

d danza<sup>e</sup>  
ricerca  
Laboratorio di studi, scritture, visioni



anno XI, dicembre 2019

Dipartimento delle Arti  
Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

Danza e ricerca

**ISSN 2036-1599**

<https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/n11-2019>

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

**Direttori scientifici:** Elena Cervellati (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna), Elena Randi (Università di Padova)

**Comitato scientifico:** Anna Aksenova (GITIS, Mosca), Silvia Carandini (Sapienza Università di Roma), Eugenia Casini Ropa (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna), Vito Di Bernardi (Sapienza Università di Roma), Susanne Franco (Università Ca' Foscari Venezia), Stephanie Jordan (University of Roehampton, London), Tiziana Leucci (Centre National de la Recherche Scientifique, Paris), Concetta Lo Iacono (Università di Roma Tre), Rossella Mazzaglia (Università di Messina), Marina Nordera (Université de Nice Sophia Antipolis), Édén Peretta (Universidade Federal de Ouro Preto), Alessandro Pontremoli (Università di Torino), Silvana Sinisi (Università di Salerno)

**Redazione:** Marco Argentina, Stefania Onesti, Giulia Taddeo, Carmelo Antonio Zapparrata

**Progetto e elaborazione grafica:** Carlo Fava, Édén Peretta

## Sommario

	Pagina
<b>Editoriale</b>	5
Un ringraziamento a Eugenia Casini Ropa e qualche proposito per il futuro di «Danza e ricerca»	
<b>STUDI</b>	
<b>Gaetano Grossatesta: coreografo-impresario al Real Teatro di San Carlo durante il Regno Borbonico</b>	9
di Daniela Campana	
<b>Un distillato di poetica: la «danza parlante» di Gasparo Angiolini nei libretti italiani</b>	49
di Stefania Onesti	
<b>Les images du feu dans l'écriture de la danse: regards croisés d'écrivains et de danseurs au début du XX<sup>ème</sup> siècle</b>	75
di Lucas Serol	
<b>The archeology of <i>Street Dance</i> by Lucinda Childs</b>	93
di Julie Perrin	
<b>Dopo i <i>Neues Stücke</i> del 2015. Dialoghi tra creazione e repertorio: Dimitris Papaioannou e Alan Lucien Øyen coreografi per il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch</b>	111
di Gaia Clotilde Chernetich	
<b>Quand la danse contemporaine s'adresse au "jeune public": quelles particularités développe la création <i>jeune public</i> en Belgique francophone?</b>	131
di Julie Feltz	
<b>Racisme et danse: mouvement de construction des corps d'exception</b>	151
di Amandine Dumont	
<b>VISIONI</b>	
<b>Fare spazio. Conversazione con Simona Bertozzi</b>	171
di Michele Pascarella	

## **BIBLIOGRAFIE**

<b>Scaffale bibliografico 2014-2019</b>	<b>191</b>
di Stefania Onesti	

## **RECENSIONI**

<b>Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (sous la direction de), <i>Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)</i>, Classiques Gar- nier, Paris 2019-</b>	<b>205</b>
di Elena Randi	
<b>Stefania Onesti (a cura di), <i>I passi della danza. Indagini sulla creazione coreica</i>, Edizioni di Pagina, Bari 2019</b>	<b>207</b>
di Carmelo Antonio Zapparrata	

<b>ERRATA</b>	<b>209</b>
---------------	------------

## Editoriale

### Un ringraziamento a Eugenia Casini Ropa e qualche proposito per il futuro di «Danza e ricerca»

Con questo numero di «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni» cambia la direzione: Eugenia Casini Ropa, fondatrice della rivista, ha deciso di lasciare il ruolo direttivo per dedicarsi a nuovi impegni, e ha proposto come successori le persone che firmano questo editoriale. Abbiamo accettato con gioia, con riconoscenza e, anche, con un certo timore, considerata la responsabilità determinata dall'obbligo morale di mantenere il livello qualitativo di un'eredità ben avviata (ormai dieci anni or sono) e ottimamente condotta.

Vogliamo pubblicamente, prima di tutto, ringraziare di cuore l'ideatrice di questa rivista per la fiducia accordataci e, ancor più, per aver dato vita a un periodico di danza di carattere scientifico, per il lavoro pionieristico svolto, per la finezza con cui ha portato avanti l'opera e per l'attività inesausta come redattrice oltre che come direttrice. Confidiamo di poter contare sul suo aiuto, sui suoi suggerimenti e sui suoi consigli.

È nostra intenzione procedere lungo la via intrapresa dalla passata gestione, ma ci teniamo a fissare dei punti-chiave attorno ai quali ci piacerebbe lavorare: delle linee-guida, anche di carattere pratico-applicativo oltre che metodologico, da seguire.

Quanto al tipo di scritti che intendiamo pubblicare:

- In primo luogo, va da sé, si ospiteranno saggi di taglio scientifico (in italiano, inglese o francese), escludendo gli interventi di carattere giornalistico o divulgativo. L'argomento continuerà ad essere la danza nelle sue varie declinazioni. Nulla vieta che i contributi abbiano un carattere interdisciplinare, a patto che l'arte coreutica costituisca un asse importante del discorso. Qualunque proposta di saggi continuerà ad essere sottoposta al referaggio *double blind*.
- Si manterrà la rubrica "Visioni", dedicata a testi scritti da danzatori e coreografi.

- Si proseguirà anche lo “Scaffale bibliografico”, ossia la sezione riservata all’elenco periodico della bibliografia italiana in materia di danza.
- Ci piacerebbe inaugurare una rubrica di recensioni di libri di danza in italiano e in lingue straniere; fin qui è stato fatto in maniera sporadica e occasionale: vorremmo farlo con maggiore costanza a partire dal prossimo numero e, a tal fine, sollecitiamo proposte.
- Abbiamo intenzione di dar vita ad una sezione “Materiali”, in cui vengano riediti importanti documenti storico-critici (fuori diritti, ma anche di ampia estensione) di argomento coreutico, naturalmente accompagnati da introduzione, apparati e note adeguati. Questo nuovo progetto ci spinge a chiedervi di inviare a «Danza e ricerca» proposte da pubblicare a partire dal prossimo numero.

Abbiamo ampliato il comitato scientifico introducendo autorevoli studiosi di provenienza estera che certamente porteranno nuova linfa e nuove idee e che ringraziamo per aver accettato l’incarico. Confidiamo che nel tempo anche la provenienza geografica dei nostri autori possa essere sempre più variegata e la rivista sempre più multiculturale.

Da ultimo, vorremmo aggiungere che le nuove direttrici sono particolarmente sensibili alla storia, alla critica e alla metodologia nel campo della danza del passato. Pertanto, saremo particolarmente felici di dare spazio non solo agli interventi relativi al contemporaneo, ma anche a quelli dedicati a quanto ci ha preceduti e da cui deriviamo.

Elena Cervellati ed Elena Randi

Studi





Daniela Campana

## Gaetano Grossatesta: coreografo-impresario al Real Teatro di San Carlo durante il Regno Borbonico

### Premessa

L'interesse per la figura di Gaetano Grossatesta da parte degli studiosi nasce intorno alla metà degli anni Ottanta del Novecento, in seguito al ritrovamento del manoscritto *Balletti In Occasione delle felicissime Nozze di Sua Eccellenza La Signora Loredana Duodo con Sua Eccellenza il Signor Antonio Grimani Composti da Gaetano Grossatesta Maestro di Ballo in Venezia e dallo stesso Presentati all'Eccellentissimo Sposo*<sup>1</sup>, uno dei rari esempi italiani di coreografia scritta in notazione Beauchamp-Feuillet<sup>2</sup>. Sono diversi i ricercatori che con differenti punti di osservazione hanno analizzato o scritto sul componimento del coreografo, anche se finora solo Gloria Giordano ha rivolto la sua attenzione alla vita di Gaetano Grossatesta attraverso la pubblicazione di due articoli e un'edizione critica del sopracitato manoscritto<sup>3</sup>.

Se i due testi pubblicati dalla studiosa all'inizio del nuovo millennio offrono una visione totale della

---

1. Il componimento, realizzato in occasione delle nozze dei giovani Loredana Duodo e Antonio Grimani, avvenute il 6 maggio 1726, è stato trascritto da Sebastiano Gobbis – coreografo a Venezia, «il cui stile rispecchia le regole della notazione francese con particolare cura per i dettagli quali i vari *glissés*, *demi-jetés*, posizione del *plié*, pause e segni di rotazione». Deda Cristina Colonna, *Questioni di stile: Gaetano Grossatesta e Il pas de gaillarde sull'asse Parigi-Venezia*, in Alessandro Pontremoli (a cura di), *Virtute et arte del danzare: contributi di storia della danza in onore di Barbara Sparti*, Aracne, Roma 2011, p. 152; Gaetano Grossatesta, *Balletti In occasione delle felicissime Nozze di Sua Eccellenza La Signora Loredana Duodo con Sua Eccellenza il Signor Antonio Grimani Composti da Gaetano Grossatesta Maestro di Ballo in Venezia e dallo stesso Presentati all'Eccellentissimo Sposo*, a cura di Gloria Giordano, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2005.

2. Un sistema di scrittura della danza inventato dal maestro francese Pierre Beauchamps ma dato alle stampe dal suo allievo Raul-Auger Feuillet. Cfr. Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie, ou l'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, Michel Brunet, Paris 1700.

3. Gloria Giordano, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part One: The Dancer-Choreographer in Northern Italy*, in «Dance Chronicle», vol. 23, n.1, 2000, pp. 1-28; Gloria Giordano, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part Two: The Choreographer-Impresario in Naples. A Chronology of the Ballets of Gaetano Grossatesta*, in «Dance Chronicle», vol. 23, n. 2, 2000, pp. 133-160.

biografia del coreografo, è nostra intenzione approfondire gli anni di vita partenopea di Grossatesta, evidenziando quanto tale figura sia stata necessaria e preziosa per la realtà teatrale e coreutica napoletana, nei decenni centrali del secolo dei Lumi.

Personalità eclettica, in grado di adattarsi alle più svariate situazioni culturali e politiche – nato a Modena il 22 febbraio 1695<sup>4</sup> – esordisce come inventore e direttore dei balli negli anni Venti del Settecento, lavorando al servizio della famiglia Grimani (una delle casate più potenti di Venezia), proprietaria di due importanti sale teatrali della Serenissima: il Teatro San Giovanni Grisostomo e il Teatro San Samuele.

Pur essendo attivo nelle maggiori città del Nord Italia – testimoni i suoi numerosi incontri, ingaggi, viaggi ed esperienze che tracciano una mappatura biografica e artistica articolata e avvincente – è però a Napoli, dove lavora dalla metà degli anni Quaranta fino agli anni Settanta del XVIII secolo, che Gaetano Grossatesta raggiunge un momento significativo per la sua carriera: qui è direttore di balli inseriti all'interno di almeno settanta opere in musica, viene nominato maestro di ballo delle giovani principesse reali alla Corte borbonica e, infine, lavora in veste di impresario del Real Teatro di San Carlo, dando vita ad una delle gestioni più durature nella storia del teatro lirico<sup>5</sup>. A Napoli, inoltre, il coreografo si impegna ad avviare (pur non essendo un riformatore in prima persona) un processo di “modernizzazione” del ballo, non soltanto mediante una pratica scenica personalissima e variegata ma anche grazie a meticolose decisioni imprenditoriali, volte al miglioramento dell'apparato coreutico della sala napoletana.

Per tale motivo, lo studio della biografia e dell'attività partenopea di Grossatesta è stato condotto sia sulla base di fonti bibliografiche note, sia utilizzando libretti e documenti di archivio. Tra questi, si è rivelata fondamentale una fonte inedita, rappresentata dal contratto che il coreografo-impresario firma con la Corte il 17 marzo 1760<sup>6</sup>. Tale documento, unitamente all'ultima convenzione stipulata tra la Corte e Grossatesta, rogata dal Notaio Ranucci il 9 dicembre 1766, è risultato fondamentale per l'individuazione di un *focus* sul suo lavoro di amministratore teatrale.

Per l'approfondimento del lavoro di direttore e inventore dei balli sono stati esaminati numerosi

---

4. Gloria Giordano, *Le fonti coreografiche del primo Settecento italiano. «Segni» di un'arte meccanica o codice per interpretare le passioni?*, in Silvia Carandini (a cura di), *Le passioni in scena. Corpi eloquenti dell'anima nel teatro del XVII e XVIII secolo*, Bulzoni, Roma 2009, p. 267.

5. Particolare interessante sulla vita napoletana di Grossatesta è la sua partecipazione alla Massoneria partenopea (sviluppatasi proprio nella seconda metà del XVIII secolo). Difatti, il coreografo-impresario appare nelle liste dei partecipanti alle tre Logge più importanti della massoneria napoletana (la loggia di Louis Larnage, la loggia “speculativa” del Principe di San Severo e quella di Francisco Zelaya): «Presso il casino di campagna di Vincenzo Quattromani, sito sopra la Salute, il Gentiluomo Domenico Vernier teneva, nel 1751, loggia “con il suo caro Testagrossa, D. Andrea e Quattromani”. Tale “officina” era, senza alcun dubbio la loggia speculativa di Raimondo de' Sangro, principe di San Severo». Ruggiero De Castiglione, *La Massoneria nelle Due Sicilie e i “fratelli” meridionali del '700 (Città di Napoli)*, vol. 2, Gangemi Editore, Roma 2014, p. 53.

6. Il contratto è stato rinvenuto tra gli atti del Notaio Giovanni Geronimo de Roma, conservati presso l'Archivio di Stato di Napoli. Archivio di Stato di Napoli (da questo momento ASN), Archivi dei Notai del XVIII secolo, N. de Roma Giovanni Geronimo, Prot. 768/32.

libretti, grazie ai quali si è tentato di risalire alle modalità lavorative del coreografo sulla scena, provando anche a rintracciare i possibili punti di contatto tra le sue composizioni coreutiche e il cosiddetto “proto-balletto d’azione”<sup>7</sup>.

Infine, lo studio inserisce anche la cronologia delle rappresentazioni napoletane di Grossatesta (sia in riferimento agli anni trascorsi da direttore dei balli che da impresario), in una versione aggiornata rispetto a quella riportata da Gloria Giordano, integrata da circa trenta titoli<sup>8</sup>.

Pertanto, se da un lato si è potuto tracciare una “filologia” coreutica del lavoro partenopeo di Gaetano Grossatesta (grazie alla ricostruzione della sua carriera napoletana attraverso l’utilizzo dei libretti), dall’altro si è tentato di determinare gli snodi essenziali del suo percorso amministrativo-gestionale al Real Teatro di San Carlo<sup>9</sup>, al fine di intraprendere una riflessione più ampia sulla storia della sala Reale e, soprattutto, del ballo teatrale a Napoli nei decenni centrali del Settecento<sup>10</sup>.

7. Cfr. Flavia Pappacena, *Per una Storia della danza. Danza italiana e/o francese? Ripensare il Settecento*, in «Acting Archives Review», anno V, n. 9, 2015, pp. 84-156.

8. Detta cronologia nasce dall’incrocio del testo *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737-1799)*, curato da Paologiovanni Maione e Francesca Seller, con la cronologia realizzata da Gloria Giordano, pubblicata in *Balletti*. I titoli acquisiti attraverso le nuove ricerche sono: *L’Eumene* (30 maggio 1747), *Siroe* (5 novembre 1747), *Siface* (30 maggio 1748), *Zenobia* (1 maggio 1749), *Alessandro nelle Indie* (4 novembre 1749), *L’Olimpiade* (18 dicembre 1749), *Demofonte* (20 gennaio 1750), *L’Olimpiade* (1 maggio 1750), *Il Ciro riconosciuto* (4 novembre 1750), *Antigono* (18 dicembre 1750), *La Semiramide riconosciuta* (20 gennaio 1751), *L’Ipermestra* (18 dicembre 1751), *La Clemenza di Tito* (4 novembre 1752), *Vologeso Re de’ Parti* (18 dicembre 1752), *La Didone abbandonata* (20 gennaio 1753), *Alessandro nell’Indie* (20 gennaio 1754), *Arsace* (30 maggio 1754), *Adriano in Siria* (4 novembre 1754), *L’Issipile* (18 dicembre 1754), *Cajo Mario* (20 gennaio 1755), *Demetrio* (18 dicembre 1755), *Antigono* (4 novembre 1756), *La disfatta di Dario* (20 gennaio 1757), *Ezio* (10 luglio 1758), *Demofonte* (4 novembre 1758), *Siroe, Re di Persia* (26 dicembre 1758), *La clemenza di Tito* (20 gennaio 1759), *Antigono* (4 novembre 1762), *Demetrio* (26 dicembre 1762), *Armida* (1763). Cfr. Gaetano Grossatesta, *Balletti*, cit., pp. 89-106; Paologiovanni Maione - Francesca Seller (a cura di), *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737-1799)*, vol. I, Edizioni Altrastampa, Napoli 2005.

9. Per una bibliografia sulla storia del Real Teatro di San Carlo nel Settecento: Danilo Costantini - Ausilia Magaudda, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, SMEZ, Roma 2009; Francesco Cotticelli - Paologiovanni Maione (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli: Il Settecento*, Edizioni Turchini, Napoli 2009; Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Sec. XV – XVIII*, Arturo Berisio Editore, Napoli 1968; Franco Carmelo Greco, *Teatro napoletano del ‘700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena: studi e testi*, Pironti, Napoli 1981; Isabella Innamorati, *Sperimentazione scenica e aristocrazia filodrammatica nel primo Settecento napoletano*, in «Biblioteca Teatrale», vol. 117/118, 2016, pp. 123-142; Paologiovanni Maione - Francesca Seller (a cura di), *Teatro di San Carlo di Napoli*, cit.; Franco Mancini (a cura di), *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, Electa, Napoli 1987; Carlo Marinelli Roscioni (a cura di), *Il Teatro di San Carlo*, Guida, Napoli 1987.

10. Per una bibliografia sulla danza a Napoli nel Settecento: Roberta Albano, *Il Teatro di San Carlo*, in Roberta Albano - Nadia Scafidi - Rita Zambon, *La danza in Italia. La Scala, La Fenice, Il San Carlo*, Gremese, Roma 1998; Roberta Albano, *La danza al Real Teatro di San Carlo sotto Carlo di Borbone. Il primo decennio di Angelo Carasale e Domenico Barone di Liveri*, in Luca Cerullo (a cura di), *Carlo di Borbone. Un sovrano nel mosaico culturale dell’Europa*, Università degli studi di Napoli l’Orientale, Napoli 2017, pp. 83-118; Rosa Cafiero, *Ballo teatrale e musica coreutica*, in Francesco Cotticelli - Paologiovanni Maione (a cura di), *Storia della Musica e dello spettacolo a Napoli: Il Settecento*, cit., pp. 707-732; Carmela Lombardi, *Trattati di danza in Italia nel Settecento*, Istituto Italiano per gli Studi filosofici, Napoli 2001; Paologiovanni Maione - Francesca Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli*, cit.; Franco Mancini (a cura di), *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, cit.; José Sasportes, *La danza*, in Carlo Marinelli Roscioni (a cura di), *Il Teatro di San Carlo*, cit., pp. 367-396.

## Appunti di vita napoletana

Il 4 novembre 1745 viene inaugurata una nuova stagione del Real Teatro di San Carlo e nel libretto dell'opera *Tigrane*, in calce alle “note de' balli” figura il nome di Gaetano Grossatesta. Chiamato a Napoli per volontà del re Carlo di Borbone, si trasferisce in città insieme alla moglie Maria, prima ballerina sancarlina per diversi anni<sup>11</sup>. È bene sottolineare, però, come la fama del coreografo, dieci anni prima del suo arrivo a Napoli, avesse già raggiunto tutta la Penisola. Infatti, il 12 ottobre 1735 il Marchese d'Arienzo Lelio Carafa, amministratore della Casa degli Incurabili (proprietaria del San Bartolomeo), nonché soprintendente dei Teatri pubblici, riceve delle disposizioni secondo cui, per la nuova stagione della sala teatrale, devono essere chiamati «i primi ballerini di Lombardia»<sup>12</sup>: tra questi è presente Gaetano Grossatesta.

La prima opera a cui il maestro prende parte a Napoli, come già detto, è *Tigrane*, seguita dai drammi *Lucio Vero* e *Ipermestra*. I libretti d'opera editi dalle stamperie napoletane di quegli anni, a differenza delle altre città italiane, erano dotati di indicazioni, benché sintetiche, attinenti ai balli. Pertanto, incrociandole con diverse fonti d'archivio in merito alle opere suddette, è stato possibile compiere una esile ricostruzione delle composizioni inventate dal coreografo-impresario durante la sua prima stagione napoletana.

Nel *Tigrane* erano presenti tre balli, i quali fungevano da intermezzi: *Ballo di Diana ed Endimione*, *Ballo di diverse nazioni e Vivandieri* e *Ballo di Vestali e Servienti del Tempio*. Questi erano danzati dai ballerini Maria Grossatesta, Andrea Alberti detto “il Tedeschino”, Gabriele Borghese, Anna Maria Casoli detta “la Massese”, Anna e Ludovico Ronzi, Anna Maria Ricci, Rosa Ruoppo, Francesco Cimino, Lucia Preziosa, Giuseppe Corrado, Gennaro Imbimbo e Pasquale Banci<sup>13</sup>. Dalle note dei drappi utilizzati per realizzare gli abiti dei ballerini sappiamo che per la Grossatesta e il Tedeschino erano previsti, per il primo e l'ultimo *entracte*, degli “abiti seri”<sup>14</sup> mentre per il secondo ballo degli “abiti di mezzo

11. Agli inizi degli anni Trenta del XVIII secolo, Grossatesta sposa la ballerina veneziana Maria Guizzetti, oggi ricordata solo grazie alla sua attività di danzatrice, documentata nei libretti relativi ai lavori del marito, a partire dal 1740, e da alcune testimonianze di uomini di teatro quali Michele Grimani, Bartolomeo Corsini, Antonio Vivaldi e Carlo Goldoni. Maria Guizzetti è citata più volte nel carteggio epistolare di Antonio Vivaldi con Luca Casimiro degli Albizzi. Presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia è conservata una sua caricatura in penna e inchiostro bruno di Anton Maria Zanetti. *Maria Grossatesta / Caricatura*, online: <http://archivi.cini.it/teatromelodramma> (u.v. 30/03/2019); Gaetano Grossatesta, *Balletti*, cit., p. 20.

12. Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Sec. XV - XVIII*, cit., p. 310.

13. I nomi dei ballerini sono desunti da alcune note amministrative della Corte borbonica degli anni 1745-1746, conservate presso l'Archivio Storico di Napoli. Qui, ad esempio, vi sono segnalati alcuni pagamenti a Gaetano Grossatesta (per la direzione dei balli) e ai ballerini sopra menzionati. Inoltre, sono presenti anche le note spese per gli affitti di casa di Gaetano e Maria Grossatesta e dei danzatori Annamaria e Ludovico Ronzi, Gabriele Borghese, Anna Casoli e Anna Maria Ricci: «A D. Giovanni Zingler [...] per fitto di una casa sita al Carminiello della strada di Nardò per abitazione del direttore dei balli e sua moglie». ASN, Regia Camera della Sommaria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della sommaria I, f. 465 III – f. 466.

14. “Abito serio” si riferisce ai costumi dei danzatori seri: questi utilizzavano la tecnica *terre à terre* tipica della *belle danse*, posizioni in *en dehors* (anche dette “posizioni vere”) e ballavano su tempi gravi. I movimenti delle braccia dei danzatori seri erano precisi ed eleganti ed assumono un valore decorativo. Il portamento dei ballerini seri era maestoso ed elegante. Al contrario, i danzatori grotteschi utilizzavano posizioni in rotazione verso l'interno (o “posizioni false”) e le cosiddette posizioni

carattere”<sup>15</sup>.

Come per il *Tigrane*, anche per l'opera *Lucio Vero* (rappresentata il 19 dicembre 1745) le fonti d'archivio rivelano notizie interessanti. Infatti, per il primo ballo – *Mascherata all'indiana* – Maria Grossatesta indossava un “abito serio”, invece Anna Maria Casoli, i fratelli Ronzi, Anna Maria Ricci, Gabriele Borghese e Andrea Alberti vestivano degli “abiti all'indiana”; per il secondo intermezzo, in cui vi erano due balli – *Ballo di arti Liberali* e *Ballo di Pigmaliione* – Pietro Boudin portava un “abito serio”, il Tedeschino aveva un “abito da Pittore”, mentre Anna e Ludovico Ronzi e Gabriele Borghese degli abiti per il “ballo dei filosofi”<sup>16</sup>. Infine, per la terza danza – *Baccanali di Zingheri, di buffoni di corte ed altri personaggi* – era previsto che tutti i danzatori indossassero “abiti di mezzo carattere” tranne i fratelli Ronzi e Anna Maria Ricci, i quali portavano “abiti da buffoni”<sup>17</sup>.

L'ultima opera della stagione, *Ipermestra* (20 gennaio 1746), includeva tre balli: un ballo di carattere, un ballo serio e un ballo grottesco. In questo caso, la prima danza, *Grande festino di Nazioni diverse*, era un cosiddetto ballo analogo, vale a dire che non serviva da intermezzo ma apriva l'opera ed era unito alla rappresentazione:

All'alzar della tela lo spettatore si trova di fronte una Gran Sala Reale in essa si vedrà un'orchestra e uomini di diverse Nazioni concorse alle nozze d'Ipermestra che formano il ballo<sup>18</sup>.

I danzatori, infatti, nei panni degli “uomini di diverse nazioni” indossavano “abiti da ussari” (Maria Grossatesta e Boudin), “da calabresi” (Ronzi e Borghese) e “alla francese” (il Tedeschino aveva un abito da ufficiale dei granatieri)<sup>19</sup>. Il secondo, invece, *Ballo di Cacciatori e Ninfe*, rappresentava la storia di una Ninfa (Maria Grossatesta) assalita da un Satiro (Borghese) e liberata da due Cacciatori (Boudin e Tedeschino)<sup>20</sup>. Nel terzo ballo, infine, danzano la coppia Borghese-Casoli in abiti da “Coviello” e il trio Grossatesta-Boudin-Tedeschino in “abiti all'inglese”<sup>21</sup>.

---

“spagnuole”. I grotteschi usavano una tecnica acrobatica e virtuosistica, in cui i salti e l'espressività pantomimica erano i punti di forza. Cfr. Stefania Onesti, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento*, Accademia University Press, Torino 2016, pp. 113-114.

15. Anche in questo caso gli “abiti di mezzo carattere” si riferiscono ai costumi dei danzatori di mezzo carattere, i quali possiedono una tecnica veloce e brillante (soprattutto nel lavoro dei piedi e delle gambe). Allo stesso modo dello stile grottesco, nella tecnica utilizzata dai ballerini di *demi-caractère* è notevole la preponderanza dei salti, in particolar modo *cabrioles* ed *entrechats*. Ivi, p. 114; ASN, Regia Camera della Sommaria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della Sommaria, f. 466, foglio 241.

16. ASN, Regia Camera della Sommaria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della Sommaria, f. 466, foglio 243.

17. Nelle note dei drappi è specificato che furono realizzati due abiti per la Massese e Borghese, dopo l'andata in scena dell'opera *Lucio Vero*. Difatti, tra le cautele di pagamento delle maestranze che collaborarono alla realizzazione dell'opera, risulta il pagamento di ulteriori 10 carlini a Filippo Fedè (creatore degli ornamenti di testa dei ballerini) per «gli ornanti di un ballo mutato dal ballerino Borghese dopo andata in scena dell'opera», in data 21/01/1746. ASN, Regia Camera della Sommaria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della sommaria I, f. 466, foglio 62 e foglio 243.

18. Johann Adolf Hasse - Antonio Palella - Pietro Metastasio, *Ipermestra*, Cristoforo Ricciardo, Napoli 1746.

19. ASN, Regia Camera della Sommaria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della sommaria I, f. 464 - f. 466.

20. Johann Adolf Hasse - Antonio Palella - Pietro Metastasio, *Ipermestra*, cit.; ASN, Regia Camera della Sommaria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della sommaria I, f. 464.

21. ASN, Regia Camera della Sommaria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della sommaria I, f. 466; Cfr. Roberta

Dalle cedole di pagamento della stagione 1745-1746, risulta che i coniugi Grossatesta sono stati pagati 2650 ducati «per aver ballato nelle tre opere intitolate *Tigrane, Lucio Vero e Ipermestra* rappresentate nel R. Teatro di S. Carlo in detta stagione, e per loro conto il Ballerino Andrea Tedeschino»<sup>22</sup>. Mentre per la stagione del 1746-1747 ottengono solo 1401 ducati sia per l'invenzione e direzione dei balli di Gaetano Grossatesta che per la danza eseguita da Maria<sup>23</sup>.

Tra il 1747 e il 1748, il coreografo prosegue la sua attività di direttore e inventore dei balli e compone le danze per almeno quattro opere andate in scena tra il maggio del 1747 e il maggio dell'anno successivo<sup>24</sup> (*Eumene, Siroe, Adriano in Siria e Merope*) e contemporaneamente lavora come maestro di ballo delle "Serenissime Reali Infante" a Corte<sup>25</sup>. Oltre a ciò, negli stessi anni, Gaetano Grossatesta viene nominato anche "inventore de' balli" durante i festeggiamenti reali per la nascita e il battesimo di Filippo di Borbone. Infatti, in questa occasione il maestro crea i balli di tre spettacoli: *Il sogno di Olimpia, Le glorie di Ibero partecipate a Partenope e Ulisse in Cuma*. Le composizioni coreutiche del *Sogno di Olimpia*, "serenata encomiastica" eseguita al Palazzo Reale su libretto del giovane Ranieri de' Calzabigi e musica di Giuseppe de Majo, seguivano un piano drammaturgico/narrativo ben strutturato: *Di Muse e di Guerrieri seguaci di Apollo e di Marte* faceva da cornice all'entrata in scena delle due divinità mentre *Di barbare Nazioni dell'India domate da Alessandro* mostrava Giove, Apollo e Marte nell'atto di svelare ad Olimpia le future imprese gloriose del figlio, Alessandro Magno<sup>26</sup>. Invece, nel componimento drammatico *Ulisse in Cuma*, il ballo, eseguito alla fine del primo atto, era legato alla rappresentazione ed era «formato da alcuni del seguito di Ulisse, che vengono incontrati da Ninfe Cumane, le quali presentano loro canestri di frutta»<sup>27</sup>.

È indubbio che Grossatesta, fino alla primavera del 1753, continui ad essere indiscusso direttore e inventore dei balli per tutte le opere rappresentate al San Carlo, tra cui l'*Olimpiade* (18 dicembre 1749),

---

Albano, *La danza al Real Teatro di San Carlo sotto Carlo di Borbone. Il primo decennio di Angelo Carasale e Domenico Barone di Liveri*, cit., pp. 106-113.

22. ASN, Regia Camera della Sommaria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della sommaria I, f. 464.

23. Gli altri danzatori della stagione sono Pietro Buodin, Anna Maria Casoli detta la Massese, Anna Maria e Ludovico Ronzi, Anna Maria Ricci, Gabriele Borghese, Rosa Ruoppo, Elisabetta Miranda, Pasquale Marino e Giuseppe Pessina. Per l'ultima opera prevista dal calendario, *Arianna e Teseo*, risulta, inoltre, un pagamento di 30 ducati a Gaetano Grossatesta per delle spese fatte dallo stesso «per decorare l'ultimo ballo nella commedia dell'*Arianna*». *Ibidem*.

24. Danzano undici ballerini tra cui il grottesco Monti, Maria Grossatesta, Pietro Boudin, il Tedeschino, Santina Olivieri detta la Reggiana, Luigi e Maddalena Biscioni detti "i Lucchesini" e Margherita Grisellini detta "la Tintoretta". Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Sec. XV - XVIII*, cit., p. 425.

25. A conferma di ciò esistono dei pagamenti riguardanti i conti dell'amministrazione reale dei mesi di luglio e agosto del 1751, secondo i quali il coreografo percepisce uno stipendio mensile di 37,50 ducati, per un introito totale di 450 ducati all'anno. ASN, Casa Reale Amministrativa, III Inventario, Conti e Cautele, busta 996.

26. Gloria Giordano, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario, Part Two*, cit., p. 141.

27. Antonio Caputi - Niccolò Recco, *Ulisse in Cuma*, Cristoforo Ricciardi, Napoli 1748.

dove ritroviamo il trio ballettistico Grossatesta-Boudin-Tedeschino<sup>28</sup>, il *Farnace*<sup>29</sup> (4 novembre 1751), *La clemenza di Tito* di Gluck (4 novembre 1752) e la *Didone Abbandonata*. Questa, rappresentata il 20 gennaio 1753, è l'ultima opera a cui Gaetano Grossatesta prende parte in qualità di (solo) coreografo sancarlino.

Dopo il 1756, ormai divenuto impresario del Real Teatro di San Carlo, il maestro cerca di adempiere nel migliore dei modi ai propri compiti ma, dovendo far fronte alle numerose spese, utilizza più volte i risparmi personali<sup>30</sup>. Per tale motivo, durante il suo ultimo mandato (dalla primavera 1767 al carnevale 1770) scrive una supplica al giovane re Ferdinando, dichiarandosi pronto a continuare l'appalto, in caso di necessità. Contrariamente, chiede che gli venga concessa una pensione per sé e suo figlio Carlo, ma non riceve alcuna risposta<sup>31</sup>.

Come è noto, dopo il carnevale del 1770, il maestro non continua la sua gestione e, proprio da questo momento, non si hanno più notizie sul suo conto. Secondo Benedetto Croce, Gaetano Grossatesta muore intorno al 1775.

## L'impresariato e i contratti

Prima ancora dell'apertura del Regio Teatro, il re Carlo di Borbone fa elaborare un *Piano da osservarsi per lo buon sistema e regolamento dello stesso teatro, diviso in XXI articoli*, in cui indica le modalità di gestione della sala teatrale, sottoscrivendo l'istituzione di quattro rappresentanze: il Supervisore dei Teatri, il Comitato dei Teatri, l'Uditore generale dell'esercito e il Direttore Generale, vale a dire l'Impresario<sup>32</sup>. Il primo a ricoprire il ruolo di amministratore del Real Teatro di San Carlo – inaugurato il 4 novembre 1737 – è Angelo Carasale, il quale viene seguito, a partire dal 1741, da Domenico Barone marchese di Liveri, e più tardi dal notaio Diego Tufarelli. Successore di quest'ultimo è proprio Gaetano Grossatesta. Infatti, nel 1753, il maestro modenese comincia il lavoro di Impresario del Real Teatro di

28. Tra i danzatori anche Caterina Anichini e Giovanni Battista Galantini. Cfr. Gian Giacomo Stiffoni, *Il Teatro San Carlo dal 1747 al 1753. Documenti d'archivio per un'indagine sulla gestione dell'impresario Diego Tufarelli*, in Paologiovanni Maione (a cura di), *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, Editoriale Scientifica, Napoli 2001, pp. 283-284. Nell'articolo si fa riferimento a diverse partite di banco rinvenute presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli, riguardanti la gestione Tufarelli. In merito a detta gestione conosciamo attualmente il nome del notaio Gaetano Piccolo che ha rogato il suo contratto da Impresario, firmato in data 13 gennaio 1747. ASN, Regia Camera della Sommatoria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della sommatoria I, f. 467 III.

29. Formano la compagnia dei balli la famosa ballerina grottesca Teresa Colonna, Giuseppe Salomoni detto da Vienna, Pietro Boudin, Luisa Geoffroy, Anna e Vincenzo Sabatini, e Margherita Gasparini. Cfr. Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Sec. XV – XVIII*, cit., p. 434.

30. Gloria Giordano, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2002, *ad vocem Grossatesta Gaetano*, vol. LIX, pp. 800-803.

31. Gloria Giordano, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part Two*, cit., p. 145.

32. Valerio Antonelli - Raffaele D'Alessio – Giuseppe Iuliano, *Art and Accounting History: The Teatro San Carlo of Naples, 1737-1786*, in «Accounting, Business & Financial History», vol. 17, 2007, p. 168.

San Carlo, dopo aver ricoperto per otto anni il ruolo di coreografo presso la medesima sala ed essere stato anche maestro di ballo delle principesse reali.

Per circa tredici anni, questa la durata effettiva della sua gestione, il coreografo-impresario fa rappresentare opere mai portate in scena a Napoli (come *Ifigenia in Aulide* del 18 dicembre 1753), cerca sempre di soddisfare pienamente i desideri artistici del sovrano e della Corte, ingaggia numerosi musicisti napoletani di nascita o di formazione (Jommelli, Porpora e Traetta) ma anche noti compositori stranieri (come Josef Myslivecek o Johann Christian Bach), impiega i librettisti più famosi del tempo (Metastasio, Zeno, Lucchini, Roccaforte e Morbilli) nonché personalità di grande rilievo appartenenti al mondo della danza (Antoine Pitrot, Pierre Bernard Michel, Pietro Boudin, Onorato Viganò, Gennaro Magri, i Salomoni e Vincenzo Sabatini).

Per il maestro, il nuovo impegno prevede la firma di un contratto quadriennale<sup>33</sup> – prolungato in seguito da altre tre convenzioni – che gli garantisce, oltre al contributo annuo di 3.200 ducati un ulteriore incentivo di 1.000 ducati, qualora fosse stata rappresentata un'opera nella stagione primaverile<sup>34</sup>.

Presumibilmente Gaetano Grossatesta, dopo aver assunto l'incarico di impresario, continua ad essere il direttore dei balli almeno fino all'inverno del 1763. Non è possibile affermare con certezza quanto espresso, perché dal 1753 in poi non appare alcun nome del coreografo dei balli nei libretti d'opera. Forse – come ipotizza Gloria Giordano – al tempo era scontato che un impresario, originariamente coreografo, assolvesse a entrambi i ruoli (d'altra parte, dal 1763 in poi troviamo il nome di Vincenzo Sabatini come inventore dei balli)<sup>35</sup>.

Nell'estate del 1759, quando Carlo di Borbone va via da Napoli per essere incoronato re di Spagna, Gaetano Grossatesta tenta di lasciare la città insieme al sovrano. Il 14 settembre dello stesso anno, infatti, scrive una supplica al re, riuscendo ad ottenere solo una secca risposta: «Rimanga a servire il Re mio figlio»<sup>36</sup>. Così, il coreografo-impresario continua il proprio appalto e la prima opera rappresentata durante la nuova stagione (dedicata ormai a Ferdinando) è l'*Achille in Sciro*, di Pietro Metastasio

33. Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Sec. XV – XVIII*, cit., p. 440.

34. La prima opera data sotto il suo impresariato, durante la stagione 1753–1754, è *L'eroe cinese* su musiche di Baldassare Galuppi e libretto di Pietro Metastasio, seguita da *Ricimero, re de' Goti*, *Ifigenia in Aulide* e *Alessandro nelle Indie*: «[...] le Maestà loro calarono [...] ad ascoltare l'opera in musica, il *Ricimero*, che attualmente si sta rappresentando nel Real Teatro di San Carlo, quale si trovò tutto illuminato di torchi a quattro lumi, e ricolmo non solo di tutta la Nobiltà, ma ancora di un immenso popolo [...] per vedere la detta Opera riuscita di sommo gradimento, ed insieme la vaga veduta di detto Real Teatro, il tutto inventadosi da D. Gaetano Grossatesta, che n'è l'attuale Impresario». Resoconto estratto dalla «Gazzetta di Napoli», n. 48, 27 novembre 1753.

35. A supporto di quanto espresso, l'importante studio sugli impresari d'opera di John Rosselli riferisce: «Era invece abbastanza normale che un impresario già coreografo continuasse a esercitare il suo antico mestiere. Infatti, le capacità organizzative che richiedevano i balli del tempo, con i loro intrecci complicati e i molti cambiamenti di scena e movimenti di comparse, non erano molto diverse da quelle richieste dall'impresa teatrale». Cfr. John Rosselli, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT, 1985, p. 16; Gloria Giordano, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part Two*, cit., p. 143.

36. Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Sec. XV – XVIII*, cit., p. 489.



e Johann Adolf Hasse. È l'architetto Luigi Vanvitelli che, calatosi nei panni di uno spettatore, offre una testimonianza dell'impianto drammaturgico dell'opera. In una lettera indirizzata al fratello don Urbano, datata 3 novembre 1759, scrive<sup>37</sup>:

Ho sentito la prova; invero il Sassone ne sa più di tutti; è un gran pratico maestro di cappella. Incomincia con una bellissima introduzione la quale termina con l'andante all'allegro; s'inalza il sipario ed è la sonata del coro di 40 persone, intrecciato con 12 ballerini, che formano la festa e balli di Bacco. Questa sola comparsa dovrà essere assai bella<sup>38</sup>.

Difatti, al levar del sipario il pubblico si trova di fronte a un:

magnifico tempio dedicato a Bacco, donde si discende per nobile, e spaziosa scalinata. Dal destro lato bosco sacro alla Deità suddetta, e dal sinistro parte della marina di Sciro, dove poi approderanno alcune Navi. La grande piazza comparirà tutta ingombata da liete schiere di Baccanti, che celebrando le feste del loro Nume, intrecciano allegre danze, al suono di varj stromenti, secondati dal canto del seguente coro<sup>39</sup>.

Dalla descrizione che abbiamo dal libretto dell'opera, unitamente alle parole di Vanvitelli, è possibile dedurre che la danza si svolgesse sul canto del coro e fosse eseguita dalla compagnia di ballerini, formata da Anna, Vincenzo e Carlo Sabatini, Anna Grisellini detta "la Tintoretta", Francesco Martini, Luigi Biscioni, Antonia Gaudi e Rosa Marchiani<sup>40</sup>. Doveva derivarne un effetto spettacolare, particolarmente coinvolgente, in grado di richiamare l'attenzione dello spettatore fin dai primissimi istanti della *mise en scène*<sup>41</sup>.

37. Presso la Biblioteca Palatina di Caserta è conservato l'epistolario di Luigi Vanvitelli. Dedicato maggiormente alla corrispondenza che l'architetto tenne col fratello don Urbano, residente a Roma, copre gli anni che vanno dal 1751 (arrivo di Vanvitelli a Napoli) al 1768. Renato Bossa, *Luigi Vanvitelli spettatore teatrale a Napoli*, in «Rivista Italiana di Musicologia», vol. XI, n. 1, 1976, p. 48.

38. *Ivi*, p. 59.

39. Johann Adolf Hasse - Pietro Metastasio, *Achille in Sciro*, Girolamo Flauto, Napoli 1759.

40. Archivio Storico del Banco di Napoli, Fonti archivistiche su arti e mestieri nei banchi napoletani nei secoli XVI–XIX, Banco di san Giacomo e Vittoria, Giornali copiapolizze 1465: foglio (1760 mar. 10), online: <http://www.fondazionebanconapoli.it/archivio/teca/> (u.v. 19/03/2019).

41. Oltre a Vanvitelli, diversi viaggiatori stranieri, tra gli anni '60 e '70 del XVIII secolo, sono stati testimoni, degli spettacoli, e quindi della danza partenopea, rappresentati a Napoli in quegli anni. Ad esempio, in *Voyage d'un Français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, l'astronomo d'oltralpe Joseph-Jérôme Le Français de Lalande, dedica alcune pagine al ballo a Napoli, descrivendone lo stile (grottesco e pantomimico), il genere e la tecnica (fortemente virtuosistica e molto diversa dalla danza *terre-à-terre* francese). Si sofferma, poi, su quanto i napoletani si divertissero a parodiare e imitare gli usi e costumi della sua terra evidenziando, però, che, nonostante ciò, gli italiani guardavano ai francesi come loro maestri. Conclude soffermandosi su un particolare relativo all'abbigliamento delle ballerine, le quali indossavano dei *caleçon*, vale a dire delle *culotte*. Questo particolare colpisce anche l'inglese Samuel Sharp il quale ne parla in una lettera datata dicembre 1765, apparendo in qualche modo contrariato da questa usanza tutta napoletana. Nelle sue *Lettere dall'Italia* Sharp riserva poche battute al linguaggio coreutico napoletano, esprimendo il proprio disappunto per la spiccata propensione del pubblico napoletano verso il ballo, non comprendendone il motivo e giudicando i balli troppo volgari e buffoneschi. Dissimile è invece il parere dello storico della musica Charles Burney (nella capitale partenopea dal 16 ottobre al 7 novembre 1770), che in *Viaggio musicale in Italia* descrive i balli come divertenti e vivaci, pantomimi, con scene graziose e soggetti svolti in modo gradevole. Cfr. Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia*, in Enrico Fubini (a cura di), Edt/Musica, Torino 1987; Jérôme De Lalande, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 & 1766*, Chez Desaint, Paris 1769; Samuel Sharp, *Lettere dall'Italia, 1765-1766, A descrizione di quelli usi e costumi in quelli anni, Napoli*, R. Carabba Editore, Lanciano 1911.

Tralasciando per ora l'aspetto coreografico e tornando all'impresariato, sappiamo che dopo il suo secondo mandato, nel 1759 la Corte borbonica sceglie, in un primo momento, come successore di Gaetano Grossatesta, il notaio Giuseppe De Angelis. Tuttavia, com'è noto, l'appalto viene affidato nuovamente al maestro modenese, per ragioni non del tutto chiare. Secondo Benedetto Croce:

fu riconfermato il Grossatesta [...] con un risparmio, perché non si dette più il solito aiuto di costa di D. 4200, ma si faceva solo la promessa di un regalo, quando il Re restasse soddisfatto della riuscita delle opere<sup>42</sup>.

Eppure, dallo studio del contratto si evince che ad indurre il giovane sovrano Ferdinando (e dunque il ministro Tanucci, al tempo reggente) a prediligere Grossatesta siano state motivazioni differenti. Alla convenzione, infatti, sono allegare diverse copie, tra cui gli obblighi e le condizioni offerte da De Angelis (successivamente postillate dalla Regia Giunta e accettate dal coreografo-impresario), una copia di una supplica autografa del maestro e una riguardante "l'accensione di Candela"<sup>43</sup> in favore del coreografo. Al punto 22 dell'offerta di De Angelis è scritto quanto segue:

rispetto alla gratificazione [...] si contenta che rimanga riserbata a Regia Clemenza, e Giustizia di V. M. per ricompensarlo quando [...] avrà soddisfatto al Regio piacere di V. M., e del Pubblico, con patto di doverne essere dalla M. V. aggraziato in fine di ciascuno anno del circolo dell'Opere [...] sempreché finalmente avrà cercato di fare magnifici spettacoli, e decorazioni del Teatro<sup>44</sup>.

È quindi indubbio che già De Angelis avesse proposto di eliminare dal proprio compenso (di 3.200 ducati) la gratificazione aggiuntiva di 1.000 ducati. Allora, è inevitabile chiedersi cosa abbia spinto la corte a riconfermare Grossatesta. La risposta a tale domanda è possibile dedurla dal contratto del 17 marzo 1760 e, in particolar modo, dalla supplica, in cui si legge:

Gaetano Grossatesta Impresario del Real Teatro di San Carlo [...] offre, e si obbliga di accrescere il numero della Compagnia de' Balli dal numero di dodici, in cui al punto è situata a quello di sedici, e con questo numero introdurre l'uso di far eseguire i Balli secondo la maniera di Torino e di Francia<sup>45</sup>.

Ne consegue un'ulteriore domanda. Era la danza, a Napoli, di tale importanza da far cadere la scelta su Grossatesta piuttosto che su De Angelis? Le motivazioni effettive per cui la Corte sceglie di dare l'affitto e l'impresa del San Carlo al già menzionato amministratore non è possibile conoscerle, ma non va dimenticato che l'offerta veniva presentata da un uomo che per otto anni aveva amministrato e gestito il Teatro Reale, ottenendo magnifici risultati, e che – soprattutto – prima di essere impresario era un coreografo. In ogni caso, è evidente come tale supplica sia una rilevante testimonianza per comprendere l'importanza dell'arte teresiana all'interno del teatro napoletano del tempo.

42. Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Sec. XV - XVIII*, cit., p. 493.

43. Con tale espressione si indica l'intervallo di tempo tra l'offerta e l'aggiudicazione, regolato sull'intervallo di tempo tra l'accensione e lo spegnimento di un certo numero di candele.

44. ASN, Archivi dei Notai del XVIII secolo, N. de Roma Giovanni Geronimo, Prot. 768/32.

45. *Ibidem*.

A tal proposito, per capire meglio ciò che il coreografo offre, è necessaria una breve digressione sulla situazione della danza in Francia e a Torino, entrambi terreni di fioritura di idee innovatrici e sperimentazioni. In primo luogo, va sottolineato come le convenzioni artistiche francesi rappresentino un *fil rouge* nella carriera artistica di Grossatesta – si pensi ai *Balletti* Duodo-Grimani, impiantati e realizzati sulla tecnica Beauchamp-Feuillet, o ai numerosi danzatori d’oltralpe passati nella sua vita – e la stessa città di Torino ne è testimone. L’impresario, infatti, quasi vent’anni prima aveva calcato le tavole del palcoscenico del torinese Regio Teatro, come primo ballerino, insieme a Jean Baptiste Denis e Claude Le Comte, maestro francese e direttore della scuola di ballo torinese dal 1740 al 1764<sup>46</sup>.

In Francia i balletti di nuova invenzione di Jean Baptiste De Hasse (come certi di Pitrot)<sup>47</sup> alla Comédie Italienne, avevano avviato un processo di ricerca, basato su una particolare commistione del genere grottesco italiano e la *danse terre-à-terre* francese, al fine di offrire una variegata spettacolarità: sicuramente – come afferma Flavia Pappacena – un’inedita proposta di *Ballet-pantomime* (o “protoballetto d’azione”) capace di variazioni e sviluppi. Torino, invece, feudo coreutico della Francia, segue diverse prassi, anche se i balli di tipo francese erano realizzati secondo modalità che permettono l’inserimento di adeguamenti tecnici tipici delle danze grottesche<sup>48</sup>. Inoltre, dal 1756 in poi si alternano sul palcoscenico del Teatro Regio diverse personalità, responsabili di successivi cambiamenti. Basti citare Gasparo Angiolini che, nel Carnevale del 1757, tra il primo e il secondo atto del dramma *Antigono*, inscena *La scoperta dell’America da Cristoforo Colombo*, balletto che rappresenta una delle primissime composizioni del riformatore italiano ed è indice del sopravvento della narrazione sulla danza pura<sup>49</sup>.

Tutto ciò conferma quanto Gaetano Grossatesta fosse molto attento alle novità che si presentavano sulle scene dei migliori palcoscenici d’Europa, divenendo ben presto una figura rappresentativa di un’importante istituzione teatrale. Di conseguenza, appare più che verosimile l’ipotesi che sia stata proprio la maggiore competenza e competenza in campo coreico del maestro modenese a far cadere la scelta di affidare nuovamente la gestione del Real Teatro di San Carlo a lui.

Tornando al contratto napoletano del 1760, in quest’ultimo è presente un’ulteriore clausola di tipo tecnico secondo cui il coreografo-impresario era obbligato a fare le prove dei balli e a stabilire – almeno un anno prima<sup>50</sup> – «[...] due coppie, una per il ballo serio, la seconda per il ballo grottesco, de’ primi

46. Cfr. Marie-Thérèse Bouquet, *Storia del Teatro Regio di Torino. Il Teatro di Corte: dalle origini al 1788*, vol. I, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1976.

47. In merito a *Télémaque dans l’île de Calypso* (dato alla Comédie-Italienne nel 1759): «merita di essere citato per la struttura complessa della vicenda e la particolare articolazione del testo descrittivo (programma) da cui si deduce un linguaggio coreografico composito in cui pantomima e danza sono strettamente connesse come nei balli di De Hasse, sebbene la danza sia fondata sulla tecnica francese». Cfr. Flavia Pappacena, *Storia della danza in occidente. Il Settecento e l’Ottocento*, vol. II, Gremese Editore, Roma 2015, p. 42.

48. Cfr. Flavia Pappacena, *Storia della danza in occidente*, cit., pp. 25-44; Marie-Thérèse Bouquet, *Storia del Teatro Regio di Torino*, cit.

49. Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l’opera italiana*, cit., p. 204.

50. Ciò valeva anche per la scelta dei virtuosi e dei maestri di cappella, mentre i libretti dovevano essere scelti a tempo debito ed approvati da Sua Maestà. ASN, Archivi dei Notai del XVIII secolo, N. de Roma Giovanni Geronimo, Prot. 768/32.

che girano l'Italia»<sup>51</sup> e una terza coppia per il ballo di mezzo carattere. Inoltre, era cura dell'impresario far realizzare in ogni opera, dallo scenografo Vincenzo Re, almeno due scene nuove («una lunga e una corta»<sup>52</sup>) ed effettuare le relative prove di scenario e illuminazione prima di debuttare. Il numero dei cantanti non doveva essere superiore a quello di sei o sette – i primi tre (prima donna, primo uomo, tenore) essere tra i migliori che “girano l'Italia”, gli altri tre tra i migliori che “girano fuori dall'Italia” – mentre l'orchestra doveva avere necessariamente 54 strumenti e, qualora il maestro di cappella avesse richiesto altri suonatori, questi andavano aggiunti<sup>53</sup>.

Infine, ma non meno importante – come proposto da De Angelis & Grossatesta chiedeva di poter esigere dal Teatro dei Fiorentini, dal Teatro Nuovo e da tutte le altre sale napoletane «i soliti gaggi [paghe] ed emolumenti [profitti] che già pagavasi al San Bartolomeo»<sup>54</sup>. Difatti, quando Carlo di Borbone viene incoronato Re di Spagna, col nome di Carlo III, e lascia Napoli nel 1759, il Ministro Tanucci, reggente per conto di Ferdinando, sospende i contributi al teatro da parte dello Stato e Grossatesta è il primo a subire le conseguenze di questa decisione: come già accennato, fa allora appello allo *ius prohibendi*, che gli permette di adottare una tassa sulle attività dei teatri minori della città e anche di eliminare la clausola che richiede al direttore di fornire l'alloggio ai cantanti e ai ballerini<sup>55</sup>.

Il 9 dicembre 1766 viene siglato dal Regio Notaio Ranucci l'ultimo contratto tra la Corte e il maestro modenese, scelto ancora una volta «tenendo presente la particolare abilità d'esso Grossatesta per moltissimi anni dimostrata nel servir bene, e con onore il Real Teatro»<sup>56</sup>. La convenzione stabilisce la durata di tre anni dell'appalto, dalla primavera del 1767 fino al Carnevale del 1770, e prevede clausole analoghe a quelle di sei anni prima. Grossatesta, infatti, «promette [...] per dare maggiore soddisfazione di questo Pubblico accrescere, ed aumentare il numero de' figuranti ballerini, da quello di sedici in cui presentemente sta fissato sino al numero di diciotto»<sup>57</sup>.

Tutto questo si accompagna alla preziosa possibilità di utilizzare una “Macchina Teatrale” unicamente per le danze e al vantaggio di un'intera “scena” nuova per uno dei balli in ogni opera<sup>58</sup>. Ma cosa si intende per “scena”? Possiamo attribuire al termine un significato strettamente drammaturgico o uno scenografico? Molto probabilmente, entrambi. È possibile credere che i balli napoletani della fine degli anni Sessanta del Settecento, al pari di altre città italiane ed europee, come Parigi e Vienna, fossero effettivamente divisi in scene con relative scenografie e che avessero una propria linearità narrativa e

---

51. *Ibidem.*

52. *Ibidem.*

53. *Ibidem.*

54. *Ibidem.*

55. Valerio Antonelli - Raffaele D'Alessio - Giuseppe Iuliano, *Art and Accounting History: The Teatro San Carlo of Naples, 1737-1786*, cit., p. 170.

56. ASN, Casa Reale Amministrativa, Notai della Regia Corte. Protocolli (1737 – 1774), N. Giuseppe e Giovanni Ranucci, Contratti, vol. 57.

57. *Ibidem.*

58. Questa clausola è presente nel contratto di Amadori, mantenuta poi da Grossatesta nel 1766. *Ibidem.*

drammaturgica, anche se ciò non è segnalato nei libretti.

Un esempio chiave è rappresentato dal secondo ballo dell'opera *Olimpiade* (Metastasio-Cafaro, 12 gennaio 1769), su coreografia di Onorato Viganò<sup>59</sup>: *Il convitato di Pietra, o sia D. Giovanni Tenorio*. Erano previste, per questo ballo, diverse scene drammatiche e conseguenti mutazioni: una piazzetta, un luogo di campagna, un luogo sepolcrale con statua equestre, una camera per un convito e, infine, un'apparenza di bocca infernale<sup>60</sup>. Tale balletto rappresenta una delle più importanti riprese italiane del famoso *Don Giovanni*<sup>61</sup> di Gasparo Angiolini (Vienna, il 17 ottobre del 1761), pietra miliare della riforma ballettistica settecentesca, insieme alle prime messinscene create da Vincenzo Galeotti, nel 1766 a Milano e nel 1767 a Torino<sup>62</sup>. Onorato Viganò, infatti, aveva avuto modo di prendere parte al capolavoro angioliniano, poiché era tra i danzatori che nella città austriaca interpretavano le furie che nell'ultima scena fuoriuscivano dal ventre della terra – “apparenza di bocca infernale” nel libretto napoletano – per tormentare Don Giovanni<sup>63</sup>. Ciò ci fa credere che, grazie al lavoro di Grossatesta (prima in qualità di coreografo e poi in qualità di impresario), coadiuvato da importanti inventori di balli del tempo come Onorato Viganò, in quegli anni a Napoli venivano rappresentate delle “narrazioni coreutiche”, perfettamente in linea con le trasformazioni tecnico-stilistiche che la danza stava vivendo.

59. Per una bibliografia su Onorato Viganò: Maria Girardi, *I balli di Onorato Viganò a Venezia*, in José Sasportes (a cura di), *La danza a Venezia*, Edizioni Theoria, Roma 1987, pp. 89-120; Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, cit., pp. 175-302; Elisabetta Mori, *Dove gli eroi vanno a morire ballando, ovvero la danza a Roma nel Settecento*, in «La Danza Italiana», n. 4, primavera 1986, pp. 27-47; Stefania Onesti, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, cit., pp. 164-184; Carlo Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' corepei*, Guglielmini e Redaelli, Milano 1838; José Sasportes - Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne, Roma 2017; Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, Pitman, London 1974; Rita Zambon, *Il Settecento e il primo ottocento*, in José Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana*, EDT, Torino 2011, pp. 117-182.

60. Pasquale Cafaro – Pietro Metastasio, *Olimpiade*, Francesco Morelli, Napoli 1769.

61. Per un approfondimento sulla figura di Gasparo Angiolini e sul *Don Juan*: Sibylle Dahms, *Some questions on the original version of Gluck and Angiolini's Don Juan*, in «Dance Chronicle», n. 30, 2007, pp. 427-438; Francesca Falcone, *The Italian style and the period*, in «Dance Chronicle», n. 29, 2006, pp. 317-340; Edward Nye, 'Choreography' is Narrative: *The Programmes of the Eighteenth Century Ballet d'Action*, in «Dance Research», vol. XXVI, n. 1, 2008, pp. 42-59; Edward Nye, *Dancing Words: Eighteenth-Century Ballet-Pantomime Wordbooks as Paratexts*, in «Word and Image», vol. XXIV, n. 4, 2008, pp. 403-412; Edward Nye, *The Eighteenth-Century Ballet-Pantomime and Modern Mime*, in «New Theatre Quarterly», vol. XXV, n. 1, febbraio 2009, pp. 22-43; Stefania Onesti, «L'arte di parlare danzando». *Gasparo Angiolini e la Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», 2009, pp. 1-34, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1638> (u.v. 30/03/2019); Flavia Pappacena, *La danza classica. Le origini*, Laterza, Bari 2009; Charles C. Russell, *The Libertine Reformed: 'Don Juan' by Gluck and Angiolini*, in «Music and Letters», vol. 65, 1984, pp. 17-27, online: <https://doi.org/10.1093/ml/65.1.17> (u.v. 19/03/2019); Alberto Testa, *Il binomio Gluck-Angiolini e la realizzazione del balletto Don Juan*, in «Chigiana», XXIX-XXX, serie n. 9/10 nuova, 1975, pp. 549-564; Lorenzo Tozzi, *Il balletto pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*, Japadre, L'Aquila 1972.

62. Stefania Onesti, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento*, cit., p. 95.

63. Flavia Pappacena, *Per una Storia della danza. Danza italiana e/o francese? Ripensare il Settecento*, cit., p. 108; Cfr. Flavia Pappacena, *Influenze francesi e stile italiano nell'esperienza artistica di Onorato Viganò*, cit., pp. 26-44.

## Il coreografo

Prima di intraprendere un discorso più ampio sul lavoro di *maitre à danser* di Gaetano Grossatesta, è bene ribadire una sostanziale differenza nella stampa dei libretti tra tutta l'area del Nord Italia e quella partenopea. Le stampe riguardanti le opere, in diverse città come Venezia, Torino o Milano, almeno fino alla metà degli anni Cinquanta, non mostrano alcun cenno alle descrizioni coreografiche/drammaturgiche dei balli; qui, è sempre segnalato solo l'autore delle danze (e delle arie da ballo a Torino), quasi mai i ballerini e sporadicamente i titoli dei balli. A Napoli invece, a partire dalla metà degli anni Quaranta del Settecento, in concomitanza con l'arrivo di Grossatesta, i libretti d'opera in musica riportano brevi sunti delle azioni coreutiche (per tutti i balli) e il nome del coreografo (tranne che per il decennio 1753-1763). Non sappiamo se la scelta di fornire maggiori informazioni sia stata dettata dalla Corte o sia stata presa dall'allora Impresario Liveri – nota la sua particolare attenzione anche ai minimi dettagli<sup>64</sup> – o, ancora, se sia stata un'intuizione del maestro modenese. È certo che, pur essendo ancora lontani dai *programme* noverriani e/o angioliniani, i libretti napoletani anticipano una pratica che diventerà prassi solo alla fine degli anni Sessanta del Settecento. Per tale motivo, è stato possibile tentare una ricostruzione delle pratiche compositive adottate a Napoli dal maestro modenese.

In prima battuta, è importante sottolineare che Gaetano Grossatesta vive le trasformazioni artistiche e culturali del XVIII secolo, cominciando la sua carriera negli anni in cui i balli erano ancora dei *divertissement* di corte (finalizzati al puro piacere e diletto) e concludendola nel periodo in cui la riforma del *ballet d'action*, realizzata da Noverre e Angiolini, porta la danza a diventare un genere teatrale autonomo.

Attivo dai primi anni '20 del Settecento, Grossatesta non è passivo spettatore dei cambiamenti in atto in quegli anni, ma fa propri i principali dettami della danza del tempo: se da un lato collabora con importanti artisti, fautori di novità, dall'altro realizza egli stesso coreografie "alla moda", in cui adotta tutti gli espedienti e stratagemmi tecnici per sorprendere il suo pubblico in maniera sempre nuova<sup>65</sup>. Ciò avviene soprattutto a Napoli, dove è particolarmente attento ai gusti della Corte Borbonica e a quelli degli spettatori partenopei (avvezzi alla spettacolarità)<sup>66</sup>: qui crea composizioni coreiche, in cui

64. Cfr. Isabella Innamorati, *Sperimentazione scenica e aristocrazia filodrammatica nel primo Settecento napoletano*, cit., pp. 123-142.

65. Cfr. Gloria Giordano, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part Two*, cit., p. 156.

66. Nel Settecento a Napoli ci fu un vero e proprio «processo di spettacolarizzazione» della vita partenopea. Le manifestazioni promosse dal re Carlo (spettacoli teatrali, ricevimenti, balli e giochi a palazzo, a cui si aggiungevano i festeggiamenti di piazza), in linea con le nuove modalità di rappresentazione dell'identità regia, puntavano a sviluppare valori diversi e a palesare la grandezza del sovrano e del suo Regno. In particolare, il teatro doveva essere «rappresentante decoro, manifestazione qualificata del nuovo "status" di Regno, proiezione interna ed esterna della qualità del governo». Per tale motivo, le opere rappresentate e le loro componenti spettacolari – scenografia, costumi, effetti illuminotecnici e macchinistici – erano caratterizzate da un'evidente superfetazione ed ampollosità, i quali non potevano fare altro che garantire l'allestimento di sontuose messinscene. Cfr. Franco Carmelo Greco, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della*

non solo utilizza sistemi, modelli e tecniche sempre più moderni, ma unisce lo stile della *belle danse* francese al grottesco italiano alternando, incrociando e facendo convivere sulla scena le due espressioni, senza soluzione di continuità.

Tutto ciò permette di avvicinare parte della produzione napoletana del coreografo-impresario a quel “proto-balletto d’azione”, definito da Flavia Pappacena: un tipo di balletto impiantato sui moduli del *Ballet pantomime* francese, di gran successo tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Settecento, basato su variazioni di codici e tecniche in funzione del soggetto (autori quali Jean Baptiste De Hasse e Antoine Pitrot ne furono i maggiori esponenti)<sup>67</sup>.

Nel *Ballet pantomime*:

pantomima e danza interagiscono [...] in una struttura unitaria caratterizzata da gradevolezza, spigliatezza, ma anche misura e garbo. [...] Lo scenario [...] è una realtà campestre popolata da personaggi intenti in attività artigiane o nella cura dei campi, ma la loro gestualità e i loro costumi richiamano l’elegante stilizzazione dei manufatti francesi di analogo soggetto<sup>68</sup>.

Nei balli realizzati da Grossatesta a Napoli ritroviamo spesso sequenze pantomimiche, inserite in situazioni comiche dalla esile struttura narrativa: si tratta di vere e proprie *bambochades* o quadri di genere – per riprendere ancora una volta Flavia Pappacena – «brevi squarci di vita quotidiana vivificati da un esile filo conduttore»<sup>69</sup> dove:

si ripetono gioiose scenette ambientate in mercati e fiere, in porti con industriosi marinai e mercanti, in villaggi popolati da allegri savoiardi al ritorno dalle loro terre; questi quadretti sono spesso animati da balli di minatori, giardinieri, selvaggi e anche da fantasiose esibizioni di popoli esotici (anche assiri) e stravaganti personaggi ispirati alle turcherie e alle cineserie di moda<sup>70</sup>.

Tra quelli creati dal coreografo modenese a Napoli va citato il secondo ballo dell’*Adriano in Siria* (1759):

In una casa rustica di un Villaggio da diverse Villanelle si prepara il bisognevole per un bucato, assistite da lor uomini, nel che si vede passare una truppa di zingari, che chiamati da quelle, si fermano ad accomodare alcuni ferri, nel qual’essercizio cercano di rubbare; ma colti in frodo, danno motivo ad un breve, e grazioso pantomimo, che poi termina in piena, e dilettevole danza, alla quale sieguono altri piacevoli pantomimi, che formano diverse introduzioni ad altri balli<sup>71</sup>.

Qui è evidente l’interazione tra pantomima e danza di cui parla Flavia Pappacena: scenari nei quali la necessità di un’espressività di tipo attoriale e azioni coreutiche si muovono verso la medesima direzione.

scena: studi e testi, Pironti, Napoli 1981; Lorenzo Mattei, *La scena napoletana e il contesto europeo: l’opera seria*, in Francesco Cotticelli - Paologiovanni Maione, *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli: Il Settecento*, cit., pp. 17–18.

67. Cfr. Flavia Pappacena, *Storia della danza in occidente. Il Settecento e l’Ottocento*, cit., pp. 25-39.

68. *Ivi*, p. 39.

69. Flavia Pappacena, *Per una Storia della danza. Danza italiana e francese? Ripensare il Settecento*, cit., p. 89.

70. *Ibidem*.

71. Baldassarre Galuppi - Pietro Metastasio, *Adriano in Siria*, Girolamo Flauto, Napoli 1759.

Grossatesta, inoltre, richiama più volte l'attenzione sullo stesso mondo teatrale presentandolo sulla scena, con chiaro effetto meta-teatrale, in chiave parodistica. Ad esempio, nel secondo ballo dell'opera *Didone Abbandonata* (20 gennaio 1753) – *Giocosio Pantomimo, che rappresenterà al vivo il Teatro alla Moda, come [...] vien descritto dal Marcelli, con l'aggiunta di trasfigurazioni, e maschere* ☒ presenta una vera e propria parodia delle abitudini teatrali italiane, come descritte dal *pamphlet* satirico di Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda* (1720) appunto<sup>72</sup>. Qualche anno più tardi, il maestro modenese ricrea una situazione analoga nella replica di un dramma, di cui al momento non si conosce il titolo. È ancora una volta l'architetto italo-olandese Luigi Vanvitelli che ce ne dà testimonianza in una lettera del 20 luglio 1756<sup>73</sup>, nella quale tratteggia i punti salienti di un "Pantomimo" raffigurante le prove dei balli, causa di non poca irritazione in teatro:

Sonovi state bauglie nel teatro con la corte per cagione del primo intermedio. Questo rappresentava in pantomimo una prova di balli; vi erano le ballerine vestite coi loro abiti domestici in caricatura e le loro rispettive Mamaccie<sup>74</sup>; vi erano i ballerini parimenti co' loro abiti come Vanno per città; vi era introdotto il violino capo de' sonatori dei balli ed il capo maestro di ballo; era un composto di più di 24 personaggi; or siccome si era procurato dagl'attori pantomimici di imitare in caricatura tutti li portamenti delle Mammaccie: prendere il tabacco, riporlo in cartuccia, ricevere i biglietti, darlo alle figlie e mille altre cose ridicole e vere, queste mamme furono tanto arrabbiate che non poterono fare altro, se non che impedire che loro figlie non facessero altro che indicare la figura delli balli e niente più, nè sapeano trovare modo di fare maggior vendetta. Si fece la seconda recita con piacere universale del bel pantomimo. Finalmente fra le imitazioni degl'abiti dei personaggi interlocutori, l'abito del violino dei balli fu imitato come gli altri; questo era torchino con le paramaniche bianche, vale a dire di voto della concezzione. Il rappresentante era Brighenti, che è graziosissimo e suona a meraviglia il violino; il quale in due sere di recite, fece cose mirabili, che tutte esprimevano molto al vivo le solite cose delle mamme, intorno le quali ogni personaggio lavorava egregiamente<sup>75</sup>.

In realtà, Vanvitelli offre – di riflesso – la descrizione di quello che potremmo definire come un *ballet pantomime*. Le espressioni utilizzate dall'architetto – «rappresentava in pantomimo una prova di balli»<sup>76</sup> e «si era procurato dagl'attori pantomimici di imitare in caricatura tutti li portamenti delle Mammaccie»<sup>77</sup> – fanno immaginare l'utilizzo di un nuovo tipo di balletto, molto vicino alle composizioni di artisti di scuola francese, come ad esempio Jean Baptiste de Hasse, in cui vi è una componente espressiva, seppur in chiave ironica, predominante: balletti moderni, talvolta dal tono divertente e pittoresco, in cui sono rappresentati personaggi popolari (lontani dalle figure eroico-mitologiche) colti nell'esercizio del loro mestiere. Per di più, emerge da questa descrizione la presenza di una componente drammatica primaria per la composizione coreica, vale a dire la musica. Infatti, se riprendiamo il

72. Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, a cura di Franco Piva, Era Nuova, Perugia 2010 (I ed. Venezia 1720).

73. Molto probabilmente la lettera è indirizzata al fratello don Urbano. Cfr. Renato Bossa, *Luigi Vanvitelli spettatore teatrale a Napoli*, cit., p. 55.

74. Accompagnatrici delle ballerine.

75. Renato Bossa, *Luigi Vanvitelli spettatore teatrale a Napoli*, cit., p. 55.

76. *Ibidem*.

77. *Ibidem*.



passaggio

«Brighenti, [...] suona a meraviglia il violino; [...] il quale in due sere di recite, fece cose mirabili, che tutte esprimevano molto al vivo le solite cose delle mamme, intorno le quali ogni personaggio lavorava egregiamente [...]»<sup>78</sup> è evidente quanto la parte musicale sia necessaria alla rappresentazione danzata, perché essa è:

essenziale alle pantomime; è lei che parla, noi non facciamo che i gesti [...] ci sarebbe quasi impossibile farci intendere senza la musica, e più questa è appropriate a quello che vogliamo esprimere, più ci rende comprensibili<sup>79</sup>.

Ma, ancor più rilevante, è quanto essa sia capace di dare una «spinta a' membri di distendersi e muoversi secondo la sua battuta»<sup>80</sup>.

