

d danza^e
ricerca
Laboratorio di studi, scritture, visioni



anno XII, numero 12, dicembre 2020

Dipartimento delle Arti
Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni

Direttore responsabile: Giuseppe Liotta

Registrazione presso il Tribunale di Bologna n. 8001 del 23 settembre 2009

ISSN 2036-1599

anno XII, numero 12, 31 dicembre 2020

DOI: 10.6092/issn.2036-1599/n12-2020

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), Xing Xiaoyu (Sichuan University)

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

Progetto e elaborazione grafica: Carlo Fava, Édén Peretta

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>



Una politica di "open access" si applica a questa rivista, nella convinzione che un accesso libero e gratuito alla ricerca garantisca un maggiore scambio di saperi.

Tutti i testi sono pubblicati in base alla licenza Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported. Le immagini sono pubblicate su licenza di autori e detentori del copyright, ove indicati.

Sommario

STUDI

- Nuove fonti manoscritte coreografiche e musicali per lo studio del ballo sociale in Italia tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento** 9
di Ornella Di Tondo
- Dalla filologia alla teatrabilità, e ritorno: il ruolo del coro danzante negli spettacoli classici al Teatro greco di Siracusa tra il 1914 e il 1948** 29
di Giulia Bordignon
- I disegni di Stella Bloch al confine tra danza e scrittura** 61
di Samantha Marenzi
- Le héros à contresens. À propos de l'*Étude héroïque* de Kassian Goleïzovski** 85
di Polina Manko
- I “poteri” del corpo che danza. Spunti filosofici sulla dimensione simbolica della danza a partire da Susanne Langer e Daniel Stern** 101
di Simona Donato
- Pensare il corpo e la danza con Jean-Luc Nancy** 121
di Enrica Spada
- La nudité comme figure fédératrice. Usages du corps nu dans la chorégraphie française à partir des années 1990** 133
di Giuseppe Burighel
- Estendere la soglia del danzabile. Postura e voce nella ricerca coreografica di Yasmine Hugonnet** 149
di Piersandra Di Matteo
- Butoh Training and the Quantum Body. An Interpretation of Kasai Akira's Work** 171
di Maria Pia D'Orazi

Fabulating the Japanese Body Inside and Beyond Performance and Choreography Through Butoh 181

di Cristina Elias

Danser, créer, vivre ensemble: un *mythe* à défendre 201

di Anna Kalyvi

DOSSIER – Danza e museo

Danza, performance e museo: riflessioni e prospettive in mostra 217

di Susanne Franco

Danza e museo a tempo di pandemia. Strategie e prospettive a partire dal caso del progetto europeo *Dancing Museums* 237

di Gaia Clotilde Chernetich

What Choreography Can Do in a Museum 251

di Kirsten Maar

Merce Cunningham's *Event #32*. A Modularized Contribution to the History of Dance in Museums 265

di Lisa Beisswanger

«This a different angle»: Dancing at the Louvre 283

di Marie-Louise Crawley

***Set Up* a Punta della Dogana. Un'esperienza multidisciplinare, una prospettiva curatoriale** 297

di Enrico Bettinello

Anarchiving a Screendance Archive. Reenacting Choreographic Traces within Museo Madre 309

di Letizia Gioia Monda

VISIONI

Raccolta di avvisi e articoli su Onorato Viganò e la sua famiglia tratti dalla «Gazzetta Urbana Veneta» 331

Introduzione e cura di Stefania Onesti

Manuale introduttivo alla danza moderna 371

di Martha Graham, traduzione e note di Rosella Simonari

RECENSIONI

Flavia Pappacena (a cura di), *Il ballo a Torino 1748-1762*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2019 381

di Roberta Albano

Marian Del Valle, Bianca Maurmayr, Marina Nordera, Camille Paillet, Alessandra Sini (sous la direction de), *Pratiques de la pensée en danse. Les Ateliers de la danse*, L'Harmattan, Paris 2020 385

di Nika Tomasevic

ERRATA 389

ABSTRACTS 393

Studi

Ornella Di Tondo

Nuove fonti manoscritte coreografiche e musicali per lo studio del ballo sociale in Italia tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento

Le fonti coreografiche note ed inedite

Oltre al ben noto trattato *Trattato teorico-prattico di ballo* di Gennaro Magri (V. Orsino, Napoli 1779), la cui seconda parte presenta un notevole *corpus* di contraddanze di cui si parlerà oltre, le fonti sinora conosciute per lo studio del ballo di società in Italia tra la fine del Settecento e i primissimi anni del secolo seguente erano costituite fondamentalmente da due operette a stampa, il *Coreofilo, o sia Maniera d'istruirsi nel ballo che comprende il Minué, diverse contraddanze, la Frullana, il Taisce* di Antonio Minghi (s.n., Firenze s.d. ma 1790) e la *Collezione di musica e ballo de' più celebri autori di Parigi e Londra* (Piatti, Firenze 1805)¹.

Nel 2016, nell'ambito del convegno internazionale *Il mondo di Gennaro Magri. Danza musica e opera a Napoli nell'Europa dei Lumi*², chi scrive ha presentato due fonti musicali e coreografiche inedite, manoscritte e senza indicazione di data e di luogo ma per me databili al periodo circa 1775-90, ovvero le anonime *Contraddanze per la lezione delle LL. AA. RR. l'Arciduchi con sue figure e musica* e *Per Le loro Eccellenze Corsini N.° 12 Contradanze* del maestro di ballo Pietro Nieri.

Il ritrovamento di tali fonti, come sempre nelle discipline storiche e filologiche – con una particolare rilevanza per quanto riguarda la danza, che può basarsi su un *corpus* alquanto limitato e frammentario di *monumenta* –, mi ha portato innanzitutto a rileggere con occhio nuovo le fonti già note

1. Inedita è pure un'altra fonte, che non cambia sostanzialmente il quadro qui descritto, da me scoperta recentemente e che sarà oggetto di un prossimo studio, costituita da un piccolo manoscritto adespoto, presumibilmente di inizio Ottocento, contenente la sola musica di tre *valzer* e la musica di sette *potpourri*, accompagnata dalle indicazioni coreografiche manoscritte a penna in francese delle varie *figures di quadrille* per quattro coppie *en carré* di stile tipicamente francese, sulla quale si veda oltre (*Valzer e Contradanze*, ms adespoto, cc. 6, Biblioteca Agnesiana e Diocesana di Vercelli).

2. *Il mondo di Gennaro Magri. Danza, musica e opera a Napoli nell'Europa dei Lumi*, Napoli, 6, 7 e 8 ottobre 2016. Chi scrive vi ha tenuto un intervento intitolato *Una nuova fonte per lo studio della contraddanza italiana e del taice in Magri: Le Contraddanze per la lezione delle LL. AA. RR. l'Arciduchi con sue figure e musica* (Firenze, circa 1775-90), nel quale dava conto anche della scoperta del manoscritto *Per Le loro Eccellenze Corsini N.° 12 Contradanze* di Pietro Nieri. Gli atti del Convegno non sono stati pubblicati. Alcuni interventi sono stati compresi in Arianna Beatrice Fabbricatore (a cura di), *Il virtuoso grottesco. Gennaro Magri Napoletano*, Aracne, Roma 2020.

e a riconsiderare le informazioni e le acquisizioni sulla diffusione e sulla prassi nell'Italia dell'ultimo quarto del Settecento, segnate da influenze non solo francesi ma anche austro-germaniche, non solo della contraddanza ma anche di una nuova forma di danza di coppia "allacciata" che introduce una inedita prossimità nella coppia e modalità sino ad allora di dominio dell'ambito folclorico, il poco noto taice. Alla luce delle nuove fonti, viene tra l'altro confermata una caratteristica saliente della fissazione per scritto e della trasmissione delle contraddanze in Italia in questo lasso storico, basata su annotazioni e descrizioni di carattere verbale delle varie figure coreografiche, poste quasi sempre in calce alla musica e (con l'eccezione del corpus di contraddanze presente nel trattato di Magri, in cui viene impiegato un metodo di notazione elaborato dallo stesso autore) senza far ricorso ad alcuna notazione dei percorsi spaziali, secondo una tendenza che si stava d'altra parte affermando quasi ovunque nel resto d'Europa, probabilmente sia per ragioni di spazio sia per la stabilizzazione di un repertorio, quale quello delle contraddanze, che contava oltre un secolo (si veda oltre).

Prima di passare a una sintetica disamina delle fonti sinora conosciute e del repertorio in esse contenuto, per illustrare poi le fonti inedite individuate, per una migliore comprensione di quanto seguirà ci soffermiamo brevemente sulle caratteristiche dei due generi sopra indicati, soprattutto sul meno noto di essi, il citato taice.

Country dance, contredanse, contraddanza. E taice, allemande, deutscher...

