sull'uso di differenti tecnologie di rilevamento (captazione ottica, sensori di movimento e tecniche di analisi di bio-feedback). Diversi esercizi sono stati proposti agli studenti al fine di sperimentare direttamente attraverso la pratica alcune tematiche già affrontate a livello teorico, come la natura multimodale della percezione, la coscienza del gesto e le sue radici propriocettive o la relazione allocentrica tra corpo e spazio.

Dal punto di vista del dispositivo pedagogico, abbiamo organizzato la struttura degli esercizi di modo da valutare l'apporto del feedback sonoro all'interno del processo di costruzione del gesto. Le esperienze proposte sono liberamente ispirate ad alcune pratiche somatiche tipiche dell'analisi del movimento in danza²⁵. In particolare, abbiamo riadattato la struttura tipicamente tripartita di tali pratiche ai nostri scopi. In genere, l'esercizio

23. Cfr. Pitozzi, Enrico, *Body soundscape. Perception, movement and audiovisual developments in contemporary dance*, in Kaduri, Yael (a cura di), *The Oxford Handbook of Music, Sound and Image in the Fine Arts*, New York, Oxford University Press, 2016, pp. 256-288. Sempre dello stesso autore, si veda inoltre *Dissection: anatomie del corpo sonoro*, in Valentini, Valentina (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni Editore, 2012, pp. 285-314.

24. Rinvio in proposito alla nozione di simulazione o « fiction » elaborata da Michel Bernard in *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre National de la Danse, 2001.

25. Per un'introduzione al rapporto tra analisi del movimento, pratiche somatiche e pedagogia rimando

inizia con delle indicazioni verbali che invitano lo studente ad esplorare un certo movimento nello spazio. In seguito, una seconda esperienza è proposta al fine d'introdurre nuove informazioni sensoriali e/o cinestesiche. Infine, gli studenti tornano sul movimento iniziale cercando d'integrare i nuovi elementi percettivi scoperti durante la seconda fase dell'esercizio. Qui, una nuova organizzazione senso-motoria dovrebbe emergere. Come vedremo nel dettaglio più avanti, i sensori di movimento sono introdotti solo a partire dalla seconda parte della sperimentazione. Una tale scelta metodologica permette di valutare in che misura il feedback sonoro informa il movimento.

Dal un punto di vista dell'analisi, si è scelto inoltre di valutare le esperienze proposte secondo un approccio puramente qualitativo e fenomenologico²⁶. Questa scelta è motivata dalla necessità di mettere particolarmente in rilievo la qualità soggettiva dell'esperienza. La raccolta dati è stata realizzata attraverso la combinazione di quattro metodi: 1. Osservazione partecipante; 2. Osservazione a distanza (analisi della documentazione audiovisiva prodotta durante le sessioni); 3. Focus group con gli studenti dopo ogni sessione; 4. Annotazioni da parte degli studenti, sotto forma di "diario di bordo". Quest'ultimo strumento riveste un'importanza particolare all'interno dell'analisi dell'esperienza. Le studentesse che hanno partecipato allo studio sono state invitate a redigere un "diario" sul quale annotare le sensazioni esperite e le riflessioni "a freddo" sugli esercizi proposti.

Configurazione tecnica dei dispositivi

Lo studio che propongo in quest'articolo ha per oggetto l'analisi della relazione tra sensorialità aptica e movimento mediata tramite l'uso di feedback sonori. Lo scopo della sperimentazione è di analizzare in che modo la connessione multimodale tra feedback aptici e acustici può divenire oggetto di incorporazione tramite il movimento. In secondo luogo, ci interessa valutare in che termini la valorizzazione immaginativa svolge un ruolo all'interno d'un tale processo.

a Ginot, Isabelle, *Discours, techniques du corps et technocorps*, in Gioffredi, Paule (a cura di), *A la rencontre de la danse contemporaine: porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 265-293; Vieira, Marcilio S., *Approches somatiques du corps dans la danse*, in «Revista Brasileira de Estudos da Presença», vol. 5, n. 1, 2015, pp. 127-147.

26. Van Dyk, Katharina, *Usages de la phénoménologie dans les études en danse*, in «Recherches en danse», n. 1, 2014, danse.revues.org/607. Per ciò che concerne l'utilizzo delle nuove tecnologie vedi anche l'approccio proposto in Friz, Vivian, *Danse et nouvelles technologies vers d'inédites écritures chorégraphiques*, Thèse de Doctorat en Arts du Spectacle mention Danse, Université de Strasbourg, 2015.

Il punto di partenza dell'esercizio è la manipolazione di un oggetto. A questo riguardo sono state realizzate delle applicazioni interattive specifiche in MaxMsp²⁷ finalizzate alla sonorizzazione di alcuni movimenti legati al gesto del manipolare. Il sistema interattivo sviluppato si basa sull'utilizzo di due interfacce: un Hot Hands MIDI controller ed un Myo Armband. L'Hot hand è un'interfaccia MIDI che permette il controllo continuo dei parametri musicali tramite l'uso di un accelerometro triassiale. La natura ergonomica dell'interfaccia permette di indossarlo come un normale anello, fornendo così dati sul movimento continuo della dita della mano (Fig. 1). Nello specifico, è possibile acquisire informazioni sulla rotazione del sensore lungo i tre assi (x, y, z) all'interno di un range di 180°. Il Myo armband è un'interfaccia a forma di bracciale che è possibile indossare sul bicipite o sull'avambraccio (Fig. 2). Si tratta di un dispositivo abbastanza sofisticato contenente un'unità IMU-MARG²⁸ e otto sensori elettromiografici. In questo esercizio sono stati utilizzati solo i sensori EMG. EMG è l'acronimo di elettromiografia. Si tratta di una tecnica per l'analisi di bio-segnali, normalmente utilizzata per scopi medici, che permette di registrare l'attività elettrica dei muscoli scheletrici. Occorre precisare che tali sensori non misurano direttamente la contrazione meccanica del muscolo, bensì il suo metabolismo elettrico. In altri termini, il segnale EMG fornisce delle informazioni relative all'attività dei moto-neuroni coinvolti nell'attivazione del muscolo²⁹. Un algoritmo specifico è stato realizzato al fine di ottenere informazioni non solo sulla contrazione muscolare del braccio ma anche sulle variazioni elettriche più fini prodotte da piccoli movimenti della mano.

Lo scopo didattico del sistema interattivo è di arricchire sensorialmente l'esperienza aptica per mezzo dei feedback acustici. In questo senso, l'interazione sonora non è concepita in termini strumentali. Il suono ha qui la funzione di informare l'interattore³⁰ (in

27. Max è il più famoso linguaggio di programmazione visuale per la creazione di ambienti interattivi per la musica, la performance ed installazioni multimediali. Un' enfasi particolare è data, in Max, alla generazione in tempo reale dei contenuti audiovisivi. Cfr. Lechner, Patrik, *Multimedia Programming Using Max/MSP and TouchDesigner*, Birmingham, Packt Publishing, 2014.

28. Le unità di misura inerziali (IMU) sono dei dispositivi portatili a basso costo che sfruttano l'utilizzo di accelerometri e giroscopi. Quando questi dispositivi sono accoppiati con dei magnetometri, le IMU sono noti anche come sensori magnetici, angolari e gravitazionali (MARG). Sono ampiamente utilizzati nell'aviazione, nella robotica e nell'interazione uomo-macchina (HCI). La loro accessibilità e le dimensioni ridotte li rendono un elemento molto comune nei dispositivi portatili (come smartphones e tablets) e in altri prodotti di elettronica di consumo. Essi consentono di misurare diverse funzioni di movimento, tra cui l'orientamento tridimensionale ottimizzato ottenuto combinando i dati dei diversi tipi di sensori. Questi dispositivi sono spesso commercializzati sotto forma di sensori 9DoF (9 gradi di libertà) in quanto sono costituiti da tre sensori triassiali i quali forniscono quindi un totale di nove assi sensibili.

29. Cfr. Farina, Dario et al., *The Extraction of Neural Information from the Surface EMG for the Control of Upper-Limb Prostheses: Emerging Avenues and Challenges*, in «IEEE transactions on neural systems and rehabilitation engineering», vol. 22, n. 4, 2014, pp. 797-801.

30. Uso qui la traslitterazione del termine inglese interactor, il quale identifica la natura simultaneamente

questo caso lo studente) sulla qualità del suo movimento tramite un processo udibile. Per questo motivo occorre che l'interazione sia sufficientemente "trasparente" ovvero intellegibile e, in qualche modo, naturale³¹. Al fine di facilitare l'incorporazione spontanea dei feedback acustici, due elementi sono stati presi in considerazione: l'interdipendenza dei parametri d'interazione e la qualità materica del design sonoro. Una certa interdipendenza dei parametri musicali dovrebbe rendere l'interazione più naturale in quanto prende a modello l'interconnessione dei nostri ricettori sensoriali. Come è noto, funzioni elementari della fisiologia umana, come ad esempio il senso d'equilibrio, sono infatti il risultato d'un complesso sistema d'interdipendenze³². Analogamente, nell'applicazione interattiva sviluppata, i parametri musicali sono interconnessi a un "livello basso" in modo da produrre una risposta abbastanza varia alle diverse sfumature del movimento. Le tre rotazioni della mano permettono di realizzare un *morphing*³³ tra tre diversi *samples*. Ogni rotazione è collegata alle altre producendo così l'impressione di una totale interdipendenza. La contrazione muscolare controlla due filtri audio (un filtro passa-basso e un filtro risonante), permettendo così di produrre delle variazioni timbriche a un livello più alto. Il rilassamento semi-totale del muscolo è individuato dall'algoritmo come macro-parametro per ottenere il silenzio. L'algoritmo sfrutta quindi un'analogia percettiva assai intuitiva : l'attività muscolare produce suono, le rotazioni della mano ne determinano le variazioni interne e l'assenza di attività muscolare corrisponde al silenzio. Basandosi sull'azione congiunta dell'attività isotonica (contrazione senza movimento) e di quella isometrica (movimento senza contrazione muscolare significativa), il sistema fornisce quindi un controllo multimodale del suono.

Dal punto di vista del design sonoro, i *samples* audio sono stati composti allo scopo di evocare una tattilità dell'esperienza acustica. Questa strategia ha lo scopo di stimolare l'emergenza di connessioni intermodali in seno all'esperienza percettiva. A tal fine, sono stati utilizzati due suoni elettronici (creati attraverso sintesi additiva) e un suono elettroacustico, abbastanza predominante, realizzato registrando e processando diverse forme di

attiva e passiva dell'utente nel contesto interattivo.

31. La questione della "trasparenza" dell'interfaccia è uno dei temi chiavi all'interno del dibattito sui media digitali. In termini pragmatici essa rinvia alla "usabilità" del *device*, ovvero il grado di facilità e soddisfazione con cui si compie l'interazione tra uomo e medium (console, leva del cambio, interfaccia grafica, ecc.). Esso costituisce d'altronde uno dei criteri principali che il designer di *device* digitali o di applicazioni interattive tiene di conto in fase di progettazione. Si veda, tra gli altri, Bolter, Jay D. - Gromala, Diane, *Windows and Mirrors. Interaction design, digital art, and the myth of transparency*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2003.

32. Cfr. Berthoz, Alain, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997. Si vedano in particolare le pagine dedicate all'analisi del sistema vestibolare: pp. 50-70.

33. Il *morphing* è un procedimento digitale che permette di trasformare una sorgente sonora in un'altra. A questo proposito ho "disegnato" una *patch* specifica in MaxMsp utilizzando la tecnica della FFTT.

crepitio (foglie secche, carta stropicciata). Le sonorità sono state trattate tramite un algoritmo di sintesi granulare di modo da ridurre il richiamo alla sorgente sonora utilizzata (il suono originale) favorendo così l'emergenza di un ascolto puramente acusmatico³⁴.

Descrizione dell'esperienza

All'esperienza hanno partecipato nove studentesse iscritte al terzo anno del Corso di laurea in Arts du Spectacle (specialità danza) dell'Università di Nizza. La sessione ha avuto una durata di tre ore complessive, di cui la mezz'ora conclusiva è stata dedicata alla discussione dell'esperienza. Partendo dal modello tripartito discusso precedentemente abbiamo elaborato un dispositivo pedagogico che integra la mediazione tecnologica. L'esercizio è stato così diviso in tre parti principali, ogni sezione corrispondente ad un diverso livello di coinvolgimento sensoriale :

1. Esperienza aptica + movimento con e senza gli oggetti
2. Esperienza aptica + feedback sonori e oggetti
3. Esperienza aptica + movimento + feedback sonori ma senza oggetti

Inizialmente le studentesse sono invitate a scegliere un oggetto a partire da una selezione, preparata precedentemente, di diversi oggetti (ad esempio, bottiglie di plastica, teli, sciarpe, materiali di imballaggio, libri).

Gli oggetti sono stati scelti al solo scopo di proporre una tavolozza ampia di materiali su cui lavorare. La prima parte dell'esercizio si articola in tre differenti fasi volte a stimolare la connessione graduale tra stimoli somatosensoriali, propriocezione e gesto. Tutta questa parte avviene ad occhi chiusi in modo da eliminare l'apporto della stimolazione visiva all'interno dell'esperienza percettiva. Durante la prima fase, viene chiesto alle studentesse di esplorare con le mani la superficie degli oggetti scelti (Fig. 3). Questa sezione dell'esercizio ha lo scopo di orientare il focus percettivo sui feedback aptici derivanti dagli oggetti (ad esempio, forma, plasticità, peso, texture, qualità dinamiche). Nella seconda fase le studentesse sono invitate a posare gli oggetti e a riprodurre i movimenti di manipolazione esperiti precedentemente (Fig. 4). Si tratta, in questo caso, di riprodurre una serie di gesti a partire dalle sole informazioni aptiche memorizzate (qualità tattili e posizione della mano rispetto all'oggetto). Nella terza fase, chiediamo alle studentesse di estendere le sensazioni aptiche, esperite durante la fase di manipolazione, all'interno di

34. Cfr. tra gli altri la nozione di remote surrogacy elaborata da Dennis Smalley in *Spectromorphology: explaining sound-shapes*, in «Organised Sound», vol. 2, n. 2, 1997, pp. 107-126.

un movimento più complesso che coinvolgesse l'intero corpo. Questa sezione è risultata molto interessante sia per la diversità degli oggetti utilizzata sia, di conseguenza, per la varietà dei movimenti proposti. Due variabili importanti sono emerse già in questa fase: da un lato ogni oggetto induce, secondo le proprie qualità specifiche, dei movimenti peculiari, dall'altro si nota un livello estremamente soggettivo di incorporazione di certe qualità piuttosto che di altre. Ogni studentessa, infatti, sembra focalizzarsi solo su alcuni aspetti della relazione gesto-oggetto al fine di costruire il movimento. Alcune, concentrandosi sul peso dell'oggetto, traspongono questa qualità nella sensazione di gravità applicata al movimento (ad esempio, oggetto pesante = movimenti pesanti). Altre sfruttano la plasticità o la *texture* dell'oggetto per individuare una qualità specifica del gesto. La valorizzazione immaginativa delle sensazioni tattili e delle possibilità di manipolazione ha, già in questa fase, un ruolo chiave. Il corpo dell'oggetto diventa infatti un *pattern* virtuale che consente di organizzare percettivamente la composizione del movimento.