Ci troviamo, dunque, di fronte ad un primo ma significativo segnale che ci permette di potere ipotizzare che a Napoli, a metà degli anni Cinquanta del XVIII secolo, con Gaetano Grossatesta il ballo stesse già vivendo una trasformazione, grazie all'uso del nuovo linguaggio gestuale, introdotto in città dai danzatori da lui ingaggiati in quegli anni. Tra questi, ad esempio, vi erano due importanti artisti di scuola francese: Antoine Pitrot e Pierre Bernard Michel. Pitrot, assistente di Hilverding a Vienna, era il più celebre danzatore e compositore di balletti del secolo<sup>81</sup>, considerato uno dei precursori del *ballet d'action* e colui che ha introdotto la pantomima eroica in Italia<sup>82</sup>. Inoltre, i suoi balli, caratterizzati da una struttura narrativa articolata su un intreccio di pantomima e danza, erano particolarmente versatili sul piano tecnico stilistico<sup>83</sup>. Michel, invece, pur essendo di scuola francese, era uno dei massimi danzatori grotteschi del tempo. A Lisbona danza insieme a Giuseppe Salomone detto il Portogallo<sup>84</sup> – dopo essere andato via da Napoli – il 6 giugno 1754 nell'opera *Artaserse*, le cui coreografie erano di Andrea Alberti detto il Tedeschino, ballerino che per molti anni è stato al seguito di Grossatesta, nonché accompagnatore della moglie Maria sulle scene<sup>85</sup>.

Ulteriore riprova di una fervente ironia – dopo la lettura del pamphlet comico, *Il Teatro alla moda*, di Benedetto Marcello o la burla della prova dei balli, come si è visto – ci è data dalla presenza del II ballo del *Ciro Riconosciuto* (1759), il quale metteva in ridicolo, questa volta, una lezione di danza:

In una sala, che si crede casa di un Maestro di Ballo, si finge, che da diversi dilettranti si danzi,

78. *Ibidem*.

79. Cfr. Stefania Onesti, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento*, cit., p. 91; Gasparo Angiolini, *Le festin de pierre. Ballet pantomime composé par Mr. Angiolini*, Jean Thomas Trattner Libraire et Imprimeur de la Cour, Vienne 1761.

80. Gennaro Magri, *Trattato teorico-prattico di ballo*, Orsino Vincenzo, Napoli 1779.

81. Charles Pauli, *Elemens de la danse*, Saalbach, Leipzig 1756, p. 49.

82. Gloria Giordano, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part Two*, cit., p. 148.

83. Cfr. Flavia Pappacena, *Influenze francesi e stile italiano nell'esperienza artistica di Onorato Viganò*, cit., p. 24.

84. Cfr. Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, cit., p. 202.

85. Cfr. José Sasportes (a cura di), *La danza italiana in Europa nel Settecento*, Bulzoni, Roma 2011, pp. 137-174.

e poi con la lezione particolare, che dal Maestro si dà un suo scolare, nella quale accadono diversi graziosissimi accidenti, si forma breve, e ridicolo pantomimo, che servirà d'introduzione ad altro ballo, e finalmente si chiuderà la scena con altra piena, ed intrecciata danza<sup>86</sup>.

Gaetano Grossatesta però non si limita alla messa in scena di situazioni comiche o bucolico/pastorali ma cerca di lavorare su un ampio raggio d'azione senza lasciare fuori i soggetti mitologico-letterari.

Come spiega Flavia Pappacena:

Il soggetto mitologico è quello su cui sin dai primi anni Cinquanta si registra una continua, seppur lenta, evoluzione, ed è quello in cui è possibile rintracciare le influenze esercitate sugli italiani, dagli artisti d'oltralpe (soprattutto a Vienna) ma anche recuperare l'identità di quel filone francese di balletto a struttura narrativa che, sviluppatosi al di fuori delle sedi accademiche, si radicò velocemente in diversi paesi europei tra cui l'Italia<sup>87</sup>.

Dal mito furono presi diversi racconti – *Ballo di Pigmalione*<sup>88</sup> (*Lucio Vero*, 1745), *Favola di Andromeda* (*Siroe*, 1747); *Favola di Piramo e Tisbe* (*Adriano in Siria*, 1747), *Il trionfo di Cerere* (*Siface*, 1748), *Venere e Adone*<sup>89</sup> (*Ezio*, 1748), *Storia di Diana e Endimione* (*Alessandro nelle Indie*, 1749), *Festa di Paride*<sup>90</sup> (*Merope*, 1755), *Favola di Apollo e Dafne* (*Solimano*, 1756) – così come dalla letteratura. Difatti vi furono: una rappresentazione delle nozze tra Madama Dulcinea e Don Chisciotte (*Lucio Papiro Dittatore*, 1746); una messa in danza della *Favola di Virgilio nell'ottavo dell'Eneide* (*Antigono*, 1750); forse una rivisitazione del *Malato immaginario* di Molière – «Camera Nobile di Pantalone ammalato Immaginario, ove sieguono varii disturbi, e mutazioni di Scene»<sup>91</sup> (*Cajo Mario*, 1755); e ancora la teatralizzazione dell'amore tra Rinaldo e Armida, dalla *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, di cui abbiamo due versioni, a distanza di dieci anni l'una dall'altra (*Il Ciro riconosciuto*, 1750; *Artaserse*, 1760). Se nella prima trasposizione coreica vi ritroviamo solo lo *Scioglimento della Favola di Rinaldo, che abbandona Armida*<sup>92</sup>, nella seconda sembra chiara la volontà di mostrare un passaggio espressivo

86. Niccolò Piccinni - Pietro Metastasio, *Ciro Riconosciuto*, Girolamo Flauto, Napoli 1759

87. Flavia Pappacena, *Per una Storia della danza. Danza italiana e/o francese? Ripensare il Settecento*, cit., p. 91.

88. «Ballo di Pigmalione che lavorando ad una statua si innamora della di lui operazione, e prega Giove, che anima la medesima, animata formeranno ballo tutto allegro». Gennaro Manna - Apostolo Zeno, *Lucio Vero*, Cristoforo Ricciardo, Napoli 1745.

89. «Venere col corteggio delle tre Grazie, e mesta per la morte di Adone, trasportata siasi in un delizioso Giardino di fiori a visitarne la Tomba, ornandola di fiori, e versandovi l'acqua lustrarle, in segno di Sacrificio, frastornatane da alcuni Guerrieri, che del Tumulo minacciano la ruina, impeditale da un Mago, che sortendo da una Caverna, per arte maggica tramuta la Tomba, in un Trono di fiori, sopra cui vedrassi affisa Flora, accompagnata da suoi seguaci, quali sortiranno da alcuni Gabinetti di verdure, posti ne' viali dell'accennato Giardino». Niccolò Jommelli - Pietro Metastasio, *Ezio*, Domenico Lanciano, Napoli 1748.

90. «Si rappresenta Paride sul Monte Ida. Festa di Paride co' suoi Pastori. Veduta della gran Reggia di Giove sopra luminosissima Machina, donde scenderanno le tre Dee Giunone, Venere e Pallade. Venuta di Mercurio, che presenta il pomo a Paride, il quale alla fine del giudizio lo consegnerà a Venere, terminando il tutto con allegro Ballo di Pastori». Giuseppe Scarlatti - Apostolo Zeno, *Merope*, Domenico Lanciano, Napoli 1755.

91. Paologiovanni Maione - Francesca Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737-1799)*, cit., p. 89.

92. «Scioglimento della Favola di Rinaldo, che abbandona Armida [...]. Viene adombrato il ballo delle decorazioni della favola, secondo la mente del famoso Torquato Tasso nella sua Gerusalemme liberata al Canto XVI» - ballo I dell'opera *Il Ciro riconosciuto*, rappresentato il 4 novembre 1750. *Ivi*, p. 75.

di supplica e dolore sin dalla scrittura:

si fa ballo, che rappresenta l'arrivo di Ubaldo, e Carlo nel giardino di Armida: il ravvedimento di Rinaldo, e la sua partenza, e la disperazione finalmente della predetta abbandonata Armida<sup>93</sup>.

Dunque, ci troviamo di fronte a composizioni coreografiche ispirate al mito o a testi letterari – i quali presuppongono, per la loro stessa natura, una narrazione – innestate di caratteri mimico-danzanti tangenti con quelli angioliniani o noverriani, trasmettitori di passioni umane.

Inoltre, tali soggetti alimentavano l'uso di elementi fantastici, di trasfigurazioni magiche (*Ezio*, 1748; *Zenobia*, 1749; *Ifgenia in Aulide*, 1753), di strutture tridimensionali agibili (*Sesostri, Re d'Egitto*, 1752), mutazioni sceniche e di scenografie dinamiche (grazie all'uso di macchinari che trasportavano gli attori-danzatori)<sup>94</sup>:

Il Trionfo di Cerere che viene dal cielo col suo allievo Trittolemo sopra la sua Carretta tirata da dragoni, e circondata da lucidissime nubi. Giunta a terra, e smontata dalla macchina viene adorata da gran numero di mietitori in ringraziamento della fertile raccolta già fatta. E segue allegro ballo<sup>95</sup>.

In merito a ciò, Gloria Giordano parla di ingegnosità e creatività di Gaetano Grossatesta, riferendosi alla spettacolarità che questi voleva riprodurre sulla scena per meravigliare lo spettatore. Ad esempio, molti anni prima della comparsa di statue viventi in opere e balletti, nel dramma *Attalo re di Bitinia* (1752), il coreografo-impresario allestisce un gran giardino circondato da statue (ossia da ballerini) le quali, animate dalla folgore di Giove, prendevano vita ed intrecciavano un'allegria danza. Ma ancor più spettacolare fu la tempesta messa in scena tra il secondo e il terzo atto del *Catone in Utica* (1761) durante la quale gli astanti assistettero a trasformazioni e voli<sup>96</sup>:

In una Campagna, che sarà irrigata da un fiume, si formerà un Ballo di Legnajoli, che trinceranno alcuni pezzi d'alberi per far legne; e sarà indi seguito da un Cacciatore, che farà dono di sua caccia ad una Donna che sarà in Scena; in dove succederà un furto di varie robe, che saranno di quella, e di altre sue compagne, che le medesime terranno sopra di un battello in riva del fiume; ed alla fuga de' ladri, per magico di loro avvenimento, vi sarà un orrida e fiera tempesta con lampi ed impetuosi tuoni, accompagnati da trasformazioni, e voli; indi si formeranno altri graziosi Balli di varj Caratteri<sup>97</sup>.

Ciò che colpisce, proseguendo nell'analisi dei libretti, è la presenza massiccia del cosiddetto “ballo analogo” e “ballo integrato”, vale a dire di coreografie legate al dramma, poste in apertura o in chiusura del primo atto (*Arsace*, 1754 – *Ballo nobile per festeggiare le Nozze di Mitrane, e di Rosmiri*<sup>98</sup>) o a

93. Johann Adolf Hasse - Pietro Metastasio, *Artaserse*, Girolamo Flauto, Napoli 1760.

94. Cfr. Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, cit., p. 210.

95. Gioacchino Cocchi - Pietro Metastasio, *Siface*, Domenico Lanciano, Napoli 1748.

96. Gloria Giordano, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part Two*, cit., p. 155.

97. Paologiovanni Maione - Francesca Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737-1799)*, cit., p. 104.

98. Nicola Sabatini - Antonio Salvi, *Arsace*, Domenico Lanciano, Napoli 1754.

conclusione dell'opera. Queste potevano essere di tipo celebrativo, per incoronazioni o vittorie oppure di carattere festivo in occasione di sposalizi (*Siroe*, 1747; *Adriano in Siria*, 1747; *Ezio*, 1748; *Il Demetrio*, 1748; *Antigono*, 1750; *L'Ipermestra*, 1751; *Il Farnace*, 1751; *Arianna e Teseo*, 1758). In alcuni casi, I e III ballo erano entrambi legati all'opera come in *Vologeso, Re de' parti – Nell'Anfiteatro comparirà [...] magnifico carro trionfale, sopra cui i capi dell'esercito Romano Vincitore, ed intorno allo stesso incatenati più principi, e principesse dell'Asia debellata* (Ballo I); *Festino di Cortigiani, e Buffoni della Corte di Lucio Vero* (Ballo III) – o in *Nitteti* (4 novembre 1757). Per quanto riguarda quest'ultima opera, ci troviamo di fronte ad un assetto drammaturgico ben strutturato e particolareggiato. Nell'opera infatti ballo e canto si intrecciavano: la prima danza - *Feste nobili Egizj, che con lieti canti, e giulive danze applaudono alla incoronazione d'Amasi* - era annunciata, sostenuta e seguita da diversi cori<sup>99</sup>.

Oltre a ciò, nella produzione napoletana di Gaetano Grossatesta non mancano Bacchanali (*Bacchanale alla tedesca, Ballo di Baccanti, che [...] celebrano in Leono le Gioje di Bacco, Feste Bacchanali con varj caratteri, Bacchanale di Egizziani, e di Egizziane*), Mascherate (*Grazioso Pantomimo in Maschere, Mascherata di Pantomimi, Mascherata all'Ungara*), Minuetti (*Bacchanale di Maschere con Minuè e balletti*), Moresche (*Ballo alla Moresca, ed alla Boema nella Reggia*) e Contradanze (*Giocosi Pantomimi [...] ove seguiranno balletti giocosi terminando con allegra Contradanza; Festino di Balli e Contradanze frà li Familiari e Buffoni della Real Corte*).

Ponendo come punto di partenza i moduli coreografici, le figure e le composizioni del manoscritto *Balletti*, si può immaginare anche per queste danze – come per le altre coreografie realizzate per la scena – un ritmo serrato, vivace, con giochi continui tra i danzatori, numerosi spostamenti, scambi di posizioni e un uso di passi modulati in maniera sempre differente, nonché un impiego frequente del *tourner en demi quart de tour*, ampiamente sviluppato successivamente nel concetto ottocentesco di *épaulement effacé*<sup>100</sup>.

Vi sono, infine, considerevoli riferimenti alle maschere e al mondo della Commedia dell'Arte: nelle opere *L'incendio di Troja* e in *La Disfatta di Dario*, del 1757, si inscenò un *Ballo di Maschere nella Piazzatta di San Marco all'Uso di Venezia, con giocosi Pantomimi, e varie Commedia Carnevalesche*<sup>101</sup>; oppure *Grazioso Pantomimo in una Campagna [...] con varie trasfigurazioni, e disturbi di Pantalone*, tra il secondo e il terzo atto dell'*Alessandro nelle Indie*<sup>102</sup> (1754). Presumibilmente, è con tali balli che il coreografo-impresario garantiva l'esecuzione della pratica grottesca, caratterizzata da una matura potenza dei movimenti, virtuosismo acrobatico e dinamicità ritmica.

99. Niccolò Piccinni - Pietro Metastasio, *Nitteti*, Girolamo Flauto, Napoli 1757.

100. Cfr. Gaetano Grossatesta, *Balletti*, cit., p. 36.

101. Pasquale Cafaro - Nicola Giuseppe Morbilli, *L'incendio di Troja*, Domenico Lanciano, Napoli 1757.

102. Paologiovanni Maione - Francesca Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737-1799)*, cit., p. 86.

## Conclusioni

L'esperienza partenopea di Gaetano Grossatesta si inserisce nel complesso panorama ballettistico-teatrale della città di Napoli e contribuisce alla definizione non solo della danza ma anche della vita teatrale napoletana del tempo.

Passando in rassegna quanto espresso finora, è evidente come Grossatesta, nel corso della sua carriera napoletana, prima in qualità di coreografo e poi in qualità di impresario, da un lato realizzi composizioni coreografiche in linea con i cambiamenti in atto in quegli anni, dall'altro adotti scelte manageriali contraddistinte da un notevole ed acuto intuito, che hanno concorso, durante la sua gestione al Real Teatro di San Carlo, alla realizzazione di stagioni teatrali spettacolari e magniloquenti.

Come già accennato, chiamato ad amministrare il Teatro Reale per circa tredici anni, Gaetano Grossatesta non solo prende delle decisioni impresariali aperte alle novità, ma adempie nel migliore dei modi e con «particolare abilità»<sup>103</sup> ai propri compiti essendo parte attiva della costruzione dell'impianto artistico della sala partenopea (il suo ruolo di direttore generale del teatro partenopeo prevedeva che si occupasse delle assunzioni dei danzatori, dei virtuosi, degli scenografi e dei musicisti, conducesse le prove delle opere messe in scena, comunicasse con tutte le parti coinvolte, lavorasse con il poeta o con il compositore e, infine, che adattasse i libretti alla volontà della corte e, soprattutto, del sovrano)<sup>104</sup>. È inoltre indubbio che il maestro, grazie alla sua comprovata esperienza da *maître des ballets*, padroneggiasse le funzionalità tecniche e scenotecniche del teatro, ma non solo: egli aveva competenze in tutti gli ambiti dello spettacolo, quasi sicuramente aveva una conoscenza diretta di tutte le arti che contribuivano alla realizzazione degli allestimenti ed è noto che fosse un uomo di gran cultura e con numerosi contatti e relazioni. Pertanto, adoperando tutto ciò a vantaggio delle proprie esigenze compositive e gestionali, Gaetano Grossatesta dimostra non solo di essere un capace e abilissimo amministratore teatrale ma anche di essere costantemente in grado di poter proporre, alla Corte borbonica, la realizzazione di importanti rappresentazioni.

Tuttavia, è con il suo lavoro da coreografo – e i numerosi libretti analizzati precedentemente ne sono una prova – che il maestro modenese avvia un processo di “modernizzazione” del ballo a Napoli, attraverso l'adozione di una linea scenica e coreografica nuova. Interpretando in modo creativo la linea coreutica del tempo, in effetti, Grossatesta incunea all'interno dei suoi *ballets* napoletani le importanti novità introdotte dalla trasformazione del ballo teatrale nel Settecento e sperimenta, per il pubblico napoletano, una particolare coesione tra danza e pantomima. Nei trent'anni in cui il coreografo-impresario vive e lavora nella capitale borbonica, infatti, utilizza modalità compositive e coreutiche che

---

103. ASN, Casa Reale Amministrativa, Notai della Regia Corte. Protocolli (1737 – 1774), N. Giuseppe e Giovanni Ranucci, Contratti, vol. 57.

104. Cfr. Valerio Antonelli - Raffaele D'Alessio - Giuseppe Iuliano, *Art and Accounting History: The Teatro San Carlo of Naples, 1737-1786*, cit.

non si limitano all'uso di un unico genere spettacolare: da coreografo modula la propria pratica scenica a seconda del soggetto rappresentato, con grande variabilità e senza canoni prestabiliti, facendo alterare sul palcoscenico sancarlino quadri di genere, scene mitologiche o letterarie, pantomime, come pure rappresentazioni ispirate alle maschere o alla commedia dell'arte, seguendo quella che egli stesso definisce (all'interno della supplica autografa allegata al contratto del dicembre 1760) la «maniera di Torino e di Francia»<sup>105</sup>.

È quindi evidente come Grossatesta riesca a cogliere i numerosi segnali di rinnovamento della danza del tempo, disseminandoli in maniera implicita nei suoi balletti e preparando, in questo modo, Napoli e il suo pubblico alle innovazioni del *Ballet d'action* noverriano o del *Ballet pantomime* angioliniano.

Si può dunque affermare che Napoli, anche grazie al lavoro di coreografo-impresario di Gaetano Grossatesta, non si sottrae al compito di fare dello spettacolo coreutico un'ennesima chiave vincente della sua *koiné* artistica, costituendosi parte attiva nello sviluppo del ballo in Italia, grazie alla presenza di uno stile più coreografico che concilia la danza propriamente detta con la pantomima.

Tutto ciò impone una rinnovata riflessione sulla storia e lo sviluppo del balletto classico al Real Teatro di San Carlo di Napoli nel corso del Settecento, negli anni in cui la danza è protagonista di importanti cambiamenti e si avvia a diventare un genere teatrale autonomo.

---

105. ASN, Archivi dei Notai del XVIII secolo, N. de Roma Giovanni Geronimo, Prot. 768/32.

## Cronologia delle opere napoletane

### 1

Data: 4 novembre 1745  
 Opera: *Tigrane*  
 Libretto: Francesco Silvani – Carlo Goldoni (alcune arie)  
 Musica: Johann Adolf Hasse – Antonio Palella (alcune arie)  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Ballo di Diana ed Endimione; Ballo di diverse Nazioni; Ballo di Vestali e Servienti del Tempio*

### 2

Data: 19 dicembre 1745  
 Opera: *Lucio Vero*  
 Libretto: Apostolo Zeno  
 Musica: Gennaro Manna  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Mascherata all'Indiana; Balletto di arti liberali [...] Ballo di Pigmaliione; Baccanale di Zingheri, di Buffoni di Corte, ed altri personaggi*

### 3

Data: 20 gennaio 1746  
 Opera: *Ipermestra*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Johann Adolph Hasse  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Gran festino di nazioni; Ballo di Cacciatori; Galeotta turca che à predato una compagnia di comici.*

### 4

Data: 22 maggio 1746  
 Opera: *Catone in Utica*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Egidio Duni  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Ballo di Guerrieri; Ballo di due famiglie di Molinari.*

### 5

Data: 4 novembre 1746  
 Opera: *Lucio Papiro dittatore*  
 Libretto: Apostolo Zeno  
 Musica: Johann Adolf Hasse  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Ballo di Cacciatori; Baccanale di varie Nazioni; Festa di nozze di D. Chisciotto.*

### 6

Data: 18 dicembre 1746  
 Opera: *Cajo Fabricio*  
 Libretto: Apostolo Zeno  
 Musica: Johann Adolf Hasse  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Comparsa di Baccanti; Ballo Pastorale; Rappresentazione di una Vendita di schiave.*

**7**

Data: 20 gennaio 1747  
 Opera: *Arianna e Teseo*  
 Libretto: Pietro Pariati  
 Musica: Giuseppe de Majo  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Ridotto di gioco con festino, e vari caratteri; Mascherata di pantomimi; Mascherata nobile all'Ungara.*

**8**

Data: 30 maggio 1747  
 Opera: *L'Eumene*  
 Libretto: Apostolo Zeno  
 Musica: Niccolò Jommelli  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Guerrieri con seguito de Combattenti; Allegra festa di Giardinieri, e di altre rustiche Nazioni*

**9**

Data: 5 novembre 1747  
 Opera: *Siroe*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Johann Adolf Hasse  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Rustica adunanza di Ninfe, e Pastori; Favola d'Andromeda; Coronazione di Siroe*

**10**

Data: 9 novembre 1747  
 Opera: *Il sogno di Olimpia*  
 Libretto: Ranieri de' Calzabigi  
 Musica: Giuseppe de Majo  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Ballo di Muse e di Guerrieri seguaci di Apollo e di Marte; Ballo di Barbare Nazioni.*

**11**

Data: 18 dicembre 1747  
 Opera: *Adriano in Siria*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Gaetano Latilla  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Balli di Guastatori e Operai; Ballo di Rustici; Bacchanale alla Cinese.*

**12**

Data: 20 gennaio 1748  
 Opera: *Merope*  
 Libretto: Apostolo Zeno  
 Musica: Gioacchino Cocchi  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Ballo di varie Nazioni; Pantomimo in Ballo; Gran Festa da Ballo di vari caratteri.*

**13**

Data: 30 maggio 1748  
 Opera: *Siface*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Gioacchino Cocchi  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Il trionfo di Cerere; Nobile Brigata*



**14**

Data: 4 novembre 1748  
Opera: *Ezio*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Nicolò Jommelli  
Coreografo: Gaetano Grossatesta  
Balli: *Venere sulla tomba di Adone; Danza alla maniera dell'Orientali; Ballo di Unni, Goti e Vandali.*

**15**

Data: 18 dicembre 1748  
Opera: *Il Demetrio*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Diego Naselli  
Coreografo: Gaetano Grossatesta  
Balli: *Ballo di Pastori e Montanari di varie Nazioni; Ballo di Barcaroli veneziani. Favola di Giove; Ballo di Familiari, Servi e Buffoni di Corte per l'incoronazione e le nozze di Cleonice.*

**16**

Data: 1748  
Opera: *Le glorie di ibero partecipate a Partenope*  
Musica: Girolamo Abos  
Coreografo: Gaetano Grossatesta

**17**

Data: 1748  
Opera: *Ulisse in Cuma*  
Libretto: Niccolò Recco  
Musica: Antonio Caputi  
Coreografo: Gaetano Grossatesta  
Balli: *Ballo formato da alcuni del seguito di Ulisse e da Ninfe Cumane.*

**18**

Data: 20 gennaio 1749  
Opera: *L'Artserse*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Davide Perez  
Coreografo: Gaetano Grossatesta  
Balli: *Ballo di Cacciatori di caratteri diversi; Comedia Pantomima di Pantalone; Baccanale di Maschere con Minué, Balletti e Contradanza.*

**19**

Data: 01 maggio 1749  
Opera: *Zenobia*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Gaetano Latilla  
Coreografo: Gaetano Grossatesta  
Balli: *Da veditori e compratori di varie nazioni formasi il ballo; Grazioso Pantomimo*

**20**

Data: 04 novembre 1749  
Opera: *Alessandro nelle Indie*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Davide Perez  
Coreografo: Gaetano Grossatesta  
Balli: *Diana; Da Pastori, e rustici di nazione Tedesca; Baccanti, Menadi, Bassaridi, Satiri, e Sileni formano grazioso baccanale*

**21**

Data: 18 dicembre 1749  
 Opera: *L'Olimpiade*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Baldassarre Galuppi – Nicola Conforto  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Pastori e Pastorelle; Varie danze di Caratteri; Allegra festa di ballo*

**22**

Data: 20 gennaio 1750  
 Opera: *Demofonte*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Johann Adolf Hasse  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Passaggeri, e Marinai, formano [...] vaga danza; Comedia Pantomima in ballo; Festa di ballo alla Prussiana*

**23**

Data: 01 maggio 1750  
 Opera: *L'Olimpiade*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Baldassarre Galuppi  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Festa rurale tra Contadini, e Contadine; Rustici Abitatori di un Villaggio*

**24**

Data: 04 novembre 1750  
 Opera: *Il Ciro riconosciuto*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Leonardo Leo – Girolamo Abos – Gaetano Latilla – Antonio Palella  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Favola di Rinaldo [...] Armida; Vagabondi Licani, Polacchi, Catalani, e Moscoviti; Cacciatrici, e Cacciatori*

**25**

Data: 18 dicembre 1750  
 Opera: *Antigono*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Nicola Conforto  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Favola di Virgilio nell'ottavo dell'Eneide; Sbarco di Corsaro Turco; Festino di Balli e Contradanze*

**26**

Data: 20 gennaio 1751  
 Opera: *La Semiramide riconosciuta*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Giuseppe de Majo  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Cena comitiva di Corteggiani; Comedia Pantomima in ballo; Festa di ballo, che introducono i Genj della Pace.*

**27**

Data: 30 maggio 1751  
 Opera: *Tito Manlio*  
 Libretto: Gaetano Roccaforte  
 Musica: Girolamo Abos  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Ballo di Flora e dei suoi Seguaci; Pantomimo buffo dei Venditori, Compratori e Operai.*

**28**

Data: 04 novembre 1751  
 Opera: *Il Farnace*  
 Libretto: Antonio Maria Lucchini  
 Musica: Tommaso Traietta  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Ballo di vari soggetti applicati allo Studio, alle Arti liberali, Matematica e Nautica; Allegro Bacchanale; Nobile e allegra Danza Asiatica.*

**29**

Data: 18 dicembre 1751  
 Opera: *L'Ipermestra*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Nicola Cafaro  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Venere, e Adone; Vecchio Massajo; Nobile comitiva di Familiari di Corte per festeggiare le Nozze d'Ipermestra*

**30**

Data: 20 gennaio 1752  
 Opera: *Attalo re di Bitinia*  
 Libretto: Francesco Silvani  
 Musica: Giuseppe Conti  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Allegro ballo di Statue; Pantomimo di Maschere; Ballo di Armeni e Mori.*

**31**

Data: 30 maggio 1752  
 Opera: *Sesostri re d'Egitto*  
 Libretto: Apostolo Zeno – Pietro Pariati  
 Musica: Gioacchino Cocchi  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Bacchanale alla Tedesca; Danze di un Mago e di Cavatori di tesori.*

**32**

Data: 04 novembre 1752  
 Opera: *La Clemenza di Tito*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Christoph Willibald Gluck  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta

**33**

Data: 18 dicembre 1752  
 Opera: *Vologeso Re de' Parti*  
 Libretto: Apostolo Zeno  
 Musica: Girolamo Abos  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Trionfo di Lucio Vero; Sposalizio di due ricchi Pastori; Festino di Corteggiani, e Buffoni*

**34**

Data: 20 gennaio 1753  
 Opera: *La Didone abbandonata*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Giovanni Battista Lampugnani  
 Coreografo: Gaetano Grossatesta  
 Balli: *Di varj Artieri; Di Numidi, Getuli, e Garamanti; Giocosio Pantomimo [de] il Teatro alla Moda*

**35**

Data: 10 luglio 1753  
 Opera: *L'Eroe cinese*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Baldassarre Galluppi

**36**

Data: 04 novembre 1753  
 Opera: *Ricimero re de' Goti*  
 Libretto: Francesco Silvani  
 Musica: Baldassarre Galluppi  
 Balli: *Ballo di Buffoni di Corte; Pantomimo con varie trasfigurazioni; Ballo alla Moresca e alla Boema.*

**37**

Data: 18 dicembre 1753  
 Opera: *Ifigenia in Aulide*  
 Libretto: Mattia Verazi  
 Musica: Niccolò Jommelli  
 Balli: *Ballo di Pastori e Cacciatori per festeggiare le nozze tra Jole ed Ercole; Ballo di Pastori e Controbandieri; Ballo di Marinai di varie Nazioni*

**38**

Data: 20 gennaio 1754  
 Opera: *Alessandro nell'Indie*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Baldassarre Galuppi  
 Balli: *Ballo di diverse nazioni Indiane; Grazioso Pantomimo; Ballo di Baccanti*

**39**

Data: 30 maggio 1754  
 Opera: *Arsace*  
 Libretto: Antonio Salvi  
 Musica: Nicola Sabatini  
 Balli: *Ballo nobile; Baccanale alla Tedesca; Albergo de' Pazzi*

**40**

Data: 04 novembre 1754  
 Opera: *Adriano in Siria*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Nicola Conforto  
 Balli: *Diversi generi di Nazioni; Giocosi Pantomimi; Ballo di Siriachi*

**41**

Data: 18 dicembre 1754  
 Opera: *L'Issipile*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Pasquale Errichelli  
 Balli: *Ballo di Baccanti; Ballo di Artefici; Ballo di Marinaj, e Pirati*

**42**

Data: 20 gennaio 1755  
Opera: *Cajo Mario*  
Libretto: Gaetano Roccaforte  
Musica: Giuseppe Scarlatti  
Balli: *Ballo in un Tempio; Pantalone ammalato Imaginario; Festa Baccanali con varj Caratteri*

**43**

Data: 10 luglio 1755  
Opera: *Antigona in Tebe*  
Libretto: Gaetano Roccaforte  
Musica: Baldassarre Galluppi  
Balli: *Caccia Reale e Balli di vari caratteri; Ballo di Tedeschi e di varie Nazioni.*

**44**

Data: 04 novembre 1755  
Opera: *Merope*  
Libretto: Apostolo Zeno  
Musica: Giuseppe Scarlatti  
Balli: *Paride sul Monte Ida [...] Mercurio che presenta il pomo; Sbarco di marinai di più nazioni; Baccanali di Egiziani, e di Egiziane*

**45**

Data: 18 dicembre 1755  
Opera: *Demetrio*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Gaetano Piazza

**46**

Data: 20 gennaio 1756  
Opera: *La disfatta di Dario*  
Libretto: S. Angelo Morbilli  
Musica: Pasquale Cafaro  
Balli: *Pantomimi e balletti di diversi caratteri con Contradanza; Ballo di Maschere nella Piazzetta si S. Marco all'uso di Venezia; Giocosio ballo e allegro Bacchanale*

**47**

Data: 04 novembre 1756  
Opera: *Antigono*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Nicola Conforto

**48**

Data: 04 novembre 1756  
Opera: *Solimano*  
Libretto: Giannabrogio Migliavacca  
Musica: Michelangelo Valentini  
Balli: *Ballo dei Principi tributari di Solimano all'uso dei loro paesi; Ballo delle Quattro Stagioni e Favola di Apollo e Dafne; Allegro Bacchanale di Soldati e Marinai di Varie Nazioni*

**49**

Data: 18 dicembre 1756  
 Opera: *Zenobia*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Niccolò Piccini  
 Balli: *Ballo rustico di vari caratteri; Giocosi pantomimi e allegra Contraddanza; Festa de' Giardinieri.*

**50**

Data: 20 gennaio 1757  
 Opera: *Incendio di Troia*  
 Libretto: S. Angelo Morbilli  
 Musica: Pasquale Cafaro  
 Balli: *Giocoso ballo e allegro Bacchanale; Ballo di Maschere nella Piazzetta si S. Marco all'uso di Venezia.*

**51**

Data: 20 gennaio 1757  
 Opera: *La disfatta di Dario*  
 Libretto: S. Angelo Morbilli  
 Musica: Pasquale Cafaro  
 Balli: *Giocoso Pantomimo; Ballo di Maschere nella Piazzetta si S. Marco all'uso di Venezia; Giocoso Ballo*

**52**

Data: 08 maggio 1757  
 Opera: *Farnace*  
 Libretto: Antonio Maria Lucchini  
 Musica: Davide Perez - Niccolò Piccinni  
 Balli: *Ballo di diversi caratteri e allegro Bacchanale; Ballo di vari Forestieri di diverse Nazioni; Pantomimi e allegre Contradanze*

**53**

Data: 04 novembre 1757  
 Opera: *Nitteti*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Niccolò Piccinni  
 Balli: *Festa di nobili Egizi; Ballo di Nazioni e vari giocosi pantomimi; Ballo di vari caratteri.*

**54**

Data: 18 dicembre 1757  
 Opera: *Temistocle*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Niccolò Jommelli  
 Balli: *Ballo di diverse Nazioni; Giocosa danza e dilettevole pantomimo di Molinari e Savoirdi; Ballo di diversi caratteri per la pace stabilita da Serse con gli Ateniesi.*

**55**

Data: 20 gennaio 1758  
 Opera: *Arianna e Teseo*  
 Libretto: Pietro Pariati  
 Musica: Antonio Mazzoni  
 Balli: *Il vecchio Astrolamo burlato; Grazioso pantomimo di Maschere; Festa formata da diverse Nazioni in onore della vittoria ottenuta da Teseo.*

**56**

Data: 10 luglio 1758  
Opera: *Ezio*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Gaetano Latilla

**57**

Data: 04 novembre 1758  
Opera: *Demoofonte*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Johann Adolf Hasse

**58**

Data: 26 dicembre 1758  
Opera: *Siroe, Re di Persia*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Pasquale Errichelli  
Balli: *Pantomimo di Cacciatori; Ballo di Villanelle e di Pastori; Ballo di diversi Caratteri*

**59**

Data: 20 gennaio 1759  
Opera: *La clemenza di Tito*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Johann Adolf Hasse

**60**

Data: 10 luglio 1759  
Opera: *L'Adriano in Siria*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Baldassarre Galluppi  
Balli: *Ballo di Soldati di diverse Nazioni; Grazioso pantomimo e danze di Villanelle e Zingari.*

**61**

Data: 04 novembre 1759  
Opera: *L'Achille in Sciro*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Johann Adolf Hasse  
Balli: *Allegra danza di Baccanti per le Feste di Bacco. Ballo di Custodi de' Giardini Reali; Comica rappresentazione intitolata "I vecchi burlati" con balli di vari caratteri.*

**62**

Data: 26 dicembre 1759  
Opera: *Ciro riconosciuto*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Niccolò Piccinni  
Balli: *Ballo di Villani e delle loro Donne; Pantomimo e ballo nella sala del Maestro di Ballo; Ballo di diversi caratteri con nozze di Ciro Arpalice.*

**63**

Data: 20 gennaio 1760  
 Opera: *Artaserse*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Johann Adolf Hasse  
 Balli: *Allegra danza di una truppa di Croati e loro Donne. Ballo che rappresenta l'arrivo di Ubaldo e Carlo nel giardino di Armida; Grazioso pantomimo di Maschere; Ballo di diverse Nazioni per l'incoronazione di Artaserse.*

**64**

Data: 30 maggio 1760  
 Opera: *Il trionfo di Camilla*  
 Libretto: Silvio Stampiglia – Giovan Battista Lorenzi  
 Musica: Niccolò Porpora  
 Balli: *Allegra danza di Cacciatori e Cacciatrici. Favola di Diana e Eudemione; Breve pantomimo e allegro Baccanale di Vivandieri e Soldati.*

**65**

Data: 29 novembre 1760  
 Opera: *Cajo Fabricio*  
 Libretto: Apostolo Zeno  
 Musica: Giovanni Francesco de Majo  
 Balli: *Feste Saturnali e allegra danza di quattro Nazioni differenti; Allegro pantomimo; Ballo presso l'accampamento di Pirro.*

**66**

Data: 27 dicembre 1760  
 Opera: *Zenobia*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Niccolò Sala  
 Balli: *Ballo di Pastori di varie Nazioni; Il Pantomimo di Pescatori; Ballo di Mezzi Caratteri e Buffoni di Corte.*

**67**

Data: 23 marzo 1761  
 Opera: *Attilio Regolo*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Nicola Jommelli  
 Balli: *Ballo di Schiave e di vari caratteri (Moresca); Baccanale, Contraddanza e Balletti.*

**68**

Data: 30 maggio 1761  
 Opera: *L'Andromaca*  
 Libretto: Antonio Salvi  
 Musica: Antonio Sacchini  
 Balli: *Grazioso pantomimo e Ballo di diversi caratteri in un Laboratorio di Chimica; Gran Festa di Ballo nella reggia di Pirro con balli di differenti caratteri.*

**69**

Data: 04 novembre 1761  
 Opera: *Catone in Utica*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Johan Christian Bach  
 Balli: *Balli di differenti caratteri; Ballo di Legnaioli e balli di vari caratteri; Ballo di Ussari, Ussare e Nani.*



**70**

Data: 26 dicembre 1761  
Opera: *Ipermestra*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Pasquale Cafaro  
Balli: *Danza dei Capi di vari Popoli Tributari del Re di Argo, all'uso de' loro Paesi; Balli e pantomimi di Giardinieri; Ballo di vari caratteri e giocosi pantomimi.*

**71**

Data: 20 gennaio 1762  
Opera: *Alessandro nelle Indie*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Johan Christian Bach  
Balli: *Graziosi pantomimi di differenti caratteri ne' Balli a soli; Pantomimo "Il Ventaglio Fortunato"; Ballo di varie Nazioni di Baccanti.*

**72**

Data: 30 maggio 1762  
Opera: *Sesostri re d'Egitto*  
Libretto: Apostolo Zeno – Pietro Pariati  
Musica: Gregorio Scirioli  
Balli: *Il Trionfo d'Amore; Grazioso Pantomimo e Balli di diverso caratteri.*

**73**

Data: 25 luglio 1762  
Opera: *Artaserse*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Johann Adolf Hasse  
Balli: *Grazioso Baccanale e Balli di vari caratteri; Grazioso pantomimo. Balli di vari caratteri.*

**74**

Data: 4 novembre 1762  
Opera: *Antigono*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Nicola Piccinni

**75**

Data: 26 dicembre 1762  
Opera: *Demetrio*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Nicola Sala

**76**

Data: 20 gennaio 1763  
Opera: *Il trionfo di Clelia*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Johann Adolf Hasse  
Balli: *Festa di Baccanti; Grazioso Pantomimo; Festa di più Corteggiani*

**77**

Data: 1763  
Opera: *Armida*  
Libretto: Giovanni Ambrogio Migliavacca  
Musica: Tommaso Traetta

**78**

Data: 04 novembre 1763  
 Opera: *L'Olimpiade*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Pietro Guglielmi  
 Coreografo: Vincenzo Sabatini  
 Balli: *Di alcuni popoli della Frigia; Di diversi pastori e montanari; Di varie nazioni*

**79**

Data: 26 dicembre 1763  
 Opera: *L'Issipile*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Scarlatti, Lampugnani, Sassone, Cafaro, Traetta, Bach, Bernasconi, Buranelli, Pietro De Mezzo  
 Coreografo: Vincenzo Sabatini  
 Balli: *Allegra danza allusiva alle glorie di Bacco; Ballo di Pastori e Montanari; Allegra Contradanza d varie Nazioni di Marinai.*

**80**

Data: 11 luglio 1767  
 Opera: *Lucio Papirio dittatore*  
 Libretto: Apostolo Zeno  
 Musica: Giovanni Paisello  
 Coreografo: Giuseppe Salomone detto il Portogallo  
 Balli: *Festa e convito alla cinese; Favola di Arianna abbandonata da Teseo.*

**81**

Data: 04 novembre 1767  
 Opera: *Farnace*  
 Libretto: Antonio Maria Lucchini  
 Musica: Giuseppe Myslivecek detto il Boemo  
 Coreografo: Giuseppe Salomone detto il Portogallo  
 Balli: *Favola di Proserpina rapita da Pluto; La Scuola della Magia; Ballo di diversi caratteri.*

**82**

Data: 26 dicembre 1767  
 Opera: *Zenobia*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Niccolò Piccinni  
 Coreografo: Giuseppe Salomone detto il Portogallo  
 Balli: *Ballo di Spagnoli in America; Allegro Baccanale tra Paesani e Pastori; Ballo per le Reali nozze di Tridate e Arsinoe.*

**83**

Data: 20 gennaio 1768  
 Opera: *Olimpia*  
 Libretto: Andrea Trabucco  
 Musica: Giovanni Paisello  
 Coreografo: Giuseppe Salomone detto il Portogallo  
 Balli: *Ballo del Popolo di Ebuda. Ballo di diversi caratteri; Pantomimo di Maschere.*

**84**

Data: 1768  
 Opera: *Serenata di Peleo e Teti*  
 Musica: Giovanni Paisello  
 Coreografo: Giuseppe Salomone detto il Portogallo

**85**

Data: 30 maggio 1768  
Opera: *Alessandro nelle Indie*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Antonio Sacchini  
Coreografo: Onorato Viganò  
Balli: *Gefalo ed Aurora; Pantomimo di Contadini Lavandare.*

**86**

Data: 13 agosto 1768  
Opera: *L'ipermestra*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Francesco de Maio  
Coreografo: Onorato Viganò  
Balli: *Ballo de' Popoli Tributari del Re Argo; Ballo di Scultori; Il Sofi tradito.*

**87**

Data: 04 novembre 1768  
Opera: *Artaserse*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Niccola Piccinni  
Coreografo: Onorato Viganò  
Balli: *Passaggio di truppe Moscovite; Vecchi delusi ne' loro sponsali, per virtù d'un Libro Maggico; Popoli Sudditi di Artaserse.*

**88**

Data: 12 gennaio 1769  
Opera: *L'olimpiade*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Pasquale Cafaro  
Coreografo: Onorato Viganò  
Balli: *Ballo di Montagnari; Il Convitato di pietra, o sia D. Giovanni Tenorio; Balli di Pastori e Pastorelle.*

**89**

Data: 30 maggio 1769  
Opera: *Demetrio*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Niccola Piccinni  
Coreografo: Onorato Viganò  
Balli: *Festa di Ballo Inglese; Ballo di Mori e Catalani;*

**90**

Data: 17 giugno 1769  
Opera: *Zenobia*  
Libretto: Pietro Metastasio  
Musica: Niccola Piccinni  
Coreografo: Onorato Viganò  
Balli: *Festa di Ballo Inglese; Il Convitato di pietra, o sia D. Giovanni Tenorio.*

**91**

Data: 13 agosto 1769  
 Opera: *La Merope*  
 Libretto: Apostolo Zeno  
 Musica: Nicola Sala  
 Coreografo: Onorato Viganò  
 Balli: *La villeggiatura, o sia la donna furba o astuta; Gli orti esperidi.*

**92**

Data: 04 novembre 1769  
 Opera: *L'Adriano in Siria*  
 Libretto: Pietro Metastasio  
 Musica: Carlo Monza  
 Coreografo: Onorato Viganò  
 Balli: *Ballo della Vendemmia; La donna infedele, o sia l'infedeltà punita; Antiocheni e Parti che festeggiano l'esaltazione di Adriano.*

**Bibliografia****Studi**

- Roberta Albano - Nadia Scafidi – Rita Zambon, *La danza in Italia. La Scala, La Fenice, Il San Carlo*, Gremese, Roma 1998.
- Valerio Antonelli - Raffaele D'Alessio – Giuseppe Iuliano, *Art and Accounting History: The Teatro San Carlo of Naples, 1737-1786*, in «Accounting, Business & Financial History», vol. 17, 2007, pp. 167–172.
- Lorenzo Bianconi - Giorgio Pastelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana. La spettacolarità*, vol. V, EDT/Musica, Torino 1988.
- Renato Bossa, *Luigi Vanvitelli spettatore teatrale a Napoli*, in «Rivista Italiana di Musicologia», vol. XI, n. 1, 1976, pp. 48-70.
- Marie-Thérèse Bouquet, *Storia del Teatro Regio di Torino. Il Teatro di Corte: dalle origini al 1788*, vol. I, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1976.
- Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Entico Fubini, Edt/Musica, Torino 1987.
- Silvia Carandini (a cura di), *Le passioni in scena. Corpi eloquenti dell'anima nel teatro del XVII e XVIII secolo*, Bulzoni, Roma 2009.
- Luca Cerullo (a cura di), *Carlo di Borbone. Un sovrano nel mosaico culturale dell'Europa*, Università degli studi di Napoli l'Orientale, Napoli 2017.
- Danilo Costantini – Ausilia Magaudda, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, SMEZ, Roma 2009.
- Francesco Cotticelli - Paologiovanni Maione (a cura di), *Storia della Musica e dello spettacolo a Napoli: Il Settecento*, Edizioni Turchini, Napoli 2009.
- Francesco Cotticelli, *Teatro e scena a Napoli. Viceregno e regno nel Settecento*, in «Italice», vol. 77, n. 2, 2000, pp. 214-223.

- Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Sec. XV - XVIII*, Arturo Berisio Editore, Napoli 1968.
- Sibylle Dahms, *Some questions on the original version of Gluck and Angiolini's Don Juan*, in «Dance Chronicle», n. 30, 2007, pp. 427-438.
- Ruggiero de Castiglione, *La Massoneria nelle due Sicilie e i "fratelli" meridionali del '700 (Città di Napoli)*, vol. II, Gangemi Editore, Roma 2014.
- Francesca Falcone - Katharine Kanter - Hugh Ward-Perkins, *The Italian Style and the Period*, in «Dance Chronicle», vol. 29, n. 3, 2006, pp. 317-340.
- Gloria Giordano, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2002, *ad vocem Grossatesta Gaetano*, vol. LIX, pp. 800-803.
- Gloria Giordano, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part One: The Dancer-Choreographer in Northern Italy*, in «Dance Chronicle», vol. 23, n. 1, 2000, pp. 1-28.
- Gloria Giordano, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario, Part Two: The Choreographer-Impresario in Naples*, in «Dance Chronicle», vol. 23, n. 2, 2000, pp. 133-160.
- Franco Carmelo Greco, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena: studi e testi*, Pironti, Napoli 1981.
- Isabella Innamorati, *Sperimentazione scenica e aristocrazia filodrammatica nel primo Settecento napoletano*, in «Biblioteca teatrale», vol. 117/118, 2016, pp. 123-142.
- Carmela Lombardi, *Trattati di danza in Italia nel Settecento*, Istituto Italiano per gli Studi filosofici, Napoli 2001.
- Paologiovanni Maione (a cura di), *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, Editoriale Scientifica, Napoli 2001.
- Paologiovanni Maione - Francesca Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1737-1799)*, vol. I, Edizioni Altrastampa, Napoli 2005.
- Franco Mancini (a cura di), *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, Electa, Napoli 1987.
- Carlo Marinelli Roscioni (a cura di), *Il Teatro di San Carlo*, Guida, Napoli 1987.
- Elisabetta Mori, *Dove gli eroi vanno a morire ballando, ovvero la danza a Roma nel Settecento*, in «La Danza Italiana», n. 4, primavera 1986, pp. 27-47.
- Edward Nye, *'Choreography' is Narrative: The Programmes of the Eighteenth-Century Ballet d'Action*, in «Dance Research», vol. XXVI, n. 1, 2008, pp. 42-59.
- Edward Nye, *Dancing Words: Eighteenth-Century Ballet-Pantomime Wordbooks as Paratexts*, in «Word and Image», vol. XXIV, n. 4, 2008, pp. 403-412.
- Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet d'Action*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.
- Edward Nye, *The Eighteenth-Century Ballet-Pantomime and Modern Mime*, in «New Theatre Quarterly», vol. XXV, n. 1, 2009, pp. 22-43.

- Stefania Onesti, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento*, Accademia University Press, Torino 2016.
- Stefania Onesti, “*L’arte di parlare danzando*”. *Gasparo Angiolini e la Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 0, 2009, pp. 1-34, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1638> (u.v. 30/03/2019).
- Flavia Pappacena, *La danza classica. Le origini*, Laterza, Bari 2009.
- Flavia Pappacena, *Per una Storia della danza. Danza italiana e/o francese? Ripensare il Settecento*, in «Acting Archives Review», anno V, n. 9, 2015, pp. 84-156.
- Flavia Pappacena, *Storia della danza in occidente. Il Settecento e l’Ottocento*, vol. II, Gremese Editore, Roma 2015.
- Alessandro Pontremoli (a cura di), *Virtute et arte del danzare: contributi di storia della danza in onore di Barbara Sparti*, Aracne, Roma 2011.
- John Rosselli, *L’impresario d’opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell’Ottocento*, EDT, Torino 1985.
- Charles C. Russell, *The Libertine Reformed: ‘Don Juan’ by Gluck and Angiolini*, in «Music and Letters», vol. 65, 1984, pp. 17-27, online: <https://doi.org/10.1093/ml/65.1.17> (u.v. 30/03/2019).
- José Sasportes (a cura di), *La danza a Venezia*, Edizioni Theoria, Roma 1987.
- José Sasportes (a cura di), *La danza italiana in Europa nel Settecento*, Bulzoni editore, Roma 2011.
- José Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana*, EDT, Torino 2011.
- José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne, Roma 2017.
- Samuel Sharp, *Lettere dall’Italia, 1765-1766, A descrizione di quelli usi e costumi in quelli anni*, Napoli, R. Carabba Editore, Lanciano 1911.
- Alberto Testa, *Il binomio Gluck-Angiolini e la realizzazione del balletto Don Juan*, in «Chigiana», XXIX-XXX, 1975, nuova serie, n. 9/10, pp. 549-564.
- Lorenzo Tozzi, *Il balletto pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*, Japadre, L’Aquila 1972.
- Alessandro Varaldo (a cura di), *Paradosso sull’attore*, La vita felice, Milano 2009.
- Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, Pitman, London 1974.

### **Letteratura storico-critica antica**

- Gasparo Angiolini, *Le festin de pierre. Ballet pantomime composé par Mr. Angiolini*, chez Jean Thomas Trattner Libraire et Imprimeur de la Cour, Vienne 1761.
- Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie, ou l’Art de décrire la dance par caractères, figures et signes démonstratifs*, Michel Brunet, Paris 1700.
- Gaetano Grossatesta, *Balletti In occasione delle felicissime Nozze di Sua Eccellenza La Signora Loredana*

*Duodo con Sua Eccellenza il Signor Antonio Grimani Composti da Gaetano Grossatesta Maestro di Ballo in Venezia e dallo stesso Presentati all'Eccellentissimo Sposo*, a cura di Gloria Giordano, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2005.

- Jérôme de Lalande, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 & 1766*, Chez Desaint, Paris 1769.
- Gennaro Magri, *Trattato teorico-prattico di ballo*, Orsino Vincenzo, Napoli 1779.
- Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, a cura di Franco Piva, Era Nuova, Perugia 2010 (I ed. Venezia 1720).
- Charles Pauli, *Elemens de la danse*, Saalbach, Leipzig 1756.
- Carlo Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' Corepei*, Guglielmini e Redaelli, Milano 1838.

### **Libretti**

- Pasquale Cafaro - Pietro Metastasio, *Olimpiade*, Napoli, Francesco Morelli, 1769.
- Pasquale Cafaro - Nicola Giuseppe Morbilli, *L'incendio di Troja*, Napoli, Domenico Lanciano, 1757.
- Antonio Caputi - Niccolò Recco, *Ulisse in Cuma*, Cristoforo Ricciardi, Napoli 1748.
- Gioacchino Cocchi - Pietro Metastasio, *Siface*, Domenico Lanciano, Napoli 1748.
- Baldassarre Galuppi - Pietro Metastasio, *Adriano in Siria*, Girolamo Flauto, Napoli 1759.
- Johann Adolf Hasse - Pietro Metastasio, *Artaserse*, Girolamo Flauto, Napoli 1760.
- Johann Adolf Hasse - Pietro Metastasio, *Achille in Sciro*, Girolamo Flauto, Napoli 1759.
- Johann Adolf Hasse - Antonio Palella - Pietro Metastasio, *Ipermestra*, Cristoforo Ricciardo, Napoli 1746.
- Niccolò Jommelli - Pietro Metastasio, *Ezio*, Domenico Lanciano, Napoli 1748.
- Gennaro Manna - Apostolo Zeno, *Lucio Vero*, Cristoforo Ricciardo, Napoli 1745.
- Niccolò Piccinni - Pietro Metastasio, *Nitteti*, Girolamo Flauto, Napoli 1757.
- Niccolò Piccinni - Pietro Metastasio, *Ciro Riconosciuto*, Girolamo Flauto, Napoli 1759.
- Nicola Sabatini - Antonio Salvi, *Arsace*, Domenico Lanciano, Napoli 1754.
- Giuseppe Scarlatti - Apostolo Zeno, *Merope*, Domenico Lanciano, Napoli 1755.

### **Fonti di Archivio**

- Archivio di Stato di Napoli, Archivi dei Notai del XVIII secolo, N. de Roma Giovanni Geronimo, Prot. 768/32.
- Archivio di Stato di Napoli, Casa Reale Amministrativa, III Inventario, Conti e Cautele, busta 996.

- Archivio di Stato di Napoli, Casa Reale Amministrativa, Notai della Regia Corte. Protocolli (1737 – 1774), N. Giuseppe e Giovanni Ranucci, Contratti, vol. 57.
- Archivio di Stato di Napoli, Regia Camera della Sommatoria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della sommatoria I, f. 466.
- Archivio di Stato di Napoli, Regia Camera della Sommatoria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della sommatoria I, f. 464.
- Archivio di Stato di Napoli, Regia Camera della Sommatoria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della sommatoria I, f. 465 III.
- Archivio di Stato di Napoli, Regia Camera della Sommatoria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della sommatoria I, f. 467 III.
- Archivio Storico del Banco di Napoli, Fonti archivistiche su arti e mestieri nei banchi napoletani nei secoli XVI – XIX, Banco di san Giacomo e Vittoria, Giornali copiapolizze 1465: foglio (1760 mar). Archivio Storico del Banco di Napoli, Fonti archivistiche su arti e mestieri nei banchi napoletani nei secoli XVI – XIX, Banco di san Giacomo e Vittoria, Giornali copiapolizze 1465: foglio (1760 mar. 10), online: <http://www.fondazionebanconapoli.it/archivio/teca/> (u.v. 30/03/2019).



Stefania Onesti

## Un distillato di poetica: la «danza parlante» di Gasparo Angiolini nei libretti italiani

Fiorentino di nascita, Gasparo Angiolini<sup>1</sup> inizia a studiare danza col padre<sup>2</sup>. Dopo gli esordi come ballerino tra Venezia, Padova e Spoleto, e successivamente compositore di balli a Lucca e Roma, si trasferisce a Vienna per completare la sua formazione sotto la direzione di Franz Anton Hilverding. È il 1754. Rientrerà in Italia quasi vent'anni dopo da artista ormai affermato. Nella capitale asburgica, infatti, rimane fino al 1766 (l'unica apparizione in Italia è al Regio di Torino per il carnevale 1757)<sup>3</sup> lavorando a contatto con Christoph W. Gluck e Ranieri de' Calzabigi in più di un'occasione<sup>4</sup>. Subito

---

1. Nel corso delle ricerche su Angiolini, ho riscontrato, tanto nelle fonti quanto negli studi, diverse grafie per il nome e, talvolta, anche per il cognome. 'Gaspero' in Ingrid Brainard, *International Dictionary of Ballet*, St. James Press, Detroit 1983, pp. 31-34; 'Gaspare' in molti studi novecenteschi fra cui la monografia di Lorenzo Tozzi, *Il balletto pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*, Japadre, L'Aquila 1972. Le voci più complete risultano essere quelle del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cartaceo e online, curate da Gerhard Croll (Gerhard Croll, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, Macmillan, London, 2001, 29 voll., ad vocem Angiolini Gaspero, vol. I, pp. 425-426) e da Bruce Alan Brown (Bruce Alan Brown, in *Grove Music Online*, ad vocem Angiolini, [Domenico Maria] Gasparo, online: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000929> [u.v. 7/04/2019]). In entrambi i casi gli autori riportano le diverse grafie del nome tra parentesi quadre. Croll cura la stessa voce anche in *International Encyclopedia of Dance*, Oxford University Press, New York-Oxford 1998, 6 voll., ad vocem, vol. I, pp. 87-89. Il nome di battesimo era Domenico Maria Angiolo Gasparini. In questo contesto ho scelto di adottare la grafia più frequente, 'Gasparo Angiolini', che è anche quella adottata da Gino Tani in *Enciclopedia dello spettacolo*, Unedi-Unione Editoriale, Roma 1975<sup>2</sup>, 10 voll., ad vocem Gasparo Angiolini, vol. I, coll. 620-628. Angiolini nasce a Firenze il 9 febbraio 1731 da Francesco Angiolini e Maria Maddalena Terzi.

2. Winter scrive a proposito di Francesco Angiolini «who seems to have been "a man of the theatre"», aggiungendo che non sono giunte altre notizie sulla sua infanzia e formazione fino alla comparsa nell'elenco di ballerini del San Moisé nel 1748 (cfr. Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, Pitman, London 1974, p. 132); Tozzi aggiunge che il padre discendeva da una famiglia di artisti (cfr. Lorenzo Tozzi, *Il balletto pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*, cit., p. 157).

3. Cfr. Pietro Metastasio, *Antigono. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1757*, presso gli Zappata e Avondo Impress. e Libr. della Società de' Signori Cavalieri, Torino [1756], pp. VII-VIII e Apostolo Zeno, *Lucio Vero. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1757*, presso gli Zappata e Avondo Impress. e Libr. della Società de' Signori Cavalieri, Torino [1756], pp. VII-VIII.

4. Cfr. su questo almeno Bruce Alan Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Clarendon Press, Oxford 1991, ma anche Anna Laura Bellina, *Ranieri Calzabigi: teoria e prassi melodrammatica tra Parigi e Vienna*, in «Lettere italiane», vol. XXXVI, n. 1, 1984, pp. 25-36 e José Sasportes, *Durazzo e la danza*, in *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al dramma*, a cura di Giovanni Morelli, Olschki, Firenze 1996, pp. 177-189.

dopo, seguendo le orme di Hilverding, si trasferisce a San Pietroburgo, alla corte imperiale, dove opera fino al 1772. Tornerà in Russia altre due volte, tra il 1776 e il 1778 e, infine, dal 1783 al 1786, quando viene richiamato per ricoprire la carica di *maître de danse* nella scuola di San Pietroburgo. Le produzioni italiane si concentrano, dunque, nei tre periodi corrispondenti ai soggiorni del coreografo nella penisola<sup>5</sup> subito dopo il primo ingaggio russo e fra gli altri due.

La prima fase è certamente la più densa e pregnante<sup>6</sup>. Tra il 1773 e il 1775 Angiolini è impegnato in numerosi allestimenti oltre che nella *querelle* con Jean-Georges Noverre. Questi primi anni italiani sono caratterizzati, soprattutto, dalla ripresa dei suoi titoli più famosi, la *Didone* e *Semiramide*<sup>7</sup> in primo luogo, ma anche *L'arte vinta dalla natura* e *L'orfano della Cina*, accanto a produzioni inedite in cui inizia a sperimentare nuove tematiche, come col *Disertore francese*, tratto dal *Deserteur* di Sedaine<sup>8</sup>. Potremmo invece definire il secondo periodo, tra il 1780 e il 1782, di sperimentazione e innovazione, secondo un'indicazione data da Angiolini stesso in uno dei suoi avvisi. Infine gli ultimi anni sono, forse, i meno noti. Da un lato, si applicano in modo più sicuro i suoi assunti di poetica nelle *pièces* create a Milano, Torino e Venezia tra il 1789 e il 1791. Nei libretti di questi lavori gli annunci al pubblico sono radi e gli echi delle polemiche del periodo precedente sembrano essersi spenti, almeno

5. Abbiamo scelto di tralasciare le stagioni che precedono gli anni viennesi. Riteniamo, infatti, che la vera maturazione della poetica del *ballet d'action* angioliniana si compia proprio a partire dal contatto con Hilverding e con il *milieu* artistico della capitale asburgica.

6. Su Gasparo Angiolini cfr. almeno Lorenzo Tozzi, *Il balletto pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*, cit., sebbene datata, è ancora l'unica monografia sul coreografo fiorentino. Fra i contributi di anni a noi più recenti cfr. Caterina Pagnini, *Il balletto "riformato": Gasparo Angiolini e la codificazione della danza teatrale moderna*, in *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca. Atti del convegno di studi dedicato a Silvana Sinisi ed Eugenia Casini Ropa (Università di Bologna, 24-25 settembre 2009)*, Bonanno, Roma 2011, pp. 43-50; Stefania Onesti, "L'arte di parlare danzando". *Gasparo Angiolini e la Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 0, ottobre 2009, pp. 1-34, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1638/1012> (u.v. 7/04/2019); Stefania Onesti, *Gasparo Angiolini. Appunti e riflessioni fra prassi scenica e modalità compositive: tre versioni della Semiramide*, in Id. (a cura di), *I passi della danza. Indagini sulla creazione coreica*, Pagina, Bari 2019, pp. 13-35; Arianna Beatrice Fabbriatore, *Gasparo Angiolini et la réforme morale de la danse italienne*, in «European Drama and Performance Studies», numéro monographique *Danse et morale, une approche généalogique*, sous la direction de Marie Glon et Juan Ignacio Vallejos, n. 8, 2017, pp. 143-161; Arianna Beatrice Fabbriatore, *Elementi di drammaturgia pantomima: il Ballo della Didone e la riforma italiana della danza*, in «Rivista di letteratura teatrale», vol. VIII, 2015, pp. 39-58. Rimandiamo alla bibliografia in fondo all'articolo per gli altri riferimenti sul coreografo fiorentino e sulle sue produzioni. Cfr. invece la tabella in appendice al presente articolo per i dettagli riguardanti le produzioni italiane (teatro, anno e stagione di riferimento).

7. Sul confronto fra le diverse versioni della *Semiramide* rimandiamo a Stefania Onesti, *Gasparo Angiolini. Appunti e riflessioni fra prassi scenica e modalità compositive: tre versioni della Semiramide*, cit., pp. 13-35.

8. Angiolini dichiara di cimentarsi nel nuovo genere della tragedia borghese. Ecco cosa scrive a questo riguardo nell'avviso del ballo: «Questo sarebbe il luogo di fare una dissertazione nelle forme sulle bellezze del nuovo genere di tragedia, che ha per oggetto le azioni dei semplici privati, chiamato dai francesi *tragedie* [sic] *bourgeoise* [...]. Questo genere semplice, e naturale, è suscettibile di tutte le bellezze dolci dell'arti libere, e solo esclude le bellezze eroiche degne del grave coturno; egli ci sveglia e porta seco quel patetico naturale figlio dell'umanità uguale a ognuno come uomo e come privato. L'effetto meraviglioso che hanno prodotto, e che tutt'ora producono il Padre di famiglia, l'Eugenia, il Berverlej. Il *Disertore* ec. servono di prova convincente delle bellezze di questo genere combattuto perché nuovo». Gasparo Angiolini, *Il Disertore francese. Ballo pantomimo rappresentato in Venezia nel nobilissimo teatro di San Benedetto per la fiera dell'Ascensione dell'anno 1773*, in Pietro Metastasio, *Antigono. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Benedetto nella fiera dell'Ascensione dell'anno 1773*, appresso Modesto Fenzo, Venezia 1773, pp. 17-30: pp. 20-21. Il programma si trova rilegato in fondo al libretto dell'opera con una numerazione di pagine autonoma. Per i riferimenti agli allestimenti dei balli (anno, stagione, teatro) e alle fonti d'ispirazione per i loro soggetti, vedi la tabella in appendice all'articolo.

sulla carta. Dall'altro lato, si apre la parentesi politica che lo vede attivo protagonista della Repubblica Cisalpina. Nel 1797 Angiolini viene nominato membro della Società di Pubblica Istruzione in virtù delle sue competenze nell'ambito dello spettacolo e scrive una dissertazione sulla riorganizzazione dei teatri nazionali. Di quest'ultimo ciclo, tuttavia, non rimane molto se non la notizia di alcuni soggetti di balli di ispirazione giacobina che non videro mai le scene<sup>9</sup>.

Il suo pensiero si forma soprattutto a partire dallo stimolante soggiorno viennese, esprimendosi attraverso gli avvisi e gli scritti teorici pubblicati in occasione degli spettacoli *Le festin de pierre*, altrimenti detto *Don Juan* (1761)<sup>10</sup>, *Citera assediata*<sup>11</sup> e *Sémiramis* (1765)<sup>12</sup>, ma trova una maturazione più piena e profonda negli anni Settanta, al rientro in Italia. Nel 1773, infatti, pubblica le *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*<sup>13</sup>. Qui il coreografo sente la necessità di ritornare su alcuni degli snodi principali della *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis* datata 1765, «perché in quel tempo [il 1765] la lettura m'avea più insegnato che l'esperienza»<sup>14</sup>, e di contestare alcune idee di Noverre innescando la polemica con l'artista francese e una serie di *pamphlets* e contro-risposte che infuocano

9. Cfr. su questo Renato Soriga, *L'idea nazionale italiana dal secolo XVIII all'unificazione*, scritti raccolti e ordinati da Silio Manfredi, Società Tipografica modenese, Modena 1941, pp. 31-50. Il terzo capitolo è interamente dedicato a Gasparo Angiolini. In particolare, alle pp. 40-41 Soriga menziona gli scenari dei balli giacobini di Angiolini di cui però nel testo non si riscontrano riferimenti più precisi. Cfr. anche le memorie scritte nel periodo di deportazione alle bocche di Cattaro e conservate presso la Biblioteca Nazionale Braidense: Gasparo Angiolini, *Ingenua confessione d'un onesto cisalpino detenuto in Sant'Antonio a Milano 1799*, e *Ragionamento sopra l'ingiusta sua prigionia e l'esilio a Cattaro scritto nel mese di maggio 1802*, Biblioteca Nazionale Braidense, Cod. Morbio (n. 44).

10. Gasparo Angiolini, *Le festin de pierre. Ballet pantomime composé par Mr. Angiolini maître de ballet du théâtre pres de la cour à Vienne, et représenté pour la première fois sur ce théâtre le Octobre 1761*, chez Jean-Thomas de Trattner, libraire et imprimeur de la cour, Vienne 1765. L'edizione del libretto di Angiolini è disponibile anche in *facsimile* in Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, begründet von Rudolf Gerber, herausgegeben von Gerhard Croll, Bärenreiter, Kassel 1995, vol. VII, *I libretti*, pp. 171-175. Le pagine del libretto non sono tutte numerate.

11. Gasparo Angiolini, *Citera assediata. Opera comica messa in musica dal sig. cavalier Gluck l'anno 1757. Ridotta in pantomimo dal sig. Gasparo Angiolini compositore de' balli al teatro presso la corte in Vienna, e rappresentata per la prima volta sopra questo teatro li 15 settembre 1762*, nella stamperia di Ghelen, [Vienna 1762].

12. Ricordiamo che in occasione di questo balletto viene pubblicato sia il vero e proprio libretto dello spettacolo contenente il programma, che la *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis*, che contiene anche il piano del ballo della *Semiramide*, ma si presenta come uno scritto teorico a tutti gli effetti. Cfr. Gasparo Angiolini, *Sémiramis. Tragédie en ballet pantomime compose par le sr. Gaspar Angiolini à l'occasion du mariage de leurs majesties Joseph II d'Autriche et Marie-Joséph de Bavière*, chez Jean-Thomas de Trattner, imprimeur de la cour, Vienne 1765, ora in Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, cit., pp. 181-183 e Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis*, Chez Jean-Thomas de Trattner, Imprimeur de la Cour, Vienne 1765. La prima edizione della *Dissertation*, pubblicata a Vienna nel 1765, si trova in Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, cit., pp. 185-200. Nel 1956 Walter Toscanini cura un'edizione di questo testo editandolo in ristampa anastatica: Walter Toscanini, *Les ballets pantomimes des anciens*, Dalle Nogare e Armetti, Milano 1956. La copia originale del libretto è conservata presso la New York Public Library, Performing Arts Research Collection, Cia Fornaroli Collection, call number \*MGT-Res. Di questo volume sono stati stampati cinquecento esemplari. Chi scrive ha studiato e tradotto l'esemplare numero 89 conservato presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto G.P. Viesses di Firenze, fondo Luigi Dallapiccola, collocazione FDa 601. Citiamo da quest'ultimo testo le cui pagine non sono numerate e verranno pertanto indicate con l'abbreviazione c. o cc.

13. Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Gio. Batista Bianchi, Milano 1773.

14. *Ivi*, p. 16.

l'ambiente letterario milanese<sup>15</sup>. Nel 1775 vedono la luce le *Riflessioni di Gasparo Angiolini sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi*<sup>16</sup>.

Può essere utile guardare al pensiero angioliniano focalizzando l'attenzione sulle idee esposte negli avvisi dei libretti più che, come altri hanno già fatto, sulle pubblicazioni esplicitamente teoriche e più corpose (ossia sulla *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens*<sup>17</sup>, sulle *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre* e sulle *Riflessioni sopra l'uso dei programmi*) allo scopo di verificare come le concezioni esposte nei lavori di natura più espressamente speculativa trovino applicazione pratica<sup>18</sup>. Nei testi stampati per la messa in scena, infatti, Angiolini deve trattare di uno specifico spettacolo e dunque a volte si prende la briga di spiegare in che modo un certo principio teorico rifluisca nel *plot* e nella coreografia di quel determinato evento scenico. Dagli avvisi, in altri termini, possiamo talora scoprire come una visione mentale “prenda corpo”, come si traduca in termini ballettistici. Ciò non significa, *va da sé*, che escludiamo totalmente dal presente articolo le teorie in senso più stretto: esse, anzi, ci servono come termine di partenza. In un certo senso, compiamo un viaggio a rovescio rispetto a quello descritto da Angiolini: «I precetti son figli delle opere: e fino a tanto che queste non le sapremo scrivere, i balli pantomimi, o sia, la danza imitativa della bella natura, non occuperà giammai quel posto che le conviene, non sarà giammai perfetta, né sarà cosa certa, né arte sicura»<sup>19</sup>.

Uno dei principi centrali esposti nelle fonti di natura più speculativa è la necessità di fare del teatro, e quindi anche della danza che tratta determinati soggetti, una «scuola di virtù»<sup>20</sup>. L'intento morale-educativo della *pièce* coreutica serve, anche, ad elevare il ballo pantomimo e a renderlo capace di entrare in relazione con i generi considerati più alti<sup>21</sup> e con i loro autori, primo fra tutti Voltaire, ma

15. La maggior parte di questi è contenuta in Carmela Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Paravia, Torino 1998, ma cfr. anche Arianna Beatrice Fabbriatore, *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2017, in particolare i capitoli V e VI, pp. 255-336, e i testi in appendice alle pp. 343-430.

16. Gasparo Angiolini, *Riflessioni di Gasparo Angiolini sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi*, [s.e.], Londra 1775, ora in Carmela Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, cit., pp. 117-124.

17. Come abbiamo ricordato sopra, pur contenendo il programma della *Sémiramis*, la *Dissertation* si presenta come uno scritto teorico a tutti gli effetti. Cfr. *infra* nota 12.

18. Per quanto riguarda l'utilizzo del libretto come fonte all'interno di questo scritto rimandiamo a Stefania Onesti, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo pantomimo nel secondo Settecento italiano*, Accademia University Press, Torino 2016, pp. 3-27 e Stefania Onesti, *Libretti e programmi, avvisi e argomenti. Alcune note sul libretto di ballo nel secondo Settecento italiano*, in Id. (a cura di), *Il gesto tra messinscena e critica. Studi sulla danza e sul teatro di società nel secondo Settecento italiano*, Esedra, Padova 2019 (in corso di stampa), pp. 9-36. Sul libretto di ballo in generale cfr. almeno Patrizia Veroli, *Il libretto di ballo. Riflessioni storiche e teoriche in omaggio ad Alberto Testa*, Piretti, Bologna 2017; Flavia Pappacena, *Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena*, in «Acting Archive Review», anno III, n. 6, novembre 2013, pp. 1-25; Edward Nye, «Choreography» is Narrative. *The Programmes of Eighteenth-Century Ballet d'Action*, in «Dance Research», vol. XXVI, n. 1, April 2008, pp. 42-59.

19. Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre*, cit., p. 23.