Di origine inglese seicentesca, la contraddanza (*country dance*)³ era un ballo collettivo che attribuiva poca importanza all'eleganza dei singoli passi e atteggiamenti, puntando sulla vivacità delle figurazioni, eseguite dai danzatori disposti su due file (*longways*) solitamente di tre o quattro coppie (*set*). Dall'Inghilterra essa, con il nome di *contredanse*, prese piede in Francia, dove si svilupperà, oltre a quella *en colonne*, la disposizione *en carré*, ovvero per due o quattro coppie disposte in quadrato. Tale forma, da cui si originerà la *quadrille* per quattro coppie, assumerà il nome di *contredanse française*, mentre per *contredanse anglaise* si continuerà a indicare la contraddanza su due linee, essendo in tale ambito meno utilizzata quella in quadrato (*square set*) o in cerchio (*round the room*). Nel Settecento, essa diventerà la più importante delle danze collettive sociali, testimoniata in moltissime raccolte a stampa e manoscritte, e anche teatrali (posizionate soprattutto nel finale dei balli)⁴, in coincidenza con

3. Le testimonianze più antiche della contraddanza sono contenute in *The English Dancing Master* edito da John Playford (London 1651), il primo di una numerosa raccolta. Era basata solitamente sul meccanismo della progressione (non in uso invece nella più tarda *quadrille*, sulla quale si veda oltre), con il quale la prima coppia, mettendo in gioco nelle sue figurazioni anche le altre coppie, terminata la sua danza, si poneva in fondo alla fila dei danzatori, lasciando il posto alla seconda coppia e così via, finché tutte le coppie avevano ballato, e la prima coppia, da ultima che era diventata, scorrendo in avanti ritornava ad essere la prima.

4. Cfr. per esempio Flavia Pappacena (a cura di), *Il Ballo a Torino 1748-1762. Dalla "Raccolta de' Balli fatti a nelle opere del Real Teatro"*, LIM, Lucca 2019.

il declinare della società di corte e del suo rigido rituale e con l'ascesa del ceto borghese⁵. In Italia si diffonderà, con il nome di *contradanza* (raramente *contro danza*) o *contraddanza*, a partire dal primo decennio del Settecento, come attestato dalle fonti italiane attualmente note, risalenti al periodo 1712 ca.-1755, di ispirazione francese e utilizzanti, al pari delle *contredanses* francesi, un sistema di notazioni spaziali derivato dalla *chorégraphie*⁶.

Quanto al taice⁷, si tratta di un ballo in binario composto di carattere *presto* e andamento sostenuto, caratterizzato da giri allacciati, incroci delle braccia davanti o dietro alla schiena e vari modi di allacciarsi della coppia – talora anche del trio composto da un uomo e due donne –, di origine germanica come indicato pure dalla sua etimologia, derivante dalla corruzione del termine *Teitsch*, *Teusch*, *Deutsch Tanz*. Le sue caratteristiche coreografiche e musicali confermano la sua appartenenza alla famiglia coreica dell'*allemande*⁸, danza affermatasi sulla scia dell'interesse accessosi in tutta Europa nella seconda parte del Settecento intorno un complesso di danze di coppia d'origine germanica caratteriz-

5. Cfr. Jean Michel Guilcher, *La Contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*, Complexe/Centre National de la Danse, Bruxelles/Pantin 2003 (1 ed. Mouton, Paris 1969).

6. Oltre ad alcune copie manoscritte delle principali raccolte francesi, particolarmente interessanti sono i seguenti manoscritti: [*Contredances*], ms adespoto, anepigrafo, s.d. (Roma, Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Cecilia, G. MSS 0506), 1712-20 ca.; [*Contredances*], ms adespoto, anepigrafo, s.d. (Milano, Biblioteca Trivulziana, fondo Belgioioso, fascicolo II, cartella 275), 1720 ca.; Jean Claude De La Fond, *L'art de dancer | par des nouvelles contredances | expliquées | par caracteres figures, et signes demonstratifs, | par les quels | chaque'un pourra apprendre | la maniere de les executer | avec grande facilité, | et parfaitement bien. | Ouvrage | de Jean Claude de La Fond | Maître de dance | de S.A.S. | au Ducal College de | Parme, [1728?]* (Napoli, Biblioteca Nazionale, Fondo Farnesiano, I G 33); *Recueil de Contredanses Angloises mises en chorégraphie en MDCCCLV*, ms adespoto, 1755 (Torino, Biblioteca Nazionale, 9m.III.83). Su queste fonti cfr. Gloria Giordano, *Fleurs des dances per un matrimonio alla Corte di Parma. Le contredances di Jean Claude de La Fond*, in Flavia Pappacena (a cura di), *Corte, teatro e danza popolare in Italia*, in «Chorégraphie. Rivista di ricerca sulla danza», nuova serie, n. 3, Roma 2007, pp. 7-29; Alessandro Pontremoli, *Un'inedita raccolta di contraddanze del '700*, in Fabio Mollica (a cura di), *Aspetti della cultura di danza nell'Europa del Settecento*, Associazione Culturale Società di Danza, Bologna 2001, pp. 113-122; Annarita Colturato, *Musica e danza nelle raccolte della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, in Franca Porticelli (a cura di), *A passo di danza. La cultura coreica nel fondo Gianni Secondo e in altre raccolte della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, LIM, Lucca 2016, pp. 9-22; 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 e segni dell'anima nel teatro del XVII e XVIII secolo*, Bulzoni, Roma 2009, pp. 253-281.

7. Ad accendere la prima attenzione sul taice è stata Letizia Dradi, *Teitsch, allemanda e valzer: declinazione della stessa danza? La Contraddanza in Italia alla fine del secolo XVIII*, in «Recherches en danse», numéro monographique *Ramifications. Methodologies dans les études en danse (France-Italie)*, sous la direction de Federica Fratagnoli et al., n. 5, 2016, online: <https://journals.openedition.org/danse/1546> (u.v. 17/12/2020).

8. Il termine *allemande* nel corso di almeno tre secoli andò a indicare forme coreico-musicali anche differenti e che intrecciarono le tradizioni musicali dei principali paesi europei, attingendo a vari ambiti culturali e sociali. Apparsa nel 1540 quale forma strumentale nelle collezioni di balli di Gervaise, Phalèse, Susato, e in quelle italiane, ove è per lo più definita *Balletto tedesco*, l'*allemande*, nelle sue varie declinazioni nazionali (*Almande* o *Allemande* in Francia, *Almain* in Inghilterra, *Deutscher Tanz* e *Allmand* in Germania, *Bal todesco* o *Balletto tedesco* e *Alemanda* in Italia) indicò inizialmente, per esempio nell'*Orchésographie* di Thoinot Arbeau (1589), una danza di carattere processionale e in seguito, almeno in Italia, un articolato *Balletto* per coppia (quale *L'Alemanda d'Amore* ne *Le gratie d'amore* di Cesare Negri del 1602), ma anche una musica non destinata al ballo che entrerà a far parte della suite strumentale. Cfr. Richard Hudson, *The Allemande, the Balletto and the Tanz. I. The History*, Cambridge University Press, Cambridge 1986. Vi è poi l'esempio isolato dell'*Allemande, danse nouvelle de la composition de Monsieur Pecour, et mise au jour par Mr. Feuillet* (chez l'auteur, Paris 1702), nella quale appaiono per la prima volta in ambito colto e teatrale elementi coreografici di "colore" germanico, quali le posizioni delle braccia incrociate davanti e dietro la schiena, i giri del danzatore sotto il braccio sollevato del partner e i giri della coppia (*tours d'allemande*), che tanto influenzeranno le successive declinazioni di questo ballo. Cfr. Jennifer Thorp, *Pecour's "L'Allemande", 1702-1765. How German was It?*, in «Eighteenth Century Music», n. 1-2, 2004, pp. 183-204.

zate da metro spesso ternario e da giri (*tours d'allemande*) più o meno vorticosi della coppia allacciata, indicate nelle fonti francesi, inglesi e tedesche come *Allemandes*, *German dances*, *Deutsche* o *Teutsche Tanz*, *Deutscher* o *Teutscher*⁹. Introdotta a Parigi, ove prese appunto il nome di *allemande*, nelle fonti francesi del tempo¹⁰ essa è presente sia come ballo autonomo, solitamente di coppia, più raramente per tre o quattro danzatori¹¹, sia, sempre più frequentemente, come una figura utilizzata nell'ambito delle contraddanze, caratterizzata solitamente dal tipico giro della coppia allacciata (*tour d'allemande*) e dalla posizione delle braccia incrociate (*bras d'allemande*)¹².

Essa diverrà una delle danze più amate dalle *élites* per la prossimità dei danzanti, le movenze delle braccia e gli atteggiamenti aggraziati, in linea con lo stile galante dell'epoca, immortalati in innumerevoli porcellane di fattura francese e tedesca, che molto influenzarono anche il balletto di fine Settecento (capitolo che sarà oggetto di un altro studio).