La seconda parte dell'esercizio integra la mediazione tecnologica. Le studentesse sono invitate a ripetere l'esplorazione dell'oggetto indossando i due devices (Myo armband e Hot Hands). Come accennato in precedenza, lo scopo dell'esercizio non è quello di produrre del suono in modo intenzionale. I feedback acustici devono sorgere come un'eco della manipolazione gestuale dell'oggetto (Fig. 5). Questa parte dell'esercizio è concepita al fine di arricchire l'esperienza multimodale del movimento. In questa fase gli studenti sono liberi di tenere gli occhi aperti. A questo riguardo, ho notato che tutte le studentesse hanno iniziato la seconda parte dell'esercizio con gli occhi chiusi per poi aprirli durante lo sviluppo dell'improvvisazione. La categorizzazione percettiva della relazione gesto-oggetto si basa qui su almeno tre fattori: stimoli visivi, sensazioni dinamico/tattili derivanti dall'oggetto e dalla relazione col corpo, feedback sonori prodotti per mezzo delle interfacce. A seconda del materiale, alcuni oggetti hanno inoltre delle proprietà acustiche che possono essere sollecitate o meno durante la manipolazione.

Nella terza parte dell'esercizio, le studentesse proseguono i movimenti di manipolazione ma senza l'oggetto. In questa sezione i feedback sonori acquistano dunque un'importanza significativa. In assenza di stimoli visivi e aptici, il processo di riconfigurazione virtuale dell'oggetto si radica due elementi: le sensazioni acustiche e la memoria delle informazioni aptiche. Nell'ultima sezione dell'esercizio, è stato chiesto alle studentesse di creare dei movimenti a partire da tali sensazioni. Come nella prima parte, le studentesse compongono i *pattern* di movimento evocando le qualità strutturali dell'oggetto (ad esempio, dimensione o plasticità). Anche in questo caso alcune caratteristiche dell'oggetto sono preferite ad altre. Qui, tuttavia, il suono interagisce con la costru-

zione del movimento (Fig. 6). Occorre notare che la natura ergonomica dei dispositivi, così come la tipologia di mapping, permette di riprodurre le stesse qualità sonore tanto con gesti di manipolazione che con movimenti più ampi che investono una medesima organizzazione cinestesica.

Benché la produzione del suono non rappresenti la finalità dell'esercizio, la connessione multimodale tra percezioni aptiche e retroazione acustica interviene nel processo di virtualizzazione dell'oggetto. Come vedremo nel prossimo paragrafo, la convergenza di informazioni aptiche memorizzate somaticamente, feedback sonori interattivi, consapevolezza propriocettiva e processi di valorizzazione immaginativa determina l'emergere di una nuova anatomia corporea. Come vedremo nel prossimo paragrafo, la convergenza di informazioni aptiche memorizzate somaticamente, feedback sonori interattivi, consapevolezza propriocettiva e processi di valorizzazione immaginativa influisce in maniera strutturale sulla composizione del movimento.

Considerazioni a proposito dell'esperienza

I *report* scritti delle studentesse mettono chiaramente in luce la doppia funzione dell'oggetto. Da un lato sorgente dell'esperienza sensoriale primaria, dall'altro limite fisico per il movimento, l'oggetto guida la costruzione del gesto e influenza la consapevolezza propriocettiva del movimento. Nei commenti delle studentesse, l'oggetto non è considerato come un elemento neutrale. Esso è piuttosto qualcosa « che influenza l'immaginazione del movimento » (Bérangère)³⁵. Come accennato, l'oggetto è reso parte del movimento tramite quello che chiamo un processo di virtualizzazione. Col termine “virtuale” mi riferisco ai processi di « simulazione »³⁶ che strutturano l'organizzazione percettiva del movimento: si tratta tanto di meccanismi proiettivi (il progetto motorio che prepara e al contempo prolunga il movimento) quanto di aspetti figurativi (la trasfigurazione affettiva, simbolica e sensoriale del gesto). Nel rapporto specifico con l'oggetto entra in gioco una serie di fattori quali il numero di contatti, la loro localizzazione anatomica, l'omologia tra le regioni toccate, il grado simmetria e altri ancora. Tutti questi elementi diventano una base sensoriale su cui elaborare percettivamente una modellizzazione qualitativa dei *patterns*, i quali scivolano sotto la traccia dall'esperienza del manipolare a quella dell'azione. Le proprietà qualitative dell'oggetto non sono infatti sem-

35. Tutti i virgolettati riportati nel testo sono degli estratti dei diversi “carnets de bord” delle studentesse, indicate con il nome proprio.

36. Rimando ancora una volta alla nozione di fiction elaborata da Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, cit.

plicemente acquisite, ma vengono integrate, e mediate, dalla personale organizzazione cinestesica di ogni studentessa (relativamente al rispettivo bagaglio culturale, affettivo e tecnico). Anche la semplice azione della manipolazione non è quindi un'operazione neutra, in quanto rivela una forma di negoziazione peculiare tra le caratteristiche materiali dell'oggetto e la sensibilità aptica di ogni studentessa. La natura specifica e soggettiva di quest'interazione si riverbera nel movimento. Le proprietà dell'oggetto sono in effetti selezionate in modo funzionale : « Si tratta, io penso, di una scelta incosciente ma non totalmente anodina [...] poiché scegliamo in relazione alla nostra propria "gestualità", in base al nostro modo di vedere l'oggetto e alla maniera di proiettarci con lui (scelta questa anche affettiva: scegliamo un oggetto che ci piace, un oggetto con il quale abbiamo voglia di lavorare/sperimentare)». Questo passaggio avviene, come suggerito, tramite la mediazione della propriocezione e dei processi immaginativi. Malgrado la diversità delle risposte individuali all'esplorazione gestuale, un certo numero di costanti può essere messo in rilievo. Durante la prima parte dell'esercizio due processi senso-motori vengono messi in atto. Dopo aver posato gli oggetti, le studentesse sono invitate a ricostruire i gesti di esplorazione. Come notato da gran parte delle studentesse, la riproduzione dei gesti di manipolazione ha implicato innanzitutto una ri-attualizzazione somatica dei movimenti memorizzati : « Mi sono ispirata alle diverse qualità dell'oggetto (la sua forma, il suo peso, le sue qualità dinamiche) per costruire i movimenti. Ho immaginato che le qualità dell'oggetto diventavano la qualità del mio corpo » (Mathilde). Già in questa prima fase le studentesse sono incoraggiate a prendere consapevolezza di quei processi percettivi che reggono l'organizzazione del movimento. Il secondo aspetto in gioco riguarda il trasferimento di questa gestualità all'interno di un movimento più ampio che coinvolge lo spazio circostante: « non si tratta veramente di "pensare" all'oggetto ma piuttosto di sentirlo nello spazio attorno. Occorre ritrovare l'oggetto sotto forma di qualità motoria » (Angelika). La texture materiale è una delle caratteristiche che più ritroviamo nei diversi movimenti degli studenti. Tale caratteristica è facilmente utilizzabile per indurre nel corpo una nuova densità. Allo stesso modo, anche le proprietà dinamiche e la plasticità dell'oggetto hanno un certo ruolo nell'influenzare la qualità del gesto, specialmente in termini di energia fisica utilizzata e di sforzo, mentre, come già accennato, il peso dell'oggetto influisce invece sulla dimensione gravitaria del movimento: « Durante l'esplorazione dell'oggetto ho potuto osservare che ogni oggetto induceva una manipolazione specifica. [...] Nel mio caso, potevo tirare la carta³⁷, torcerla, farla volare, strofinarla o muoverla agilmente nel-

37. In questo caso la studentessa ha lavorato con un grande foglio plastificato da imballaggi.

lo spazio. [...] Nella parte di improvvisazione danzata, i miei movimenti si ispiravano a quelle qualità dinamiche dell'oggetto » (Laura). Come osservato da alcune studentesse, la plasticità dell'oggetto non ha solo un'influenza diretta sul corpo, ma anche sulla densità dello spazio prossimo. Ad esempio, un oggetto leggero indurrà a immaginare uno spazio flessibile, morbido : « Nella parte danzata, ero completamente immersa nell'esperienza e nella sensorialità che si diffondeva attraverso lo spazio. Sentivo ogni sensazione, la mobilità che potevo avere con l'oggetto. Sentivo questa sensazione nello spazio: la leggerezza, la flessibilità, la dolcezza. » (Bérangère). Tutti questi elementi implicano un passaggio delle informazioni aptiche verso un livello di consapevolezza propriocettiva che influenza conseguentemente l'organizzazione del movimento. Altri esempi mostrano come alcune qualità dell'oggetto sono più facilmente integrate nel movimento. Un esempio chiaro viene da una studentessa (Laura) che ha utilizzato nella sua improvvisazione un cartoncino da imballaggio di plastica, di grandi dimensioni. Il carattere malleabile dell'oggetto gli permette di essere deformato facilmente. Uno dei gesti ricorrenti nell'esplorazione di questa studentessa era quello di torcere il foglio. Questo gesto è facilmente osservabile nei movimenti più ampi che la studentessa improvvisa senza l'oggetto :

« Nell'improvvisazione di Laura si vede chiaramente che il suo corpo aveva registrato le informazioni acquisite durante l'esplorazione con l'oggetto così come quelle sonore. Era riuscita ad integrare attraverso l'oggetto e attraverso il suono delle sensazioni senso-motorie nettamente "leggibili" anche quando ha proseguito l'improvvisazione senza l'oggetto. Era possibile osservare delle azioni muscolari e dei gesti [...] identici a quelli osservati nell'esplorazione con l'oggetto » (Angelika).

Il gesto di "attorcigliare" è per esempio visibile nei movimenti "a spirale" della colonna vertebrale. In questo caso, il gesto di "attorcigliare" diventa un modello, un *pattern* virtuale, per costruire il movimento (Fig. 7).

Consideriamo adesso in che modo la mediazione tecnologica e il feedback sonoro influenzano l'esecuzione del gesto e la composizione del movimento. Come sottolineato da molte studentesse tanto durante la discussione alla fine dell'esperienza (focus group) quanto nei diari di bordo, l'interazione sonora provoca, almeno inizialmente, « una sorta di shock » : « All'inizio i suoni prodotti dal movimento mi turbavano. Mi hanno provocato una sorta di shock. [...] Ero più nell'ottica di produrre suono che in quella di riprodurre le sensazioni provate con l'oggetto » (Bérangère). Occorre notare che la mediazione tecnologica permette qui l'emergere di una vera e propria immagine sonora del corpo. Benché l'esplorazione gestuale non sia finalizzata alla produzione del suono, la retroazione del feedback acustico impone innanzitutto una nuova gerarchia all'interno

dell'organizzazione corporea. La sonorizzazione del movimento costituisce dunque qualche cosa di fortemente inedito in relazione all'esperienza percettiva abituale. In che termini possiamo però parlare di una nuova anatomia corporea? Consideriamo innanzitutto che alcuni movimenti producono suono ed altri no. Questa semplice constatazione implica che alcune parti del corpo vengono "intensificate" in termini di capacità sensoriali producendo una re-organizzazione funzionale della geografia percettiva. Gli studenti devono integrare questa nuova base di dati sensoriali all'interno della costruzione del movimento (spesso costruito attorno a meccanismi irriflessi e ad attitudini posturali i quali rinviano a loro volta alla storia emotiva ed esistenziale di ciascuno³⁸). Una tale operazione implica innanzitutto una ridefinizione dei confini del corpo anatomico, i quali si trasformano da linee di frontiera a soglie porose. Ovviamente la profondità d'una tale acquisizione non può che essere relativa alla sensibilità ed all'esperienza pregressa di ogni studentessa. Un elemento importante è però presente nel dispositivo pedagogico: gli studenti non conoscono i protocolli d'interazione del sistema. Da un punto di vista didattico, si è scelto di non comunicare preliminarmente informazioni sul dispositivo in modo tale da favorire la spontaneità dell'interazione. In effetti, non conoscendo i meccanismi d'interazione, l'attenzione percettiva è rivolta completamente verso la dimensione immersiva dell'esperienza piuttosto che verso una dimensione di controllo dell'interazione. Alcune studentesse hanno osservato inoltre che la seconda parte dell'esercizio è caratterizzata da un adattamento graduale dei feedback acustici alle sensazioni aptiche : « I suoni mi hanno aiutata ad immaginare le qualità dell'oggetto come se fossero nello spazio attorno a me. Poi, nell'improvvisazione danzata, i gesti potevano variare ma ho mantenuto la stessa qualità di manipolazione. Per quanto mi riguarda, il suono mi ha aiutato a ritrovare quelle sensazioni e quelle qualità perché ero in grado di connettere un certo suono ad un certo gesto » (Melyssa). In termini neuroscientifici questo passaggio implica l'emergere di processi d'integrazione multimodale tra feedback aptici e acustici con una conseguenza diretta (positiva o negativa) sull'organizzazione percettiva del movimento³⁹.

38. Si veda in proposito la riflessione di Hubert Godard sulla relazione gesto-premovimento: Godard, Hubert, *Le geste et sa perception*, in Ginot, Isabelle - Michel, Marcel (a cura di), *La danse au XXe siècle*, Paris, Larousse, 1998, pp. 224-229.