20. «École de vertu». Gasparo Angiolini, *Sémiramide. Ballo tragico pantomimo rappresentato in Venezia nel nobilissimo teatro di San Benedetto per la fiera dell'Ascensione dell'anno 1773 inventato e composto dal signor Gasparo Angiolini*, in Pietro Metastasio, *Antigono*, cit., pp. 1-16: p. 4. Il programma del ballo si trova rilegato in fondo al libretto dell'opera e comprende anche il libretto del *Disertore francese*. La numerazione delle pagine non segue dall'opera precedente ma è autonoma.

21. Su questo punto Fabbriatore sottolinea che nel Settecento: «Le spectacle théâtral [...] devient non seulement

indubbiamente anche con gli altri esponenti dell'Illuminismo, come Rousseau<sup>22</sup>. L'esigenza dichiarata da Angiolini è la stessa che, a suo dire, avrebbe animato Hilverding: bandire «il comico indecente» dal teatro «acciocché l'onesta gente potesse venirvi senza arrossire»<sup>23</sup>. Vediamo come.

Nell'avviso della *Semiramide* data a Venezia nel 1773, Angiolini cita la *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne* che precede l'opera omonima voltairiana laddove l'enciclopedista dichiara: «La vera tragedia è la scuola della virtù e la sola differenza che corre tra il teatro purificato e i libri di morale risiede nel fatto che, nella tragedia, l'istruzione si trova tutta in azione»<sup>24</sup>. I lavori teatrali rappresentano difetti e pregi dei diversi caratteri umani in azione e per questo sarebbero particolarmente efficaci nell'istruire il pubblico, simulando le conseguenze di comportamenti o sentimenti considerati deprecabili. Angiolini afferma: «Non sono i dieci, i venti, né i trenta versi sentenziosi che formano il vero bello di una tragedia, ma bensì un'azione completa che rilevando la virtù metta in orrore il vizio. Se a questo scopo può pervenire l'arte pantomima, la mia intrapresa non sarà visionaria»<sup>25</sup>. Fa eco a questo riferimento un passaggio delle *Lettere* in cui viene offerto un utile chiarimento: «Per tragico io non intendo un ammasso di scene che in varie guise tutte tendono a degli ammazzamenti, ma bensì un'azione semplice, che gradatamente conduce al patetico fino al terribile, che mi sveglia l'orrore senza presentarmelo, che finisce col vizio punito e la virtù in trionfo»<sup>26</sup>.

Anche nell'*Orfano della Cina* traspare un certo intento etico, come leggiamo nell'avviso che accompagna questo ballo nella versione del 1781: «Le passioni delicate, ma forti, che vi si trattano, il lieto fine, e la virtù in trionfo, dopo essere passata per ogni via pericolosa, sono certamente oggetti degni degli animi dei veneziani»<sup>27</sup>. Così come nell'*Alzira* il coreografo afferma che «la morale più pura, ed il

---

l'expression d'une identité nationale, mais le signe visible de son honneur et de sa morale à l'étranger. Si la danse théâtrale est un symptôme du caractère de la nation, l'immoralité de ses spectacles pouvait entamer sa réputation» (Arianna Beatrice Fabbriatore, *Gasparo Angiolini et la réforme morale de la danse italienne*, cit., pp. 148-149).

22. Nei testi teorici sono diverse le citazioni degli enciclopedisti: le *Lettere* sono puntellate di riferimenti a Voltaire già a partire dall'*incipit* in cui si cita la prefazione all'*Edipo* (cfr. Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre*, cit., p. 2, ma anche le pp. 19, 34, 87); Rousseau viene chiamato in causa per giustificare e difendere l'avversione del coreografo per i «personaggi fantastici», mitologici, quali venti, diavoli, ninfe ecc. (cfr. *ivi*, p. 88).

23. *Ivi*, p. 11, ma cfr. anche le pp. 11-15, dove vengono esposti i passaggi della riforma operata da Hilverding nella danza.

24. «La véritable tragédie est l'école de la vertu & la seule différence qui soit entre le théâtre purifié & les livres de morale c'est que l'instruction se trouve dans la tragédie toute en action». Gasparo Angiolini, *Semiramide. Ballo tragico pantomimo rappresentato in Venezia nel nobilissimo teatro di San Benedetto per la fiera dell'Ascensione dell'anno 1773 inventato e composto dal signor Gasparo Angiolini*, cit., pp. 4-5 e Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, in Id., *La tragédie de Semiramis par M. de Voltaire et quelques autres pièce de littérature du même auteur qui n'ont point encore paru*, chez P.G. Le Mercier, imprimeur-libraire, rue St. Jacques au livre d'or et chez Michel Lambert libraire, Paris 1749, pp. 3-30: p. 30. Salvo diversamente indicato le traduzioni da lingua straniera si devono allo scrivente.

25. Gasparo Angiolini, *Semiramide. Ballo tragico pantomimo rappresentato in Venezia nel nobilissimo teatro di San Benedetto per la fiera dell'Ascensione dell'anno 1773*, cit., p. 5.

26. Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre*, cit., p. 18, in nota (le note vengono contrassegnate da un asterisco e non hanno un esponente numerico. La nota a cui ci riferiamo è l'unica della pagina).

27. Gasparo Angiolini, *Ristretto dei due balli pantomimi da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Benedetto di Venezia, l'anno 1781 nella fiera dell'Ascensione I. L'Orfano della Cina. Ballo tragico in cinque atti. II. Lauretta. Ballo eroicomico in tre atti*, in Gaetano Roccaforte, *Il Cajo Mario. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di S. Benedetto nella fiera dell'Ascensione dell'anno 1781*, presso Modesto Fenzo, Venezia 1781, pp. 21-55: p. 24.

patetico sublime della religione trionfano delle più violente passioni»<sup>28</sup>.

Dando uno sguardo d'insieme ai lavori tragici, notiamo come Angiolini sembri voler "educare" il pubblico ad un costume che vede l'esaltazione di comportamenti retti e onesti. Tale proposito si realizza attraverso le figure femminili presenti in questo tipo di produzioni. Semiramide, Cleopatra, Didone e Fedra, per esempio, sono protagoniste di situazioni in cui la seduzione e il desiderio di potere le conducono alla rovina, talvolta insieme ai loro compagni. Eroine in negativo, le loro colpe vengono tutte espiate con la morte. Nel caso dei personaggi positivi di Idamea, Rosmonda, Despina e Alzira, invece, l'elemento tragico consiste nell'essere vittime di oppressori o protagoniste di amori virtuosi contrastati da perfidi tiranni, i quali o si lasciano commuovere dalla loro integrità morale – è il caso di Idamea nell'*Orfano della Cina* o di Alzira in *Alzira o gli americani* – o muoiono alla fine del ballo, consentendo agli amanti il lieto fine, come in *La Rosmonda* e in *Despina e Ricciardetto*.

L'intenzione educativa, tuttavia, viene perseguita anche attraverso generi più leggeri, come nei balli *Sargine* e *Lorezzo*.

Fra le nere e tragiche novelle di Mr. D'Arnaud, ve ne sono due ridenti e pellegrine, che conducono al bello per vie fiorite, senza atrocità, senza delitti, usando anche di sagacità per arrivare al vero, al giusto, e alla virtù. Sono queste intitolate l'una Sargine, e l'altra Lorezzo. La prima sviluppa un incognito valore, la seconda l'amore e il sentimento<sup>29</sup>.

Nel caso di *Sargine*, l'amore definito virtuoso per Soffia D'Apremont sprona il protagonista, giovane «indolente e indifferente alle istruzioni de' maestri, alle paterne sollecitazioni»<sup>30</sup>, a distinguersi come cavaliere riconquistando la stima del re e l'affetto del padre.

Lorezzo, invece, da umile contadino si scopre primogenito del sovrano, ma a causa dei sentimenti che lo legano alla fidanzata è disposto a rinunciare a potere e ricchezze. La rettitudine dei protagonisti, tuttavia, porta ad un felice epilogo: le nozze dei due innamorati e la riconciliazione della famiglia reale.

Il richiamo alla pantomima degli antichi è un tema cruciale dal punto di vista teorico: il *ballet d'action* deve affermare e costruire la sua identità attraverso una tradizione letteraria alta. Per questo l'analogia con la *saltatio* di Pilade e Batillo è costantemente sottolineata, in primo luogo, nel *Don Juan*, definito appunto un «ballo pantomimo nel gusto degli antichi»<sup>31</sup>; in seconda istanza, trova una

28. Gasparo Angiolini, *Alzira o Gli americani. Ballo tragico pantomimo inventato e composto dal Sig. Gaspero Angiolini maestro pensionario delle due corti imperiali di Vienna e Pietroburgo*, [Gio. Batista Bianchi, Milano 1781], p. 3. I balli contenuti all'interno di questo libretto – *Alzira* e *Il diavolo a quattro ossia La doppia metamorfosi* – vengono rappresentati all'interno della prima opera di carnevale alla Scala nel 1782 (prima rappresentazione 26 dicembre 1781). Cfr. Pietro Metastasio, *L'Olimpiade. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro grande alla Scala di Milano, il carnevale dell'anno 1782*, appresso Gio. Batista Bianchi Stampatore, Milano [1781], alle pp. 13-15 si trova l'indicazione dei titoli dei balli, delle scene e della compagnia.

29. [Gasparo Angiolini], *Argomenti del ballo eroico di Sargine e del ballo eroi-comico di Lorezzo*, in Pietro Metastasio, *L'Olimpiade. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1790*, presso Onorato de' Rossi, Libraj della Società de' signori cavalieri, Torino [1789 o 1790], pp. 48-51: p. 49.

30. *Ibidem*.

31. Gasparo Angiolini, *Le festin de pierre*, cit., p. 2 (edizione *facsimile*, p. 171) ma cfr. le prime tre paginette in cui Angiolini parla per la prima volta della *saltatione* degli antichi.

trattazione più ampia nella *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens* del 1765 e, infine, viene toccata anche nelle *Lettere a Monsieur Noverre*. Il nocciolo della questione è legittimare la danza a rappresentare, attraverso il movimento, soggetti tragici e personaggi storici. La tesi che Angiolini porta avanti è la seguente: gli antichi mimi conoscevano il modo di rimaneggiare qualsiasi tipo di storia in modo tale da renderla esprimibile attraverso la gestualità ed inoltre possedevano una formidabile sapienza cinetica; oggi l'esperto di questo linguaggio può e deve riscoprire quell'arte per riportarla in auge<sup>32</sup>.

Il tema compare anche nei libretti, sia pure in maniera meno preponderante ed in riferimento soprattutto ai testi che accompagnano alcune delle produzioni del 1773: *Semiramide*<sup>33</sup>, *Il disertore francese* e *Solimano II*. In occasione di quest'ultimo, ad esempio, Angiolini scrive:

Io mi sono prefisso di rappresentare [...] la *Commedia ballata* nella sua semplicità, adorna di se stessa, ed ingentilita dalla danza, dalla musica, dalla pittura, e dalla pompa degli abiti e delle scene, così d'imitare, benché rozamente, quella venustà con cui si fatti lavori comparirono nel teatro greco e romano<sup>34</sup>.

Il fatto che il rimando al teatro classico e ai suoi mimi sparisca dai libretti, supporta la tesi secondo cui tale collegamento è un'esigenza legata alla nobilitazione del genere coreutico e alla necessità di inserirlo all'interno di un'eminente tradizione letteraria, più che alla reale ricerca di un linguaggio perduto<sup>35</sup>. Secondo Ismene Lada Richards, infatti, la *saltatio* viene rimodellata sulla sensibilità estetica moderna, trasformandosi «da genere perduto a fulcro di un nuovo stile di drammaturgia scenica»<sup>36</sup>. La Richards parla, non a caso, di *reinvenzione* e non di ricreazione della pantomima antica. Studio-si come Edward Nye invitano, per questo, a considerare il *ballet d'action* come un campo aperto di sperimentazione e ibridazione che varia secondo il tempo, il luogo e, naturalmente, il coreografo<sup>37</sup>.

32. Cfr. su questo Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Semiramis*, cit., cc. 3r-10v (trad. it. in Stefania Onesti, "L'arte di parlare danzando". Gasparo Angiolini e la Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi, cit., d'ora in poi indicata semplicemente come trad. it. seguita dal numero di pagina).

33. Quando Angiolini riprende la *Semiramide* in Italia, vengono pubblicati altri due libretti a stampa. Il primo per la produzione del 1773 al San Benedetto di Venezia (cfr. *infra* nota 24) contenente un programma lungo in cinque atti; il secondo nel 1774 per la produzione milanese di questo ballo cfr. Gasparo Angiolini, *Avviso della Semiramide. Primo ballo tragico pantomimo*, in Vittorio Amedeo Cigna Santi, *Andromeda. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal teatro di Milano nel carnevale dell'anno 1774*, nella stamperia di Giovanni Montani, Milano [1773 o 1774], [pp. 9-10]. In quest'ultimo caso il coreografo non ritiene più necessario fornire ai lettori un programma dettagliato e si limita a redigere un breve avviso.

34. Gasparo Angiolini, *Avviso del compositore de' balli*, in Carlo Francesco Badini, *Le pazzie d'Orlando. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal teatro di Milano, l'autunno dell'anno 1773*, presso Gio. Batista Bianchi regio stampatore, Milano [1773], [pp. 53-58: pp. 55-56].

35. Cfr. su questo Marina Nordera, *Fortuna de La Danza nel Settecento*, in Luciano, *La danza*, a cura di Simone Beta, traduzione di Marina Nordera, Marsilio, Venezia 1992, pp. 143-156 e Ismene Lada Richards, *Dead but not Extinct: on Reinventing Pantomime Dancing in Eighteenth-century England and France*, in Fiona Macintosh (edited by), *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*, OUP, Oxford 2010, pp. 19-38.

36. «From a lost genre to the lynchpin of a new-style stage-dramaturgy». Ismene Lada Richards, *Dead but not Extinct: on Reinventing Pantomime Dancing in Eighteenth-century England and France*, cit., pp. 34-35.

37. Cfr. Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet d'Action*, CUP, Cambridge 2011, p. 61, ma cfr. tutto il secondo capitolo (pp. 38-61).

L'altro grande tema che emerge dall'analisi dei programmi e degli avvisi è il contrasto dei sentimenti. Una costante che attraversa tutte le produzioni angioliniane e che, in molti casi, risulta il vero motore dell'azione. Nei testi teorici emerge come la principale caratteristica del nuovo spettacolo coreutico sia quella di rappresentare le emozioni umane: vero danzatore è chi riesce a vivere e dunque a trasmettere gli affetti<sup>38</sup>. La danza pantomima, infatti, è

quella danza che abbraccia le passioni e tutte le idee degli uomini; quella che esige una profonda conoscenza di musica e l'altra, più difficile ancora, del cuore umano, [...]; quella che abbraccia gli usi, i costumi, i vizi ridicoli ed i caratteri di tutti gli uomini in ogni possibile situazione; quella che non può sostenersi senza il vero, il grande, il poetico, senza gli affetti e gli oggetti straordinari, oltre una forte immaginazione ed il contrasto di tutti i rapporti<sup>39</sup>.

Nei libretti, attraverso la scelta accurata di soggetti e personaggi, vediamo all'opera tutte queste concezioni appena esposte.

Nella *Lauretta*, ad esempio, leggiamo che «per accrescere maggior contrasto negli affetti, e nelle passioni»<sup>40</sup>, viene aggiunto, rispetto alla fonte di ispirazione originaria, un personaggio: la madre della protagonista. Tale innesto ha in effetti lo scopo di creare maggiore tensione all'interno della vicenda, che ruota attorno al conflitto fra l'amore di Lauretta per un giovane nobile e i suoi doveri filiali. Il cuore di quest'ultima, infatti, viene conquistato da un conte che, approfittando di un suo momento di debolezza, la rapisce e la trattiene a sé con la promessa di una vita agiata. La fanciulla, di umili origini, improvvisamente ricca e colma di attenzioni, si lascia sopraffare dalla vanità finché, grazie all'aiuto di un marchese, i genitori non la ritrovano e inducono i due amanti a più miti consigli. Lauretta e il conte Luzi si sposano e una danza allegra celebra il lieto fine. Aggiungendo il personaggio di Agata, Angiolini amplifica il dramma. Nel primo atto, infatti, ella completa e arricchisce la vita familiare di Lauretta, sottolineando l'affetto e la dedizione dei genitori verso la figlia. Elemento che rende il comportamento della ragazza ancora più "deludente". Quando Lauretta si ritrova nella dimora del conte, infatti, non si preoccupa per la famiglia che non ha più sue notizie, né di convivere con Luzi fuori dal matrimonio assecondando una passione illecita secondo le convenzioni dell'epoca: «Luzi e Lauretta vestita elegantemente ad altro non pensano che a comprovarsi la viva loro passione»<sup>41</sup>. Nell'ultimo atto l'aggiunta del personaggio di Agata contribuisce ad aumentare la tensione in un crescendo emotivo che serve a far prendere consapevolezza ai due protagonisti dell'avventatezza delle loro azioni. Dapprima

---

38. Cfr. Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis*, c. 25r/v (trad. it. p. 30). Riportiamo il passaggio ritenuto significativo: «Le danseur pantomime puisse exprimer toutes les passions, & tous les mouvements de l'ame [sic]. Il faut qu'il soit lui-même fortement affecté de tout ce qu'il veut représenter, qu'il éprouve enfin & qu'il fasse sentir aux spectateurs ces frémissements intérieurs, qui sont le langage avec lequel l'horreur, la pitié, la terreur parlent au-dedans de nous».

39. Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre*, cit., pp. 78-79.

40. Gasparo Angiolini, *Ristretto dei due balli pantomimi da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Benedetto di Venezia, l'anno 1781 nella fiera dell'Ascensione I. L'Orfano della China. Ballo tragico in cinque atti. II. Lauretta. Ballo eroicomico in tre atti*, cit., p. 44.

41. *Ivi*, p. 48.



sopraggiunge il padre, poi «la madre, e poco dopo il Marchese. Quindi tutti insieme condannando il Conte e compiangendo l'addolorata Lauretta tanto umiliano Luzi, che forzato dall'onore [...] si determina a sposarla»<sup>42</sup>.

La contrapposizione fra i diversi sentimenti che possono muovere l'animo umano risulta ancora più evidente nelle *pièces* tragiche. *La morte di Cleopatra* prende le mosse dall'epilogo della storia. Antonio è ormai sconfitto, entrambi i protagonisti sentono la fine vicina. Lungo i cinque atti del ballo Angiolini raffigura le passioni antitetiche che agitano il condottiero romano: egli ha tradito la patria per assecondare la passione verso la regina egiziana. Antonio è pieno di rabbia, ma anche di vergogna. Accusa Cleopatra, arriva quasi ad uccidere i suoi figli, subito dopo cerca di proteggerli, e alla fine cede ai tormenti e si uccide. Del resto, come dichiarato nell'avviso, anche qui lo scopo sembra quello di dimostrare come le emozioni fuori dal controllo del raziocinio portino sempre e comunque alla rovina: «La famosa battaglia d'Azio, che assoggettò al fortunato Ottavio soprannomato di poi Augusto tutta la terra conosciuta [...], deve riguardarsi per Antonio come il più fatale esempio del delirio d'un'amorosa passione»<sup>43</sup>.

Anche il soggetto dell'*Attila* viene scelto per la varietà di situazioni e il «contrasto dei caratteri»:

L'oscurità dei tempi e la negligenza degli storici rendono poco interessante la dettagliata serie dei fatti dei quali abbonda questo soggetto, ma la bellezza ed il contrasto dei caratteri e l'interesse delle situazioni si travvedono tuttora e bastano a produrre per avventura i più grandi effetti, quando riesca al compositore di non perderli di vista, e di applicarli utilmente non tanto alle regole della precisione storica, quanto a quelle della poetica della verosimiglianza<sup>44</sup>.

Il talento del coreografo – sembra affermare qui Angiolini – si misura sulla sua capacità di mescolare realtà storica e finzione letteraria per arrivare a raccontare la vicenda secondo il proprio filtro personale, lasciandosi guidare dal criterio della verosimiglianza: «Un breve epilogo dell'azione nell'accennarne la traccia servirà a dimostrare come e dove si sia dovuto supplire col verisimile alla verità, dove questa campeggi nuda, e dove siasi procurato di adornarla colle grazie della finzione poetica»<sup>45</sup>.

Questo avviso introduce alla questione dell'argomento. Angiolini auspica infatti che il compositore sappia essere creativo ed originale, selezionando con intelligenza la porzione di soggetto da trasporre in danza.

Il *ballet d'action* può rappresentare qualsiasi tipo di vicenda, come si ribadisce in più occasioni nei testi teorici, a patto che chi si occupa della creazione sappia adattare il *plot* al linguaggio pantomimico. La strada da percorrere non è quella di aderire ciecamente ad un principio e di applicarlo ovunque senza

42. *Ivi*, p. 49.

43. Gasparo Angiolini, *La morte di Cleopatra. Ballo tragico pantomimo inventato da Gasparo Angiolini maestro pensionario delle due Corti Imperiali di Vienna e Pietroburgo*, nelle stampe di Gio. Batista Bianchi, Milano [1780], p. 5, ma vedi le pp. 7-13 per il programma.

44. Gasparo Angiolini, *Attila. Ballo tragico-pantomimo inventato da Gasparo Angiolini maestro pensionario delle due corti imperiali di Vienna e Pietroburgo*, nelle stampe di Gio. Batista Bianchi, Milano [1781], pp. 5-6.

45. *Ivi*, p. 6.

criterio, ma di considerare ogni volta il modo migliore di procedere secondo la storia che si intende trattare e, naturalmente, valutando se questa sia adeguata o meno alla danza. I lavori letterari o teatrali che forniscono l'ispirazione a tali *pièces* vanno sempre adattati al *medium* prescelto e non "tradotti" in modo pedissequo, come ribadito nel *Disertore francese*: «Questo ballo è ricavato dalla Commedia *Le Deserteur*; non però ricavato da timido copista, ma con quella libertà poetica che sa appropriarsi senza copiare le idee altrui»<sup>46</sup>.

Il coreografo, inoltre, ha pieno diritto di intervento sulla fonte d'ispirazione, come leggiamo nel libretto del *Solimano II*. Dopo aver dichiarato i suoi testi di riferimento – Marmontel e Favart – Angiolini prosegue:

Se in alcuni luoghi avviene ch'egli [il ballo] si discosti dal dettaglio de' suoi originali, ciò è per adattare il soggetto stesso all'arte pantomima, la quale avendo le sue particolari bellezze non è suscettibile di quelle che proprie sono delle arti sue sorelle. Chiunque avrà letto i sopraccennati lavori vedrà quanto io mi sia studiato di conservare anche nel pantomimo la varietà de' caratteri e quella leggiadria che forma il bello di un soggetto ormai ammirato da tutta l'Europa<sup>47</sup>.

O ancora nel 1789, in occasione delle *Nozze de' Sanniti*: «Da queste fonti si è preso l'argomento del presente ballo, aggiungendo e omettendo ciò che è sembrato meglio convenire alla scena senza scostarsi dalle regole del teatro»<sup>48</sup>.

Tutto ciò è perfettamente in linea con quanto già esposto nella *Dissertation*, laddove l'autore dichiara che quella del gesto è «un'arte che abbrevia meravigliosamente i discorsi»<sup>49</sup> e che, come un vetro convesso, «riunisce tutti i raggi in un sol punto»<sup>50</sup>. Proprio in virtù di questa sua sinteticità, il coreografo si trova a dover operare in modo diverso dal teatro in versi o dall'opera in musica, generi, questi ultimi, in cui è la parola a dominare e non l'azione coreutico-pantomimica.

Ancora nel riallestimento dell'*Orfano della Cina* nel 1781 asserisce: «Ogni idea diventa nuova nelle mani di chi non copia, e l'arte per chi la possiede, la facilita la rileva, l'abbellisce»<sup>51</sup>. Nelle *Lettere*, qualche anno prima, aveva affermato: «Convien che il compositore di questi balli sappia rilevare a proposito il debole e il forte che il libro, gli attori e i ballerini somministrano, e far uso di tutte le bellezze dell'arti a tempo e a luogo»<sup>52</sup>.

46. Gasparo Angiolini, *Il Disertore francese*, cit., p. 19.

47. Gasparo Angiolini, *Avviso del compositore de' balli*, cit., [p. 53].

48. Gasparo Angiolini, *Balli da rappresentarsi nel teatro grande alla Scala per la second'opera di carnevale 1789 composti dal sig. Gasparo Angiolini, maestro pensionario delle due corti imperiali di Vienna e di Pietroburgo*, per Giambattista Bianchi Regio stampatore, Milano [1788 o 1789], p. 5.

49. Cfr. Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Séminamis*, cit., c. 13r (trad. it. p. 24).

50. Cfr. *ivi*, c. 19r (trad. it. p. 27).

51. Gasparo Angiolini, *Ristretto dei due balli pantomimi da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Benedetto di Venezia l'anno 1781 nella fiera dell'Ascensione I. L'Orfano della Cina. Ballo tragico in cinque atti. II. Lauretta. Ballo eroicomico in tre atti*, cit., p. 23.

52. Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre*, cit., p. 47. Cfr. anche le pp. 21 (nota) e 104, dove il fiorentino si scaglia contro i «copisti».

In occasione della rappresentazione della *Semiramide* italiana del 1773 Angiolini scrive che è compito del «vero talento» far progredire l'arte, forzarne le regole per dettarne di nuove più confacenti al genere prescelto.

Il *vero talento*, talento curioso, impaziente, e sempre concentrato nel cerchio delle notizie acquistate, suppone sempre qualche cosa in più di quello che si sa; agitato da quel suo vivo desiderio si tormenta, intraprende, e s'ingrandisce, e finalmente rompendo i limiti del pregiudizio si slancia fuori de' termini conosciuti<sup>53</sup>.

Ma non è esattamente così. Se a guidare le valutazioni degli artisti deve essere «il raziocinio», vanno rispettate anche «le regole delle arti»<sup>54</sup>, scrive nell'avviso dei lavori dati al San Benedetto nel 1782. Accanto infatti all'estro, all'originalità, alla spregiudicatezza, tutte doti necessarie per crescere e progredire nella composizione coreografica, è assolutamente necessario il rispetto dei precetti, come ribadisce in un passaggio delle *Lettere*: «La sfrenata e sregolata libertà ancor più mi dispiace per le dissonanze che l'accompagnano, per la mostruosa combinazione degli oggetti, per la continua sproporzione delle parti e del tutto, d'onde sempre più ne risulta la mia profonda venerazione per l'arte e le regole»<sup>55</sup>.

Le norme a cui si riferisce Angiolini sono le unità di tempo, luogo e azione<sup>56</sup>. Su questo punto pratica e teoria si intersecano in una serie continua di rimandi. Tale questione viene, infatti, toccata sia nei testi che accompagnano i balli viennesi, che nella trattazione italiana del 1773, per essere ribadita costantemente nei libretti. La posizione di Angiolini a questo proposito è assai nota e si pone in assoluto contrasto con quella sostenuta da Noverre. Rivolgendosi al suo antagonista asserisce: «Le regole a' grandi ingegni sono le guide amiche che li conducono: senza di queste, voi lo sapete, ogni talento si smarrisce»<sup>57</sup>. In sostanza il soggetto da tradurre in danza deve essere unico e semplice e le unità vanno rispettate, esattamente come dimostra nella composizione della *Semiramide*: «Si vede che questo ballo forma un'azione completa; ch'essa è viva, interessante e si sviluppa fino alla sua fine senza essere ritardata da episodi che non farebbero altro che raffreddarla»<sup>58</sup>.

Ulteriore esempio ne è il *Disertore francese*. Nella commedia di Sedaine, da cui è tratto il soggetto, il protagonista abbandona illecitamente il proprio reggimento perché vittima di un brutto scherzo da parte della promessa sposa. Alexis viene condannato a morte ma salvato *in extremis* dalla fidanzata

53. Gasparo Angiolini, *Semiramide*, cit., pp. 3-4.

54. Gasparo Angiolini, *Avviso*, in Antonio Papi, *Artemisia. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di S. Benedetto l'Ascensione dell'anno 1782*, appresso Modesto Fenzo, Venezia 1782, p. 25.

55. Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre*, cit., p. 104.

56. Le unità aristoteliche risultano fondamentali per i riformatori del ballo pantomimo. Esse sono infatti un requisito necessario per ricondurre la danza all'interno del novero delle arti rappresentative. Angiolini ne parla ampiamente all'interno dei suoi scritti. In particolare su questo punto cfr. *ivi*, pp. 25-26. Rivolgendosi a Noverre, Angiolini afferma che le unità sono la «base fondamentale d'ogni bella teatrale produzione [...]». Tutte le belle arti, quando rappresentano un'azione, hanno siccome le stesse bellezze, e le stesse espressioni, così le stesse regole, e le stesse obbligazioni».

57. *Ivi*, p. 57.

58. «On voit que ce ballet forme une action complete; qu'elle est vive, intéressante, & marche toujours à la fin, sans être retardée par des épisodes, qui ne feroient que la refroidir». Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis*, cit., c. 18r (trad. it. p. 27).

che, nel frattempo, si era recata dal re a spiegare l'accaduto e a chiedere la grazia per il giovane. Nel ballo Angiolini semplifica la vicenda, omettendo un drammatico confronto tra padre e figlio e tutto l'antefatto dello scherzo, evidentemente troppo complesso da rappresentare senza la parola: Durimello in procinto di sposarsi viene scoperto disertore e condannato a morte. Clarice interviene e ottiene la grazia. Durimello per riscattarsi decide di rientrare nel reggimento che aveva abbandonato e di arruolarsi per una nuova battaglia. L'azione si svolge nel giro di una giornata in una città della Germania e si dipana in cinque atti.

Anche nel *Solimano II* Angiolini torna sull'argomento delle unità. Il mio ballo – dichiara – porta in scena

una azione completa con un principio un mezzo e un fine, coll'unità di tempo, di luogo e d'azione, tal quale la prescrivono i maestri dell'arte poetica. Io mi sono prefisso di rappresentare, per quanto hanno potuto le mie deboli forze, la commedia ballata nella sua semplicità, adorna di se stessa, ed ingentilita dalla danza, dalla musica, dalla pittura, e dalla pompa degli abiti e delle scene<sup>59</sup>.

*Attila* si svolge tutto in un giorno: quello cruciale della presa di Aquileia. Nell'*Alzira* dichiara, proprio in nome dell'unità d'azione, di aver mantenuto l'episodio principale della tragedia di Voltaire: quello da cui traspare meglio il tema del perdono. La stessa cosa accade nella *Semiramide*.

Angiolini lavora alla composizione di scenari sempre nuovi nel corso di tutta la carriera, a partire dalla convinzione che il coreografo può affinare la propria arte al punto di riuscire a trasformare in danza qualsiasi tipo di storia purché sia stata scorciata e adattata adeguatamente<sup>60</sup>. Nel 1782, prima dell'ultima partenza per la Russia, il coreografo propone ai lettori una sorta di bilancio della sua attività:

Nelle scorse stagioni il mio principale studio ha dovuto consistere nella varietà dei soggetti; il tragico, l'eroico, il pastorale, il comico, il nazionale, il fantastico hanno vicendevolmente servito di tema alle mie composizioni; in questa maniera ho procurato, e mi sono anche lusingato talora d'aver evitato il fatale scoglio delle arti, la monotonia e, la sua compagna inseparabile, la noia; ora poi che si tratta dell'ultima volta che io ho l'onore di esporre su queste scene i miei lavori [...] mi sono creduto di dover raddoppiare, se è possibile d'attenzione e d'esattezza nel travaglio. [...] Nessuno de' miei lavori è stato da me più maturato di questi due balli riguardo al piano, e alla condotta, né più diligentemente travagliato nel dettaglio<sup>61</sup>.

Le produzioni a cui Angiolini si riferisce sono *Teseo in Creta* e *La vendetta spiritosa*. Trova qui conferma una poetica che, se da un lato ha la sua formulazione tra gli anni Sessanta e Settanta del Settecento, dall'altro si alimenta costantemente, per tutto il periodo successivo, dell'esperienza della pratica teatrale, confrontandosi e misurandosi sempre con nuovi temi e soggetti.

59. Gasparo Angiolini, *Avviso del compositore de' balli*, cit., [pp. 55-56].

60. Luciano di Samosata molti secoli prima elenca tutti i miti e le storie che un pantomimo dovrebbe conoscere e a cui si può ispirare. Cfr. Luciano, *La danza*, cit., pp. 79-89. A questo elenco Angiolini dichiara di ispirarsi nella *Dissertation*.

61. Gasparo Angiolini, *Breve ragionamento sopra i balli da rappresentarsi nel teatro grande alla Scala di Milano l'autunno dell'anno 1782. Inventati da Gasparo Angiolini maestro pensionario delle due corti imperiali di Vienna e Pietroburgo*, appresso Gio. Batista Bianchi Regio stampatore, Milano [1782], le pagine non sono numerate.

Per dimostrare le potenzialità del linguaggio pantomimo e suggellare attraverso la scena le proprie convinzioni, Angiolini decide di cimentarsi in *pièces* interamente frutto della sua immaginazione. Nella *Vendetta spiritosa* afferma: «Lo scopo principale che io ho avuto in vista nella composizione di questo ballo, si è il provare col fatto, che l'arte pantomima, siccome tutte le altre, è capace di creare, e farsi proprio un soggetto, e spiegarlo perfettamente da se, senza alcun aiuto straniero»<sup>62</sup>. Sebbene non siano originali in sé i temi che animano questo lavoro (amori e gelosie fra pastori), è la modalità compositiva che il fiorentino si augura possa riuscire innovativa<sup>63</sup>.

Attraverso i libretti non può non emergere uno dei punti più caldi della *querelle* con Noverre: l'uso dei programmi. Questo argomento viene trattato per la prima volta nelle *Lettere*. La stampa di descrizioni dettagliate, che riportano persino stralci di dialogo fra i protagonisti *à la manière de* Noverre, – spiega Angiolini – umilia e sminuisce l'arte pantomima «poiché suppone che questa non possa arrivare a rendere intelligibili gli oggetti che ella presenta per li soli mezzi propri di lei»<sup>64</sup>. La spiegazione minuziosa rovina l'effetto della rappresentazione sugli spettatori, anticipando tutta la trama per iscritto e, infine, «avvilisce e disonora lo stesso autore del ballo, riducendolo alla barbarie di que' pittori che ne' secoli ignoranti mettevano in bocca o al piè delle loro figure quegli scritti dinotanti il nome, l'azione o i sentimenti de' personaggi rappresentati nel quadro»<sup>65</sup>. Compito di questi testi è esclusivamente di tracciare la linea compositiva scelta dal coreografo, la struttura del lavoro e l'aderenza alle regole<sup>66</sup>.

Nelle *Riflessioni sopra l'uso dei programmi*, Angiolini dedica ancora più spazio a questi concetti, chiarendo che l'unico mezzo attraverso cui la pantomima deve «farsi intendere» è il gesto. Compito dell'artista è di raffinare il proprio studio e talento in modo da poterlo combinare nelle giuste situazioni e con la corretta applicazione. Ogni arte imitatrice – musica, pittura o scultura fra quelle citate da Angiolini – ha «i propri suoi mezzi» per comunicare, ma nessuna utilizza dei programmi.

L'arte pantomima può adunque spiegare, come tutte le arti imitatrici, ciò ch'ella vuole quando ciò ch'ella vuole sia rappresentativo e spiegabile co' gesti della natura, congiunti alle situazioni che possono essere infinite nella mente del compositore erudito e giudizioso. Non ha dunque bisogno di soccorsi esterni per ispiegarsi<sup>67</sup>.

La chiave sta proprio qui. È il compositore del ballo in virtù dei suoi studi e del suo giudizio a combinare e utilizzare il gesto pantomimo in maniera intelligente, senza forzarlo in trame o soggetti poco adatti. Nei libretti questo passaggio è molto chiaro: se la *pièce* pantomima è ben costruita e se la storia scelta è trattata con ingegno, non c'è necessità di scritti esplicativi dell'azione: «Quando il soggetto è cognito, se il ballo non s'intende, è il compositore che ne ha tutta la colpa, ed il programma

62. *Ivi*, [p. 7].

63. Cfr. *ibidem*.

64. Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre*, cit., p. 38.

65. *Ibidem*.

66. *Ivi*, pp. 38-39.

67. Gasparo Angiolini, *Riflessioni di Gasparo Angiolini sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi*, cit., p. 118.

altro non contiene in sostanza che la sua condanna»<sup>68</sup>. Analoghe affermazioni accompagnano *Il re alla caccia*<sup>69</sup>, *Il suffi o lo schiavo*, *Il diavolo a quattro ossia la doppia metamorfosi*<sup>70</sup> e la *Semiramide* del 1774, dove leggiamo: «Il darne un minuto programma sarebbe un abusare dell'intelligenza del pubblico, e degradare un'arte, la quale dalla chiarezza e semplicità de' mezzi che adopera, desume il suo maggior pregio»<sup>71</sup>.

Prediligendo soggetti noti – di Marmontel<sup>72</sup> e di Voltaire *in primis*, o comunque tragedie e commedie conosciute nel Settecento –, Angiolini facilita il suo compito nella composizione e quello del pubblico nella comprensione dell'opera. L'azione unica e semplice deve avere per fine ultimo quello di arrivare al cuore dello spettatore senza l'ausilio di alcun testo: «Sono già alcuni anni che stampai un ragionamento sopra l'inutilità de' programmi ne' balli pantomimi. Se i presenti balli si intenderanno senza il soccorso del programma serviranno di prova convincente al mio ragionamento; altrimenti avrò due volte torto»<sup>73</sup>.

Effettivamente egli rimane abbastanza fedele a questo principio. Sono numerosi i lavori della cui azione non possediamo una descrizione dettagliata quanto piuttosto, proprio come auspica nella teoria, un avviso che consenta allo spettatore di sapere di cosa tratta il ballo ed eventualmente le modifiche operate rispetto alla fonte originaria. Oltre a quelli già menzionati, *Solimano II* e *Didone* del 1773, *Lauretta* del 1781, *Sargine* e *Lorezzo* del 1790, *Tito o la partenza di Berenice* del 1791. A proposito di quest'ultimo il recensore della «Gazzetta urbana veneta» ribadisce:

Quando si è scelto un soggetto noto, e l'azione viene presentata con chiarezza, e con quella muta eloquenza, che forma il distintivo carattere de' gran compositori de' balli, i programmi son inutili. L'Angiolini ce lo ha dimostrato ancora, e ci promettiamo della sua singolare capacità quel diletto che nasce dall'intendere senza fatica una grand'azione espressa co' gesti<sup>74</sup>.

Tuttavia in molti altri casi Angiolini fornisce ugualmente un compendio dell'azione, probabilmente per venire incontro alle abitudini del pubblico, nel caso di produzioni particolarmente lunghe, o in occasione di spettacoli considerati il “manifesto” della sua poetica. Abbiamo un'esposizione dettagliata per la *Semiramide* del 1773 e per *Il disertore francese* dello stesso anno, per *La morte di Cleopatra*

68. Gasparo Angiolini, *Avviso*, in Giovanni Bertati, *Zon-Zon principe di Kibin-Kin-Ka. Dramma giocoso da rappresentarsi nel Regio-Ducal teatro di Milano l'autunno dell'anno 1773*, presso Gio. Batista Bianchi, Milano [1773], [pp. 69-70: p. 70].

69. Gasparo Angiolini, *Descrizione del ballo*, in Giannambrogio Migliavacca, *Solimano. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di S. Benedetto il carnevale dell'anno 1773*, appresso Modesto Fenzo, Venezia [1772 o 1773], p. 24. «Non diamo, secondo l'uso, il compendio dell'azione, perché ogniuno, oltre la lettura à [sic] veduto, ed è approvato da' comici francesi, la rappresentazione de *La partie de Chasse de Henri IV* ove si trova inclusa tutta questa azione, oltre che di ella è così semplice, che non à bisogno di alcuna spiegazione».

70. [Gasparo Angiolini], *Idea del secondo ballo intitolato Il diavolo a quattro ossia la doppia metamorfosi*, in Antonio Papi, *Artemisia*, cit., p. 27.

71. Gasparo Angiolini, *Avviso della Semiramide. Primo ballo tragico pantomimo*, cit., [p. 10].

72. Cfr. su questo José Sasportes, *Marmontel musa dei balli a Venezia*, in Maria Teresa Muraro (a cura di), *L'opera tra Venezia e Parigi*, Olshki, Firenze 1988, pp. 91-104.

73. [Gasparo Angiolini], *Idea del secondo ballo intitolato Il diavolo a quattro ossia la doppia metamorfosi*, cit., p. 27.

74. «Gazzetta Urbana Veneta», n. 103, sabato 25 novembre 1790, p. 826.

del 1780, per *Attila* del 1781 e per *Alzira* del 1782, tutti lavori tragici in cinque atti. Tuttavia, sempre nelle *Riflessioni*, il coreografo ribadisce che la redazione del testo gli è servita «perché siccome i balli non rimangono, non essendo per anche introdotta la coreografia, restasse almeno l'esempio della perfezione maggiore a cui ho cercato di condurre la danza pantomima col trasportare in essa le tragedie e commedie più commendabili così antiche come moderne»<sup>75</sup>. Lasciare una traccia e tramandare la propria memoria sembra dunque preoccupare Angiolini, consapevole della fugacità dell'arte coreutica e della sua difficoltà a descriverla e, quindi, conservarla<sup>76</sup>.

Ultimo punto toccato dagli avvisi dei libretti e particolarmente importante nella poetica di Angiolini riguarda la musica. Essa gioca un ruolo fondamentale nella comprensione dell'azione e svolge anche una funzione di sostegno alla narrazione. Angiolini ne parla sin dal programma del *Festin de pierre*: «La musica è essenziale alle pantomime: è lei che parla, noi non facciamo che i gesti»<sup>77</sup>. Nella *Citera assediata* ribadisce che la conoscenza in questo ambito è fondamentale per la riuscita del ballo:

Il sublime della musica è di commuovere gl'affetti, e di svegliarci le passioni a qualunque grado. [...]. Mai la moderna musica produrrà gli effetti che produceva l'antica, se il compositore non saprà approfittarsi destramente di qualunque strumento [...]. È lo strumento, e non la nota che produce l'effetto. La melodia, la modulazione ed i variati moti devon concorrervi, ma senza la giusta e variata applicazione degli'istrumenti mai non si spera un particolare effetto<sup>78</sup>.

Anche nella *Dissertation* quest'arte viene presentata come un complemento basilare del *ballet d'action*<sup>79</sup>, mentre nelle *Lettere* si afferma definitivamente l'idea che debba essere il coreografo ad incaricarsi della sua composizione:

Se la danza va sempre unita colla musica, come non corre dubbio; se la musica è alla danza quello che sono le parole alla musica, a quello che voi dite [si sta rivolgendo a Noverre]; e se la danza senza la musica non è più espressiva che il canto senza le parole come si può mai fare a combinare con quella perfezione indispensabile a uno scelto lavoro queste due arti, quando una sola persona nella sua testa non le riunisce<sup>80</sup>?

In perfetta coerenza con quanto esposto sulla carta, Angiolini, una volta lasciata Vienna per San Pietroburgo, si dedica personalmente alla creazione delle partiture, istituendo una pratica innovativa rispetto ai suoi contemporanei. In seguito, nelle produzioni italiane ribadisce le sue convinzioni. Il compositore di balli competente in materia musicale, infatti, è in grado di sottolineare e definire al

75. Gasparo Angiolini, *Riflessioni di Gasparo Angiolini sopra l'uso dei programmi*, cit., p. 120.

76. Cfr. su questo Elena Cervellati, *Impronte sulla carta. Epifanie e scartafacci per dire Marie Taglioni (Bologna, 1842)*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno X, n. 10, 2018, pp. 37-53, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/8851> (u.v. 7/04/2019).

77. «La musique est essentielle aux pantomimes: c'est elle qui parle, nous ne faisons que les gestes». Gasparo Angiolini, *Le festin de pierre*, cit., [p. 8r], (edizione facsimile, p. 174).

78. Gasparo Angiolini, *Citera assediata*, cit., p. 4.

79. Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis*, cit., c. 26v.

80. Cfr. Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre*, cit., pp. 88-89, ma cfr. anche p. 64 e pp. 50-53.

meglio i caratteri dei personaggi, valutando come integrare l'arte dei suoni all'azione coreutica. Così ci pare Angiolini operi nella creazione del *Solimano*:

Nel comporre la musica la mia maggior cura è stata d'indurvi la leggerezza, e varietà propria dei differenti caratteri, e consonante alla totalità dell'argomento. Un'aria sola non mia vi ho determinatamente introdotto, nella considerazione che essendo questa sommamente applaudita dal pubblico, è un delicato dovere di un artista attento rinunciare in certe situazioni all'amor proprio, per secondare la soddisfazione del sempre rispettabile pubblico. Quindi ho lasciato l'aria tal quale, applicandola però alla danza parlante. La novità adunque, con cui mi sono persuaso d'accrescere il piacere de' spettatori, tutta consiste nell'applicazione<sup>81</sup>.

Riscontriamo un'operazione simile nel *Diavolo a quattro*. Essendo tratto da un'opéra-comique (il libretto è di Sedaine), Angiolini decide di conservare alcune arie originali per aiutare il pubblico nella comprensione e perché sono adatte ad essere usate nella danza<sup>82</sup>. Nell'avviso della *Contadina in corte* leggiamo che

nel comporvi, com'è suo costume, anche la musica, egli ha posto ogni sua cura in renderla espressiva, secondo le qualità del soggetto, e adatta alle differenti situazioni degli attori, e sempre formante quell'*armonico, variato tutt'insieme* dilettevole all'orecchie musiche, e gustato intimamente dagl'intelligenti dell'arte<sup>83</sup>.

Del resto nelle *Lettere* Angiolini sottolinea come la vera difficoltà, in questo ambito, consista proprio «nell'appropriato, cioè nella distribuzione delle parti relative ad ogni pezzo in particolare e nella distribuzione del tutto insieme»<sup>84</sup>.

In conclusione, l'*excursus* appena compiuto attraverso le produzioni coreiche di Angiolini sottolinea l'organicità del suo pensiero. Quanto esposto negli anni "giovanili", trova conferme e sviluppo nella pratica della scena. Il rispetto delle unità di tempo, luogo e azione, l'istanza del teatro tragico, ma non solo, come scuola di virtù, il contrasto dei sentimenti come perno dell'azione coreico-pantomima, l'uso dei programmi e l'importanza della musica all'interno del nuovo genere spettacolare sono tutte istanze che trovano riscontro tanto nella teoria quanto nella pratica, dimostrando la coerenza del pensiero angioliniano. Il confronto tra i testi più propriamente teorici e quelli presenti all'interno dei libretti ci ha permesso di ampliare e arricchire la sua visione poetica, offrendoci un quadro più completo della sua attività.

81. Gasparo Angiolini, *Avviso del compositore de' balli*, cit., [pp. 55-56].

82. Cfr. Gasparo Angiolini, *Il diavolo a quattro ossia La doppia metamorfosi. Ballo comico pantomimo*, in Id., *Alzira o Gli Americani*, cit., p. 16. Sull'uso della musica nel *ballet d'action* cfr. Edward Nye, *Mime, music and Drama on the Eighteenth-Century Stage*, cit., pp. 185-207; Rosa Cafiero, *Ballo teatrale e musica coreutica*, in Francesco Cotticelli – Paolo Giovanni Maione, *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Turchini Edizioni, Napoli 2009, vol. II, pp. 707-732. Segnaliamo inoltre il saggio tuttora ricco di stimolanti riflessioni di Rossana Dalmonte, "Une écriture corporelle": la musica e la danza, in Ezio Raimondi (a cura di), *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 145-239.

83. [Gasparo Angiolini], *Avviso del secondo ballo*, in Luigi Barnardo Savoni, *Il Tolomeo. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal teatro di Milano nel carnevale dell'anno 1774*, nella stamperia di Giovanni Montani, Milano [1773 o 1774], [pp. 5-6: p. 6].

84. Gasparo Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre*, cit., p. 92.



## Appendice

Per avere una panoramica delle produzioni italiane di Gasparo Angiolini e collocarle geograficamente, abbiamo redatto una tabella che raccoglie i balli dati nella penisola nei seguenti periodi: 1773-1775, 1780-1782, 1789-1791. Il lettore potrà fare riferimento a questo schema per avere un'idea del repertorio del coreografo fiorentino, maggiori riferimenti temporali circa i balli citati nel presente articolo, nonché le indicazioni sui soggetti da cui sono tratti.

Le fonti utilizzate per la redazione della tabella sono i libretti di ballo reperiti presso le seguenti biblioteche: Biblioteca Nazionale Braidense e Biblioteca Ambrosiana a Milano, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, Biblioteca del Conservatorio Santa Cecilia a Roma, Biblioteca Marucelliana di Firenze, Centro Studi Teatro della Fondazione Giorgio Cini a Venezia. Ci siamo avvalsi, inoltre, delle numerose digitalizzazioni della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco.

Abbiamo disposto i lavori del coreografo in ordine alfabetico secondo uno schema che al titolo fa seguire la data di rappresentazione con l'indicazione della stagione teatrale, abbreviata secondo le seguenti sigle: C = Carnevale; ASC = Fiera dell'Ascensione; P = Primavera; E = Estate; A = Autunno. Segue la collocazione nel primo, secondo o terzo *entr'acte* operistico, il luogo della messa in scena, la definizione del genere secondo quanto riportato nel libretto e, infine, la fonte da cui è stato tratto il soggetto. Per quel che riguarda quest'ultima voce abbiamo indicato l'opera di riferimento (novella, tragedia in versi, melodramma o altra opera letteraria) secondo quanto dichiarato dall'autore del libretto, segnalando l'anno della sua prima apparizione sulle scene o la prima edizione nel caso si tratti di un'opera letteraria, senza tener conto delle traduzioni e delle numerose trasposizioni coeve. Per esempio, nel caso dell'*Alzira* di Voltaire a cui Angiolini dichiara di ispirarsi, non abbiamo svolto ricerche specifiche sulle numerose traduzioni italiane apparse e messe in scena nel corso del Settecento. Nel caso in cui non venga data nessuna indicazione dall'autore, abbiamo inserito tra parentesi quadre un'ipotesi basata sul titolo del ballo o sull'argomento quando presente.

Tabella 1 – I balli pantomimi italiani 1773-1791: uno sguardo d'insieme

TITOLO DEL BALLO	ANNO/ STAGIONE	TIPO	TEATRO	GENERE	FONTE
<i>Alzira o gli americani</i>	1782 C	I ballo	Milano, Scala	Ballo pantomimo tragico	Voltaire, <i>Alzire ou Les Américains</i> , 1736
<i>L'amicizia alla prova</i>	1782 C	I ballo	Milano, Scala	Ballo pantomimo	Jean-François Marmontel, <i>L'Amitié à l'épreuve, Contes moreaux</i> , 1755-1759
<i>L'amore al cimento ossia il Sofi generoso</i>	1782 A	III ballo	Milano, Scala	Ballo eroicomico	[Storia persiana?]
<i>L'amore e l'azzardo</i>	1780 A	II ballo	Milano, Scala	Ballo anacreontico	—
<i>Amore e Psiche</i>	1789 P	unico	Milano, Scala	Ballo eroico pantomimo	[Mitologia]
<i>L'amore ingegnoso ossia gli studi interrotti</i>	1781 A	II ballo	Verona, Teatro Filarmonico	Ballo pantomimo	[Arcadia]
<i>Arianna nell'isola di Nasso</i>	1773 giugno	I ballo	Padova, Teatro Nuovo	Non indicato	[Mitologia]
<i>L'Arte vinta dalla natura</i>	1773 C	II ballo	Venezia, San Benedetto	Ballo anacreontico in un atto	—
<i>La caccia d' Enrico IV</i>	1773 E	II ballo	Milano, Regio Ducale	—	Jean-Michel Sedaine, <i>Le roi et le fermier</i> , 1762 Charles Collé, <i>La partie de chasse de Henri IV</i> , 1762 <sup>85</sup>

Continua nella pagina seguente

85. Segnaliamo che alle due opere comiche francesi segue la commedia di Goldoni, *Il re alla caccia*, rappresentata per la prima volta a Venezia nel 1763. Goldoni stesso nell'autore a chi legge dichiara la filiazione della sua partita di caccia dalle precedenti e dall'originale inglese, ovvero *The King and the Miller of Mansfield* di Robert Dodsley. Cfr. Carlo Goldoni, *Il re alla caccia. Dramma giocoso di Polisseno Fegeio da rappresentarsi nel teatro San Samuele l'autunno dell'anno 1763*, per Antonio Bassanese, Venezia 1763, p. 3. Angiolini non menziona Goldoni e tuttavia nelle riprese successive di questo ballo ripropone lo stesso titolo del commediografo italiano.

Tabella 1 – Continua dalla pagina precedente

TITOLO DEL BALLO	ANNO/ STAGIONE	TIPO	TEATRO	GENERE	FONTE
<i>Il re alla caccia</i> <sup>86</sup>	1773 C	I ballo	Venezia, San Benedetto	—	“
“	1773 A	I ballo	Milano, Regio Ducale	—	“
“	1790 C	II ballo	Torino, Regio	—	“
<i>La contadina in corte ossia il capriccio amoroso</i>	1774 C	II ballo	Milano, Regio Ducale	Ballo eroi-comico pantomimo	Carlo Goldoni, <i>Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno</i> , 1749; Charles Simon Favart, <i>Ninette à la cour</i> , 1753
<i>Despina e Ricciardetto</i>	1781 A	I ballo	Milano, Scala	Ballo tragico pantomimo	Niccolò Forteguerri, <i>Ricciardetto</i> , 1738 (Canto XIV)
<i>Il diavolo a quattro ossia la doppia metamorfosi</i>	1782 C	II ballo	Milano, Scala	Ballo pantomimo	Jean-Michel Sedaine, <i>Le diable à quatre ou La double métamorphose</i> , opéra-comique, 1756 <sup>87</sup>
“	1782 P	—	“	“	“
<i>Il disertore francese</i>	1773 ASC	II ballo	Venezia, San Benedetto	Ballo pantomimo	Jean-Michel Sedaine, <i>Le Déserteur. Opéra-comique en trois acte</i> , 1769
<i>Divertimento</i>	1780 A	III ballo	Milano, Scala	—	—
<i>Dorina e l'uomo selvatico</i>	1789 P	II ballo	Milano, Scala	Ballo pantomimo	—
<i>Fedra</i>	1789 C	I ballo	Milano, Scala	Ballo pantomimo Tragico	Mitologia

Continua nella pagina seguente

86. Si tratta della *Caccia d'Enrico IV* che prende il titolo diverso a partire dal carnevale 1773, per questo abbiamo ritenuto opportuno inserirlo qui sebbene la tabella rispetti un ordine alfabetico dei titoli.

87. Segnaliamo che il soggetto ebbe fortuna anche nell'Ottocento quando venne musicato da Adolphe Adam, su coreografie di Joseph Mazilier e Adolphe de Leuven.

Tabella 1 – *Continua dalla pagina precedente*

TITOLO DEL BALLO	ANNO/ STAGIONE	TIPO	TEATRO	GENERE	FONTE
<i>I geni riuniti</i>	1782 P	[I ballo]	Milano, Scala	Ballo pantomimo Eroico	Mitologia
<i>L'infedele scoperta</i>	1773 giugno	II ballo	Padova, Teatro Nuovo	—	—
<i>Lauretta</i>	1781 ASC	II ballo	Venezia, San Benedetto	Ballo pantomimo Eroicomico	Jean-François Marmontel, <i>Laurette, Contes moreaux</i> , 1755-1759
“	1781 A	II ballo e III ballo	Milano, Scala	“	“
“	1782 P	—	Milano, Scala	“	“
<i>Lorezzo</i>	1789 C	II ballo	Milano, Scala	Ballo pantomimo Eroicomico	François Thomas-Marie de Baculard D'Arnaud, <i>Lorezzo</i> , racconto, 1775
“	1790 C	II ballo	Torino, Regio	“	“
<i>La morte di Cleopatra</i>	1780 A	I ballo	Milano, Scala	Ballo pantomimo Tragico	Storia
<i>Le nozze dei Sanniti</i>	1789 C	I ballo	Milano, Scala	Ballo pantomimo	Jean-François Marmontel, <i>Les ma- riages de Samnites, Contes moraux</i> , 1755-1759
<i>L'orfano della Cina</i>	1775 P	I ballo	Pavia, Teatro Nuovo	Ballo pantomimo Tragico	Voltaire, <i>L'Orpheline de la Chine</i> , 1755
“	1781 ASC	I ballo	Venezia, San Benedetto	“	“
“	1790 C	I ballo	Torino, Regio	“	“

*Continua nella pagina seguente*

Tabella 1 – Continua dalla pagina precedente

TITOLO DEL BALLO	ANNO/ STAGIONE	TIPO	TEATRO	GENERE	FONTE
<i>La partenza d'Enea, o sia Didone abbandonata</i>	1773 C	I ballo	Venezia, San Benedetto	Ballo pantomimo Tragico	Virgilio, Eneide e Pietro Metastasio, <i>Didone abbandonata</i> , 1724
“	1773 A	II ballo	Milano, Regio Ducale	“	“
<i>Il ritorno d'Alessandro</i>	1780 P	I ballo	Verona, Teatro Filarmonico	Ballo pantomimo Eroico	Storia
<i>La Rosmonda</i>	1781 A	I ballo	Verona, Teatro Filarmonico	Ballo pantomimo Tragico	Storia
<i>Il sacrificio di Dircea</i>	1773 E	I ballo	Milano, Regio Ducale	Ballo pantomimo	—
“	1773 A	I ballo	“	“	—
<i>Sargine</i>	1790 C	II ballo	Torino, Regio	Ballo pantomimo Eroico	François Thomas-Marie de Baculard D'Arnaud, <i>Sargine</i> , racconto, 1772
<i>Scene episodiche</i>	1773 C	II ballo	Venezia, San Benedetto	—	—
<i>Semiramide</i>	1773 ASC	I ballo	Venezia, San Benedetto	Ballo tragico pantomimo	Voltaire, <i>Sémiramis</i> , 1748
“	1774 C	I ballo	Milano, Regio Ducale	“	“
<i>Sidney e Silli</i>	1775 P	II ballo	Pavia, Teatro Nuovo	Ballo pantomimo	—
<i>Solimano II</i>	1773 A	II ballo/I ballo	Milano, Regio Ducale	Ballo pantomimo	Jean-François Marmontel, <i>Soliman II</i> , <i>Contes moraux</i> , 1755-1759
“	1774 C	II ballo	Milano, Regio Ducale	“	“
“	1782 P	Non indi- cato	Milano, Scala	“	“

Continua nella pagina seguente

Tabella 1 – Continua dalla pagina precedente

TITOLO DEL BALLO	ANNO/ STAGIONE	TIPO	TEATRO	GENERE	FONTE
<i>Il Suffi o lo schiavo</i>	1782 ASC	I ballo	Venezia, San Benedetto	Ballo pantomimo	—
<i>Teseo in Creta</i>	1782 A	I ballo	Milano, Scala	Ballo pantomimo Eroico	Mitologia
<i>Tito o la partenza di Berenice</i>	1791 C	unico	Venezia, San Benedetto	Ballo pantomimo Eroico	Storia
<i>Il Trionfo d'amore</i>	1774 C	I ballo	Milano, Regio Ducale	Ballo eroico	Mitologia
<i>Il tutore sorpreso</i>	1790 C	III ballo	Torino, Regio	Ballo pantomimo	—
<i>La vendetta ingegnosa o la statua di Condillac</i>	1791 C	unico	Venezia, San Benedetto	Ballo pantomimo	[Arcadia]
<i>La vendetta spiritosa</i>	1782 A	II ballo	Milano, Scala	Ballo pantomimo Comi- co	[Arcadia]
<i>I vincitori de' giuochi olimpici</i>	1790 C	III ballo	Torino, Regio	—	[Mitologia]

## Bibliografia

### Scritti di Gasparo Angiolini

- *Dissertation sur les ballets Pantomimes des Anciens. Publié pour servir de Programme au Ballets Pantomime Tragique de Semiramis*, Vienna, Ghelen, 1765, ora in Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, begründet von Rudolf Gerber, herausgegeben von Gerard Croll, Bärenreiter, Kassel 1995, 7 voll., vol. VII, *I libretti*, pp. 185-200.
- *Dissertation sur les ballets Pantomimes des Anciens. Publié pour servir de Programme au Ballets Pantomime Tragique de Semiramis*, riproduzione in facsimile a cura di Walter Toscanini, Dalle Nogare e Armetti, Milano 1956.
- *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Gio. Batista Bianchi, Milano 1773.
- *Riflessioni di Gasparo Angiolini sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi*, Milano, Gio. Batista Bianchi, 1775, in Carmela Lombardi (a cura di), *Il Ballo Pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Paravia, Torino 1998, pp. 117-124.

### Libretti

- Gasparo Angiolini, *Citera assediata. Opera comica messa in musica dal sig. cavalier Gluch l'anno 1757. Ridotta in pantomimo dal sig. Gaspero Angiolini compositore de' balli al teatro presso la corte in Vienna, e rappresentata per la prima volta sopra questo teatro li 15 settembre 1762*, nella stamperia di Ghelen, [Vienna 1762].
- Gasparo Angiolini, *Le festin de pierre. Ballet pantomime composé par Mr. Angiolini maître de ballet du théâtre pres de la cour à Vienne, et représenté pour la première fois sur ce théâtre le Octobre 1761*, chez Jean-Thomas de Trattner, libraire et imprimeur de la cour, Vienne 1765.
- Gasparo Angiolini, *Il Disertore francese. Ballo pantomimo rappresentato in Venezia nel nobilissimo teatro di San Benedetto per la fiera dell'Ascensione dell'anno 1773*, in Pietro Metastasio, *Antigono. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Benedetto nella fiera dell'Ascensione dell'anno 1773*, appresso Modesto Fenzo, in Venezia 1773, pp. 20-21.
- Gasparo Angiolini, *Avviso della Semiramide. Primo ballo tragico pantomimo*, in Vittorio Amedeo Cigna Santi, *Andromeda. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal teatro di Milano nel carnevale dell'anno 1774*, nella stamperia di Giovanni Montani, Milano [1773 o 1774], pp. 9-10.
- Gasparo Angiolini, *La morte di Cleopatra. Ballo tragico pantomimo inventato da Gaspero Angiolini maestro pensionario delle due Corti Imperiali di Vienna e Pietroburgo*, nelle stampe di Gio. Batista Bianchi, Milano [1780].
- Gasparo Angiolini, *Alzira o Gli americani. Ballo tragico pantomimo inventato e composto dal Sig. Gaspero Angiolini maestro pensionario delle due corti imperiali di Vienna e Pietroburgo*, [Gio. Batista Bianchi, Milano 1781].
- Gasparo Angiolini, *Attila. Ballo tragico-pantomimo inventato da Gaspero Angiolini maestro pensionario delle due corti imperiali di Vienna e Pietroburgo*, nelle stampe di Gio. Batista Bianchi, Milano [1781].

- Gasparo Angiolini, *Ristretto dei due balli pantomimi da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Benedetto di Venezia, l'anno 1781 nella fiera dell'Ascensione I. L'Orfano della China. Ballo tragico in cinque atti. II. Lauretta. Ballo eroicomico in tre atti*, in Gaetano Roccaforte, *Il Cajo Mario. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di S. Benedetto nella fiera dell'Ascensione dell'anno 1781*, presso Modesto Fenzo, Venezia 1781, pp. 21-55.
- Gasparo Angiolini, *Breve ragionamento sopra i balli da rappresentarsi nel teatro grande alla Scala di Milano l'autunno dell'anno 1782. Inventati da Gaspero Angiolini maestro pensionario delle due corti imperiali di Vienna e Pietroburgo*, appresso Gio. Batista Bianchi Regio stampatore, Milano [1782].
- Gasparo Angiolini, *Balli da rappresentarsi nel teatro grande alla Scala per la second'opera di carnevale 1789 composti dal sig. Gaspero Angiolini, maestro pensionario delle due corti imperiali di Vienna e di Pietroburgo*, per Giambattista Bianchi Regio stampatore, Milano [1788 o 1789].
- [Gasparo Angiolini], *Argomenti del ballo eroico di Sargine e del ballo eroi-comico di Lorezzo*, in Pietro Metastasio, *L'Olimpiade. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1790*, presso Onorato de' Rossi, Librajo della Società de' signori cavalieri, Torino [1789 o 1790], pp. 48-51.
- Pietro Metastasio, *Antigono. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1757*, presso gli Zappata e Avondo Impress. E Libr. della Società de' Signori Cavalieri, Torino [1756].
- Pietro Metastasio, *L'Olimpiade. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro grande alla Scala di Milano, il carnevale dell'anno 1782*, appresso Gio. Batista Bianchi Stampatore, Milano [1781].
- Voltaire, *La tragédie de Semiramis par M. de Voltaire et quelques autres pièce de littérature du même auteur qui n'ont point encore paru*, chez P.G. Le Mercier, imprimeur-libraire, rue St. Jacques au livre d'or et chez Michel Lambert libraire, Paris 1749.
- Apostolo Zeno, *Lucio Vero. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1757*, presso gli Zappata e Avondo Impress. E Libr. della Società de' Signori Cavalieri, Torino [1756].

## Studi

- Anna Laura Bellina, *Ranieri Calzabigi: teoria e prassi melodrammatica tra Parigi e Vienna*, in «Lettere italiane», vol. XXXVI, n. 1, 1984, pp. 25-36.
- Anna Laura Bellina, *I gesti parlanti ovvero il recitar danzando. Le Festin de pierre e Semiramis*, in *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi. Atti del convegno di studi (Livorno, 14-15 dicembre 1987)*, a cura di Federico Marri, Olschki, Firenze 1989, pp. 107-117.
- Bruce Alan Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Clarendon Press, Oxford 1991.
- Rosa Cafiero, *Ballo teatrale e musica coreutica*, in Francesco Cotticelli – Paolo Giovanni Maione, *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Turchini Edizioni, Napoli 2009, vol. II, pp. 707-732.
- Elena Cervellati, *Impronte sulla carta. Epifanie e scartafacci per dire Marie Taglioni (Bologna, 1842)*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno X, n. 10, 2018, pp. 37-53, online:



<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/8851> (u.v. 7/04/2019).

- Rossana Dalmonte, “*Une écriture corporelle*”: la musica e la danza, in Ezio Raimondi (a cura di), *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 145-239.
- Arianna Beatrice Fabbricatore, *Elementi di drammaturgia pantomima: il Ballo della Didone e la riforma italiana della danza*, in «Rivista di letteratura teatrale», vol. VIII, 2015, pp. 39-58.
- Arianna Beatrice Fabbricatore, *Gasparo Angiolini et la réforme morale de la danse italienne*, in «European Drama and Performance Studies», numéro monographique *Danse et morale, une approche généalogique*, sous la direction de Marie Glon et Juan Ignacio Vallejos, n. 8, 2017, pp. 143-161.
- Arianna Beatrice Fabbricatore, *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2017.
- Ismene Lada Richards, *Dead but not Extinct: on Reinventing Pantomime Dancing in Eighteenth-century England and France*, in Fiona Macintosh (edited by), *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*, OUP, Oxford 2010, pp. 19-38.
- Carmela Lombardi, *Il Ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Paravia, Torino 1998.
- Luciano, *La danza*, a cura di Simone Beta, traduzione di Marina Nordera, Marsilio, Venezia 1992.
- Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet d'Action*, CUP, Cambridge 2011.
- Stefania Onesti, “*L'arte di parlare danzando*”. Gasparo Angiolini e la Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 0, ottobre 2009, pp. 1-34, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1638/1012> (u.v. 7/04/2019).
- Stefania Onesti, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, Accademia University Press, Torino 2016.
- Stefania Onesti, *Gasparo Angiolini. Appunti e riflessioni fra prassi scenica e modalità compositive: tre versioni della Semiramide*, in Id. (a cura di), *I passi della danza. Indagini sulla creazione coreica*, Pagina, Bari 2019, pp. 13-35.
- Stefania Onesti, *Libretti e programmi, avvisi e argomenti. Alcune note sul libretto di ballo nel secondo Settecento italiano*, in Id. (a cura di), *Il gesto tra messinscena e critica. Studi sulla danza e sul teatro di società nel secondo Settecento italiano*, Esedra, Padova 2019 (in corso di stampa).
- Caterina Pagnini, *Il balletto “riformato”: Gasparo Angiolini e la codificazione della danza teatrale moderna*, in *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca. Atti del convegno di studi dedicato a Silvana Sinisi ed Eugenia Casini Ropa (Università di Bologna, 24-25 settembre 2009)*, Bonanno, Roma 2011, pp. 43-50.
- Caterina Pagnini, *Dalla pantomima classica al ballet d'action*, in «Mantichora», n. 7, 2017, pp. 158-169, online: <http://ww2.unime.it/mantichora/?p=795> (u.v. 21/10/2019).
- Flavia Pappacena, *La danza classica. Le origini*, Laterza, Bari 2009.
- José Sasportes, *Marmontel musa dei balli a Venezia*, in *L'opera tra Venezia e Parigi*, a cura di Maria Teresa

- Muraro, Olschki, Firenze 1988, pp. 91-104.
- José Sasportes, *Durazzo e la danza*, in *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al dramma*, a cura di Giovanni Morelli, Olschki, Firenze 1996, pp. 177-189.
  - José Sasportes, *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, EDT, Torino 2011.
  - Renato Soriga, *L'idea nazionale italiana dal secolo XVIII all'unificazione moderna*, a cura di Silio Manfredini, Società tipografica modenese, Modena 1941.
  - Alberto Testa, *Il binomio Gluck-Angiolini e la realizzazione del balletto Don Juan*, in «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», voll. XXIX-XXX, Nuova Serie, nn. 9-10, Olschki, Firenze 1975, pp. 535-547.
  - Lorenzo Tozzi, *Il balletto pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*, Japadre, L'Aquila 1972.
  - Lorenzo Tozzi, *Attorno a Don Juan*, in «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», voll. XXIX-XXX, Nuova Serie, nn. 9-10, Olschki, Firenze 1975, pp. 549-564.
  - Lorenzo Tozzi, *La poetica angioliniana del balletto pantomimo nei programmi viennesi*, in «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», voll. XXIX-XXX, Nuova Serie, nn. 9-10, Olschki, Firenze 1975, pp. 487-499.
  - Lorenzo Tozzi, “*Semiramis*”, in «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», voll. XXIX-XXX, Nuova Serie, nn. 9-10, Olschki, Firenze 1975, pp. 565-570.
  - Lorenzo Tozzi, *Il Balletto nel Settecento: questioni generali*, in Alberto Basso (a cura di), *Musica in scena: storia dello spettacolo musicale*, UTET, Torino 1995-1997, 6 voll., vol. V, *L'arte della danza e del balletto*, pp. 39-62.
  - Lorenzo Tozzi, *L'evoluzione del ballo teatrale nel secolo XVIII*, in Alberto Basso (a cura di), *Musica in scena: storia dello spettacolo musicale*, UTET, Torino 1995-1997, 6 voll., vol. V, *L'arte della danza e del balletto*, pp. 63-88.
  - Patrizia Veroli, *Il libretto di ballo. Riflessioni storiche e teoriche in omaggio ad Alberto Testa*, Piretti, Bologna 2017.
  - Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, Pitman, London 1974.

Lucas Serol

## Les images du feu dans l'écriture de la danse: regards croisés d'écrivains et de danseurs au début du XX<sup>ème</sup> siècle

Associer les termes de *danse* et de *feu* semble presque convenu, l'expression de *danse du feu* venant vite à l'esprit, au point d'être référencée dans des définitions du mot *danse* dans plusieurs dictionnaires, par exemple dans le *Trésor de la Langue Française*. On conçoit assez facilement ce que peuvent être ces danses du feu: des danses sacrées et rituelles qui prennent place autour d'un feu.

L'image du feu vient toutefois définir ou représenter la danse en dehors de ce cadre religieux, y compris quand rien dans la danse ne cherche à manifester cet élément. Cette image devient particulièrement récurrente au début du XX<sup>ème</sup> siècle pour décrire la modernité chorégraphique qui fait alors son apparition. Guy Ducrey montre en effet qu'à cette époque l'écriture de la danse est placée sous le signe du feu, et ce à partir de la rupture avec la tradition classique, en particulier celle de Loïe Fuller<sup>1</sup>. Sa *Danse du feu* a inspiré le milieu littéraire français de l'époque et les auteurs se sont emparés de cette image du feu pour servir leur esthétique et saisir celle de la danseuse. Cela est en effet particulièrement visible chez les symbolistes, comme en témoignent par exemple les textes de Paul Valéry dans lesquels celui-ci cherche à comprendre ce qu'est véritablement la danse. Les références à la flamme permettront de décrire des mouvements qui semblent échapper à la description tant par leur complexité et leur aspect novateur que par leur rapide enchaînement qui rend difficile une transcription écrite du spectacle. Elles offriront également une analogie facilement compréhensible pour définir certains aspects constitutifs de l'art chorégraphique.