In Italia, il termine *allemande* non attecchì, preferendosi, almeno a livello coreico, l'uso di *taice*, (riportato nelle fonti in varie grafie, per esempio *teyce*, *taic*, *teic*, *taisc*, *taisce*, raramente al femminile), che rimandava a *tedesco* e alle sue corruzioni (*todesco*, *todisco*, *tedisco*), piuttosto che ad *alemanno*¹³. Sebbene le sue prime attestazioni terminologiche, rintracciate da chi scrive, risalgano già al 1749 e siano di ambito napoletano, esso ebbe notevole diffusione e fortuna in Italia tra gli anni Settanta del Settecento, allorché se ne moltiplicano le citazioni¹⁴ e le testimonianze coreico-musicali e iconografiche, e l'inizio

9. Cfr. la descrizione dell'*allemande* tedesca di Giovanni Andrea Gallini nel capitolo *A Summary Account of Various Kinds of Dances in Different Parts of the World* del suo *A Treatise on the Art of Dancing*, printed for the Author, London 1762, pp. 181-225: p. 192.

10. Cfr. Mr. Guillaume, *Almanach Dansant ou Positions et Attitudes de l'Allemande*, Chez l'Auteur, Paris 1768, 1770; Mr. Guillaume, *Caractères de la Danse Allemande*, Chez l'Auteur, Paris 1769; Mr. Dubois, *Principes d'Allemandes*, Chez l'Auteur, Paris [s.d. ma 1791]; Mr. Brives, *Nouvelle Methode pour apprendre l'art de la Danse sans maître*, Chez l'Auteur, Toulouse [s.d. ma 1779].

11. In questo ambito l'*allemande* è caratterizzata da una relativa semplicità e ripetitività delle figure coreografiche e da passi caratteristici della *Belle Danse* francese (*balancés*, *ballonnés*, *battements*, *chassés*). Cfr. Raoul Auger Feuillet, *Choregraphie ou l'art de décrire la danse, par caracteres, figures et signes démonstratifs*, Chez l'auteur et chez Michel Brunet, Paris 1700; Pierre Rameau, *Le maître à danser*, Chez Jean Villette, À Paris 1725; Pierre Rameau, *Abrégé de la nouvelle méthode de l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*, Chez l'Auteur, Paris 1725; Claude-Marc Magny, *Principes de chorégraphie suivis d'un traité de la cadence*, chez Duchesne été de la Chevardiere, Paris 1765. In particolare sullo *chassée* nell'*allemande*, cfr. Rameau, *Le maître*, cit., pp. 175-176.

12. Cfr. per esempio quanto scrive nel 1756 Charles Pauli nel suo *Recueil des mots et des termes de l'art de la danse et principalement de la belle danse*: «Allemande: Danse allemande sur la mesure triple ou Suäbisch. Allemande. Figure des bras, les donant en croisant» [Allemande. Danza tedesca su misura tripla o Suäbisch. Allemande. Figura di braccia, dandosi incrociando] (Charles Paul, *Elemens de la danse*, Imprimerie Saalbach, Leipzig 1765, pp. 13-23: p. 13). Suäbisch potrebbe riferirsi alla località tedesca di Schwäbisch Hall. Quella della figura d'*allemande* è una presenza riscontrabile già a partire dall'inizio del Settecento nel cotillon francese danzato, a differenza del *longways* caratterizzato dalle due file che si fronteggiano tipico delle *anglaises*, le contraddanze di origine inglese, da due o quattro coppie in circolo o in *carré*, ovvero in quadrato, e poi nelle *Contredances allemandes*, che avranno grande successo e saranno danzate sino a Ottocento inoltrato.

13. Era questa un'antica consuetudine linguistica già presente relativamente a balli e musiche "oltremontane" (si pensi per esempio alla quattrocentesca *quadernaria*, o *saltarello tedesco*, o ai più tardi *balletti* ed *entrade tedesche*). Viceversa, *taice* non risulta attestato se non in ambito italiano; altrove per indicare la danza e la suonata strumentale omologa sono usati i termini *allemande*, nelle varianti nazionali, o *deutsch*, dei quali *taice* doveva quindi configurarsi come la traduzione italiana.

14. Secondo quanto affermato per esempio nel 1773 e poi nel 1780 dal letterato e musicista Saverio Mattei, «il Taice è un ballo Tedesco, ch'è molto in uso ne' teatri e festini», in cui si ritrovano «le aspre cadenze dell'Alemanna» (Saverio Mattei,



Fig. 1: Augustin Saint-Aubin, *Le Bal paré*, incisione del 1774, particolare del cotillon a quattro, nel quale le due coppie centrali eseguono un *tour d'allemande* con le braccia incrociate dietro la schiena, mentre nelle altre due i cavalieri fanno ruotare le dame sotto il loro braccio destro sollevato.

dell'Ottocento¹⁵.

Almeno fino al suo “dirozzamento” attuato dai maestri di danza francesi, in Italia il taice era considerato un ballo di carattere grossolano e sgraziato e veniva presentato in modo caricaturale qualora fosse d'uopo satireggiare la proverbiale (per l'epoca) rozzezza dei costumi tedeschi¹⁶, stereotipo che

Dissertazione sui Tragici Greci, in Id., *Nuovo sistema d'interpretare i classici greci*, Stamperia del seminario appreso Giovanni Manfrè, Padova 1780, p. 212). Ancora, nel 1783 Stefano Artega (*Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine sino al presente*, per la Stamperia di Carlo Trenti, Bologna 1783, t. III, p. 199) lo apparta ai balli più diffusi dell'epoca, ossia contraddanza, minuetto, *amabile* (la celebre danza di coppia *Aimable Vainqueur* di Louis Guillaume Pécour).

15. Il taice è citato anche nel libretto di Jacopo Ferretti della *Cenerentola* di Rossini (Roma, 1817), nel finale dell'atto I, scena 15, allorché Dandini invita gli astanti al diporto («Andiamo presto in tavola | Poi balleremo il taice | E quindi la bellissima | Con me s'ha da sposar»). Ed appare, quale ballo vivace e movimentato, in un altro melodramma giocoso di Ferretti, *La festa della rosa*, rappresentato con musica di Pietro Antonio Coppola a Milano solo nel 1836 («Quando mi farò sposa voi voglio sempre accanto | Il Taice balleremo | Da pazzi salteremo | Intera una nottata | Da noi si danzerà», atto I, scena 3). La permanenza del termine taice nei testi di Ferretti testimonia come esso fosse ancora vivo almeno nella memoria degli spettatori, mentre col passare del tempo, probabilmente proprio perché ormai desueto, nelle rappresentazioni della *Cenerentola* esso venne sostituito dal termine *valzer* (utilizzato probabilmente per una certa similarità col taice, in particolare per il giro allacciato della coppia e l'andamento ternario/binario composto) e fu reintrodotta solo con le edizioni critiche della fine degli anni Sessanta – inizio anni Settanta del Novecento (cfr. *La Cenerentola*, facsimile dell'autografo, a cura di Philip Gossett, Biblioteca Musica Bononiensis, sezione IV, n. 92, Bologna 1969; Alberto Zedda, *Problemi testuali della Cenerentola*, in «Bollettino del Centro rossiniano di studi», n. 1-2-3, 1971, pp. 29-51).

16. Si veda il «taice in quattro» con giri, «salti di furia» e spintoni ballato al suono della *sordellina* (probabilmente un



Fig. 2: Piatto in maiolica di Milano di Felice Clerici raffigurante scena galante, 1755-1780 (Coll. privata).

muterà progressivamente dalla fine degli anni Sessanta del Settecento¹⁷.

Oltre che come danza autonoma, della quale non sono state rintracciate, almeno allo stato attuale della ricerca, notazioni o compiute indicazioni coreografiche (con le eccezioni di cui si dirà oltre), e figura coreografica specifica nell'ambito di contraddanze fondamentalmente di ascendenza francese, soprattutto in posizione conclusiva, il taice indicò anche una forma musicale strumentale, di cui sembrano però sopravvivere rare testimonianze, in particolare quale terzo e conclusivo movimento di suonate degli anni Settanta del Settecento per mandolino/i (o violino) e basso continuo dei napole-

piccolo strumento a corde, il *sordino*, piuttosto che la *sordellina*, la zampogna barocca napoletana) cavata dal giustacure da uno dei personaggi, a chiusura di un concitato duello con la spada (indicato come *abbattimento* nel libretto), in Niccolò Piccinni, *Lo stravagante, Commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro de' Fiorentini nell'Autunno dell'anno 1761*, Vincenzo Mazzola-Vocola, Napoli 1761, finale dell'atto II, p. 53.

17. Si veda per esempio quanto affermato da Rosini nel 1796: «Chi avrebbe creduto due secoli addietro, che si dovrebbe alla Germania l'invenzione d'un Ballo, che risente di tutte le grazie più delicate, com'è la Taice?» (Giovanni Rosini, *La danza*, in Id., *La poesia, la musica e la danza*, Coi tipi Bodoniani, Parma 1796, pp. 23-30: pp. 25-26, 30).

tani Giovan Battista Gervasio (*Taice alla tedesca*)¹⁸ ed Emanuele Barbella (*Taice in Rondon presto*)¹⁹, quest'ultima assai interessante quale rara attestazione dell'uso teatrale del taice, almeno stando all'indicazione scenica pantomimica presente in calce alla sonata²⁰. Più tardi, probabilmente sulla voga delle *Deutscher Tanz* di Mozart e di Haydn²¹, sono invece i *taisce* presenti in due collezioni manoscritte di suonate di balli di sala e di teatro per cembalo e pianoforte di primo Ottocento di ambito bolognese e parmigiano²².