39. Numerose ricerche hanno dimostrato come diverse aree cerebrali, su tutte il collicolo superiore, sono in grado di produrre delle risposte complesse come risultato dell'interazione di differenti stimoli sensoriali. Un tale fenomeno è reso possibile grazie alla presenza di neuroni, detti "multisensoriali", capaci di rispondere a diversi stimoli (visivi, auditivi e somato-sensoriali). Attraverso tali processi d'integrazione, una certa stimolazione sensoriale (ad esempio, uno stimolo acustico) può influenzare la percezione di un altro stimolo (ex stimolo luminoso) o interagire con esso producendo degli effetti di convergenza o divergenza multimodale. Rinvio ad uno dei primi studi sperimentali in quest'ambito: Meredith, Alex - Stein, Barry E., *Visual, auditory and somatosensory convergence on cells in superior colliculus results in multisensory integration*, in «Journal of Neurophysiology», n. 56, 1986, pp. 640-662. Si veda inoltre il più recente Stein, Barry E. - Rowland, Ben-

L'interazione tra segnali elettrici muscolari (EMG) e produzione sonora è particolarmente interessante a questo proposito. La sonorizzazione della tensione muscolare produce in effetti una sensazione abbastanza inusuale. Come notato da una studentessa durante la discussione a fine esperienza: « è come percepire esteriormente qualcosa che normalmente è una sensazione interna » (Clémentine). Diversamente da ciò che accade nella prima interazione con l'oggetto, il bio-feedback provoca uno slittamento dell'attenzione percettiva dalla dinamica esterna del gesto (la sensorialità esteroceettiva), a quella interna, più legata alla propriocezione. Pertanto, grazie ai bio-feedback, la percezione della variazione del tono muscolare, divenendo udibile, acquisisce un'importanza cruciale all'interno della costruzione del gesto. Questa correlazione tra sforzo e generazione sonora ha un riflesso diretto nella riproduzione dei gesti di manipolazione in assenza dell'oggetto. Come sottolineato in precedenza, la ri-attualizzazione dei gesti di manipolazione non coinvolge solamente la memoria somatica dell'esperienza aptica. In questo caso, gesti specifici sono direttamente associati a specifiche modulazioni sonore (e, aggiungerei, a specifiche immagini audiotattili⁴⁰). Il feedback sonoro diventa quindi una traccia sensoriale che facilita la ri-attualizzazione dei movimenti legati alla manipolazione. Non è qui importante soffermarsi sull'esattezza della riproduzione. Ovviamente tanto nella ri-attualizzazione con i feedback acustici, che in quella senza, è in atto un processo di trasformazione. È però significativo notare come una parte delle studentesse abbia messo in luce come la retroazione sonora migliori, rispetto alla prima parte dell'esercizio, la capacità di ricostruire il movimento precedentemente esperito. In assenza di oggetti materiali, il suono « rende visibili » (Melyssa) gli oggetti virtuali evocati attraverso i gesti di manipolazione: « grazie al suono, mi sembrava che l'oggetto “diventasse corpo” e riuscivo quindi a sentire le sue qualità nei miei movimenti. » (Clémentine).

Altre interessanti osservazioni emergono dall'analisi dell'ultima parte dell'esercizio. In questa sezione le studentesse sono invitate ad estendere i gesti di manipolazione all'interno

jamin A., *Organization and plasticity in multisensory integration: early and late experience affects its governing principles*, in Green, Andrea et al. (a cura di), *Enhancing Performance for Action and Perception. Multisensory Integration, Neuroplasticity and Neuroprosthetics*, Part I, Amsterdam, Elsevier, 2011, pp. 145-163.

40. Sulla nozione di audiotattile rinvio a Caporaletti, Vincenzo, *Il principio audiotattile come formatività*, in Sbordoni, Alessandro (a cura di), *Improvvisazione Oggi*, Lucca, LIM, 2014, pp. 29-42. Il termine è utilizzato dall'autore per definire quei processi musicali (tipici, per esempio, delle musiche ad alto tasso di improvvisazione come il jazz) in cui la creazione della struttura sonora non si basa tanto su una sorgente visuale-cognitiva (per esempio la partitura), ma sul rapporto diretto con l'aspetto motorio-gestuale. Una riflessione analoga è quella che conduce già da diversi anni Rolf Gødoy parlando di « co-articolazione » gesto-suono. Gødoy, in particolare, ha dimostrato, da un punto di vista sperimentale come suono e gesto condividano delle analogie morfologiche strutturali (cfr. Gødoy, Rolf I., *Geometry and Effort in Gestural Renderings of Musical Sound*, in Dias, Miguel S. - Gibet, Sylvie (a cura di), *Gesture-Based Human-Computer Interaction and Simulation*, Berlin, Springer-Verlag, 2009, pp. 205-215.

di movimenti più ampi con tutto il corpo. In questo caso, si tratta di virtualizzare le informazioni percettive all'interno dell'organizzazione cinestetica. Due processi proiettivi sono implicati in questa fase di riconfigurazione corporea. Dapprima le sensazioni tattili e propriocettive sono utilizzate come base per la valorizzazione immaginativa dello spazio (in termini di densità) influenzando così sulla qualità del gesto. In questo caso, la riconfigurazione virtuale dell'anatomia corporea si radica nelle qualità materiali dell'oggetto. Successivamente, i movimenti danzati sorgono come variazione e come estensione dei gesti di esplorazione (accarezzare, stringere, attorcigliare, sfiorare, soppesare): in questo caso, il corpo dell'oggetto, non più presente in termini attuali, persiste sotto forma virtuale risuonando nella corporeità danzante. In che modo la mediazione tecnologica e l'interazione sonora informano un tale processo di virtualizzazione? Le osservazioni delle studentesse differiscono sensibilmente su questo punto. Una parte delle studentesse ha sottolineato la difficoltà nell'integrare percettivamente le informazioni somatosensoriali con i feedback sonori. Molte di loro hanno notato come la ricchezza delle sensazioni uditive rendesse più difficile la rievocazione delle sensazioni tattili. Data la qualità prevalentemente materica dei suoni utilizzati (crepitii, scricchiolii o simili), le informazioni auditive sembrano produrre non solamente delle immagini sonore ma anche delle sensazioni somatosensoriali: « Il suono che emerge in questa fase produce in me un'immagine diversa da quella che avevo senza i sensori. Questa qualità sonora influenza i miei movimenti ma in parte mi disconnette dalla qualità dell'oggetto che avevo trovato in precedenza » (Angelika). Abbiamo così due livelli "virtuali" dell'immagine tattile⁴¹. Una prima immagine è composta dalla memorizzazione delle sensazioni tattili registrate durante l'esplorazione aptica dell'oggetto. Una seconda immagine è invece quella evocata tramite le qualità materiche della *texture* sonora. Benché nessuna delle due rappresenti una sensazione attuale, esse sono entrambe presenti, sotto forma virtuale, nell'organizzazione percettiva del movimento. È probabile che l'incongruenza, in termini d'integrazione multimodale, si origini all'interno del sistema somatosensoriale stesso. Evidentemente si tratta di un'ipotesi. Come già illustrato, il design sonoro si basa su materiali elettroacustici con una predominanza di sonorità materiche (ad esempio, crepitii). La sensazione auditiva risveglia in questo

41. Uso qui il termine "immagine" in un senso lato e non necessariamente figurativo. In senso più tecnico potremmo tuttavia parlare di immagini nella stessa modalità in cui le neuroscienze mettono in rilievo sotto forma visiva il metabolismo di alcune aree del cervello. È ipotizzabile, a questo proposito, che tanto la memoria delle sensazioni tattili che i feedback sonori sollecitino in qualche misura le stesse aree somato-sensoriali. Le moderne tecniche di *neuroimaging* funzionale potrebbero in parte verificare una tale supposizione. Diversi passi avanti sono stati fatti negli ultimi dieci anni in questa direzione. Si veda in proposito Naumer, Marcus J. et al., *Multisensory Functional Magnetic Resonance Imaging*, in Naumer, Marcus J. e al. (a cura di), *Multisensory Object Perception in the Primate Brain*, New York, Springer, 2010, pp. 83-92.

caso sensazioni tattili di vario tipo. Michel Bernard parlerebbe, a questo proposito, di chiasma intersensoriale. L'espressione denota la capacità di una determinata sensazione di suscitare « en creux » o « en abîme » un “riflesso virtuale”, un “simulacro” che evoca una sensorialità di altra natura. Questa sensorialità “seconda” (per esempio, l'immagine tattile) non è sola giustapposta alla prima (la sensazione auditiva) ma vi interagisce modificandola e trasfigurandola⁴². Possiamo allora supporre che i simulacri tattili e materici sollecitati dalle sensazioni auditive sono in conflitto con il ricordo delle sensazioni tattili derivanti dall'oggetto. In questo caso, la tipologia dell'oggetto utilizzato ha una certa importanza. L'analisi dei video mostra inoltre come la convergenza o la divergenza tra questi due ordini di sensazioni deriva anche dalla relazione con lo sforzo fisico. In effetti, le studentesse che hanno sottolineato l'apporto positivo del feedback sonoro sono quelle che, anche in ragione della tipologia dell'oggetto, hanno basato maggiormente la costruzione del gesto sull'energia muscolare. Nelle loro improvvisazioni si nota infatti una connessione piuttosto evidente tra le modulazioni sonore durante l'esplorazione gestuale e le modulazioni sonore della sezione finale:

Il feedback sonoro permetteva di mettere in evidenza la conicità muscolare utilizzata in ogni movimento. Inoltre, il ritorno sonoro mi dava delle informazioni pertinenti sulla contrazione muscolare mobilitata per effettuare un certo gesto. Questo rendeva più efficace, più potente e più leggibile, l'interazione immaginaria con l'oggetto e mi aiutava a ritrovare i gesti di manipolazione. Per esempio, quando riproduco i gesti di “tirare verso l'alto” la carta da imballaggio utilizzo la contrazione dei miei muscoli. In questo caso u suoni mi rispondono in maniera coerente rinforzando la qualità del geste di “allungamento”. [...] In effetti, ho sentito que il suono mi ha aiutato molto a ritrovare i movimenti d'esplorazione de l'oggetto a partire dalla presa di coscienza del tono muscolare mobilitato. (Laura)

Qui, le sensazioni tattili derivanti dall'oggetto sono integrate con le informazioni acustiche ed espanse nel movimento. Strutture sonore simili si ripresentano chiaramente tanto nella parte con gli oggetti che nella parte più danzata. Benché la produzione sonora non sia lo scopo principale dell'esercizio, la connessione multimodale tra percezione

42. « La corrispondenza incrociata dei nostri sensi [...] estende, generalizza e, allo stesso tempo, approfondisce e intensifica [...] la *fiction*: essa ne modifica la natura o la modalità per creare una sorta di immaginario secondo o di *métafiction* di cui la corporeità danzante non può non nutrirsi. In questo senso, occorre interpretare il celebre esempio di Claudel, “l'occhio ascolta”, non come il riconoscimento d'una semplice interferenza [...] ma come la produzione, in seno alla sensazione visiva, di un simulacro altro, ibrido e singolare, determinato dallo specifico processo immaginativo della ricezione auditiva » (Bernard, Michel, *De la création chorégraphique*, cit., p. 99). Traduzione mia.

aptica e retroazione auditiva sembra facilitare in modo molto chiaro il processo di virtualizzazione dell'oggetto in seno alla corporeità. Questo mostra pertanto che la convergenza tra informazioni aptiche memorizzate, feedback sonori e propriocezione può indurre l'emergenza d'una nuova anatomia virtuale di cui il danzatore può prendere coscienza al fine d'immaginare altrimenti l'organizzazione percettiva del movimento⁴³.

In accordo con i principi d'integrazione multimodale, i *feedback* acustici rinforzano, in termini di efficacia e di precisione, la capacità di portare a compimento un task motorio. Nel nostro caso, come si è visto, sono emersi risultati contraddittori. Nondimeno, conviene notare che, laddove una coerenza percettiva tra materia sonora e sensazioni tattili è possibile, allora i feedback sonori facilitano chiaramente i processi di virtualizzazione e di ri-composizione del movimento. Anche la divergenza tra informazioni tattili e auditive indica che il rapporto tra i due ordini di sensazioni non è in alcuno modo neutro. La divergenza, così come la convergenza multimodale, denotano un'interazione reciproca tra le componenti in gioco. Nei due casi, la ri-evocazione somatica delle informazioni aptiche è influenzata tanto dalla retroazione acustica che dalla sensazione di sforzo confermando la natura reticolare ed interconnessa del nostro sistema sensoriale.

Un'altra importante considerazione può essere fatta in relazione ai processi di virtualizzazione dell'oggetto. Da un punto di vista "ecologico", ogni oggetto è in grado di stimolare una varietà di affordance, ovvero di possibilità di azione specifiche⁴⁴. In effetti, come abbiamo notato, le differenti tipologie di gestualità sorgono in relazione alla costituzione materiale dell'oggetto. L'utilizzo di feedback sonori modifica radicalmente la qualità di queste interazioni. Attraverso l'impiego di sensori, l'esplorazione aptica è strettamente connessa alla manipolazione sonora. L'oggetto diviene quindi in grado di sollecitare oltre alle affordance abituali (modalità di pressione, utilizzo) anche delle affordance sonore. Queste persistono anche in assenza dell'oggetto poiché i feedback sonori generati attraverso il gesto ne evocano la presenza : « Nella parte con i sensori, ho avu-

43. Riflessioni analoghe risuonano per altro nelle parole di Hubert Godard a proposito della relazione tra feedback aumentato e propriocezione in danza : « Con dei sensori sul corpo [...] le informazioni proprioceptive riguardanti il movimento di queste parti possono essere trasformate in segnali visivi o sonori. Grazie a quest'altro modo di percepire, che mi permette di avere una diversa immagine del mio corpo, di proiettarne una diversa realtà nasce una molteplicità di potenzialità gestuali che mi possono liberare dalla coazione a ripetere. Con questi sistemi possibile sentire delle sollecitazioni che fino a quel momento non erano state percepite perché non avevano una soglia di eccitazione sufficiente per arrivare alla superficie della coscienza » (Menicacci, Armando - Quinz, Emanuele, *Conversazione con Hubert Godard*, in Id., *La scena digitale*, cit., pp. 371-381).

44. Cfr. Gibson, James J., *The Theory of Affordances*, in Shaw, Robert - Bransford, John (a cura di), *Perceiving, Acting, and Knowing: toward an ecological psychology*, Manjwah, Lawrence Erlbaum Associates, 1977, pp. 127-143.

to meno difficoltà a ricreare la relazione con l'oggetto anche se questo non era più tra le mie mani. [...] Riuscivo a connettermi i suoni ai gesti eseguiti durante l'esplorazione dell'oggetto. In effetti il suono permetteva di "rendere visibile" la presenza dell'oggetto. » (Melyssa). Dal punto di vista dell'organizzazione percettiva, l'oggetto è quindi ancora presente, anche se virtualmente. È possibile affermare, a questo proposito, che l'oggetto continua a produrre delle affordance per mezzo del suono benché esso non si trovi più tra mani della studentessa. Frammenti di queste affordance sono ancora visibili nei movimenti danzati che riproducono modulazioni sonore già ascoltate in precedenza. In questo senso, la nozione di affordance sembra non implicare semplicemente una "possibilità di azione" ma, più in generale, una struttura cinestesica dinamica, un'anatomia virtuale, che coinvolge l'intero apparato sensomotorio.