---

1. Guy Ducrey, *Tout pour les yeux: Littérature et spectacle autour de 1900*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2010, p. 172: «Cette analogie de l'artiste du mouvement avec la flamme, souvent répétée dans le premier quart du XX<sup>ème</sup> siècle, était loin d'être fortuite. Elle trouvait son origine dans une chorégraphie bien réelle, et qui avait laissé un souvenir impérissable dans les esprits: celle de Loïe Fuller [...]. Le spectacle avait saisi les imaginations et inspiré des textes par dizaines, mais aussi des tableaux, des sculptures et autres objets de décoration. [...] Les symbolistes y voient la confirmation de leurs théories sur l'impersonnalité de la ballerine; les décadents interprétèrent cela en termes d'apocalypse; les naturalistes ont cherché à ternir son aura en la poursuivant dans les loges; et certains auteurs puisent dans ces trois inspirations».

Or, si l'image du feu s'impose aux non-danseurs lorsqu'ils écrivent sur la danse, ce que permettent de comprendre certaines études sur la symbolique du feu, on peut remarquer que les danseurs et danseuses eux-mêmes font appel à cet élément naturel pour parler de leur art. Le feu n'est alors plus là comme substitut d'éléments visibles dans la danse qu'on ne saurait formuler, mais vient représenter la démarche de l'artiste et ses sensations. Si Guy Ducrey voit la récurrence du feu dans les discours littéraires du premier quart du XX<sup>ème</sup> siècle, on peut noter qu'en s'intéressant aux écrits de danseurs, cette analogie se retrouve dans les deux premières générations de danseurs modernes. La modernité chorégraphique étant alors à ses balbutiements, nombreux sont les danseurs qui ont pris la plume pour définir leur art, empruntant ainsi plusieurs images aux discours littéraires. La représentation du feu de la danse englobe ainsi la première moitié du siècle, ainsi que les différentes modernités chorégraphiques de l'époque, en témoignent les textes de Rudolf Laban, Mary Wigman, Serge Lifar et Martha Graham que nous étudierons.

Une réflexion sur l'imagerie du feu pose alors la question du rapport à la danse: cet art ne se pense pas de la même manière pour un artiste qui y consacre sa vie et pour un amateur qui en a une expérience extérieure et ponctuelle. Il s'agit donc bien d'une différence de perspective, même si les mécanismes semblent être les mêmes. La récurrence des images pyriques pour parler de danse nous invite à confronter ces deux regards en posant l'hypothèse d'une correspondance entre ces deux emplois. Y a-t-il finalement quelque chose qui rattache profondément la danse au feu pour que notre regard et notre imagination soient attirés par cette analogie? Quelle est la symbolique de cette image pour l'écrivain et pour le danseur? Même si ces interrogations laissent imaginer que l'on trouvera une opposition entre ces deux types de discours, nous chercherons à montrer leur complémentarité. La flamme que semblent ressentir ou chercher à manifester les danseurs et danseuses, et celle que voient les écrivains face à une danse, ne pourraient-elles pas incarner un seul et même feu qui se manifesterait différemment à l'écrit selon la posture de l'auteur?

## ***La Danse du feu de Loïe Fuller***

Comme nous l'avons dit, cette tradition de la représentation de la danse par le feu trouve comme origine une danse bien précise, la *Danse du feu* de Loïe Fuller. Cette danse est créée en 1895, et pour rendre visible le feu, un éclairage est fixé sous la scène, et éclaire la danseuse par-dessous, à travers une plaque de verre. La Loïe danse au-dessus de cette plaque, incarnant ainsi l'essence même du feu. Plus tard elle traitera son costume avec de la pechblende pour lui donner un effet phosphorescent<sup>2</sup>.

---

2. Voir Annie Suquet, *L'éveil des modernités: une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Centre national de la danse, Pantin 2012, pp. 83-84, et Giovanni Lista, *Loïe Fuller en pionnière des arts*, dans Loïe Fuller, *Ma vie et la danse* suivie de *Écrits sur la danse*, Giovanni Lista (édité par), Bojidar Karageorgevitch (traduction par), L'œil d'or, Paris 2002, p. 11.

La scénographie et le costume viennent donc accompagner le mouvement pour que la danse produise l'image du feu. Le résultat est réussi, en témoigne la description de Félicien de Ménénil dans *Histoire de la danse à travers les âges*:

C'est une clarté qui marche, qui vit, qui palpite, et la chose véritablement émouvante, c'est que de toutes ces flammes froides, de ce feu qu'on ne sent pas brûler jaillit entre deux volutes de lumière une tête de femme au sourire énigmatique, la tête de la danseuse sur un corps de phosphorescences insaisissables et que les lueurs vives embrasent et transfigurent<sup>3</sup>.

La danse est alors un succès puisque l'image de la flamme apparaît et la danseuse elle-même semble enflammée. Mais plus important encore, de Ménénil suggère que le corps de la danseuse semble se consumer, disparaître au profit de cette flamme, puisqu'il ajoute que «ce corps gracieux de femme [...] se perd en des ébrouements de flamme, en des fulgurances de lumière, fugitives et brillantes lueurs, que strient des éclairs et que paillettent des étincelles»<sup>4</sup>. L'esthétique de Loïe Fuller repose justement sur cette idée de disparition: sachant que dans sa danse son corps disparaît derrière les voiles, et qu'en parallèle cette danse fait apparaître un feu, il est logique que l'image du feu prenne la place du corps de la danseuse dans l'écriture de la danse. La danseuse ne donne pas à voir des images, elle devient véritablement ces images, en témoigne la formule de Pierre Pasquale à propos de Loïe Fuller: «Elle est libellule, elle est feu, elle est lumière, ciel, étoiles»<sup>5</sup>. L'équivalence est affirmée ici, et les termes de «feu», «lumière», et «étoiles» renvoient à une même isotopie qui montre la prédominance de l'image de la flamme. Le corps humain est remplacé par la flamme, comme l'exprime par exemple Jérôme Doucet à la même époque. On peut noter une évolution dans le discours de ce dernier, car s'il commence par affirmer que le corps de la danseuse demeure au sein de cette image<sup>6</sup>, il ajoute ensuite que «c'est surtout une âme, c'est surtout un cœur, plus qu'une chair, qui habitent cette atmosphère de flamme purifiante et d'éclatante clarté»<sup>7</sup>. Il considère que le corps de la danseuse est bel et bien consumé par le feu et par la danse, et ne laisse derrière lui que cette flamme qu'elle devient.

Cette vision entre ainsi en résonance avec la célèbre formule de Mallarmé affirmant que la danseuse n'est pas une femme qui danse<sup>8</sup>: l'image du feu faciliterait peut-être cette disparition de la femme au profit de la danse, car le feu viendrait brûler ce qui fait d'elle une femme pour ne laisser que le mouvement et la métaphore qu'il propose. Ce développement de l'imagerie du feu s'expliquerait donc

3. Félicien de Ménénil, *Histoire de la danse à travers les âges*, Alcide Picard & Kaan, Paris 1905, p. 340.

4. *Ibidem*.

5. Pierre Pasquale, *L'âme de la danse*, dans «Revue Illustrée», n. 22, 1<sup>er</sup> novembre 1903, pp. 28-29: p. 29.

6. Jérôme Doucet, *Miss Loïe Fuller*, dans «Revue Illustrée», n. 22, 1<sup>er</sup> novembre 1903, pp. 19-27: p. 19: «Il y a bien un être humain de chair et d'os, si invraisemblable que cela puisse paraître, qui habite dans ces flammes».

7. *Ibidem*.

8. Stéphane Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, in Id., *Divagations*, in Id., *Œuvres Complètes: tome II*, édition de Bertrand Marchal, Gallimard, Paris 1998, pp. 160-203: p. 171: «À savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas».

aussi par un contexte historique, par la vision de la danse qui émerge au tournant du siècle. Pierre Pasquale évoque également cette idée lorsqu'il écrit que «l'âme de la danse devait naître en ce siècle douloureux et fiévreux. Loïe Fuller cisela du rêve. Nos désirs fous, nos peurs de néant, elle les dit dans sa danse du feu»<sup>9</sup>. En qualifiant ce siècle de «fiévreux», il semble placer cette époque sous le signe du feu, ou en tout cas voit dans la danse du feu de Loïe Fuller l'incarnation de ce qui fait cette époque. Cette flamme devient ici l'âme de la danse, ce qui laisse entrevoir deux choses: d'une part, il y aurait bien quelque chose de pyrique dans la danse, et d'autre part, la danse de Loïe Fuller va déterminer le regard porté sur la danse au XX<sup>ème</sup> siècle. Nous l'avons vu, Guy Ducrey explique comment la *Danse du feu* a mis en place cette analogie entre danse et flamme à cette époque, et montre les conséquences que cela a eu dans les discours littéraires sur la danse<sup>10</sup>. Elle est à l'origine de cette tradition de l'association entre la danse et le feu, comme en témoigne cet extrait de l'article de Pierre Pasquale:

Toute une floraison de rêve s'étire. Le poème animé de la fleur chante là: délicate, fugitive et mystérieuse. C'est le firmament pur essaimé d'étoiles et c'est la danse du feu. Une flamme crépitante s'allume. Elle tourne et se tord et flamboie. De la fumée lourde comme un encens suinte et fuse dans l'obscurité où ruissent des lueurs d'incendie. Au milieu du Sabbat embrasé, léché par les torrents de feu qui déferlent, un masque étrange – flamme aussi – s'estompe, rouge sur l'air rougi. Les flammes meurent en une flamme unique qui grandit, immensément. On dirait la pensée humaine se déchirant dans la nuit. Et nous demeurons le cœur poigné: de la Beauté passe. Âme des fleurs, âme du ciel, âme du feu. Loïe Fuller nous les a données. D'aucunes sertissent des mots ou des gammes. Elle créa l'âme de la Danse. Car jusqu'à Loïe Fuller la robe légère flotte à l'haleine de la flamme dorée<sup>11</sup>.

Ce texte permet d'expliquer l'intérêt de cette danse du feu pour les auteurs de l'époque: outre la notion de «poème animé» qui rappelle la conception mallarméenne de la danse comme poésie corporelle, et cette formule «Elle créa l'âme de la Danse» qui montre que cette chorégraphie fait comprendre ce qu'est véritablement la danse, on peut remarquer ici une fascination pour cette flamme. Il y a en effet un plaisir à décrire le feu, dont rend compte la diversité des termes venant construire cette image pyrique: «flamme» (répété cinq fois en quelques lignes), «fumée», «lueurs d'incendie», «embrasé», «torrents de feu», «âme du feu». Le discours sur la flamme cherche à produire un spectacle visuel à la hauteur de la danse dont il est question, d'où des variations de lumière («essaimé d'étoiles», «lueurs d'incendie»), mais aussi de couleur («rouge sur l'air rougi», «la flamme dorée»). Le feu fascine et vient ainsi incarner la «Beauté», si bien que c'est la flamme qui vient danser à son tour avec «Elle tourne et se tord et flamboie». Ce rythme ternaire accompagné d'une polysyndète vient chorégraphier le mouvement du feu, en faire un mouvement beau et spectaculaire. Cette description mise en lien avec les autres verbes de mouvement de l'extrait nous montre que le lexique propre au mouvement du feu est utilisé pour décrire la danse, et donc que cette analogie avec la flamme permet aux auteurs de saisir la

9. Pierre Pasquale, *L'Âme de la danse*, cit., p. 29.

10. Guy Ducrey, *Tout pour les yeux: Littérature et spectacle autour de 1900*, cit., p. 172. Voir p. 1 de l'article.

11. Pierre Pasquale, *L'Âme de la danse*, cit., p. 28.

danse à l'écrit, de déjouer les difficultés de décrire la danse, comme en témoigne l'évocation par Jérôme Doucet, avant d'employer ces mêmes images de feu, d'«une difficulté presque insurmontable – pour [lui] – à trouver dans les mots assez de magie»<sup>12</sup> pour décrire aux lecteurs cette danse.

## **Le feu dans la vision littéraire de la danse: l'exemple de *L'Âme et la Danse* de Paul Valéry**

La récurrence du feu dans les discours littéraires sur la danse du début du XX<sup>ème</sup> siècle se comprend principalement par trois facteurs. On retrouve trois mécanismes qui justifient le recours aux images du feu pour décrire ou théoriser la danse, et qui s'expliquent par les différentes idées reçues et représentations concernant le feu, qu'a exposées notamment Bachelard. Une approche philosophique de cette question permettra d'éclairer la construction de ces discours sur la danse. Pour comprendre cet emploi du feu par les écrivains, nous nous intéresserons en particulier à Paul Valéry, qui accorde une place centrale à l'image du feu pour approcher la danse, notamment dans son dialogue *L'Âme et la Danse* qui laisse voir ces trois usages de l'image du feu.

Comme évoqué plus haut, le feu viendrait prendre la place de la danseuse dans le texte pour permettre une description spectaculaire du mouvement, et répondre aux difficultés de décrire les pas de danse. Ce mécanisme par lequel la danse résiste à l'écriture verbale est étudié par Alain Montandon, qui évoque justement le feu dans son analyse. Il décrit en effet une impossibilité de peindre la chose, expliquant que la danse ne peut vraiment faire l'objet d'un discours, car elle s'y dérobe. Selon lui, «la danseuse ne cesse d'effacer son geste, d'abstraire la trace, chaque mouvement anéantit le précédent, se brûle à chaque instant comme une flamme»<sup>13</sup>. Il est intéressant de noter que la critique littéraire des dernières années continue à employer ces images: cela montre combien cette référence au feu est ancrée dans nos schémas de représentation, mais aussi que ce parallèle semble légitime. Si l'on en croit le propos d'Alain Montandon, la flamme ne viendrait pas représenter la danseuse ou ses mouvements, mais plutôt incarner ce qui rend la danse insaisissable. Elle viendrait légitimer et expliquer l'absence de description rigoureuse du mouvement dansé. Ce propos d'Alain Montandon s'intègre dans une réflexion sur la représentation de la danse de Salomé. Il explique que la représentation de Salomé chez Mallarmé est déterminée par «les conséquences de la danse de Salomé qui échappe au langage et même à la représentation»<sup>14</sup>, et cite à ce propos cette expression de Mallarmé: «peindre, non la chose, mais

12. Jérôme Doucet, *Miss Loïe Fuller*, cit., p. 19.

13. Alain Montandon, *Introduction*, dans Alain Montandon (sous la direction de), *Écrire la danse*, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 1999, pp. 7-28: p. 20.

14. *Ibidem*.

l'effet qu'elle produit»<sup>15</sup>. La flamme viendrait donc représenter ce qui est ressenti par le spectateur, et non ce qui se manifeste concrètement sur scène.

Valéry est sans doute l'un des auteurs qui a le plus exploité cette image de la flamme pour illustrer sa conception de la danse, elle-même héritée de celle de Mallarmé. On retrouve ainsi ces images dans son dialogue socratique *L'Âme et la Danse*, lorsque par exemple le personnage de Phèdre s'exclame à propos de la danseuse Athikté: «On croirait que la danse lui sort du corps comme une flamme!»<sup>16</sup>. On peut voir ici que la comparaison, si elle rapproche danse et feu, invite aussi à tenir à distance cette image, puisqu'elle ne correspond qu'à un élément de la danse: la manière avec laquelle les mouvements apparaissent. La danseuse ne ressemble pas à une flamme, et le feu ne permet pas de décrire le mouvement, mais rend plutôt compte de la frénésie avec laquelle les mouvements s'enchaînent. Le personnage de Socrate poursuit ce parallèle en répondant plus loin: «Voyez-moi ce corps, qui bondit comme la flamme remplace la flamme, voyez comme il foule et piétine ce qui est vrai! Comme il détruit furieusement, joyeusement, le lieu même où il se trouve, et comme il s'enivre de l'excès de ses changements!»<sup>17</sup>. Là encore, la comparaison étant introduite par le verbe *bondir*, on serait en mesure de croire que le mouvement du feu viendrait représenter le mouvement de la danseuse, mais c'est le verbe *remplacer* qui est mis en valeur ici. L'image du feu sert donc surtout d'analogie pour incarner l'instabilité du corps dansant: en détruisant le lieu où il se trouve, le corps de la danseuse ne se rend pas accessible au regard de l'écrivain. L'image du feu facilite ainsi la saisie de ces mouvements rapides, et permet presque de faire oublier les limites de l'écriture au lecteur. Guy Ducrey met en parallèle la récurrence de l'image du feu et celle de l'image du lys dans les discours sur la danse. On peut ainsi appliquer au feu ce qu'il dit sur le lys, qui face aux «formes successives» et «fugitives», offrait «un repos dans la succession rapide», si bien que «la difficulté de dire le spectacle était, un instant, suspendue»<sup>18</sup>. Il y a donc une véritable utilité de l'image du feu, car elle offre un socle solide pour décrire la danse, une image plus explicite pour décrire au moins un aspect du spectacle. Valéry exprime cette difficulté de saisir la danse, expliquant que son esprit (et par conséquent son écriture) ne dispose pas de cette même frénésie<sup>19</sup>. Or cette idée de rapidité et de dynamisme est associée au feu d'après Bachelard, puisqu'il explique dans son introduction de

15. Stéphane Mallarmé, *Lettre à Henri Cazalis du 30 octobre 1864*, dans Id., *Correspondance, Lettres sur la poésie*, sous la direction de Bertrand Marchal, Yves Bonnefoy (préface), Gallimard, Paris 1995, p. 206.

16. Paul Valéry, *L'Âme et la danse*, dans Id., *Eupalinos; L'Âme et la danse; Dialogue de l'arbre*, Gallimard, Paris 2016, pp. 107-151: p. 143.

17. *Ivi*, pp. 142-143.

18. Guy Ducrey, *Corps et graphies: Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle*, Honoré Champion, Paris 1996, p. 454: «Parmi les diverses formes adoptées par la danseuse, le lys est, avec le feu, la seule qui ait donné lieu, sous la plume des contemporains, à des évocations systématiques. C'est sans doute qu'elle offrait une évidence commode: entre cent formes successives, et si fugitives qu'elles étaient à peine reconnaissables, voilà qu'était ménagé dans le spectacle un moment de vision confortable et familière, un repos dans la succession rapide. La difficulté de dire le spectacle était, un instant, suspendue, quand bien même l'hybridité de la femme-fleur ne levait pas tous les embarras».

19. Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, cit., p. 135: «J'aurais besoin maintenant de cette puissance légère qui est le propre de l'abeille, comme elle est le souverain bien de la danseuse... Il faudrait à mon esprit cette force et ce mouvement concentré».



*Fragments d'une poétique du feu* que «dans le discours enflammé, toujours l'expression dépasse la pensée [...]». Les images du feu ont une action dynamique»<sup>20</sup>. La comparaison au feu vient donc exposer cet écart entre expression et pensée, et donc ici entre l'écriture et la danse, mais également rendre compte, par cet aspect incandescent, d'une fascination pour ces qualités de la danse, enviées par l'écrivain.

Un autre lieu commun, que l'on retrouve à la fois dans les représentations du feu et dans celles de la danse, et qui explique en partie cette association topique, est le rapport ambivalent à la sensualité et à la pureté. Bachelard explique en effet que «les propriétés du feu apparaissent [...] chargées de nombreuses contradictions», notamment à travers une «dialectique de la pureté et de l'impureté»<sup>21</sup>. Or, on retrouve cette dialectique dans les représentations de la danseuse, qui est tantôt symbole de pureté par la grâce de son mouvement, tantôt symbole d'impureté par sa sensualité et l'exposition de sa chair. La danseuse peut donc passer d'un état à un autre, selon le mouvement ou selon le regard qui est porté sur elle «car si ses évolutions la révèlent séduisante, et animale, et offerte, elles peuvent aussi la délivrer de sa forme humaine. Transfigurée, elle devient alors universelle ou cosmique»<sup>22</sup>. On comprend mieux alors l'évidence de la mention du feu pour parler de danse. Le feu permet d'incarner cet érotisme qui se dégage de la danse, car, comme le rappelle Bachelard, le feu a été sexualisé dans ses représentations<sup>23</sup>. En parallèle, il représente également la pureté parce qu'il «sépare les matières et anéantit les impuretés matérielles»<sup>24</sup>, comme la danseuse se sépare de sa forme humaine.

Cette ambivalence est par exemple présente dans la vision que donne de Ménélo de Loïe Fuller, lorsqu'il écrit qu'«il y a dans ces apparitions surprenantes quelque chose de démoniaque et de satanique, mais d'un satanisme doux»<sup>25</sup>, la danseuse étant ange et démon à la fois, pure et sensuelle. On retrouve cette dialectique dans le dialogue de Valéry, puisque les danseuses font l'objet de descriptions d'où se dégage une forte dimension érotique («Rhodopis est l'autre, qui est si douce, et si aisée à caresser indéfiniment de l'œil»; «Je respire, comme une odeur muscate et composée, ce mélange de filles charmeresses»<sup>26</sup>), y compris lorsqu'Athikté est comparée à une «étincelante salamandre» (une créature de feu donc), «qui s'agite adorablement dans nos regards»<sup>27</sup>. Cependant, cette flamme sensuelle est très vite transformée en flamme purificatrice, car les deux longues tirades de Socrate consacrées au feu rendent compte d'une perfection morale: la danseuse a «les vertus et les puissances de la flamme», si bien que «les hontes, les ennuis, les niaiseries, et les aliments monotones de l'existence s'y consomment,

20. Gaston Bachelard, *Fragments d'une Poétique du Feu*, établissement du texte, avant propos et notes par Suzanne Bachelard, Les Presses universitaires de France, 1<sup>ère</sup> édition, Paris 1988, pp. 37-38.

21. Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris 1992, p. 173.

22. Guy Ducrey, *Tout pour les yeux: Littérature et spectacle autour de 1900*, cit., pp. 26-27.

23. Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, cit., p. 81: «Si la conquête du feu est primitivement une "conquête" sexuelle, on ne devra pas s'étonner que le feu soit resté si longtemps et si fortement sexualisé».

24. *Ivi*, pp. 175-176.

25. Félicien du Ménélo, *Histoire de la danse à travers les âges*, cit., p. 340.

26. Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, cit., p. 115 et p. 118.

27. *Ivi*, p. 142.

faisant briller à nos yeux ce qu'il y a de divin dans une mortelle»<sup>28</sup>. Ce passage sur le feu dans le dialogue de Valéry est prolongé par le rapport entre le corps dansant et l'âme. Par cette purification, le corps consumé de la danseuse laisse place à une âme («Et le corps qui est ce qui est, le voici qu'il ne peut plus se contenir dans l'étendue! [...] Il veut jouer à l'universalité de l'âme!»<sup>29</sup>), véritable enjeu du débat entre les personnages. Or, on retrouve dans l'analyse de Bachelard l'idée selon laquelle le feu rend compte du passage de la matière à l'esprit, puisque dans les représentations du feu sacré, «le feu se dématérialise, se déréalise; il devient esprit»<sup>30</sup>. On observe ainsi exactement les mêmes processus pour la danse et la flamme: l'interprétation philosophique de ces deux phénomènes, qui impliquent une matière changeante et instable, viendra donc figer ces discours et imposer ce parallèle.

La troisième cause principale de ce parallèle repose sur cette interrogation philosophique, l'image du feu étant sollicitée pour chercher à définir la danse. Nous l'avons vu, il est difficile de saisir la danse à l'écrit tant elle échappe à la description, et elle semble également réunir des caractéristiques antithétiques. Dès lors, il semble également impossible de la définir, de cerner son essence. Ce critère est encore une fois partagé par le feu d'après Bachelard, puisque celui-ci explique que «quand on demande à des personnes cultivées, voire à des savants, comme je l'ai fait maintes fois: "Qu'est-ce que le feu?" on reçoit des réponses vagues ou tautologiques qui répètent inconsciemment les théories philosophiques les plus anciennes et les plus chimériques»<sup>31</sup>. De la même manière que le feu semble ne pouvoir être défini autrement que par le feu, la danse semble bien souvent se résumer uniquement à la danse sans que l'on puisse aller plus loin dans l'explication: «Que veux-tu de plus clair sur la danse, que la danse elle-même?» répond Éryximaque à Socrate dans le dialogue de Valéry, lorsque celui-ci demande «qu'est-ce véritablement que la danse?»<sup>32</sup>. Ainsi, de la même manière que la manifestation physique du feu et de la danse nous échappe, leur essence aussi semble se soustraire à l'esprit.

C'est pour cette raison que la question de savoir ce qu'est la danse est rapidement suivie chez Valéry de celle de savoir ce qu'est le feu. En confrontant deux objets que l'on peine à définir, l'auteur parvient non seulement à expliquer certaines de leurs caractéristiques au travers d'une analogie, en mettant en avant leurs similitudes, mais également à les définir ensemble, cette confrontation permettant de dépasser ce qui s'opposait à la compréhension. Guy Ducrey explique en effet que Valéry use «d'une métaphore élémentaire: celle du feu et de la flamme, emblèmes d'une fusion miraculeuse entre l'instant et la durée, entre la matière et l'esprit»<sup>33</sup> pour comprendre la danse. Cet élément est le point de rencontre des concepts de temps, de corps et d'esprit, et donc permet de soulever des questions philo-

---

28. *Ibidem.*

29. *Ivi*, p. 144.

30. Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, cit., p. 177.

31. *Ivi*, p. 13.

32. Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, cit., p. 129.

33. Guy Ducrey, *Tout pour les yeux: Littérature et spectacle autour de 1900*, cit., p. 27.

sophiques qui s'imposent lorsque l'on fait face à la danse. Dans le dialogue, Socrate propose ainsi cette formule: «Mais qu'est-ce qu'une flamme, ô mes amis, si ce n'est *le moment même?*»<sup>34</sup>, ce qui conduit Éryximaque à résumer cette réflexion sur la danse par «l'instant engendre la forme, et la forme fait voir l'instant»<sup>35</sup>. Cette difficulté de définir danse et feu se trouve alors résolue chez Valéry par l'étude de leur rapport au temps.

Ces analogies reposent toutefois sur des idées figées, bien souvent gratuites. Ce sont donc également des lieux communs qui invitent à représenter la danse par le feu. On peut voir par exemple chez Valéry cette image quelque peu convenue sur la danse, qui serait incarnation de la vie: «la Danse est un art déduit de la vie même, puisqu'elle n'est que l'action de l'ensemble du corps humain»<sup>36</sup>, et Bachelard soulève un cliché similaire sur le feu lorsqu'il écrit que «nous allons sans doute mieux comprendre tout ce qu'il y a de vain dans ces affirmations sans cesse répétées comme des vérités éternelles : le feu, c'est la vie; la vie est un feu»<sup>37</sup>, dénonçant «cette fausse évidence qui prétend relier la vie et le feu». Dans le cadre d'une approche philosophique, il y aurait alors en quelque sorte une vacuité du discours sur ces deux objets, et la référence au feu permettrait de combler ce vide pour rendre la danse perceptible, visible, et compréhensible.

Cette étude du cas de Valéry permet de comprendre ce qui dans cette image du feu séduit les écrivains pour parler de la danse. Le discours de Bachelard permet d'identifier ce qui prédestine le feu à illustrer la danse, comme le montre Gabriele Brandstetter dans son étude de ce texte, où elle insiste sur le rôle du feu pour incarner la notion de métamorphose ainsi que le rapport entre l'esprit et la matière<sup>38</sup>, qui sont justement au fondement de la conception de la danse pour Valéry. L'idée même du feu est foncièrement visuelle et permet ainsi au lecteur de se représenter la danse, ou du moins de construire les mouvements de la danseuse à partir des caractéristiques du feu mises en avant, et à l'écrivain, à défaut de parvenir à décrire précisément la danse, de résumer ce qu'il ressent et perçoit en tant que spectateur, en montrant ce qui, finalement, ne s'explique pas dans l'expérience de la danse.

## L'image du feu dans les discours de danseurs: une autre perspective

On comprend donc facilement ce qui motive l'image du feu dans les textes littéraires sur la danse: il s'agit d'un élément visuel qui permet de rendre compte d'un mouvement similaire à la danse, et en

34. Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, cit., p. 143.

35. *Ivi*, p. 145.

36. Paul Valéry, *Philosophie de la Danse*, in Id. *Œuvres I*, Gallimard, Paris 1957, pp. 1390-1403: p. 1390.

37. Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, cit., pp. 85-86.

38. Gabriele Brandstetter met elle aussi en parallèle l'étude de Bachelard sur le feu et les discours sur la danse du début du XX<sup>ème</sup> siècle, et en déduit que le feu est prédestiné à représenter la danse: «This manifestation of an embodied and yet consistently shape-shifting symbolic ambivalence predestines "fire" to be a mediator between spirit and matter, between body and sign. It symbolizes the process of movement by connecting the worlds of the body and of the imagination» (Gabriele Brandstetter, *Poetics of Dance*, Oxford University Press, Oxford 2015, p. 227).

parallèle ses caractéristiques offrent un point d'appui aux auteurs pour comprendre la danse. Cependant, on s'aperçoit que cette image de la flamme est également présente chez les danseurs, là où *a priori* cette analogie visuelle ne devrait pas être nécessaire car l'expérience de la danse ne se fait pas du point de vue du spectateur, et où la question de la définition de la danse devrait moins se poser chez des spécialistes de cet art. Les images pyriques auraient donc une autre fonction, et se manifesteraient à travers une autre perspective.

Certes, on retrouve la même dimension visuelle dans certains discours, lorsque la danse doit manifester cette impression de feu, ou que certaines caractéristiques du feu sont enviables pour le mouvement. On peut l'observer dans un texte de Mary Wigman, à propos de sa danse *Chant de la tempête* (*Sturmlied*):

*Furioso*, une bacchanale, un cri de désir de cette créature abandonnée aux éléments déchaînés – une expérience vécue dans l'extase jadis, à la cime d'une montagne – et maintenant recrée, brûlante, transformée par le phénomène de la création en une image allégorique: une hampe de feu – le chant de la tempête<sup>39</sup>.

Cet extrait témoigne d'une image pyrique qui se manifeste visuellement dans la danse, à travers cette «hampe de feu» qui vient incarner «le chant de la tempête». Il y a donc véritablement une vision de flamme qui vient inspirer la danseuse, et qu'elle cherche à transmettre dans ses mouvements. On remarque toutefois une autre flamme dans ce partage d'expérience, la flamme de la création. Wigman explique ici l'origine de l'une de ses danses, l'inspiration lui venant d'une expérience de la tempête en montagne. Or, elle décrit ici le processus de conversion d'une expérience en chorégraphie, et c'est au sein de ce processus que le feu semble apparaître. L'expérience est «recrée, brûlante, transformée par le phénomène de la création». L'adjectif «brûlante» annonce l'image du feu, qui est la conséquence directe de cette transformation. Le feu est en effet traditionnellement associé à l'idée de métamorphose, d'une part parce qu'il consume ce qu'il touche et le transforme en cendres ou en fumée, et d'autre part parce qu'il est traditionnellement représenté comme l'élément des alchimistes, et donc porte en lui tous ces mythes de métamorphose. Ici, le feu est donc moins une manifestation visuelle qui se perçoit sur scène, mais plutôt un moyen d'appréhender la création chorégraphique et l'inspiration de l'artiste. L'adjectif «brûlante» appuie par ailleurs cette théorie dans le sens où il témoigne d'une sensation, de la chaleur du feu: il s'agit donc bien d'un feu intérieur qu'expérimente la danseuse.

Le feu présent dans le discours des danseurs serait donc davantage une sensation. Il ne véhiculerait pas cette notion de vision lumineuse et esthétique, qui fascine les écrivains spectateurs de la danse, mais plutôt une idée de chaleur et d'énergie, qui permet au danseur de mettre un mot sur ce qu'il ressent au moment de créer ou de danser. Ainsi, bien souvent, le feu apparaîtra dans les textes de danseurs comme

---

39. Mary Wigman, *Chant de la Tempête (Sturmlied)*, in Id., *Le Langage de la danse*, Jacqueline Robinson (traduction par), Chiron, Paris 1986, p. 61.

ce qui fait de la danse un art, ce qui fait du corps mouvant un objet esthétique et spectaculaire. Dans un autre texte, Wigman le formule en rappelant l'importance du talent, que l'enseignement ne peut apporter:

Car si la nature n'a pas semé le levain du talent artistique de l'homme, aucune force, aucun désir, aucune volonté ne pourront enflammer cette torche qui deviendra le feu généreux de la puissance créatrice, au sein duquel le langage de la danse trouve son expression suprême dans l'œuvre d'art et où le danseur devient porteur et messager de l'art de la danse [...]. Protégez bien le feu de l'art, mon ami! – Tenez haut le flambeau<sup>40</sup>!

Ici on remarque un glissement de l'image du levain à celle du feu. Si le levain vient représenter le talent inhérent au danseur, le feu est la manière dont il se manifeste, et c'est cette image qui prendra le plus d'importance ici. On remarque notamment que la même image pyrique est répétée, la «torche» et le «flambeau» se répondent, ce qui montre que cette référence n'a rien de gratuit, elle renvoie à une vision précise dans l'esprit de la danseuse. Les verbes «enflammer» et «deviendra» présentent ce feu comme un processus, qui fait le lien entre le talent et la création, la «puissance créatrice». Il s'agit donc d'un feu invisible, intérieur, simplement présent dans le développement du danseur et dans la pratique de son art.

Ce feu se présente donc comme un élément essentiel de la danse, à tel point qu'il est présenté comme plus important que la technique, qui, *a priori*, ferait pourtant le sérieux de la discipline. Ce feu intérieur est en effet souvent cité comme condition *sine qua non* pour que la technique, donc une maîtrise du corps, puisse se faire danse et être reconnue comme un art. Serge Lifar expose alors un équilibre nécessaire entre le feu de l'art et la technique:

La naissance de l'art coïncide avec l'apparition de la technique. L'art s'étiole et périt quand il devient technique pure. La flamme créatrice dépourvue de technique est un délire de l'âme. Ce n'est pas de l'art. Une technique dénuée de flamme créatrice est un corps sans âme. La technique est un métier, qui doit servir de piédestal à l'art. L'accent est aussi indispensable à l'art que l'est la matière<sup>41</sup>.

Il établit ici une opposition entre deux excès, qui rendent compte d'une part de l'exigence technique de la danse, et d'autre part d'une méfiance envers cette technique, expliquée par le contexte des modernités chorégraphiques du début du XX<sup>ème</sup> siècle, qui tendent à prendre leurs distances vis-à-vis de la technique classique. On retrouve cette association entre la flamme et la création artistique, qui permet d'animer le corps du danseur, pour qu'il ne soit pas une simple statue mouvante. Le danseur ressent cette flamme quand il danse, mais semble aussi pouvoir la percevoir chez un autre danseur pour être à même de déterminer s'il s'agit vraiment d'art ou bien d'un «corps sans âme». Cela nous permet déjà de supposer que cette flamme intérieure est également visible, et donc qu'elle entre en écho avec

40. Mary Wigman, *Pédagogie de la danse – Lettre à un jeune danseur*, in Id., *Le Langage de la danse*, cit., p. 101.

41. Serge Lifar, *La Danse, La Danse académique et l'Art chorégraphique*, Gonthier, Genève 1965, p. 7.

une flamme extérieure perçue par le public. Pourtant, ce feu chez le danseur reste bien intérieur, voire intime. Dans ce même texte, Lifar écrit en épigraphe: «La Danse est mon foyer ardent»<sup>42</sup>. L'expression «foyer ardent» renforce cette image pyrique, les deux termes exprimant cette notion de feu, mais on remarque surtout qu'encore une fois il s'agit d'un feu ressenti, l'adjectif «ardent» renvoyant à la sensation, à la chaleur, tandis que le terme «foyer» renvoie tant au feu qu'à un lieu de repli. Ce feu est donc bien un état dans lequel se plonge le danseur, et qui vient véritablement définir la danse, en témoigne le verbe d'état.

On voit alors que l'importance des images pyriques est toute autre dans ce cas-là. Si chez les écrivains les références au feu étaient récurrentes, et sans doute justifiées par une tradition littéraire et une nécessité de trouver une analogie pertinente pour décrire la danse, chez les danseurs, la référence au feu semble davantage être le fruit d'une réflexion qui accompagne leur pratique quotidienne. Cela se confirme par le cadre temporel dans lequel se développent ces images: chez les écrivains, les exemples que nous avons vus montrent que l'évocation du feu se fait dans un constat immédiat du spectacle de la danse, tandis que chez les danseurs, ces parallèles se font dans un discours au présent gnomique; le propos s'insère dans une recherche d'une définition absolue de la danse et vient déterminer son essence. Cette distinction entre les deux emplois de ces images ne repose donc pas uniquement sur une opposition entre feu intérieur et feu extérieur, entre le point de vue du praticien et celui du spectateur, ce qui nous invite à remettre en cause cette distinction.

### **Feu intérieur et feu extérieur: une même flamme?**

Nous l'avons vu, ce feu intérieur semble pouvoir être visible, du moins par le danseur, qui saurait déterminer si la danse n'est qu'un emploi d'une technique, ou s'il s'agit d'une véritable forme d'art. De même, si le feu se manifeste différemment dans les discours d'écrivains et dans les discours de danseurs, les images restent similaires et dans les deux cas la référence à la flamme sert à mettre en lumière la qualité artistique de la danse, à lui donner une valeur qui justifie sa beauté esthétique et la fascination qu'elle peut engendrer. Dès lors, se pourrait-il que ces deux feux que nous avons opposés ne soient qu'une seule et même flamme? S'agirait-il d'une même énergie qui se manifeste dans la danse, et qui se ressent ou se perçoit selon la posture de celui qui écrit?

Cette hypothèse apparaît plus précisément à la lecture d'un extrait de l'autobiographie de Martha Graham, alors que celle-ci évoque ses élèves, en opposant, comme Serge Lifar, la technique qui ne suffit pas à faire de l'art et cette flamme qui serait l'essence même de la danse. Elle écrit ainsi: «Il semble qu'ils aient le désir de danser, de bien exécuter les mouvements et même d'exprimer quelque chose, mais pas le moindre soupçon de la raison d'être primordiale de la danse, de la raison pour laquelle il faut danser

---

42. *Ivi*, p. 4.

et faire ce qu'ils font...», avant d'ajouter qu'ils «font passer les effets de la danse avant sa cause»<sup>43</sup>. Cette «cause», cette «raison d'être primordiale», semble être comme chez Lifar une flamme, en témoigne le passage qui suit:

Je crois que je ne leur souhaite pas d'être jamais en feu si ce doit être pour eux aussi douloureux que ce l'est pour moi. Je me demande combien de temps on peut rester en feu. C'est un feu étrange. Peut-être convient-il à Jeanne. Je me le demande. Je me dis qu'au moins je sais ce que cela veut dire, se consumer lentement du dedans... se sentir possédé par les flammes au point de devenir infiniment brûlant et prêt à se réduire en cendre à tout instant. C'est sans doute très beau à voir<sup>44</sup>.

Outre le fait que ce passage soit extrêmement touchant du fait de l'expression de cette douleur, on remarque l'omniprésence de la flamme qui vient expliciter par une image visuelle ce qu'elle explique précédemment en termes théoriques. On retrouve des caractéristiques observées lors de nos analyses, à savoir qu'il s'agit d'un feu intérieur («du dedans»), qui se manifeste comme une sensation et un état («douloureux», «se sentir possédé par les flammes», «brûlant»), et surtout qui est un processus («se consumer», «devenir»). On peut également noter la traditionnelle association entre le feu et le sacrifice: ici, ce feu que ressent la danseuse vient marquer le sacrifice qui est fait au nom de l'art, pour la danse, la danseuse étant prête à «se réduire en cendre». Il s'agit d'un engagement absolu envers la danse, un topos que l'on retrouve également dans les discours littéraires sur la danse<sup>45</sup>, mais qui est ici ancré dans une expérience. L'acte de se consumer vient donc définir ici la manière de pratiquer cet art et distingue cette expérience d'une simple reproduction de la technique apprise.

Cette idée de mort par la danse n'est pas sans rappeler la fin du dialogue de Valéry, qui s'achève par la chute d'Athikté, tombée d'épuisement après sa danse, et qui semble un instant être morte d'avoir trop dansé. Cette référence au feu chez les danseurs et les écrivains semble donc avoir en commun une même idée de combustion par l'art, qui engage tellement le danseur que son corps comme son âme peuvent s'y perdre. Cependant, cette dernière phrase «c'est sans doute très beau à voir» retiendra davantage notre attention. Par cette simple phrase, Graham réarticule son emploi de l'image pyrique aux références à la flamme dans les discours de spectateurs de la danse. Cette phrase encourage à voir un lien entre ces deux mécanismes, et à supposer que le feu qui vient à l'esprit des spectateurs en contemplant une danse n'est en fait que la manifestation de ce feu intérieur qui habite le danseur et se trouve à l'origine de son art. On peut dès lors constater un dialogue entre les images telles qu'elles sont employées par les écrivains et celles que sollicitent les danseurs.

43. Martha Graham, *Mémoire de la danse*, Christine Le Bœuf (édition et traduction par), Actes Sud, Paris 1992, p. 157.

44. *Ibidem*.

45. Notons à cet égard que ce discours est présent également dans les discours d'écrivains, qui distinguent, de leur point de vue de spectateur, un engagement du danseur si fort qu'il se consume dans sa danse. Gabriele Brandstetter relève cela chez Rilke et Valéry notamment: «Rilke, in his poem "Spanish Dancer", and Valéry in his dialogue *Dance and the Soul*, evoke the image of the flame to describe a dancer entirely consumed by the intensity of the moment», Gabriele Brandstetter, *Poetics of Dance*, cit., p. 235.

On trouve ainsi des échos entre les écrits de danseurs et les écrits d'écrivains. Par exemple, Rudolf Laban, figure de proue de la théorie du mouvement du siècle dernier, fait la distinction que nous avons vue entre la danse véritable, et celle qui est dénuée de cette étincelle:

Tant de lamentables gesticulations affectées, de gestes creux, qui passent pour de la danse, sont à des kilomètres de cette attitude intime, d'où la véritable danse s'élève comme une flamme et d'où surgissent les trésors de ce continent inconnu<sup>46</sup>.

On remarque dans cet extrait que c'est avant tout cette «attitude intime» qui est privilégiée, et qui renvoie donc à ce qui anime le danseur, à ce feu intérieur, là où une danse qui ne serait pas habitée par cette même énergie ne se résumerait qu'à des «gestes creux». Cependant, on peut noter que cet état intérieur semble se manifester à l'extérieur, par l'expression «s'élève comme une flamme» qui lui donne une dimension visuelle. Cette image rappelle la formule de Valéry vue précédemment: «On croirait que la danse lui sort du corps comme une flamme!»<sup>47</sup>. On trouve cette même idée d'une flamme qui se dégage du corps du danseur ou de la danseuse, mais en associant le texte de Valéry à celui de Laban, on peut voir que cette flamme a pour origine un état intérieur, et donc qu'il y a bien une continuité entre ces deux feux.

De la même manière, on peut mettre en relation le discours de Valéry avec certains propos de Serge Lifar. Lorsque celui-ci écrit que «une technique dénuée de flamme créatrice est un corps sans âme [...]. L'accent est aussi indispensable à l'art que l'est la matière»<sup>48</sup>, il établit une analogie entre la technique et le feu d'une part, et l'âme et la matière de l'autre. Cela n'est pas sans rappeler le projet de *L'Âme et la Danse* de Valéry, qui voit dans la danse la manifestation de l'association entre l'âme et le corps, et le moment où l'âme est véritablement visible. Ce parallèle se justifie notamment parce que Paul Valéry a écrit un avant-propos à cet ouvrage de Lifar. Ce texte débute par: «L'âme de la danse l'habite»<sup>49</sup>. Cette phrase nous est livrée juste après l'épigraphe de Lifar qui présentait la danse comme son «foyer ardent»<sup>50</sup>. Sachant que Lifar insiste sur ce feu intérieur qui l'habite en dansant, et que Valéry décrit la danseuse à la fois comme une âme et comme une flamme dans son dialogue, cette «âme de la danse» qu'il mentionne sous-entend peut-être cette flamme. Dans ce texte, Valéry ne fait aucunement mention du feu. Cependant, il fait référence à son dialogue, puisque cet éloge du danseur s'achève ainsi: «La danse de Serge Lifar, ce poète du mouvement, et ses idées sur la danse ont l'auteur de *L'Âme et la Danse* pour admirateur». Au vu de l'importance de l'image du feu dans ce dialogue, et étant donné ce que dit Lifar sur la flamme qui anime le danseur (seulement deux pages après ce texte),

---

46. Rudolf Laban, *Ein Leben für den Tanz: Erinnerungen*, Reißner, Dresden 1935, pp. 89-90. Cité et traduit dans Isabelle Launay, *A la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban – Mary Wigman*, Chiron, Paris 1996, p. 93.

47. Paul Valéry, *L'Âme et la danse*, cit., p. 143.

48. Serge Lifar, *La Danse, La Danse académique et l'Art chorégraphique*, cit., p. 7.

49. *Ivi*, p. 5.

50. *Ivi*, p. 4.



on peut facilement imaginer que l'admiration de Valéry pour le danseur repose sur la manifestation de cette flamme qu'il idéalise dans son texte et qui fait pour lui la supériorité de la danse. La référence au dialogue cherche peut-être à signaler une correspondance entre leurs pensées, une conception de l'art similaire aux deux artistes. Certes, il peut également s'agir d'un pur hasard, mais en mettant côte à côte les discours de danseurs et d'écrivain, on trouve malgré tout des résonances entre ces différentes visions de flamme, et surtout un processus qui se dégage et rend véritablement compte d'un déplacement du feu de l'intérieur vers l'extérieur.

Rappelons par ailleurs que, de la même manière que les danseurs semblent être capables de déceler ce feu intérieur, les écrivains aussi semblent le percevoir. En effet, si l'on s'éloigne quelque peu des images de feu, on remarque dans les discours d'écrivains des références à une énergie, à une étincelle, qui anime le danseur. Mallarmé écrit notamment ceci au sujet de Loïe Fuller: «Une armature, qui n'est d'aucune femme en particulier, d'où instable, à travers le voile de généralité, attire sur tel fragment révélé de la forme et y boit l'éclair qui le divinise»<sup>51</sup>. Cet éclair qu'il perçoit et qui «divinise» ne serait-il pas l'équivalent de cette flamme que présentent les danseurs comme ce qui permet à la technique de s'élever au rang d'art? Il semblerait que danseurs comme écrivains peuvent déplacer leur point de vue, et passer d'une forme de feu à un autre. Ainsi, rien ne prouve véritablement que ces deux phénomènes ne soient qu'un, mais une cohésion de ces deux flammes transparaît malgré tout, et une mise en dialogue de ces textes vient justifier cette intuition.

## Conclusion

Ainsi, en recensant ces différentes images pyriques à travers des discours aussi divers, on remarque que les comparaisons entre la danse et la flamme ne sont pas dues au hasard, et ne sont pas présentes uniquement dans une perspective esthétique. Il y a certes une tradition qui explique en partie ces parallèles, mais en réunissant les différentes images on remarque que ces analogies reposent sur des critères communs à la danse et au feu, qui viennent structurer la pensée des écrivains et des danseurs, et se révèlent nécessaires à la mise en mots des expériences de la danse. Rappelons que nos exemples sont tirés de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, et s'intéressent aux débuts de la modernité chorégraphique. Le contexte vient également justifier ces images: il y a en effet dans cette distance prise par rapport à la danse classique, une recherche de l'origine de la danse, du mouvement, et donc une recherche de quelque chose de primaire. Or, dès les représentations de Loïe Fuller, cette idée, que revendiqueront plusieurs chorégraphes de la modernité, apparaît à travers l'image du feu, puisque Camille Mauclair précise à son sujet qu'elle «figure le retour par le feu aux formes primordiales de l'infini, au-dessus des

---

51. Stéphane Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, cit., p. 177.

passions et des cris»<sup>52</sup>. Ce retour aux formes primordiales, qui semble fondamental dans la constitution des modernités chorégraphiques, explique donc les multiples références à cet élément naturel qu'est le feu. Cela permet de comprendre pourquoi ce procédé est employé aussi bien dans les discours d'écrivains que dans ceux des danseurs. Malgré des rapports à la danse et des pratiques de l'écriture radicalement différents, les images pyriques sont omniprésentes dans les textes consacrés à la danse. Si l'on peut distinguer différentes formes de feu, avec notamment cette opposition entre un feu intérieur ressenti par les danseurs, et un feu extérieur contemplé par les écrivains, il semble en effet y avoir une continuité entre les deux. C'est pourquoi nous pouvons en conclure qu'il s'agit d'une même flamme qui anime le danseur et fascine le spectateur. Il y a bien dans la danse quelque chose qui relève de la flamme, et «c'est sans doute très beau à voir»<sup>53</sup>.

## Bibliographie

### Corpus de l'étude:

- Jérôme Doucet, *Miss Loïe Fuller*, dans «Revue Illustrée», n. 22, 1<sup>er</sup> novembre 1903, pp. 19-27.
- Martha Graham, *Mémoire de la danse*, Christine Le Bœuf (édition et traduction par), Actes Sud, Paris 1992.
- Rudolf Laban, *Ein Leben für den Tanz: Erinnerungen*, Reißner, Dresden 1935, cité et traduit dans Isabelle Launay, *A la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban – Mary Wigman*, Chiron, Paris 1996.
- Serge Lifar, *La Danse, La Danse académique et l'Art chorégraphique*, Gonthier, Genève 1965.
- Stéphane Mallarmé, *Divagations*, in Id., *Œuvres Complètes: tome II*, édition de Bertrand Marchal, Gallimard, Paris 1998, pp. 160-174.
- Stéphane Mallarmé, *Correspondance, Lettres sur la poésie*, Bertrand Marchal (édité par), Yves Bonnefoy (préface), Gallimard, Paris 1995.
- Camille Mauclair, *Sada Yacco et Loïe Fuller*, dans «La Revue blanche», n. 23, 2 septembre 1900, pp. 277-283.
- Félicien de Ménil, *Histoire de la danse à travers les âges*, Alcide Picard & Kaan, Paris 1905.
- Pierre Pasquale, *L'âme de la danse*, dans «Revue Illustrée», n. 22, 1<sup>er</sup> novembre 1903, pp. 28-29.
- Paul Valéry, *L'Âme et la danse*, dans Id., *Eupalinos; L'Âme et la danse; Dialogue de l'arbre*, Gallimard, Paris 2016, pp. 107-151.
- Paul Valéry, *Philosophie de la Danse*, dans *Œuvres I*, Gallimard, Paris 1957, pp. 1390-1403.
- Mary Wigman, *Le Langage de la danse*, Jacqueline Robinson (traduction par), Chiron, Paris 1986.

---

52. Camille Mauclair, *Sada Yacco et Loïe Fuller*, dans «La Revue blanche», n. 23, 2 septembre 1900, pp. 277-283: p. 277.

53. Martha Graham, *Mémoire de la danse*, cit., p. 157.

### Textes théoriques et critiques:

- Gaston Bachelard, *Fragments d'une Poétique du Feu*, établissement du texte, avant propos et notes de Suzanne Bachelard, Les Presses universitaires de France, 1<sup>ère</sup> édition, Paris 1988.
- Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris 1992.
- Gabriele Brandstetter, *Poetics of Dance*, Oxford University Press, Oxford 2015.
- Guy Ducrey, *Tout pour les yeux: Littérature et spectacle autour de 1900*, Pups, Paris 2010.
- Guy Ducrey, *Corps et graphies: Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Honoré Champion, Paris 1996.
- Giovanni Lista, *Loïe Fuller en pionnière des arts*, dans Loïe Fuller, *Ma vie et la danse* suivie de *écrits sur la danse*, Giovanni Lista (édité par), Bojidar Karageorgevitch (traduction par), L'œil d'or, Paris 2002, p. 5.
- Alain Montandon, *Introduction*, dans Alain Montandon (sous la direction de), *Écrire la danse*, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 1999, pp. 7-28.
- Annie Suquet, *L'éveil des modernités: une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Centre national de la danse, Histoires, Pantin 2012.



Julie Perrin

## The archeology of *Street Dance* by Lucinda Childs

The document is not the fortunate tool of a history that is primarily and fundamentally *memory*; history is one way in which a society recognizes and develops a mass of documentation with which it is inextricably linked.

---

Michel Foucault<sup>1</sup>

The six-minute choreography takes place in front of Wells Fargo History Museum in Philadelphia. Two dancers, Janet Pilla and Michele Tantoco, wearing shorts and a brightly colored top, are clearly addressing an audience using strong mimicry, smiles, poses or large movements. They seem like graceful, athletic and cheerful receptionists. We can hear the audience laugh, probably positioned on the 1<sup>st</sup> floor of the opposite building. Three women do a voice over, describing architectural characteristics or markings that the dancers point out but that cannot necessarily be seen, talking about movements (yoga poses, jump, Terpsichore) and slipping in a little humor. The way the movements are performed is somewhat emphatic: they are effusive and descriptive and often belong to dance vocabulary – jumps, lifts, arched torso, lunge. The choreography ignores passers-by, sometimes only just avoiding them and it seems to unfold like an independent body indifferent to the urban context. Yet, passers-by sometimes stop to watch this strange event. What is going on? The description draws on Jorge Cousineau's film on the restaging of Lucinda Child's *Street Dance* by the University of the Arts in Philadelphia. This restaging, part of the project «A Steady Pulse. Restaging Lucinda Childs, 1963–78», supported by The Pew Center for Arts & Heritage and visible on the website of the same name, took place on October 6th, 2013. It significantly shakes up my perception of this piece dating from 1964. Indeed, the style of the danced movement, the tone of the work as well as the way the choreography is part of its urban context never cease to surprise me.

---

1. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969, p. 14.

This article will not judge the quality of the reenactment nor do I claim it to be the ultimate truth about the work. All reenactments bring with them the poetics of variation<sup>2</sup>. Dance reenactment is a large field of study<sup>3</sup> on its own and my purpose is not to bring that topic into focus, neither to deal with the perspective of reenacting a site-specific choreography<sup>4</sup>. I will, however, use the inconsistency that caused me such disappointment to reexamine more carefully the traces left by *Street Dance*. A new analysis of these traces is needed because *Street Dance* represents an important work not only for the history of American postmodern dance (Sally Banes gave it an important place in *Terpsichore in Sneakers* [1980], as has been done since by other researchers specialized in this period), but more specifically, for the history of Site Dance, as Victoria Hunter or Melanie Kloetzel and Carolyn Pavlik have claimed<sup>5</sup>. As part of my own research into site specific choreography, I wish to conduct a kind of dissection of *Street Dance*'s traces, to understand the existence of this work through its documentary material. Whilst the implications of site-specific choreography arise from the specific link between a work and a place, I will here study these documents from two angles. The first – important to dance research – concentrates on the nature of choreography and dance, questioning in more detail the way in which movement expresses a special relationship to place. This angle is based on the idea that the quality of a movement reflects, inter alia, a way of relating to the place in which it is performed, when we consider that perception (tangible and symbolic) of a setting involves a certain type of dance interpretation. In other words, what is this dance made of and in what way does it introduce a representation of the place itself? Which characteristics of the place does it highlight? The second angle concentrates on the place itself: what do the documents reveal about the place in which *Street Dance* takes place? This question is expanded in three ways. Firstly, it concerns the site and its perceptive setup. Once a theater no longer provides a framework for dance, how do we organize our way of looking at the choreography? In other

---

2. It will not be possible within this article to comment more on Lucinda Childs' report on the reenactment. Childs details the way in which she accompanied the restaging process: «Rather than relying on a score, I explained to the dancers how the dances were made and what sort of criteria they were based on rather than have them simply copy the work. That meant that the dancers could be involved in the original process of creation, and they were obliged to abide by the same rules and guidelines that I had set up for myself when I originally performed them. [...] It is important to make the choreography work and come alive for the dancers and be right for them, and it is also important to be ready to adapt». Lucinda Childs, *Notes on the Reconstructions*, August 14, 2014, online: <http://danceworkbook.pcah.us/asteadypulse/texts/reconstructions.html> (u.v. 19/11/2019). Neither will I be able within this article to analyze Cousineau's film and in particular the effects of the intensive use of the zoom and filming with two cameras (one in the street, the other amongst the audience).

3. See for instance: Mark Franko (edited by), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford University Press, New York 2017; Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation. Les Danses d'après, II*, Centre national de la danse, Pantin 2019.

4. Site specific reenactement raises many particular questions, since the place where the choreography occurred was part of it: How can we reenact a place, or reenact the links between a place and a choreography?

5. Hunter underlines that «Lucinda Childs' work *Street Dance* (1964) is often cited as an example of early site-specific dance performance as it exposed the choreographer's overt questioning of space, place and human engagement with the built environment in a particular manner». Victoria Hunter, *Introduction*, in Id. (edited by), *Moving Sites. Investigating Site-specific Dance Performance*, Routledge, London 2015, p. 9. Kloetzel and Pavlik consider the piece «in retrospect, [as] the first truly site-specific dance». (Melanie Kloetzel – Carolyn Pavlik, *Site Dance and the Lure of Alternative Spaces*, University Press of Florida, Gainesville 2013, p. 12).

words, where do dancers and spectators stand and what role does place play in the event's focus (or on the contrary diversion)? This is an important question in the history of art and dance: the question of (the norms of) visibility chosen by a work, or the way something could appear or disappear during the aesthetic experience<sup>6</sup>. Secondly, what do the documents tell us about the part of the city where *Street Dance* takes place, in terms of architecture, visitors, usage, atmosphere, etc.? In particular, can we imagine what a certain street in New York was like in 1964? Thirdly, what do the documents reveal about the emotional relationship to the place? What were the ties and also what was the imagination about the place that worked on both artists and spectators?

We therefore have to reassess the images of the work as described by witnesses and historians, considering them from the unique perspective of a history of site specific choreography. Cousineau's film which challenges assumptions – mine, but not only – makes us ask: What do we know about *Street Dance*? There is no film of the historic version of *Street Dance* in 1964, nor is there one of the following year's performance. The researcher has to do with the traces Lucinda Childs left – texts and sketches – as well as descriptions or pictures from direct or indirect witnesses of the event, and with historians' analyses. There is a large amount of material for a six-minute piece: it has left many more traces than other works from the same period. Ultimately, I am suggesting a kind of archeology in the Foucauldian sense, in other words not an «excavation or geological survey», nor «the return to the very secret of the origin» of the danced event, but a description of the comments and traces, of what has already been said and written into a system of archives<sup>7</sup>. This investigation will lead to revealing the repetitions, but also the additions and gaps in the documents. I suggest commenting on the documents which are here chronologically numbered from 1 to 12, the most of them registered in the Lucinda Childs Fund in the Library of Centre national de la danse (France)<sup>8</sup>.

## A dissection of the traces

### Document 1: «I went to the place and took notes» – site process and spatial logic

The first document (Document 1) is a pencil sketch drawn by Lucinda Childs in 1964, noted «I went to the place and took notes». The sketch is divided in two numbered parts, 1 then 2, probably showing the order of a planned score. Part 1 takes the form of a rough plan indicating the street thanks to the word STREET, the place of a car and geometric lines which could show a doorway as well as a sketched path indicated by three arrows along the geometric lines. A few verbs suggest actions: «lie»

6. Cf. Julie Perrin, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Les presses du réel, Dijon 2012.

7. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, cit., pp. 173, 183.

8. A reproduction of some of these documents has been available since 2015 thanks to the publishing work of the website «A Steady pulse». The originals were registered in 2016: Notes and sketches about *Street Dance* (1964). Lucinda Childs Fund, Media Library of the National Dance Centre (France).

appears four times between the arrows, but also «look right», «look left», «at curb step down» and «chew fingernails». Part 2 just carries this phrase: «squat at grating – [left] box»<sup>9</sup>. We can pick out three important aspects: firstly, Lucinda Childs works in the field, at street level, imagining a series of actions that take place in precise locations, in relation to a structure alongside which they are to be enacted. Secondly, she intends simple actions, without detailing the way in which they are to be done, some of which, although this is just hypothetical, have perhaps been seen in the field. Finally, the sketch is caught in a multi-directional logic since the text orientation changes and we have to turn the paper to read the words. Lucinda Childs seems to turn in circles or explore different directions during her site identification. In other words, the sketch does not favor one specific view, but indicates what Merce Cunningham said very well in his own way about urban spatiality: «I thought about street space: no-one thinks that, in the street, you will only be seen from the front»<sup>10</sup>.

## Document 2: signs, colors, inscriptions and people in Chinatown

The second document (Document 2) is an undated pencil sketch by Lucinda Childs on a lined sheet from a landscape format, spiral-bound notebook. We can see the plan of the buildings' alignment and on the right, the same indentation as in Document 1. From left to right, we see the Fire Department (n. 55), Cannon Bedsreadtst [sic] Draperies (n. 53) with its fire hydrant, then Trio Dry Goods Corp opposite which there is a «No Parking» space with its meter and a tow away zone. The location of this street in New York is not clear but the Fire Department gives instructions to «turn in alarm from box located at E. B'way [East Broadway] and Catherine Street», when the company is out. We can therefore deduce that we are in Chinatown. Lucinda Childs also notes various inscriptions («That's what's written»): opening or parking times, instructions in case of fire, or «warning wooden chute», «Drive carefully, save a life!». She is mindful of two colors: «letters (white)», «sign (red)», «red lettering», «white sign». And the mention of people's names no doubt provides evidence of meetings made during this observation time: «Alexander Stevens superintendent of Buildings», «Thomas Sturgis commissioner», etc. On the back of the sheet, other colors appear: «red doors, yellow windows» or: «letters white and gold when fire escape was painted black paints spilled on the letters». And Lucinda Childs marks off an area between two signs that do not appear on the sketch: «the area between H. Blooms Sons & Soft Touch Coctail [sic] Lounge».

9. A mark on the document makes the reading uncertain. Another phrase in part 1 is difficult to grasp: «If [Moore] steps on us».

10. Isabelle Ginot, *Entretien avec Merce Cunningham: montrer et laisser les gens se faire une opinion*, in «Mobiles. Danse et utopie», n. 1, 1999, p. 204.



### Document 3: field investigation and visuality

The third document (Document 3) is a little story written in pencil, on the back of the medical form. It puts Lucinda Childs in her role as a field investigator: «I was across the street yesterday and some men from the fire dpt [department] came out they wanted to know if I was ~~making a movie~~ drawing a picture I said no I was making a movie I don't know why I said that – reflex». This unexpected reply perhaps illustrates the visual scan that is taking place, like a camera movement. The document does not explain the exact nature of this movement but guiding and directing the spectator's view of the place will be one of the major concerns of the piece.

### Document 4 and 12: admiring accounts from peers, or inside/outside work and pedestrian movements

The fourth document (Document 4) is a letter from Steve Paxton sent from London where he was on tour with the Merce Cunningham Dance Company, dated from 1964 (probably the beginning of August):

Dear Cindy,

Yvonne [Rainer] tells us you have made a new work, the one detailing architecture and signs whilst performing pedestrianly on the street. Just want to express admiration at this – was moved by description of its simplicity – could in minds eyes see you and Tony [Holder] performing it and I hope to really see it someday next winter.

Robert Rauschenberg adds this note at the end of the letter: «I got a big charge out of your street inside/outside work. I just said for a couple of days Yes. Yes. Yes. Yes». *Street Dance* made a mark on the artists' community and brought admiring accounts as much from direct witnesses – Yvonne Rainer, Robert Ellis Dunn (we will see this later) as from friends who had to imagine the piece (Steve Paxton and Robert Rauschenberg, at least). Let us remember that the duo was presented within Robert Ellis Dunn's composition workshop, as an answer to the assignment to create a dance that lasted six minutes. The 1964 summer workshop brought together, amongst others: Yvonne Rainer, Meredith Monk, Phoebe Neville, Sally Gross, Robert Morris. The presentation of *Street Dance* took place most probably on July 23<sup>rd</sup>, 1964<sup>11</sup> in Judith Dunn's studio on 53 East Broadway<sup>12</sup> (Chinatown).

11. The date of July 23<sup>rd</sup>, 1964 is given by the website «A Steady pulse» and seems to be in line with the dates of Dunn's workshop. The period of «spring 1964» indicated by Ann Livet therefore seems mistaken. Cfr. Ann Livet – Lucinda Childs, *Lucinda Childs*, in Ann Livet (edited by), *Contemporary Dance*, Abbeville Press, New York 1978, p. 60. Even Jill Johnston who attended the presentation mentions another date: June 1964. Jill Johnston, *Judson '64: II*, in «The Village Voice», January 28<sup>th</sup>, 1965, p. 11.

12. Confirmed by Lucinda Childs, *Email to Julie Perrin* May 18<sup>th</sup>, 2018. Dunn's studio was possibly located at number 53, namely between Catherine Street and Market Street, if we are to believe an address mentioned in Lucinda Childs' text *Apartment history* (1974): «53 East Broadway / a loft on the 6<sup>th</sup> floor overlooking Trio Dry Goods and the Soft Touch Cocktail Lounge». Indeed, Lucinda Childs told me that this very lounge can be seen from Dunn's studio (Lucinda Childs, *Email to Julie Perrin*, cit.). That would mean that the n°53 noted on Document 2 is the number opposite.

This letter reveals two points that will be the basis of the coming analyses: on the one hand, Rauschenberg insists on alternating between the interior (studio) and exterior (street), underlining the very unique set-up (as did later Robert Ellis Dunn in 1980, Carrie Lambert-Beatty in 2008 or Corinne Rondeau in 2013<sup>13</sup>). On the other hand, the dance is described as «pedestrian» (a position that can be found in all later analyses<sup>14</sup>). Of course, this term must be set in its historical context since the everyday attitude of a passer-by is relative to a period and a cultural context. Furthermore, the use of this term in the dance scene does in fact correspond to the esthetics of daily life, and, no matter what artists say, to a certain form of stylization of daily life – as such, the term is less able to qualify the exact nature of movement than the spirit, attitude and choreographic culture in which it is performed<sup>15</sup>. And what about the idea of pedestrian movements for dancers in Philadelphia in 2013? In 1964, this culture did indeed have something to do with the link between art and life which was so important at that time – it was, for example, during the night of July 25<sup>th</sup> to 26<sup>th</sup>, 1964, that Warhol filmed in real time, *Empire*, another view of New York<sup>16</sup>. The historian Marcia B. Siegel specifies the way in which we must understand this term for *Street Dance*: «All the downtown dancers were determined not to look like dancers —neither formal dance technique, stagey attitudes, nor accepted artistic structures were to be used»<sup>17</sup>. Nevertheless, it is not easy for a dancer to free him/herself from the posture and gestural coordination that were part of his/her training.

Finally, we can question the «whilst»: Steve Paxton seems to put two independent aspects side by side, on one side, highlighting the architecture and signs (and we will later see that this aspect is certainly covered by the tape played inside), and on the other, pedestrian movement. At this stage, there is no evidence that the movement itself covers the highlighting of the signs and architecture. Indeed, it is known that, in her earlier pieces, Lucinda Childs played with the contrast between the soundtrack and the dance.

A later account from Yvonne Rainer – who is a source of information for the letter (or Document 4) – clarifies certain points. Carrie Lambert-Beatty recounts the content of a telephone conversation with her on May 18<sup>th</sup>, 2005 (Document 12):

---

13. Robert Ellis Dunn, *Judson Days* [1980], in «Contact Quarterly», vol. XIV, n. 1, Winter 1989, pp. 9-13; Carrie Lambert-Beatty, *Being Watched. Yvonne Rainer and the 1960s*, MIT Press, Cambridge 2008; Corinne Rondeau, *Lucinda Childs. Temps/Danse*, Centre national de la danse, Pantin 2013.

14. See for instance: Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance*, Wesleyan University Press, Hanover [1980] 1987; Nick Kaye, *Postmodernism and Performance*, MacMillan, Basingstoke 1994.

15. See for instance Julie Perrin, *Du quotidien. Une impasse critique*, in Barbara Formis (edited by), *Gestes à l'œuvre*, de l'Incidence éditions, Paris 2008, pp. 86-97 and *Our Bodies are not readymades: The Ordinary in Steve Paxton's Dance Pieces from the 1960s*, in Romain Bigé (edited by), *Steve Paxton/Drafting Interior Techniques*, Culturgest, Lisbon 2019, pp. 28-40.

16. Marcia B. Siegel (who does not mention Warhol) records the meditative nature of *Street Dance*: «It could be thought of as a discipline for the dancers, who had to carry out their tasks unperturbed by the ongoing street life, or as an exercise for the audience in focusing attention, a meditation». Marcia B. Siegel, *Dancing on the Outside*, in «The Hudson Review», vol. 60, n. 1, Spring 2007, p. 112.

17. *Ibidem*.

The dancers were literally far away, and, in Rainer's recollection, had their backs to the studio window most, if not all, of the time they were performing. The sense of spontaneity that would otherwise obtain as the dancers casually pointed at things and stood talking in the street was belied by the tape-recorded descriptions with which their movements were precisely timed to coincide<sup>18</sup>.

This memory explains the way in which the dancers addressed the audience: they rarely faced them, and their body movements were rarely directed at them (we are a long way from the choices made for the 2013 reenactment). It would have been difficult to distinguish between the apparently spontaneous movement of pointing to and discussing things and the activities of the site, since the act of pointing itself was not clearly obvious. This is why Marcia B. Siegel said: «In *Street Dance*, the people in the loft had the advantage of a guided tour, but the pedestrians down below simply encountered two ordinary-looking women [sic] doing slightly strange things»<sup>19</sup>.

### **Document 5: relocating the piece – second performance of *Street Dance* (1965)**

The following two documents were produced by Lucinda Childs and date from 1964. As confirmed by Document 7, they deal with the second performance of *Street Dance* which took place on Broadway in the autumn of 1965<sup>20</sup>. Indeed, there are two successive versions and as Marcia B. Siegel<sup>21</sup> points out, several analyses continue to confuse the two performances of the work, with the 1965 performance being mistaken for the one from July 1964. The location of a site dance isn't however a detail. And the question of relocating a piece is not a side issue<sup>22</sup>.

The first document (Document 5), a blue ink drawing of a quite detailed plan of the performance site, mentions the position of the audience at number 809 on Broadway (where Rauschenberg's studio is located). The stylized drawing shows the pavement between 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> Streets where the performance takes place and the ground floor of three buildings called: «OLD EUROPE ANTIQUES», «FLEA MARKET» and «814 CALTYPE». Stairs and an aluminum pillar are mentioned. The buildings' height is not drawn: we can assume that Lucinda Childs conveys the view of the façade from pedestrian height, or that she represents an elevated view that involves the spectators refocusing their field of vision towards the pavement. New York is, therefore, shown in landscape format, rather than showing the height of the buildings. Lucinda Childs sets up a closely framed image that favors street level and not city level, nor a skyline's depth of field, as other choreographers will do later. In so doing,

18. Carrie Lambert-Beatty, *Being Watched. Yvonne Rainer and the 1960s*, cit., p. 39.

19. Marcia B. Siegel, *Dancing on the Outside*, cit., p. 113.

20. At this stage of the investigation, the precise date has not been found.

21. «Such was the ephemerality and profusion of events during this period that the two *Street Dances* have become historicized into one» (Marcia B. Siegel, *Dancing on the Outside*, cit., p. 111). This is the case, for example in Melanie Kloetzel – Carolyn Pavlik, *Site Dance and the Lure of alternative Spaces*, cit.

22. On the debate on site-adaptive, site-generic or site-specific piece see for instance Victoria Hunter (edited by), *Moving Sites. Investigating site-specific dance performance*, cit.

she comes close to the representation that Elaine Summers leaves of Downtown New York in her film *Judson Fragments*, presented in February 1964 at Judson Church.

### **Document 6: timing and spatial score**

The second sheet from 1964 entitled *Score for 'Street Dance'* (Document 6) presents the score of the duo as a timed sequence<sup>23</sup> mentioning elements from the site: window, B103, door-license, grating, padlock, aluminum column, etc. To the right of this sequence we can find 13 pairs of arrows (no doubt to indicate the duo), in horizontal or vertical positions, accompanied most of the time by some indication of movement («arrive, still, move to right, move, move, back up, look down, move, move, move, face»): we can assume that they indicate the dancers' orientation or perhaps the direction of a move. With one exception, where the two arrows are facing each other (which, in the left column, corresponds to «3:22 face each other»<sup>24</sup>), the pairs of arrows are parallel, perhaps showing that the two dancers move side by side in the same direction and/or orientation (a configuration encouraging conversations indicated by Yvonne Rainer in Document 12). On six occasions, one is slightly out of line with the other. Of course, interpretation of this score is very uncertain. If the bottom of the sheet indicates the audience's position, the duo would indeed be seen from behind at six different moments of the dance, the rest of the time being seen from the side (the right side on five occasions, and left side once), and only at the end, would they be seen face on (which is confirmed by the text «face» alongside the last arrows).