Le fonti note. La seconda parte del *Trattato Teorico-prattico di ballo di Gennaro Magri (1779)*, I e II edizione spuria/silente

Passiamo quindi ad esaminare le fonti sinora note sul repertorio coreico di danza sociale degli ultimi decenni del Settecento, a partire dal *Trattato Teorico-prattico di ballo* di Magri²³, la cui complessa storia editoriale appare ancora da ricostruire nei suoi sviluppi, in particolare per quanto riguarda proprio la seconda parte, contenente un *corpus* di contraddanze non ancora sufficientemente studiato²⁴, le cui

18. Giovan Battista Gervasio, *Sonata n. 1 in re maggiore per mandolino e basso continuo* (I. Allegro II. Largo Amorofo, III. Taice alla Tedesca), ms, 1778 circa. In proposito, cfr. Giovan Battista Gervasio, *Sonate (I-VI)*, a cura di Ugo Orlandi e Stefano Franzoni, Ut Orpheus, Bologna 2001-2002. Gervasio (1725-1785) fu un celebre compositore di sonate per mandolino e violino e concertista che si esibì in tutta Europa (per esempio nel 1768 a Londra e nel 1777 a Francoforte) e maestro di canto e di mandolino della principessa ereditaria di Prussia.

19. Emanuele Barbella, *Taice in rondon presto*, in Id., *Duetto IV. Six duos | Pour deux Violons ou deux Mandolines | Avec une basse ad libitum [...] composés par M.r Barbella fils [...]*, Par M.rs Verdore Frères, Paris [s.d ma 1772 ca.]. I tempi della sonata sono I. *Allegretto brillante e staccato* II. *Andantino e grazioso* III. *Taice in rondon presto*. Su Emanuele Barbella (Napoli, 14 aprile 1718-1° gennaio 1777), cfr. Ulisse Prota-Giurleo, *Barbella, Emanuele*, in *Dizionario Biografico Treccani, ad vocem*, online: [http://www.treccani.it/enciclopedia/emanuele-barbella_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/emanuele-barbella_(Dizionario-Biografico)/) (u.v. 15/5/2020).

20. «Dio Bacco mette in allegria una donna Germanica e l'induce a digerire il vino ballando». Nel precedente movimento della sonata, II. *Andantino e grazioso* è invece riportata l'indicazione «Una vezzosa pastorella alla Campagna». L'esempio non è isolato in quanto sintetiche didascalie sceniche e coreografiche sono contenute nei Duetti I, III, VI. La cosa non stupisce, considerata l'attività di Barbella quale violinista nell'orchestra del San Carlo e probabile compositore di musica per balli: si veda per esempio il *Piano di Ballo | per la sciena al Terzo Atto | del Giardino di Armide | Di Emanuele Barbella | Con Violino Oboe Obligati e Corni e | Basso*, ms autografo, 1763, conservato nella Bibliothèque Nationale de France, con ogni probabilità composto per l'*Armida* di Tommaso Traetta rappresentata a Napoli il 30 maggio 1763.

21. Si vedano per esempio le sei *Teutsche* k. 509 (1787) o le tre *Deutsche Tänze* k. 605 (1791) di Mozart. Contemporanea è pure la celebre citazione, nel *Don Giovanni* su libretto di Lorenzo Da Ponte (1787), dell'alemanno, ovvero del *Teustch*: «*Senza alcun ordine | la danza sia, | Chi l' minuetto | Chi la Follia | Chi l'alemanno | Farai Ballar*» (atto I, scena 15). Di Haydn, cfr. le dodici *Deutsche Tänze* per piano (1793 circa).

22. *Balli Del Teatro. Taisce*, in *Libro contenente Valzer Tedesche, Valzer Francesi, Balli Francesi, Ariette di Giocolisti, Balli del Teatro Marciate Francesi, ed una Marcia Funebre. Per la Sig.a M.sa Teresa Galli Chigi 1802*, ms, 1802, Archivio di Stato di Bologna, fondo Malvezzi-Campeggi, IV 84/744; *Taisce*, in *Sonatine da Ballo Ridotte Per Cimbalo Di vari Autori*, ms, 1791-1810, Biblioteca Palatina, Sezione musicale, Parma, Borbone Borb.1880. Si noti che nella prima fonte la misura del Taisce è in 6/8, nella seconda in 2/4.

23. Gennaro Magri, *Trattato | Teorico-prattico | di | ballo | di Gennaro Magri | Napolitano | Maestro di Ballo de' Reali Divertimenti di Sua Maestà | Siciliana, della Reale Accademia Militare | Ed | Alla Nobile Accademia di Musica, e | di Ballo de' Signori Cavalieri, di | cui n'è pur Maestro | Dedicato | In Napoli MDCCLXXIX | Presso Vincenzo Orsino* (d'ora in poi: *Trattato*, Prima parte, oppure *Trattato*, Seconda parte), 2 parti (I parte 11 [1], 9-12, [5], 14-143 pp.; II parte 102, 5, [2] pp., 21 cc. di tavole). La seconda parte è contraddistinta dal seguente frontespizio: *Trattato | di ballo | Teorico-prattico | di | Gennaro Magri | Napolitano | Parte seconda | In Napoli MDCCLXXIX | Presso Vincenzo Orsino*.

24. Sulle contraddanze in Magri, cfr. il riepilogo del workshop *Reconstructing the Italian Contraddanza* tenuto da Letizia Dradi nell'ambito del panel su Gennaro Magri svoltosi durante il convegno Nineteenth Annual Conference, University

peculiarità non costituiranno però argomento del presente testo, nel quale mi limiterò a questioni di carattere filologico relative alla sua edizione e alla presenza in esso del taice.

Se è infatti noto che della prima parte del *Trattato*, consacrata alla danza teatrale²⁵, esistono, a seguito del libello polemico edito nel 1779 da Francesco Sgai²⁶, due stampe, datate entrambe 1779 ed editate da Vincenzo Orsino in Napoli, la seconda delle quali contiene la sintetica replica di Magri a Sgai²⁷, non sono state invece registrate le varianti esistenti tra le diverse copie della seconda parte conservate in varie biblioteche italiane e straniere²⁸, rilegate sia come volume autonomo, sia in un unico volume assieme alla prima parte e quindi talora anepigrafe.

In particolare, chi scrive ha rintracciato almeno una copia²⁹ che si discosta dalle altre in quanto non solo riporta, nelle tavole dei *Principi delle contraddanze*, illustranti le disposizioni spaziali delle coppie, un nono *Principio* per dieci danzatori disposti di spalle su due file, non presente in tutte le copie seppure utilizzato in diverse contraddanze, ma soprattutto due contraddanze sinora inedite. Contrad-distinte con il numero XV e XVI, con musica rispettivamente di Magri e di Rava, esse vanno in tale copia a sostituire le corrispondenti contraddanze n. XV e XVI, con musiche di Scotti³⁰ e coreografie differenti. Ne deriva quindi che il *corpus* delle contraddanze di Magri è costituito, come sinora affermato, da nove e non otto principi, e soprattutto, considerando queste due contraddanze inedite, da quarantuno e non trentanove contraddanze. Quanto a tale copia anomala, non è facile stabilire se essa vada considerata una variante d'autore, un ripensamento, una copia "spuria"³¹ o una seconda edizione "silente", al pari di quanto avvenuto con la prima parte del *Trattato*³².

of Minnesota, 13-16 June 1996, in Linda J. Tomko (compiled by), *Speaking of History: Dance Scholarship in the '90s*, Society of Dance History Scholars, [s.l.] 1996, pp. 87-89: p. 89. Chi scrive ha tenuto insieme a Letizia Dradi un seminario teorico-pratico sulle contraddanze di Magri nel citato convegno *Il mondo di Gennaro Magri. Danza, musica e opera a Napoli, nell'Europa dei Lumi*, Napoli, 6, 7 e 8 ottobre 2016, nell'ambito del quale anche Carol Marsh si è soffermata sull'argomento con un intervento intitolato *The Theatrical Origins of Gennaro Magri's Contraddanze (1779)*.

25. Cfr. *Il virtuoso grottesco. Gennaro Magri Napoletano*, cit.

26. Francesco Sgai, *Al Sig. Gennaro Magri autore del Trattato teorico-pratico di ballo Riflessioni di Francesco Sgai fiorentino* [...], [s.n.], Danzica [ma Napoli] 1779. Il testo è stato ripubblicato in Carmela Lombardi, *Trattati di danza in Italia nel Settecento*, Istituto per gli studi filosofici, Napoli 2001.