Conclusioni

Gli effetti dei feedback sonori sul movimento ci permettono di pensare l'anatomia del corpo non più come un'entità stabile e chiusa, ma come un processo di organizzazione dinamica. L'esercizio analizzato ci mostra come il processo di adattamento corporeo si realizza attraverso dei "modelli virtuali", dei *patterns*, come li ho chiamati. Questi permettono di trasferire e convertire determinate proprietà dell'ambiente in una certa energia motoria o in una certa organizzazione cinestesica. Come abbiamo visto, le affordance innescate dagli oggetti si inseriscono in questa definizione di *pattern* virtuale. Sulla base dell'osservazione diretta e dai commenti delle studentesse che hanno attraversato l'esperienza, ho proposto di considerare le affordance sonore non solo in termini di possibilità di azione (i vari tipi di manipolazione di oggetti, come accarezzare, strofinare, torcere), ma anche in base alle organizzazioni cinestetiche derivate (movimenti danzati costruiti in relazione agli oggetti). In questo caso, il feedback acustico agisce come materiale plastico in grado di custodire una traccia materiale dell'oggetto e dei movimenti di manipolazione associati. In particolare, la coerenza percettiva tra il gesto e il feedback acustico, consente di attivare processi di integrazione multimodale che facilitano la trasmissione della struttura dell'oggetto nella composizione del movimento. Emergendo come eco sonora del gesto, il suono diventa un mediatore di modelli virtuali che risuonano tra il corpo dell'oggetto e il corpo del danzatore.

Il processo di sonorizzazione del movimento permette d'altronde di sperimentare nuove modalità percettive. Innanzitutto il feedback consente di rendere udibili alcuni aspetti del movimento, come per esempio l'attività elettrica dei muscoli, che non sa-

rebbero altrimenti percepibili. La mediazione sonora permette quindi di percepire movimenti apparentemente abituali attraverso una diversa modalità sensoriale. In tal modo è possibile dotare la corporeità d'una presenza sonora. Tale processo di estensione e d'intensificazione sensoriale può essere un mezzo di analisi importante all'interno del contesto pedagogico. Collegando la retroazione sonora al gesto, le studentesse vengono a conoscenza delle gradazioni e delle sfumature che compongono il movimento. La funzione positiva del feedback sonoro risulta essere decisiva in due aspetti. Da un lato, il sistema uditivo è in grado di riconoscere le variazioni temporali in modo più fine rispetto ad altri canali percettivi, sollecitando così una grande consapevolezza delle sfumature sottese alla composizione del gesto. Dall'altro, una riconfigurazione significativa della nostra geografia sensoriale consente di mettere in luce i meccanismi fondamentali che reggono l'organizzazione percettiva del movimento.

L'esperienza presentata mostra come l'interazione sonora possa essere concepita sia come strumento educativo capace di indurre una consapevolezza del corpo sia come strumento analitico per lo studio del movimento e della percezione. Da un punto di vista pedagogico, le studentesse hanno avuto l'opportunità di scoprire alcune delle possibilità offerte dall'interazione con la tecnologia e di sperimentare così delle modalità inedite di relazione con il suono. Questa nuova sensibilità permette di approfondire la natura stratificata del gesto e della sua percezione. Inoltre, la natura ecologica degli esperimenti proposti permette di acquisire una diversa conoscenza somatica, la quale induce alla messa in discussione di posture abituali e di modelli corporei irriflessi. L'approfondimento della metodologia di ricerca consentirà, in occasione di lavori futuri, di migliorare l'efficacia didattica dei dispositivi presentati. Innanzitutto, delle esperienze pratiche preliminari attorno alla questione dell'ascolto si rivelano necessarie per preparare gli studenti al lavoro con la mediazione tecnologica e con i feedback sonori. L'impiego congiunto di altri metodi di indagine qualitativa, come ad esempio le interviste di esplicitazione⁴⁵, consentiranno agli studenti di acquisire una maggiore consapevolezza del proprio "vissuto", in termini sensoriali ed affettivi, riguardo alle esperienze proposte.

Dal punto di vista metodologico, lavori futuri dovranno inoltre tener conto di strumenti comparativi adeguati al contesto. Oltre alle interviste di esplicitazione, le quali hanno valore tanto per lo studente che per il pedagogo e/o per il ricercatore, altri metodi, come l'impiego di questionari qualitativi, permetteranno di valutare le reazioni secondo

45. Cfr. Balas-Chanel, Armelle, *L'entretien d'explicitation. Accompagner l'apprenant vers la métacognition explicite*, in «Recherches & éducations», n. 1, 2002, rechercheseducations.revues.org/159.

un quadro comparativo. Da un lato, questi strumenti consentiranno agli studenti di far luce sulle loro esperienze e sulle loro riflessioni e d'altra parte essi permetteranno di esaminare più in dettaglio la qualità soggettiva dell'esperienza. L'impiego di metodi quantitativi potrà inoltre essere preso in considerazione. Tra questi, l'analisi e l'interpretazione dei dati relativi all'attività muscolare, con particolare riferimento ai micro-movimenti⁴⁶, possono essere un elemento interessante per valutare gli effetti dei feedback positivi sulla riorganizzazione tonica del movimento (in termini di soprattutto di contrazione dei muscoli e di distribuzione del peso). L'integrazione tra questi strumenti di analisi bio-fisiologica e i modelli di analisi basati su sistemi tradizionali di motion capture permetterà certamente di arricchire la base dati dell'esperimento consentendo così di approfondire i legami tra la composizione del gesto, l'interazione sonora e la percezione del movimento.

Bibliografia

- «Nouvelles de danse», numero monografico *Interagir avec les technologies numériques*, n. 52, 2004.
- Addressi, Anna Rita et al., *The MIROR platform for young children's music and dance creativity: Reflexive interaction meets body-gesture, embodied cognition and Laban educational dance*, in «Perspectives. Journal of Early Childhood Music & Movement Association», vol. 10, n. 1, 2015, pp. 9-17
- Alaoui, Sarah F. et al., *Seeing, sensing and recognizing Laban movement qualities*, in «Proceedings of the 2017 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems», Denver, 2017, pp. 4009-4020.
- Balas-Chanel, Armelle, *L'entretien d'explicitation. Accompagner l'apprenant vers la métacognition explicite*, in «Recherches & éducations», n. 1, 2002, rechercheseducations.revues.org/159.
- Bergsland, Andreas - Wechsler, Robert. *Turning movement into music. Issues and applications of the MotionComposer, a therapeutic device for persons with different abilities*, in «SoundEffects. An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience», numero speciale *Sound and Listening in Healthcare and Therapy*, vol. 5, n. 1, 2016, pp. 24-47.
- Bernard, Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre National de la Danse, 2001.
- Berthoz, Alain, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.

46. Gli studi condotti recentemente da Alexander Jensenius all'Università di Oslo vanno per esempio in questa direzione: Jensenius Alexander R., *Sonic Microinteraction in the Air*, in Lesaffre, Micheline - Maes, Pieter-Jan - Leman, Marc (a cura di), *The Routledge Companion of Embodied Music Interaction*, Londra-New York, Routledge, 2017, pp. 431-439. Occorre d'altronde notare che in questo caso l'oggetto di analisi non è la danza ma i micro-movimenti di musicisti e/o neofiti in reazione alla musica.

- Bevilacqua, Frédéric et al., *Gesture capture: paradigms in interactive music/dance systems*, in Klein, Gabriele - Noeth, Sandra (a cura di), *Emerging bodies. The performance of worldmaking in dance and choreography*, Bielefeld (Deutschland), Transcript Verlag, 2011, pp.183-193.
- Bevilacqua, Frédéric et al., *The augmented string quartet: experiments and gesture following*, in «Journal of New Music Research», vol. 41, n. 1, 2012, pp. 103-119.
- Bolter, Jay D. - Gromala, Diane, *Windows and Mirrors. Interaction design, digital art, and the myth of transparency*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2003.
- Broadhurst, Susan, *Intelligence, interaction, reaction, and performance*, in Broadhurst, Susan - Machon, Josephine (a cura di), *Performance and technology. Practices of virtual embodiment and interactivity*, Basingstoke (UK), Palgrave Macmillan, 2006, pp. 141-152.
- Camurri, Antonio et al., *EyesWeb. Toward gesture and affect recognition in dance/music interactive systems*, in «Computer Music Journal», vol. 24, n. 1, 2000, pp. 57-69.
- Camurri, Antonio et al., *Multimodal analysis of expressive gesture in music and dance performances*, in *Human-Computer Interaction*, Berlin, Springer Verlag, 2004, pp. 20-39.
- Caporaletti, Vincenzo, *Il principio audiotattile come formatività*, in Sbordonì, Alessandro (a cura di), *Improvvisazione Oggi*, Lucca, LIM, 2014, pp. 29-42.
- Cherry, Gina et al., *Using a digital video annotation tool to teach dance composition*, in «Interactive Multimedia Journal of Computer. Enhanced Learning», n. 5, 2003, imej.wfu.edu/articles/2003/1/01/index.asp.
- Copeland, Roger, *Merce Cunningham. The modernizing of Modern Dance*, Londra-New York, Routledge, 2004.
- Dania, Aspasia et al., *The use of technology in movement and dance education: recent practices and future perspectives*, in *Procedia Social and Behavioral Sciences*, vol. 15, 2011, pp. 3355–3361.
- Delbridge, Matt, *Motion Capture in Performance. An Introduction*, Basingstoke (UK), Palgrave MacMillan, 2015.
- Dixon, Steve, *Digital performance. A history of new media in theater, dance, performance art, and installation*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2007.
- Donnarumma, Marco, *Configuring corporeality. Performing bodies, vibrations and new musical instruments*, PhD thesis (Goldsmiths, University of London, UK), 2016.
- Dyson, Frances, *Sounding new media. Immersion and embodiment in the arts and culture*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2009.
- Eversman, Peter, *Education-Performing arts-Information technology: an impossible triangle?*, in Nesi, Paolo - Santucci, Raffaella (a cura di), *Information technologies for performing arts, media access, and entertainment*, Berlin, Springer-Verlag, 2013, pp. 175-191.
- Farina, Dario et al., *The Extraction of Neural Information from the Surface EMG for the*

Control of Upper-Limb Prostheses: Emerging Avenues and Challenges, in «IEEE transactions on neural systems and rehabilitation engineering», vol. 22, n. 4, 2014, pp. 797-801.

- Forsythe, William, *Improvisational Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*, Karlsruhe, ZKM, 1999.
- Frid, Emma et al., *Interactive sonification of spontaneous movement of children - Cross-modal mapping and the perception of body movement qualities through sound*, in «Frontiers in Neuroscience», vol. 10, n. 521, 2016, www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5104747/.
- Friz, Vivian, *Danse et nouvelles technologies vers d'inédites écriture chorégraphique*, Thèse de Doctorat en Arts du Spectacle mention Danse, Université de Strasbourg, 2015.
- Gehlhaar, Rolf et al., *Instruments for everyone: designing new means of musical expression for disabled creators*, in Brooks, Anthony L. et al. (a cura di), *Technologies of inclusive well-being. Serious game, alternatives realities and play therapy*, New York, Springer, 2014, pp. 167-198.
- Gibson, James J., *The Theory of Affordances*, in Shaw, Robert - Bransford, John (a cura di), *Perceiving, Acting, and Knowing: toward an ecological psychology*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 1977, pp. 127-143.
- Ginot, Isabelle, *Discours, techniques du corps et technocorps*, in Gioffredi, Paule (a cura di), *À la rencontre de la danse contemporaine: porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 265-293.
- Godard, Hubert, *Le geste et sa perception*, in Ginot, Isabelle - Michel, Marcel (a cura di), *La danse au XXe siècle*, Paris, Larousse, 1998, pp. 224-229.
- Gødooy, Rolf I., *Geometry and Effort in Gestural Renderings of Musical Sound*, in Dias, Miguel S. - Gibet, Sylvie (a cura di), *Gesture-Based Human-Computer Interaction and Simulation*, Berlin, Springer-Verlag, 2009, pp. 205-215.
- Jaffré, Olympe, *Danse et nouvelles technologies: enjeux d'une rencontre*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Jensenius Alexander R., *Sonic Microinteraction in the Air*, in Lesaffre, Micheline - Maes, Pieter-Jan - Leman, Marc (a cura di), *The Routledge Companion of Embodied Music Interaction*, Londra-New York, Routledge, 2017, pp. 431-439.
- Jensenius, Alexander R., *An action-sound approach to teaching interactive music*, in «Organised Sound», vol. 18, n. 2, 2013, pp. 178-189.
- Källblad, Anna et al., *Hoppsa Universum. An interactive dance installation for children*, in *Proceedings of New Interfaces for Musical Expression, Genova, 2017*, 2008, pp. 128-133..
- Karkou, Vicky et al., Karkou, Vicky et al., *Traditional dance, pedagogy and technology: an overview of the WebDANCE project*, in «Research in Dance Education», vol. 9, n. 2, 2008, pp. 163-186.
- Lechner, Patrik, *Multimedia Programming Using Max/MSP and TouchDesigner*, Birmingham, Packt Publishing, 2014.

- Leman, Marc, *Embodied music cognition and mediation technology*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2008.
- Machover, Tod, *Hyperinstruments: a progress report 1987-1991*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1992.
- Maes, Pieter-Jan et al., *The conducting master: an interactive, real-time gesture monitoring system based on spatiotemporal motion templates*, in «International Journal of Human-Computer Interaction», vol. 29, n. 7, 2013, pp. 471-487.
- Maes, Pieter-Jan et al., *The coupling of action and perception in musical meaning formation*, in «Music Perception», vol. 32, n. 1, 2014, pp. 67–84.
- Menicacci, Armando - Quinz, Emanuele (a cura di), *La scena digitale: nuovi media per la danza*, Bolzano, Marsilio Editore, 2001.
- Menicacci, Armando - Quinz, Emanuele, *Étendre la perception? Transferts intermodaux et biofeedback en danse*, in «Nouvelles de danse», numero monografico *Scientifiquement danse. Quand la danse puise aux sciences et réciproquement*, n. 53, 2006.
- Menicacci, Armando, *L'enseignement de la danse face au numérique*, in «Nouvelles de danse», numero monografico *Danse et nouvelles technologies*, n. 40/41, 1999, pp. 55-64.
- Meredith, Alex - Stein, Barry E., *Visual, auditory and somatosensory convergence on cells in superior colliculus results in multisensory integration*, in «Journal of Neurophysiology», n. 56, 1986, pp. 640-662.
- Miranda, Eduardo R. - Wanderley, Marcelo M., *New digital musical instruments: control and interaction beyond the keyboard*, Middleton (WI), A-R Editions, 2006.
- Naumer, Marcus J. et al., *Multisensory Functional Magnetic Resonance Imaging*, in Naumer, Marcus J. et al. (a cura di), *Multisensory Object Perception in the Primate Brain*, New York, Springer, 2010, pp. 83-92.
- Naveda, Luis - Leman, Marc, *The Spatiotemporal representation of dance and music gestures using topological gesture analysis (TGA)*, in «Music Perception», vol. 28, n. 1, 2010, pp. 93–111.
- Parrish, Mila, *Integrating technology into the teaching and learning of dance*, in «Journal for the National Dance Education Organization», n. 1, 2001, pp. 20–25.
- Parrish, Mila, *Technology in Dance Education*, in Bresler, Liora (a cura di), *International Handbook of Research in Arts Education*, Cham (Switzerland), Springer International, 2007, pp. 1381-1397.
- Pitozzi, Enrico, *Body soundscape. Perception, movement and audiovisual developments in contemporary dance*, in Kaduri, Yael (a cura di), *The Oxford Handbook of Music, Sound and Image in the Fine Arts*, New York, Oxford University Press, 2016, pp. 256-288.
- Pitozzi, Enrico, *De la constitution du corps de synthèse sur la scène performative. Perception et technologies*, in Bourassa, Renée - Poissant, Louise (a cura di), *Personnage virtuel et corps performatif. Effets de présence*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2013.