### **Document 7: a late report by Lucinda Childs (1973) – a dialogue on tape**

The following document (Document 7) is an article by Lucinda Childs, entitled «Lucinda Childs: A Portfolio», published in 1973 in «Artforum»<sup>25</sup>. The choreographer mentions *Street Dance* as part of a wider presentation of her work since 1962. *Street Dance* was created following works which develop a «movement exploration with objects» where dialogues accompany action (and do not dictate it) and where Lucinda Childs is interested in varying the viewpoints on danced activity:

In one instance, I performed a section of a dance on a city street within an area visible from the sixth-floor window of a loft populated by a group of spectators whom I temporarily abandoned. The dialogue, a detailed description of the facade of the buildings on the street where the dance was taking place, was taped and left with the audience so that they could remain tuned in to what was happening<sup>26</sup>.

---

23. A second document exists with almost exactly the same timing. It does not have any arrows on the right.

24. In the recorded dialogue, this refers to «two wooden owls fac[ing] each other», cfr. Document 7.

25. Republished in Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers*, cit.; it is the best-known document.

26. Lucinda Childs, *Lucinda Childs: A Portfolio*, in «Artforum», vol. XI, n. 6, February 1973, pp. 50-56: 50.

This short description, which effectively describes the viewing device imagined for an audience located in a loft, interestingly says nothing about the nature of the performed movements and on the choice of the street. We learn that Lucinda Childs greeted the public alone, before disappearing. She therefore travelled between the interior and the exterior, creating a link between the two places.

Three pages later, Childs published the score of the 1965 version of *Street Dance*. This score is in fact the text of the «dialogue on tape» to which is added the timing of the 1964 sheet (Document 6), but without the right-hand column and its arrows. In place of this notation which is difficult to read, Childs inserts the wording «(Action of performers)» four times: the comment in brackets is too cryptic to infer the essence of the performed moves, but it does confirm that several performers were involved. The name of the only performer who in fact accompanies Childs does not appear in this article and critics sometimes generate confusion (for example, Sally Banes seems not to know the name of the performer, the website «A Steady pulse» only mentions Lucinda Childs).

By comparing the score and the transcript we understand that the words in the score are taken from the dialogue, making it clear how the text is divided up throughout the duration of the performance. It must be read relatively quickly to correspond to the timing indicated and this provides information about the flow of verbal messages received by the spectator, whilst the choreography was unfolding below. It is not possible to identify the change from one voice to another in the transcribed dialogue. This is probably what leads the historian Nick Kaye to talk of a monologue<sup>27</sup>. One single narrator is present at the beginning of the text, indicated by the «I»: «I am concerned with the area between the Bon Vivant Delicacy Store and Surplus Materials of Norbert and Hausknecht»<sup>28</sup>. This narrator quickly disappears and gives way to a meticulous description of certain details of the façades and windows. Indeed, the dialogue firstly concerns the site: a pavement enclosed by 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> Streets and, in particular – with a first close-up – by the two above mentioned shops that mark off the wide shot for the spectator. A traveling is then organized from North to South (left to right for the spectator – supporting the supposition that arises from Document 6 of a side movement from left to right), along three consecutive buildings. We can note a series of close-ups either of inscriptions on the façade, with particular attention given to the lettering, objects in shop-windows (two antique shops and an office supply wholesaler), or the buildings' structure (for example at 814 Broadway, the Gurbob architectural style, the presence of a fire escape ladder, a square pillar, a broken arch). The precise geography of the 1965 performance revealed in the text is centered around 816 and 814 Broadway, confirming the information contained in the 1964 sketch (Document 5). Sidney Philips' photograph from 1973, which accompanies the score published in «Artforum», does not illustrate the text as well: indeed, Caltype Wholesale Office Machines, which occupies a large part of the text, is not visible in

---

27. Nick Kaye, *Postmodernism and Performance*, cit., p. 108.

28. Lucinda Childs, *Lucinda Childs: A Portfolio*, cit., p. 52.

it, indicating the rapid development of this district between West and East Village. From this document, we can note Lucinda Childs' meticulous care: a careful and detailed examination of small sized elements that the spectator cannot see from the sixth-floor loft.

### **Document 8: a later report by Lucinda Childs (1975) – a discrete activity**

In March 1975, «The Drama Review» published a new article by Lucinda Childs about her work (Document 8), in which she mentions *Street Dance*.

In 1964, one of my dances took place on a street in lower Manhattan. It was observable to an audience from the windows of a loft located on the opposite side of the street. The dance was entirely based on its found surroundings, and performers, myself and one other, essentially blended in with the other activity that was going on in the street. From time to time, however, during the six-minute duration of the dance, we were engaged in pointing out various details of displays in the store front (sheets, pillow cases, etc.). While the spectators were not able to see in as great detail as this dancer what it was that we were pointing to, they could hear the information on a tape that played to them while the dance was taking place. [...] The result was that the spectator was called upon to envision, in an imagined sort of way, information that in fact existed beyond the range of actual perception, so that a sort of cross-reference of perception tended to take place in which one mode of perceiving had to reconcile itself with the other to rule out the built-in discrepancy that the situation created.

Here Lucinda Childs confirms the correspondence between tape and movements through the presence of deictic gestures but only «from time to time». In other words, the rest of the time, the choreography unfolds in a form of independence in relation to deictic demands. This is what Sally Banes summarizes with these words: «The performers acted as markers, not altering the environment, but facilitating the spectator's discovery of it»<sup>29</sup>.

Lucinda Childs also reveals her thinking about how movement becomes part of the urban context: it is a discrete activity, almost invisible amongst other activities. The difficulty we are faced with, as part of Site Dance history, is that many choreographers describe in a very similar way to Lucinda Childs, how to create site-specific choreography: based on observation of context, fitting the movements around it. Experience shows, however, that degrees of invisibility are relative and that in many cases, there is an important gap between the artist's expressed intention and the reality of the production. Working on stealthy moves can take many forms – forms that stay marked by artists' choreographic and gestural cultures. Yet, in 1964, the reception (by Yvonne Rainer, in particular) seems to coincide fully with the intentions. Furthermore, it is on this basis that many analyses to come will build their study:

The literally pedestrian activity of *Street Dance* challenges, comments Lambert-Beatty, the idea that dance is defined by anything internal to it at all. While the viewers from above watched the activity as dance, passers-by at street level did not find the dancer's activity in the least remarka-

---

29. Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers*, cit., p. 136.

ble, and so the work redirects the question of what counts as dance: away from specific types of movements and towards the mode or condition of its viewing<sup>30</sup>.

### Document 9: a clarification on indeterminacy

In 1978, in the book directed by Ann Livet (Document 9), Lucinda Childs revives almost word for word her comments on *Street Dance* published in «The Drama Review». She does nevertheless add one important clarification:

Some of the activities that happened were not planned; for instance, a pedestrian asked me a question, so I stopped what I was doing to answer him. But I liked that, the fact the dance could fit into the self-contained setting where everybody, including me, was going about their business<sup>31</sup>.

This story (which took place in 1964) shows Childs' openness to an unexpected event: the choreography can adapt to whatever happens, which is quite remarkable, given the timed recording with which she has to fit (the use of a stopwatch during the performance ensured the accuracy of the timings). This story also confirms that Lucinda Childs' presence was sufficiently insignificant that a passer-by could stop to talk to her.

### Document 10: a late first-hand account by Robert Ellis Dunn (1980)

Document 10 is an account by Robert Ellis Dunn from March 30<sup>th</sup>, 1980, and published in «Contact Quarterly» (in Winter 1989):

I find the experience of the first performance of *Street Dance* quite unforgettable. Lucinda [Childs] and another dancer (who??) turned on a tape and began some simple activities leading<sup>32</sup> them to the freight elevator, in which they disappeared downward out of sight. The tape kept us company in our bereavement and after a while said, "Go to the window... Go to the window." We did and looked up and down rather grungy East Broadway, until someone, myself or another, suddenly sang out on sighting Lucinda standing still in the recessed doorway of a storefront far over to our left. After actions coordinated between the tape and the small figures some four or five<sup>33</sup> floors below (stopwatches were involved), the dancers crossed the street again to our side, going out of sight, the tape continued, and after a while they re-arrived on the elevator and went over to turn off the tape, to wild applause. This dance remains one of the most mysteriously beautiful events I have seen, perhaps because of the distance and the glass-separated soundlessness in which we experienced Lucinda's miniaturized physical presence, in the same moment with the immediacy of her somewhat flattened but sensuous voice on the tape in the room with us<sup>34</sup>.

This memory from a direct witness confirms several earlier elements: the duration of six minutes; the enthusiasm of its reception (and Dunn finding it completely bewitching); the effect of distance

30. Carrie Lambert-Beatty, *Being Watched. Yvonne Rainer and the 1960s*, cit., p. 38

31. Ann Livet – Lucinda Childs, *Lucinda Childs*, cit., p. 63.

32. Lucinda Childs gave later that precision: «I turned on the tape recorder and went directly to the elevator» (Lucinda Childs, *Email to Julie Perrin*, cit.)

33. Sixth floor according to Lucinda Childs, *Lucinda Childs: A Portfolio*, cit. Significantly, Rauschenberg's studio was on the same floor (Lucinda Childs, *Email to Julie Perrin*, cit.).

34. Robert Ellis Dunn, *Judson Days*, cit., p. 12.

or miniaturization contrasting with the presence of the voice (only Lucinda Childs' is mentioned). Robert Ellis Dunn highlights the dancers' disappearance from sight at the beginning and the end. He mentions the existence of a final part where the recording runs alone while the dancers have left the field of vision. (This aspect seems to have disappeared from the 1965 version, cfr. Document 7).

### **Document 11: a late first-hand account by Steve Paxton (2000) – emotional link to the site**

In 2000, Steve Paxton gives us one last first-hand account of the 1965 version at which he was present (Document 11).

[Lucinda Childs] and the artist James Byars<sup>35</sup> dressed unexceptionally in shabby black raincoats, made gestures toward a display window, gestures timed to coincide with an audiotape of Child's voice describing the building they faced. The phone connection identified the pair as performers: presumably conscious of that, and to some degree self-conscious.

By chance another man in a black raincoat walked by, and he stopped for a moment at the window. In the moment when I wondered if she had arranged this or not, my world was illuminated. Nothing changed, except my attitude. People on the street continued to walk. But now, I doubted them. Were they 'real'? Of course, they were!... A distant siren went ooooh. The whole city joined the duet Childs made. This was the moment I had been looking for. (Thank you)<sup>36</sup>

Steve Paxton gives information about a costume common to both dancers, that nevertheless does not allow them to be identified as performers, but on the contrary creates confusion as to the possible intervention of other performers. The critic Jill Johnston who attended the presentation of the first performance of *Street Dance* in 1964 reports in «The Village Voice» of January 28<sup>th</sup>, 1965:

There was a curious anomaly, a studio-street dance that any Yamor Fluxus champion would appreciate [...], given by Childs at Dunn's course in June [sic]. The observers were instructed by a voice on tape to look out the sixth-floor windows while Childs descended in the elevator and cross the street to stand or sit (on a convenient car fender) in the area designated by "the voice" as the area to look at. [...] The amazing things that happened, from behind closed windows, was that this plebian tract, much like any other stretch of jammed buildings that people ordinarily have no reason to notice, became not only fascinating in its static details, but also a frame, stage, screen, or whatever for normal activities intensified by the theatrical illusion. A woman passing by was caught in the act. She didn't know it and either did a fire engine which emerged at the last moment<sup>37</sup>.

Like Steve Paxton or Lucinda Childs (cfr. Document 9), Jill Johnston mentions other passers-by. These are in no way stopped by the choreography (unlike the 2013 reenactment).

---

35. Paxton is the only one to mention the name of the second performer. On the drawings by Steve Paxton representing *Street Dance* and reproduced in «Contact Quarterly», vol. XIV, n. 1, Winter 1989, p. 12, the two named performers are drawn.

36. Steve Paxton in Sally Banes (edited by), *Reinventing dance in the 1960s. Everything was possible*, Wisconsin Press, Madison 2003, p. 207.

37. Jill Johnston, *Judson '64: II*, cit., p. 11.



Finally, Paxton is no doubt the one who best explains the emotional link to the site: his text acknowledges a work which can make a whole city take part and is accompanied by undisguised emotion («This was the moment I had been looking for. (thank you)»). We have moved from a «rather grungy East Broadway» seen by Robert Ellis Dunn in 1964 through the loft window («the glass-separated soundlessness») or «jammed buildings that people ordinarily have no reason to notice» according to Jill Johnston in 1965, to a form of union with the city on a large scale. In 1965, the city enters the studio by means of sound («a distant siren»). If the other documents and analyses talk more of the separation, Susan Sontag talking of «doubling»<sup>38</sup> to name an action taking place on two levels simultaneously, or Corinne Rondeau emphasizing the role of the recorded voice to make the link between the two separate places<sup>39</sup>, Paxton evokes the New York sirens inviting themselves inside. He thereby underlines the way in which the link between the interior and the exterior could also operate through the unique architecture of the Downtown buildings.

## Emotional geography, imagination and oblivion

There is indeed something here that the twelve documents barely mention, other than «Yes, Yes, Yes...» by Robert Rauschenberg (Document 4) or some emphatic adjectives («this plebeian tract [...] became fascinating», wrote Johnston): the emotional and esthetic relationship that this artist community (also called the «loft generation»<sup>40</sup>) was building with New York. While these Downtown districts were being threatened with destruction by Moses' urban projects (particularly the project of the Lower Manhattan Expressway that would tear up the neighborhood), the defense for the recognition of industrial heritage, for the legalization of the loft residents and for a different philosophy of the city was being organized, under the leadership of the militant urbanist Jane Jacobs and a committee of artists and citizens. Rauschenberg and Rainer, amongst others, belonged to the committee «Artists against the Expressway». From 1963, cooperatives began to be set up to save the buildings and guarantee the artists' housing. It was only in 1973 that SoHo was declared Historic District<sup>41</sup>. While Lucinda Childs, who was born in New York, did not participate directly in this activism, her text *Apartment History* (1974) states her attachment to the sites: she lists thirteen successive apartments where she has lived since her childhood, six of which are located Downtown. It is probable that the small commu-

38. Susan Sontag, *A Lexicon for Available Light*, in «Art in America», n. 71, 1983, pp. 100-110: 102.

39. «L'expérience sensible accueille l'entremêlement des corps *là-bas* et des corps *ici*, alors qu'il y a séparation des deux: la fenêtre est un seuil qui rend impossible le fait de se réunir. La voix, elle, suture la séparation» [«The experience of senses embraces the entwinement of bodies *over there* and bodies *here*, when the two are separated: the window is a limit that makes it impossible to reunite them. The voice closes the separation»], Corinne Rondeau, *Lucinda Childs. Temps/Danse*, cit., p. 35).

40. See the article *The Loft generation* by Tom Wolfe in «New York Herald Tribune» (February 1964) as mentioned by Pauline Chevalier, *Une histoire des espaces alternatifs à New York de Soho au South Bronx (1969-1985)*, Les presses du réel, Dijon 2017, p. 26.

41. Cfr. Pauline Chevalier, *Une histoire des espaces alternatifs*, cit.

nity of artists that joined together to see *Street Dance* experienced the complicity of shared topophilia, and above all that *Street Dance* had suddenly created the possibility of a choreographic expression of this topophilia. Indeed, whilst Fluxus was able to organize twelve *Street Events* (including *Photographic Ballet* by Maciunas) from March to May 1964, using SoHo as a backdrop, choreographers had not developed so much urban experiences with New York (to the point of being able to give shape to a piece of site urban choreography<sup>42</sup>). It was not the case for choreography on the West Coast<sup>43</sup> neither in other arts in New York: for instance, Rauschenberg and Cage created in 1953 *Performance 1* in the street of New York or Yoko Ono *City Piece* in 1961. The part of a choreographic move that expresses the relation to place still had to be invented in New York. Lucinda Childs opened the way. And she did not choose to make the city the set for her action; she did not juxtapose a preexisting choreography (as Merce Cunningham started to do with his first *Event* in Vienna, on June 24<sup>th</sup>, 1964). She invented a choreographic form inseparable from place.

We could indeed be tempted to say that *Street Dance* falls into an architectural history that has contributed to turning buildings into apparatuses that produce our attention, by providing frames, viewpoints and composition<sup>44</sup>. Today we are to imagine how this emotional geography has been composed as much by the surveying of streets<sup>45</sup> as by the gazing or daydreaming from views through the window. «The notion of using the exterior-interior window spaces, in galleries or elsewhere [Downtown,] has produced some provocative tensions between art and life contexts», confirmed Lucy Lippard in a text on the *Street Works* that took place in Downtown New York between 1964 and 1969<sup>46</sup>. In her text *Apartment History*, Lucinda Childs mentions the floors or the view several times. She remembers, in a typed script from 1973 called *Relationship+Merce C*, John Cage's command to escape from a tradition of looking dating back to the Renaissance (the scene, the painting) and to test new ways of perception that relate to our lives. Later, through Babette Mangolte's or Cynthia Hampton's camera, Lucinda Childs chooses to show her dances from a zenithal point of view, exploring their cartographic dimension. But, at this stage, *Street Dance* refused one unique viewpoint. Lucinda Childs' use of the

---

42. Paxton created *Afternoon (a forest concert)* in the New Jersey Forest, on October 6<sup>th</sup>, 1963. The most famous urban pieces in New York are from 1970s: the Trisha Brown's *equipment pieces*. For an overview, see for instance Rossella Mazzaglia, *Danza e spazio. Le metamorfosi dell'esperienza artistica contemporanea*, Mucchi Editore, Modena 2012.

43. The situation was quite different in the West Coast, since Anna Halprin started experiencing outdoor during the 1950s, for instance in a San Francisco Street for *People on a Slant* (1953), and later the with her husband Lawrence Halprin, during workshops. See Julie Perrin, *Anna Halprin: expérimenter avec l'environnement sur la côte ouest en 1968*, in Isabelle Launay – Sylviane Pagès – Mélanie Papin, Guillaume Sintès (sous la direction de), *Danser en 68. Perspectives internationales*, Seconde époque, Montpellier 2018, pp. 109-129.

44. Cfr. Michael Jakob, *Cette ville qui nous regarde. De la promenade plantée au High Line Park*, Éditions B2, Paris 2015.

45. Trisha Brown recounts that in about 1965, she «was walking for long hours pushing her child's pushchair through Downtown» to observe and reflect on the city which had become her place of work. Cfr. Trisha Brown in Emmanuelle Huynh – Denise Luccioni – Julie Perrin (edited by), *Histoire(s) et lectures: Trisha Brown / Emmanuelle Huynh*, Les presses du réel, Dijon 2012, p. 124.

46. Lucy Lippard, *The Geography of Street Time: A Survey of Streetworks Downtown*, in Id., *Get the Message. A Decade of Art for Social Change*, E.P. Dutton, Boston [1976] 1984, p. 63.

window does not transform the spectator into a voyeur. Indeed, *Street Dance*'s strength lies in having tried to maintain a form of equality between three viewpoints: the spectator's, the dancer's and the passer's-by. In other words, architecture has been used to intensify life.

We can now evaluate how much imagination is needed for a historian to envisage this site-specific choreography. Information is tenuous. On one side, information concerning movement: perhaps the style of the recorded descriptions – lapidary, without lyricism, colorless writing – rubs off on what we imagine to be quality of the dance. On the other, information concerning the site, in its architectural dimension, flow, atmosphere and activities. So, the historian has to dream, invent, guess, sometimes risking over-interpreting: a recording that could be «a commentary on the architecture and weather»<sup>47</sup>; «the bustle of the street»<sup>48</sup> which, according to Lucinda Childs, is reduced to a few passers-by<sup>49</sup>; or, in a form of assumed anachronism, «the kind of scene New Yorkers pass through every day without a glance»<sup>50</sup>... But what, essentially, do we know about the posture and moves of these dancers? Of the spectators' attention? Of the day light that lit up the event? Of the activity on these two afternoons<sup>51</sup> of 1964 and 1965? How can we then imagine reviving *Street Dance* today? What transpositions of this emotional geography could be invented? While this piece was easily moved from Chinatown to 809 Broadway (two relatively similar contexts), its reenactment in Philadelphia in 2013 and then in Pantin in 2016<sup>52</sup> raises many questions, relating to the possibilities of reenacting a site-specific choreography.

To conclude, we could deplore that the objects behind shop windows remained silent: alongside those pertaining to the passage of time (clocks, chandeliers), there were indeed several objects dedicated to recording techniques – typewriters, photocopy, mimeograph, dictation machines, four miniature cameras, ... Is this ironic? But what would photographs or films taken from one of the windows have brought us? Without doubt, additional views of the work that the choreography had not foreseen, in other words removed from the daily perceptive modalities on which Lucinda Childs had worked. Yes, a danced posture could have been caught, showing the sensory relationship with the environment. But the archeology I have used is far from a lamentation on loss or oblivion. It does not as much seek to restore what has happened, as to observe what the traces teach us, traces which the historian uses to invent, in other words to rewrite, using «an adjusted transformation of what has already been written»<sup>53</sup>.

47. Judith Mackrell, *Postmodern dance in Britain*, in «Dance Research», vol. 19, n. 1, Spring 1991, p. 42.

48. Melanie Kloetzel – Carolyn Pavlik, *Site Dance and the Lure of alternative Spaces*, cit., p. 12.

49. Lucinda Childs, *Email to Julie Perrin*, cit.

50. Marcia B. Siegel, *Dancing on the Outside*, cit., p. 111.

51. A clarification by Lucinda Childs, *Email to Julie Perrin*, cit.

52. The piece has been reenacted under the direction of Ruth Childs, November 19<sup>th</sup>, 2016, Centre National de la Danse, Pantin, with the students of the CND application classes: Côme Baert, Astrid Boucherat, Fanny Dubois, Théo Ndiaye, Octave Novel, Anaïs Rouas, Céline Rouas, Ambre Treguer, Marine Wu.

53. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, cit., p. 183.

## Bibliography

- Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance*, Wesleyan University Press, Hanover [1980] 1987.
- Sally Banes (edited by), *Reinventing Dance in the 1960s. Everything was Possible*, University of Wisconsin Press, Madison 2003.
- Pauline Chevalier, *Une histoire des espaces alternatifs à New York de Soho au South Bronx (1969-1985)*, Les presses du réel, Dijon 2017.
- Lucinda Childs, *Lucinda Childs: A Portfolio*, in «Artforum», vol. XI, n. 6, February 1973, pp. 50-56.
- Lucinda Childs, *Notes on the Reconstructions*, August 14, 2014, online: <http://danceworkbook.pcah.us/asteadypulse/texts/reconstructions.html> (u.v. 19/11/2019).
- Robert Ellis Dunn, *Judson Days* [1980], in «Contact Quarterly», vol. XIV, n. 1, Winter 1989, pp. 9-13.
- Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969.
- Mark Franko (edited by), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford University Press, New York 2017.
- Isabelle Ginot, *Entretien avec Merce Cunningham: montrer et laisser les gens se faire une opinion*, in «Mobiles. Danse et utopie», n. 1, 1999.
- Victoria Hunter (edited by), *Moving Sites. Investigating Site-specific Dance Performance*, Routledge, London 2015.
- Emmanuelle Huynh – Denise Luccioni – Julie Perrin (edited by), *Histoire(s) et lectures. Trisha Brown / Emmanuelle Huynh*, Les presses du réel, Dijon 2012.
- Michael Jakob, *Cette ville qui nous regarde. De la promenade plantée au High Line Park*, Éditions B2, Paris 2015.
- Nick Kaye, *Postmodernism and Performance*, MacMillan Press, Basingstoke 1994.
- Melanie Kloetzel – Carolyn Pavlik, *Site Dance and the Lure of alternative Spaces*, University Press of Florida, Gainesville 2013.
- Carrie Lambert-Beatty, *Being Watched. Yvonne Rainer and the 1960s*, MIT Press, Cambridge 2008.
- Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation. Les Danses d'après, II*, Centre National de la Danse, Pantin 2019.
- Lucy Lippard, *The Geography of Street Time: A Survey of Streetworks Downtown*, in Id., *Get the Message. A Decade of Art for Social Change*, E.P. Dutton, Boston [1976] 1984, pp. 52-66.
- Ann Livet – Lucinda Childs, *Lucinda Childs*, in Ann Livet (edited by), *Contemporary Dance*, Abbeville Press, New York 1978, pp. 58-82.
- Judith Mackrell, *Postmodern Dance in Britain*, in «Dance Research», vol. 19, n. 1, Spring 1991.
- Rossella Mazzaglia, *Danza e spazio. Le metamorfosi dell'esperienza artistica contemporanea*, Mucchi Edi-

tore, Modena 2012.

- Julie Perrin, *Du quotidien. Une impasse critique*, in Barbara Formis (edited by), *Gestes à l'œuvre*, de l'Incidence éditions, Paris 2008, pp. 86-97.
- Julie Perrin, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Les presses du réel, Dijon 2012.
- Julie Perrin, *Our Bodies are not readymades: The Ordinary in Steve Paxton's Dance Pieces from the 1960s*, in Romain Bigé (edited by), *Steve Paxton/Drafting Interior Techniques*, Culturgest, Lisbon 2019, pp. 28-40.
- Corinne Rondeau, *Lucinda Childs. Temps / Danse*, Centre National de la Danse, Pantin 2013.
- Marcia B. Siegel, *Dancing on the Outside*, in «The Hudson Review», vol. 60, n. 1, Spring 2007, pp. 111-118.
- Susan Sontag, *A Lexicon for Available Light*, in «Art in America», n. 71, 1983, pp. 100-110.



Gaia Clotilde Chernetich

## **Dopo i *Neues Stücke* del 2015. Dialoghi tra creazione e repertorio: Dimitris Papaioannou e Alan Lucien Øyen coreografi per il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch**

Con la morte di Pina Bausch, le questioni legate alla sua eredità artistica, alla memoria delle sue opere e alla trasmissione del repertorio del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch sono divenute cruciali. Gli anni successivi al 2009 sono stati complessi e necessari alla compagnia per affrontare un lutto molto profondo e per certi aspetti disorientante che si è espresso in diversi modi. Uno tra questi è stato il rapido avvicinarsi di diverse direzioni artistiche, prima curate da membri interni alla compagnia (Dominique Mercy e Robert Sturm dal 2009 al 2013; Lutz Förster dal 2013 al 2016) e poi esterni (Adolphe Binder dal 2016 al 2018; Bettina Wagner-Bergelt dal 2018 a oggi). Nel 2009, subito dopo la morte della madre, Salomon Bausch ha fondato la Pina Bausch Foundation, proprietaria ufficiale di archivi, diritti d'autore, costumi e scenografie. Il tempo intercorso da allora è servito per iniziare a riorganizzare il sistema del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch che precedentemente aveva fatto capo a un'unica direttrice (la stessa Pina Bausch) che tra il 1973 e il momento della sua scomparsa ha impartito una linea artistica autoriale e una conseguente organizzazione della struttura necessaria all'ensemble per operare alternando nuove produzioni e riallestimenti di titoli del proprio repertorio. L'operatività e la programmazione a Wuppertal e all'estero della compagnia non si è mai interrotta, concentrandosi però fino al 2015 unicamente su riprese di coreografie del repertorio. Un primo tentativo di creazione, con la partecipazione di diverse generazioni di danzatori e danzatrici, ha avuto esito in una serata *triple bill* cui sono seguite, nel 2018, le commissioni delle due nuove produzioni affidate per la prima volta a coreografi esterni, Dimitris Papaioannou e Alan Lucien Øyen.

Questo articolo tratta delle nuove produzioni e del modo in cui si innestano nel repertorio creato da Pina Bausch, dialogando con esso e tessendo un rapporto tra il passato e il presente della compagnia. In questa prospettiva rientra la possibilità di osservare il presente del Tanztheater Wuppertal rintrac-

ciando la citazione coreografica come elemento che, insieme ad altri, partecipa alla composizione delle nuove coreografie. Nella ricerca sulla danza, il fenomeno della citazione è studiato in maniera transdisciplinare. In *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après, II*, Isabelle Launay prende in considerazione, a partire dagli studi di Antoine Compagnon, un passaggio importante del processo precedente al riconoscimento della citazione vera e propria in uno spettacolo, ovvero quello della “sollecitazione”. Questo momento sembra essere pertinente, in particolare, rispetto all’effetto prodotto dalla risonanza tra le nuove coreografie presentate dall’ensemble di Wuppertal e quelle, di repertorio, firmate da Pina Bausch. Si parla di “sollecitazione” quando un movimento attira l’attenzione dello spettatore in un modo che, pur non avendo ancora prodotto un senso vero e proprio, fa percepire la presenza di “qualcosa”<sup>1</sup>. Nelle due creazioni di Alan Lucien Øyen<sup>2</sup> e di Dimitris Papaioannou<sup>3</sup> — rispettivamente, *Bon Voyage*, *Bob* e *Since She* — la sollecitazione è largamente presente nonostante non siano individuabili delle vere e proprie citazioni “ricalcate” dalle opere di Pina Bausch. In questa sorta di “zona d’ombra” della memoria che pare essere regolata dal connubio tra i principi di ripetizione e di evocazione risiede parte della forza di questi due spettacoli che, chiari nel proprio intento e nella propria relazione con il passato dell’ensemble, esprimono il presente del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch attraverso una grande complessità scenica e compositiva. In maniera differente, le nuove produzioni fanno luce su possibili modalità di relazione che nuovi coreografi possono intrecciare con la compagnia e con la sua storia. Passando in entrambi i casi attraverso una linea autoriale leggibile e definita, nelle due proposte non viene meno, in scena, la possibilità di lasciare imbibire il presente creativo da ciò che ancora, nella memoria dei danzatori e del pubblico, è materia viva. Il presente del Tanztheater Wuppertal sembra infatti costruirsi, sul piano drammaturgico, attorno a forti evocazioni poetiche a cavallo tra astrazione, fantasia e vita quotidiana, e, sul piano coreografico, attorno a un’eccellenza tecnico-compositiva. Le scenografie sono in linea con quelle del repertorio Bausch in termini di opulenza e di complessità, ma anche nell’imponenza delle dimensioni e nella possibilità di entrare in relazione diretta con il movimento, influenzandolo e rispondendo ad esso. I danzatori e le danzatrici recentemente entrati nell’organico dell’ensemble sostengono — specialmente nella proposta di Øyen dove le partiture coreografiche sono più definite tecnicamente e strutturalmente (risultando, talvolta, quasi circoscritte all’interno della struttura scenica “per quadri” dello spettacolo) — ruoli solisti o duetti complessi e virtuosi che fanno

---

1. Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après, II*, Centre National de la Danse, Pantin 2018, p. 183.

2. Alan Lucien Øyen (1978-) è un coreografo, scrittore, drammaturgo e regista norvegese nato a Bergen. È il fondatore e direttore della compagnia Winter Guests, nata nel 2006. Øyen ha collaborato con il balletto e il teatro dell’opera nazionale norvegese e in Svezia con l’Opera di Göteborg. Ha diretto la regia di spettacoli teatrali quali *The Leaves of Vallombrosa* di Lars Norén presso il Det Norske Teatret di Oslo.

3. Dimitris Papaioannou (1964-) è un coreografo, regista, fumettista e artista visivo greco nato ad Atene. È stato il direttore creativo della cerimonia di apertura dei Giochi Olimpici di Atene del 2004 e direttore della compagnia Edafos Dance Theatre da lui fondata insieme a Angeliki Steliatou dal 1986 al 2002. Tra le sue opere recenti oltre a *The Great Tamer* (2017) si ricordano: *Still Life* (2014), *Inside* (2011), *2* (2006).



risaltare le loro qualità interpretative e la loro flessibilità tecnica e stilistica. Nel complesso, emerge un rapporto ben bilanciato tra continuità e discontinuità in relazione al passato della compagnia.

## Alan Lucien Øyen e Dimitris Papaioannou, coreografi per il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch dopo l'esperimento del *triple bill*

I coreografi Alan Lucien Øyen e Dimitris Papaioannou, ai quali la direzione artistica del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch ha affidato la creazione di due nuove produzioni sono stati, come premesso, i primi chiamati a concepire spettacoli a serata intera per l'ensemble di Wuppertal.

Il primo esperimento di creazione del 2015 non ebbe particolare fortuna, tanto che oggi questo non figura nemmeno nell'elenco del repertorio della compagnia nel sito internet dell'ensemble. *Neue Stücke 2015* si componeva di tre coreografie. Una commissione esterna nominata appositamente – diretta dal direttore del Sadler's Wells di Londra, Alistair Spalding, insieme a Myriam De Clopper, direttrice di deSingel di Anversa e a Stefan Hilterhaus del centro coreografico PACT Zollverein di Essen – ha scelto Theo Clinkard, il duo di coreografi François Chaignaud e Cecilia Bengolea e Tim Etchells del collettivo Forced Entertainment per creare tre pezzi di trenta minuti ciascuno. Il programma del trittico, che ha debuttato il 18 settembre 2015, ha previsto: *Somewhat still when seen from above* di Theo Clinkard<sup>4</sup>, orientato all'astrazione; il barocco e polifonico *The Lighters. Dancehall Polyphony* di Cecilia Bengolea e François Chaignaud<sup>5</sup>, e *In Terms of Time* di Tim Etchells<sup>6</sup> che, tra queste, è stata la proposta che più si è messa in dialogo con il linguaggio di Pina Bausch al quale la coreografia sembrava voler offrire un tributo<sup>7</sup>.

Nonostante l'assenza di *tour* internazionali e di grandi riconoscimenti, l'importanza dei *Neue Stücke 2015* risiede nel fatto di aver dato vita a un processo fondamentale all'interno della compagnia. La "riattivazione" della creatività, individuale e di gruppo, ha rappresentato un importante passaggio intermedio tra il trauma della morte improvvisa di Pina Bausch e le grandi co-produzioni seguite da tournée internazionali del 2018. Della propria esperienza nella coreografia di Theo Clinkard, la danza-

4. Theo Clinkard, *Somewhat still when seen from above*, Opernhaus Wuppertal, 2015, con Pablo Aran Gimenez, Damiano Ottavio Bigi, Ales Cucek, Cagdas Ermis, Barbara Kaufmann, Julie Ann Stanzak, Michael Strecker, Aida Vainieri, Anna Wehsarg; collaborazione alla coreografia: Leah Marojević; scene: Theo Clinkard; costumi: Rike Zöllner e Theo Clinkard; musiche originali e suono: James Keane; violino: Christopher Huber.

5. Cecilia Bengolea, François Chaignaud, *The Lighters. Dancehall Polyphony*, Opernhaus Wuppertal, 2015, con Andrey Berezin, Ditta Miranda Jasjfi, Scott Jennings, Nayoung Kim, Bianca Noguero Ramirez, Breanna O'Mara, Azusa Seyama, Julian Stierle, Tsai-Wei Tien, Paul White, Tsai-Chin Yu; costumi: Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Rike Zöllner.

6. Tim Etchells, *In Terms of Time*, Opernhaus Wuppertal, 2015, con Regina Advento, Emma Barrowman, Michael Carter, Jonathan Fredrickson, Eddie Martinez, Fernando Suels Mendoza, Nazareth Panadero, Franko Schmidt, Julie Shanahan, Ophelia Young; assistente alla regia: Jorge Puerta Armenta; costumi: Rike Zöllner; scene: Tim Etchells.

7. Gaia Clotilde Chernetich, *Neue Stücke 2015. Le eredità di Pina Bausch*, in «Teatro e Critica», 23 settembre 2015, online: <https://www.teatrocritica.net/2015/09/neue-stucke-2015-le-eredita-di-pina-bausch/> (u.v. 20/07/2019).



**Fig. 1** – *Somewhat still when seen from above*. Foto di Oliver Look.



**Fig. 2** – *The Lighters Dancehall Polyphony Ensemble*. Foto di Detlef Erler.



Fig. 3 – *In Terms of Time*. Foto di Detlef Erler.

trice Aida Vainieri afferma come questa sia stata importante per misurare la disponibilità e gli effetti, collettivi e sui singoli, relativi al trovarsi in sala prove per la prima volta “senza di lei”:

[...] in quel momento mi sono detta: “Dimentica tutto il lavoro di Pina e mettiti a disposizione di questa persona e vediamo che succede”. Non è che sono stata lì a pensare che poiché ho lavorato ventiquattro anni con Pina allora... Questo, secondo me, lui l’ha sentito da parte di tutto il gruppo, perché eravamo a sua completa disposizione. È stata la stessa cosa, come se ci fosse stata Pina. Ora, non so cosa ne sarà di tutto questo, ma di certo c’è stato uno scambio molto bello nel gruppo. Mi dispiace che non ci sia stata occasione di far evolvere questa esperienza, e di darci il tempo di capire che stava succedendo veramente. Mi sono sempre chiesta: “E adesso? Di questo cosa ne facciamo? Dove andiamo?”<sup>8</sup>.

Tre anni dopo questo primo esperimento di dimensioni e di risonanza più contenute, *Since She* di Dimitris Papaioannou<sup>9</sup> e *Bon Voyage, Bob* di Alan Lucien Øyen<sup>10</sup> hanno debuttato, nella primavera

8. Gaia Clotilde Chernetich, *Danza, memoria, trasmissione. Il caso della Pina Bausch Foundation e il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, Università di Parma - Université Côte d’Azur, tesi di dottorato sostenuta il 31 marzo 2017, p. 170.

9. *Since She*, coreografia di Dimitris Papaioannou. Lo spettacolo, realizzato in co-produzione con il Théâtre de la Ville di Parigi, il Sadler’s Wells di Londra, l’Holland Festival di Amsterdam e l’Onassis Cultural Centre di Atene (e con il supporto della Kunststiftung NRW), ha debuttato al Teatro dell’Opera di Wuppertal il 12 maggio 2018. Interpreti: Ruth Amarante, Emma Barrowman, Michael Carter, Silvia Farias Heredia, Ditta Miranda Jasjfi, Scott Jennings, Milan Kampfer, Blanca Noguero Ramirez, Breanna O’Mara, Azusa Seyama, Franko Schmidt, Julie Anne Stanzak, Oleg Stepanov, Julian Stierle, Michael Strecker, Tsai-Wei Tien, Stephanie Troyak, Ophelia Young. Per i crediti completi si rimanda alla pagina web della compagnia: <http://www.pina-bausch.de/en/works/complete-works/show/seit-sie/> (u.v. 20/07/19).

10. *Bon Voyage, Bob*, coreografia di Alan Lucien Øyen. Lo spettacolo, realizzato in co-produzione con il Théâtre de la Ville di Parigi, Chaillot-Théâtre national de la Danse di Parigi, il Sadler’s Wells di Londra e il Balletto Nazionale Norvegese (e con il supporto della Kunststiftung NRW), ha debuttato al Teatro dell’Opera di Wuppertal il 2 giugno 2018. Interpreti: Regina Advento, Pau Aran Gimeno, Emma Barrowman, Rainer Behr, Andrey Berezin, Çağdaş Ermis, Jonathan Fredrickson, Nayoung Kim, Douglas Letheren, Nazareth Panadero, Hélène Picon, Julie Shanahan, Christopher Tandy, Stephanie Troyak, Aida Vainieri, Tsai-Chin Yu. Per i crediti completi dello spettacolo si rimanda alla pagina web della compagnia:

del 2018 e a meno di un mese di distanza l'una dall'altra al teatro dell'opera di Wuppertal, storica "casa" del Tanztheater. Per l'occasione, l'organico comprendente sia collaboratori "storici" sia danzatori da poco entrati nel Tanztheater Wuppertal, è stato spartito sulle produzioni dopo due *workshop* che si sono svolti rispettivamente con ciascun coreografo e che hanno avuto la funzione, come confermato in una recente conversazione personale avuta con Aida Vainieri, di audizione interna.

Nelle strutture drammaturgiche e anche dal punto di vista dell'allestimento scenotecnico, i due spettacoli mettono in luce, omaggiandoli, due diversi aspetti dell'eredità di Pina Bausch; ad emergere è il modo in cui questa possa declinarsi e rifrangersi nella creazione contemporanea e, in particolare, nel futuro della compagnia. Né la proposta di Papaioannou né quella di Øyen sembrano essersi date l'obiettivo di "inventare" soluzioni capaci di spostare gli equilibri identitari del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch verso nuovi formati stilistici o estetici. Lo stesso Papaioannou ha confermato, in occasione di un'intervista raccolta nel settembre 2018 a Torino, in concomitanza di una rappresentazione di *The Great Tamer*:

Nel momento in cui ho detto sì, quando ho accettato la proposta di lavorare con la compagnia, mi era chiarissimo che non avrei provato ad alterare, rinnovare o agire in maniera furba per creare un'altra identità della compagnia. Non penso che questa fosse la missione. Non era affatto la mia intenzione<sup>11</sup>.

Tuttavia, pur non essendo scevri di possibili citazioni che costellano – delicatamente e forse inevitabilmente – entrambe le coreografie, in tutti e due gli spettacoli è visibile la grafia del singolo coreografo e la sua specifica capacità di mettersi in dialogo con il passato dell'ensemble attraverso una prospettiva personale ancorata al presente e quindi inserita nella propria ricerca attuale. Questa viene accuratamente orientata – in entrambe le proposte – individuando un fine punto di equilibrio tra creazione e citazione, mantenendosi quindi sempre in relazione diretta con il repertorio della compagnia.

Negli studi letterari, la citazione rappresenta un tema molto dibattuto. Viene interrogata la possibilità che un elemento possa essere riutilizzato (o rieditato) all'interno di un altro testo. Il meccanismo che sottende a questo processo è la ripetizione di un determinato elemento in un contesto diverso: questa modalità di funzionamento del linguaggio scritto e della letteratura è riscontrabile anche nella danza, nella ricerca coreografica e nei repertori. Le immagini e i movimenti che si compongono nella memoria dei danzatori e in quella del pubblico "migrano", citati via via in opere diverse, allontanandosi dalla propria sede iniziale e dunque dalla versione cosiddetta "originale", facendosi così sempre più

---

<http://www.pina-bausch.de/en/works/complete-works/show/bon-voyage-bob/> (u.v. 20/07/19).

11. Tutte le traduzioni da lingua straniera sono di chi scrive: «The minute I said yes, when I accepted the proposition to work with the company, to me it was very clear that I was not going to try to alter, renew or be smart about creating another identity for the company. I don't think this was the mission. It was definitely not my intention». Intervista a Dimitris Papaioannou di Gaia Clotilde Chernetich, registrata a Torino il 22 settembre 2018, archivio personale. Lo spettacolo *The Great Tamer* è stato presentato il 20-22 settembre alle Fonderie Limone di Moncalieri in contemporanea con un'altra opera di Dimitris Papaioannou, *Inside*, videoinstallazione allestita presso Officina Grandi Riparazioni di Torino nell'ambito dell'edizione 2018 del festival Torinodanza.

sfaccettati e moltiplicando i propri significati. Nella coreografia, le citazioni mettono in evidenza come gli elementi possono cambiare attraverso slittamenti di contesto e di senso (per assonanza, per opposizione, come elementi complementari ad altri, ecc.)<sup>12</sup>. Spesso, a questo meccanismo corrisponde anche un processo di moltiplicazione della “autorialità” presente nel frammento citato di un’opera coreografica. Nel caso dei titoli del Tanztheater Wuppertal creati successivamente al 2009, tuttavia, la citazione conserva certe caratteristiche particolari: non sembra, in alcuni casi, effettivamente possibile espellere da un movimento o dalla rappresentazione di una certa atmosfera la memoria e il senso acquisito nella sua “prima appartenenza”; su di esso viene piuttosto sovrascritto, in un processo di stratificazione, un nuovo apporto di significato che emerge di pari passo con la sua nuova collocazione. Per esempio, le sedie – predominanti elementi scenici di *Café Müller* utilizzati sia come sedute vere e proprie sia come ostacoli da schivare o da spostare nello spazio per permettere il movimento delle danzatrici – diventano, in *Since She*, elementi volti, nella scena di apertura, a comporre una passerella che collega i due estremi del palco da sinistra verso destra, ma inevitabilmente disegnano anche un ponte simbolico tra il passato e il presente. Questa dinamica, che attiva un dialogo e a volte anche uno scambio di elementi tra memoria, storia e presente della ricerca coreografica, rinnova il presente per andare verso una dimensione futura della coreografia che produce senso proprio perché ancorata a entrambe le dimensioni temporali, che la contengono e le permettono di assumere maggiore intensità drammaturgica e pieno significato. La studiosa Biliana Vassileva-Fouilhoux ha osservato come già all’interno del repertorio Bausch creato prima della sua morte la dimensione della citazione avesse una rilevanza specifica, in modo particolare in relazione alla maniera in cui la parte di coreografia oggetto della citazione entra a far parte del «racconto coreografico» ovvero in un modo capace di rielaborare, manipolandoli, tutti gli elementi dello spettacolo<sup>13</sup>. Di grande importanza – nel momento in cui è presente la citazione – è, naturalmente, la memoria dello spettatore che, in qualità di lettore e di “archivio vivente” di un’opera coreografica, ha il compito di riconoscere e di assemblare gli elementi che già conosce accostandoli al “nuovo” cui assiste<sup>14</sup>. Come scrivono Florence Fix e Frédérique Toudoire-Surlapierre, per avviare un tale processo di riconoscimento è fondamentale la disponibilità e la buona volontà del pubblico a ricordare e a conoscere sufficientemente la storia delle arti sceniche oppure, nel caso in oggetto, il repertorio del Tanztheater Wuppertal.

12. Cfr. Gaia Clotilde Chernetich, *Café Müller di Pina Bausch: memoria, trasmissione e citazione nel teatro contemporaneo italiano degli anni Duemila*, in «La Rivista di Engramma», *Figure del mito: presenze e rappresentazioni*, a cura di Alessandra Pedersoli e Marina Pellanda, n. 152, gennaio 2018, online: [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3354](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3354) (u.v. 23/07/19). Si trattano alcuni esempi di citazione tratti dallo spettacolo *Café Müller* di Pina Bausch.

13. Biliana Vassileva-Fouilhoux, *La citation dans le Tanztheater de Pina Bausch*, in Florence Fix – Frédérique Toudoire-Surlapierre, *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Editions Universitaires de Dijon, Dijon 2010, p. 194.

14. Sulla questione relativa alla memoria dello spettatore, si vedano i recenti articoli di Mirella Schino, *Spettatore, spettatori, pubblico*, in «Mimesis Journal», vol. VII, n. 2, 2018, pp. 123-144, online: <http://journals.openedition.org/mimesis/1539> (u.v. 28/07/19); Andrea Zardi, *La percezione del corpo in scena e lo spettatore*, «Mimesis Journal», vol. 7, n. 1, 2018, pp. 91-111, online: <http://journals.openedition.org/mimesis/1299> (u.v. 28/07/19).

La citazione è una delle modalità testuali che richiedono esplicitamente la partecipazione del lettore e la sua buona volontà (*captatio benevolentiae*), essa esige anche che egli sia sufficientemente studioso, se non addirittura erudito e colto: nel caso della scena, è a lui che appartiene il riconoscimento, che motiva un processo di identificazione uditiva, sta a lui reperire il testo citato nel momento stesso in cui egli lo sente in un ambiente testuale straniero<sup>15</sup>.

*Since She*, creato in due mesi non continuativi di prove, è un'opera di grande impatto visivo per diciassette danzatori e non si discosta stilisticamente dalle altre opere di Dimitris Papaioannou. In particolare, sembra fare eco a *The Great Tamer*<sup>16</sup> per tessitura drammaturgica e coreografica, ma anche per il ritmo rarefatto e allo stesso tempo incalzante di interazione tra questi elementi. A differenza di quanto accaduto per *Bon Voyage, Bob* lo spettacolo, conferma il coreografo, non integra in maniera particolare le memorie personali degli interpreti né una sensazione di perdita legata all'assenza di Pina Bausch:

Sono stato molto attento con la compagnia di Wuppertal perché non potevo facilmente familiarizzare con diciassette danzatori in due mesi. Non ho chiesto loro di esporre molto materiale personale per creare il lavoro. Ho sentito che nell'altro pezzo stavano lavorando maggiormente con la memoria personale. [...] Sono stato là l'anno scorso, otto anni dopo la morte di Pina Bausch. Non ho collegato quello che ho visto con la perdita. Ho realizzato che la fertilità del terreno era presente e che c'è un enorme lascito da maneggiare. C'è molto da fare con ciò che è rimasto. Per me, per il mio cuore, mi trovavo in un tempio e dovevo dimostrarmi degno in un piccolo intervallo di tempo<sup>17</sup>.

Dominato dal colore nero, screziato via via da pochi altri colori tra cui l'oro, il bianco e il verde, lo spettacolo è luogo di invenzioni continue, apparizioni e sparizioni giocano con la visione e la percezione dello spettatore attraverso effetti che modulano opacità e trasparenze di materiali, ma anche densità diverse del movimento degli interpreti in scena le cui entrate prevedono, quasi sempre, la manipolazione diretta e indiretta di oggetti oppure l'interazione, attiva o passiva, con i corpi degli altri

15. «La citation est l'une des modalités textuelles nécessitant explicitement de la part du lecteur sa participation et sa bonne volonté (*captatio benevolentiae*), elle exige aussi qu'il soit suffisamment lettré, sinon érudit et cultivé: dans le cas de la scène, c'est à lui que revient la reconnaissance, motivant un processus d'identification audible, c'est à lui de repérer le texte cité au moment même où il l'entend dans un environnement textuel étranger». Florence Fix – Frédérique Toudoire-Surlapierre, *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, cit., p. 8.

16. *The Great Tamer*, di Dimitris Papaioannou, è uno spettacolo con Pavlina Andriopoulou, Costas Chrysafidis, Ektor Liatsos, Ioannis Michos, Evangelia Randou, Kalliopi Simou, Drossos Skotis, Christos Strinopoulos, Yorgos Tsiantoulas, Alex Vangelis che ha debuttato il 24 maggio 2017 all'Onassis Cultural Centre di Atene prodotto da Onassis Cultural Centre e coprodotto da CULTURESCAPES Greece 2017 (Svizzera), Dansens Hus Sweden, EdM Productions, Festival d'Avignon, Fondazione Campania dei Festival-Napoli Teatro Festival Italia, Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, National Performing Arts Center-National Theater & Concert Hall | NPAC-NTCH (Taiwan), Seoul Performing Arts Festival | SPAF, Théâtre de la Ville - Paris / La Villette - Paris. Per i crediti completi dello spettacolo si rimanda alla pagina web della compagnia: <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/current/the-great-tamer> (u.v. 25/07/19).

17. «I was very careful with the company of Wuppertal because I could not easily approach seventeen dancers in two months. I did not ask them to expose a lot of personal material for the work to be created. I heard that in the other piece they are working more with personal memory. [...] I was there last year, eight years after Pina passed away. I did not connect what I saw with loss. I realized that the fertility of the ground is there and there is an enormous legacy to be handled. There's a lot to do with what was left behind. For me, for my heart, I was in a temple and I had to be worthy in a very limited amount of time». Intervista a Dimitris Papaioannou di Gaia Clotilde Chernetich, registrata a Torino il 22 settembre 2018, archivio personale.



**Fig. 4** – *Since She*. Foto di Julian Mommert.

danzatori. La parola è assente, mentre i suoni sono un accompagnamento non invasivo, che non sovrasta il movimento del corpo. Alcuni elementi sonori, inoltre, sono direttamente prodotti dai materiali utilizzati sulla scena (le sedie, per esempio), oppure da alcuni accessori dei costumi. Non manca, anche sul piano musicale, una citazione proveniente dal repertorio Bausch. Come segnala il danzatore Scott Jennings in un'intervista:

A un certo punto arrivò con le campane: una pende dalla mia vita, due pendono sotto i miei genitali e c'è una campana su ognuna delle mie gambe. Più di ogni altra cosa esse sono parte del paesaggio sonoro. Usiamo altri materiali in scena per creare suoni e per accrescere la partitura, che è simile alla musica eclettica che Pina spesso utilizzava. Un pezzo in particolare, *Masquerade* di Aram Khachaturian, veniva anche usato in *Viktor*. È stato interessante: avevamo tutti una tale connessione con quella musica tratta da *Viktor* che è stato strano all'inizio sentirla in un altro contesto<sup>18</sup>.

Il fondo della scena è occupato da una montagna di gommapiuma nera praticabile, alta quasi fino al soffitto del teatro. Ai lati del palcoscenico, allestito senza quinte, invece, sono presenti due ingressi, incastonati in strutture laterali poste in proscenio. Lo spettacolo si svolge in un unico atto e dura circa un'ora e venti minuti.

*Since She* ha ottenuto molte reazioni da parte della critica internazionale, non tutte positive. Ad esempio, quella di Lyndsey Winship apparsa sul giornale *The Guardian* si concentra sull'arma a doppio taglio rappresentata dalla complessità dell'apparato scenico in relazione alle azioni di movimento dei danzatori, che non animano se non per alcuni momenti vere e proprie coreografie. In questo, l'operazione realizzata da Papaioannou sembra ricordare gli esordi della Bausch, quando i suoi spettacoli venivano accusati di non essere veri e propri spettacoli di danza.

L'immaginazione e l'amore per l'illusione di Papaioannou possono essere fantasiosi, quasi vaudevilliani, ma qui c'è un fastidioso senso del degradante o sconveniente sotto. (Non vi dirò nemmeno cosa Azusa Seyama cuoce in una torta.) Vediamo trasformazione e ripetizione, flirt e manipolazione, e le persone che svolgono compiti semplici, o il percorso da A a B, molto più difficile di quanto debbano essere – tutte metafore molto Bauschiane per la vita. Ci sono così tanti momenti intelligenti, ma il cuore e l'umorismo svaniscono, lasciando un palcoscenico desolato. Forse l'approccio di Papaioannou è troppo riverente. O questa volta l'alchimia non ha attecchito abbastanza<sup>19</sup>.

---

18. «At some point he came in with these bells: one hangs around my waist, two hang under my genitals and there's a bell on each leg. More than anything they're a part of the soundscape. We use other materials on stage to create sounds and enhance the score, which is similar to the eclectic music that Pina often used. One particular piece of music, Aram Khachaturian's *Masquerade*, was also used by her in *Viktor*. That's been interesting: we all had such a connection to that music from *Viktor* that it was strange at the beginning to hear it in a different context». Chris Wiegand, *Going beyond Bausch: Tanztheater Wuppertal's new moves*, in «*The Guardian*», 22 gennaio 2019, online: <https://www.theguardian.com/stage/2019/jan/22/pina-bausch-tanztheater-wuppertal-dimitris-papaioannou-alan-lucien-oyen> (u.v. 20/07/19).

19. «Papaioannou's imagination and love of illusion can be fanciful, almost vaudevillian, but here there is a nagging sense of the degrading or unseemly beneath. (I won't even tell you what Azusa Seyama bakes into a pie.) We see transformation and repetition, flirtation and manipulation, and people making simple tasks, or the route from A to B, way more difficult than they need to be – all very Bauschian metaphors for life. There are so many clever moments, but the heart and humour wane, leaving a desolate stage. Perhaps Papaioannou's approach is too reverent. Or this time the alchemy just didn't quite take». Lyndsey Winship, *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch: Since She review – dreamlike oddness*, in «*The Guardian*», 15 febbraio 2019,





**Fig. 5** – *Since She*. Foto di Julian Mommert.

Queste note critiche registrano, effettivamente, una scelta radicale da parte del coreografo greco, che ha preferito non inserire nello spettacolo danze corali e trascinanti che coinvolgono con la propria dinamica così come il pubblico del Tanztheater è solito aspettarsi. Diversi i toni, più positivi, da parte della critica italiana<sup>20</sup> e francese che ha assistito allo spettacolo durante la sua prima tournée europea<sup>21</sup>.

online: <https://www.theguardian.com/stage/2019/feb/15/tanztheater-wuppertal-pina-bausch-since-she-review-sadlers-wells> (u.v. 20/07/19).

20. Proprio con questo titolo, presentato nell'estate 2019 al Teatro Politeama di Catanzaro, torna in Italia il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch per la prima volta con una coreografia non proveniente dal repertorio Bausch. Festival Armonie d'Arte, Teatro Politeama di Catanzaro, 13-15 settembre 2019.

21. Si ricordano gli articoli di: Leonetta Bentivoglio, *Visioni e memorie nel segno di Bausch*, in «La Repubblica.it», 28 maggio 2018, online: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2018/05/28/visioni-e-memorie-nel-segno-di-bausch> (u.v. 23/07/19); Gaia Clotilde Chernetich, *“Da quando lei”. Il Tanztheater Wuppertal da Pina Bausch a Dimitris Papaioannou*, in «Teatro e Critica», 28 giugno 2019, online: <https://www.teatrocritica.net/2018/06/da-quando-lei-il-tanztheater-wuppertal-da-pina-bausch-a-dimitris-papaioannou> (u.v. 23/07/19); Marinella Guatterini, *Pina, il Bauhaus e l'Arte: “Seit sie” omaggio geniale*, in «Teatro e Critica», 28 giugno 2019, online: <https://www.teatrocritica.net/2018/06/pina-il-bauhaus-e-lade-seit-sie-omaggio-geniale> (u.v. 23/07/19); Philippe Noisette, *Le Tanztheater de Pina Bausch renait*, in «Paris Match», 24 giugno 2018, online: <https://www.parismatch.com/Culture/Spectacles/Le-Tanztheater-de-Pina-Bausch-renait> (u.v. 23/07/19).



Fig. 6 – *Bon Voyage, Bob*, foto di Mats Becker.

*Bon voyage, Bob* di Alan Lucien Øyen è, invece, uno spettacolo per sedici danzatori che ruota attorno al tema della morte. La durata è di oltre tre ore. Rispetto allo spettacolo di Papaioannou, come confermano il coreografo greco e Emma Barrowman nella citazione che segue, i materiali di partenza sollecitati sono stati di natura maggiormente personale.

Alan ci ha dato lo spazio per giocare e vedere cosa spuntasse. Nella prima settimana ci siamo semplicemente seduti in cerchio e abbiamo parlato per otto ore al giorno. Voleva sapere a cosa fossimo interessati e chi fossimo come persone. È la prima volta nella mia carriera che faccio esperienza di questo. È stato interessante vedere quali cose casuali sono spuntate fuori. Prendeva brevi appunti e catturava dettagli. Abbiamo parlato di come la percezione del tempo, dell'infanzia e dei ricordi viene distorta; di come ricordare le esperienze passate e vedere come possono trasformarsi in qualcosa di diverso; rapporti con la famiglia; storie che hai sentito da bambino. A volte non è necessario passare direttamente a domande davvero pesanti, profonde ed esistenziali. La cosa interessante di Alan è che ha trovato alcuni dettagli davvero affascinanti. Forse non si è trattato di un evento monumentale nella tua vita ma di qualcosa di molto piccolo. Ha un fascino infantile – un senso di meraviglia verso le cose di tutti i giorni<sup>22</sup>.

La scena è occupata da una grande scenografia costruita in modo da essere rotante e modulare.

22. «Alan gave us space to play around and see what popped up. In the first week we just sat in a circle and talked for eight hours a day. He wanted to know what we were interested in and who we are as people. It's the first time in my career that I've experienced that. It was interesting to see what random things popped up. He would make little notes and take details. We talked about how your perception of time and childhood and memories get distorted; about remembering past experiences and seeing how they can transform into something different; relationships with family; stories you heard as a kid. Sometimes it's not necessary to go straight to the really heavy, deep, existential questions. The interesting thing about Alan is that he found certain details really fascinating. Maybe it wouldn't be a monumental event in your life but something very small. He has a childlike fascination – a sense of wonder towards everyday things». Chris Wiegand, *Going beyond Bausch: Tanztheater Wuppertal's new moves*, in «The Guardian», 22 gennaio 2019, online: <https://www.theguardian.com/stage/2019/jan/22/pina-bausch-tanztheater-wuppertal-dimitris-papaioannou-alan-lucien-oyen> (u.v. 20/07/19).

La struttura somiglia a quella di un set cinematografico dove gli elementi, anche i più ingombranti, sono componibili e amovibili manualmente. Durante la rappresentazione, sono gli stessi interpreti in scena, infatti, insieme ad alcuni tecnici di palcoscenico che agiscono a vista, a spostare i pannelli, gli arredi e gli oggetti che compongono e scompongono le diverse ambientazioni (camera da letto, cucina, bagno, soggiorno, sala di proiezione, ecc.). Le musiche selezionate sono molto diverse tra loro: un insieme eterogeneo che comprende musica classica, suoni elettronici e ritmi pop. In questo ambiente gli interpreti parlano, danzano e svolgono azioni quotidiane; momenti di grande concitazione con entrate e uscite reiterate (più volte, il coreografo utilizza la ripetizione di frammenti di scene, creando un effetto *déjà-vu* nel montaggio della coreografia) si alternano a momenti di rarefazione in cui lo sguardo dello spettatore può indulgere sui particolari. In questo spettacolo, inoltre, è ampiamente presente l'uso della parola che, pur non arrivando a tracciare una narrazione leggibile interamente in maniera lineare, disegna un excursus narrativo a partire da una confessione iniziale di Héléna Pikon (in scena vengono usati i nomi propri dei danzatori). La vicenda, infatti, sembra ruotare intorno all'improvvisa e misteriosa morte, avvenuta in Turchia, del fratello della danzatrice. Il testo si è composto, come spiega Nazareth Panadero, come un collage:

C'è molto testo nella produzione e il modo in cui lo ha creato è stato molto eccitante. Spesso prendeva le parole di due danzatori e aggiungeva qualcosa in più: Eddie Martinez ed io avevamo condiviso alcune parole sulle nostre madri. Alan li ha mescolati e ha creato una nuova storia: è nostra ma anche non solo nostra<sup>23</sup>.

Mentre *Since She* non si apre a un rapporto di interazione col pubblico, *Bon Voyage, Bob* abbatte la quarta parete in due azioni legate al tema della morte: una partita al gioco dell'impiccato con gli spettatori chiamati a indovinare le lettere mancanti su una grande lavagna nera e la vendita, da parte di una danzatrice che indossa un "espositore" di pacchetti di sigarette (come quelli che venivano utilizzati durante gli intervalli dei film dalle maschere nei cinema fino a qualche decennio fa) e invita il pubblico all'acquisto ripetendo: «The quickest path to heaven!». Entra in gioco, qui, per esempio, la sollecitazione di cui hanno scritto Antoine Compagnon e Isabelle Launay. La scena non richiama propriamente altre scene analoghe presenti nel repertorio del Tanztheater Wuppertal; tuttavia il tipo di relazione che gli artisti intrattengono tra loro e col pubblico e le modalità di svolgimento della scena ricordano altri momenti degli spettacoli di Pina Bausch in cui, muovendosi tra il pubblico, i danzatori distribuiscono cibo o bevande (accade per esempio in *Fensterputzer* oppure in *1980*), mostrano fotografie, ecc. Di durata quasi doppia rispetto a *Since She*, la creazione di Øyen, probabilmente meno "visiva" ma più

23. «There is a lot of text in the production and the way he created that was very exciting. He would often take the words of two dancers and add something extra: Eddie Martinez and I each had shared some words about our mothers. Alan mixed them and created a new story: it is ours but also not ours». Chris Wiegand, *Going beyond Bausch: Tanztheater Wuppertal's new moves*, in «The Guardian», 22 gennaio 2019, online: <https://www.theguardian.com/stage/2019/jan/22/pina-bausch-tanztheater-wuppertal-dimitris-papaioannou-alan-lucien-oyen> (u.v. 20/07/19).



Fig. 7 – *Bon Voyage, Bob*. Foto di Mats Becker.

intima, gioca con tutte le sfumature interiori del senso della perdita e testimonia di un altro versante dell'opera di Bausch, di cui raccoglie uno dei possibili fili conduttori. Mentre la produzione di Papaioannou richiama il virtuosismo scenotecnico di *pièce* del Tanztheater visivamente sorprendenti come *Vollmond*, *Bon Voyage, Bob* sembra affiancarsi maggiormente a titoli del repertorio più misteriosi, come *Blaubart*. In questo senso, Øyen sembrerebbe essere più vicino a un dialogo con il repertorio Bausch più antico, mentre Papaioannou – facendo un lavoro completamente diverso sulle parti di danza e instaurando un rapporto nuovo con la memoria del repertorio della compagnia – rimanda a un'epoca più recente della creatività della Bausch.

### **Creare per il repertorio del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch: un'esperienza al confine tra archivio e scena**

Nel caso del Tanztheater Wuppertal, il repertorio della compagnia non si articola in una raccolta diacronica di coreografie di diversi autori, ma come l'esatta fotografia della produttività artistica di un'unica autrice, Pina Bausch. Dal 1973 fino alla sua morte, infatti, la compagnia ha costruito la propria identità danzando esclusivamente spettacoli creati, stagione dopo stagione, dalla coreografa. In questo senso, il repertorio Bausch potrebbe apparire – seguendo le osservazioni di Diana Taylor nel suo *The Archive and the Repertoire*<sup>24</sup> – come un archivio non mediato di oggetti, che funge da raccoglitore delle opere della coreografa. In realtà, non solo nell'era post-Bausch, ma già dalla fine degli anni

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

Settanta, l'*ensemble* è stato regolarmente impegnato contemporaneamente in nuove produzioni e riallestimento di titoli degli anni precedenti. Questa doppia articolazione del lavoro della compagnia, tra creazione e riallestimenti, ha fatto sì che sin dal primo decennio della direzione Bausch fossero attive delle pratiche trasmissive dei ruoli degli spettacoli basate sui documenti video, quando necessario, ma soprattutto sul repertorio inteso come memoria incorporata che i danzatori hanno trasmesso a nuovi interpreti, spesso in presenza della coreografa che aveva l'ultima parola sulle scelte di continuità o di discontinuità, rispetto alle prime versioni di un dato titolo. In questo senso, i danzatori della compagnia, specialmente coloro che hanno collaborato con Pina Bausch più a lungo, costituiscono dei veri e propri "corpi-archivio" che hanno incorporato una precisa cultura coreografica oltre che le sequenze di ciascun pezzo interpretato negli anni. Questa situazione ci permette di guardare, oggi, al repertorio Bausch come a un archivio di pratiche incorporate che riguardano la memoria dei danzatori, la memoria della compagnia e anche quella del pubblico che, nel tempo, si è fortemente affezionato alle opere di Pina Bausch. La creazione dei due nuovi spettacoli di Papaioannou e di Øyen sono un ottimo osservatorio da cui rilevare come la creazione di nuovi pezzi per questo ensemble significhi posizionarsi sul confine sottile che separa l'archivio dalla scena.

Molte sono le grandi compagnie che, nei primi due decenni dei Duemila, hanno affrontato delle profonde rivoluzioni; si pensi per esempio agli effetti della morte di coreografi come Merce Cunningham, Maurice Béjart, Roland Petit, Paul Taylor, Trisha Brown o altri, ma anche all'accentuarsi della commistione e della sinergia tra repertori tradizionali e contemporanei presso le grandi compagnie stabili che hanno portato a numerose riscritture di opere coreografiche del passato o alla loro trasmissione a nuove generazioni di danzatori. Il debutto delle due nuove produzioni oggetto di questo articolo si pone in chiara relazione con la memoria artistica relativa ai decenni che le hanno precedute e, di conseguenza, con i repertori che si trovano inevitabilmente a essere, caso per caso e in maniera più o meno esplicita, di riferimento ogni volta che si concepiscono, si riallestiscono o si presentano al pubblico nuovi spettacoli. L'insieme di queste dinamiche è preso in considerazione dagli studi sulla danza che, analizzandone via via i processi e i risultati, contribuiscono a rendere più leggibile la vitalità della danza e le direzioni che intraprende, spesso in relazione all'archivio, luogo sicuro per la conservazione delle tracce coreografiche, fonte e nutrimento per nuove creazioni future. Come indica Isabelle Launay:

[Il repertorio] è il frutto di una formalizzazione, di una selezione, di una classificazione dei movimenti, ma anche di una raccolta di interpretazioni e di rappresentazioni – come l'archivio. La sua trasmissione implica anche la dinamica di un dono/contro-dono e una relazione interpersonale e intangibile che appartiene maggiormente all'ordine di impronta e traccia che all'ordine del documento d'archivio. Così ampiamente definito, il repertorio aggiorna una memoria corporea tanto individuale quanto collettiva. Infine, include anche la trasmissione di un atteggiamento, una relazione con il mondo o, più in generale, un *ethos* e una forma di vita che è compresa, si sente e si adatta alle corporalità<sup>25</sup>.

25. «[Le répertoire] est le fruit d'une formalisation, d'une sélection, d'une classification de mouvements, mais encore

La prospettiva di “creare per il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch” rappresenta una prova e una missione particolare che porta con sé una mole di conoscenze, memorie, documenti, interpretazioni e attitudini specifiche. La compagnia è andata incontro a un periodo di grande cambiamento interno, anche manageriale e, anche al di là del prestigio storico-artistico del repertorio preesistente e della compagnia stessa, per i due coreografi che hanno accettato questo incarico si è trattato di andare incontro a un *ensemble* di oltre trenta danzatori e danzatrici che, fatta eccezione per i nuovi ingressi, può contare sui vantaggi ma anche sugli svantaggi di una stabilità talvolta di lunghissimo corso; una continuità di natura artistica, collaborativa, creativa e socio-relazionale tra gli interpreti attiva da decenni. Come si mantiene forte, in un ambiente regolato dalla ripetizione (riallestimenti del repertorio, organico stabile, ecc.), la *vis* creativa di una compagnia? Per diversi anni dopo il 2009, inoltre, i danzatori hanno visto completamente e improvvisamente interrompersi la possibilità di creare nuovi spettacoli, dedicandosi quasi unicamente a progetti di riallestimento del repertorio creato da Pina Bausch tra il 1973 e la sua morte. Per la danzatrice Julie Anne Stanzak, impegnata nella coreografia di Dimitris Papaioannou, la ripresa del lavoro in sala prove ha rappresentato, infatti, un momento particolare:

Creare *Since She* è stato come entrare in un terreno sconosciuto. Sono passati più di nove anni dalla morte di Pina. Ho pensato: OK, siamo al Lichtburg, lo spazio dove abbiamo creato tutti i nostri pezzi. Eccoci con un nuovo coreografo, a fare un nuovo lavoro nel suo spazio, ma con lo stesso senso di desiderio e ricerca. Sapevamo che la compagnia aveva bisogno di evolversi e che poteva evolversi, ma ho dovuto fare un salto nel mio cuore perché ho così tanto amore per il lavoro di Pina e l’ho fatto per così tanti anni<sup>26</sup>.

Sulla percezione di una certa desiderosa impazienza di creare nuovi materiali per la scena da parte della compagnia, si è espresso anche lo stesso Papaioannou. A una domanda riguardante le proprie modalità di lavoro e l’eventuale necessità di confrontarsi con la presenza di un metodo di lavoro proprio al gruppo di interpreti, il coreografo ha risposto restituendo non tanto la presenza di un’eventuale prassi, ma il grande desiderio di creare che emergeva al suo arrivo in sala prove con l’ensemble a distanza di otto anni dalla loro ultima creazione diretta da Pina Bausch:

Non ho avuto il tempo di scavare nell’approccio al loro metodo, o persino di applicare il

---

d’interprétations et de représentations – tout comme l’archive. Sa transmission implique aussi la dynamique d’un don/contre-don et d’une relation interpersonnelle et incorporelle qui relève plus du régime de l’empreinte et de la trace que du régime du document de l’archive. Ainsi largement défini, le répertoire actualise une mémoire corporelle autant individuelle que collective. Enfin, il inclut aussi la transmission d’une attitude, d’un rapport au monde ou plus largement d’un *ethos* et d’une forme de vie qui se comprend, se ressent et s’inscrit dans des corporalités». Isabelle Launay, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d’après, I*, Centre National de la Danse, Pantin 2018, p. 25.

26. Trad.: «Creating *Since She* felt like going into unknown ground. It’s more than nine years since Pina died. I thought: OK, we’re in the Lichtburg, the rehearsal space where we created all of our pieces. Here we are with a new choreographer, making a new work in her space, but with the same sense of yearning and searching. We knew that the company needed to evolve, and that it can evolve, but I had to take a jump in my heart because I have so much love for Pina’s work and have done it for so many years». Chris Wiegand, *Going beyond Bausch: Tanztheater Wuppertal’s new moves*, in «The Guardian», 22 gennaio 2019, online: <https://www.theguardian.com/stage/2019/jan/22/pina-bausch-tanztheater-wuppertal-dimitris-papaioannou-alan-lucien-oyen> (u.v. 20/07/19).

mio che non esiste, ed è comunque una cosa caotica. Mi sono avvicinato a loro invitandoli a intraprendere un gioco di fantasia, unendosi a me nella co-creazione di cose. La loro creatività è esplosiva. Ogni volta che lanciavo loro un nuovo gioco, un nuovo giocattolo, lo facevano esplodere. Alla gente piace essere creativa, in generale, ma questo gruppo di persone – potrebbe essere perché non hanno creato qualcosa di nuovo per otto anni, potrebbe essere perché c'erano molti giovani che non hanno mai avuto la possibilità di creare qualcosa da zero, ma dovevano solo mettersi nei panni degli altri, e il più delle volte erano panni fantastici! – era davvero esplosivo. Era la prima volta che le generazioni più anziane e la nuova generazione di ballerini espongono i loro talenti e le loro debolezze di fronte agli altri allo stesso modo. Nessuno sapeva come farlo<sup>27</sup>.