27. Gennaro Magri, *Avvertimento al cortese lettore*, in *Trattato*, Prima parte, cit., pp. 9-11.

28. Cfr. Carmela Lombardi, *Trattati*, cit., pp. 308-309; *RISM, Répertoire international des sources musicales*, B 6.2, *Écrits imprimés concernant la musique, M-Z*, Henle, Munich 1971 (e successivi aggiornamenti).

29. Tale copia, appartenente al Fondo Orsini, conservata dalla Biblioteca del Conservatorio Santa Cecilia in Roma, collocazione Rari CS 5.D.20, è intitolata *Trattato | di ballo | Teorico-pratico | di Gennaro Magri | Napolitano* | In Napoli MDC-CLXXIX | Presso Vincenzo Orsino. Nel frontespizio la dizione *Parte seconda* appare ricoperta da un fregio. La copia è mutila della VI e della VII tavola, contenenti le contraddanze XIII e XIV (ovvero quelle immediatamente precedenti le nuove contraddanze).

30. Sugli autori delle musiche delle contraddanze del *Trattato* (otto autori oltre lo stesso Magri, ovvero De Dominicis, Di Gennaro, Di Sangro de' Principi di San Severo, Giuliano, Montoro, Piombanti, Rava, Scotti), cfr. 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*, Turchini Edizioni, Centro di Musica Antica Pietà de' Turchini, Napoli 2009, t. II, pp. 707-732: pp. 725-726.

31. Si ringrazia Francesco Cotticelli per il cortese suggerimento.

32. A parziale sostegno dell'ultima ipotesi va ricordato che nella seconda parte del trattato, nell'*Autore a chi legge* (in *Trattato*, Seconda parte, p. 101), Magri aveva dichiarato di essere intenzionato, qualora la sua opera avesse ottenuto il gradimento sovrano, a pubblicare annualmente un libro di nuove e più complesse contraddanze, cosa che non risulta egli abbia fatto,

Quanto al taice, Magri ne parla nel capitolo V della seconda parte, *Avvertimento al Maestro di Ballo per la Composizione delle Contraddanze*, definendolo un ballo «nazionale» di carattere festivo e allegro, al pari di *Inglese*, *Svezzese* e degli italiani *Tarantella*, *Tarascone* [*Trescone*], *Furlana*³³, secondo una tendenza che ben si sposava con la nuova attenzione diffusa anche in Italia per i balli “popolari” e per il “ritorno alla natura”, e con lo stile galante in voga nelle arti e nel teatro.

Il taice viene pure citato, assieme al minuetto e alla tarantella, allorché l'autore sostiene la necessità di variare la musica delle contraddanze con l'introduzione di altri tempi e passi; di esso è offerta anche una sintetica indicazione del tempo musicale («ottotrè», ossia 3/8) e del passo di base caratterizzato da una certa sostenutezza e rigidità del movimento («un passo di Taice, o sia in Bourrè sotto piè, come dicono volgarmente passo di Schiava. [...] ed il passo di Taice vien battuto più tosto sostenuto»)³⁴.

Il trattato di Magri contiene poi tre brevi notazioni musicali di taice in 3/8, in calce alle contraddanze dal n. xxxvii al xxxix, rispettivamente per otto, dodici, trentadue *ballanti*, senza alcuna indicazione coreografica o di altro tipo, tranne nell'ultima contraddanza, al termine della quale è posto: «*Da capo il Tajce a piacere*». Tale precisazione induce a ritenere che nelle sezioni in taice giocasse un certo ruolo l'improvvisazione e la possibilità di ripetere a piacere la musica, secondo i desiderata dei danzatori, che con ogni probabilità eseguivano in coppia con una certa libertà le non molte figurazioni di base previste dalla danza. In virtù anche delle caratteristiche contrastanti quanto a tempo, ritmo, relazioni instaurate dai danzatori e contenuto cinesico (binario composto *vs* binario, allegro *vs* moderato, ballo di coppia *vs* ballo collettivo, semplicità *vs* complessità dei *patterns* spaziali) in tale ambito il taice sembra assolvere una funzione fondamentalmente ludica e di allentamento delle tensioni, in contrapposizione con il rigore delle contraddanze, danze collettive basate su complessi disegni spaziali, eseguite in precedenza.

Un'ulteriore traccia delle figure di braccia d'allemande e quindi di taice, seppure non dichiarate

almeno sino al ritrovamento di tale copia, che potrebbe quindi configurarsi come l'unica sopravvissuta di una nuova edizione aggiornata con l'introduzione di due contraddanze inedite. È altresì vero che nell'*Avvertimento* posto in calce sempre alla seconda parte egli si era scusato per gli errori di stampa o di ortografia causati dalla strettezza dei tempi, promettendo una «seconda Edizione maggiormente corretta, ed accresciuta», affermazione che potrebbe essere pure portata a sostegno dell'ipotesi della copia spuria, essendo la copia in questione tra l'altro mutila di una pagina, contenente le contraddanze XIII e XIV. In ogni caso, il ritrovamento di tale copia rende ancor più auspicabile la *recensio* e la *collatio* (che chi scrive ha iniziato a effettuare con la studiosa Letizia Dradi) di tutte le copie esistenti del *Trattato*, anche al fine di poterne approntare una edizione critica, in particolare della seconda parte, secondo i principi dell'ecdotica (Gianfranco Contini, *Breviario di ecdotica*, Einaudi, Torino 1992; Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Sansoni, Firenze 1974. In ambito musicale, cfr. Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, Libreria musicale italiana, Lucca 2005).

33. «Il Taice, l'Inglese, lo Svezzese, la nostra Tarantella, il Tarascone, la Furlana, e tanti altri balli fatti da Paesani ne' loro prati sono tutti allegri, e giulivi, con quali si prendono gl'innocenti dilette que' Villanelli» (*Avvertimento al Maestro di Ballo per la Composizione delle Contraddanze*, in *Trattato*, Seconda parte, pp. 40-41).

34. *Trattato*, Seconda parte, p. 42. Il *bouree sottopiè* non dovrebbe discostarsi molto dalla descrizione del passo tipico dell'*allemande* presente in Mr. Brives, *Nouvelle Methode*, cit., pp. 26 ss., in cui colpisce soprattutto la sua assimilazione con un non identificato *passo di Schiava*, forse riconducibile, come sembrerebbe indicare la sua etimologia (*Schiavo* = *slavo*), a quel mondo slavo-mitteleuropeo (Slovenia, Austria, Boemia, Germania) da cui proveniva l'*allemande* e proverranno nei decenni successivi il *ländler* e gli altri balli “giranti” progenitori del valzer. Si trattava di un riferimento in ogni caso ben noto ai maestri di ballo del tempo, certamente traccia di quella oralità di cui sono intrisi i manuali e i trattati di ballo.

in quanto tali, è riscontrabile in alcune figure delle *Tavole*, corredate da articolate spiegazioni, che mostrano diversi modi di legarsi e di tenersi dei danzatori sia in coppia sia in trio tramite incroci delle braccia davanti al petto e dietro la schiena utilizzate in certe contraddanze³⁵. Tali posizioni trovano un interessante riscontro in alcune porcellane delle Reali fabbriche borboniche³⁶ raffiguranti, sulla scia dell'imperante moda galante e della *paysannerie*, figurine in atteggiamento danzante; diversamente dalla gran parte delle analoghe porcellane francesi e tedesche che raffigurano una varietà di posizioni delle braccia³⁷, esse mostrano però principalmente posizioni della coppia con le braccia intrecciate e tenute basse, davanti o dietro la schiena.

Le fonti note. *Il Coreofilo* di Antonio Minghi (1790) e la *Collezione di musica e ballo* (1805)

Il *Coreofilo*, o sia *Maniera d'istruirsi nel ballo che comprende il Minué, diverse contraddanze, la Frullana, il Taisce* di Antonio Minghi³⁸, operetta priva di musiche e di notazioni spaziali, sin dal titolo presenta l'accostamento³⁹ di balli più noti e di antica ascendenza, come minuetto e furlana, e del nuovo ballo in auge, il taice, del quale è riportata una breve descrizione delle sue modalità in quanto ballo in sé, oltre che quale figurazione in tutte le dodici contraddanze contenute nell'operetta di Minghi, sinteticamente spiegate in modo letterario. Caratterizzato dal passeggio a piacere per la sala della coppia con le braccia incrociate dietro la schiena e da giri eseguiti abbracciati strettamente e le ginocchia ravvicinate, eseguendo passo strisciato all'indietro⁴⁰, nel *Coreofilo* il taice appare connotato, come in Magri, da una notevole semplicità e da modalità inedite, ispirate a modalità contadine del "ballare alle braccia" centro e nordeuropee sino ad allora invise nelle sale aristocratiche, in particolare italiane,

35. Cfr. per esempio le figure dal n. 19 al 22 della Tavola I per quanto riguarda la coppia, e le figure nn. 4, 5, dal 7 al 10 della Tavola II per il trio formato da due dame e un cavaliere. Cfr. pure Capitolo VII, *Spiegazione de' segni e figure delle contraddanze*, in *Trattato*, Seconda parte, pp. 49-76: pp. 54-55, 58-60.