- Pitozzi, Enrico, *Dissectio: anatomie del corpo sonoro*, in Valentini, Valentina (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni Editore, 2012, pp. 285-314.
- Risner, Doug - Anderson, Jon, *Digital Dance Literacy: an integrated dance technology curriculum pilot project 1*, in «Research in Dance Education», vol. 9, n. 2, 2008, pp. 113-128.
- Santana, Ivani, *Experiences and reflections about presence and memory in dance with technological mediation through the situated cognition approach*, in «Revista Mapa D2 - Dança e (performance) digital», vol. 3, n. 2, 2016, pp. 11-26, portalseer.ufba.br/index.php/mapad2danse.revues.org/607.
- Smalley, Dennis, *Spectromorphology: explaining sound-shapes*, in «Organised Sound», vol. 2, n. 2, 1997, pp. 107-126.
- Stein, Barry E. - Rowland, Benjamin A., *Organization and plasticity in multisensory integration: early and late experience affects its governing principles*, in Green, Andrea et al. (a cura di), *Enhancing Performance for Action and Perception. Multisensory Integration, Neuroplasticity and Neuroprosthetics*, Part I, Amsterdam, Elsevier, 2011, pp. 145-163.
- Stensæth, Karen, *Potentials and challenges in interactive and musical collaborations involving children with disparate disabilities. A comparigion study of how Petronella, with Down syndrome, and Dylan, with autism, interact with musical and interactive tangible 'WAVE'*, in Stensæth, Karen (a cura di), *Music, health, technology and design*, Oslo, NMH-publications, 2014, pp. 97-118.
- Van Dyk, Katharina, *Usages de la phénoménologie dans les études en danse*, in «Recherches en danse», n. 1, 2014, danse.revues.org/607.
- Vieira, Marcilio S., *Approches somatiques du corps dans la danse*, in «Revista Brasileira de Estudos da Presença», vol. 5, n. 1, 2015, pp. 127-147.
- Visi, Federico et al., *A practice-based study on instrumental gestures in music composition and performance: Kineslimina*, in Bevilacqua, Frédéric et al. (a cura di), *MuSA 2015 - Sixth International Symposium on Music/Sonic Art: Practices and Theories*, Karlsruhe, Germany, 2015.
- Visi, Federico et al., *Gesture in performance with traditional musical instruments and electronics: Use of embodied music cognition and multimodal motion capture to design gestural mapping strategies*, in Bevilacqua, Frédéric et al. (a cura di), *MOCO '14: Proceedings of the 2014 International Workshop on Movement and Computing*, Paris, ACM, 2014.
- Visi, Federico et al., *Musical instruments, body movement, space, and motion data: music as an emergent multimodal choreography*, in «Human Technology: An Interdisciplinary Journal on Humans in ICT Environments», vol. 13, n. 1, 2017, pp. 58-81.
- Wanderley, Marcelo et al., *The importance of Parameter Mapping in Electronic Instrument Design*, in «Journal of New Music Research», vol. 32, n. 4, 2003, pp. 88-93.

- Wechsler, Robert, *Les ordinateurs et la danse: retour vers l'avenir?*, in «Nouvelles de danse», numero monografico *Danse et nouvelles technologies*, n. 40/41, 1999, pp. 144-159.

Visioni

Rossella Mazzaglia

A Wish to Fly: Trisha Brown's Dancing Life*

Since Trisha Brown's passing in March 2017, artists, institutions and scholars have celebrated her life and achievements in art to honor her memory. This paper, which was first presented as a lecture at Barnard College (New York) in 2012, is similarly published to commemorate her pivotal role in dance. Far from the modernist idea of encoding the body within a structured language, Trisha Brown conceived choreographic cycles that generated a responsive body negotiating private and public spheres, abstraction and complexity within dance. She also applied conceptual art to choreography showing how to make a postmodern dance in relation to space, music and narration. Thus, the mind in her own body and her compositional approach go beyond her aesthetics and time, leaving a seed for future exploration together with her choreographic works. In this paper, we go through her artistic path from its beginnings in the Sixties New York scene and identify the principles that thoroughly defined it.

Dopo la scomparsa nel marzo 2017, artisti, studiosi e istituzioni di tutto il mondo hanno ricordato la vita e i meriti artistici di Trisha Brown. Questo articolo, che ripropone una conferenza presentata al Barnard College (New York) nel 2012, si colloca su questa scia commemorativa per onorarne ancora la memoria. Lontana dall'idea modernista di codificazione linguistica della danza, Trisha Brown ha dato vita a un corpo danzante capace di reagire al succedersi di cicli coreografici differenti, coniugando sfera pubblica e privata, astrazione e complessità. Ha applicato l'arte concettuale alla coreografia, mostrando come creare una danza postmoderna in relazione allo spazio, alla musica e alla narrazione. Il pensiero nel suo corpo di danzatrice e il suo approccio compositivo vanno, pertanto, oltre l'estetica e il periodo storico di riferimento. Rappresentano un lascito assieme alla sua opera coreografica. Ne ricostruiamo di seguito l'evolvere a partire dal contesto newyorchese dei primi anni Sessanta, identificando i principi che ne hanno informato il percorso.

As a dancer and choreographer, Trisha Brown came of age at a time when traditional theatrical genres and the barriers between the arts were blurring. John Cage's statement

*First presented as a lecture at Barnard College, New York (Nov. 15th 2012), the text was very slightly revised from its original form for publication in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno IX, numero 9, 2017. For inviting me to speak at her University and for her insightful comments, I would like to thank prof. Lynn Garafola.

that “everything is possible” found concrete realization in New York’s experimental art scene. But his statement also describes her development as a choreographer in the years that followed. Brown, in fact, belongs to the generation that contributed to breaking boundaries between disciplinary genres, while keeping an open mind during the whole of her career. On the one hand, she expanded her field of interest and investigation to embrace opera and the visual arts, while continuing to focus on dancing and choreography. On the other, she combined different means of artistic expression within her works: there is dance in her drawings and a sense of space and duration, closer to the visual and plastic arts, in her choreography. The element that joins these different approaches is the body.

In this regard, I’d like to recount a brief but telling anecdote. During a friendly exchange of personal recollections following the exhibition of her *Early Works* at the Collezione Maramotti in Reggio Emilia in 2009, Brown mentioned a fleeting visit to Sicily years before and the strong impression that the roundness of the urns in a museum had made on her and how she had tried to preserve that impression on paper, when she had returned to her hotel. While talking, she was now trying to visualize them again for me, bringing them back to life with a neat hand gesture that traced an invisible figure of eight in the air. She told me that her designer’s body held what was in her dancer’s body: the curve.

In this way Brown summarized the physicality of her art, its balance between personal experience and abstraction, while making use of a geometrical figure that theatre anthropologists have associated with the dynamics of tension and opposition in the dancer’s and actor’s body, to the S or double curve suggested by the posture of Greek statues and defined as the line of beauty by William Hogarth in the eighteenth century. I’d like to use this example, which is both intuitive and complex, to free our thought from a priori art and dance categories, so as to follow Brown’s intimate research of a poetic gesture. This did not abide by pre-determined ideas of what dance should be, but kept such daring freedom for its developments. Discarding codified movements with her initial use of improvisation, game structures, and direct functional actions, she dismembered dance tradition, working in a personal way along the lines of the Judson Dance Theater, following the mastery of Anna Halprin and, in certain respects, of Merce Cunningham.

In this paper, I will mainly focus on Trisha Brown’s early works, which are the ones she made in the 1960s and 1970s, before the creation of *Glacial Decoy* in 1979. I will then give a general outline of her later development, looking at the choreographic process as a way to access her final works and her aesthetics. In order to give a portrait of her as

an artist, I will not discuss every piece she made, but choose, instead, among the most relevant, according to the particular phase of her career I will be discussing.

A recollection of Trisha Brown's art must first take into consideration her artistic and life history in relation to the culture that nurtured her. She grew up in Oregon, the Evergreen State, near Olympic National Park and the Pacific Ocean. She thus approached the study of dance with the agility of a body prepared since childhood to deal with the natural environment. She recalls a pair of towering trees with ivy around the boughs and a firm leafy "floor" underneath. Like the other children, she would climb the trees and jump down to see if the leafy tendrils would support her.

All of her personal search as a dancer and as a choreographer seems to move between such suspension of uncertainty and the headiness of surprise. What would feel while flying?

In that forest she also learned how to challenge water and heights, discovering the unexpected leaps of a spontaneous movement, which she would later find in the practice of improvisation that she pursued beginning in the 1950s.

In 1960 Brown participated in a summer workshop held by Anna Halprin in California, where she experienced an alternative to the codified systems of movement that she had previously studied. Halprin's work was direct and stark, based on the performance of simple and functional tasks. But it was in New York that the possibility of a different kind of dance became evident to her, along with the awareness that a lifestyle different from the one she knew growing up was possible. In 1986, in an interview with Marianne Goldberg, Brown said that her «impulses were freed up in New York» and that she «chose to make a complete break from [her] family, from [her] training, from the class [she] had been.» «I didn't want their values,» she told Goldberg, «and yet I hadn't developed me. So I was no place. Yet I felt a fierce independence. I remember walking on the streets of New York with the exhilaration of knowing that I wouldn't leave. It was a clean start»¹.

In New York Brown encountered an arts community that was not only daring but also in continuous social and artistic interchange. In the art critic Stanley Amos' place around the corner from Judson Church, Andy Warhol recalled, «there were always playwrights scribbling in a corner and Judson dancers rehearsing and people sewing their costumes up»². And Washington Square was certainly in the middle of this bohemian

1. Trisha Brown, quoted in Goldberg, Marianne, *Reconstructing Trisha Brown: Dances and Performance Pieces 1960-1975*, PhD thesis, New York University, 1990, pp. 34-35.

2. Warhol, Andy - Hackett, Pat, *POPism: The Warhol Sixties*, San Diego – New York – London, Harcourt Brace & Company, 1980, p. 54.

cultural flux.

Brown continued to take dance classes. But once she got to New York, she began to improvise in makeshift spaces with friends such as Simone Forti and Dick Levine equally unsatisfied with traditional methods. Together they learned how to structure improvisation and how to depersonalize it by means of shared rules.

In a 1975 essay Brown explained how «structured improvisation» works:

If in the beginning you set a structure and decide to deal with X, Y and Z materials in a certain way, nail it down even further and say you can only walk forward, you cannot use your voice or you have to do 195 gestures before you hit the wall at the other end of the room that is an improvisation within set boundaries. That is the principle, for example, behind jazz. The musicians may improvise but they have a limitation in the structure just as improvisation in dance does³.

Brown's first performances in New York were not in dance but in happenings. In 1961 she participated in a happening by Robert Whitman, called *Mouth*, and in 1963, she appeared in *Flower*, another happening by the same artist, in which she fought against a man.

Happenings were animated by the same impulse to eliminate narrative and characterization as the Judson dancers, along with a similar emphasis on the performative moment. They were chiefly made by visual artists, such as Allan Kaprow and Klaus Oldenburg, who used them to incorporate live experience. In these performances, Brown discovered a way of setting the imagination free. Jokingly she said that, in happenings, if you wanted a forest but didn't have it, you could use broccoli, and if the stalks weren't big enough, a photograph of the forest would do.⁴ Even though specific works did not particularly influence her personal exploration of movement, the overall approach of happenings was as liberating as the dance activities in which she was involved. The same was true of the Fluxus performances that grew out of her improvisations with Simone Forti, who was well-connected with the Fluxus scene. Brown replaced her at the 1963 Yam Festival in a piece entitled *Nuclei for Simone Forti*. On this occasion she improvised on a set of "dance instruction poems" by Jackson MacLow, who had prepared 60 cards with highly enigmatic instructions such as "seeming to be generally like clocks are" or "saying things as an engine would". He would randomly choose the card and she would improvise.

The use of instructions remained a constant in Trisha Brown's work, whether they were used during the compositional process, as a stimulus to improvisation, or in per-

3. Trisha Brown in Livet, Anne (ed.), *Contemporary Dance*, New York, Abbeville Press, 1978, p. 44.

4. Trisha Brown, quoted in *Limitations et exposition. Conversations avec Trisha Brown*, in Brunel, Lise - Delahaye, Guy - Mangolte, Babette, *Trisha Brown*, Paris, Editions Boug , 1987, p. 73.

formance. In 1976, for instance, in the piece *Solo Olos*, first conceived as a solo and afterward changed into a group dance, a dancer called out by name the other dancers and told them to reverse, spill, or branch, meaning they were either to reverse the dance phrase or abruptly add the variations that went with the words “spill” and “branch”.

Nuclei for Simone Forti was not Brown's only participation in Fluxus events. In 1961 Brown had taken part in structured improvisations with Simone Forti and Dick Levine (*Structured Improvisation with Simone Forti and Dick Levine*) and, two years later, with Yvonne Rainer (*Improvisation on a Chicken Coop Roof*). In 1963 she presented a three-minute solo, *Chanteuse Excentrique Americaine*, in which she fell forward from a fourth position saying “oh no”.

Along with irony and a general looseness of form, one discerns in all these pieces the coexistence of freedom and boundaries through the use of improvisation and instructions, verbal as well as written, that framed the action. This recalls the compositional ideas of George Maciunas, who founded the Fluxus movement. Discussing indeterminate compositions in a manifesto of the early 1960s, he writes:

Requires the composition to provide a kind of framework, an “automatic machine” within which or by which, nature (either in the form of an independent performer or indeterminate-chance compositional methods) can complete the art-form, effectively and independently of the artist-composer. Thus the primary contribution of a truly concrete artist consists in creating a concept or a method by which form can be created independently of him, rather than the form or structure. Like a mathematical solution such a composition contains a beauty in the method⁵.

Here several ideas seem to resonate from one art expression to the other. We find a combination of chance and structure and an emphasis on means and on process made visible to the observer. Thus, Trisha Brown's participation in the now legendary composition workshop that evolved into the Judson Dance Theater came at a time when the arts were ripe for change and when dance, like the other arts, would move forward by taking part in a general redefining of the relationship between art and life.

So, in 1961, Trisha Brown joined the composition workshop conducted by the musician Robert Dunn at the Merce Cunningham dance studio. Here she encountered John Cage's theories on art and the use of aleatory procedures and techniques. She joined the workshop in its second year. This was not her first encounter with his ideas. She had already heard him lecture on indeterminacy at Connecticut College in the 1950s. In this

5. Maciunas, George, *Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art*, in Jenkins, Janet (ed.), *In the Spirit of Fluxus*, catalogue of the exhibition held in Minneapolis feb-june 1993, Minneapolis, Walker Art Center, 1993, p. 157.

lecture Cage had a stop watch and read a series of texts of different lengths, drawing out the shorter ones to a minute and rushing through the longer ones to finish in the same amount of time. Brown later said that observing this made her understand Cage's idea of the relationship between form and content, which he analyzes in *Silence*, the seminal book he published in 1961.