Un altro elemento sottolineato da Papaioannou riguarda la compresenza dei danzatori “storici” e dei più giovani, entrati nell'*ensemble* negli ultimi anni. Quando un gruppo numeroso e consolidato assorbe nuovi innesti in un contesto complesso e stilisticamente connotato come quello del Tanztheater di Wuppertal, la questione che si pone, una volta terminata la fase di ricerca creativa, è certamente quella dello stile e di come questo sia, o meno, in grado di esprimersi in maniera chiara e di dialogare con quello dei coreografi invitati a creare. Guardando alle due coreografie presentate, non emerge un unico stile, ma la possibilità di declinare in molteplici modi gli elementi che compongono lo stile proprio della compagnia di Pina Bausch; probabilmente il Tanztheater Wuppertal non si consegna alle nuove creazioni come un “corpo di ballo” neutrale, ma come un *ensemble* dotato di una memoria che, a seconda di come viene illuminata, è capace di restituire forme e atmosfere differenti volta per volta.

Come premesso, diverse sono le compagnie che hanno affrontato dei cambi di direzione dovuti per esempio alla perdita della propria guida storica. In questo senso, sono specialmente le compagnie che oggi hanno a disposizione ampi repertori monografici ad aver fatto esperienza della complessità e delle conseguenze di alcune dinamiche legate alla memoria dei repertori e alla loro trasmissione: esse hanno mostrato criticità nella misura in cui hanno generato esiti diversi, osservabili sia nei processi di trasformazione avviati sia nelle cesure eventualmente occorse. La scomparsa di alcuni dei protagonisti della danza del Novecento ha messo in evidenza non solo l'importanza e l'urgenza, come ha fatto Merce Cunningham<sup>28</sup>, di dotare preventivamente le compagnie e i repertori di un'organizzazione della vita delle eredità coreografiche e dei loro diritti d'autore successiva alla morte del proprio creatore o della propria creatrice, ma anche la criticità dei tempi, delle modalità e delle tecniche di trasmissione e di

---

27. «I had not the time to dig into approaching their method, or even to apply mine which does not exist, and it is a chaotic thing anyway. I approached them inviting them to embark on a fantasy game, joining me in co-creating things. Their creativity is explosive. Every time I threw them a new game, a new toy, they exploded it. People like to be creative, generally, but this group of people – may be because they had not been creating something new for eight years, may be because there were a lot of young people who never had the chance to create something from scratch, but they only had to step into the shoes of others, and most of times these were great shoes! – they were really explosive. It was the first time that the older generation and the new generation of dancers were exposing their talents and weaknesses in front of others, and in equality. No one knew how to do it». Intervista a Dimitris Papaioannou di Gaia Clotilde Chernetich, registrata a Torino il 22 settembre 2018, archivio personale.

28. Si veda: Susanne Franco, *Archiviare il futuro. I lasciti di Pina Bausch e Merce Cunningham*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 5, 2014, pp. 97-111, online: <http://dx.doi.org/10.6092/issn.2036-1599/4701> (u.v. 28/07/19).

riallestimento, sia quando queste avvengono all'interno della stessa compagnia o all'esterno, in altre compagnie che acquisiscono parte di quei repertori. Inoltre, proprio quella che si potrebbe definire la "vita postuma" delle opere dei coreografi deceduti nei venti anni prima e dopo l'inizio del nuovo millennio, ha contribuito a evidenziare anche la complessità del tema della trasmissione rispetto alla diversità degli *ensemble* che, nel corso del tempo, hanno introdotto nuovi titoli nei propri programmi. Il ruolo del direttore delle prove, per esempio, è divenuto ancora più fondamentale laddove il titolo oggetto della trasmissione non è codificabile attraverso un linguaggio tecnico circoscritto. La trasmissione di un balletto tradizionale e quella di uno spettacolo di Pina Bausch chiamano certamente in causa diverse istanze e modalità di lavoro, sia per i danzatori, sia per chi viene incaricato di curare il processo. Per una compagnia come il Tanztheater, il responsabile delle prove è fondamentale anche per far dialogare tra loro gli aspetti stilistici delle nuove produzioni con quelli del repertorio Bausch, andando oltre la dimensione della trasmissione dei ruoli. Barbara Kaufmann, ex danzatrice della compagnia e attuale direttrice delle prove di *Since She*, si è occupata di condurre le fasi di allestimento e di curare le *tournées*, alla luce della sua grande conoscenza del repertorio di Pina Bausch, potendo quindi assistere la compagnia nella preparazione del nuovo lavoro, da lei seguito sin dall'inizio con la coscienza del bagaglio pregresso dei danzatori e delle sfide poste dalla nuova creazione. In questo modo, tenendo sempre teso il filo che collega il passato al presente, sembra essere possibile lasciar emergere con maggiore forza le qualità sceniche, tecniche e stilistiche della compagnia.

Osservare le produzioni del 2018 del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch permette di considerare, innanzitutto, i cambiamenti sopravvenuti all'interno dell'*ensemble* e, quindi, il tipo di "presente" che la compagnia attualmente sta costruendo. Nel corso degli ultimi anni, nuovi giovani danzatori e danzatrici hanno portato i propri *background* in un gruppo di interpreti consolidato che, nel tempo e al netto delle dovute differenze individuali, aveva costruito, per percorsi formativi simili o per osmosi, una certa uniformità nella qualità del gesto e del movimento. Diverso è il discorso riguardante l'interpretazione e l'espressività, aspetti che a Wuppertal sono sempre stati articolati intorno alla forza della pluralità.

La questione della memoria è dunque centrale anche al limite estremo della coreografia contemporanea, specialmente quando questa si innesta in un terreno fertile creativamente e tecnicamente nel quale già vivono, sovrapposte come diversi strati di realtà, opere del passato e del presente. Le produzioni del 2018 evidenziano come lo stile del Tanztheater Wuppertal abbia senza dubbio a che fare, principalmente, con l'espressione delle emozioni: questo è l'elemento che entrambi i coreografi sembrano aver raccolto per portarlo nei propri lavori come materia prima. Dimitris Papaioannou ha descritto questo tessuto emotivo predominante nella compagnia rintracciando soprattutto quello che egli ha definito «un senso di agonia», oltre alla sensualità e all'emozione umana in senso più puramente esistenziale<sup>29</sup>.

---

29. Intervista a Dimitris Papaioannou di Gaia Clotilde Chernetich, registrata a Torino il 22 settembre 2018, archivio personale.



Queste caratteristiche, iscritte nei corpi dei danzatori, siano essi giovani o più sperimentati membri del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, compongono una vera e propria mitologia contemporanea che dal passato (nonostante sia un passato piuttosto recente) si muove fino ad arrivare a un presente che è, per sua natura e per forza di cose, in trasformazione. Come scrive la studiosa Mona Ozouf, è possibile e doveroso riflettere sulle eredità, ma ancora più importante, allora, prima di capire che cosa fare di questi lasciti, è che veramente sia avvenuta la loro accettazione da parte di tutti i soggetti coinvolti nella loro ricezione<sup>30</sup>. La buona notizia è che non solo questa accettazione sembra essere avvenuta, dopo un complesso percorso durato dieci anni, ma che abbia anche già generato nuove possibilità, consapevoli del passato e insieme capaci di spingere a guardare avanti.

## Bibliografia

- Leonetta Bentivoglio, *Visioni e memorie nel segno di Bausch*, in «La Repubblica.it», 28 maggio 2018, online: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2018/05/28/visioni-e-memorie-nel-segno-di-bausch> (u.v. 23/07/19).
- Jean Birnbaum (a cura di), *Héritier, et après?*, Gallimard, Paris, 2017.
- Gaia Clotilde Chernetich, *Café Müller di Pina Bausch: memoria, trasmissione e citazione nel teatro contemporaneo italiano degli anni Duemila*, in «La Rivista di Engramma», *Figure del mito: presenze e rappresentazioni*, a cura di Alessandra Pedersoli e Marina Pellanda, n. 152, 2018, online: [http://www.egramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3354](http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3354) (u.v. 23/07/19).
- Gaia Clotilde Chernetich, *“Da quando lei”. Il Tanztheater Wuppertal da Pina Bausch a Dimitris Papaioannou*, in «Teatro e Critica», 28 giugno 2019, online: <https://www.teatroecritica.net/2018/06/da-quando-lei-il-tanztheater-wuppertal-da-pina-bausch-a-dimitris-papaioannou> (u.v. 23/07/19)
- Gaia Clotilde Chernetich, *Neue Stücke 2015. Le eredità di Pina Bausch*, in «Teatro e Critica», 23 settembre 2015, online: <https://www.teatroecritica.net/2015/09/neue-stucke-2015-le-eredita-di-pina-bausch/> (u.v. 20/07/2019)
- Gaia Clotilde Chernetich, *Danza, memoria, trasmissione. Il caso della Pina Bausch Foundation e il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, Università di Parma - Université Côte d'Azur, tesi di dottorato non pubblicata, sostenuta il 31 marzo 2017
- Florence Fix – Frédérique Toudoire-Surlapierre, *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Editions Universitaires de Dijon, Dijon 2010.
- Susanne Franco, *Archiviare il futuro. I lasciti di Pina Bausch e Merce Cunningham*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 5, 2014, pp. 97-111, online: <http://dx.doi.org/10.6092/issn.2036-1599/4701> (u.v. 28/07/19).
- Marinella Guatterini, *Pina, il Bauhaus e l'Ade: “Seit sie” omaggio geniale*, in «Teatro e Critica», 28 giugno 2019, online: <https://www.teatroecritica.net/2018/06/pina-il-bauhaus-e-lade-seit-sie-omaggio-geniale>

30. Mona Ozouf, *Le refus d'héritier, crime ou gloire de la Révolution Française*, in Jean Birnbaum (a cura di), *Héritier, et après?*, Gallimard, Paris 2017, pp. 109-120: p. 109.

(u.v. 23/07/19).

- Gabriele Klein, *Passing on Dance: practices of translating the choreographies of Pina Bausch*, in «Revista Brasileira de Estudos da Presença», vol. VIII, n. 3, 2018, pp. 393-420, online: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2237-26602018000300393&lng=en&tlng=en](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602018000300393&lng=en&tlng=en) (u.v. 23/07/19).
- Isabelle Launay, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I*, Centre National de la Danse, Pantin 2018.
- Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après, II*, Centre National de la Danse, Pantin 2018.
- Mona Ozouf, *Le refus d'hériter, crime ou gloire de la Révolution Française*, in Jean Birnbaum (a cura di), *Hériter, et après?*, Gallimard, Paris 2017, pp. 109-120.
- Philippe Noisette, *Le Tanztheater de Pina Bausch renaît*, in «Paris Match», 24 giugno 2018, online: <https://www.parismatch.com/Culture/Spectacles/Le-Tanztheater-de-Pina-Bausch-renait> (u.v. 23/07/19).
- Mirella Schino, *Spettatore, spettatori, pubblico*, in «Mimesis Journal», vol. VII, n. 2, 2018, pp. 123-144, online: <http://journals.openedition.org/mimesis/1539> (28 luglio 2019).
- Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003.
- Biliana Vassileva-Fouilhoux, *La citation dans le Tanztheater de Pina Bausch*, in Florence Fix – Frédérique Toudoire-Surlapierre, *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Editions Universitaires de Dijon, Dijon 2010.
- Chris Wiegand, *Going beyond Bausch: Tanztheater Wuppertal's new moves*, in «The Guardian», 22 gennaio 2019, online: <https://www.theguardian.com/stage/2019/jan/22/pina-bausch-tanztheater-wuppertal-dimitris-papaioannou-alan-lucien-oyen> (u.v. 20/07/19).
- Lyndsey Winship, *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch: Since She review – dreamlike oddness*, in «The Guardian», 15 February 2019, online: <https://www.theguardian.com/stage/2019/feb/15/tanztheater-wuppertal-pina-bausch-since-she-review-sadlers-wells> (u.v. 20/07/19).
- Andrea Zardi, *La percezione del corpo in scena e lo spettatore*, in «Mimesis Journal», vol. VII, n. 1, 2018, pp. 91-111, online: <http://journals.openedition.org/mimesis/1299> (u.v. 28/07/19).

Julie Feltz

## **Quand la danse contemporaine s'adresse au "jeune public": quelles particularités développe la création *jeune public* en Belgique francophone?**

Cet article est une étape de recherche et de réflexion sur ce qui constitue la particularité de la danse jeune public, dans le cadre plus large d'une thèse en cours sur la transmission entre artistes du domaine des arts du spectacle à destination de l'enfance et la jeunesse en Belgique francophone. Cet article traitera donc de ce domaine particulier (la Belgique francophone) et tentera de toucher à la singularité de la création chorégraphique à destination du public jeune. La création chorégraphique pour la jeunesse rencontre des défis similaires à ceux de la création théâtrale pour enfants, sur laquelle une importante littérature a déjà été produite. Nous nous baserons sur celle-ci pour ce qui est de la spécificité de ces spectateurs, mais en approfondissant les particularités de la danse. En ce sens, nous étudierons d'abord le rapport de la danse contemporaine à ses publics. Puis, dans un deuxième temps, nous remettrons l'entièreté de la création pour le jeune public de Belgique francophone dans son contexte, et nous tenterons d'approcher à la nature particulière de cette audience, à ce qui la différencie d'un public constitué d'adultes. Nous nous attacherons ensuite à éclairer quelques démarches de chorégraphes belges qui destinent leurs spectacles à la jeunesse et enfin nous tenterons de dégager des traits de démarche similaires dans trois spectacles se revendiquant de cette catégorie<sup>1</sup>.

---

1. Les frontières entre théâtre gestuel, théâtre-danse et danse contemporaine tendent à être de plus en plus floues et le secteur du "jeune public" n'échappe pas à cette tendance, d'autant que les expérimentations qui y sont réalisées pour adresser la danse à ce public néophyte mêlent parfois les modes d'expression. Les trois spectacles qui seront analysés dans cet article sont considérés comme étant de l'ordre de la danse car il s'agit de la revendication de leurs créateurs, se positionnant comme chorégraphes et danseurs et s'inscrivant dans le secteur institutionnel de la danse en plus de celui du "jeune public".

## Danse et publics

La danse contemporaine pour le jeune public a ceci de particulier qu'elle se définit par son public. Si l'on veut s'intéresser à elle, il faut donc d'abord s'interroger sur le rapport de la danse au public. C'est aujourd'hui un lieu commun de commencer un article sur la danse contemporaine en soulignant sa difficulté d'accès au tout venant qui n'en posséderait pas les codes et en rappelant les conséquences sur le public qu'elle touche: un public d'initiés, d'entre soi, parfois au grand dam des chorégraphes et acteurs du secteur. En Belgique francophone, un état des lieux sur la danse contemporaine mené par Martine Dubois<sup>2</sup> et couvrant la période de 1994 à 2010 souligne que son public serait plutôt instruit, de catégorie sociale supérieure et hypothétiquement plus averti que le public lambda des autres arts de la scène<sup>3</sup>. Ceci serait la conséquence directe que «son évolution, comme celle d'autres formes d'art contemporain, semble s'être faite peut-être “en chambre” et le public a en face de lui un objet scénique dont il ne possède pas toujours la clef»<sup>4</sup>, et Martine Dubois de conclure «Le public serait-il le grand oublié de la création [en danse contemporaine]?»<sup>5</sup>.

Pourtant, lorsqu'on s'intéresse à la réception de la danse, on découvre bien vite de nombreux discours vantant une réception considérée comme plus “directe”, passant par les sens sans s'adresser nécessairement à l'intellect. Patrice Pavis pointe ainsi que «la perception du danseur est liée à l'image corporelle de l'observateur; elle est avant tout motrice et kinesthétique (elle n'est pas narrative et codifiée, liée au déroulement linéaire du sens et de la fable, au déchiffrement des contenus figuratifs)»<sup>6</sup>. La réception de la danse devrait-elle donc être plus aisée? Le manque de diversité du public constaté ne serait-il le fait que des préjugés liés à cette forme, desservi par l'image qui en est présentée dans les médias et le discours courant? Le sketch de Gad Elmaleh, rappelé par Elodie Verlinden lors de la journée de rencontre sur les publics de la danse contemporaine en Fédération Wallonie-Bruxelles, organisée par la RAC et Asspropro<sup>7</sup>, en est un bon exemple et présente une image plutôt risible de la danse contemporaine<sup>8</sup>. La simple dénomination de “danse contemporaine” peut en effet susciter la

---

2. Martine Dubois, *Archéo-danse. La danse contemporaine en Fédération Wallonie-Bruxelles. Etat des lieux 1994-2010*, Editions Contredanse et du service de la danse de l'administration générale de la culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Bruxelles 2012.

3. Cfr. *ivi*, p. 110.

4. *Ivi*, p. 109.

5. *Ibidem*.

6. Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, cinéma*, 3<sup>e</sup> édition, Armand Colin, collection *U*, Paris 2016, p. 136.

7. *Journée de rencontre: les publics de la danse contemporaine en FWB*, organisé par la RAC – Fédération professionnelle du secteur chorégraphique et Asspropro, du 29 avril 2019 à la Maison européenne des Auteurs et des Autrices (MEDAA) à Bruxelles.

8. Sketch sur la danse contemporaine apparaissant dans le spectacle *L'Autre c'est moi* de Gad Elmaleh (2005). La réplique l'exprime bien: «Et Arte des fois à cinq heures du matin ils te proposent des programmes culturels, si tu ne sais pas que ça s'appelle de la danse contemporaine, tu peux te dire “qu'est-ce qu'ils ont, les pauvres? Il faut envoyer de l'argent, où est-ce qu'on peut le faire, qu'est-ce qui se passe?”».

peur et entraîner des réflexions du type: «Je n'ai pas envie de mettre quinze euros pour aller voir quelque chose où ils vont finir tous nus à la fin et je n'aurai rien compris»<sup>9</sup>.

La chercheuse Elodie Verlinden met en garde contre cette supposition d'une réception plus directe en danse et insiste sur le fait que «la co-présence ne suffit pas»<sup>10</sup>. Contrairement aux idées reçues, la simple mise en présence d'un public non-initié avec n'importe quel spectacle de danse contemporaine ne débouche pas nécessairement sur une réception réussie. Dans un de ces ouvrages<sup>11</sup>, elle pointe les principes du fonctionnement de la réception d'un spectacle, en s'inspirant de la théorie de la réception d'Umberto Eco. Parmi ceux-ci, retenons les compétences *encyclopédiques* du spectateur (c'est-à-dire toutes ses connaissances par rapport à la forme qu'il va voir, dans notre cas la danse contemporaine) qui, si elles sont adaptées aux attentes de l'artiste par rapport à son *spectateur modèle*, le rendra assez compétent, ou averti, pour apprécier l'œuvre et l'interpréter (à noter qu'un artiste peut dès lors s'adresser à un *spectateur modèle* aux niveaux de compétence par rapport à la danse très différents, et même, pourquoi pas, faire le choix de s'adresser à un novice complet qui n'a aucune référence).

Une autre capacité influant sur la qualité de la réception du spectacle est le «patrimoine moteur»<sup>12</sup> des personnes, qui joue un rôle important dans le fonctionnement des neurones miroirs dont on parle beaucoup pour ce qui est de la réception des œuvres. Citant Rizzolatti, Elodie Verlinden précise que «la vue d'actes exécutés par un tiers induit une activité cérébrale différente selon les compétences motrices spécifiques des sujets en question»<sup>13</sup>. Les neurones miroir du spectateur lui permettent de faire l'expérience d'une «compréhension motorique», et donc de faire sens, si les mouvements observés peuvent être corrélés à ses propres mouvements<sup>14</sup>. A ces deux principes, elle ajoute l'appréciation "rasa" (ou *rasaesthetics*)<sup>15</sup>, qui permettrait de "goûter" le spectacle en une appréciation sensorielle qui s'obtient par l'habitude de tels spectacles (et est une alternative au seul patrimoine moteur commun pour percevoir le spectacle de façon satisfaisante). Cette notion étonnante provient d'un texte de Richard Schechner, qui se penche sur les rasas du *Natyasastra* indien<sup>16</sup>. Dans ce texte sacré, le rasa est expliqué comme suit: «Les spectateurs sensibles, après avoir apprécié les différentes émotions exprimées par les acteurs à travers les mots, les gestes et les sentiments, ressentent du plaisir. Ce sentiment des spectateurs s'explique ici comme les rasas de natya»<sup>17</sup>. L'appréciation sensorielle des spectateurs est liée à leur expérience des

9. *Journée de rencontre: les publics de la danse contemporaine en FWB*, cit.

10. *Ibidem*.

11. Elodie Verlinden, *Danse et spectacle vivant. Réflexion critique sur la construction des savoirs*, Peter Lang, collection *Dramaturgies*, vol. XXXVI, Bruxelles 2016.

12. *Ivi*, pp. 147-150.

13. Giacomo Rizzolatti – Corrado Sinigaglia, *Les neurones miroirs*, Odile Jacob, Paris 2008, p. 148, cité par Elodie Verlinden, *Danse et spectacle vivant*, cit., p. 147.

14. Cfr. à ce sujet *ivi*, p. 148.

15. Cfr., in *ivi*, pp. 161-166.

16. Richard Schechner, *Rasaesthetics*, in «The Drama Review», The MIT Press, vol. XLV, n. 3, t. 171, Fall 2001, pp. 27-50.

17. «Sensitive spectators, after enjoying the various emotions expressed by the actors through words, gestures, and feelings

spectacles et leur capacité à être *sensibles* et ouverts à ce qui se passe devant eux. Elle relève du plaisir, provoqué par les émotions transmises par le spectacle «à travers les mots, les gestes et les sentiments». Par l'appréciation sensorielle de type *rasa*, les spectateurs peuvent goûter (*taste*) le spectacle, comme s'ils savouraient un plat, pour reprendre la métaphore culinaire de Richard Schechner<sup>18</sup>. Cela s'inscrit non plus dans une interprétation mentale, mais plutôt dans une appréciation du spectacle par le corps et les sens.

Sur la base de ces trois principes, Elodie Verlinden énonce un schéma de l'expérience du spectateur de danse:

Réception/connaissances encyclopédiques/interprétation.

Perception/patrimoine moteur/compréhension<sup>19</sup>.

Perception/habitude suffisante/appréciation sensorielle de type *Rasa*<sup>20</sup>.

L'expérience du spectateur est donc conditionnée à une compétence *encyclopédique* appropriée au spectacle, à son *patrimoine moteur*, et à son habitude des spectacles de ce type menant à une possible appréciation sensorielle de type *Rasa*. Autant d'éléments qui complexifient notre compréhension du rapport entre la danse et son public. Tout spectateur ne recevra (réception) donc pas n'importe quel spectacle de la façon la plus appropriée (il pourra s'ennuyer), même s'il pourrait le percevoir (perception) de façon très active, de par un patrimoine moteur adapté ou une habitude de ce type de spectacles.

Dans le même sens, le chercheur Matthew Reason a tenté de structurer l'expérience de réception d'un spectacle de danse dans une carte mentale<sup>21</sup> présentée dans le cadre du *Watching Dance Project*<sup>22</sup>. Il y distingue cinq types de plaisirs provenant de la réception d'un spectacle de danse: les plaisirs interprétatifs, les plaisirs kinesthésiques via l'empathie kinesthésique (*kinesthetic empathy*), les plaisirs visuels, les plaisirs émotionnels et les plaisirs musicaux. Il est assez intéressant de noter que ces cinq types de plaisirs et les différents éléments qui leur sont reliés sous formes de bulles peuvent être associés à un des trois principes de l'expérience spectatorielle en danse proposés par Elodie Verlinden. Ainsi, le «capital culturel» et la «connaissance des formes de l'art de la danse» pourraient correspondre aux *connaissances encyclopédiques*. La case «capital culturel» mène d'ailleurs à plusieurs possibilités positives

---

feel pleasure. This feeling by the spectators is here explained as the *rasas of natya*». Bharata, *The Nāṭyaśāstra*, English translation with critical notes by Adya Rangacharya, Munshiram Manoharlal, New Delhi 1996, pp. 54-55, cité par Richard Schechner, *Rasaesthetics*, cit., p. 29). À partir de maintenant, sauf indication contraire, toutes les traductions de l'anglais sont les nôtres.

18. *Ibidem*.

19. Il faudrait également approfondir la notion de *compréhension* ici utilisée, qui n'est pas à confondre avec une opération de connaissance, mais se situe plutôt au niveau de la priméité peircienne, dans ce qu'avance cette chercheuse. Pour approfondir cette question, cfr. Elodie Verlinden, *Danse et spectacle vivant*, cit., p. 149.

20. *Ibidem*.

21. [http://www.watchingdance.org/Mind\\_Map/Interactivemindmap/index.html](http://www.watchingdance.org/Mind_Map/Interactivemindmap/index.html) (u.v. 25/11/2019).

22. Le *Watching Dance Project* utilise la recherche sur les publics et la neuroscience pour explorer comment les spectateurs de danse répondent à et identifient celle-ci. Ce projet multidisciplinaire est le fruit de la collaboration entre quatre institutions: l'Université de Manchester, l'Université de Glasgow, l'Université de York St John et le Imperial College London (notre traduction de leur présentation sur leur site, online: [http://www.watchingdance.org/about\\_us/](http://www.watchingdance.org/about_us/) [u.v. 13/08/2019]).

comme négatives, tel le «manque de compréhension» (qui mène lui-même à une case «détachement émotionnel»). Cela n'est pas sans rappeler les conséquences pour le spectateur de ne pas posséder le niveau de connaissances encyclopédiques du spectateur modèle prévu par le chorégraphe, selon la théorie d'Elodie Verlinden. Le patrimoine moteur pourrait quant à lui être rapproché de certaines cases liées aux plaisirs kinesthésiques, tel «s'imaginer faire cela soi-même» (qui peut mener à «admiration de la virtuosité», «souvenirs personnels» [émotionnel], comme à «manque d'imagination» menant lui-même à «envie ou regret du mouvement»). L'appréciation sensorielle de type *rasa* nous semble plus difficile à rapprocher des cases proposées. Peut-être peut-elle être liée aux plaisirs kinesthésiques, ou à la case «réponse incarnée», mais il nous semble qu'il manque ici la précision du niveau où s'inscrit la réaction du spectateur (physique, mental, sensoriel, etc.) pour pouvoir l'apparenter aux propositions de cette carte mentale<sup>23</sup>.

Cette carte mentale apporte un outil intéressant pour approfondir les différentes composantes d'une réception de spectacle et rend compte de toute la complexité de ce phénomène grâce aux potentialités de déploiement des cartes mentales. Ces deux théories nous semblent se compléter en ce que les notions apportées par Elodie Verlinden permettent de tenter de comprendre les processus de réception et de les situer dans l'expérience du spectateur (mental, physique, sensoriel, etc.), tandis que la carte mentale proposée par Matthew Reason permet une description fouillée de toute expérience de réception d'un spectacle de danse.

Le fonctionnement de la réception et de la perception d'un spectacle de danse est donc complexe. En réaction, une partie du milieu professionnel met en place des actions de médiation pour élargir les publics de la danse contemporaine. A ceux qui demandent si «l'expérience esthétique n'est-elle pas plus forte si elle est vierge de discours préalables?»<sup>24</sup>, Matthias Herrmann précise que, si

ce qui compte, c'est la rencontre entre le spectateur et l'œuvre [...] cette rencontre n'opère pas comme par magie: elle est loin de se limiter au temps de la représentation; elle est construite, rendue possible par d'autres expériences, et peut donc aussi être nourrie, travaillée<sup>25</sup>.

Ces recherches tendraient à faire penser que la médiation serait primordiale pour diversifier et ouvrir les publics de la danse contemporaine, ainsi que l'avancent beaucoup, que ce soit pour augmenter les compétences encyclopédiques de tout un chacun par rapport à la danse contemporaine (et donc faciliter une potentielle réception) ou pour permettre une rencontre «nourrie», «préparée» entre l'œuvre et son public. Cependant, elles posent également la question de la nature des démarches existantes vers un autre public, non-initié, le *jeune public*.

23. Il ne s'agit pas d'une critique étant donné les objectifs de cette carte mentale.

24. Question soulevée par Matthias Herrmann dans Matthias Herrmann – Marie Glon, *Présenter la danse aux enfants*, in «Repères, cahier de danse», numéro monographique *Enfants. Quels projets pour l'enfance dans la danse?*, vol. XXXVI, n. 2, 2015, pp. 29-31: p. 29.

25. *Ivi*, p. 29.

## Une danse contemporaine *jeune public*

S'ils s'adressent à un public supposé "vierge" de toute compétence (encyclopédie), les chorégraphes pour le jeune public adaptent-ils leur travail? Adoptent-ils des stratégies pour garder son attention (réputée inconstante)? Jouent-ils principalement sur les attentes courantes des spectateurs non-initiés qu'Elodie Verlinden a dégagées (athlétisme – esthétique – narration/compréhension)<sup>26</sup> ou développent-ils des approches tout à fait autres sans se préoccuper des moyens pour capter leur attention? Quelles sont les spécificités des démarches chorégraphiques jeune public? Crée-t-on pour le *jeune public* comme pour le *tout public*? Qu'est-ce que le *jeune public*? Pourquoi se tourner vers ce public-là? Autant de questions qui nous ont motivée à nous adresser à des chorégraphes inscrits dans de tels projets, et à tenter de trouver ce qui "fait" le *jeune public* dans trois spectacles contemporains, et ce dans notre territoire, la Belgique francophone.

Quand on parle de "jeune public", on fait parfois référence à un tout public de non-initiés, un public «jeune dans son expérience des spectacles»<sup>27</sup>. Si cette conception n'est pas rejetée par les artistes du "jeune public" en Belgique francophone, il y a tout de même une volonté revendiquée de s'adresser particulièrement à un public d'enfants ou de jeunes en âge, ce qui se retrouve dans la formulation de leur chambre professionnelle des théâtres, appelée *pour l'Enfance et la Jeunesse*<sup>28</sup>. Le secteur est en effet inscrit dans une démarche historique promouvant la décentralisation pour aller à la rencontre d'un jeune public, négligé jusqu'aux années de la renaissance de ce type de théâtre, vers 1970, marquée par tous les idéaux circulant alors dans le domaine des arts de la scène (démocratisation culturelle, adresse au "non-public", démocratie culturelle, réaction au théâtre moralisateur, niais ou du merveilleux mais sans aucune portée symbolique qui était alors proposé aux enfants<sup>29</sup>, etc.). Il s'agissait de proposer des spectacles de *qualité* aux enfants, ou en tous cas de la même qualité que ce qui se faisait en théâtre adulte. Et de revendiquer la possibilité de proposer de l'art aux enfants.

En Belgique francophone, c'est depuis les années 2000 que la danse pour le "jeune public" se développe plus particulièrement et est acceptée dans le circuit du Théâtre Jeune Public qui favorise les

---

26. *Ibidem*.

27. Comme l'exprime entre autres la programmatrice française Célia Bernard: «Je le nomme jeune public parce qu'il est à destination de spectateurs "jeunes en expérience de spectacle". [...] Evidemment, les plus jeunes en expérience de spectacle sont les enfants, car ils sont les plus jeunes en âge. Mais la façon de qualifier le jeune public doit tenir compte aussi de tous ceux qui n'ont jamais vu de spectacle, et cela doit constituer pour eux une entrée dans les spectacles de danse». Nathalie Yokel, *La danse jeune public: le point de vue des programmeurs*, in «Ballroom, revue de danse», dossier *Danse et jeune public? Veuillez reformuler votre question...*, n. 20, décembre 2018-février 2019, pp. 62-65: p. 63.

28. La Chambre des Théâtres pour l'Enfance et la Jeunesse (CTEJ) est une association qui rassemble 90 compagnies professionnelles de Théâtre/Danse jeune public et qui entend favoriser le développement et la reconnaissance du Théâtre jeune public de la Fédération Wallonie-Bruxelles en Belgique et à l'étranger (voir description sur leur site: <https://ctej.be/la-ctej/qui-sommes-nous/> [u.v. 11/06/2019]).

29. A ce sujet, lire la plaquette de Roger Deldime, *Une aventure héroïque. Les pionniers du renouveau du théâtre jeunes publics en Belgique francophone. 1970-1980*, Lansman, Carnières-Morlanwelz 2010.



tournées en temps scolaire grâce à des aides à la diffusion appelées aujourd'hui "Spectacle à l'école"<sup>30</sup>. La compagnie Félicette Chazerand/Parcours a.s.b.l., fondée en 1992, propose ainsi, dans ce circuit, des spectacles destinés à ce public depuis 2001 avec *Carte postale*, tout en développant un travail de sensibilisation à la danse contemporaine et à la chorégraphie. Mais d'autres compagnies naissent pour se consacrer exclusivement à l'adresse à ce public, comme la compagnie Iota qui a proposé des spectacles de danse contemporaine pour le jeune public de 2000 à 2011 et la compagnie Nyash, créée par une ancienne de la compagnie Iota en 2006 avec le spectacle *La Petite Dame*. De nombreuses compagnies développent des projets mixtes à destination d'un public jeune, tantôt chorégraphiques et tantôt théâtraux. C'est le cas de la compagnie 3637 (depuis 2008), qui développe des spectacles de danse sous l'impulsion particulière de la danseuse et chorégraphe Bénédicte Mottart, du théâtre de l'E.V.N.I. avec *Yosh* (2013) ou *Dancefloor* (2016), du Zététiq théâtre grâce aux propositions de Justine Duchesne et Melody Willame (par exemple, le récent spectacle *Qui vive!*), etc. D'autres compagnies de danse habituellement "pour adultes" proposent ponctuellement des spectacles dirigés vers ce public-là (XL Production de Maria Clara Villa-Lobos avec *Têtes-à-Têtes* et *Alex au pays des poubelles* par exemple, la compagnie Irène K avec *L'Arbre et la fleur* notamment, ou plus récemment le *Cartoon* d'Anton Lachky Company proposé en 2017, entre autres)<sup>31</sup>.

Mais qu'en est-il de la manière de créer pour ce public particulier? Martine Dubois synthétise les paroles de plusieurs chorégraphes qu'elle a rencontrés (dont Félicette Chazerand et Caroline Cornélis de la compagnie Nyash): «Créer pour le jeune public impose-t-il des codes particuliers? Si l'on interroge les chorégraphes attitrés: rien ne change parce que tout change! Plus simplement, l'exigence de qualité est la même»<sup>32</sup>. Avant toutes choses, il conviendrait de s'intéresser aux spécificités de ce public "jeune" et à ce que cela signifie et a comme conséquence pour la création.

## L'adresse au(x) jeune(s) public(s)

Il existe beaucoup d'idées reçues sur le jeune public et plus particulièrement le public d'enfants. La plus courante est que le jeune public est un public vierge, qui n'a pas beaucoup d'expérience et n'a donc pas énormément d'attentes préconçues. Leur horizon d'attente pourrait donc être plus large et des démarches diverses pourraient leur être proposées. Marie-Pierre Chopin, professeure et directrice à

30. Dont l'objectif est «de permettre à des enfants et à des jeunes d'assister, dans le cadre scolaire, à des spectacles de qualité, tant sur le plan du propos que de la forme, et de concourir ainsi à leur éducation artistique et citoyenne». (Page de présentation du programme, online: <http://www.creationartistique.cfwb.be/index.php?id=8133> [u.v. 11/06/2019]). Pour tenter d'en bénéficier, les spectacles doivent se présenter aux Rencontres de Huy (en août), lieu incontournable du spectacle jeune public en Belgique francophone.

31. D'autres chorégraphes proposent également des spectacles estampillés "jeune public" mais sans s'inscrire dans le circuit institutionnel du "théâtre jeune public". C'est le cas par exemple de Marie Martinez (spectacle *N'êtes humains*, 2015).

32. Martine Dubois, *L'enfance de l'art (de la danse)*, in «Nouvelles de danse», dossier *La danse jeune public*, réalisé par Alexia Psarolis, n. 66, Printemps 2016, pp. 12-13: p. 13.

la faculté des sciences de l'éducation de l'université de Bordeaux, précise cette idée en la corrigeant: il serait erroné et abusif de parler d'un jeune public unifié.

En effet, si l'on veut bien admettre qu'elles sont socialement construites, il existe bien des catégories d'enfants, et conséquemment de jeune public. Ce qui les définit comme telles, ce sont précisément des ensembles de conventions, de stéréotypes et surtout d'horizon d'attente (ce rapport au futur est déterminant), qu'ils ont intériorisés dès leur plus jeune âge. Ce que les enfants vont être capables de voir, d'espérer et de vouloir [...] peut donc être très différent d'un groupe à un autre<sup>33</sup>.

La question est donc plus complexe que ce qui est affirmé a priori. Le jeune public est tout autant divers dans sa capacité à recevoir telle ou telle pièce chorégraphique que le public adulte. Cependant, dans cette diversité, la composition du public par des enfants et des jeunes ne change-t-elle tout de même pas la donne?

La chorégraphe Caroline Cornélis a accepté de répondre à quelques questions par rapport à sa perception de ce public pour lequel elle crée depuis 2006 avec sa compagnie, Nyash. Réaffirmant d'abord la diversité des réactions, de la réceptivité du jeune public, «Il y a quelque chose d'extrêmement individuel à chacun [...] j'en ai vus qui répondaient de façons tellement différentes! Ce n'est pas toujours immédiat»<sup>34</sup>, elle pointe le fait que ce public a moins de retenue et est sans doute moins conscient des règles implicites des salles de théâtre (se taire durant la représentation, entre autres) que le public adulte: «La seule différence avec le public adulte, c'est que les enfants réagissent de manière spontanée, ils ne peuvent pas se retenir... S'ils ont besoin de dire quelque chose dans le moment, ils le disent. Là où l'adulte sera plus en retenue, l'enfant, lui, exprimera ses réactions de façon tout-à-fait transparente, dans une grande honnêteté». Cependant, elle ne juge pas négativement ces comportements, au contraire elle estime même que «s'ils ne le font pas, c'est perturbant pour nous [les artistes]!». En effet, la chorégraphe laisse une place dans ses créations pour des réactions directes du public. Elle affirme qu'elle souhaite «laisser les enfants s'exprimer. Dans l'avant, dans le pendant, dans l'après. Ou pas. Ils ont aussi le droit de ne pas s'exprimer. Et ça ne veut pas dire que rien ne se passe». Cette liberté dans l'expression de la réception du spectacle l'interroge en outre sur sa propre façon de regarder un spectacle et de l'accueillir. Cela peut questionner la façon très retenue que nous avons d'exprimer nos émotions au spectacle, en tant qu'adultes. Il s'agit bien d'un code, d'une attitude construite culturellement, mais est-elle réellement la plus pertinente et faut-il juger les enfants en fonction d'elle?

Le jeune public, avec cette spécificité de ne pas se retenir et d'être dans ce qu'on pourrait appeler une réception active (qui n'en est pas nécessairement bruyante pour autant. «Même dans le silence, il y a une activité. Quelque chose vibre», dit Caroline Cornélis), permet à la chorégraphe de «sentir que

33. Marie-Pierre Chopin, *Danse et jeune public: remettre du sens dans les idées toutes faites*, in «Ballroom, revue de danse», dossier *Danse et jeune public? Veuillez reformuler votre question...*, n. 20, décembre 2018-février 2019, pp. 66-69: p. 67.

34. Entretien réalisé le 6 juin 2019 à Bruxelles. Il s'agira du même entretien pour toutes les paroles rapportées de Caroline Cornélis.

la relation est vivante». L'introduction au Cahier special *Danse jeune public* du journal «Nouvelles de danse» avance, dans ce sens, que «tous les chorégraphes soulignent le niveau d'exigence que requiert la création à destination des (très) jeunes comme des adultes. Les enfants sont les spectateurs les plus "cash", chez qui l'ennui ou l'enthousiasme est immédiatement perceptible»<sup>35</sup>. La particularité principale de ce public serait donc de ne pas avoir encore intégré les codes propres aux salles de théâtre et d'être dans une relation au spectacle plus spontanée et moins retenue.

Matthew Reason va plus loin et souligne qu'«aller au théâtre est clairement une activité apprise; quelque chose que chaque individu a besoin d'intérioriser pour être capable de se concentrer sur le spectacle et devenir de moins en moins conscient de soi»<sup>36</sup>. Suite à une étude sur un public d'adolescents («*teenage school pupils*»<sup>37</sup>) allant au théâtre, il a mis en évidence le fait que l'expérience d'un spectacle vu au théâtre est toujours en grande partie accompagnée par l'expérience d'aller au théâtre et d'y être, surtout si cela n'est pas habituel pour ces individus. Ainsi, «tous les participants avaient au maximum un demi-œil dirigé vers le spectacle, alors que la plupart du temps ils étaient beaucoup plus conscients d'eux-mêmes, et de qui était à côté d'eux et de ce qu'ils mangeaient et de ce que les autres faisaient, etc»<sup>38</sup>. Bien que cette réaction puisse être imputable à l'âge du public étudié par Matthew Reason – peut-être cela ne prend-il pas la même ampleur pour des spectateurs d'autres tranches d'âge – il n'empêche que cet aspect de la réception ne doit pas être sous-estimé. Le public non habitué à venir au théâtre, et donc potentiellement une grande partie du "jeune public", peut présenter une disponibilité de réception moins importante. Cette question nous semble complexe à aborder et il faudrait se demander comment les artistes peuvent en tenir compte et s'ils doivent le faire, étant donné que leur travail est de proposer un spectacle, le contexte de réception étant plutôt géré par le personnel de l'institution d'accueil dans nos modes de fonctionnement habituels. Cependant, certains artistes pensent également l'entrée et la sortie de la salle, comme le Théâtre du Papyrus, par exemple, dans le spectacle *Hulul* au début duquel un comédien fait entrer les enfants au compte-goutte dans la maison du hibou Hulul, qui sera l'espace de la représentation. Caroline Cornélis affirme avoir également cette préoccupation, elle veille dans ses créations à ce «qu'ils [les enfants spectateurs] se sentent accueillis, [...] qu'on les amène vraiment dans un univers, qu'on fasse attention de l'entrée à la sortie», spécialement lorsqu'elle s'adresse aux "tout-petits".

35. Alexia Psarolis, *Un cahier jeune public, quelle idée?!*, in «Nouvelles de danse», dossier *La danse jeune public*, réalisé par Alexia Psarolis, n. 66, Printemps 2016, p. 11.

36. «Clearly theatre-going is a learned activity; something that each individual needs to internalize in order to be able to concentrate on the performance and become less and less self-conscious». Matthew Reason, *Young audiences and live theatre, Part 2: Perceptions of liveness in performance*, in «Studies in Theatre and Performance», vol. XXVI, n. 3, 2006, pp. 221-241: p. 240.

37. *Ivi*, p. 221.

38. «For all the participants at most half an eye was directed towards the performance, while most of the time they were much more conscious of themselves, and who was next to them and what they were eating and what other people were doing and so on and so forth». *Ivi*, p. 240.

Une autre spécificité du jeune public que nous voudrions aborder et qui nous semble avoir un impact sur la façon de créer pour eux, est qu'il est accompagné par des adultes. Le danger est que l'accompagnant se projette «dans ce que va être la réception de son enfant ou de son groupe, souvent en décalage avec ce que l'enfant vit en réalité»<sup>39</sup>, écrit Nathalie Yokel. Il pourrait dès lors faire office de censure, refuser qu'un enfant voie un tel spectacle par peur de sa réaction, ou lui interdire de réagir, tenter de le contraindre au silence durant la représentation, ce qui peut mener à de mauvaises expériences pour les enfants. Ainsi se demande-t-elle:

Comment accompagner les accompagnants, pour permettre à l'enfant d'être libre dans sa réception du spectacle, de ne pas l'enfermer, lui interdire de, et lui laisser aussi la possibilité de s'exprimer pendant le spectacle? Comment aussi permettre aux enseignants de bien vivre ce moment-là, et aux parents de profiter et de s'en saisir, en prévoyant peut-être des propositions qui les concernent directement?<sup>40</sup>

De même, Caroline Cornélis affirme-t-elle: «Les enfants sont habitués au langage du corps. Là où il y a encore du travail à faire, c'est chez les enseignants et les programmeurs». La danse et le langage du corps seraient-ils plus facilement accessibles aux enfants, parce qu'il leur serait plus familier qu'aux adultes? Elle continue:

Je pense que ce langage est inhérent à ce qu'ils vivent chaque jour! Dans notre dernière création, on est allés les<sup>41</sup> observer dans la cour d'école... On voit que dans leurs corps, il y a cette force corporelle, cette force physique et vitale, cette force émotionnelle dans le langage non-verbal. C'est un véritable langage pour eux. Donc évidemment, ils sont réceptifs au langage de la danse.

Cela fait écho au patrimoine moteur développé par Elodie Verlinden et que nous avons évoqué plus haut. Les enfants (surtout les plus jeunes), en étant beaucoup plus stimulés corporellement (le cours d'éducation physique, la psychomotricité, les jeux de cours de récréation, les activités parascolaires et stages en tous genres en danse ou en sport), auraient-ils un patrimoine moteur plus développé qui rend leur perception de la danse plus intense et directe? La chorégraphe Maria Clara Villa-Lobos va dans ce sens: «Pour les tout-petits, le mouvement semble évident (via la psychomotricité notamment), mais, plus les enfants grandissent, plus il est difficile de les y amener»<sup>42</sup>. En traitant ce sujet, il faut aussi penser aux adultes accompagnants. «Il y a encore un travail à faire vers les adultes qui accompagnent les enfants au spectacle, c'est de les amener vers un univers peut-être plus abstrait que ce à quoi ils sont habitués, où il faut plus lâcher l'esprit. Et je pense que là on n'est pas si différents de la danse pour les adultes», dit ainsi Caroline Cornélis.

---

39. Nathalie Yokel, *La danse jeune public: le point de vue des programmeurs*, cit., p. 64.

40. *Ibidem*.

41. Des enfants de maternelle et de primaire, c'est-à-dire de deux et demi à six ans, et de six à douze ans.

42. Maria Clara Villa-Lobos, propos recueillis par Alexia Psarolis, *Danser, rire et faire réfléchir. L'univers de Maria Clara Villa-Lobos*, in «Nouvelles de danse», dossier *La danse jeune public*, réalisé par Alexia Psarolis, n. 66, Printemps 2016, pp. 14-15: p. 14.

S'il est assez réceptif au langage du corps, ce jeune public n'en a pas moins un manque de compétences encyclopédiques par rapport à la danse contemporaine, puisqu'il n'a la plupart du temps jamais vu d'autres spectacles (sauf exception) et que son imaginaire est surtout marqué par les images toutes faites de ce qu'est la danse classique (voire moderne) véhiculées par l'école ou les cours de danse (et qui peuvent être assez diverses, en fonction de la situation de l'enfant). Comment gérer cela et faut-il adapter la manière de créer en danse contemporaine lorsqu'on s'adresse à un jeune public? C'est une question en débat. Marie-Pierre Chopin aborde l'affirmation courante selon laquelle ce public aurait besoin d'une danse «narrative, ludique, voire comique»<sup>43</sup> (il est intéressant à ce sujet de noter que Matthew Reason lie la narration aux plaisirs émotionnels, dans sa carte mentale sur la réception de la danse)<sup>44</sup>. Marie-Pierre Chopin interroge cette notion de besoin, en appliquant le fait qu'«on a généralement besoin de ce que l'on connaît déjà [...] avant d'avoir besoin de s'en séparer, et peut-être de le regarder nostalgiquement une fois parvenu à l'âge adulte»<sup>45</sup>, à la réception de la danse contemporaine: «un jeune public a-t-il ainsi "besoin" d'une danse narrative, ludique voire comique du simple fait que ce format puisse constituer un pont entre son expérience quotidienne et une possible expérience artistique?»<sup>46</sup>.

## Créer en danse contemporaine pour le jeune public

Il ne faudrait donc pas réduire la capacité des chorégraphes à emmener les enfants ou le jeune public loin de leurs représentations toutes faites, pour vivre une réelle expérience esthétique. La question de Marie-Pierre Chopin rappelle la démarche de Caroline Cornélis, qui construit ses spectacles en laissant ouvertes des "portes" de compréhension, grâce auxquelles elle peut capter son public pour ensuite l'amener ailleurs: «je pense que la clef, c'est de trouver ce qui va nous connecter à eux et ce qui va les connecter à nous». Pour elle, cela ne passe pas nécessairement par le recours à la narration.

On essaie qu'ils se reconnaissent dans ce qu'on leur propose et que cette reconnaissance-là puisse les guider vers l'abstraction, la poésie corporelle, et surtout les connecter à leur imaginaire [...] Si on arrive à se connecter à ce qui est important pour eux, ce qu'ils vont reconnaître de ce qu'ils ont déjà vécu [...], il y a quelque chose qui va glisser sur un autre terrain et on va les emmener, et on peut les emmener alors complètement en-dehors!

Comment construire cette reconnaissance? Dans la démarche de la compagnie de Caroline Cornélis, «on est allés le chercher dans des mouvements à eux, dans des jeux à eux, dans des objets à eux, dans des façons de voir les choses à eux, qu'on a prélevés et puis qu'on a transformés».

43. Marie-Pierre Chopin, *Danse et jeune public: remettre du sens dans les idées toutes faites*, cit., p. 66.

44. [http://www.watchingdance.org/Mind\\_Map/Interactivemindmap/index.html](http://www.watchingdance.org/Mind_Map/Interactivemindmap/index.html) (u.v. 25/11/2019). Dans cette carte mentale, la case «narrative content» est de la couleur des plaisirs interprétatifs mais en étant reliée au plaisir émotionnel par un trait.

45. Marie-Pierre Chopin, *Danse et jeune public: remettre du sens dans les idées toutes faites*, cit., pp. 66-67.

46. *Ivi*, p. 66.

Quelles méthodes mettent en place les chorégraphes qui s'adressent au jeune public pour en arriver à une adresse juste et cohérente? Cela dépend de chacun, mais nombreux sont ceux qui intègrent le jeune dans leurs processus de création: bancs d'essai, ajustement sur base des réactions du public lors des premières représentations (notamment en ce qui concerne la tranche d'âge visée)<sup>47</sup>, observation des cours de récréation<sup>48</sup> ou des enfants en autres milieux, ateliers, etc. Des expériences sont tentées, retenons la prochaine forme de la compagnie Nyash qui a été pensée pour être représentée dans un lieu quotidien des enfants: une cour de récréation, une classe, etc.<sup>49</sup> De plus, ces chorégraphes développent des actions de médiation en marge de la création. Félicette Chazerand, par exemple, a une très importante démarche de sensibilisation pour laquelle elle a développé depuis 2007 le Projet en étoile, qui combine des moments de découverte de la création (rencontre avec les artistes, performance, découverte du processus de création), des ateliers (exploration du mouvement, animation de préparation au spectacle, atelier avec les enfants, formation avec les enseignants) et de mise en contact avec l'œuvre (lecture publique du projet en cours, etc.)<sup>50</sup>.

L'adresse au public est en tous cas un choix dans le cas des spectacles délibérément destinés au jeune public. Comment les chorégraphes gèrent-ils ce choix, qu'est-ce que ça change dans leur manière de faire? La chorégraphe Maria Clara Villa-Lobos confie: «Quand je décide de réaliser une pièce à destination du jeune public, je fais bien la distinction avec la création pour un public d'adultes. Il est important, selon moi, de savoir à qui l'on s'adresse, dans le choix des thèmes et surtout dans la façon de les traiter»<sup>51</sup>. Caroline Cornélis précise, à propos de sa démarche:

On fait de la danse. Clairement, il y a des spécificités communes et similaires avec la danse adulte, mais il y a aussi les spécificités de la danse jeune public: c'est son public. Et oui, on le prend en compte. Ça ne veut pas dire qu'on modifie notre matière artistique! Ça veut juste dire qu'on travaille en conscience.

La prise en compte de ce facteur devenu central: le public. Et la relation à installer avec lui. Toujours pour Caroline Cornélis, sa matière artistique est née de la rencontre avec ce public particulier, «dans ce dialogue avec eux. Ça ne veut pas dire qu'on est dans la complaisance et qu'on essaie d'être dans la séduction, pas du tout! [...] Mais elle est vraiment née de là, la matière, de la rencontre. L'art,

---

47. Maria Clara Villa-Lobos témoigne ainsi: «*Têtes à Têtes* était, au départ, destiné aux enfants à partir de 3 ans mais nous nous sommes rendus compte qu'en représentations scolaires cela ne fonctionnait pas: les petits avaient peur, ne parvenant pas à distinguer le vrai du faux. Nous avons donc modifié la classe d'âge et ouvert à partir de 4 ans». Maria Clara Villa-Lobos, propos recueillis par Alexia Psarolis, *Danser, rire et faire réfléchir. L'univers de Maria Clara Villa-Lobos*, cit., p. 14.

48. Méthode particulière mise en place pour la création du spectacle *10:10* de la compagnie Nyash, prenant la matière de la cour de récréation comme point de départ. Cfr. online: [http://www.nyash.be/html/spectacles/1010/synopsis\\_1010.html](http://www.nyash.be/html/spectacles/1010/synopsis_1010.html) (u.v. 12/06/2019).

49. Il s'agit de la forme *Close Up. Pièce pour deux danseurs à l'école*.

50. Cfr. à ce sujet la page qui explique cette démarche: <http://cie-felicettechazerand.be/fr/enfance-et-creations/> (u.v. 12/06/2019)

51. Maria Clara Villa-Lobos, propos recueillis par Alexia Psarolis, *Danser, rire et faire réfléchir. L'univers de Maria Clara Villa-Lobos*, cit., p. 14.

il est là, dans la relation, à travers cet échange-là». Ces deux démarches ne doivent pas faire oublier que certains chorégraphes choisissent l'option de ne pas se soucier de pour qui ils créent. Cependant, le choix de s'adresser à un public en particulier n'entraîne-t-il pas automatiquement une conscience différente? Nombreux évoquent à ce sujet la responsabilité des artistes par rapport à lui. Nous n'allons pas l'aborder ici, mais elle mériterait qu'on s'y intéresse.

Reste la question de pourquoi s'adresser à ce public-là? Pour Caroline Cornélis, c'est une envie qui est née de la rencontre avec lui.

C'est d'avoir été en relation avec eux en tant qu'interprète qui m'a donné envie de créer pour eux. [...] Au plus j'étais impliquée là-dedans, au plus j'avais envie de travailler avec eux, de creuser ça. Parce que j'ai trouvé fascinant qu'ils puissent entrer dans un langage artistique, dans l'art, dans le sensible, dans l'émotion... J'étais au cœur de ce que j'avais envie de faire avec eux: il y avait la question de la transmission, il y avait la question de l'artistique et de la création. Tout était rassemblé. C'était comme une évidence.

Mais, au-delà des motivations personnelles des artistes, des voix s'élèvent pour souligner l'importance de l'adresse au jeune public comme une sensibilisation à la danse contemporaine, un moyen de développement des publics. Ainsi, dans une conversation sur les publics de la danse contemporaine, Antoine Pickels demande-t-il où en est la programmation et la diffusion des spectacles de danse jeune public, et surtout s'il existe des incitants suffisants à créer pour le jeune public pour les chorégraphes. Il rappelle par ailleurs que des études ont montré que le public se forme en grande partie à travers l'école<sup>52</sup>. Nombreux sont les discours encourageant à développer la médiation à l'égard du public qui voient en cette adresse aux enfants et aux jeunes une solution intéressante de sensibilisation d'un large public. Créer pour le jeune public reviendrait donc à une activité de médiation, de préparation d'un futur public adulte? Ou la création destinée à ce public, se définissant autour de la relation qu'elle met en place, n'est-elle pas fondamentalement différente de ce qui peut se faire en danse contemporaine "pour adultes", où le degré de prise en compte de la relation au public varie en fonction du créateur? Cela ne mènerait-il pas à des formes radicalement différentes? Ne serait-ce pas salutaire d'arrêter de penser le spectacle jeune public seulement comme une préparation à la scène adulte, mais de le prendre pour ce qu'il est: une œuvre d'art à part entière?

## **De quelques caractéristiques communes de trois spectacles de danse contemporaine jeune public en Belgique francophone**

Le spectacle de danse pour le jeune public est-il différent d'un spectacle de danse adulte? Et si oui, quelles sont ses particularités? Afin de tenter de découvrir s'il y en a et de mieux comprendre les démarches vers le jeune public, nous nous sommes intéressée à trois spectacles de compagnies belges:

52. *Journée de rencontre: les publics de la danse contemporaine en FWB*, cit.

*Rembobine* de la compagnie Félicette Chazerand/Parcours a.s.b.l. (2015, tout public à partir de trois ans), *Stoel* de la compagnie Nyash (2015, dès trois ans, Prix de la Ministre de l'Enfance et coup de cœur de la presse aux Rencontres de Huy 2015, prix de la Critique Théâtre et Danse 2016 dans la catégorie Jeune Public) et *Humanimal* de la compagnie 3637 (2018, pour tous à partir de six ans, mention spéciale du jury "expérience singulière" aux Rencontres de Huy 2018). D'autres chercheurs ont déjà tenté d'approcher les traits récurrents des spectacles de danse adressés au jeune public. Alexia Volpin cite ainsi le recours à la narration (notion complexe s'il en est mais que nous entendons ici de la même manière que Myrto Katsiki qui en parlait en ces termes: «parler de dimension narrative est sans doute plutôt une façon d'évoquer une danse qu'il serait aisé de décrire: on peut traduire en mots ce qui se passe»<sup>53</sup>, formulé autrement, on comprend intellectuellement ce qui se passe) qui permettrait de «relier l'art à la vie»<sup>54</sup> et de rassurer principalement les accompagnants adultes («même si l'enfant n'est pas gêné dans sa compréhension, l'adulte, le prescripteur, peut l'être, et c'est majoritairement par lui que l'enfant viendra au spectacle ou qu'un spectacle sera programmé»)<sup>55</sup>, ainsi que le rôle du comique pour «reposer les jeunes spectateurs, dont la concentration est à re-mobiliser ensuite»<sup>56</sup>, même si cela peut parfois être au risque de ne plus arriver à la mobiliser. Elle évoque également «l'utilisation récurrente d'objets, "le passage qui fait peur" ou la référence au voyage, à la transformation»<sup>57</sup>. De manière très juste, elle conclut en relativisant l'aspect négatif qu'on pourrait donner à l'utilisation de ces lieux communs:

Ces lieux communs [...] peuvent paraître sclérosants. Mais ils peuvent aussi constituer les ressources que les chorégraphes travaillent pour façonner l'expérience qu'ils proposent aux enfants – ressources qu'ils peuvent également contourner, détourner, approfondir<sup>58</sup>.

C'est en ce sens que nous souhaitons dégager quelques traits récurrents présents dans ces trois spectacles mais dont les chorégraphes usent pour mieux les dépasser et nous emmener vers une expérience esthétique ouvrant à notre imaginaire.

Les trois spectacles présentent des caractéristiques en commun, mais c'est surtout *Stoel* et *Rembobine* qui en ont de similaires, en plus de s'adresser à la même tranche d'âge (à partir de trois ans). Dans les deux spectacles, des objets sont utilisés (une vingtaine de chaises dans *Stoel*, des bobines gigantesques, un faux miroir, une trottinette, des robes, des tissus, «une multitude d'objets piochés dans

---

53. Myrto Katsiki – Valérie Lermigny – Claire Verley, propos recueillis par Marie Glon, *Le théâtre au risque de l'enfance. Entretien avec Myrto Katsiki, Valérie Lermigny et Claire Verley*, in «Repères, cahier de danse», numéro monographique *Enfants. Quels projets pour l'enfance dans la danse?*, vol. XXXVI, n. 2, 2015, pp. 26-28: p. 26.

54. Alexia Volpin, *Qu'est-ce qu'un spectacle jeune public?*, in «Repères, cahier de danse», numéro monographique *Enfants. Quels projets pour l'enfance dans la danse?*, vol. XXXVI, n. 2, 2015, pp. 24-25: p. 24.

55. *Ibidem*.

56. *Ivi*, p. 25.

57. *Ibidem*.

58. *Ibidem*.



la réserve de décors»<sup>59</sup> dans *Rembobine*), tandis qu'*Humanimal* n'a comme support au corps que la musique et un mur blanc sur lequel l'interprète va dessiner à l'encre noire. Par contre, *Humanimal* et *Rembobine* partagent le fait de n'avoir qu'une interprète en scène, tandis que *Stoel* est interprété par deux danseurs, Colin Jolet et Miko Shimura, qui peuvent dès lors proposer un jeu interpersonnel qui sera logiquement absent des deux autres spectacles.

Différents éléments peuvent être regroupés par types qui vont correspondre à des "portes d'entrée" différentes pour le public jeune. Un premier type est l'athlétisme, évoquée par Elodie Verlinden dans les attentes communes des spectateurs non-initiés en danse et qu'elle définissait comme «quelque chose que le spectateur ne sait pas faire»<sup>60</sup>. Cette donnée peut bien évidemment être variable d'un spectateur à l'autre en fonction de ses capacités mais nous allons regrouper dans ce type les mouvements un peu impressionnants que les interprètes ont effectués (et qui ont entraîné des réactions d'admiration dans la salle lors des représentations auxquelles nous avons assisté, avec des exclamations provenant du public [«ooooh»]). Dans *Rembobine*, c'est quand l'interprète, Maria-Eugenia Lopez, réalise des pirouettes ou des tours rapides. Dans *Stoel*, Colin Jolet réalise des figures en équilibre sur les mains. On constate cependant que les chorégraphes n'abusent pas de ce type de figures. Il n'y en a que très peu dans les trois spectacles.

Un second type de traits est ce que nous appellerons les références à l'univers quotidien des enfants. Ce trait est particulièrement présent dans *Stoel*, mais il correspond à la démarche explicitée par Caroline Cornélis et que nous avons développée plus haut. Dans ce spectacle, les références au quotidien des enfants sont autant scénographiques (l'utilisation de chaises telles qu'on peut les trouver dans les écoles, de tous types et de toutes tailles), physiques (reprise de mouvements enfantins comme la course entre les deux interprètes, le déplacement sur les fesses, le mouvement "tête-épaule-et-genoux-pieds" qui renvoie à une comptine de Belgique francophone, etc.) et d'utilisation de la scénographie (les deux interprètes construisent une sorte de cabane avec les chaises, comportement enfantin dans l'imaginaire collectif, ils font également semblant de se trouver dans un bus grâce à deux rangs de chaises, à un autre moment). Dans *Rembobine*, les références à leur univers peuvent se retrouver dans les objets convoqués qui sont liés à l'univers enfantin (une trottinette, des robes longues qui paraissent trop grandes pour l'interprète).

Dans *Stoel*, la dimension de jeu interpersonnel est très développée, les deux interprètes jouent en grande complicité. Ils font la course, se retirent la chaise lorsque l'autre tente de s'asseoir, font semblant de dormir pour l'autre avec le spectateur comme complice, sont en relation constante. Dans *Rembobine*, le jeu interpersonnel va plutôt avoir lieu avec les spectateurs, notamment lorsqu'une projection parcourt

59. Cfr. le dossier de diffusion du spectacle, online: [http://cie-felicettechazerand.be/wp-content/uploads/2018/09/DIFF\\_rembobine\\_site2018.pdf](http://cie-felicettechazerand.be/wp-content/uploads/2018/09/DIFF_rembobine_site2018.pdf) (u.v. 13/06/2019).

60. Cfr. la *Journée de rencontre: les publics de la danse en FWB*, cit.

le plateau et que l'interprète tente de la "capturer" en la faisant tenir sur une plaque colorée. Les enfants réagissent alors en lui indiquant la direction que prend la projection. La relation est ici ludique et amène les spectateurs à être actifs. De façon plus large, les trois spectacles développent une relation avec le public par des regards, complices ou non. Dans *Humanimal*, l'interprète va même chercher un enfant de la salle pour l'inviter à comparer sa main à la sienne et clôturer le spectacle en ayant construit une relation de parallélisme avec l'enfant.

Deux autres types de traits sont le plaisir du mouvement pour lui-même (lié à la perception kinesthésique, ou au rassa qui permet de "goûter" le mouvement) et la performance (que j'utilise dans ce contexte pour désigner des passages du spectacle où l'action ne renvoie qu'à ce qui se passe dans ce moment-là, dans l'ici et maintenant de la salle, et où le risque prend une importance qui mène à un sentiment de suspense chez le spectateur). La performance s'invitera dans *Rembobine* lorsqu'elle empile les bobines de tailles différentes, ce qui crée une peur de la chute et met les spectateurs dans une situation de suspense. De même, dans *Stoel*, cela se passe lorsque les interprètes empilent les chaises ou tentent de tenir en équilibre à deux sur une petite chaise. D'autre part, le plaisir du mouvement en tant que tel, où le corps ne représente rien d'autre «que son être-là»<sup>61</sup>, et qui est perçu de manière motorique et kinesthésique, ou goûté via le rassa, est quant à lui présent dans les trois spectacles (ce qui semble logique, vu que la recherche du mouvement en tant que tel et comme finalité est une caractéristique principale de la danse). Il se retrouve dans *Stoel* lorsque Colin se laisse entraîner dans un solo corporel, guidé par ses pieds et le dérèglement de ses jambes, par exemple. Dans *Rembobine*, il se retrouve à plusieurs moments où l'interprète se laisse entraîner par son interaction avec les objets pour continuer en un passage uniquement corporel. Dans *Humanimal*, il s'agit de chaque passage dansé, qui joue de la référence aux dessins que l'interprète a tracé un moment avant sur le mur blanc du fond de scène.

*Humanimal* utilise le support des dessins réalisés par l'interprète comme indice de compréhension des passages corporels qui suivent. En cela, sa méthode pourrait être qualifiée de partiellement narrative, non en ce qu'elle développe une histoire, mais en ce qu'un support (ici, le dessin) donne aux spectateurs des pistes d'interprétation intellectuelle (de l'ordre de la compréhension et de la reconnaissance) des mouvements qui vont suivre. Cependant, cela va au-delà car le passage corporel ne se limite pas à une reproduction claire des réalités dessinées (des animaux, principalement). L'interprétation, d'abord guidée, est ensuite ouverte vers d'autres possibles, et l'imagination du spectateur peut prendre le relais en toute liberté.

Ces types de traits que nous avons identifiés aident sans doute à happer et conserver l'attention du public, mais les trois spectacles ouvrent par ailleurs à l'imaginaire et à des expériences esthétiques beaucoup plus libres, via la proposition d'univers poétiques plus énigmatiques. Un exemple d'image

---

61. Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, cit., p. 137.

qui ouvre l'imaginaire à d'autres interprétations est le moment où les interprètes de *Stoel* deviennent des silhouettes à têtes de chaise l'espace d'un instant (Fig. 1), sans que cela ne soit trop appuyé ou expliqué par après.



**Fig. 1** – *Stoel*, Compagnie Nyash, chorégraphie de Caroline Cornéris, ©Alice Piemme

Si la relation avec le public jeune se construit via des stratégies identifiables, les trois spectacles le mènent à une perception et une réception singulière à chacun en veillant à laisser les possibilités d'interprétation ouvertes. Ces stratégies ne sont dès lors que des repères, de façons de faire "entrer" les spectateurs dans l'œuvre pour ensuite les mener à une expérience esthétique.

Tenter d'approcher à ce qui caractérise la danse contemporaine adressée au jeune public ouvre encore à de nombreuses questions, de l'ordre de la relation construite par rapport au public, de la légitimité et visibilité de telles productions dans le champ de la danse contemporaine, de la nécessité et pertinence de montrer de la danse au public jeune, de la dimension ludique de la danse et de son importance dans la réception par un public non-initié, des "portes" à laisser ouvertes pour permettre à un tel public d'entrer dans une expérience esthétique et de ce que ces pratiques pourraient enseigner aux démarches de danse contemporaine pour les adultes en termes d'accessibilité sans renoncer à la qualité.

## Bibliographie

- Marie-Pierre Chopin, *Danse et jeune public: remettre du sens dans les idées toutes faites*, in «Ballroom, revue de danse», dossier *Danse et jeune public? Veuillez reformuler votre question...*, n. 20, décembre 2018-février 2019, pp. 66-69.

- Roger Deldime, *Une aventure héroïque. Les pionniers du renouveau du théâtre jeunes publics en Belgique francophone. 1970-1980*, Lansman, Carnières-Morlanwelz 2010.
- Martine Dubois, *Archéo-danse. La danse contemporaine en Fédération Wallonie-Bruxelles. Etat des lieux 1994-2010*, Editions Contredanse et du service de la danse de l'administration générale de la culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Bruxelles 2012.
- Martine Dubois, *L'enfance de l'art (de la danse)*, in «Nouvelles de danse», dossier *La danse jeune public*, réalisé par Alexia Psarolis, n. 66, Printemps 2016, pp. 12-13.
- Matthias Herrmann – Marie Glon, *Présenter la danse aux enfants*, in «Repères, cahier de danse», numéro monographique *Enfants. Quels projets pour l'enfance dans la danse?*, vol. XXXVI, n. 2, 2015, pp. 29-31.
- Myrto Katsiki – Valérie Lermigny – Claire Verley, propos recueillis par Marie Glon, *Le théâtre au risque de l'enfance. Entretien avec Myrto Katsiki, Valérie Lermigny et Claire Verley*, in «Repères, cahier de danse», numéro monographique *Enfants. Quels projets pour l'enfance dans la danse?*, vol. XXXVI, n. 2, 2015, pp. 26-28.
- Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, cinéma*, 3<sup>e</sup> édition, Armand Colin, collection U, Paris 2016.
- Alexia Psarolis, *Un cahier jeune public, quelle idée?!*, in «Nouvelles de danse», dossier *La danse jeune public*, réalisé par Alexia Psarolis, n. 66, Printemps 2016, p. 11.
- Matthew Reason, *Young audiences and live theatre, Part 2: Perceptions of liveness in performance*, in «Studies in Theatre and Performance», vol. XXVI, n. 3, 2006, pp. 221-241.
- Richard Schechner, *Rasaesthetics*, in «The Drama Review», The MIT Press, vol. XLV, n. 3, t. 171, Fall 2001, pp. 27-50.
- Elodie Verlinden, *Danse et spectacle vivant. Réflexion critique sur la construction des savoirs*, Peter Lang, collection *Dramaturgies*, vol. XXXVI, Bruxelles 2016.
- Maria Clara Villa-Lobos, propos recueillis par Alexia Psarolis, *Danser, rire et faire réfléchir. L'univers de Maria Clara Villa-Lobos*, in «Nouvelles de danse», dossier *La danse jeune public*, réalisé par Alexia Psarolis, n. 66, Printemps 2016, pp. 14-15.
- Alexia Volpin, *Qu'est-ce qu'un spectacle jeune public?*, in «Repères, cahier de danse», numéro monographique *Enfants. Quels projets pour l'enfance dans la danse?*, vol. XXXVI, n. 2, 2015, pp. 24-25.
- Nathalie Yokel, *La danse jeune public: le point de vue des programmeurs*, in «Ballroom, revue de danse», dossier *Danse et jeune public? Veuillez reformuler votre question...*, n. 20, décembre 2018-février 2019, pp. 62-65.

### Sitographie

- *Compagnie 3637*, online: <http://www.compagnie3637.be/> (u.v. 25/11/2019).
- *Compagnie Félicette Chazerad*, online: <http://cie-felicettechazerand.be/> (u.v. 25/11/2019).
- *Création Artistique Fédération Wallonie-Bruxelles*, online: <http://www.creationartistique.cfwb.be/> (u.v. 11/06/2019).

- *CTEJ Chambre de Théâtres pour l'Enfance et la Jeunesse*, online: <https://ctej.be/> (u.v. 25/11/2019).
- *Nyash Danse Jeune Public*, online: <http://www.nyash.be/> (u.v. 25/11/2019).
- *The Watching Dance Mind Map*, online: [http://www.watchingdance.org/Mind\\_Map/Interactivemind-map/index.html](http://www.watchingdance.org/Mind_Map/Interactivemind-map/index.html) (u.v. 25/11/2019).
- *The Watching Dance Project*, online: <http://www.watchingdance.org/> (u.v. 25/11/2019).



Amandine Dumont

## Racisme et danse: mouvement de construction des corps d'exception

À l'instar d'autres espaces de la société, le racisme est également perceptible dans le milieu de la danse, qu'il soit chorégraphique ou pédagogique. Les rhétoriques universalistes et différentialistes anti-racistes<sup>1</sup>, ainsi que le probable manque de conscience des acteurs-rices du milieu de la danse sur les préjugés entourant les corps noirs, peuvent rendre difficile l'appréhension des discriminations racistes en danse.