36. Cfr. Angela Caròla-Perrotti (a cura di), *Le porcellane dei Borbone di Napoli: Capodimonte e la Real fabbrica ferdinandea, 1743-1806*, Guida, Napoli 1986.

37. Si vedano per esempio le porcellane tedesche riportate in Flavia Pappacena, *The Language of Classical Ballet, to the Interpretation of Iconographic Sources*, Gremese, Roma 2012, pp. 97 e 125 (trad. inglese accresciuta di Flavia Pappacena, *Il linguaggio della danza. Guida all'interpretazione delle fonti iconografiche della danza classica*, Gremese, Roma 2010).

38. In proposito, cfr. Letizia Dradi, "*Il Coreofilo*" di Antonio Minghi, in Id., *Aspetti*, cit., pp. 123-132.

39. Tali balli sono citati anche nei *Viaggiatori*, commedia per musica di Nicolò Piccinni, eseguita al Teatro dei Fiorentini di Napoli nel 1776, ove Prospero, che si finge maestro di ballo, esclama: «Dicea ca la carrica è una | d'impararvi perfetto il Taice la Furlana e il Minuetto» (atto I, scena 2).

40. «Della Taisce. Si fa passeggio tutti e due con le braccia dietro incrociate l'Uomo alla Donna, si va in giro della sala, poi si abbracciano tutti e due, e si attaccano i ginocchi dritti insieme l'uno l'altro, il piede che riman libero striscia dietro, e girano a sua elezione» (Antonio Minghi, *Il Coreofilo*, cit., p. 17).



Fig. 3: Allemande con incrocio delle braccia posteriore, porcellana policroma delle Real fabbriche di Capodimonte, 1750 ca.

basate su una prossemica assai ravvicinata della coppia che si chiude in una stretta presa più laterale che frontale e con le gambe a contatto, attestata pure in alcune coeve porcellane di Capodimonte.

Si tratta indubbiamente di modalità esecutive che parrebbero palesare, al pari della scarna descrizione riportata da Magri, una certa “teutonica” rigidità di postura e di movimento, non a caso stigmatizzata per esempio in coeve commedie e drammi giocosi in musica napoletani, nelle quali il taice è descritto come un ballo ridicolo, in cui ci si muove con passi «stirati» e «incerti» tipici degli sciocchi se non dei matti⁴¹, cosa che non stupisce se si considera che tali giudizi provenivano da un ambito culturale, quale quello napoletano, caratterizzato da modalità cinesiche e prossemiche del tutto opposte. Quanto alla formazione a tre, in particolare quella a due uomini o una donna, non è un caso

41. Nelle *Nozze in commedia*, dramma giocoso di Pietro Alessandro Guglielmi rappresentato a Napoli nel 1781, Marco, rustico e inesperto ballerino grottesco uso ballare *padedù* con le *pacchiane*, ricorda orgogliosamente come alla Cava per strada «Cammenavo stirato | sempre a passi di Taici» (atto I, scena 4). Si ringrazia Francesco Cotticelli per la cortese segnalazione. Si veda pure Francesco Cerlone napoletano, *La Gara fra l'Amicizia e l'Amore e Amurat viceré d'Egitto o sia la Floridea*, in Id., *Commedie*, Presso Domenico Sangiacomo, Napoli 1790, t. I, p. 200, atto I, scena 1, e anche in Id., *Commedie*, nella Stamperia Francesco Masi, Napoli 1827, t. XII, p. 109, atto III, scena 3. Ancora, il taice è considerato un ballo da «mattarelli» in *Chi dell'altrui si veste presto si spoglia*, dramma gioco per musica di Domenico Cimarosa, rappresentato a Napoli nel 1783 («Come tanti mattarelli | Camminar per la Città | Chi ridendo fa ah ah. | Chi cammina a lunghi passi, | Chi la gente prende a' sassi | chi un bel taice sta a ballar», atto I, scena 1).



Fig. 4: Giro di allemande con gambe a contatto e presa con il braccio destro agganciato a quello del compagno all'altezza del gomito, porcellana policroma delle Real fabbriche di Capodimonte, 1770-80 ca.

che essa venga utilizzata, quale efficace raffigurazione ridicola e metafora vivente del triangolo amoroso, per burlare il marito tradito e consenziente, costretto dalla consorte a ballare un «taice alla tedesca» in tre con il suo amante, eseguito in scena con esiti sicuramente comici⁴².

L'ultima fonte nota, più tarda di un quindicennio e nella quale sono quindi incluse nuove forme coreico-musicali, ovvero *La Collezione di musica e ballo de' più celebri autori di Parigi e Londra* (Firenze, Piatti, 1805), presenta, oltre alle sole musiche di sei *waltzes*⁴³, una raccolta di musiche (per violini e basso) complete di indicazioni coreografiche di sedici *Quadriglie*, tredici con titoli in francese e tre in italiano, e di dieci *Contradanze*, anch'esse con titoli in francese o, in misura questa volta maggiore, in italiano. Sia le quadriglie (del tipo della *contredanses françaises* o *quadrilles*, disposte *en carré*) sia le contraddanze (del tipo della *contredanses anglaises*, con i danzatori disposti su due file, o *longways*) presentano, in calce alla musica, indicazioni verbali relative alle figure coreografiche. Nelle quadriglie con titoli in francese, tali indicazioni sono in francese e di carattere convenzionale, note ai danzatori

42. Si veda l'atto I, scena 12 della commedia per musica di Pietro Guglielmo *I Finti amori*, in cui Madama Florinda promette all'amante Bastiano «nel ballo di ogni sera | sempre un taice ci sarà | Lallarà larà larà | Lallarà larà larà (*Faranno un poco di taice*)». Poiché il marito, avendo inteso tutto, si dichiara d'accordo, Madama Florinda continua: «Quando è questo allegramente | Beveremo in compagnia, | scer amì tusceè tuscè | E per chiudere l'allegria | Poi un taice alla tedesca | Balleremo tutti tre. | Tallarà larè larà | Tallarà larà larè (*E ballando un taice, vanno via*)».

43. Di questi, due sono di "Mozard", due di Muzio Clementi, gli altri due senza indicazione dell'autore.

(per esempio «En avant quatre», «changèz les dames» e così via), accompagnate, tranne due, dalla traduzione in italiano a fronte che ne esplica il contenuto motorio con sintetiche descrizioni⁴⁴ che costituiscono una preziosa informazione sulle modalità esecutive e sulla terminologia utilizzata in Italia nell'ambito delle quadriglie, genere allora ancora poco noto. Quanto alle dieci contraddanze, di cui quattro con titoli francesi, le restanti con titoli italiani, esse sono spiegate sempre e solo in italiano, probabilmente perché si trattava di un tipo di ballo ormai noto e di cui si era sviluppata una traduzione convenzionale facilmente comprensibile ai danzatori e ai maestri di ballo. Secondo quanto indicato dal titolo dell'opera, le musiche, tutte anonime tranne una⁴⁵, sarebbero di composizione francese ed inglese, mentre alle coreografie non sono attribuite né provenienza o paternità, non viene cioè esplicitato se si tratti di composizioni importate dall'estero, in particolare dalla Francia, oppure se siano opera di maestri italiani. Quel che è certo è che le tre quadriglie con titoli in italiano, e alcune delle contraddanze con titoli in italiano, sono coreograficamente meno complesse e con un numero inferiore di figure (per esempio le quadriglie 3-4, massimo sei figure a fronte di almeno sei-nove figure delle quadriglie con titolo in francese), e sono connotate da termini (*braccietto*, *braccietto figurato*, *mezza cifra*, *mezzo intreccio*, *balletto*, *facciatina*) presenti pure nelle fonti manoscritte inedite di cui va trattando il presente saggio, come si vedrà spesso problematici in quanto non se ne conosce con precisione il contenuto cinesico, non essendo illustrati in alcuna fonte specifica.

Quanto al taice (o meglio, la figura di taice), senza che ne siano riportate indicazioni o spiegazioni nella *Collezione* è citata nell'ultima figura di quattro di tali contraddanze (*La Richelieu*, *La Silvie*, *La Diana*, *La Cleuse*). Degno di nota è poi che in due quadriglie (*L'Etruria*, *La Flora*) e in una contraddanza (*L'Allegrezza*) sia presente anche l'indicazione «Figura di allemande» (probabilmente un *tour d'allemande*), mentre è assente il taice, a riprova che la funzione assoluta era la medesima.

Le fonti inedite. Per Le loro Eccellenze Corsini N.° 12 Contradanze di Pietro Nieri

Veniamo ora alla prima delle fonti inedite manoscritte, caratterizzate dal fatto di essere prodotte e rivolte a uno specifico destinatario, individuato sin dal frontespizio, al servizio del quale l'autore-maestro di ballo si trovava, diversamente dalle fonti sinora citate, indirizzate a un pubblico più ampio, anche se in alcuni casi privilegiato⁴⁶.