According to Cage, form was not unrelated to content. Artists should not simply choose a story and frame it in some kind of artistic format but let the materials and the means of their art guide their exploration. Brown once said that from Cage she «received the baton to go forward» and that the material of her dancing became «more like an object that one could play with in endless research and in new relationships»⁶.

This was something that Brown would explore both within the Judson and on her own. In Dunn's class and at Judson, she interacted with dancers interested in breaking away from the narrative and expressive forms of American modern dance and working side by side with visual artists such as Robert Rauschenberg, Alex Hay, and Robert Morris. Performance experience erased the separation of the arts within the Judson group, as it did within other experimental groups of Manhattan's "downtown". Only the background training of the main figures of each movement and their critical stand against their former disciplines, as well as the context in which they performed, allowed for a distinction between dance, theatre, and happening.

As a matter of fact, archival documents reveal the use of different terms to describe the same events – sometimes calling them happenings, sometimes dance concerts. This means that those taking part in the performances or attending them did not necessarily see them as distinct. More specifically, Judson productions tended to emphasize knowledge of the ordinary body and present disconcerting images of dance, no longer imbued with virtuosity and technical specialization, although a certain heterogeneity was evident among its participants. I won't go into this division now, but rather relate Brown's work to a more general Judson idea, that of the "neutral body".

Brown created three works for the Judson Dance Theater. The first, *Trillium*, was a structured improvisation of very energetic movements that she danced as a solo in 1962. The second, *Lightfall*, was an improvised duet with Steve Paxton, made in 1963. *Rulegame 5*, the third, was a structured group improvisation that she had first choreographed as a student at Mills College and recreated in 1964 for a Judson concert. These works moved

6. Brown, Trisha - Teicher, Heicher, *Danse et Dessin (un entretien)*, in Brown, Trisha, *Trisha Brown: danse, précis de liberté. Catalogue de l'exposition du 20 juillet au 27 septembre 1998, Centre de la Vieille Charité, Marseille*, Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, Diffusion, Marseille, Seuil, 1998, p. 14.

in the same direction she was exploring privately with the dancers she had met at Judson, but here they were shown in a context that was self-legitimizing. At “Judson”, Brown later recalled, «the performers looked at each other and the audience, [...] breathed audibly, ran out of breath, sweated, talked things over [...] behaving more like human beings, revealing what was thought of as deficiencies as well as their skills»⁷. This change in the dancer's presence was totally new in dance of the time and was something that would stay with her and her peers.

Brown has always acknowledged her debt to these early years of experimentation, although with the passing of time she moved away from these early experiences to find her own movement language, for which she was already searching when she crossed the Judson threshold. And yet, those years established her basic attitude and reconfirmed the idea that she could be a choreographer, not just a teacher, wife, and mother.

The need to find herself, which she had felt in coming to New York, was certainly there. Brown was never a committed feminist, but she never denied that being a woman had made a difference in her career, in becoming an artist, and in her question for economic self-sufficiency.

The works she made in the 1960s convey both a personal and an aesthetic exploration that cannot really be separated at this stage of her artistic development.

The transition to a personal stylistic approach took place in the second half of the 1960s with performances that evoked fragments of the past. This was how she would exorcise memories of childhood while also challenging fears of the present in order to mature as an artist. In *Shunk Cabbage, Salt Grass, and Waders*, created in 1967, she performed powerful movements over a soundtrack of childhood recollections of hunting parties with her father and their attendant violence. In *The Dance with the Duck's Head* (1969) she returned to the issue of violence, by making powerful movements in a costume of constricting shapes and fabrics, while a predetermined fight took place between two people in the audience. In *Yellowbelly* (1969) she danced to instructions from the spectators, who yelled at her to move when she stopped, so as to dissipate the dancer's fear of making mistakes or forgetting the steps on stage.

Shunk Cabbage, Salt Grass, and Waders, Trisha Brown has said, was like an exorcism of her background, in an effort to get in sync with the urban sensibility. She dunked herself in a tub full of water, then lay on the tub as if she were an oversize bird in a nest, wetting the floor as she moved around the space. By presenting a double perception of

7. Trisha Brown in Livet, Anne (ed.), *Contemporary Dance*, cit., p. 48.

her body and her self through a voiceover recounting the experiences of hunting and the body dancing, she reproduced a duality already present in *Homemade*, choreographed in 1966. Here she danced with a projector strapped to her back that projected her image all over the space. She danced with her memory as a score, but the memories here were not told, but rather used as an intimate score.

Floor of the Forest was a work conceived in 1970 as a physical challenge. A related piece, choreographed in 1971 as *Rummage Sale and Floor of the Forest*, showed the same combination of aesthetic and personal research. In this unique event, the net grid that served as a floor for the dance was raised in order to organize a sale of second-hand clothes underneath: while the choreographer-interpreter put on and took off the garments supporting her in the air, she could watch the spectators trying on the old garments she was discarding as traces of her past.

In 1972 Brown talked to the critic Sally Sommer about the memories embedded in the piece:

The whole evening was a rummage sale – she said - I was getting rid of my hardware pieces. I don't do works like that any more. [...] I really knew that I was getting rid of everything. I still see people in the clothes. For them it's a piece of clothing that they liked, a bargain; for me those clothes are symbols of history⁸.

In these works, personal memories were never represented realistically. Instead they were “lived” or worked in the dancer’s mind as she danced, playing on the ambivalence between public and private, as well as on the unstable compromise between the dancer’s perception and the spectator’s understanding.

Floor of the Forest was one of the three pieces presented on April 18th 1970. It was preceded by *Man Walking Down of the Side of a Building* and followed by *Leaning Duets*, a work consisting of balancing with ropes between dancers. These works belong to the *Equipment Series* that Brown started choreographing in 1968 with *Planes* and that ended in 1971, when she created her first *Accumulation Pieces*.

In her equipment works, Brown used both indoor and outdoor spaces to generate a subjective and cultural experience of space, not limited to mere physical solidity and ordinary gesture. Among her indoor works, *Walking on the Wall*, presented at the Whitney Museum in 1971, was certainly the most outstanding. Brown conceived the series walking around Soho, the neighborhood where she lived. In this familiar environment, she looked for a partner of her creative imagination in an attempt to rediscover the potential of

8. Sommer, Sally, *Equipment Dances: Trisha Brown*, in «The Drama Review», vol. 16, sept. 1972, n. 3, p. 140.

the dancing body that she had instinctively experienced in childhood and that now was faced with an urban environment that had slowly come to represent her new “home”. In the 1950s the beat poet Allen Ginsberg had compared Manhattan with its «robot apartments» and «invisible suburbs» to Moloch, «whose soul is electricity and banks», crying out against those who «broke their backs lifting Moloch to Heaven! Pavements, trees, radios, tons!»⁹. We don't get the same feeling of alienation in the making of the counterculture of the 1960s, though many artists were now abandoning the city to live in communes and in the countryside.

What about Trisha Brown?

When Brown first arrived in New York, she thought of filling her apartment floor with leaves, which she never did. Now she was using the urban scenery as a source of inspiration. A change had clearly occurred in her, a change consistent with that feeling of freedom she had initially experienced. Now, with her need to redefine her identity as a person and as an artist.

However, New York could still be overwhelming. In *Roof Piece*, which she created in 1971, Brown and her dancers were stationed on separate roofs and communicated to each other with simple semaphore-like gestures, while people on distant roofs watched. Nobody on the ground knew or even imagined what was happening up on the rooftops. Dancers and observers were suspended in relation to the crowded and continuous flow of the city life. Even so, she was not escaping life but rather finding a way to cope with it through her art.

In the early 1970s the Soho community was different from the one she had known in Greenwich Village in the early 1960s. New York had changed, along with the general perception of life in the city. Soho had the look of a neighborhood that was gradually becoming de-industrialized, but it was also undergoing a continuous renovation. At the same time, emerging from the social movements of the 1960s and their relative failure, was the perception that change had to be readjusted to a more individual scale: if artists could not change the world, at least they could effect change in the environment and in their own personal selves. This perception was shared by the visual artist Gordon Matta-Clark, who returned to New York in 1969 and collaborated with the 112 Workshop based at 112 Green Street, where performers, dancers, architects, and visual artists could practice and show their works. In the 1970s Matta-Clark created what he called “building

9. Ginsberg, Allen, *Howl* (1956), in Id., *Urlo & Kaddish*, translation with original text in English, Milano, Il Saggiatore, 2010, pp. 44-46.

cuts” by removing a section of a wall in buildings about to be demolished: as the title of his 1975 work *Conical Intersect* implies, these works were framing a part of the city, while emphasizing the ambivalence between interior and exterior space. His works seemed to ask: is there an objective space out of the subjective space framed by my eyes and actions? In fact, these works, often intended to last for the time allowed before the demolition of the buildings, suggested a functionality of art linked to direct experience and short-lived perception.

Matta-Clark’s “Conical Intersect” actions can be viewed as equivalent to what Brown was doing at a time of recession, high unemployment, and growing crime. Her personal search thus coincided with the response of downtown artists to social and economic circumstances. Although she ventured alone in the dance field, she belonged to a community that was building its own sense of personal and shared space.

She thus continued to pursue the direction begun at Judson but readapted now to changed artistic circumstances. In Dunn’s class she had learned to think of dance in terms of ideas, and she was now pursuing this approach, following the same line as conceptual artists. She was interested not only in constructing dance, but also in “constructing the environment” and building a particular relationship to the audience. In fact, she described *Man Walking Down the Side of a Building* as a «natural activity under the stress of an unnatural setting». It was a task with a «clear order. You start at the top, walk straight down, stop at the bottom»¹⁰. Like a machine, the body had to act or react to an external element.

«The structure, the set-up, made the choices»¹¹, she wrote in the mid-1970s, emphasizing the connection between her recent work and her early structured improvisations. *Man Walking Down the Side of a Building* explored gravity more as a scientist would, by measuring it through the body and finding the responses to it in a direct and efficient way. This was an anti-illusionistic approach that recalled her appreciation of the dancers’ presence at Judson Dance Theater: here, as in *Leaning Duets*, the audience could see how much time it took for the weight to move the body to stand, lean, or advance until the task was completed.

This same approach returned when Brown began working with pure movement through accumulative structures in 1972. At the same time, she continued making works called “Structured Pieces,” which are only a few minutes long and convey a single, simple

10. Trisha Brown in Livet, Anne (ed.), *Contemporary Dance*, cit., p. 51.

11. Trisha Brown, in Stephano, Effie, *Moving Structures*, in «Art and Artists», January 1974, p. 17.

image. *The Leaning Duets* are structured pieces, for instance. And yet, the accumulation pieces are certainly the most appealing works of this period. They follow a simple rule of de-personalizing and objectifying the dance. The accumulation process is an additive one: the dancers perform movements 1, then 1 and 2, then 1, 2, and 3, and so forth, until the dance ends. The first version of the dance was a solo, *Accumulation*, lasting 4 minutes. Then, Brown created a group version, *Primary Accumulation*, which was presented in different settings. In both the solo and group accumulations the dance is always stationary and almost sculptural: the dancer explores the possibilities of the body, while passing through arm, leg, and torso alignments. The approach emerged from Brown's study of body kinetics with Elaine Summers and from her overall conception of choreography now approached in an almost mathematical way, through addition. When danced on the floor, the piece also allows the body to discover what it can do when the legs are free of weight, extending the exploration further.

As we have seen, the accumulation process is clearly recognizable. It is even clearer in a 1973 version, in which Brown described the dance as she performed it, thus using a process of "double exposure". This version is called *Accumulation plus Talking* and comes between the 1971 *Accumulation* and another solo, made in 1978, called *Accumulation with Talking Plus Watermotor*.

Watermotor, also made in 1978, reveals a different attitude toward movement, one that Brown had considered exploring at the start of the accumulation series but then put aside. This new approach consisted of a free exploration of the body's capacities within an imaginary sphere around the body that can be compared to Rudolf Laban's kinesphere. Brown said she considered it her «duty to fill every portion of the interior of that sphere with randomly explosive parts of [her] anatomy» in a way that was unpredictable to herself, though not without control¹². This use of the body was clearly related to her practice of improvisation; it was personal and would surface in her solos, but it was not a type of movement she could really pass on to her dancers.

Accumulation with Talking Plus Watermotor seems to combine all these elements, while striking a continuous balance between freedom and control in the moment. The most unpredictable part of the piece is *Watermotor*, which looks as if it were improvised but was instead completely choreographed. Compositionally, it uses changes in direction, speed, and timing. In an interview with Yvonne Rainer, Brown mentioned her efforts to deflect the spectator's focus by using asymmetrical body movements (for instance,

12. Brown, Trisha, *Three Pieces*, in «The Drama Review», vol. 19, marzo 1975, n. 1, p. 28.

moving the body almost totally in one direction, then balancing it with an arm or a leg in another) or by “cancel[ing]” a thrust generating several possibilities within the body, creating a balance between order and chaos.

There are other works of this period that exemplify this search such as *Line up*, a group work, in which several of her compositional concerns become clear. Before continuing this overview, I would like to pause for a moment to consider the elements that, in different ways, seem already to be consistent in her work:

1. There is a clear idea, from which the choreography results (even improvisation is set within the boundaries of that idea);
2. Movement is partially derived from an external stimulus, whether the environment or the compositional method;
3. There is always a balance between chaos and order, particularly by balancing a structure with multiple variations;
4. There is an unusual relationship to space;
5. The dance reveals its process.

This last element seems to diminish in Brown’s later work, whereas the other elements recur in different ways. In particular, the shift from one compositional approach to another, as in the passage from the equipment to the accumulation pieces, changed the dances completely, without betraying her creative principles.

In 2002, at a time when her choreographic life had reached full maturity after more than forty years of activity, Brown discussed her method, explaining that in making dances she worked in cycles, that each cycle lasted for two or three years, and that this had been her habit from Judson on. She went on to differentiate the “Equipment Pieces” from what she called her “Mathematic” series, based on accumulation of gestures, deaccumulation, and reaccumulation. Then she started working with an improvisational system of capturing and repeating what she had improvised with a group of people: this she called “Unstable Molecular Structure,” with *Set and Reset* (1983) being the most important example of this. In the 1980s Brown moved on to the “Valiant cycle,” in which she added a different kind of physicality to her natural way of moving, using harsh, sharp-edged movements, while working with duets and trios and intersecting these units. Then, since these cycles were all very hard on the dancers, she complied with their request to do something simpler and developed the “Back to Zero” cycle, creating choreographies more spontaneously and without the complex coordination of the previous cycles.