Ces corps dansants "Autres"<sup>2</sup>, différents, altérisés, dominés, racisés, peuvent être difficile à nommer. Lorsqu'il s'agit de décrire la "danse noire" un nouveau langage apparaît; "black" et "personne de couleur" se substituent à "danseurs-euses noirs"<sup>3</sup>, on parle de "spécificité culturelle", de "multiculturel" souvent confondu avec "multiracial" mais aussi de "danse du monde", de "danse noire", et de "diversité culturelle". L'usage de ces mots participe à l'invisibilisation du racisme comme le souligne la chorégraphe noire américaine Jawole Willa Jo Zollar<sup>4</sup>.

Ces corps "Autres" peuvent être considérés comme semblables, puisqu'ils sont humains avant tout, pratiquant le "langage universel" de la danse, ils seraient sans sexe et *colorblindness*<sup>5</sup>. Cette rhétorique universaliste conduirait à gommer toutes différences entre les corps. *A contrario*, cet "Autre", peut faire

---

1. Pierre-André Taguieff, *La force du préjugé. Essai sur le racisme et ses doubles*, La Découverte, Paris 1988.

2. Christine Delphy, *Classer, Dominer. Qui sont les «autres»?*, La Fabrique, Paris 2008.

3. Nous allons dans le sens de Saïd Bouamama lorsqu'il explicite que la difficulté d'utilisation de certains termes renvoie aux mécaniques racistes. Voir Saïd Bouamama, *Les discriminations racistes: une arme de division massive*, L'Harmattan, Paris 2010.

4. Jawole Willa Jo Zollar, *Listen, our history shouting at us. A choreographer confronts racism and dance*, in David Gere, *Looking Out. Perspectives on dance and criticism in a multicultural world*, Schirmer Books, New York 1995, pp.???. Jawole Willa Jo Zollar est une chorégraphe afro américaine, elle a fondé la compagnie Urban Bush Woman, composée exclusivement de femmes noires, son travail chorégraphique et pédagogique tend à dénoncer les discriminations de manière intersectionnelle de sexe, de race et de classe.

5. Le *colorblindness* est une manière de ne pas voir les différences de couleurs de peaux entre les personnes, cela peut conduire à une minimisation ou invisibilisation des discriminations racistes.

cas d'exception à travers certains discours différentialistes relevant les particularités physiques, biologiques, génétiques ou encore culturelles, qu'il conviendrait de rendre acceptables, notamment par le biais du métissage et de la multiculturalité. Cette rhétorique différentialiste opère des catégorisations, des stigmatisations des corps racisés<sup>6</sup> en danse. C'est l'étude de ces corps d'exception<sup>7</sup> dont il sera question dans cet article.

Plusieurs facteurs tendent à invisibiliser le racisme en danse. Tout d'abord, le pouvoir du stéréotype dans la production d'inégalités ou de discriminations est minimisé; le fait que le préjugé puisse se justifier biologiquement ou culturellement peut atténuer à la fois la visibilité et la portée discriminante de celui-ci, ainsi comme le soulève certaines enseignantes: "Il ne faut pas voir le racisme partout", "Appelle ça comme tu veux". Ensuite, si les discriminations sont perçues comme étant produites de manière inconscientes elles ne s'apparenteraient pas à du racisme, la discrimination étant davantage considérée comme un acte volontaire de nuire à un.e individu.e. Ajouté à cela, les personnes racisées s'excluant elles-mêmes de certains espaces, feraient preuve d'un manque de volonté de s'intégrer et seraient donc à l'origine de la discrimination. Pour finir, si le racisme est présent en danse il serait davantage visible et à prendre en compte dans le milieu chorégraphique professionnel plutôt que dans celui de l'enseignement. Nous pouvons faire l'hypothèse que les droits de l'artiste professionnel.le seraient plus pris en compte que ceux des pratiquant.e.s ayant un simple statut d'élève ou d'étudiant.e.

Si la question du racisme en danse a été traitée dans les études anglo-saxonnes<sup>8</sup> ou par les artistes eux-elles-mêmes<sup>9</sup>, en France peu de travaux traitent de ces sujets.

Pour analyser ces processus de production de racisme en danse, de construction et de stigmatisation des corps racisés, je m'appuierai sur une recherche basée sur des données qualitatives telles que des observations de cours de danse ainsi que des entretiens réalisés auprès de professeur.e.s de danse<sup>10</sup>. J'analyserai plusieurs chorégraphies imposées par le Ministère de la Culture aux conservatoires dans

---

6. Les corps racisés sont les corps victimes de racisme, dans ce travail ce sont les corps noirs qui seront concernés. Le terme de race que nous utiliserons ici est à comprendre non pas d'un point de vue biologique mais d'un point de vue sociologique, c'est à dire dans le sens d'une construction sociale, résultant de processus historiques et de croyances collectives influençant les pratiques.

7. Sidi Mohamed Barkat, *Le corps d'exception*, Editions Amsterdam, Paris 2005.

8. Brenda Dixon Gottschild, *Digging the Africanist presence in American performance*, Greenwood Press, Westport 1996; Id., *The black dancing body. A geography from cool to coon*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2003; Joyce Aschenbrenner, *Katherine Dunham. Dancing a life*, University of Illinois Press, Chicago 2002; Id., *Katherine Dunham: Reflections on the Social and Political Contexts of Afro American Dance*, Congress of Research in Dance, New York 1981; John O. Perpener, *African-American concert dance. The Harlem Renaissance and Beyond*, University of Illinois Press, Chicago 2001; Ananya Chatterjea, *Butting out. Reading Resistive choreographies through works by Jawole Willa Jo Zollar and Chandralekha*, Wesleyan University Press, Middletown 2004.

9. Michaela Deprince, *Et maintenant je vole*, Pocket, Paris 2014; Misty Copeland, *Une vie en mouvement*, Broché, Paris 2017; Jawole Willa Jo Zollar, *Listen, our history shouting at us. A choreographer confronts racism and dance*, cit.

10. Neuf entretiens ont été réalisés sur une période d'une année dans le cadre de ma thèse «Enseignement de la danse intersectionnalité et pédagogies féministes». Recherche que je réalise en parallèle de ma profession d'enseignante en danse contemporaine dans un conservatoire. Les entretiens concernent des professeur.e.s de différents styles de danse, classique, contemporaine, jazz, qui enseignent dans diverses structures; associatives, publiques ou encore privées.



le cadre des examens de fin de cycle ou dans celui de l'obtention de diplômes nationaux<sup>11</sup>. Analyse portant sur les rôles attribués aux danseurs-euses selon la gestuelle, le style, la discipline, ou encore les musiques utilisées pour ces chorégraphies. Mes observations prennent pour objet le corps noir, nous verrons comment celui-ci est rendu exceptionnel de différentes façons; à la fois corps invisible<sup>12</sup>, typique, indocile, érotisé<sup>13</sup> ou encore flamboyant<sup>14</sup>.

## Les corps d'exception, de la différenciation à la séparation

Nos corps sont assignés par la violence à un espace et un rôle social défini, duquel nous ne pouvons sortir que sous conditions pour un ou des profits, un ou des plaisirs qui ne sont jamais totalement les nôtres. Nos goûts et nos pratiques, aussi ordinaires soient-ils, sont toujours exotisés, ridiculisés, tantôt fascinants, tantôt douteux. Produits de consommation pour le grand public, non noir et occidental, nos corps sont encore aujourd'hui utilisés, exposés, caricaturés, emprisonnés au nom d'une culture, d'un patrimoine, d'une histoire esthétique et politique dont nous restons exclu.es<sup>15</sup>.

Les corps noirs sont stigmatisés, catégorisés, souvent résumés à leur couleur, comme ne le sont pas les corps blancs, ceci pouvant s'expliquer par le fait qu'il soit le produit du regard de l'Occident<sup>16</sup>. La couleur pigmentaire est devenue la couleur politique, elle n'existe que dans un rapport à l'autre<sup>17</sup>, l'intensité de la coloration implique une hiérarchie de couleurs dans les populations noires comme blanches. On considère les personnes noires claires comme plus élevées socialement puisqu'elles se rapprochent du blanc, là où les personnes noires foncées se retrouvent en bas de l'échelle sociale. Cette notion de hiérarchie formalisée par le colorisme<sup>18</sup> est relevée par de nombreux-euses danseur-euses noir.e.s.

Zane Booker danseur au ballet néerlandais explique que le chorégraphe Jiri Kylian l'a sélectionné dans sa compagnie en raison de sa couleur de peau plus qu'en raison de ses performances. Il reprend ainsi les paroles du chorégraphe explicitant ne pas avoir eu de problèmes de conscience à le choisir pour

11. Dans le cursus des conservatoires en France il existe trois cycles qui peuvent s'apparenter à ceux de l'Education Nationale. Le premier correspond au niveau primaire, le second au niveau collège et le troisième niveau lycée et plus. Le DEC (Diplôme d'Etudes Chorégraphiques) et l'EAT (Examen d'Aptitude Technique) correspondent à un niveau de fin de troisième cycle, ils peuvent permettre l'entrée en formation pour le DE (Diplôme d'Etat de professeur de danse). Les disciplines étudiées sont classique, contemporain et jazz, du premier, deuxième et troisième cycle, filles et garçons. Il s'agit de 126 chorégraphies.

12. Pierre Tévanian, *La mécanique raciste*, La Découverte, Paris 2017.

13. Nacira Guénif-Souilamas – Eric Macé, *Les féministes et le garçon arabe*, Éditions de l'aube, Paris 2004.

14. Mwasi Collectif Afroféministe, *Afrofem*, Sylepse, Paris 2018. Ce collectif a été fondé en 2014 par cinq femmes Kongolaises: Audy, Ankheth, Leslie, Marie et Sharone. «Mwasi» est un terme signifiant de manière politique et poétique la lutte des femmes noires en Ile de France. Le collectif a pour objectif de rendre visible et de lutter contre le racisme d'Etat, le harcèlement de rue, ou encore la fétichisation du corps noir.

15. *Ivi*, pp.102-103.

16. Voir Neill Irvin Painter, *Histoire des blancs*, Max Milo, Paris 2019.

17. Pap Ndiaye, *La condition noire. Essai sur une minorité française*, Folio, Paris 2008.

18. Au sujet du colorisme voir *ibidem*.

son «costume naturel»<sup>19</sup>. Penser la peau noire comme un costume, c'est voir la peau blanche comme la norme et les autres comme différentes. Il faut noter que cette exception de couleur est à l'avantage des hommes plutôt qu'à celui des femmes. Comme le soulignent le danseur Zane Booker et la chorégraphe Jawole Willa Jo Zollar questionnés, de manière séparée, sur la même thématique par Brenda Dixon Gottschild:

il s'agit simplement de couleur de peau... Il y a une fille plus foncée que moi au Netherlands Dance Theatre. Pieds, jambes, extension, pirouettes [toutes excellentes] – [elle] a été formée au conservatoire de Paris. Elle est un peu petite, c'est la seule chose qu'ils peuvent dire. Pourquoi [n'a-t-elle pas les rôles principaux]? À cause de la couleur – ça n'a rien à voir avec son corps... C'est purement une question de couleur de peau et de perception... Je pense juste que les femmes noires ont la vie plus dure<sup>20</sup>.

Mais pour un danseur noir, c'est le Dance Theater d'Harlem, et certainement davantage pour les femmes... à cause de la pénurie d'hommes... Les gens sont prêts à devenir daltoniens face à la pénurie de danseurs de "qualité"<sup>21</sup>.

De l'analyse des entretiens, il ressort que fréquemment les personnes interrogées particularisent les corps noirs. De ce fait, certaines caractéristiques anatomiques ou stylistiques comme le "feeling"<sup>22</sup>, sont perçues différemment selon la couleur de peau. Les stigmates<sup>23</sup> se perçoivent ainsi plus facilement à travers ces corps noirs, ils symbolisent une différence connotée négativement qui fait sortir le corps du cadre social dans lequel il est assigné. Le stigmate est un caractère physique qui implique l'existence de corps normaux et de corps anormaux et qui, à partir de là, produit une hiérarchie et une domination entre ceux-ci.

J'ai relevé ces stéréotypes dévalorisant dans les discours des enseignant.e.s: "Elle est flegmatique mais les noir.e.s sont comme ça", "Les noir.e.s ont du mal à monter sur demi pointe", "Ils ont plus de facilité à avoir un bassin libre", "Un bon jazz est plus beau fait par des noir.e.s", "Tu penses que c'est dans les gènes pour les noir.e.s de mieux danser sur des musiques de style africain? Oh oui". Enoncer ces préjugés à l'encontre d'élèves noir.e.s, et minimiser les discriminations qui en découlent produit une disqualification de la part des enseignant.e.s. Les différences ne sont pas justifiées par la multiplicité des caractéristiques qui dépendent de la diversité des individu.e.s mais en fonction ici de la race.

C'est à travers le concept de corps d'exception<sup>24</sup>, que je percevrai comment ces corps sont appré-

19. Brenda Dixon Gottschild, *The black dancing body. A geography from cool to coon*, cit., p. 42.

20. *Ivi*, p. 19: «[...] it is just clearly about skin color... There's a girl that is darker than me at Netherlands Dance Theater. Feet, legs, extension, pirouettes [are all excellent] – [she] trained at the Conservatory in Paris. She's a little bit short, that's the only thing they could say. Why [doesn't she get lead roles]? Because of the color – it has nothing to do with her body... It is purely a skin color and perception thing... I just think that black women have it harder».

21. *Ivi*, p. 92: «But to a black dancer it's the Dance theatre of Harlem, and definitely more for females... because of the shortage of men... People are willing to become colorblind when it comes to that shortage of good men dancers».

22. Ce terme est souvent utilisé par les enseignant.e.s pour justifier le goût des noir.e.s pour la danse ou la musique jazz et les thématiques qui appartiendraient à une culture noire. Le feeling peut s'associer à la soul c'est à dire une énergie une force puisée dans l'histoire des noir.e.s américain.e.s. Bill T Jones nomme encore ceci "l'hallelujah spot".

23. Erving Goffman, *Les usages sociaux du handicap*, Les éditions de Minuit, Paris 1975.

24. Voir: Sidi Mohamed Barkat, *Le corps d'exception*, cit. Pierre Tévanian, *La mécanique raciste*, cit. Brenda Dixon Got-

hendés. La dimension esthétique du problème social de la discrimination est mise en exergue avec ce concept puisque les inégalités de perception sont reliées aux corps, de celles et ceux qui regardent en direction de celles et ceux qui sont regardés. Le racisme n'est pas qu'une peur ou une stigmatisation brutale comme une agression physique ou verbale, il est aussi dans la quotidienneté des corps, des rapports au corps, ainsi ces corps d'exception nous permettent de saisir cela de manière globale, et il offre un cadre transposable à la danse.

## Le corps invisible

Le *corps invisible* est celui que l'on ne voit pas, à qui l'on ne s'adresse pas, qui est invisibilisé dans l'espace public, l'indifférence à son égard entraîne le silence, il n'est même pas question de le compter puisqu'il n'existe pas. Dans le cadre d'une analyse sur la géographie de la danse<sup>25</sup> nous percevons que ce sont les corps racisés qui sont rendus les moins visibles dans l'espace de la danse, ce qui participe à la faible conscientisation du racisme. Les paroles d'enseignant.e.s transmettent d'ailleurs l'invisibilisation de ces corps<sup>26</sup>: "Je ne m'étais pas rendue compte", "Oui je n'y avais jamais pensé", "C'est vrai qu'on y pense pas assez". De plus, lorsqu'on évoque le racisme, seul les noir.e.s sont cité.e.s, les autres personnes racisées semblent avoir moins de considération, notamment dans les discours que nous avons recueillis. Dans le dictionnaire du corps<sup>27</sup>, les entrées signifiantes les corps racisés sont «corps noirs» ou «corps colonisés» le premier ayant une place plus développée que le second.

Ces corps invisibles sont mis à l'écart dans l'espace, tout d'abord dans celui des disciplines; les noir.e.s occupent davantage les champs de la danse jazz et du hip hop, et sont exclus de celui de la danse classique<sup>28</sup>. Quant à la danse contemporaine, l'acceptation des corps se fait souvent sous condition d'exotisme comme nous le verrons plus loin. De plus, la présence d'une seule personne noire dans une compagnie ou un cours de danse peut suffire à représenter un argument de mixité raciale: "Il y en a un.e c'est déjà bon signe" est une idée qui se retrouve dans plusieurs discours recueillis. La visibilité d'un seul corps entraînerait l'invisibilité des autres.

tschild, *The black dancing body*, cit. Jawole Willa Jo Zollar, *Listen, our history shouting at us. A choreographer confronts racism and dance*, cit.

25. Il ne s'agit pas d'une danse en particulier mais la danse prise dans son ensemble, quelques soit les esthétiques, les courants, les origines. Voir: Yves Raibaud (sous la direction de), *Géographie de la danse*, L'Harmattan, Paris 2015.

26. Propos tirés des temps d'entretiens et d'observations.

27. Bernard Andrieu – Gilles Boëtsch (sous la direction de), *Dictionnaire du corps*, CNRS Éditions, Paris 2008.

28. L'analyse des chiffres des chorégraphies du Ministère de la Culture nous montre sur 42 chorégraphies de danse classique une est dansée par un noir celle de troisième cycle en 2012. (Les chorégraphies analysées vont du premier au troisième cycle, garçons et filles, de 2010 à 2017). Tandis que sur 42 chorégraphies en jazz, 15 sont dansées par des noir.e.s et sur 42 en contemporain 2 sont dansées par des noir.e.s. En France le Ministère de la Culture est en charge de la mise en place des cursus de danse dans les conservatoires, il produit les textes officiels, les programmes scolaires de danse mais aussi les chorégraphies d'examens de fin de cycles du cursus dans les conservatoires.

Ajouté à cela, la survisibilité des danseurs-euses racisé.e.s dans certaines disciplines peut entraîner leur invisibilité dans certaines sphères de cette même discipline, nous pensons ici à l'attribution des rôles ou des personnages qui leur sont faites. À travers les chorégraphies du Ministère de la Culture que j'ai pu observer, surtout au niveau le plus élevé dans la discipline jazz, la moitié des chorégraphies interprétées par des noir.e.s ont pour musique soit des percussions, du gospel ou des negro spirituals<sup>29</sup>. Le fait que les danseurs-euses noir.e.s dansent sur ce type de musique ou de thématique n'est pas problématique. Ce qui pose question c'est de voir que la majorité des danseurs-euses et chorégraphes noir.e.s évoluent exclusivement dans le jazz, et lorsqu'ils évoluent dans ce style, ils et elles sont souvent rattaché.e.s au courant africain du jazz, comme nous le percevons avec l'utilisation des musiques et des thématiques.

Cela se retrouve du côté de la danse classique, dans les chorégraphies étudiées l'unique danseur noir<sup>30</sup> est le seul à danser en tenue de caractère; pantalon, chemise, bretelles, il porte des chaussures et non des demi-pointes comme les danseurs blancs. Dans le reportage *Graines d'Étoiles* diffusé sur la chaîne ARTE<sup>31</sup> qui suit les élèves de l'école de danse de l'Opéra de Paris, nous assistons à une scène dans laquelle élèves et enseignant.e.s du cours de danse classique de garçons justifient le choix de l'attribution des rôles pour le spectacle de fin d'année: *Raymonda*<sup>32</sup>. Le rôle d'Abderamane, le cheikh arabe, a été attribué à un élève métisse et comme l'explique son enseignant, Wilfried Romoli: «parce que c'est une danse forte et puissante»<sup>33</sup>, ces propos sont appuyés également par l'élève. Tandis que le rôle du comte Jean de Bruyenne, futur époux de Raymonda, sera lui interprété par un élève blanc, cet élève décrira ainsi sa danse «plus noble»<sup>34</sup>. Dès le plus jeune âge les rôles sont assignés, dans les Ballets du répertoire classique un métisse aura souvent d'emblée le rôle du personnage oriental ou africain, et cela semble cohérent pour ces jeunes élèves d'une quinzaine d'années<sup>35</sup>. Les danseurs-euses noir.e.s élèves ou professionnel.le.s n'ont donc finalement peu d'opportunité de sortir de leur culture noire, ils et elles peuvent donc se trouver être contraints à ne danser que leur héritage culturel<sup>36</sup>. Ces propos

29. Sur 126 chorégraphies étudiées, du premier au troisième cycle, classique, contemporain, jazz, garçons et filles de 2010 à 2017, il y a 10 chorégraphies de troisième cycle jazz dansées par des noir.e.s et six d'entre elles ont pour musique des percussions, du gospel ou du negro spiritual. Une seule danseuse blanche danse sur ce type de musique (2017).

30. Chorégraphie danse classique homme troisième cycle 2012.

31. Série documentaire réalisée par Françoise Marie, diffusée sur la chaîne ARTE en décembre 2018. ARTE France, Schuch Productions, Opéra National de Paris, avec le soutien de la Région Ile-de-France, 2018.

32. Ballet de Marius Petipa, musique de Alexandre Glazounov, livret de Lydia Pachkova. Début: 19 janvier 1898, Théâtre Marinsky Saint Petersburg.

33. *Ibidem*.

34. "Noble" s'entend ici comme une catégorie de danse créée par Georges Noverre à travers le Ballet d'action. On dénombre ainsi différents types de danseur: noble, demi-caractère et caractère. Le danseur noble est de grande taille d'allure noble et bien proportionné.

35. Lors de ce reportage il faut toutefois noter que les jeunes danseurs-euses plus âgé.e.s, intégré.e.s elles et eux dans le corps de ballet se sont montré.e.s davantage sensibles aux questions de discriminations portées à leur encontre dans l'attribution des rôles.

36. Si des thématiques des personnages ou des musiques comme le gospel ou le negro spirituals évoquent la liberté, et peuvent donc ainsi représenter d'emblée un caractère positif, il peut être intéressant de laisser aux personnes racisées concernées, le choix de la manière dont ils et elles souhaitent l'exprimer.

sont appuyés par cet extrait d'un entretien avec la danseuse étoile Agnès Letestu:

Maintenant, soyons clair, *Le Lac des Cygnes* ou *Giselle* viennent de légendes celtiques, on a donc des danseurs caucasiens. Maintenant, si on fait des ballets plus contemporains, on peut se permettre de mettre des danseurs de couleur. Dire que l'Opéra de Paris n'a pas de danseurs de couleur, c'est faux, mais dire que tout le monde peut tout danser, c'est faux aussi. Je trouve que ce n'est pas un débat<sup>37</sup>.

À travers ces propos nous percevons que les danseurs-euses qu'elle nomme «de couleur» ne sont ici pas considéré.e.s comme des interprètes à part entière, c'est à dire capable de se transformer, de composer différents personnages ou d'accéder à différents rôles. La question de l'origine n'est pas posée concernant la capacité d'interprétation des danseurs-euses blanc.he.s, qui ne sont pas nécessairement d'origine celte.

Donner plus de visibilité aux corps noirs peut passer par la mise en place de certaines adaptations à l'égard des peaux noires, des coiffures, du maquillage ou encore des costumes. Il a fallu attendre récemment pour que soit commercialisé des pointes de couleurs foncées pour les danseuses noires<sup>38</sup>. Avant cela les danseuses étaient habituées à appliquer la technique du *baking*, c'est à dire à teindre leurs pointes pour les rendre plus sombres et en adéquation avec leur couleur de peau. Dans la publicité de la marque il est stipulé qu'il est question de «permettre à toutes les danseuses d'apparaître sous leur meilleur jour»<sup>39</sup>, une danseuse<sup>40</sup> ajoutant: «Trouver sa couleur de peau dans un magasin de danse, cela donne le sentiment d'être un être à part entière dans l'industrie de la danse, ça donne le sentiment que rien n'est impossible parce que c'est accessible»<sup>41</sup>. Le problème est le même avec les collants, il est peu courant de voir dans des classes de danse en France des élèves noir.e.s avec des collants foncés s'accordant à leur couleur de peau.

Aux Etats-Unis la question de l'inclusion des personnes racisées dans l'art chorégraphique est davantage pensée; quand la jeune danseuse noire Samrawit Saleen interprète le rôle de Clara dans *Casse Noisette*<sup>42</sup> au Pacific Northwest Ballet, il lui a été demandé comment elle souhaitait coiffer ses

37. Agnès Letestu répondait à une question au sujet de la volonté de Benjamin Millepied, à l'époque directeur de la danse de L'Opéra de Paris, d'ouvrir davantage le corps de Ballet aux danseurs-euses noir.e.s. Amélie Bertrand, *Agnès Letestu: "J'ai toujours eu cette sensation de danser pour le public"*, 15 novembre 2013, online: <https://www.dansesaveclapume.com/pas-de-deux/agnes-letestu-jai-toujours-eu-cette-sensation-de-danser-pour-le-public/> (u.v. 01/03/2019).

38. Par la marque Freed of London. Les Pays anglo-saxons, que ce soit par le biais de l'industrie ou de la médiatisation de la danse se sont emparés bien avant la France des questions de genre ou de race. Sur la chaîne BBC des reportages sont régulièrement réalisés sur la danse et le genre ou les questions raciales. La revue pédagogique «Research in dance education» affiche la volonté de traiter des thématiques telles que le genre la race, la classe, la religion. Le journal «Dance magazine» par le biais des contributions de Theresa Ruth Howard traite régulièrement des questions de racisme en lien avec la danse. En France il y a peu d'équivalent à cela.

39. *Danse: place aux pointes noires*, 5 novembre 2018, online: <https://fr.euronews.com/2018/11/05/danse-place-aux-pointes-noires> (u.v. 01/03/2019).

40. Il s'agit peut-être d'une comédienne pour la publicité.

41. Il est à noter toutefois que l'intégration des minorités faite par l'industrie se fait souvent pour des raisons commerciales, comme le souligne la féministe Françoise Vergès «[...] toute identité minoritaire peut être intégrée dès lors qu'elle est marchandisable», in Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial*, La fabrique éditions, Paris 2019, pp. 108-109.

42. Le Pacific Northwest Ballet de Seattle dirigé par Peter Boal a sélectionné une jeune danseuse noire pour le rôle

cheveux, ceux-ci ont été laissé tressés<sup>43</sup>. Cependant, demander leurs avis aux personnes concernées est peu courant, ni dans le domaine de la création où certaines productions et chorégraphes peuvent faire preuve de contrôle et de pouvoir, ni dans le domaine pédagogique où ce pouvoir peut être tout aussi présent.

## Le corps typique

Le *corps typique* est un corps qui se différencie par le stigmate qu'il porte, stigmate qui devient un exemple emblématique. Comme le résume une enseignante: «ça fait partie de l'histoire de la danse les discriminations physiques on est jamais assez ceci ou cela»<sup>44</sup> nombre de danseurs-euses, élèves ou professionnel.le.s ont été confronté à ces manques, ces carences, ces problèmes physiques, ses anormalités supposées. Ces particularités qui sont souvent des caractéristiques physiques de formes ou d'états osseux et musculaires, constituent des “soucis” ou sont “compliquées” à gérer chez les enseignant.e.s et peuvent influencer la notation ou l'appréciation des élèves par exemple.

Cependant même si avoir un corps avec des particularités physiques est très présent dans la danse, chez les blanc.he.s cela n'est pas justifié par une couleur de peau ou une origine, comme c'est le cas pour les danseurs-euses noir.e.s. Ainsi avoir les pieds plats, le dos cambré et une musculature développée chez un.e danseur-euse noir.e viendrait de ses origines, alors que les mêmes caractéristiques relevées chez un.e blanc.he ne seront jamais reliées ni à sa couleur ni à sa culture. Pour appuyer leurs arguments les enseignant.e.s font appel à un “on” scientifique. Ils et elles éprouvent toutefois certaines difficultés à se justifier, ce qui est perceptible dans la contradiction de certains de leurs propos notamment lorsqu'ils mêlent les notions de dispositions naturelles et d'héritage culturel. Epigénétique et histoires individuelles sont amalgamées, la notion de construction sociale du corps et des pratiques apparaît peu dans les discours. «Tu vois on sait en physiologie maintenant qu'on a des histoires cellulaires. [...] Si on le sait musculairement qu'il y a des différences, mais compte tenu d'où t'as vécu etc.»<sup>45</sup>.

Ben de part... alors... c'est vrai qu'on a observé par rapport à leur culture en tout cas par rapport à la danse classique, que au niveau de l'articulation ils ont pas de cou-de-pieds, alors après je sais pas pourquoi moi je n'ai pas fait d'études d'anthropologie je veux dire, mais je ne connais pas beaucoup de personnes noires qui ont pu monter sur pointes<sup>46</sup>.

Hmm... on a notre histoire ça de toute façon je pense qu'on peut pas l'enlever, c'est qu'on à notre histoire c'est dans nos gènes c'est comme ça on transmet notre histoire de générations en

---

de Clara dans *Casse Noisette*, il s'agit de la première noire à danser ce rôle dans la version de Balanchine. Theresa Ruth Howard, 'Tis the Season for Black Claras, 21 décembre 2017, online: <https://www.dancemagazine.com/tis-the-season-black-claras-2519145110.html> (u.v. 01/03/2019).

43. Theresa Ruth Howard, *Is Classical Ballet Ready to Embrace Flesh-Tone Tights?*, 16 octobre 2018, online: <https://www.dancemagazine.com/ballet-flesh-tone-tights-2612825762.html> (u.v. 01/03/2019).

44. Entretien réalisé avec une professeure de danse jazz. Août 2018.

45. Entretien avec une professeure de danse jazz. Juillet 2018.

46. Entretien avec une enseignante de danse classique. Août 2018.

générations. Le corps à une histoire si tu veux, j'ai l'impression que d'emblée ils ont un sens de la musique qui est autre qu'un blanc<sup>47</sup>.

Ce "on" scientifique peut s'apparenter en réalité à un masque biologique pour reprendre les propos de Christine Delphy:

Derrière le masque de la biologie, c'est la société qui s'exprime, en ventriloque. [...] Les sociétés ont souvent beaucoup de mal à accepter et à reconnaître que les règles viennent d'elles-mêmes. C'est pourquoi elles les font venir d'un "extérieur", d'un principe transcendant qui pouvait être Dieu par le passé – ce qui est encore le cas dans de nombreuses sociétés – qui aujourd'hui, chez nous est la biologie hypostasiée<sup>48</sup>.

Ce sont notamment ces arguments biologiques qui contribuent à discriminer les danseurs-euses noir.e.s concernant leur manque de cou-de-pieds. Les propos contradictoires d'une enseignante sont révélateurs de cette discrimination, d'une part elle explique en entretien la difficulté pour un.e danseur.euse noir.e aux pieds plats de monter sur pointes:

Mais je pense qu'il y a aussi une question de physique de ligne de jambes, que peut être le physique de danseurs noirs n'ont pas, des danseuses noirs s'il y a pas le cou- de-pieds, dans la danse classique ça marchera pas<sup>49</sup>.

D'autre part j'ai pu observer que cette même enseignante lors d'un jury d'examen<sup>50</sup> en évaluant une élève blanche sans cou-de-pieds, expose ses qualités et la possibilité de faire carrière "sans pieds" donc sans ce critère physique. Nous pouvons faire l'hypothèse que chez un.e blanc.he le manque de cou-de-pied s'accepterait davantage. Précisons que dans le cadre du schéma d'orientation pédagogique, qui règle les programmes de danse des conservatoires, il est stipulé qu'un cursus en demi pointes est possible et se doit d'être proposé, ce qui se fait d'ailleurs pour des élèves blanc.he.s<sup>51</sup>. Tandis que les élèves noires sans cou-de-pieds, sont davantage orientés par les professeur.e.s de danse classique vers une dominante de danse contemporaine, choix qui s'opère notamment lors des examens et contrôles de fin de premier cycle comme j'ai pu le voir. À partir de ces constats et de ce texte tiré du programme,

47. Entretien avec une enseignante de danse contemporaine. Août 2018.

48. Cité par Christelle Taraud, *Les féminismes en questions*, Amsterdam, Paris 2005, pp.70-72.

49. Entretien avec une enseignante de danse classique. Juillet 2018.

50. Examen de fin d'année, inter cycle d'un conservatoire régional, avec une élève de troisième cycle amateur.

51. «En terme d'acquis, le travail des jeunes danseuses "sur pointes" mérite un traitement particulier. Il y a lieu de considérer qu'une prédisposition corporelle spécifique à cette pratique (amplitude de mobilité de l'articulation de la cheville et cambrure du pied) est instamment recommandée pour écarter tout risque de traumatisme physique. Dans certains cas, le travail permettra de compenser l'absence d'une telle prédisposition. Dans d'autres, les élèves doivent pouvoir, si elles le souhaitent, continuer la pratique de la danse classique sans pointes et progresser dans le cursus d'études. Cependant, ces dernières pourront prétendre à l'obtention du CEC – option danse classique sur demi-pointes et non au DEC dans l'option danse classique qui requiert quant à lui, la maîtrise de la technique des pointes». *Schéma National d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la danse du ministère de la Culture*, Direction de la musique de la danse du théâtre et des spectacles, 2004, p.12.

il est contradictoire d'empêcher l'accès à la danse classique<sup>52</sup> aux élèves noir.e.s qui au même titre que les blanc.he.s pourraient suivre un cursus en demi pointes.

Les "particularités" des corps noirs sont souvent justifiées par leurs origines, toutefois les différences physiques peuvent être plus grandes entre deux personnes d'une même "race" qu'entre deux personnes de "race" différentes comme le souligne Walter Benn Michaels<sup>53</sup>. Si les différences génétiques et physiques entre les "races" sont infondées, et si il est de plus en plus entendu par tou.te.s que celle-ci n'est pas une donnée biologique, elle est toutefois soumise à une représentation sociale qui implique le même processus de catégorisation que la biologisation. Que la "race" soit considérée comme une culture et non plus comme une nature n'enlève finalement pas les préjugés qui lui incombent. Puisque les différences physiques ou de goûts seront cette fois culturelles. Le mot "culture" a pris la place de celui d'"identité raciale":

Le concept moderne de culture – que nous pourrions appeler "concept anthropologique de culture" – a été inventé avant tout pour remplacer celui de race, son idée-force étant que les différences significatives entre les groupes humains – différences dans la manière de penser et de se comporter – sont culturelles au lieu de biologiques. Ainsi quand on parle de culture noire, blanche, juive ou indo-américaine, on parle de différences dans les comportements et les croyances, et non pas de différences de sang. [...] Bien entendu, une objection vient immédiatement à l'esprit: cette manière d'envisager la culture ne fait que transposer dans le domaine culturel la vieille pratique du stéréotype telle qu'on l'utilisait auparavant dans le domaine racial<sup>54</sup>.

## Le corps indocile

Le *corps indocile* est un corps perçu comme potentiellement dangereux, incontrôlable, sortant du cadre que l'institution a prévu pour lui, ce n'est pas ce qu'il est mais ce qu'il représente en terme de probable rébellion qui est questionné. Au premier abord, ce corps peut se repérer davantage chez les hommes comme l'explique notamment Altaïr Desprès à propos des danseurs noirs africains. Pour développer une valeur sur le marché de la danse, ceux-ci doivent montrer un gage d'africanité consistant à cultiver une puissance physique ou encore une animalité, les critères qui sont attendus vis à vis de ces corps sont également les mêmes qu'on leur reproche<sup>55</sup>.

Ces corps peuvent être aussi ceux de la danse hip hop, Sylvia Faure et Marie Carmen Garcia dans

---

52. La sélection peut se faire de deux types. L'entrée dans une structure d'abord et puis l'entrée dans une discipline ensuite. Au conservatoire il est courant de voir des élèves choisir une dominante de danse contemporaine parce qu'il leur a été refusé d'intégrer le cursus de danse classique, souvent en raison de critères physiques.

53. Walter Benn Michaels, *La diversité contre l'égalité*, Raisons d'agir éditions, Paris 2006. Voir également au sujet de la différence entre les sexes: Catherine Vidal – Dorothée Benoit-Browaeyns, *Cerveau sexe et pouvoir*, Belin, Paris 2005.

54. *Ivi*, p. 61.

55. À ce sujet voir Altaïr Desprès, *Les figures imposées de la mondialisation culturelle. A propos de la socialisation des danseurs contemporains en Afrique*, in «Sociétés contemporaines», n. 95, 2014, pp. 109-130: p.126.



une enquête sur l'institutionnalisation de la danse hip hop<sup>56</sup> montre ainsi que cette discipline oppose deux courants, le hip hop *pur* associé à la performance physique et une certaine forme de "violence" et le hip hop *métissé*, croisé avec d'autres styles notamment avec la danse contemporaine, lui permettant d'être considéré comme assagit et digne d'être inséré dans une culture dite légitime. Pour rentrer dans le cadre institutionnel le hip hop a vu ses corps et ses principes se transformer<sup>57</sup>, en s'associant à la danse contemporaine il va trouver davantage de légitimité, et dans cette dynamique de métissage, le danseur devient un sujet ouvert aux autres cultures et respectueux de celles-ci. Tandis qu'*a contrario* les pratiquant.e.s hip hop qui évoluent dans une perspective différente, celle de la compétition, des battles, sont vus comme n'ayant rien à dire et se positionnant contre l'institution. En étant puristes et concentrés sur la performance physique et technique ainsi qu'en cultivant l'image d'une danse à la marge, en contestation, ils s'excluaient du monde institutionnel. Ces deux "marchés" de la danse hip hop laisseraient transparaître deux profils de pratiquant.e.s: ceux qui l'exerce de manière positive en oeuvrant à leur intégration et les autres à la marge «désocialisés» des «valeurs républicaines»<sup>58</sup> comme le soulignent Sylvia Faure et Marie Carmen Garcia.

Les corps indociles ne sont pas exclusivement ceux des hommes, ils peuvent aussi représenter les femmes. En effet, les corps indociles ce sont aussi les corps qui prennent trop d'espace, qui créent l'embarras, qui gênent, des corps dont la colère et le désir de rébellion ne serait pas un sentiment justifié par un élément en particulier, mais une colère inhérente à des personnalités hors cadres, des corps qui refusent. Nous pensons notamment à ceux des womanistes pour reprendre le terme d'Alice Walker apparu dans les années 1980, ceux des féministes noires ou de couleur, des danseuses féministes noires ou racisées. «Il renvoie généralement à un comportement outrancier, audacieux, courageux ou obstiné. Il évoque le désir d'en savoir plus, et de façon plus approfondie, que ce qui est 'bon' pour soi, ou considéré tel. [...] Une femme responsable, qui prend en charge, sérieuse»<sup>59</sup>. Nadine George-Grave a montré le lien existant entre cette notion et les pièces de la compagnie Urban Bush Woman de la chorégraphe féministe noire américaine Jawole Willa Jo Zollar<sup>60</sup>.

56. Sylvia Faure – Marie-Carmen Garcia, *Hip-Hop et politique de la ville*, in «Agora débats/jeunesses», n. 49, 2008, pp. 78-89.

57. À ce sujet voir Altaïr Despres, *Les figures imposées de la mondialisation culturelle. A propos de la socialisation des danseurs contemporains en Afrique*, in «Sociétés contemporaines», n. 95, 2014, pp. 109-130: p.126.

58. Sylvia, Faure – Marie-Carmen Garcia, *Hip-Hop et politique de la ville*, cit., p. 88.

59. Sara Ahmed, *Les rabat-joie féministes (et autres sujets obstinés)*, in Maxime Cervulle – Danielle Kergoat – Armelle Testenoire (sous la direction de), *Subjectivités et rapports sociaux*, L'Harmattan, Paris 2012, p. 89.

60. Nadine George-Graves, *Urban Bush Women. Twenty Years of African American Dance Theater, Community Engagement, and Working it Out*, The University of Wisconsin Press, Madison 2010.

## Le corps érotisé

Le *corps érotisé*, associé aux femmes racisées se construit à travers le regard de l'autre, souvent blanc et masculin, qui en fait un objet de désir prenant sa source dans un exotisme véhiculant de multiples fantasmes. Si l'association entre érotisme et exotisme a pu se développer à l'époque coloniale<sup>61</sup> et à travers le courant de l'orientalisme<sup>62</sup>, elle est apparût plus tôt. Notamment à travers la figure de la danseuse Salomé; du Moyen âge à la Renaissance la danse de Salomé réalisée pour le roi Hérode Antipas a été une source d'inspiration pour les artistes. Cette danse est perçue comme mauvaise; une «danse de putain» comme l'écrit Jacob Ratz dans son traité *De la danse* 1548<sup>63</sup>, puisqu'elle ne correspond pas aux canons de l'époque, ses jambes se lèvent trop et ses hanches se balancent plus que ce que la norme du mouvement dansé féminin à l'époque autorise. Pour l'Église sa danse attise le désir et prend la signification de péché<sup>64</sup>.

Les *post colonial, gender et feminist studies* ont montré que l'ère coloniale fut une époque de construction de la sexualité dominée par les hommes, espace dans lequel la femme indigène occupe une place d'objet.

Ainsi, exemplairement, la manière dont les femmes et le féminin furent des éléments clés de l'intervention européenne dans les campagnes de civilisation à partir de la seconde moitié du XIXe siècle révèle l'intrication étroite qui peut exister entre sexisme et racisme, racisme et sexualité, et, de manière plus générale, entre domination et érotisme [...] <sup>65</sup>.

[...] l'importance accordée par les théories post coloniales aux corps, à leur administration et conformation, est primordiale, et ce d'autant plus que le phénomène esclavagiste et coloniale, expression de la mondialisation capitaliste, s'est avant tout caractérisé par une capture des corps <sup>66</sup>.

En analysant la danse à l'heure actuelle l'érotisme et la sensualité associés à certaines disciplines chorégraphiques notamment la danse jazz, le sont autant par l'association du genre et de la race que par le style. La danse jazz est le fruit d'un métissage entre cultures africaines et européennes, elle comprend différents styles allant de l'inspiration des danses populaires afro américaines à celui du divertissement (cabarets, comédies musicales, vidéos clips). Le métissage se perçoit dans la forme ainsi que dans les techniques. Toutefois si le jazz est très relié à l'histoire des noir.e.s américain.e.s son caractère universel permet à présent de ne plus le situer uniquement dans une esthétique africaine américaine <sup>67</sup>. Le mou-

61. Voir: Jean-François Staszak, *Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (XVIIIe-XXIe siècles)*, in «Annales de géographie», n. 660-661, 2008, pp. 129-158.

62. Edward W. Saïd, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, Paris 2015.

63. Jacob Ratz, *Vom Tanzenn* [1545] cité par Christiane Klapisch-Zuber, *La danse de Salomé*, «Clio. Femmes, Genre, Histoire», n. 46, 2017, pp. 192.

64. Gustave Flaubert à travers *Hérodias* a notamment participé à construire l'image de la danseuse Salomé. Voir: Atsuko Ogane, *La genèse de la danse de Salomé. L'«Appareil scientifique» et la symbolique polyvalente dans Hérodias de Flaubert*, Keio University Press, Tokyo 2006.

65. Hourya Benthouami-Molino, *Race, cultures, identités. Une approche féministe postcoloniale*, PUF, Paris 2015, p. 138.

66. *Ivi*, p. 10.

67. Pour plus d'informations sur l'histoire du jazz voir: Eliane Seguin, *Histoire de la danse jazz*, Chiron, Paris 2003.

vement du jazz s'appuie sur la musique notamment l'improvisation et la polyrythmie. L'importance est donnée au flux du mouvement qui se réalise à travers la spirale, les isolations amenés par Katherine Dunham, le rythme ou encore la marche. Le caractère sensuel se perçoit à travers les mouvements fondamentaux; les déhanchés, les ondulations de la colonne vertébrale, l'importance des isolations et de la mobilité du bassin<sup>68</sup>. Cette discipline est fortement investie par des danseurs-euses noir.e.s comme nous avons pu le percevoir en étudiant les chorégraphies de danse jazz du Ministère de la Culture<sup>69</sup>. L'analyse de ces variations<sup>70</sup> ainsi que celle des discours des enseignant.e.s en jazz que nous avons recueillis, nous a permis de percevoir que le caractère sensuel du mouvement est autant abordé chez les hommes et les femmes, la norme de genre peut donc sembler ici dépassée pour les hommes. Toutefois les enseignant.e.s n'adoptent pas le même mode de transmission avec les hommes et les femmes, pour les premiers la transmission se réalise de façon précautionneuse, sans obligations ou sous conditions, puisqu'elle serait moins naturelle, comme le souligne ces deux enseignantes en danse jazz: «pour eux le cheminement doit être un peu plus complexe», «même si la sensualité et la féminité peuvent être abordée chez un homme mais c'est quand même différent. Et il faut pas les brusquer non plus parce que certains hommes peuvent ne pas accepter de travailler leur féminité»<sup>71</sup>. Cette attention portée à la possible difficulté d'apprentissage de normes corporelles opposées à son genre est peu pensée pour les femmes, qui peuvent également avoir besoin de cette attention particulière dans l'acquisition d'un mouvement qui pour toutes ne serait pas naturel.

Nous relevons également que la sensualité qui émane de la danse jazz se perçoit différemment selon le contexte dans lequel elle se pratique. L'enseignement du jazz peut entraîner une modification de cette danse, le formalisme induit par l'institutionnalisation, notamment par le biais de programmes scolaires, de cours, d'examens peut atténuer le caractère sexualisé de cette discipline. Ainsi comme le souligne Betty Lefèvre<sup>72</sup> la recherche d'une forme «bien faite» peut la rendre «surfaite» et la maîtrise du geste peut conduire à l'éloignement de la volonté d'érotisme que pouvait signifier certains mouvements.

---

68. Si Pour Jack Cole mobiliser son bassin est synonyme de mobilisation d'une libido, pour Katherine Dunham l'utilisation du bassin ne se fait pas dans une «consommation sexuelle». Pour plus d'informations voir: Patricia Greenwood-Karagozian, *La fonction et l'expressivité de l'isolation dans la danse jazz*, Mémoire de fin d'études pour le diplôme de formateur en Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé, Licence professionnelle universitaire, Centre National de la Danse, Institut de pédagogie et de recherches chorégraphiques de Paris, Université Paris 8 – Département Danse, Années 2000-2003. Ainsi que: Cathy Grouet, *La danse jazz à l'épreuve des paradoxes; L'enseignement comme miroir du projet de la danse jazz aujourd'hui en France*, Mémoire de master 2, Université Paris 8. Voir également Joyce Aschenbrenner, *Katherine Dunham. Dancing a life*, cit. Et: John O. Perpener, *African-American concert dance. The Harlem Renaissance and Beyond*, University of Illinois Press, Chicago 2001.

69. Quarante-deux chorégraphies de danse jazz, du premier au troisième cycle de 2010 à 2017.

70. Une chorégraphie peut être également nommée "variation".

71. Sara Ahmed, *Les rabat-joie féministes (et autres sujets obstinés)*, in Maxime Cervulle, Danielle Kergoat, Armelle Testenoire (sous la direction de), *Subjectivités et rapports sociaux*, cit., p. 89.

72. Betty Lefèvre, *Variations sur le genre dans une formation au professorat de danse*, in «Journal des anthropologues», 2011, pp. 257-286.

## Le corps flamboyant

Il est évident, tant pour les femmes Noires que pour les hommes Noirs, que si nous ne définissons pas nous-mêmes, d'autres s'en chargeront dans leurs intérêts et à nos dépens. Le nombre croissant de femmes Noires qui se définissent elles-mêmes, prêtes à explorer et à augmenter leur pouvoir et à satisfaire leurs intérêts au sein de notre communauté Noire représente un élément vital dans la guerre menée pour la libération Noire<sup>73</sup>.

Le corps flamboyant peut se définir comme un corps conscient des oppressions et des discriminations qu'il subit. Pour le danseur il s'agit de s'appropriier le stigmaté, de se revendiquer, s'affirmer, à travers un corps politique. C'est pourquoi nous pouvons aussi lui adjoindre le terme de flamboyance, pour le collectif afroféministe Mwasi qui en est à l'origine, la notion de beauté traditionnelle exclurait les femmes noires, il s'agirait ainsi de la revaloriser. L'objectif étant la création d'une beauté collective subversive, créative, s'imposant au delà des normes blanches de l'esthétisme et proposant de nouvelles formes «de couleurs, de sons, d'odeurs [...] d'autres équilibres, d'autres façons de bouger et de communiquer entre nous»<sup>74</sup>. La flamboyance est la matérialisation d'une existence libre, elle: «répond à des impératifs économiques, politiques, esthétiques, affectifs, spirituels»<sup>75</sup>.

Nous pouvons également relier ce concept de flamboyance avec celui d'érotisme dont parle Audre Lorde, l'érotisme est ici entendu comme une puissance transformatrice et créatrice pouvant se présenter en chacune:

[...] quand je parle de l'érotisme, je parle de l'affirmation de la force vitale des femmes; de cette puissante énergie créatrice, dont nous réclamons aujourd'hui la connaissance et l'usage dans notre langage, notre histoire, nos danses, nos amours, notre travail, nos existences<sup>76</sup>.

Pour Audre Lorde cet érotisme comme capacité d'action peut être empêché et corrompu par les oppresseur.e.s, ainsi les femmes ont appris à se: «[...] méfier de cette ressource, avilie, déformée et dévalorisée au sein de la société occidentale. D'une part, l'érotisme superficiel est devenu signe de l'infériorité des femmes; de l'autre, les femmes ont du souffrir et se sentir méprisables et suspectes de cause de l'existence même de cet érotisme»<sup>77</sup>.

L'érotisme féminin dont parle Lorde est à percevoir au delà d'une description essentialiste voire réductrice d'une caractéristique féminine. Il s'agit ici d'un outil d'émancipation, d'*empowerment* faisant de différentes caractéristiques "féminines" une force individuelle et collective.

En terme de danse il s'agirait de pouvoir développer les possibilités, pour les danseurs-euses racisé.e.s, d'évoluer dans un bi, tri, ou polylangage choisi et réapproprié, et non dans un seul type de

73. Audre Lorde – Sister Outsider, *Essais et propos sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme*. Mamamélis, Genève 2003, p. 44.

74. *Ivi*, p. 110.

75. *Ivi*, p. 108.

76. Audre Lorde – Sister Outsider. *Essais et propos sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme*, cit., p. 44.

77. *Ivi*, p. 51.

langage assigné. Comme le font et le revendiquent certaines chorégraphes noires telles que Jawole Wil- la Jo Zolar avec sa compagnie composée exclusivement de femmes noires Urban Bush Woman, Sandra Saine Rose chorégraphe française de danse hip hop investit dans le mouvement de décolonisation des arts, ou encore Nora Chipaumire et Lasseindra Ninja qui questionnent la réappropriation culturelle à travers leur travail de performance. Brenda Dixon Gottschild précise au sujet de la réappropriation d'un langage chorégraphique:

La problème du positionnement soulève la question de savoir qui est autorisé à faire quoi. La position qui catégoriserait les postures noires comme étant de l'arrogance ou de bravade signifient différentes choses. L'une d'elles se traduit grossièrement par: "Personne (blanc ou noir) ne me dit comment agir ou quoi faire: je crée mes propres règles". Avec autant de restrictions racialisées imposées au corps noir, celui qui danse ou qui fait autre chose, cette disposition est une réponse plus réfléchie et efficace que l'opinion extérieure pourrait présumer<sup>78</sup>.

À travers l'étude de la construction des corps d'exception nous avons tenté de montrer comment s'exprimait les différents aspects du racisme en danse. La conscientisation du privilège blanc ainsi que celle de notre propre racisme, semble une étape importante dans le processus de compréhension du racisme s'exerçant dans la danse tout comme dans d'autres espaces de la société. Les discriminations sont des inégalités ancrées au sein des systèmes sociaux et historiques du racisme dont elles sont le fruit, elle ne sont donc souvent pas perçues sans un travail de «révélation»<sup>79</sup>. Opérer un changement de conscience et de pratiques va de pair avec la rencontre de l'opprimeur.e qui est logé.e au plus profond de nous, pour reprendre les mots d'Audre Lorde<sup>80</sup>. Percevoir le racisme en danse ou dans les arts c'est rendre compte du pouvoir du regard du spectateur dans la définition des corps. Cette conscientisation peut conduire à penser la décolonisation des arts<sup>81</sup> en passant par un processus de légitimation et d'élargissement des références artistiques, afin que celles-ci ne soient pas seulement occidentales, et que le processus de blanchiment des artistes racisé.e.s soit questionné, ainsi que leur assignation souvent systématique à une apparente culture d'origine. Cela pourra conduire à reconsidérer la notion d'humanisme très présente dans les arts, pour ne pas que: «La version occidental de l'universel [soit] une tricherie»<sup>82</sup> comme le souligne la chorégraphe Sandra Sainte Rose Fanchine.

78. Brenda Dixon Gottschild, *The black dancing body. A geography from cool to coon*, cit., p.65. Notre traduction: «The issue of attitude brings up the question of who is allowed to do what. The stance that is classified as black attitude is a kind of arrogance or bravado that says many different things. One of them roughly translates as, "Don't anybody (white or black) tell me how to act or what to do: I make my own rules". With so many racialized restrictions imposed on the black body, dancing or otherwise, this disposition is a more calculated and effective response than outsider opinion might presume».

79. Patrick Simon, *L'arbre du racisme et la forêt des discriminations*, in Nacira Guénif Souilamas (sous la direction de), *La république mise à nu par son immigration*, La Fabrique éditions, Paris 2006, p. 162.

80. Audre Lorde, *Sister Outsider. Essais et propos sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme*, cit.

81. Leïla Cukierman – Gerty Dambury – Françoise Vergès (sous la direction de), *Décolonisons les arts!*, l'Arche, Paris 2018.

82. *Ivi*, p. 83.

## Bibliographie

- Sara Ahmed, *Les rabat-joie féministes (et autres sujets obstinés)*, in Maxime Cervulle - Danielle Kergoat - Armelle Testenoire (sous la direction de), *Subjectivités et rapports sociaux*, L'Harmattan, Paris 2012.
- Bernard Andrieu - Gilles Boëtsch (sous la direction de), *Dictionnaire du corps*, CNRS Éditions, Paris 2018.
- Joyce Aschenbrenner, *Katherine Dunham. Dancing a Life*, University of Illinois Press, Chicago 2002.
- Joyce Aschenbrenner, *Katherine Dunham: Reflections on the Social and Political Contexts of Afro American Dance*, Congress of Research in Dance, New York 1981.
- Sidi Mohamed Barkat, *Le corps d'exception*, Editions Amsterdam, Paris 2005.
- Hourya Benthouami-Molino, *Race, cultures, identités. Une approche féministe postcoloniale*, PUF, Paris 2015.
- Pascal Blanchard, *De l'esclavage au colonialisme. L'image du «Noir» réduite à son corps*, in « Africultures », n. 67, 2006, pp. 51-59.
- Béatrice Boldrin, *De la « danse orientale » aux influences contemporaines: artification et décolonisation de l'imaginaire des danses issues du monde arabe*, in « Recherches en danse », n. 5, 2016, pp. 1-15.
- Saïd Bouamama, *Les discriminations racistes: une arme de division massive*, L'Harmattan, Paris 2010.
- Ananya Chatterjea, *Butting out. Reading Resistive Choreographies through Works by Jawole Willa Jo Zollar and Chandralekha*, Wesleyan University Press, Middeltown 2004.
- Misty Copeland, *Une vie en mouvement*, Broché, Paris 2017.
- Leïla Cukierman - Gerty Dambury - Françoise Vergès (sous la direction de), *Décolonisons les arts!*, L'Arche, Paris 2018.
- Christine Delphy, *Classer, dominer. Qui sont les «autres»*, La Fabrique, Paris 2008.
- Michaela DePrince, *Et maintenant je vole*, Pocket, Paris 2014.
- Altaïr Despres, *Les figures imposées de la mondialisation culturelle. A propos de la socialisation des danseurs contemporains en Afrique*, in « Sociétés contemporaines », n. 95, 2014, pp. 109-130.
- Brenda Dixon Gottschild, *Digging the Africanist Presence in American Performance*, Praeger Publishers, Westport 1996.
- Brenda Dixon Gottschild, *The Black Dancing Body. A Geography from Cool to Coon*, Palgrave MacMillan, Basingstoke 2003.
- Sylvia Faure - Marie-Carmen Garcia, *Hip-Hop et politique de la ville*, in « Agora débats/jeunesses », n. 49, 2008, pp. 79-89.
- Nadine George-Graves, *Urban Bush Women. Twenty Years of African American Dance Theater, Community Engagement, and Working it Out*, The University of Wisconsin Press, Madison 2010.
- Patricia Greenwood-Karagozian, *La fonction et l'expressivité de l'isolation dans la danse jazz*, Mémoire

de fin d'études pour le diplôme de formateur en Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé, Licence professionnelle universitaire, Centre National de la Danse, Institut de pédagogie et de recherches chorégraphiques de Paris, Université Paris 8-Département Danse, Années 2000-2003.

- Cathy Grouet, *La danse jazz à l'épreuve des paradoxes. L'enseignement comme miroir du projet de la danse jazz aujourd'hui en France*, Mémoire de master 2, Université Paris 8.
- Nacira Guénif-Souilamas - Eric Macé, *Les féministes et le garçon arabe*, Éditions de l'aube, Paris 2004.
- Colette Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir*, iXe, Paris 2016.
- Christine Klapisch-Zuber, *La danse de Salomé*, in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», n. 46, 2017, pp. 189-198.
- Betty Lefevre, *Variations sur le genre dans une formation au professorat de danse*, in «Journal des anthropologues», 2011, pp. 257-286.
- Audre Lorde, *Sister outsider. Essais et propos sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme*, Mamamélis, Genève 2003.
- Susan Manning, *Danses noires / Blanche Amérique*, Exposition, CND - Broché, Paris 2009.
- Walter Benn Michaels, *La diversité contre l'égalité*, Raisons d'agir éditions, Paris 2006.
- Mwasi Collectif Afroféministe, *Afrofem*, Sylepse, Paris 2018.
- Pap Ndiaye, *La condition noire. Essai sur une minorité française*, Folio, Paris 2008.
- Atsuko Ogane, *La genèse de la danse de Salomé. L'«Appareil scientifique» et la symbolique polyvalente dans Hérodias de Flaubert*, Keio University Press, Tokyo 2006.
- Neill Irvin Painter, *Histoire des blancs*, Editions Max Milo, Paris 2019.
- John O. Perpener, *African-American Concert Dance. The Harlem Renaissance and Beyond*, University of Illinois Press, Chicago 2001.
- Yves Raibaud (sous la direction de), *Géographie de la danse*, L'Harmattan, Paris 2015.
- Edward W. Said, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, Paris 2015.
- *Schéma National d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la danse du Ministère de la Culture*, Direction de la musique de la danse du théâtre et des spectacles, 2004.
- Eliane Seguin, *Histoire de la danse jazz*, Chiron, Paris 2003.
- Patrick Simon, *L'arbre du racisme et la forêt des discriminations*, in Nacira Guénif Souilamas (sous la direction de), *La république mise à nu par son immigration*, La Fabrique éditions, Paris 2006.
- Peggy Schwartz - Murray Schwartz, *The Dance Claimed Me. A Biography of Pearl Primus*, Yale University Press, London 2011.
- Jean-François Staszak, *Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (XVIIIe-XXIe siècles)*, in «Annales de géographie», n. 660-661, 2008, pp. 129-158.

- Pierre-André Taguieff, *La force du préjugé. Essai sur le racisme et ses doubles*, La Découverte, Paris 1988.
- Pierre-André Taguieff, *Le racisme*, Flammarion, Paris 1997.
- Christelle Taraud, *Les féminismes en questions*, Amsterdam, Paris 2005.
- Pierre Tévanian, *La mécanique raciste*, La Découverte, Paris 2017.
- Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial*, La fabrique éditions, Paris 2019.
- Catherine Vidal - Dorothée Benoit-Browaëys, *Cerveau, sexe et pouvoir*, Belin, Paris 2005.
- Jawole Willa Jo Zollar, *Listen: our History is Shouting at Us. A Choreographer Confronts Racism and Dance*, in David Gere, *Looking Out. Perspectives on Dance and Criticism in a Multicultural World*, Dance Critics Association - Schirmer Books, New York 1995.



**Visioni**



Michele Pascarella

## Fare spazio. Conversazione con Simona Bertozzi

Nel frammentato panorama della danza e delle arti performative contemporanee, il percorso della danzatrice e coreografa Simona Bertozzi si caratterizza per il rigoroso e visionario intreccio fra intenzionalità teorica e prassi scenica. La presente conversazione cerca di mettere in luce riflessioni e procedure operative, intese a fornire alcune precise chiavi di accesso a un universo creativo indomito e scientifico senza pretendere in alcun modo di esaurirne la complessità.

Il dialogo prende avvio con la narrazione delle origini del fare coreutico di Simona Bertozzi, soprattutto, del rapporto con i Maestri, per poi prendere in esame l'attuale e personale dimensione pedagogica della trasmissione della pratica coreografica. Simona Bertozzi analizza dettagliatamente poetiche, principi e modalità di creazione messi in azione nei diversi contesti, formativi e/o produttivi in cui si trova quotidianamente a operare.

Una specifica analisi è dedicata agli strumenti adottati, tra i quali il costante ricorso a immagini-stimolo sia afferenti alla storia dell'arte visiva (dagli affreschi di Giotto alla *Scuola di Atene* di Raffaello Sanzio, dalla *Flagellazione di Cristo* di Caravaggio alle nodosità di Lucien Freud, dalle opere invisibili di Gino De Dominicis alle dilatazioni di Bill Viola, dalle "figurine" di Alberto Giacometti alle fotografie di Sandy Skoglund), sia riconducibili alla più disparata iconografia umana e animale (*totem*, oggetti, decorazione dei corpi): un composito sistema di segni che ha l'obiettivo di attivare processi non di imitazione ma di in-corporazione (*embodiment*), di mimetismo.

Come esemplificazione di tali stratificate modalità sono prese in considerazione soprattutto due coreografie: quella dedicata al mito di Prometeo e alla sua trasposizione nella contemporaneità, costituita da sei episodi autonomi realizzati tra il 2015 e il 2016 con organici numericamente proteiformi composti da danzatori di diversa età ed esperienza e *Lotus*, creato nel 2017 con un gruppo di giovani danzatrici Tamil intrecciando il vocabolario e i codici tecnici della danza contemporanea occidentale al Bhārata Nāṭyam, la danza classica indiana fortemente rappresentativa della cultura Tamil.

La presente conversazione esplicita gli elementi basilari di una prassi che si costituisce di «rigore, stupore, risonanza, meraviglia».



MICHELE PASCARELLA : Iniziamo parlando della tua prima Maestra?

SIMONA BERTOZZI : Provo tuttora un'ammirazione smisurata nei confronti della mia prima insegnante di danza, Jana Melandri. Mi ha permesso di comprendere il valore dell'apprendimento di un codice e, soprattutto, l'ostinazione necessaria per fare del rigore una possibilità energetica, generativa, volta allo stupore e all'affermazione di una propria "postura". Nel corso degli anni ho trasformato, ma mai tradito, ciò che lei mi ha trasmesso.

M.P. : Nell'etimologia di "ammirare" c'è il "guardare con meraviglia".

S.B. : Fin da piccola ho cercato figure di "maestri", negli studi scolastici e nelle discipline corporee che ho praticato: atletica, ginnastica artistica, danza.

Mi è sempre parso un privilegio poter fare esperienza di apprendimento immersivo, totalizzante, spesso inquieto e spaesante, in grado per questo di produrre meraviglia.

M.P. : Come avvenne il tuo incontro con la danza?

S.B. : La mia famiglia non era solita frequentare i teatri, per cui le mie prime visioni di danza sono legate al mezzo televisivo: Heather Parisi e *Fame*. Ricordo che mi provocarono un'enorme fascinazione. Quando lasciai la ginnastica artistica per intraprendere lo studio della danza classica ebbi occasione di vedere i primi spettacoli e il lavoro di importanti compagnie, come quella del teatro Bol'šoj e l'Aterballetto, ospitate a Pavaglione Estate, unico appuntamento con la danza, in quegli anni, a Lugo di Romagna, dove abitavo.

M.P. : Provavi a imitare ciò che vedevi?

S.B. : Sì, nel cortile di casa. Ho sempre provato attrazione per l'esercizio fisico ostinato, non riuscivo a non estremizzare ogni esperienza di movimento, che fosse la corsa a piedi, con i pattini o le gare di salto in alto. Lo stesso fu con i miei primi, solitari esperimenti danzanti.

M.P. : Pochi mesi dopo iniziasti a frequentare la tua prima scuola di danza.

S.B. : Entrai nella sala di danza classica con il desiderio di mettere in mostra le mie capacità. Lo sguardo di Jana Melandri sedò subito la mia esuberanza introducendomi a un rigore che, da allora, non mi ha più abbandonata.

Inizì così la sua trasmissione, la severa attenzione verso la postura e l'allineamento delle vertebre, la necessità della ripetizione e, ancora di più, la produzione di un pensiero nei confronti del

movimento, una complessità che Jana mi fece percepire con la potenza del suo tono pacato, essenziale, cristallino: come tutto ciò che si appoggia, inesorabilmente, sui silenzi.

M.P. : Cosa ti affascinò di quel mondo, all'inizio?

S.B. : La visione delle geometrie nel corpo, la chiarezza delle linee, l'ostinazione che quella disciplina richiedeva attivando una rinnovata dimensione dell'ascolto, volto a comprendere e visualizzare una postura organizzandone i dettagli.

Mi affascinò affrontare qualcosa che percepivo come estremamente minuzioso e complesso.

M.P. : Un dettaglio, forse apparentemente insignificante: indossavi il tutù?

S.B. : No. Solo in occasione del saggio. Durante l'anno, per le lezioni, erano richiesti body azzurro, calze rosa con la riga nella parte posteriore, mezze punte e capelli raccolti. In quegli anni ascoltavo musica *new wave* inglese e mi vestivo in stile dark: arrivavo a lezione con il chiodo, gli anfi, i capelli "irregolari" e lì mi cambiavo.

Jana sorrideva di questa mia trasformazione.

M.P. : Rigore *versus* trasgressione.

S.B. : Ero affascinata dalla possibilità di muovermi tra due estremi, di gestire una dimensione comportamentale che trasgrediva il giudizio. Non corrispondeva a ciò che, in generale, le persone pensavano di me. Erano due sponde del mio agire che si nutrivano a vicenda generando, al contempo, frizione e sorpresa.

M.P. : Facendo un grande salto temporale, puoi riconoscere un analogo sdoppiamento in qualche aspetto del tuo lavoro attuale?

S.B. : Frizione e sorpresa sono tuttora, per quanto diversamente declinati, aspetti paradigmatici del mio pensiero rivolto al movimento, alla scrittura coreografica e al suo orizzonte di eventi e visioni.

Il movimento è un processo in cui il corpo si attiva per tensioni, opposizioni e affezioni, dialogando in maniera complessa con la materia del tempo e dello spazio. Ogni azione, dunque, produce attraversamenti e traiettorie più che approdi stabili, quadrature o perimetri, affermando ininterrottamente la sua natura inclusiva e sorprendente, di sfumature, temperature e temperamenti.

La danza è una "creazione di mondo", un orientamento vitale in cui i corpi tendono ad aggregarsi per affinità di visione e non per omologazione, per capacità di coesistenza e invenzione.

I pieni e i vuoti, il volume dei gesti visibili così come le vibrazioni nella distanza e le risonanze sono materia da articolare ponendo il corpo nella condizione di allinearsi e sbilanciarsi, di connettere e collidere, di stare in ciò che è noto e nel mistero, nella frizione e nella sorpresa. Nello stupore, appunto.

M.P. : Come imposti, in concreto, il lavoro di trasmissione con i danzatori?

S.B. : Pur nelle variabili che si dispiegano per ogni specifico progetto, credo di poter delineare due modalità sostanziali di ingresso nella pratica del lavoro di creazione.

Inizialmente trascorro del tempo da sola, in sala prove, cercando dimensioni inedite di immersione nel movimento e tracciando un primo orizzonte di immagini, in riferimento al materiale iconografico e testuale raccolto intorno alla tematica su cui il nuovo progetto si orienterà.

Cerco soprattutto di comprendere quale tensione abiterà i corpi, la relazione con lo spazio e che tipo di sguardo si deve posare sulle presenze.

Queste visioni preliminari sono poi affiancate da un primo vocabolario di *keywords* che tracciano l'emersione di brevi partiture coreografiche e generano una possibilità di *habitat*, adatto per un agire solitario (assolo) così come per una coralità.

A questo punto, nella condivisione del materiale fisico e verbale depositato inizia il processo di trasmissione ai danzatori. Processo che troverà, attraverso la loro capacità di introiettare e manipolare le informazioni, una rinnovata configurazione, spesso anche distante da quelli che erano i miei appunti iniziali.

Il materiale originato in solitudine diviene ragione di un *playground* in cui la pratica può strutturare ulteriori aperture dell'esplorazione, alimentando la mobilità delle immagini e la fascinazione per la reversibilità delle regole.

Elementi sostanziali come spazio, tempo, lontananza, tangenza, tocco, densità temperatura, sbilanciamento, sostegno, attraversamento e compenetrazione mi permettono di dettagliare il segno da ricercare.

M.P. : Cosa intendi per “segno”, in questo caso?

S.B. : Come il corpo si colloca, attraversa, incide e organizza le “condizioni ambientali” in cui agisce. Secondo un'idea di movimento concepito come materia che si introietta, elabora e infine può essere proiettata nello spazio.

M.P. : Puoi spiegare meglio questa tripartizione?

S.B. : Il movimento va esperito come un processo, come un'occasione per collocarsi tra le cose, per attivarsi anatomicamente restituendo allo spazio la multiformità dei diversi gradi di presenza. In questa direzione esercitare il gesto significa sfuggire una dimensione formale, perimetrale, che lo priverebbe della necessaria risonanza inscrivendolo in una logica didascalica di causa-effetto, prevedibile e calata principalmente sulla volontà esecutiva del singolo.

Il movimento perderebbe così la sua dimensione empatica, la possibilità di attivare una comunicazione primariamente biologica che organizza immagini, visioni, evocazioni e si esperisce per aderenza, inerenza, migrazione di eventi, molto prima, molto al di sopra e molto oltre

l'attribuzione di significati.

Per fare chiarezza, vorrei citare una pratica in cui mi incontro ogni volta che si intraprende la ricerca, a prescindere da quello che sarà l'orizzonte tematico verso cui focalizzare la composizione e la scrittura dell'opera.

L'esercizio di appoggio sulle geometrie.

La spirale.

Si parte da una mappatura anatomica che intercetta la postura nella verticalità. Come se fosse sempre la prima volta. Visualizzare la perpendicolare all'interno della quale il corpo è compreso. Inscritto. La linea: centro della testa, coccige, talloni.

Iniziare da questo allineamento una serie di ingressi nella spirale, chiarendo di volta in volta quale parte del corpo la intercetta, quale vettore si attiva e da qui, da questa fase di *embodiment*, come si attiva la proiezione nello spazio.

La regola è precisa, la chiarezza e il rigore vanno ogni volta affinati, il codice diviene immediatamente materia da attraversare, il *continuum* su cui innestare tutte le variabili del processo.

Si moltiplicano le modalità di esplorazione articolari, le interrogazioni alla colonna vertebrale, i livelli dello spazio, la frammentazione del rapporto tra l'alto e il basso, le propulsioni aeree, e così via.

La spirale di partenza va quindi a ri-organizzare lo spazio: si riaprono volumi, si creano nuove traiettorie. Nel caso della presenza di più corpi, essi sono occasione di nuove organizzazioni di movimento e di soluzioni inedite di relazione. Se si è soli, ugualmente, si popola lo spazio di presenze, informazioni, modulazione continua dei volumi che articolano il dialogo con lo spazio.

Si accetta la coesistenza di ciò che posso concretamente osservare, toccare, incontrare e di ciò che può al contempo generarsi, di ciò che non è visibile ma è esperibile come possibilità: volume invisibile e attivo, ai margini, negli interstizi.

Il paesaggio così aperto predispone un processo di ricerca e creazione che mantiene la dimensione inclusiva del movimento, fa della corporeità una membrana tesa verso ogni necessità di esplorazione creativa, di ascolto e apertura al processo.

M.P. : Perché hai preso ad esempio la spirale?

S.B. : È un appoggio geometrico universale, cosmico, della materia, del dinamismo tra le cose, molto prima di ogni volontaria organizzazione di movimento.

È geometria presente nei moti di natura, nelle galassie: può aprire la dimensione del *hic et nunc* ad altri orizzonti.

Dal punto di vista del movimento e della sua articolazione è una geometria complessa, poiché

è funzionale a percepire chiaramente l'opposizione interna necessaria a ogni dinamismo. Essa può situarsi nella colonna vertebrale fra coccige e centro della testa, negli arti superiori attivando la relazione tra scapole e punta delle dita fino a transitare verso l'emisfero basso del corpo e le opposte estremità.

Mi affascina perché attraversa, inclina, sbilancia, produce *off balance*. E si presenta come rinnovata conoscenza.

M.P. : Questo è propedeutico alla creazione di una forma?

S.B. : Sì, ma momentanea, di un assetto transitorio. Vorrei parlare di forma in questi termini: una coincidenza di tensioni, una stratificazione di dinamiche e configurazioni in continuo divenire. Si sta nel tragitto, nelle variabili interne, si percepisce l'anatomia come possibilità illimitata di apertura allo spazio e al tempo delle azioni, degli eventi.