44. Così per esempio il citato «En avant quatre» è tradotto nella Quadriglia n. 6 *Le Plaisir en danse* con l'articolata spiegazione «Quattro di faccia vengono avanti, e indietro tornando al posto».

45. Si tratta della quadriglia *L'indifferente*, «composé par L.V. français amateur» [composta da L.V. francese dilettante].

46. Ne è un esempio per il trattato di Magri la Nobile Accademia dei Cavalieri napoletana, sulla quale cfr. Lucio Tufano, *Danza e sociabilità a Napoli alla fine del Settecento: Gennaro Magri e l'Accademia dei Cavalieri*, prolusione nel citato convegno *Il Mondo di Magri*. Cfr. pure Lucio Tufano, *Fenaroli e la Nobile Accademia di Musica dei Cavalieri*, LIM, Lucca 2011; Lucio

In tal senso, si può immaginare che il repertorio in esso contenuto sia stato commisurato alle abilità, alle competenze, ai gusti e alle età (che possiamo immaginare piuttosto giovanili) dei nobili destinatari.

Il manoscritto *Per Le loro Eccellenze Corsini N.° 12 Contradanze* di Pietro Nieri – ballerino, coreografo e maestro di ballo di cui si hanno scarse notizie, sicuramente attivo, oltre che in Italia, a Londra e ad Amsterdam tra il 1754 e il 1769⁴⁷ – è dedicato alla potente famiglia Corsini, di origine fiorentina, residente a Roma dal Seicento e che portò al soglio Pontificio, dal 1730 al 1740, un suo esponente col nome di Clemente XII, il cui ramo principale tornò a Firenze intorno al 1750⁴⁸.

La raccolta, conservata nella Biblioteca Corsiniana dell'Accademia Nazionale dei Lincei di Roma⁴⁹, è composta di due volumetti separati di formato oblungo redatti su carta filigranata recante l'emblema e il motto dell'Accademia dei Lincei⁵⁰, rilegati assai semplicemente e presentanti tracce, soprattutto il primo, del loro uso, dedicati rispettivamente alla notazione delle musiche e delle coreografie, e quindi in tale aspetto differenti dalle fonti sinora citate.

Tufano, *Musica, ballo e gioco a Napoli nella seconda metà del Settecento: l'Accademia dei Cavalieri e la Conversazione degli Amici*, in Beatrice Alfonzetti (a cura di), *Spazi e tempi del gioco nel Settecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2011, pp. 378-399.

47. Di Pietro Nieri, cognome assai diffuso in Toscana, si sa che fu attivo nel 1754 a Londra assieme ad Anna Conti, celebre danzatrice grottesca, in una performance criticata per i salti esagerati e privi di grazia («attempt to jump about and touch the moon») (Sara McLeave, *Danzatori italiani a Londra nel Settecento*, in «La Danza Italiana», numero monografico *La danza Italiana in Europa nel Settecento*, a cura di José Sasportes, n. 3, 2011, pp. 63-136: p. 90). Nieri operò pure come coreografo e primo ballerino del teatro Schouwburg di Amsterdam tra il 1761 e il 1769; particolare successo ottenne il suo balletto *Vita in campagna* (1762) (cfr. Horst Koegler, *Dizionario della danza e del balletto*, Gremese, Roma 1998, p. 23; Joan Rimmer, *Dance and Dance Music in the Netherlands in the 18th Century*, in «Early Music», vol. XIV, n. 2, 1986, pp. 209-220: p. 211). Sua moglie era la danzatrice Girolama Monti, che in Italia partecipò come ballerina ad *Aci e Galatea*, balletto pantomimico di Filippo Delisle rappresentato al Regio Ducal Teatro di Parma nel Carnevale dell'anno 1756, pure buona cantante (cfr. Leopold Mozart, *Reiseaufzeichnungen (1763-1771)*, Jazzybee Verlag, [s.l.] 2012, p. 324). Quanto all'attività di Nieri in Italia, non ve ne sono quasi tracce, a parte la sua presenza quale ballerino al Teatro S. Moisè di Venezia nel carnevale 1757 nei balli della *Clemenza di Tito* e della *Merope*, quindi al Teatro S. Sebastiano di Livorno nell'autunno 1758 quale coreografo dei drammi giocosi *La ritornata di Londra*, *Il mercato di malmantile*, *La cascina*.

48. Un nipote di Clemente XII, il cardinale Neri Maria Corsini (1685-1770) nel 1736 acquistò il palazzo della Lungara già sede dell'Accademia dei Lincei. Alla metà degli anni Cinquanta del Settecento, la famiglia tornò a Firenze per scelta di Bartolomeo Maria (1729-1792), marito nel 1758 di Maria Felice Barberini e padre di ben 11 figli nati tra il 1759 e il 1776. Cfr. Luigi Passerini, *Genealogia e storia della famiglia Corsini*, Cellini, Firenze 1858; Marcello Vannucci, *Le grandi famiglie di Firenze*, Newton Compton, Roma 2006.

49. Sulla biblioteca, cfr. online: <http://musica.san.beniculturali.it/istituto/accademia-nazionale-dei-lincei-biblioteca-corsiniana-3/> (u.v. 20/4/2020). Quanto all'archivio, nel 1883, avendo il principe Tommaso di Neri Corsini venduto allo Stato il palazzo romano della Lungara, la Biblioteca Corsiniana e parte dell'archivio ivi conservato, che rimase nell'edificio, fu donato allo Stato, mentre un'altra parte delle carte furono invece trasferite a Firenze. Reiterate richieste della sottoscritta di accedere all'archivio della famiglia, sia a Roma sia a Firenze, non hanno avuto riscontro. Sull'archivio fiorentino della famiglia, che è privato, cfr. online: <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=178090> (u.v. 20/4/2020).

50. *Per | Le loro Eccellenze Corsini | N.° 12 Contradanze*, 2 voll., 11 cc., 8 cc., 115x235 mm. I manoscritti sono conservati presso la citata Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma, collocazione Musica M 24/1-2. La paternità di Nieri è menzionata nel secondo volumetto, che a c. 1 riporta *Per | Le loro Eccellenze Corsini | N.° 12 Contradanze | in segno di umilissimo ossequio | Pietro Nieri Maestro di Ballo*. I manoscritti sono redatti su carta filigranata recante la linca volta a destra e il motto dell'Accademia, *Minima cura si maxima vis | Accademia de lincei | o Corsiniana* (http://www.lincei-celebrazioni.it/istoria_lince.html, u.v. 20/4/2020). Che la carta utilizzata porti il motto dell'Accademia farebbe pensare che la raccolta fosse destinata al ramo romano della famiglia.

Il primo volumetto contiene le notazioni musicali per una sola parte (probabilmente un violino) di dodici contraddanze indicate con numero progressivo e seguite da due altre notazioni musicali intitolate rispettivamente *Pa* [prima] *suite d'Alemandes* e due *Contradanze Francese*; di nessuna di tali musiche è citato l'autore, che non deve essere stato necessariamente Nieri. Il secondo, a esso coordinato, intitolato *Per Le loro Eccellenze Corsini N.° 12 Contradanze in segno di umilissimo ossequio Pietro Nieri Maestro di Ballo*, presenta invece la descrizione verbale delle dodici contraddanze, assai semplici ed eseguite da quattro o sei coppie, descritte con termini convenzionali di cui non è sempre chiaro il contenuto motorio (*muro*, *bracchetto*, *carrozzino*, quest'ultimo forse individuabile nella figura di una *poussette*).

In tutte le contraddanze, tranne una, è presente l'indicazione, in posizione finale e senza altra specifica, del taice (o meglio, della figura di taice)⁵¹. Al pari della più tarda *Collezione di ballo* del 1805 nell'unica contraddanza (la n. 3) che non presenta il taice a metà coreografia è invece indicata una «Alemanda» della coppia con la mano destra e poi con mano sinistra⁵². Colpisce poi la presenza di due notazioni musicali, rispettivamente di *Alemandes* e di due *Contradanze* esplicitamente indicate come *francesi*, probabilmente incluse a uso didattico, prive di notazione coreografiche e quindi destinate a essere solo suonate, indice di come l'allemande stesse percorrendo la sua storia autonoma quale forma musicale.

Le fonti inedite. Le *Contradanze per la lezione delle LL. AA. RR. l'Arciduchi con sue figure e musica*

La seconda delle fonti inedite è costituita dalle *Contradanze per la lezione delle LL. AA. RR. l'Arciduchi con sue figure e musica*, manoscritto adespoto di piccolo formato, adatto per essere tenuto in mano mentre lo si consultava e dotato di preziosa rilegatura⁵³, prodotto, probabilmente tra il 1775 ca. e il 1799 ca., come desumibile da caratteri estrinseci ed intrinseci, nell'ambito della corte fiorentina dei Lorena dell'epoca presumibilmente di Pietro Leopoldo (Arciduca dal 1765 al 1790, dal 1790 al 1792 Imperatore asburgico) o del suo successore, il figlio Ferdinando III (Arciduca dal 1790 al 1799).