After choreographing dances for the production of *Carmen* directed by Lina Wertmüller in 1986, Brown focused on musical structures and created works to Bach, Webern, and Monteverdi, before going on to direct opera¹³. In 1998 she directed *Orfeo* at the Théâtre Royal de la Monnaie in Bruxelles.

This overview reveals how her development as a choreographer was a continuous work in progress, in which her natural physical qualities were refined in a recognizable language and in an attitude that remained the same while the methods changed. She distanced herself from the Judson, as her contribution to opera makes clear, but she maintained Judson's revolutionary conception of dance in comparison to the past, that is, a dance that does not arise from a codified technique but is a response to choreographic instructions. *The body is therefore a responsive body in a process that has inverted its usual way of working in dance.*

Her creative development may have been continuous, but her recognition as an artist had its ups and downs. She was first admired by large audiences outside the United States, then at home. In a 1985 interview with Camille Hardy, Brown recalled the difficulty of «transfer[ring] the principles of good work and hard work, so easily understood in the visual art world, to the performance arena». The «most difficult thing about doing something as extraordinary as *Walking Down the Side of a Building* (1970)», she added, «was that [it] did not belong to anyone. No one could buy [her] work in the art world, and the dance world said it wasn't dance»¹⁴.

The shift to choreographing for the proscenium stage was thus particularly significant as it revealed how her aesthetic could be adapted and extended to fields she had previously rejected (such as music and later text) and to a wider public, while remaining faithful to her artistic identity as an abstract experimental artist.

Glacial Decoy (1979), her first work for the proscenium stage, made her immediately aware that there were new contexts to be taken into account, both because the space was different and because the audience had different expectations. Her response was to make her movement more elusive, polykinesthetic, and polyrhythmic, and to collaborate with other artists. Robert Rauschenberg designed the costumes and scenery for *Glacial Decoy*, yet her use of the stage remained just as unorthodox as her “use” of the side of a building before. She considered it just as normal to use the edge of the stage as its center. One

13. Trisha Brown, in Morgenroth, Joyce (ed.), *Speaking of Dance. Twelve Contemporary Choreographers on Their Craft*, New York – London, Routledge, 2004, pp. 56-69.

14. Trisha Brown, quoted in Hardy, Camille, *Trisha Brown. Pushing Post-Modern Art into the Orbit*, in «Dance Magazine», march 1985, p. 65.

could even say that her first dance for a proscenium stage was a dance about the stage frame, since she had the dancers move along the edges as if attracted by magnets beyond the wings. As Craig Owens wrote in a 1981 article, *The Pro-scenic Event*:

By incorporating the proscenium in this way, Brown has successfully subverted its pictorializing function – its tendency to present what it frames as integral, complete, self-sufficient, but only by delimiting, restricting, confining it. Because the contours of the dance do not appear to coincide with those imposed by the proscenium or, rather, because the frame defines the dance only by truncating it, Brown has exposed the limitation implicit in any act of framing¹⁵.

Moreover, the collaboration between scenery and dance, as later the collaboration of dance with music and text, is not aimed at a fusion or at semantic coherence, as in the modern dance tradition. Rather, as in the Cunningham tradition, each element works on parallel lines and is only combined in the observer's eye. This is a typical postmodern approach, which is based not on the purity of each medium but on equivalent logical operations and structures. So, in *Glacial Decoy*, the continuous transition and diversion were the guiding principles that both Brown and Rauschenberg elaborated in their own field. It is useful to quote Brown herself in this regard:

Bob (Rauschenberg) titled the dance *Glacial Decoy*, and it was relevant to the dance. The decoy idea is of deflection. It's something I work with in my dancing. I make moves that deflect your eyes all the time. Here it was amplified. There were slides to deflect from the dance, as well as multiple imagery to keep you moving all the time¹⁶.

In the end, the outcome is a layered dramaturgy, in which every layer reverberates with the other. In fact, later Brown works moved toward a higher stylistic essentialness, if compared to her early ones, without denying the layering both of meaning (between private and public perception) and of visual, sound and kinesthetic messages, amplified by the addition of music and narration in her later opera work. As her work expanded to include music, text, and story, it did not lose its original aesthetic impulse and human complexity. As she explained – and on this note I would like to end this memento of her life:

My sensibility, my gaze on human beings, that extends to the world community, is evident in my work. It's in my vocabulary, and in the relationship between the dancers and in the resolution of chaos within a phrase. I think of the game between disgregation, disillusion, cancellation, fragmentation and of their resolution as a way to negotiate peace¹⁷.

15. Owens, Craig, *The Pro-Scenic Event*, in «Art in America», dec. 1981, p. 128.

16. Trisha Brown, in Sears, David, *A Trisha Brown-Robert Rauschenberg Collage*, in «Ballet Review», vol. 10, n. 3, Fall 1982, pp. 49-50.

17. Trisha Brown in Pratl, Carol, *Trisha Brown*, in «Dance Europe», june-july 1997, p. 44.

Sara Manente

SPECTACLE #3

Spectacles è un progetto avviato nel 2016 da Sara Manente, coreografa e ricercatrice, prendendo spunto dalla distanza tra linguaggio ed esperienza dei fenomeni della danza e della performance. Seguendo una linea critica che interpreta la sovra-capitalizzazione del linguaggio come una sua trasformazione in strumento di oppressione, *Spectacles* si propone di rivedere questo rapporto, emancipandolo dal punto di vista della performatività. È un attacco affettuoso e costruttivo alle forme della critica vigente e al discorso sulla danza, percepiti come necrotizzanti. Quali sono i limiti nel parlare di un'esperienza estetica? Di cosa parliamo quando si parla di danza? Come si fa a parlare di qualcosa di cui non sappiamo come parlare? Quale lingua è in grado di performare una coreografia? Come possiamo muoverci con-e-fuori dalle parole?

Nelle sue varie declinazioni *Spectacles* ha assunto la forma di una serie di danze da leggere, interviste, coreografie, set, lectures, performance e un film anaglifo che indagano come la danza parla di noi e come parliamo della danza.

Per Sara Manente, che ha fatto studi di semiotica e linguistica e di drammaturgia della danza seguiti da un post-master in performing arts, la relazione critica tra danza e linguaggio è una traccia persistente nel proprio lavoro di coreografa, attività intesa ad ampio spettro (dal 2004 ha realizzato performance, happenings, ambienti, installazioni, progetti mixed-media). Interessata ad espandere la pratica della coreografia e accorciare la distanza tra performer e pubblico, utilizza elementi provenienti da movimento, iconografia, memoria, percezione dello spazio, valori estetici, porosità individuali, rimescolandoli in modo da disorientare.

Artista e analista, spiega su di sé e su altri coreografi impegnati a sviluppare una vera e propria pratica: «la danza può informare un metodo di lavoro e di pensiero, non solo spettacoli per la scena». È così che, accanto al lavoro in scena, ha voluto creare dei testi sono-visivi e coreografici che sono miccia immaginativa e teoria performata.

Spectacle#3, a dance piece to read, è un tassello della circumnavigazione attorno alla danza. Opera nata su invito di Loïc Touzé, artista francese da anni impegnato a estendere i confini fattuali della coreografia, ha in seguito avuto una diffusione radiofonica per poi riapprodare alla pagina scritta. "È una danza plausibile, che potrebbe essere ma non è. Non è descrizione né notazione per un lavoro da mettere in scena. A parlare è il danzatore, il pubblico, il coreografo e la danza stessa. Si tratta di un linguaggio tecnico e personale,

astratto e concreto, del processo e della critica (prima e dopo)”. Come sintetizza Manente, “le parole si mettono a danzare, e la danza a parlare”. La tecnica usata nella scrittura è quella dell'*ekphrasis*, antica pratica della descrizione verbale di un'opera d'arte non fisicamente presente, infusa di fiction e riflessioni in fieri sulle dinamiche della creazione coreografica, quasi appunti di lavoro al caleidoscopio. Un pezzo di danza che si evolve in più rifrazioni interpretative e che transita tra i corpi dei performer - e del lettore/ascoltatore - cercando di scompigliare la temporalità.

Spectacle#3 nasce a breve distanza dal quartetto *Faire un four*, una collezione fisica e verbale in cui si mette in dubbio l'effettualità del riconoscimento e si esalta l'opacità delle cose. Non a caso tra i riferimenti troviamo il pre-concettualismo poetico di Marcel Broodthaers, l'anti-humor del comico televisivo Andy Kaufman, i drammi semantici e polisemici di Stuart Sherman e la filosofia incorporata di Debora Hay con la sue partiture quotidiane o le domande impossibili (*what if..*) che spingono alla pratica della reinterpretazione continua. Tutti artisti che hanno indirizzato la società e l'arte verso uno sforzo perpetuo di rinarrazione, ridefinizione e scrittura, riformulando la realtà, l'identità e la fisicità come campi del possibile.

Con affondo e ironia, anche Sara Manente gioca tra viscosità e spaesamento: “Contro il mito della trasparenza: senza opacità non riusciremmo a vedere”.

Silvia Fanti

settembre 2017

In generale, *spectacle* si riferisce a “un evento che è memorabile per il suo aspetto”. Il termine deriva dall'Inglese Medio, 1340 ca., *spectacle* = “*display* appositamente preparato o organizzato”, e a sua volta preso in prestito dal Francese *spectacle*, riflesso stesso del Latino *spectaculum* = “uno spettacolo”, da *spectare* = “da vedere, guardare”, o sotto forma di *specere* = “da guardare”. *Spectacle* è stato usato anche come termine tecnico nel gergo teatrale risalente al teatro inglese del 17° secolo. Oggi il termine è usato per indicare un evento insolito o inatteso o una situazione che attira attenzione, interesse, o anche disapprovazione. *Spectacles*, o informalmente il diminutivo *specs*, possono essere usati anche per dire in modo piuttosto antiquato “occhiali”.

0 (ZERO)

Questo lavoro si chiama SPECTACLES.

Ho preso in prestito il titolo da Stuart Sherman, artista e performer americano. I suoi Spectacles degli anni '70 e '80 erano degli assoli composti da brevi scene presentate su tavolini pieghevoli sui marciapiedi, nei parchi, o a casa di qualcuno.

Stuart Sherman manipolava degli oggetti inanimati creando dei drammi 'semantici' senza soluzione né finale.

UNO

Tu cominci a diventare flessibile.

Io sono in piedi. Con la mano destra tengo una lampada a stelo con in cima una lampadina: la base è semplice, piuttosto vecchia, in finto marmo beige. Dopo circa un minuto, la poggio a terra.

La lampadina è opaca e cangiante: cambia colore molto lentamente. Passa dal bianco al violetto, blu, verde e di nuovo bianco.

Sono sul proscenio. Comincio a muovere le braccia di fronte a voi. Muovo i gomiti e i polsi disegnando dei cerchi di diverse dimensioni. A volte traccio una linea, a volte dei segmenti più corti, come una punteggiatura. Sembra che io stia spiegando qualcosa, ma non è esattamente comprensibile. Ripeto spesso un movimento con le mani, come se seguissi una lista di cose che conosco. Poi faccio dei movimenti più ampi, ma senza produrre alcun suono.

Porto gli occhiali, come qualcuno tra voi.

Ho padronanza della cosa, di quei movimenti, di quello che voglio dire. E questa cosa, questi gesti, mi padroneggiano a loro volta. È stregoneria, una danza di stregoneria.

Deve trattarsi di un'introduzione.

Gli occhi si muovono ma la testa resta dritta. Sposto il peso del corpo da un piede all'altro e a volte mi muovo lateralmente. Cambio idea improvvisamente. Si ha l'impressione che io abbia molte cose da dire. Potete seguire facilmente: c'è una traiettoria chiara, una partitura, una spiegazione di cosa succederà in seguito, e tutto questo ha l'aria abbastanza spettacolare.

Sono alto. Ho capelli neri lunghi che fanno un po' heavy metal. Mi trovate simpatico perché vi ricordo la vostra adolescenza.

Occupo lo spazio davanti a voi. I miei movimenti non prendono più spazio che se costeggiassero la superficie di uno schermo piatto, posato sul bordo: uno schermo verticale. La superficie sarebbe vicina a dove vi trovate. C'è molto più spazio dietro che davanti a me.

Comincio ad afferrare qualcosa con le mani, dall'alto verso il basso. Meccanicamente come una gru. Contemporaneamente, un barbecue attraversa lo spazio dietro di me, mentre io continuo a fare quello che sto facendo. Il barbecue è rotondo ed è un oggetto che conoscete. Si muove da solo, o qualcuno lo tira con un filo invisibile, e ha un'andatura quasi umana. Si ferma un istante, come se volesse darvi un'occhiata veloce.

§

La luce passa dal rosa al violetto.

Mi giro e mi muovo in circolo attorno al centro della stanza. Comincio a danzare, come se non mi fossi ancora mossa. È la mia prima danza. È il mio inizio. Si tratta di un solo movimento. È un salto che inizia su due gambe e finisce prima su una gamba e poi sull'altra. È un ritmo sincopato: l'ultimo tempo è in ritardo. Lo ripeto diverse volte. Il movimento è lo stesso, ma sempre diverso. Ha qualcosa di inafferrabile.

Appena iniziate ad averlo in testa, sparisce. Appena iniziate a conoscerlo a memoria, lo dimenticate. Non siete ancora riusciti a tenerlo in mente e io sono già impegnata con altro.

Adesso, con tutt'altro spirito, rivelo la profondità dello spazio, rivelo la lunghezza delle mie braccia, giro verso l'alto il palmo delle mani, mi stendo, inarco la schiena e vi guardo. Si direbbe che questa sequenza sia più la rappresentazione dell'atto che l'atto in sé. Questa sequenza ha qualcosa di pornografico e di osceno, ma nulla di erotico. Questa sequenza viene eseguita una sola volta: rivelo la profondità dello spazio, rivelo la lunghezza delle mie braccia, giro verso l'alto il palmo delle mani, mi stendo, inarco la schiena e vi guardo.

Poi il movimento diventa letterale e vuoto: resta sulla superficie, o meglio, è superficie. Una serie di mezzi giri, dei salti su una o due gambe, qualche galoppo e braccia che si bilanciano a vicenda. Di volta in volta segno lo spazio, accumulando strati successivi uno sull'altro. Attraverso ogni strato potete vedere ciò che è appena accaduto.

Fino a quando mi fermo. Vi guardo, ancora una volta. Sono rossa in faccia per lo sforzo fisico della danza precedente.

Mi siedo in mezzo a voi.

Guardiamo tutti nella stessa direzione.

DUE

Mari e Anne.

Portano dei collant e si muovono comodamente in silenzio come se fossero a casa loro. Chiudono gli occhi. Sono vestite allo stesso modo. Si somigliano ma non hanno mai lavorato insieme. Una è alta un metro e sessantatrè e l'altra un metro e sessantaquattro, e stanno bene cosí. Bionde, capelli corti. Piuttosto sottili e femminili. Una somiglia a Jean Seberg piú dell'altra. Anne porta gli occhiali da vista.