È una pratica che predispone all'ascolto, alla chiarezza, alla precisione del processo di costruzione del movimento, producendo strutture ripetibili che sono al contempo materia viva, mobile, attraversabile e manipolabile.

Ci si predispone così ad abitare il gesto per la creazione di immagini, la cui composizione è sostanza del costruito coreografico.

M.P. : Un approccio ontologicamente biologico.

S.B. : Il corpo è lo strumento con cui ci si orienta nel mondo, è la nostra sonda aperta verso lo spazio. Poiché dotati di un corpo, possiamo esperire la nostra collocazione, aderire al territorio che occupiamo e incontrare l'altro da noi, riconoscendolo come "evento" di presenza con cui rispecchiarsi e costruire modalità relazionali.

Ogni nostra azione emerge da ossa, articolazioni, tende l'epidermide e si fa contatto e interazione con l'ambiente. L'azione di scena, allo stesso modo, è un'incessante interrogazione dell'anatomia al suo *habitat*, alla dimensione spazio-temporale che si sta agendo.

M.P. : Come è possibile, in concreto, trasmettere ad altri danzatori una tale gamma di sensibilità?

S.B. : Lavoro intensamente con i danzatori affinché si sentano sempre in una condizione di attraversamento e di multiformità. Desidero che il movimento sia da loro praticato come evento complesso e dialogico. Una condizione di coesistenza, un'incessante possibilità di apertura allo spazio e alla molteplicità delle visioni. Un sentire che accorda una dimensione più ampia della percezione, appoggiata su tensioni, sospensioni, volumi e tracciati di materia invisibile ma concretamente attiva in forma di geometrie e vettori.

Ciò si allinea a una concezione del corpo che sembra mutare di stato, divenire tessuto connettivo di informazioni, luogo di assimilazione e trasformazione, di mimetismi, diagrammi dinamici e



ritmici. Una sonda spazio-temporale, un'architettura esplosa, una disgregazione della forma. Le "semplici" azioni di ingresso nello spazio (camminare, stare, flettersi, attendere) sono già ragione di una moltitudine di tensioni, contrasti, negoziazioni, di un allargamento della percezione verso le ragioni di complessità che investono il processo di composizione del movimento. Averne coscienza aiuta a collocare con più esattezza la provenienza e la direzione di ogni movimento, a gestire con maggiore accuratezza informazioni sostanziali come il cambio del peso e la postura della colonna vertebrale. Il corpo è come un'architettura complessa in azione: per potersi sostenere necessita di una chiara percezione di volumi, sostegni e transizioni. Una delle immagini che più frequentemente intercorrono durante il processo di creazione, specie quando ci si appresta alla ripetizione del medesimo frammento coreografico, è quella di fare ingresso nel movimento pensando che "non si dà inizio a nulla e tanto meno si arriverà a una fine". Tutto è già presente, appeso, sospeso, disseminato, in attesa, in stallo. Il primo movimento è un declivio verso una differente modulazione posturale, l'ultimo è il suo apprestarsi a divenire altro. Una rinnovata transizione.

M.P. : Cosa nasce dalla ricerca, propedeutica e solitaria, a cui hai accennato?

S.B. : Materiali: eterogenei, multiformi e apertissimi.

Posture, affezioni, immagini.

Esercizi e tentativi di ingresso in inedite qualità dello spazio e del tempo.

Interrogazioni sullo stare.

Gesti e danze che immagino amplificate da altri corpi, moltiplicate nelle presenze.

Le informazioni che mi prefiguro nella distanza e che scelgo di non accogliere come immediata possibilità di ingresso nel movimento. Cerco di visualizzare il "negativo" dell'immagine, ciò che è possibile percepire nell'ascolto, nelle geometrie e nei vettori che restano attivi in potenza.

I gesti assumono così il volume di una postura precisa e incisiva per il suo dialogo con il non-visibile, per una compenetrazione con la materia che tra tutto include anche il mio agire come necessità dell'abitare.

M.P. : Puoi fare un esempio concreto?

S.B. : Schiacciamento/attrazione al suolo. Produrre una transizione da un punto A ad un punto B dello spazio, non emergendo dalla terra e evitando di utilizzare l'appoggio sulle mani.

Incidere sull'orizzontalità della postura.

Quale condizione di accesso, attivazione e organizzazione del movimento ho innescato e quale immagine andrà a configurare la tipologia di forze, contrappesi e resistenze che metto in campo? Attraverso l'inibizione di possibilità motorie e di "soluzioni logiche" (di fisiologica simmetria) nel cambio del peso, si crea la possibilità di far emergere occasioni inattese di relazione con lo

spazio e con la ritmica del gesto.

M.P. : Quali?

S.B. : Restando sul piccolo esempio proposto, ma evidentemente lo stesso principio si può applicare a condizioni di movimento ancora più articolate, l'impedimento a utilizzare la verticale – e dunque la possibilità di essere bipedi – unito all'obbligo di opporsi alla forza di gravità per non restare schiacciati al suolo, obbliga ad una gestione del cambio del peso inedita rispetto alla situazione eretta e all'ascolto posturale nella quotidianità.

Probabilmente risulta necessario coordinare l'azione di braccia, anche, perni (gomiti e ginocchia) creando una resistenza di "appoggio" nel volume di spazio posteriore e potersi così spingere in avanti. Ciò può aiutare a prendere coscienza del rapporto fra corpo e spazio rispetto ad alcuni elementi fondamentali: la verticalità, con la forza di gravità e le direzioni. Tale peculiare organizzazione dell'anatomia comporta una chiarissima, nuova attenzione all'ambiente circostante, allo spazio nella sua molteplicità di elementi e informazioni.

M.P. : Una volta ricevuto lo stimolo, i danzatori lavorano per improvvisazione?

S.B. : Se si è partiti da una pratica per immagini, si procede verso gradi diversi di ricerca e improvvisazione, in parallelo allo studio di sezioni o frasi di movimento.

Inizialmente li osservo, per comprendere come le visioni e la direzione del pensiero condivisi orientino il loro agire e quali prospettive si stiano delineando. Gradualmente introduco alcune richieste, cercando di circoscrivere il territorio di indagine affinché possa attivarsi una maggiore incisività e rinnovata apertura dei materiali dell'esplorazione.

Cerco di cogliere il *punctum* del loro movimento, così come le risonanze.

In questa costellazione di materiali è possibile generare le prime "molecole" compositive chiedendo ai danzatori di trattenere specifiche sezioni di fraseggio, per comprendere sempre più a fondo le ragioni "qualitative" del movimento (energetica, ambientale, relazionale) e inoltrarsi ulteriormente nella pratica per depositare le prime ripetizioni, dilatazioni, frammentazioni, e così via.

Da questa fase dovrà generarsi un primo pensiero compositivo, che si strutturerà nel corso del processo di creazione approfondendo il dialogo con altri elementi della scena: musica, suono, luci, *set*, spazio, ecc.

M.P. : In base a quali principi separi, fra i materiali coreografici che emergono, ciò che vuoi lavorare da ciò che vuoi scartare?

S.B. : Ogni progetto coreografico ha la propria storia, in termini di genesi creativa (progetto) ma anche di team (danzatori, collaboratori) dunque non ho stilato un metodo chiuso ripetibile secondo

cui operare una scelta dei materiali.

Tuttavia un elemento imprescindibile per orientare l'orizzonte compositivo è la necessità di non chiudere le immagini, di ostinare la chiarezza e la grammatica di gesti e azioni affinché possano rigenerarsi nella "risonanza" nel prendere più spazio rispetto a quello in cui effettivamente incidono.

Un doppio livello di configurazione: lo spazio fisico, concreto, manipolabile delle geometrie e dei vettori e quello più ampio, sospeso, impalpabile e "incontenibile" dell'affezione, della traiettoria degli sguardi, incluso quello dello spettatore.

Nel progetto *Prometeo*, ad esempio, per quanto sia difficile sintetizzare la varietà delle presenze che hanno attraversato i sei episodi coreografici creati tra il 2015 e il 2016, ho cercato di mantenere l'incessante trasformazione di una materia coreografica che si plasmava senza cercare un approdo finale: «una fiamma che continua ad ardere», ci dicevamo. Il lavoro mi è parso compiuto quando, pur nella chiarezza d'azione delle singolarità, ciò che emergeva e si concretizzava in immagine era il dialogo tra una moltitudine di corpi, la linea ininterrotta della loro danza comunitaria.

M.P. : Tornando alla seconda modalità di creazione e trasmissione a cui abbiamo accennato, puoi spiegare meglio come funziona?

S.B. : Nel lavoro preliminare che svolgo in solitario rientra anche la composizione di frasi di movimento che successivamente chiedo ai danzatori di apprendere e praticare per molte volte affinché possano intercettarne, nella acquisizione del dettaglio, le ulteriori possibilità di apertura ed esplorazione.

È evidente che la caratteristica primaria dei materiali che elaboro in solitudine debba essere la ripetibilità, la loro possibilità di tradurre con chiarezza le modalità di relazione con lo spazio, le geometrie di appoggio, i vettori. In questa fase uso sempre una musica "casuale": non quella che verrà utilizzata nello spettacolo, la inserisco unicamente affinché il materiale appaia il più freddo e generico possibile.

Nel protrarsi della ripetizione, la partitura assume sempre più delle piccole variabili, iniziano ad affiorare le "temperature" individuali che inevitabilmente affezionano il gesto, pur mantenendo la grammatica iniziale.

Il materiale inizia a prendere distanza dal mio segno iniziale. Si allontana da me che l'ho creato. È in questo momento che inizio a capire che tipo di elaborazione posso intraprendere: se frammentare, reiterare, sovrapporre, creare unisoni, intrecci, e così via.

M.P. : Si apprende per imitazione, dunque?

S.B. : Preferisco parlare di trasmissione, di in-corporazione (*embodiment*) e di mimetismo – elemento,

quest'ultimo, su cui mi sono soffermata particolarmente quando ho lavorato a *Homo Ludens*, progetto dedicato alla tematica del gioco creato tra il 2009 e il 2012.

Il mimetismo ha a che fare con un cambiamento del corpo dall'interno, laddove imitando si cerca essenzialmente di riprodurre una forma esteriore. Concepisco il movimento come qualcosa la cui origine è molto sottile, questo è ciò che cerco di trasmettere ai danzatori con cui lavoro.

Nella mia pratica di trasmissione, c'è il tentativo di trascendere dalle sfaccettature della quotidianità, dalla temperatura "naturalistica" del gesto. L'attraversamento di elementi formali appartenenti al codice tecnico, da puro esercizio di *training* e studio anatomico di meccanismi motori diviene sostanza acquisita e metabolizzata per una immersione nella natura profonda del movimento, tra consapevolezza dinamica e vibrazione animale.

M.P. : In che modo questa pratica accoglie l'imprevisto?

S.B. : I corpi dei danzatori sono il luogo che fa nascere l'inatteso.

Nella loro relazione con lo spazio emerge la sorpresa di un agire che è al contempo plasmato e manipolatore dei materiali coreografici.

Sono corpi che possono spostare all'infinito le proprie traiettorie, ridefinire le geometrie articolari, nella singolarità dell'azione e nell'incontro con l'altro, predisponendosi così a divenire "tessuto connettivo" della scrittura coreografica e "acceleratori" di immagini.

M.P. : Le immagini-stimolo attengono unicamente al tuo lavoro preliminare in solitaria o sono a volte condivise con i danzatori?

S.B. : Entrambe le possibilità sono aperte. Ci sono suggestioni che attraversano le prime fasi della creazione e non vengono condivise. Altre che restano attive per tutto il percorso di ricerca e composizione, dunque anche i danzatori hanno occasione di osservarle e introiettarle ripetutamente.

Può generarsi anche una terza prospettiva, quella assunta dalle immagini che non "superano" la fase preliminare ma il cui potenziale immaginifico migra in altre iconografie o modalità di suggestione (*keywords*, citazioni, letture, ecc.) necessarie per le tappe successive della creazione.

Nel lavoro con gli adolescenti ho spesso utilizzato immagini di animali nell'atto di spiccare un salto, osservando con loro le tensioni e le pressioni che ne scaturivano e immaginando la provenienza o la proiezione, il prima e il dopo dell'azione in atto.

Per preparare il *solo* di Stefania Tansini in *And it burns, burns, burns* (quadro conclusivo del progetto biennale *Prometeo*), ad esempio, ho mostrato alla danzatrice una serie di immagini di statuine africane, posture e tipologie gestuali lignee, essenziali, nette, ferme nel tempo.

Per lavorare con Aristide Rontini a *Prometeo: il Dono*, ho portato alcune tavole del pittore rinascimentale El Greco.

Non chiedo mai ai danzatori di imitare la forma di ciò che vedono, ma di trattenere e introiettarne le tensioni: come si riverbera l'energia del gesto, quale la sua origine, il suo flusso e la proiezione.

Analizzare la forma attraverso le tensioni che la attualizzano.

M.P. : Quali parole hanno accompagnato la creazione dei diversi quadri del progetto *Prometeo*?

S.B. : La narrazione sul mito di Prometeo, nella vastità delle sue declinazioni, ha informato la direzione della ricerca e della creazione coreografica, ponendo al centro dell'immaginario e della pratica la *tèchne*.

Il saper fare dei corpi declinato nella possibilità di produrre grammatiche generative e multiformi ha trovato, nei sei quadri coreografici, temperature diverse e sfaccettate, facendo sì che l'eterogeneità dei danzatori coinvolti, per età e attitudine performativa, potesse tracciare un orizzonte di ricchezza energetica, gestuale, corporea, umana.

In *Prometeo: Architettura*, quadro nomade e sempre mutevole poiché ri-creato ogni volta con gruppi di adolescenti radunati nei luoghi in cui il lavoro veniva ospitato, sono sempre partita da una narrazione filologica del mito, per dare ai giovani danzatori un orientamento comune e isolare un elemento, il fuoco, come possibilità energetica evocativa di diversi gradi di potenza, del dare forma.

Date queste parole chiave, era possibile ripartire per una nuova "narrazione" che raccontasse delle loro visioni e capacità esplorative.

In *Prometeo: Astronomia* ho lavorato a lungo sulla dimensione spaziale del magnetismo e sulla tensione energetica del desiderio, accogliendone l'etimologia che – come è noto – rimanda alla volta celeste.

Nel quadro finale *And it burns, burns, burns*, il più articolato e visionario di questo progetto, ho cercato di accrescere la sensazione magmatica del dialogo tra le presenze, delle prospettive di sguardo e relazione tra danzatori adulti e adolescenti.

M.P. : Quali autori e opere appartenenti alla storia dell'arte visiva nutrono il tuo e vostro percorso?

S.B. : I riferimenti sono molteplici, ma certo si possono rintracciare alcune ricorrenze: negli affreschi di Giotto l'universalità dei gesti e delle posture; *La Scuola di Atene* di Raffaello Sanzio, in cui una sottile sostanza di movimento pervade le figure – pur immobili – ritratte; la *Flagellazione di Cristo* del Caravaggio, nella quale i corpi si inclinano, si flettono e protendono verso un vortice dinamico.

I tessuti molli e le nodosità di Lucien Freud.

Il tempo sospeso nelle opere di Gino De Dominicis, in cui gli elementi (corpi, oggetti, geometrie) sembrano far emergere tutto l'invisibile, l'indicibile e la complessità dello stupore.

I trapassi e la dilatazione, densissima, di Bill Viola.

Le fragili e potentissime “figurine” di Alberto Giacometti, che stanno o incedono in una peculiare sospensione di gravità.

Le fotografie di Sandy Skoglund, in cui ambientazioni pienamente riconoscibili vengono composte mescolando presenze animali e umane, animate e inanimate, una commistione di organico e inorganico che trasla l'usuale e quotidiano livello percettivo.

E tutta l'iconografia primitiva, umana e animale: *totem*, oggetti di utilizzo quotidiano (bastoni, stoffe, pannelli, ecc.), decorazione dei corpi.

Moltissime sono anche le immagini di carattere documentaristico, da *reportage*, che ritraggono paesaggi e territori della contemporaneità in cui agiscono comunità umane e animali, scatti rubati a gesti di scambio e comunicazione. Testimonianze di neo-tribalismi, conflitti, scienze e scoperte astronomiche, eventi climatici, ecc.

In ultimo, ma non meno importanti, le tavole anatomiche, in particolare quelle dell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert.

M.P. : Gli interpreti devono avere una chiara percezione dei riferimenti iconografici, testuali e teorici che alimentano i lavori?

S.B. : Condividere questi elementi è utile alla creazione di un immaginario, di un vocabolario e di un sistema di riferimenti da utilizzare nel corso della creazione. Ed è necessario all'opera, affinché possa assumere una sua “ragion d'essere” indipendentemente dalle mie emergenze creative, comunicando una relazione con aspetti del pensiero e del contesto storico-sociale della tradizione e della contemporaneità.

Un elemento, quest'ultimo, che reputo sostanziale per prevenire eventuali scivolamenti nell'autoreferenzialità della ricerca o nell'autobiografismo.

M.P. : Quali qualità ti interessa far emergere, nel lavoro con gli adolescenti?

S.B. : La loro capacità, citando Calvino, di collocarsi «tra cristallo e fiamma», tra ordine e molteplicità, di dare forma a quella esattezza che porta ad essere al contempo perentori e fragili: nei loro corpi in crescita ogni cambiamento è immediatamente forza e sbilanciamento, bellezza e disarmonia. Unicità.

Prendendo ancora ad esempio il progetto *Prometeo*, vorrei citare due quadri, *Poesia e Architettura*, che ho creato con gruppi di adolescenti. Nel caso di *Architettura* gli *ensembles* sono stati molto eterogenei, poiché di volta in volta riuniti nelle diverse città in cui il lavoro è stato ospitato.

Ricordo alcuni momenti incisivi che si presentavano quando l'impegno profuso nell'esecuzione di sezioni coreografiche particolarmente impegnative lasciava i corpi nell'attesa, allineati, sospesi, ancora ansimanti, a osservare lo spazio e il pubblico, con quella trasfigurata manifestazione di

presenza, mista a coraggio e timidezza.

Uno stare nel *hic et nunc* di corpi quasi spaesati.

M.P. : Puoi identificare alcune differenze sostanziali nella trasmissione coreografica quando lavori in vista della creazione di uno spettacolo e quando invece ti occupi di formazione *tout court*, senza finalità produttive dirette?

S.B. : L'ingresso nella pratica è il medesimo: si indagano elementi posturali, articolari, dinamici nello studio del movimento e nella relazione con lo spazio, secondo principi che sono condivisibili con danzatori adulti e adolescenti, ma anche con *performers*, attori e, seppur con qualche semplificazione, anche con amatori.

Quello che si differenzia è l'orientamento e il grado di complessità. Nel processo di creazione con finalità produttive è necessario giungere alla configurazione di una struttura definita e, dunque, ripetibile. Condizione, questa, atta a delineare la grammatica delle immagini per la composizione coreografica.

Questa esigenza, ovviamente, non sussiste nei percorsi di pura formazione, dove rimane prioritario creare i presupposti per un'esperienza di apprendimento e esplorazione non finalizzati alla chiusura di un *format*. Piuttosto si valorizza il potenziale generativo e del tutto aperto della ricerca sul gesto. Ai partecipanti vengono forniti gli strumenti, pratici e verbali, affinché possano strutturare, per poi eventualmente elaborare in autonomia, una consapevolezza e una visione intorno alla danza e alla dimensione coreografica.

M.P. : Nel 2017 hai creato *Lotus* lavorando con un gruppo di giovani danzatrici Tamil. Hai intrecciato il vocabolario e i codici tecnici della danza contemporanea occidentale al Bhārata Nāṭyam, la danza classica indiana fortemente rappresentativa della cultura Tamil. Per l'occasione hai ricevuto la supervisione teorica dell'antropologa Cristiana Natali.

S.B. : Il primo dei numerosi, preziosissimi consigli ricevuti da Cristiana ha riguardato la dimensione verbale con cui affrontare il percorso di creazione: molte danzatrici, infatti, comprendevano con difficoltà la lingua italiana.

La prima esigenza, dunque, è stata quella di semplificare al massimo il vocabolario da condividere, senza però eludere alcuni aspetti sostanziali del processo di studio del movimento.

Ho scelto di dare inizio al nostro percorso utilizzando riferimenti molto diretti in merito all'orientamento nello spazio, esercitando i corpi verso posture inedite e per lo più riconducibili all'animalità.

Le giovanissime danzatrici – la maggior parte era fra gli otto e i dieci anni d'età – non avevano alcuna esperienza del teatro e della danza contemporanea occidentali.

Non si erano mai calate in una dimensione di movimento danzato che le portasse al suolo,

che destrutturasse la verticalità, utilizzando interamente lo spazio ed eludendo ogni forma di frontalità verso lo spettatore.

È stato sorprendente come, con facilità, creando un nucleo energetico condiviso e mettendo in comunicazione le corporeità, senza limite e distinzione di provenienza e tratto esperienziale, le danzatrici, così come la loro insegnante di Bhārata Nāṭyam, si siano immediatamente calate in una possibilità di interazione, elaborando un'inedita esperienza di azione condivisa e di danza corale.

Non solo, si è anche innescato un dialogo sui punti di contatto che potevano essere rintracciati tra le due tipologie di danza: quella contemporanea occidentale e il Bhārata Nāṭyam.

Da qui le due *keywords* che si sono rivelate sostanziali per la composizione finale: risonanza e universalità del gesto.

M.P. : Dal punto di vista compositivo quali stupori ha portato, questo incontro?

S.B. : Inizialmente ho colto la diversità, la distanza delle prospettive da cui si attivava l'immersione nel movimento e nella danza.

Lo stupore mi ha colta quando, una volta riuniti i corpi in un territorio comune di ricerca e relazione l'elemento narrativo, così presente nel Bhārata Nāṭyam e del tutto assente nel mio lavoro, si è potuto inscrivere e ri-attualizzare in una figurazione pienamente in dialogo con la dimensione spazio-temporale del gesto contemporaneo, poiché agita in una forma universale. Nel Bhārata Nāṭyam, infatti, non è mai il soggetto singolo che racconta sé stesso: ogni *performer* si fa tramite di un immaginario collettivo. Si attiva, dunque, quella dimensione di risonanza che accoglie lo spettatore e lo fa co-esistere con l'opera.

Risonanza e universalità hanno permesso di dispiegare un territorio inedito e ricco di suggestioni in cui articolare la complessità dell'alfabeto gestuale e ritmico del Bhārata Nāṭyam con la modalità compositiva della mia ricerca coreografica.

Anche l'insegnante di Bhārata Nāṭyam del gruppo Tamil, negli incontri con il pubblico dopo lo spettacolo, ha più volte esplicitato il suo stupore per aver riscontrato, nelle due danze, un'analogia tensione verso la trasfigurazione della presenza, lontano da ogni consistenza quotidiana.

M.P. : Come si ottiene l'affrancamento dal "generico"?

S.B. : Riuscendo a coniugare la consapevolezza esecutiva con la necessaria porosità nei confronti dei "fattori ambientali" in cui il movimento si configura, cercando così di coltivarne l'imprevedibilità del "tocco", delle micro-temperature, dei riverberi. Immaginare che "non si da inizio né si finisce nulla", pensare al corpo come a un tessuto connettivo e concepire azioni e gesti per attraversamento di tensioni, passaggio di materia, manipolazione dell'aria.

Energeticamente, cerco di creare una distanza tra l'ingresso nell'azione e la volontà di compierla.



Nella pratica mi dedico al dettaglio, alla precisione del tracciato anatomico: affinché sia visibile, di ogni movimento, la molteplicità di traiettorie che disegna.

Un gesto non più mio, ma inscritto nella sua possibilità di “fare spazio” e praticare il tempo come qualità e durata.

M.P. : Dal punto di vista scenico, una tale sensibilità al contesto e alle relazioni in che modo informa il rapporto fra danza e musica?

S.B. : Non considero la musica un accompagnamento del tracciato coreografico, ma un elemento di compenetrazione e respiro comune. Così come il corpo produce volumi e geometrie manipolando lo spazio, anche il suono produce migrazione di materia, ondulazioni, radure, vibrazioni. Danza e suono si interrogano in maniera paritetica.

Coabitano, coincidono, contrastano.

Pongo sempre molta attenzione affinché i danzatori comprendano la possibilità concreta di dialogare con i volumi del suono nella loro esperienza di pratica del movimento e della partitura coreografica.

M.P. : Quale idea di bellezza, o di grazia, sottende a tutto questo?

S.B. : Quando iniziai a praticare danza classica rimasi affascinata da ciò che nel balletto viene comunemente identificato con la grazia in senso più canonico: sospensione, ascesa verso l’alto, leggerezza.

Una serie di incontri, pratiche e pensieri successivi mi hanno portato a concepire la grazia come qualcosa che ha a che fare con la libertà. In senso giuridico, dare la grazia a qualcuno significa renderlo libero: nel mio caso si può parlare della libertà di ricercare una bellezza “altra” da quella comunemente percepita come tale.

La dimensione della corporeità che attraverso si tende verso posture non sempre rassicuranti. Nei miei lavori i corpi contrastano le simmetrie, deviano dalla linearità delle forme e contrastano gli equilibri delle “proporzioni” dinamiche.

Sono inquieti.

La mia idea di grazia credo abbia a che fare più con lo stupore che con l’ordine, con lo sbilanciamento che con la quadratura.

Quella linea vertiginosa «tra cristallo e fiamma».

Soglia e propagazioni.

M.P. : È, in qualche forma, ciò che accade in natura.

S.B. : Sì. Tutto quello che si colloca tra magnetismo e meraviglia. Che sospende il fiato e svanisce non appena si cerca di “misurarlo”, di comprenderlo.

Sono moti inarrestabili: a volte impalpabili, altre più violenti e conturbanti. Esistono malgrado la nostra volontà di prevederli, catalogarli, delimitarli. Sfuggono a misure preventivate, a un ordine razionale.

Sono i “chiari del bosco” di Maria Zambrano, le particolari insenature della luce tra i rami che colpiscono inavvertitamente, con una temperatura e una gradazione di luce che un attimo dopo sono già migrate verso altro.

M.P. : Come si trasmette la sensibilità ad accogliere il mistero e ad avvicinarsi alla libertà di cui parli?

S.B. : Nella prima fase del lavoro impongo moltissime regole, apparentemente tolgo ogni libertà e nego la dimensione del mistero.

In realtà, proprio per il fatto di creare una condizione di “disagio” e di inibizione si attiva una possibilità di ascolto, di affinamento della percezione e accoglienza del “rischio”, dello sbilanciamento, tale per cui la soglia di prevedibilità si assottiglia. L'azione e l'immaginario dei danzatori iniziano a penetrare negli interstizi del “già noto” per far emergere dimensioni inedite, ineffabili e a tratti rischiose del loro immaginario gestuale.

Una volta creato il *playground*, le regole che lo definiscono possono divenire reversibili e attualizzarsi in continue possibilità di negoziazione.

Devono fungere da viatico per alimentare le tensioni e la possibilità di concepire la forma non come obiettivo ma come nucleo energetico, architettura mobile e rimodulata per attivare diversi gradi di presenza, di immersione nel movimento.

Ingresso negli interstizi.

Materia che si perpetra.

M.P. : Quali difficoltà incontrano i danzatori con cui lavori nel praticare una tale attitudine?

S.B. : Se si eseguono pedissequamente le regole, senza consentire al movimento di mantenere la sua necessaria porosità, si preclude ogni possibilità di costruire immagini più ampie rispetto alla pura meccanica del gesto.

M.P. : Questa pratica contempla il fallimento?

S.B. : Certamente. A volte i danzatori non sono in grado di “attraversare la regola”. Altre volte le limitazioni che propongo all'inizio del percorso di creazione non sono sufficientemente predisposte ad aprire l'esplorazione verso ulteriori approdi, il “non noto”.

A quel punto si ricomincia da capo. Riprendo le immagini-stimolo, le parole-chiave e torno a immaginare quali altre condizioni possano essere introdotte affinché si generi l'*habitat* necessario.

M.P. : Sottintendendo che il tuo lavoro di trasmissione non sia finalizzato a creare epigoni, quale traccia della tua arte credi permanga nei danzatori con cui lavori?

S.B. : Mi piace pensare che possano stratificare pensieri e pratiche in grado di alimentare una personale capacità di immergersi nel movimento.

E che questi strumenti accolgano la mobilità delle visioni e degli immaginari di ciascuno, affinché possano agire nella vertigine del presente e farsi attraversare dallo stupore.

M.P. : Estrema chiarezza necessaria a sondare possibilità “altre”.

S.B. : È un continuo succedersi di acquisizioni e riaperture.

Nella pratica ci diciamo che l'esecuzione di un movimento non deve mostrare il suo “esaurimento”: non deve essere eseguito prefigurandosi la forma finale. Questo eccesso di volontà, infatti, preclude la possibilità di esperirlo come processo, il cui tracciato nello spazio è il risultato di una proiezione.

In termini anatomici, esaurire un movimento si traduce spesso con l'irrigidimento delle articolazioni e una sordità delle risonanze di cui, invece, l'*embodiment* necessita.

M.P. : Si tratta, in buona sostanza, di un accurato lavoro sulla presenza.

S.B. : Jean-Luc Nancy associa il termine “presenza” alla “prossimità”, a ciò che sta intorno, ai margini.

Ripensando ad alcuni spettacoli a cui ho assistito come spettatrice, le immagini che affiorano hanno a che fare con dettagli delle posture, elementi impalpabili o sfuggenti delle dinamiche e del gesto che sembrano aver preso sostanza più per evocazione che per il loro concreto attuarsi.

È un po' la stessa cosa: la presenza sembra collocarsi non tanto nell'incidenza dell'azione, quanto nel suo irradiarsi, nella produzione di scie, ondulazioni che continuano a propagarsi.

Non mi appartiene la concezione di presenza come esasperazione della volontà di farsi guardare, tensione che spesso si traduce in scelte posturali frontali, estroflesse e unidirezionali: lo spazio agisce a trecentosessanta gradi attorno al corpo, esplorarlo nella sua interezza può costituire, a mio avviso, un reale lavoro sulla presenza.

M.P. : In base a quali parametri identifichi i danzatori con cui vuoi lavorare?

S.B. : Non esiste una risposta univoca.

Ogni progetto ha una propria peculiare natura e necessità di incontri e collaborazioni.

Non ho stilemi da introiettare, ma pratiche e visioni da condividere.

Cerco di scorgere la loro danza, la capacità di “fare mondo” attraverso il movimento.

M.P. : Anche, eventualmente, al di là della consapevolezza e dell'intenzionalità del danzatore stesso?

S.B. : Non è necessario che le nostre visioni coincidano, anzi: nelle pratiche di trasmissione parte da me un flusso di tecniche e pensieri che necessita del nutrimento di un territorio fertile che li elabori e li porti altrove, lontani da me che li ho generati.

M.P. : Giunti al termine di questa conversazione credi possibile azzardare alcune parole, certo non

assolute o chiuse, che sintetizzino la tua idea di danza?

S.B. : Rigore, stupore, risonanza, meraviglia.

# Bibliografie



Stefania Onesti

## Scaffale bibliografico 2014-2019

L'ultimo aggiornamento bibliografico della rivista risale al dicembre 2014. Prendiamo, dunque, le mosse dalla fine del 2014 e includiamo, qui, quei testi che per ragioni temporali non è stato possibile inserire nel precedente *Scaffale bibliografico*, inoltrandoci fino agli ultimi mesi del 2019.

In linea con i precedenti regesti, abbiamo privilegiato gli studi di carattere scientifico-accademico. Sono state inoltre inserite pubblicazioni che, fornendo un approfondimento storico su determinate realtà o su alcuni artisti, possono comunque risultare utili alla ricerca scientifica. Le otto sezioni in cui si articola il regesto cercano di seguire e rispettare le diverse tipologie di testi a cui l'arte coreutica può dare adito. Oltre alle ripartizioni più ovvie come studi storico-critici, fonti e atti di convegno, abbiamo ritenuto opportuno indicare a parte i manuali e i repertori. Sono uscite in questi anni le storie della danza per i licei coreutici curate da Di Tondo, Pontremoli e Pappacena per Gremese e Morselli per Dino Audino. Nella stessa categoria rifluiscono anche alcuni testi dedicati alla didattica come *Il manuale di danza dell'800* di Fabio Mòllica, *Laban per tutti* di Newlove e Dalby e il testo sull'*Axis syllabus* di Frey Faust. Abbiamo inserito, invece, tra le fonti alcune riedizioni di testi ormai storici come quello di Ernestine Stodelle sulla tecnica della sua maestra Doris Humphrey (prima edizione inglese Princeton, 1978), quello di Irma Duncan sulla tecnica di Isadora Duncan e *Il corpo pensante* di Mabel Todd del 1937 (rieditato da Gremese). Sono stati pubblicati gli atti di alcuni corposi convegni svoltisi negli ultimi anni. Qui ricordiamo, in omaggio ad Alberto Testa scomparso il 4 ottobre 2019, *Il libretto di ballo. Storia, forme e interpretazioni di una scrittura in movimento* (Roma, gennaio 2013).

La sezione biografie di coreografi e danzatori comprende anche testi di carattere più divulgativo che riteniamo utile segnalare per l'approfondimento che essi offrono su determinati artisti. Rimane sempre abbastanza corposa la sezione dedicata agli scritti d'artista, grazie soprattutto alle compagnie dirette da Virgilio Sieni e Roberto Zappalà. Questa categoria comprende anche le pubblicazioni su progetti o particolari spettacoli, come nel caso della raccolta di saggi relativi all'attività della Rete Anti-

corpi di Ravenna sulla giovane danza d'autore italiana, o dei libri che documentano i progetti di Wayne McGregor e Hofesh Shechter per Collezione Maramotti e Fondazione I Teatri a Reggio Emilia, svolti nel 2013 e nel 2015.

Infine chiudono la bibliografia le parti dedicate alla danza educativa e danzaterapia e i cataloghi di mostre e libri fotografici.

Come nei precedenti *Scaffali*, abbiamo suddiviso i testi per anno, dunque il lettore troverà in fondo allo *Scaffale* anche l'indice cronologico.

### Studi storico-critici

- Aimo, Laura, *Corpo danza creazione. Sasha Waltz & Guest*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2018.
- Arcangeli, Alessandro, *L'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna*, Edizioni Unicopli, Milano 2018.
- Bateson, Gregory - Boas, Franz, *La funzione sociale della danza. Una lettura antropologica*, Ghibli, Milano 2015.
- Betta, Nicoletta - Rizzuti, Marida (a cura di), *Cento primavere. Ferocità e feracità del «Sacre du printemps»*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2014.
- Bignardi, Roberta, *Il funambolo in scena. Léonide Massine tra avanguardie e periodo sinfonico*, Liguori, Napoli 2015.
- Böhmig, Michaela, *La danza libera nel paese del balletto. Isadora Duncan in Russia (1903-1918)*, Universitalia, Roma 2016.
- Camponero, Francesca, *Stelle della danza sotto il cielo di Nervi. Il Festival Internazionale del balletto raccontato dai protagonisti*, Cordero, Genova 2017.
- Caridei, Giovanna, *Le reali scuole di ballo del teatro San Carlo di Napoli*, Arte'm, Napoli 2017.
- Casari, Matteo - Cervellati, Elena (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, AlmaDL, Bologna 2015.
- Casini Ropa, Eugenia - Cervellati, Elena (a cura di), *Nutrimiento dell'anima. La danza buto /Aforismi e insegnamenti dei maestri*, Ephemeria, Macerata 2015.
- Centonze, Katja, *Aesthetics of Impossibility. Murobushi Ko on Hijikata Tatsumi*, Libreria editrice Cafoscarina, Venezia 2018.
- Ciambella, Fabio, «There was a star danced». *Danza e rivoluzione copernicana in Shakespeare*, Carocci, Roma 2017.
- Corea, Annamaria, *Raccontar danzando. Forme del balletto inglese nel Novecento*, Sapienza Università Editrice, Roma 2017.
- Cordasco, Enzo, *Isadora e le altre. Della danza il palpito...*, Era Nuova, Perugia 2018.
- D'Adamo, Ada (a cura di), *Chiedi al tuo corpo. La ricerca di Adriana Borriello tra coreografia e pedagogia*,



- Ephemeria, Macerata 2017.
- Di Rienzo, Caterina, *Per una filosofia della danza. Danza, corpo, chair*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2017.
  - Ezrhai, Christina, *I cigni del Cremlino. Balletto e potere nella Russia sovietica*, Gremese, Roma 2017.
  - Gianvittorio, Laura, *Choreutika. Performing and theorizing dance in ancient Greece*, Fabrizio Serra, Pisa 2017.
  - Grifone, Cristiano, *Il corpo nel suono*, Aracne, Roma 2017.
  - Guzzo Vaccarino, Elisa, *La danza d'arte. Balanchine, Cunningham, Forsythe*, Dino Audino, Roma 2015.
  - Guzzo Vaccarino, Elisa, *Eros e danza. Il corpo, l'amore, i sensi nella danza contemporanea, dai Ballets Russes alle ultime post-avanguardie*, Gremese, Roma 2017.
  - Magnini, Francesca, *Inspiration Emio Greco-Pieter C. Scholten. The multiplicity of dance. Dissemination of knowledge. Contamination of cultures. Food for thought*, Artegrafica PLS, Roma 2015.
  - Manning, Susan, *Mary Wigman e la danza tedesca del primo Novecento*, a cura di Patrizia Veroli, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2016.
  - Marcimino, Carla Maria, *Ambiente e società nell'evoluzione della danza siciliana*, Algra, Viagrande 2017.
  - Marenzi, Samantha, *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento. Steichen-Craig-Shuré-Bourdelle-Duncan*, Editoria&Spettacolo, Spoleto 2018.
  - Mazzaglia, Rossella, *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria&Spettacolo, Spoleto 2015.
  - Monda, Letizia Gioia, *Choreographic Bodies. L'esperienza della Motion Bank nel progetto multidisciplinare di Forsythe*, Dino Audino, Roma 2016.
  - Novack, Cynthia, *Contact Improvisation. Storia e tecnica di una danza contemporanea*, a cura di Francesca Falcone e Patrizia Veroli, Dino Audino, Roma 2018.
  - Onesti, Stefania (a cura di), *I passi della danza. Indagini sulla creazione coreica*, Pagina, Bari 2019.
  - Onesti, Stefania, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, Accademia University Press, Torino 2016.
  - Paolini Merlo, Silvio, *Le pioniere della nuova danza italiana. Le autrici, i centri di formazione, le compagnie*, ABE, Milano 2016.
  - Pacciolla, Paolo - Spagna, Annaluisa, *La gioia e il potere. Musica e danza in India*, Controluce, Nardò 2014.
  - Pitozzi, Enrico, *Magnetica. La composizione coreografica di Cindy Van Acker*, Quodlibet, Macerata 2015.
  - Pontremoli, Alessandro - Gelmetti, Chiara, *Guglielmo Ebreo da Pesaro. La danza nel Quattrocento*, ABE, Milano 2017.
  - Pontremoli, Alessandro, *La danza 2.0. paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari 2018.

- Pontremoli, Alessandro - Ventura, Gerarda, *La danza, organizzare per creare. Scenari, specificità tecniche, pratiche, quadro normativo, pubblico*, Franco Angeli, Milano 2019.
- Porticelli, Franca (a cura di), *La cultura coreica nel fondo Gianni Secondo e in altre raccolte della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, LIM, Lucca 2016.
- Randi, Elena (a cura di), *Declinazioni della danza. Tre studi*, Bonanno, Acireale-Roma 2015.
- Randi, Elena, *La modern dance. Teorie e protagonisti*, Carocci, Roma 2018.
- Sasportes, José - Veroli, Patrizia (a cura di), *Giovanni Coralli l'autore di Giselle*, Aracne, Roma 2018.
- Shawn, Ted, *Ogni più piccolo movimento. François Delsarte e la danza*, a cura di Elena Randi, Dino Audino, Roma 2018.
- Simonari, Rosella, *Letter to the world. Martha Graham danza Emily Dickinson*, Aracne, Roma 2015.
- Sowell, Madison - Sowell, Debra H. - Falcone, Francesca - Veroli, Patrizia, *Marie Taglioni et sa famille*, Gremese, Roma 2016.
- Sparti, Barbara, *Dance, dancers and dance masters in the Renaissance and Baroque Italy*, a cura di Alessandro Pontremoli e Gloria Giordano, Piretti, Bologna 2015.
- Taddeo, Giulia, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2017.
- Tomassini, Stefano, *Tempo fermo. Danza e performance alla prova dell'impossibile*, Scalpendi, Milano 2018.
- Zanardi, Maurizio (a cura di), *Sulla danza*, Cronopio, Napoli 2017.

### Fonti

- Duncan, Irma, *La tecnica di Isadora Duncan*, a cura di Francesca Falcone e Patrizia Veroli, Dino Audino, Roma 2017.
- Duncan, Isadora, *L'arte della danza*, a cura di Patrizia Veroli, Dino Audino, Roma 2016.
- Petipa, Marius, *Diari 1903-1907*, traduzione e cura di Valentina Bonelli, Danza&Danza Edizioni/ DNZ Media, Milano 2018.
- Stodelle, Ernestine, *La tecnica di danza di Doris Humphrey e il suo potenziale creativo*, Piretti, Bologna 2015.
- Todd, Mabel Elsworth, *Il corpo pensante. Equilibrio e dinamica del movimento umano*, Gremese, Roma, 2017.

### Atti di convegno

- Cava, Adriana - Pontremoli, Alessandro (a cura di), *La danza Jazz. Storia, culture, tecniche*, Aracne, Roma 2015.

- Di Bernardi, Vito - Monda, Letizia Gioia (a cura di), *Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale*, Piretti, Bologna 2018.
- Veroli, Patrizia (a cura di), *Il libretto di ballo. Riflessioni storiche e teoriche in omaggio ad Alberto Testa*, Piretti, Bologna 2017.
- Sasportes, José - Veroli, Patrizia (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne, Roma 2017.
- Fratagnoli, Federica - Veroli, Patrizia - Nordera, Marina (sous la direction de/a cura di), *Ramifications. Méthodologies dans les études en danse (France-Italie) / Ramificazioni. Metodologie negli studi sulla danza (Italia-Francia)*, «Recherches en danse», 5, 2016 (<https://journals.openedition.org/danse/1254>)

### **Manuali: danza e balletto**

- Di Tondo, Ornella, *Storia della danza in occidente. Vol. I. Dall'antichità al Seicento*, Gremese, Roma 2015.
- Faust, Frey, *La rivoluzione del movimento. The Axis syllabus*, Castelvecchi, Roma 2014.
- Garavano, Stefano, *Balletti...Rassegna dei più famosi balletti del repertorio classico e contemporaneo*, Photocity, Napoli 2014.
- Mòllica, Fabio, *Storia della danza di società nell'Ottocento*, Dino Audino, Roma 2018.
- Mòllica, Fabio, *Manuale di danza dell'800. Passi e figure delle danze di società*, Dino Audino, Roma 2017.
- Morselli, Valeria, *La danza e la sua storia. Volume I Dalla civiltà greca e romana al XVII secolo. Valenze culturali, sociali ed estetiche dell'arte della danza in Occidente*, Dino Audino, Roma 2018.
- Morselli, Valeria, *La danza e la sua storia. Volume II Danza e balletto nei secoli XVIII e XIX. Valenze culturali, sociali ed estetiche dell'arte della danza in Occidente*, Dino Audino, Roma 2018.
- Morselli, Valeria, *La danza e la sua storia. Volume III Rivoluzioni ed evoluzioni nel XX secolo. Valenze culturali, sociali ed estetiche dell'arte della danza in Occidente*, Dino Audino, Roma 2019.
- Newlove, Jean - Dalby, John, *Laban per tutti. La teoria del movimento di Rudolf Laban. Un manuale*, Dino Audino, Roma 2018.
- Pappacena, Flavia, *Storia della danza in Occidente. Vol. II. Il Settecento e l'Ottocento*, Gremese, Roma 2015.
- Pontremoli, Alessandro, *Storia della danza in Occidente. Vol. III. Tra Novecento e nuovo millennio*, Gremese, Roma 2015.

### **Biografie: coreografi e danzatori**

- Burrafato, Emanuele, *Luciana Savignano. L'eleganza interiore*, Gremese, Roma 2016.
- Kavanagh, Julie, *Nureyev. La vita*, La nave di Teseo, Milano 2019.
- Makarova, Natalia, *La danza, la mia vita*, trad. it. Marta Mele, Gremese, Roma 2016.

- Meyer-Stabley, Bertrand, *Rudolf Nureyev. Biografia di un ribelle*, Lindau, Torino 2017.
- Plannells, Martine, *Anna Pavlova. L'incomparabile*, Gremese, Roma 2019.
- Testa, Alberto, *Rudolf Nureyev, genio e sessualità*, Gremese, Roma 2014.

### **Scritti d'artista / Materiali su progetti e spettacoli**

- Acca, Fabio - Pontremoli, Alessandro (a cura di), *La rete che danza. Azioni del network Anticorpi XL per una cultura della danza d'autore in Italia 2015-2017*, Edizioni Anticorpi, Ravenna 2018.
- Béjart, Maurice, *Lettere a un giovane danzatore*, Lindau, Torino 2017.
- Compagnia Zappalà Danza, *I am beautiful*, Malcor'D, Catania 2017.
- Compagnia Zappalà Danza, *La nona [dal caos il corpo]*, Malcor'D, Catania 2017.
- Djaghilev, Sergej, *Il mondo dell'arte*, a cura di Olga Strada, Marsilio, Venezia 2014.
- Endicott, Jo Ann, *Con Pina Bausch*, con un testo di Leonetta Bentivoglio, Jaca Book, Milano 2017.
- Hofesh Shechter / Shechter Junior, *CODA. A site specific performance. DeGeneration-Cult/Fragments/Disappearing Act*, SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo 2016.
- Inguscio, Maria (a cura di), *Twenty-five years running: Compagnia Zappalà Danza 1990-2015*, con uno scritto di Marinella Guatterini, teatrografia, iconografia e bibliografia, Malcor'D, Catania 2015.
- Pombo, Jorge R., *Maps 1:610. Danza e pittura*, Edizioni Zerotre, Castel D'Azzano 2018.
- Sieni, Virgilio, *The new city. Elements, documents and reflections for an artistic practice focused on the body and the territory*, Maschietto, Firenze 2016.
- Sieni, Virgilio, *Vita nova. Bozar Brussels. 12 danze sul corpo, sul gesto, sul colore*, Maschietto, Firenze 2014.
- Wayne Mc Gregor | Random Dance. *La grammatica del corpo: un incontro tra danza, tecnologia e architettura*, SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo 2014.
- Zappalà, Roberto, *Sud-virus. Il piacere di sentirsi terroni*, a cura di Nello Calabrò, Malcor'D, Catania 2014.
- Zappalà, Roberto, *Omnia Corpora. Devoto/Etico/Istintivo*, prefazione Nello Calabrò, introduzioni ai capitoli di Enrico Pitozzi, Michele Trimarchi, Stefano Tomassini, Malcor'D, Catania 2016.

### **Danza educativa e danzaterapia**

- Bellia, Vincenzo, *Crescere è una danza. La danzaterapia nei processi evolutivi*, Alpes, Roma 2016.
- Cerruto, Elena, *La danza degli elementi. Danzaterapia tra Oriente e Occidente*, RED, Milano 2017.
- Cerruto, Elena, *Metodologia e pratica della danza terapeutica. Danzamentoterapia tra Oriente e Occidente*, Franco Angeli, Milano 2018.

- Giugni, Manuela, *L'abbraccio rotondo. Dal sé alla danza, dalla danza al sé: la danza del labirinto per incontrare il silenzio*, Edizioni Piagge, Firenze 2017.
- H'Doubler, Margaret Newell, *Danza. Un'esperienza artistica creativa*, a cura di Elena Viti, Gremese, Roma 2017.
- Palumbo, Carmen, *Il corpo inclusivo. Educazione, espressività e movimento*, Edises, Napoli 2018.

### **Cataloghi di mostre e libri fotografici**

- *A passi di danza Isadora Duncan e le arti figurative in Italia tra Ottocento e avanguardia*, Polistampa, Firenze, 2019.
- Abbondanza, Pierluigi, *Svetlana Zhakarova*, Lime, Milano 2014.
- Bel, Jérôme, *Jérôme Bel 76'38" + ∞*, a cura di Antonia Alampi, SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo 2017.
- Bentivoglio, Leonetta (a cura di), *Pina Bausch. Una santa sui pattini a rotelle*, Clichy, Firenze 2015.
- *Roberto Bolle. Viaggio nella bellezza*, a cura di Valeria Crippa, fotografia F. Ferri, Rizzoli, Milano 2015.

### **Indice cronologico**

#### **2014**

- Abbondanza, Pierluigi, *Svetlana Zhakarova*, Lime, Milano 2014.
- Betta, Nicoletta - Rizzuti, Marida (a cura di), *Cento primavere. Ferocità e feracità del «Sacre du printemps»*, Edizioni dell'orso, Alessandria 2014.
- Djaghilev, Sergej, *Il mondo dell'arte*, a cura di Olga Strada, Marsilio, Venezia 2014.
- Faust, Frey, *La rivoluzione del movimento. The Axis syllabus*, Castelvecchi, Roma 2014.
- Garavano, Stefano, *Balletti...Rassegna dei più famosi balletti del repertorio classico e contemporaneo*, Photocity, Napoli 2014.
- Pacciolla, Paolo - Spagna, Annaluisa, *La gioia e il potere. Musica e danza in India*, Controluce, Nardò 2014.
- Sieni, Virgilio, *Vita nova. Bozar Brussels. 12 danze sul corpo, sul gesto, sul colore*, Maschietto, Firenze 2014.
- Testa, Alberto, *Rudolf Nureyev, genio e sessualità*, Gremese, Roma 2014.
- Wayne Mc Gregor | *Random Dance. La grammatica del corpo: un incontro tra danza, tecnologia e architettura*, SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo 2014.
- Zappalà, Roberto, *Sud-virus. Il piacere di sentirsi terroni*, a cura di Nello Calabrò, Malcor'D, Catania 2014.

## 2015

- Bateson, Gregory - Boas, Franz, *La funzione sociale della danza. Una lettura antropologica*, Ghibli, Milano 2015.
- Bentivoglio, Leonetta (a cura di), *Pina Bausch. Una santa sui pattini a rotelle*, Clichy, Firenze 2015.
- Bignardi, Roberta, *Il funambolo in scena. Léonide Massine tra avanguardie e periodo sinfonico*, Liguori Editore, Napoli 2015.
- Cava, Adriana - Pontremoli, Alessandro (a cura di), *La danza Jazz. Storia, culture, tecniche*, Aracne, Roma 2015.
- Casari, Matteo - Cervellati, Elena (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, AlmaDL, Bologna 2015.
- Casini Ropa, Eugenia - Cervellati, Elena (a cura di), *Nutrimiento dell'anima. La danza buto /Aforismi e insegnamenti dei maestri*, Ephemeria, Macerata 2015.
- Di Tondo, Ornella, *Storia della danza in occidente. Vol. I. Dall'antichità al Seicento*, Gremese, Roma 2015.
- Guzzo Vaccarino, Elisa, *La danza d'arte. Balanchine, Cunningham, Forsythe*, Dino Audino, Roma 2015.
- Inguscio, Maria (a cura di), *Twenty-five years running: Compagnia Zappalà Danza 1990-2015*, con uno scritto di Marinella Guatterini, teatrografia, iconografia e bibliografia, Malcor'D, Catania 2015.
- Magnini, Francesca, *Inspiration Emio Greco-Pieter C. Scholten. The multiplicity of dance. Dissemination of knowledge. Contamination of cultures. Food for thought*, Artegrafica PLS, Roma 2015.
- Mazzaglia, Rossella, *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria&Spettacolo, Spoleto 2015.
- Pappacena, Flavia, *Storia della danza in Occidente. Vol. II. Il Settecento e l'Ottocento*, Gremese, Roma 2015.
- Stodelle, Ernestine, *La tecnica di danza di Doris Humphrey e il suo potenziale creativo*, Piretti, Bologna 2015.
- Pitozzi, Enrico, *Magnetica. La composizione coreografica di Cindy Van Acker*, Quodlibet, Macerata 2015.
- Pontremoli, Alessandro, *Storia della danza in Occidente. Vol. III. Tra Novecento e nuovo millennio*, Gremese, Roma 2015.
- Randi, Elena (a cura di), *Declinazioni della danza. Tre studi*, Bonanno, Acireale-Roma 2015.
- Roberto Bolle. *Viaggio nella bellezza*, a cura di Valeria Crippa, fotografia F. Ferri, Rizzoli, Milano 2015.
- Simonari, Rosella, *Letter to the world. Martha Graham danza Emily Dickinson*, Aracne, Roma 2015.
- Sparti, Barbara, *Dance, dancers and dance masters in the Renaissance and Baroque Italy*, a cura di Alessandro Pontremoli e Gloria Giordano, Piretti, Bologna 2015.

**2016**

- Bellia, Vincenzo, *Crescere è una danza. La danzaterapia nei processi evolutivi*, Alpes, Roma 2016.
- Böhmig, Michaela, *La danza libera nel paese del balletto. Isadora Duncan in Russia (1903-1918)*, Universitalia, Roma 2016.
- Burrafato, Emanuele, *Luciana Savignano. L'eleganza interiore*, Gremese, Roma 2016.
- Duncan, Isadora, *L'arte della danza*, a cura di Patrizia Veroli, Dino Audino, Roma 2016.
- Fratagnoli, Federica - Veroli, Patrizia - Nordera, Marina (sous la direction de/a cura di), *Ramifications. Méthodologies dans les études en danse (France-Italie) / Ramificazioni. Metodologie negli studi sulla danza (Italia-Francia)*, «Recherches en danse», 5, 2016 (<https://journals.openedition.org/danse/1254>)
- Makarova, Natalia, *La danza, la mia vita*, trad. it. Marta Mele, Gremese, Roma 2016.
- Manning, Susan, *Mary Wigman e la danza tedesca del primo Novecento*, a cura di Patrizia Veroli, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2016.
- Monda, Letizia Gioia, *Choreographic Bodies. L'esperienza della Motion Bank nel progetto multidisciplinare di Forsythe*, Dino Audino, Roma 2016.
- Onesti, Stefania, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, Accademia University Press, Torino 2016.
- Paolini Merlo, Silvio, *Le pioniere della nuova danza italiana. Le autrici, i centri di formazione, le compagnie*, ABE, Milano 2016.
- Porticelli, Franca (a cura di), *La cultura coreica nel fondo Gianni Secondo e in altre raccolte della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, LIM, Lucca 2016.
- Sieni, Virgilio, *The new city. Elements, documents and reflections for an artistic practice focused on the body and the territory*, Maschietto, Firenze 2016.
- Sowell, Madison - Sowell, Debra H. - Falcone, Francesca - Veroli, Patrizia, *Marie Taglioni et sa famille*, Gremese, Roma 2016.
- Hofesh Shechter / Shechter Junior, *CODA. A site specific performance. DeGeneration-Cult/Fragments/Disappearing Act*, SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo 2016.
- Zappalà, Roberto, *Omnia Corpora. Devoto/Etico/Istintivo*, prefazione Nello Calabrò, introduzioni ai capitoli Enrico Pitozzi, Michele Trimarchi, Stefano Tomassini, Malcor'D, Catania 2016.

**2017**

- Béjart, Maurice, *Lettere a un giovane danzatore*, Lindau, Torino 2017.
- Bel, Jérôme, *Jérôme Bel 76'38" + ∞*, a cura di Antonia Alampi, SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo 2017.
- Camponero, Francesca, *Stelle della danza sotto il cielo di Nervi. Il Festival Internazionale del balletto raccontato dai protagonisti*, Cordero, Genova 2017.

- Caridei, Giovanna, *Le reali scuole di ballo del teatro San Carlo di Napoli*, Arte'm, Napoli 2017.
- Cerruto, Elena, *La danza degli elementi. Danzaterapia tra Oriente e Occidente*, RED, Milano 2017.
- Ciambella, Fabio, «*There was a star danced*». *Danza e rivoluzione copernicana in Shakespeare*, Carocci, Roma 2017.
- Compagnia Zappalà Danza, *I am beautiful*, Malcor'D, Catania 2017.
- Compagnia Zappalà Danza, *La nona [dal caos il corpo]*, Malcor'D, Catania 2017.
- Corea, Annamaria, *Raccontar danzando. Forme del balletto inglese nel Novecento*, Sapienza Università Editrice, Roma 2017.
- D'Adamo, Ada (a cura di), *Chiedi al tuo corpo. La ricerca di Adriana Borriello tra coreografia e pedagogia*, Ephemeria, Macerata 2017.
- Di Rienzo, Caterina, *Per una filosofia della danza. Danza, corpo, chair*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2017.
- Duncan, Irma, *La tecnica di Isadora Duncan*, a cura di Francesca Falcone e Patrizia Veroli, Dino Audino, Roma 2017.
- Ezrhai, Christina, *I cigni del Cremlino. Balletto e potere nella Russia sovietica*, Gremese, Roma 2017.
- Gianvittorio, Laura, *Choreutika. Performing and theorizing dance in ancient Greece*, Fabrizio Serra, Pisa 2017.
- Giugni, Manuela, *L'abbraccio rotondo. Dal sé alla danza, dalla danza al sé: la danza del labirinto per incontrare il silenzio*, Edizioni Piagge, Firenze 2017.
- Grifone, Cristiano, *Il corpo nel suono*, Aracne, Roma 2017.
- Guzzo Vaccarino, Elisa, *Eros e danza. Il corpo, l'amore, i sensi nella danza contemporanea, dai Ballets Russes alle ultime post-avanguardie*, Gremese, Roma 2017.
- H'Doubler, Margaret Newell, *Danza. Un'esperienza artistica creativa*, a cura di Elena Viti, Gremese, Roma 2017.
- Marcimino, Carla Maria, *Ambiente e società nell'evoluzione della danza siciliana*, Algra, Viagrande 2017.
- Meyer-Stabley, Bertrand, *Rudolf Nureyev. Biografia di un ribelle*, Lindau, Torino 2017.
- Mòllica, Fabio, *Manuale di danza dell'800. Passi e figure delle danze di società*, Dino Audino, Roma 2017.
- Pontremoli, Alessandro - Gelmetti, Chiara, *Guglielmo Ebreo da Pesaro. La danza nel Quattrocento*, ABE, Milano 2017.
- Sasportes, José - Veroli, Patrizia (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne, Roma 2017.
- Taddeo, Giulia, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2017.



- Todd, Mabel Elsworth, *Il corpo pensante. Equilibrio e dinamica del movimento umano*, Gremese, Roma, 2017.
- Veroli, Patrizia ( a cura di), *Il libretto di ballo. Riflessioni storiche e teoriche in omaggio ad Alberto Testa*, Piretti, Bologna 2017.
- Zanardi, Maurizio (a cura di), *Sulla danza*, Cronopio, Napoli 2017.

## 2018

- Acca, Fabio - Pontremoli, Alessandro (a cura di), *La rete che danza. Azioni del network Anticorpi XL per una cultura della danza d'autore in Italia 2015-2017*, Edizioni Anticorpi, Ravenna 2018.
- Aimò, Laura, *Corpo danza creazione. Sasha Waltz & Guest*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2018.
- Arcangeli, Alessandro, *L'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna*, Edizioni Unicopli, Milano 2018.
- Centonze, Katja, *Aesthetics of Impossibility. Murobushi Ko on Hijikata Tatsumi*, Libreria editrice Cafoscarina, Venezia 2018.
- Cerruto, Elena, *Metodologia e pratica della danza terapeutica. Danzamentoterapia tra Oriente e Occidente*, Franco Angeli, Milano 2018.
- Cordasco, Enzo, *Isadora e le altre. Della danza il palpito...*, Era Nuova, Perugia 2018.
- Di Bernardi, Vito - Monda, Letizia Gioia (a cura di), *Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale*, Piretti, Bologna 2018.
- Marenzi, Samantha, *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento. Steichen-Craig-Shurè-Bourdelle-Duncan*, Editoria&Spettacolo, Spoleto 2018.
- Mòllica, Fabio, *Storia della danza di società nell'Ottocento*, Dino Audino, Roma 2018.
- Morselli, Valeria, *La danza e la sua storia. Volume I Dalla civiltà greca e romana al XVII secolo*, Dino Audino, Roma 2018.
- Morselli, Valeria, *La danza e la sua storia. Volume II Danza e balletto nei secoli XVIII e XIX*, Dino Audino, Roma 2018.
- Newlove, Jean - Dalby, John, *Laban per tutti. La teoria del movimento di Rudolf Laban. Un manuale*, Dino Audino, Roma 2018.
- Novack, Cynthia, *Contact Improvisation. Storia e tecnica di una danza contemporanea*, a cura di Francesca Falcone e Patrizia Veroli, Dino Audino, Roma 2018.
- Palumbo, Carmen, *Il corpo inclusivo. Educazione, espressività e movimento*, Edises, Napoli 2018.
- Petipa, Marius, *Diari 1903-1907*, traduzione e cura di Valentina Bonelli, Danza&Danza Edizioni/DNZ Media, Milano 2018.
- Pombo, Jorge R., *Maps 1:610. Danza e pittura*, Edizioni Zerotre, Castel D'Azzano 2018.
- Pontremoli, Alessandro, *La danza 2.0. paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari 2018.

- Randi, Elena, *La modern dance. Teorie e protagonisti*, Carocci, Roma 2018.
- Sasportes José, Veroli Patrizia (a cura di), *Giovanni Coralli l'autore di Giselle*, Aracne, Roma 2018.
- Shawn, Ted, *Ogni più piccolo movimento. François Delsarte e la danza*, a cura di Elena Randi, Dino Audino, Roma 2018.
- Tomassini, Stefano, *Tempo fermo. Danza e performance alla prova dell'impossibile*, Scalpendi, Milano 2018.

## 2019

- *A passi di danza Isadora Duncan e le arti figurative in Italia tra Ottocento e avanguardia*, Edizioni Polistampa, Firenze 2019.
- Kavanagh, Julie, *Nureyev. La vita*, La nave di Teseo, Milano 2019.
- Morselli, Valeria, *La danza e la sua storia. Volume III Rivoluzioni ed evoluzioni nel XX secolo. Valenze culturali, sociali ed estetiche dell'arte della danza in Occidente*, Dino Audino, Roma 2019.
- Onesti, Stefania (a cura di), *I passi della danza. Indagini sulla creazione coreica*, Pagina, Bari 2019.
- Plannells, Martine, *Anna Pavlova. L'incomparabile*, Gremese, Roma 2019.
- Pontremoli, Alessandro - Ventura, Gerarda, *La danza, organizzare per creare. Scenari, specificità tecniche, pratiche, quadro normativo, pubblico*, Franco Angeli, Milano 2019.

# Recensioni



Elena Randi

**Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (sous la direction de), *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, Classiques Garnier, Paris 2019-\***

Il *Dictionnaire* comprende voci relative all'istituzione parigina comunemente chiamata Opéra in un periodo compreso fra il 1669, anno della fondazione dell'Académie Royale de Musique (nel 1672 diventata Académie Royale de Musique et de Danse), e il 1791, data dell'ultima *tragédie lyrique*, prima che lo sconvolgimento della rivoluzione colpisca il celebre teatro, poi divenuto Théâtre de la République des arts. Oltre che palcoscenico su cui si rappresentano i generi musicali, balletto compreso, l'istituzione include una scuola di musica e una di danza presumibilmente fin dalla fondazione; di certo, a partire dal 1713, stando ai documenti esaminati per stendere le voci l'*École de chant de l'ARM* e *École de danse*.

Del *Dictionnaire*, curato da Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau e France Marchal-Ninosque, sono previsti quattro volumi, i primi due dei quali già usciti, gli altri due in fase di avanzata elaborazione. Il lavoro, davvero meritorio, è organizzato per voci disposte in ordine alfabetico (i due tomi fin qui apparsi, di un migliaio di pagine l'uno, comprendono rispettivamente le voci A-C e D-G) relative in grandissima parte ai membri dell'Académie Royale de Musique (attori, coristi, danzatori, musicisti, maître de ballets, drammaturghi, librettisti, scenografi, macchinisti ecc.) e ai lavori scenici rappresentati nell'istituzione (quali *Surprises de l'amour* o *Diane et Endymion*); le voci, stese da una sessantina di specialisti, concernono inoltre termini tecnici (come *Divertissement* o *Entracte* o come anche, in un certo senso, *Entretien des ballets*), istituzioni prossime all'Académie Royale de Musique et de Danse (quali l'*École Royale de chant et de déclamation*), movimenti culturali, tendenze e codici estetici che hanno influenzato in modo importante l'arte di certi membri dell'Opéra (per esempio, *Franc-maçonnerie* o

---

\* Corretto in data 6/02/2020, cfr. *Erratum* (<https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/10463>)

*Exotisme*), espressioni tipiche ricorrenti come *À la Salle de l'Opéra*, che era la formula – con diverse varianti – stampata nelle partiture e nei libretti degli spettacoli dati all'Académie Royale de Musique, per indicare che il fascioletto si sarebbe venduto all'Opéra.

Le trattazioni relative ai membri dell'Académie e agli spettacoli allestiti costituiscono un repertorio veramente prezioso che offre informazioni non di rado, altrimenti, di assai ardua reperibilità. Va da sé che le notizie sono più o meno ampie a seconda dell'importanza dell'artista e dell'opera. Pierre-Gabriel Gardel, ad esempio, occupa circa sei pagine, mentre Antoine Duboc impegna nove righe su mezza colonna. Le voci concernenti i termini tecnici, i movimenti culturali, le professionalità, in alcuni casi sono particolarmente interessanti o semplicemente curiose come nel caso di *Garde de l'Opéra*, da cui apprendiamo che le guardie in casi eccezionali (e con una retribuzione supplementare) sono impiegate persino come figuranti.

Stando ai primi due volumi, datati entrambi 2019, questo *Dictionnaire* costituisce un'opera quanto mai utile e stimolante per gli specialisti e per gli appassionati di musica e di danza, e tanto più per quest'ultimo ambito, assai più giovane e dunque meno ricco e fertile sotto il profilo scientifico di quello musicologico. Un'opera che colma un vuoto importante.

Carmelo Antonio Zapparrata

**Stefania Onesti (a cura di), *I passi della danza. Indagini sulla creazione coreica*, Edizioni di Pagina, Bari 2019**

Analizzare il processo creativo e i fattori che lo determinano attraverso le creazioni di importanti figure che hanno segnato la storia della danza in diversi periodi. È questo l'intento del volume curato da Stefania Onesti per i tipi di Edizioni di Pagina in cui vengono raccolti i contributi di cinque diversi studiosi, ognuno dei quali specialista di un determinato periodo storico. Questa interessante raccolta abbraccia, infatti, un arco temporale che si estende dal Settecento sino alla fine del Novecento e oltre, soffermandosi sulle caratteristiche del processo creativo in diversi coreografi, dall'Illuminismo sino al post-moderno.

Puntuale nella rendicontazione degli studi precedenti e ricco nella citazione di fonti di prima mano analizzate, il volume si addentra nella fucina coreografica di diversi maestri della danza per indagarne le caratteristiche specifiche dell'atto poetico e l'evoluzione dello stesso metodo di lavoro in riferimento al singolo creatore. Fattori interni oppure esterni determinano, infatti, cambiamenti della prassi creativa di ogni singolo artista che il volume indaga tenendo in considerazione i percorsi autoriali proposti da diversi punti di vista.

Al *ballet d'action* e alla figura di Gasparo Angiolini (1731-1803) è dedicato il saggio di apertura firmato dalla stessa curatrice, Stefania Onesti. Qui attraverso l'analisi di costanti e varianti di tre versioni della *Semiramide* di Angiolini (Vienna 1765, Venezia 1773 e Milano 1774) si affrontano le problematiche relative alla particolare natura dei libretti di ballo, mettendoli in relazione con la fonte letteraria da cui sono stati tratti (in questo caso l'omonima tragedia di Voltaire) e riflettendo sulla modalità di "traduzione" della trama dalla pagina scritta alle azioni fisiche in scena.

Verso la "danza pura" tende, invece, Arthur Saint-Léon (1815-1871), autore del metodo di notazione della *Sténochoregraphie* e di importanti opere coreografiche, protagonista del saggio di Elena Cervellati. La relazione d'arte e vita con Fanny Cerrito così come i rapporti con il letterato Théophi-

le Gautier vengono qui affrontati facendo emergere la spiccata sensibilità del maestro francese verso l'astrazione in danza a scapito della pantomima grazie all'esempio dei due lavori: *Pâquerette* e *La vivandière*. Considerato precursore di una modalità "astratta" che si affermerà pienamente con Balanchine nel Novecento, Arthur Saint-Léon vive un'importante fase creativa russa al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo in disputa con Marius Petipa, aspetto su cui il saggio si sofferma indicando nuove piste di studio.

*La creazione coreica come spazio di manifestazione dell'archetipo* è il titolo dato da Elena Randi al proprio contributo, che affronta problematiche specifiche della *modern dance* americana e dall'*Ausdruckstanz* tedesca, soffermandosi, più che sulle modalità, sul risultato finale da portare in scena. La "messa in scena degli archetipi" è per la studiosa una costante che a partire dalle teorie dell'estetologo François Delsarte (1811-1871) accomuna diversi nomi di spicco. Dalla Duncan ad Alwin Nikolais passando per Ted Shawn e Ruth St. Denis, Rudolf Laban e Martha Graham, ognuno si confronta a proprio modo con "leggi cinetiche universali", da riscoprire sotto la "crosta" degli elementi scenici esterni come autentico principio poetico.

*Dances to the Music of Johann Sebastian Bach* (1940), uno spettacolo costruito su otto *music visualizations* create da Ted Shawn (1891-1972) su musiche di Bach, è l'argomento affrontato dal saggio di Marco Argentina. L'autore cerca di individuare da una parte il rapporto della coreografia con la partitura musicale, dall'altra l'utilizzo della danza classica e, nascostamente, quello di certa danza indiana.

Chiude il volume Rossella Mazzaglia con uno studio sulle "macchine danzanti" di Trisha Brown (1936-2017). Dall'improvvisazione all'apporto creativo dei diversi *performer*, dai lavori nei contesti urbani a quelli per palcoscenico sino alle regie per l'opera lirica, il processo creativo di Trisha Brown è qui indagato nei più fitti meandri, evidenziando come queste opere coreografiche della contemporaneità riproducano strutture e meccanismi assorbiti attraverso sistemi di astrazione progressiva.



# Errata



Roberta Albano

**Errata. Salvatore Viganò e l'attività al teatro del Fondo di  
Napoli**

**in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi,  
scritture, visioni», n. 10, 2018, pp. 11-36**

**(DOI dell'articolo:**

**<https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/8711>, corretto il 18  
febbraio 2019)**

p.13, nota 8: ~~A~~albanò Albano

p.17, nota 27: ~~R~~oberto Roberta

p.23, nota 48: In ~~ASN~~, Teatri e spettacoli, fascio ~~51~~. *Ibidem*

p. 28: ~~A~~pendice Appendice

p. 28, nota 68: ~~J~~sé José



Roberto Fratini Serafide

**Errata. Notturmo di *Café Müller*. Una lettura  
in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi,  
scritture, visioni», n. 10, 2018, pp. 85-133**

**(DOI dell'articolo:**

**<https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/8714>, corretto il 18  
febbraio 2019)**

p.130: Jacques-Daleroze Jaques-Dalcroze



Elisa Guzzo

**Errata. Vivere la danza, danzare la vita.  
Danze partecipate, danze esposte  
in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi,  
scritture, visioni», n. 10, 2018, pp. 371-395  
(DOI dell'articolo:  
<https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/8757>, corretto il 18  
febbraio 2019)**

p. 386: ~~Coregrafico~~ Coreografico

p. 386: allieva già allieva

p. 386: il Museo-Polo del '900, il Museo-Polo del '900, l'Hangar 25,

p. 386: «Volendo» affermano Chiara e la figlia «Volendo», affermano Chiara e la figlia,

p. 386: ~~con~~ senza

p. 386: ai danzatori professionisti al nostro gruppo

p. 386: Gabriel Beddoes Tommaso Serratore

p. 386: a improvvisare, sotto la regia di Sieni, è stata Ester cui è stato richiesto di improvvisare sotto gli occhi di Sieni, che ha subito regolato la coreografia, è stata Ester Fogliano

p. 386: 'democrazia del gesto' «democrazia del gesto»

p. 386: ~~risultare respingente~~ afferma Castellazzi suonare come un'intellettualizzazione, afferma Chiara Casellazzi,

p. 386: ~~modificato~~, aprendosi aperto

p. 387: «Presso i partecipanti queste pratiche fisiche danno agli *amateurs* maggiore consapevolezza del corpo e del gesto e forniscono spunti di riflessione sul corpo personale e sul corpo sociale», riscontra Castellazzi.

p. 387: ~~aggiunge la coppia~~, aggiunge la coppia