Aprono gli occhi. Attraversano lo spazio varie volte. Si guardano attorno. Scopriamo dei dettagli nello spazio che non avevamo ancora notato. Il colore dei muri. Un buco per appendere un quadro. Una chiazza opaca a terra. Un pezzo di scotch di carta.

Le due donne si fermano in modo da diventare "oggetti inutili" in relazione allo sfondo: un paesaggio. Quando si avvicinano l'una all'altra non si toccano mai. Cambiando posizione l'una in relazione all'altra, lavorano insieme come un compasso. Creano un riferimento, un vettore, una direzione.

Fanno del camouflage. Rimangono ferme nella stessa posizione fino a quando non le si vede piú. Si fondono col loro ambiente. Usano principalmente il perimetro e i muri.

Mari e Anne da lontano si somigliano, ma piú passa il tempo piú diventano visibili e si notano le differenze. La familiarità iniziale diventa straniamento. A volte sono inespresse, allora tutto diventa piú chiaro.

Chiudono gli occhi. Aprono gli occhi. Attraversano lo spazio varie volte. Si guardano attorno. Guardiamo attorno a loro. A volte sono inespressive, allora tutto diventa più chiaro.

Si tolgono i collant per mettersi pantaloncini corti e scarpe da ginnastica.

Vanno da una parte all'altra dello spazio. Cominciano a fare dei piccoli passi leggeri, rapidi e incespicanti, che ripetono in loop silenziosamente. Non è una diagonale, non va da sinistra a destra. Il loop ripetuto più volte sembra restare lo stesso, ma in realtà si consuma impercettibilmente, come un video-tape. Un loop dopo l'altro. Le braccia fluttuano rilassate. Una familiarità sgradevole o una stranezza sconcertante.

Rallentano. Alcune immagini appaiono e scompaiono rapidamente: aikido, tai-chi, un apicoltore, una maîtresse sadomaso, una caffettiera, un cervo, un banano, una suoneria, una partita a scacchi, un croupier, un comodino, un ventilatore, una penna, una carta regalo giapponese, un divano a tre posti, una finestra sporca, un videogioco. Una danza "molto 2004".

La danza si moltiplica. Fino a che tutto prende un'unica forma e diviene opaco.

Anne danza "la tastiera".

Mari danza "il ghiacciaio".

Portano dei pantaloncini di un colore monotono.

Fanno una serie di movimenti separati, cambiando ogni volta posizione, andando l'una verso l'altra, come se scegliessero l'angolo perfetto ad ogni passo. Una danza opaca perché ogni cosa assorbe la luce senza rifletterla sulle altre cose.

Anne danza "la tastiera".

Comincia con una camminata con le ginocchia molto alte. La marcia sembra una celebrazione allo spazio. Gli occhi appaiono un po' agitati. I movimenti partono

da un ordine interiore, forse dalle ossa, in modo asimmetrico. Anche il suo modo di gestire lo spazio è asimmetrico, ma tutto è predeterminato, disorganizzato ma sotto controllo, strutturato.

Mari danza "il ghiacciaio".

È in piedi, le gambe divaricate. Ripete un movimento in torsione che non arriva mai alla fine: un inizio costante un po' come una GIF. I movimenti sono tridimensionali e si dirigono verso l'interno. È sempre pronta a fermarsi in qualsiasi momento. I suoi spostamenti avvengono senza giudicare lo spazio: ruota in cerchio su se stessa, va in diagonale o lateralmente.

Quando hanno finito si sdraiano a terra, le braccia lungo il corpo.

Cominciano a rotolare finché incontrano un qualsiasi ostacolo: il muro, una trave, i piedi di qualcuno seduto a terra. Una aspetta l'altra e poi rotolano nell'altro senso ma la traiettoria di ritorno è leggermente diversa. A volte si scontrano tra loro, si fermano e continuano nella direzione opposta. Disegnano a terra delle linee arrotondate, dei segmenti di circonferenze il cui centro si trova al di là dei loro piedi. Una aspetta che l'altra si fermi per ricominciare insieme. Ripetono la stessa procedura per circa cinque minuti fino a che si alzano all'unisono.

Arrivate alla conclusione, escono senza esitazione da una porta laterale che non avevamo ancora visto.

TRE

Marcos, Norberto e Jaime.

Notiamo che lo spazio è cambiato.

Scendono da una scala a chiocciola, molto lentamente. Vengono dal piano di sopra, vediamo prima i piedi, poi le gambe, il tronco, la testa. Si tengono per mano. Si muovono molto lentamente. Si lasciano guardare. Quando tutti e tre sono visibili, cambiano mano facendo mezzo giro. Ci mostrano l'altro lato.

Con grande consapevolezza, in diagonale come un'immagine bidimensionale. Un lento défilé.

Jaime e Norberto hanno i capelli ricci. Marcos e Jaime hanno la barba. Norberto e Marcos indossano delle magliette a maniche corte. Norberto ha gli occhiali spessi. Tutti e tre hanno i capelli castani.

Mantengono il contatto l'uno con l'altro, soprattutto attraverso le mani, ma ora prendono posizioni differenti in altri punti dello spazio. Davanti, al centro, in fondo alla sala. Sono un'unità organica, insieme formano un quadro. Il loro tocco cambia a seconda della superficie di contatto. È morbido, delicato: con l'estremità delle dita. È più pesante, quando spinge e tira o strattona: con il palmo delle mani. Quando gratta, solletica, si insinua, disturba: il resto del corpo. Le variazioni non sono chiare perché non possiamo vedere da vicino dove si toccano. I tre guardano nella stessa direzione ma sembrano distanti dalla situazione in cui si trovano.

La luce passa dal violetto al blu.

Si separano.

Marcos danza “la casa degli orrori”.

Norberto danza “il progresso”.

Jaime danza “la sega elettrica”.

Norberto e Jaime sono fratelli.

Marcos porta una maschera con delle piume.

Jaime indossa una gonna svasata a pieghe.

Norberto tiene in mano una giacca di paillettes.

C'è un colletto di tipo rinascimentale, di epoca elisabettiana sul pavimento. Una gorgiera.

Marcos si scuote.

Norberto salta.

Jaime sbatte i piedi per terra.

Marcos danza “la casa degli orrori”. Conosce un sacco di astuzie. Proietta le braccia e il torso in un movimento che include tutto lo spazio che lo circonda. Le mani sono grandi e ossute. I suoi movimenti sembrano andare in tutte le direzioni e la sua colonna vertebrale, dal coccige alla testa, forma una struttura molto rigida.

Passa da un'idea a una maschera, a un'immagine iconica precisa, tutto questo con una logica a lui molto chiara, ma per noi impossibile da capire. Ad ogni situazione dà svolte inattese e infinite. Il suo movimento è molto esterno, mentre la mente e l'immaginario sono molto interni.

Norberto danza "il progresso". È impregnato di ottimismo, di certezza e di velocità. C'è qualcosa di ridicolo nel suo modo di avvicinarsi al perimetro, ma senza ironia o sarcasmo. Proietta il movimento con un bel po' di peso e di entusiasmo. Il movimento diventa una specie di logaritmo o di rebus. Una serie di azioni di vario tipo che insieme formano una frase. Possiamo vedere il sudore attraversargli la camicia e scorrergli lungo il naso. C'è qualcosa di rivelatore che emerge da questa sequenza di frasi. Un paragrafo che rivela una vera e propria argomentazione con introduzione, ipotesi, tesi e conclusione. Ciò nonostante la comicità di questa danza ci fa sorridere, come un leggero solletico. Pensiamo: origami, quadrifoglio, superficie.

Jaime danza "la sega elettrica". È il più alto dei tre. Si muove battendo i piedi per terra e facendo molto rumore. Poi comincia a girare. Continua con una serie di passi drammatici. A volte sembra essere altrove: la sua mente sembra esitare, l'attenzione sembra vagare qua e là, da noi verso nessuna parte. Tutto è molto vivo. I suoi occhi si muovono, guardano, fanno il punto, vedono sfuocato, come i suoi movimenti. Il suo stato, la sua presenza è mutevole: a volte sconcertante, a volte spaventoso, a volte complice del pubblico. Ci sentiamo inclusi, esclusi, intrappolati, invitati. Ci fa muovere, decostruisce quello che vediamo e quello che crediamo di vedere.

I tre si fermano. Ritornano insieme.

Insieme danzano la medusa, la piovra: tutte le parti del corpo sono equivalenti, non c'è gerarchia. È una cosa che hanno già fatto. In seguito accadrà qualcos'altro ma, durante la medusa, la piovra, il tempo è piatto, monotono, continuo. Insieme formano un'unità che sembra essere permeabile all'esterno. Mani, occhi, gomiti, caviglie, scarpe, capelli, glutei, seni, cazzi, orecchie, capezzoli, spalle, guance. Tutte

queste parti si toccano o non si toccano. Tutte queste parti sono esposte o nascoste. Tutto appartiene ai tre.

La danza come tattica, come serie di meccanismi.

Nel frattempo, Christophe, capelli ricci, entra manipolando una coperta con motivi floreali. Piega, disfa, torce, scuote la coperta dandole diversi pesi, forme e consistenze. Si sente a suo agio nella sua mancanza di destrezza. Mentre fa quello che sta facendo guarda la coperta. Indossa una camicia a fiori a maniche corte. È una danza esotica: “non originaria di qui”, “straniera”, “non di qui”.

”The alien blanket dance”.

I quattro occupano tutto lo spazio.

Continueranno all’infinito. Una danza permanente.

La danza “fine delle certezze”. Quando terminerà? Di cosa si tratta esattamente?

La “danza del niente”, per poter dimenticare tutto ciò che è accaduto prima.

Si sente un’orchestra, dei lunghi ronzii che sembrano diventare sempre più forti e numerosi: una musica davvero troppo impegnativa per accompagnare “la danza del niente”. La musica è una composizione di Charles Yves per gruppi da camera (archi e fiati) intitolata *”The unanswered question”*.

Dopo aver studiato composizione all’Università di Yale agli inizi del XX secolo, Charles Yves abbandona il mestiere di compositore per costruirsi una carriera nel campo delle assicurazioni, fondando una compagnia assicurativa che diventerà prospera. Continua comunque a comporre musica senza farla pubblicare né eseguire. Nel 1920, per

problemi di salute è costretto a interrompere le sue attività professionali e artistiche. Nello stesso periodo, viene scoperto dall'avanguardia musicale newyorkese che comincia a far eseguire la sua musica. Alcune importanti opere vengono quindi suonate solo dopo la sua morte.

FINE

Titolo: *Spectacle #3*

Prima parte: Sara Manente (parzialmente come Michiel Reynaert)

Seconda parte: Anne Lenglet e Mari Martre Larsen

Terza parte: Marcos Simoes, Norberto Llopis e Jaime Llopis

Comparsa e suono: Christophe Albertijn

Grazie a Honolulu, Loïc Touzé, Raïssa Kim, Randy Carreño, Ondine Cloez, Danny Neyman, Silvia Fanti, Xing e RITA (Cabra vzw).

Erratum

Maria Venuso

Errata. La danza di Zorba: evoluzione di un mito moderno

Publicato in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 9, 2017, pp. 225-243
(DOI dell'articolo: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/7676>).
Corretto il 21 giugno 2018.

p. 226: emerge

p. 226: ~~si-analizzerà~~ si esaminerà

p. 226: ~~di che? (mi si consenta il prestito dalla linguistica, proprio in virtù della nostra analisi dei rapporti tra significante e significato nella danza di Zorba e dei diversi referenti che conducono il lettore o lo spettatore a una realtà diversa rispetto al testo in sé), eliminerei questa frase della danza di Zorba~~

p. 227: ~~Michael~~ Michel

p. 227: Il brano citato “L'immagine finale ... in tutto il mondo” è stato formattato come citazione

p. 227, nota 7: ~~Musical~~ musical

p. 228: ~~greco~~ Greco

p. 229: Il brano citato “Zorba è l'irrazionale ...degli interpreti al pubblico” è stato formattato come citazione

p. 230: ~~occupa-zione~~ occupazione

p. 231: ~~per i quali~~ per cui

p. 231, nota 16: ~~Bodie,s~~ Bodies

p. 231, nota 16: ~~Dance and lived body. A descriptive aesthetics~~ *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*

p. 231, nota 17: ~~To dance is human. A theory of non-verbal communication~~ *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*

p. 232: Il brano citato “quella danza ... dell'uomo” è stato formattato come citazione

p. 233: ~~Katzantzakis~~ Kazantzakis

p. 233, nota 22: ~~Tirreni~~ tirreni

p. 233, nota 22: ~~Stuceria~~ Nuceria

p. 233, nota 23: ~~Il brano contribuì a far conoscere, con larghissimo anticipo su Zorba il greco, le musiche del più noto Mikis Theodorakis oltre i confini della Grecia. Il brano contribuì a far conoscere con larghissimo anticipo su *Zorba il greco* l'identità musicale della Grecia oltre i propri confini.~~

p. 234: ~~Cacojannis~~ Cacoyannis

p. 234: ~~il fuoco di un desiderio insano~~ un fuoco insano

p. 235: ~~Kinesis~~ *Kinesis*

p. 235: ~~Syrtaki~~ *syrtaki*

p. 236: ~~greco~~ Greco

p. 236: ~~padrone?; disse padrone?;~~ disse

p. 236: ~~padrone?;~~ ordinò; ~~padrone?;~~ ordinò,

p. 238: ~~gridò,~~ "Ho molte cose gridò, "ho molte cose

p. 237: ~~*Make your bed for two/Strose to stroma sou*~~ *Strose to stroma sou* [Prepara il letto per due]

p. 237: ~~*Suite suite*~~

p. 237, nota 28: ~~Greece~~ *Greece*

p. 237, nota 28: ~~Magda Pateraki~~ Magda - Pasaterachi

p. 237, nota 28: ~~Invisible~~ "Invisible"

p. 238: ~~Zorba, si fa~~ Zorba si fa

p. 238: ~~balletto e l'entrata~~ balletto, e l'entrata

p. 239: ~~affidato~~ destinato

p. 239: ~~*Syrtaki*~~ *syrtaki*

p. 240: ~~Kzantzakis~~ Kazantzakis

p. 240, nota 32: ~~To dance is human~~ *To Dance is Human*

p. 241: ~~a.c.di~~ a cura di

p. 241: ~~Ghiglione, Alessandra - Rivoltella~~ Ghiglione, Alessandra - Rivoltella

p. 241: ~~*Dance and lived body. A descriptive aesthetics*~~ *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*

p. 241: *To dance is human. A theory of nonverbal communication* *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*

p. 242: ~~Trad. di Nicola Crocetti, Milano, Crocetti Editore, 2011, p11~~ Trad. di Nicola Crocetti, Milano, Crocetti Editore, 2011.