51. Si riporta a titolo esplicativo la descrizione (nella quale sono state sciolte le abbreviature presenti e normalizzato l'uso delle maiuscole) della contraddanza n. 5: «Il primo cavaliere balletto con la seconda dama, a due mani, e giro | La prima dama il medesimo con il secondo cavaliere | Muro | Prima e seconda coppia stella | Taice».

52. Contraddanza n. 3: «La prima coppia passa, e scala | La prima e seconda coppia stella | La prima e seconda coppia balletto, e ciascheduno Alemanda con mano dritta, con la sua coppia | La prima e seconda coppia il medesimo con la mano manca | La prima coppia rimonta, passa e scala | Intreccio», la cui figurazione trova riscontro nell'ultima delle otto figure del cotillon del cosiddetto manoscritto Belgioioso, in notazione Feuillet e risalente al 1720 circa, nella figura chiamata appunto *a allemande* [sic] ([*Contredances*], ms adespoto, cit. Sotto l'analoga figura eseguita dalla seconda coppia è riportata la scritta «autant de l'autre main et lon reprend le refrain page 2»).

53. *Contradanze | per la lezione | delle LL. AA. RR. l'Arciduchi | con sue figure e musica*, cc. I-II, 12, III-IV, 185x135 mm. Il manoscritto, conservato presso la Biblioteca del Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze, collocazione CF.75bis, è fornito di una rilegatura in pelle con fregi in oro e una figura danzante sul piatto.

Figlio di Maria Teresa d'Asburgo e di Francesco I di Lorena, l'Arciduca Pietro Leopoldo, sposato nel 1765 con Maria Luisa di Borbone-Spagna, sorella del Re di Napoli Ferdinando IV di Borbone, sovrano illuminato che aveva portato la Toscana all'avanguardia in Europa, era notoriamente grande amante del ballo, del lusso e del gentil sesso; tra le sue amanti si annovera la ballerina romana Livia Raimondi, dalla quale ebbe un figlio⁵⁴. Strettissimi i legami e le relazioni di carattere politico, culturale e mondano con il Regno di Napoli, grazie anche al matrimonio nel 1768 di Ferdinando IV con la sorella di Pietro Leopoldo, Maria Carolina d'Asburgo-Lorena. Tali legami erano stati resi ancor più stretti in seguito al matrimonio, nel 1790, del nuovo Arciduca di Toscana Ferdinando III con una figlia di Ferdinando IV di Borbone, Luisa Maria Amalia di Borbone-Spagna.

Era quindi quale ausilio alle "lezioni" di ballo degli Arciduchi (se non direttamente di Pietro Leopoldo e della consorte, sicuramente di alcuni dei loro sedici figlioli, tra i quali il futuro Arciduca di Toscana Ferdinando III, oppure addirittura di costui e della sua giovane moglie) che le *Contraddanze* erano state redatte, con ogni probabilità da un maestro di ballo di corte, quasi certamente anche autore delle coreografie, non necessariamente delle musiche⁵⁵. Tra i maestri di ballo attivi alla corte dei Lorena, in genere pure «inventori» e «compositori» o «direttori» dei balli del Teatro della Pergola posto sotto la protezione dell'Arciduca, spicca il nome del francese Antoine Pitrot, uno dei protagonisti della danza settecentesca, sicuramente presente a Firenze tra il 1774 e il 1780, quindi nel 1797, nel ruolo di compositore di balli alla Pergola e di maestro di ballo dell'Arciduca⁵⁶.

Il manoscritto in questione comprende la notazione musicale, posta in alto della pagina, di diciotto contraddanze, indicate col numero progressivo, espressa mediante un solo rigo musicale recante la chiave di violino, di brevi e facili melodie in 2/4 di sedici, ventiquattro o trentadue battute quasi sempre composte da frasi da otto, da ripetere sino alla conclusione della danza, destinate con ogni probabilità a essere eseguite per violino dallo stesso maestro, secondo la prassi dell'epoca. Al di sotto della notazione sono riportate le indicazioni coreografiche delle contraddanze, tutte in formazione di *longway*, si direbbe per due o tre coppie con l'eccezione dell'ultima danza, per otto, senza dubbio un cotillon in circolo o in *carré*, espresse sinteticamente in modo letterale e le cui figure, assai semplici anche considerata la destinazione didattica, sono contraddistinte da un numero progressivo (solitamente da 1 a 6 o a 8, tranne il cotillon finale che ne ha sedici). Al pari delle altre fonti sinora citate, con

54. Cfr. [Francesco Beccatini], *Vita pubblica e privata di Pietro Leopoldo d'Austria, Granduca di Toscana, poi Imperatore Leopoldo II*, All'Insegna del Mangia, Siena 1797.

55. Considerata la veste curata ed elegante e la grafia ordinata del manoscritto, non è tuttavia da escludere che la sua redazione materiale possa essere stata affidata a uno scrivano.

56. Sull'attività di Pitrot cfr. Marcello De Angelis, *Melodramma, spettacolo e musica nella Firenze dei Lorena. Francesco I, Pietro Leopoldo, Ferdinando III (1750-1800). Repertorio*, Giunta Regionale Toscana, Firenze; Bibliografica, Milano 1991; Marcello De Angelis, *La felicità in Etruria. Melodramma, impresari, musica, virtuosi. Lo spettacolo nella Firenze dei Lorena*, Ponte alle Grazie, Firenze 1990. Sul ballo nella corte dei Lorena, cfr. Marina Nordera, *La cultura di danza nella Firenze dei Lorena*, in Fabio Mollica (a cura di), *Aspetti*, cit., pp. 166-189.

l'eccezione già rilevata di Magri, non sono presenti notazioni spaziali o altri segni grafici.

L'interpretazione delle indicazioni relative delle figure coreografiche non è priva di difficoltà, in quanto espressa mediante termini, alcuni dei quali già incontrati nelle fonti precedentemente esaminate, ben noti ai destinatari contemporanei ma di cui, al lettore odierno, non è sempre chiaro il contenuto cinese. Qualche termine, come *Bella zoja*, si riferisce con ogni probabilità a figure contenute in altre contraddanze (nel caso specifico una contraddanza denominata *Bella gioia* o *Belle joie*), altri, per esempio *braccino*, *galoppino* o *scappatina*, sono interpretabili senza grandi problemi, altri ancora, come *facciatina al muro* e *cifra* (o *mezza cifra*, probabilmente la figura di 8 o di mezzo 8 eseguita dalla prima coppia intorno alla seconda) sono abbastanza oscuri, traccia di quell'oralità insita in quasi tutte le fonti coreiche del passato alla quale si è già accennato. Per tale ragione, è sembrato utile porre in appendice un *thesaurus* comparativo dei termini italiani indicanti le figure nelle fonti sinora esaminate, annotando ove possibile, tra parentesi quadre, i corrispettivi francesi presenti in traduzione.

Ben quindici contraddanze contengono indicazioni di figure di taice (o *taic*, o *taisc*), da intendersi probabilmente come un *tour d'allemande*, nell'ultima o penultima figura. Più precisamente, allorché si trova in posizione finale, in sei contraddanze (nn. 1, 2, 4, 5, 6, 8) è indicato «Balletto, e taice»; in altre quattro (nn. 11, 12, 14, 15) «Taic, e da capo»; quando è nella penultima figura, in due (nn. 3, 9) è scritto «Taice, e tornando a posto» e in altre due (nn. 16 e 17) «Taic rimettendo la donna a posto». Più complessa la coreografia della contraddanza n. 18, in formazione di cotillon per otto danzatori, che nonostante la sua lunghezza ha una musica di sole otto più otto battute, ripetute, come solitamente avveniva nel cotillon, tante volte quanto fosse necessario, e nel quale l'indicazione di taice si trova sia a metà sia nel finale.

È poi da notare che in coda al manoscritto sono presenti due brevi notazioni musicali (intitolate rispettivamente *Taic* e *Taisc* ed entrambe di trentadue battute in $3/4$, in realtà in $3/8$) senza indicazioni coreografiche, al pari di quanto presente in Magri e forse analogamente a questo utilizzate a chiusura delle contraddanze, o anche come balli a sé stanti.

Conclusioni

Le fonti inedite di cui abbiamo trattato presentano una particolarità interessante non solo per la presenza di un tipo di contraddanza che potremmo definire “italiano”, connotato da una maggiore semplicità nelle sue figurazioni e da una terminologia peculiare, ma anche per lo studio dell'affermazione, sul finire del secolo, del taice, termine con cui in Italia si indicava l'allemande o il *Teutsch* di origine tedesca. Le molteplici citazioni in ambito napoletano, che ne fanno risalire la moda addirittura al 1749, e la sua presenza in fonti fiorentine ci riporta a due corti, strette da un doppio intreccio matrimoniale alla casata austriaca e tra le quali assidui erano i contatti e gli scambi culturali, che potrebbero

essere state più sensibili di altre all'introduzione del nuovo ballo d'origine austro-germanica. Una diffusione avvenuta probabilmente non solo tramite maestri di ballo e coreografi ma anche musicisti di provenienza centro e nordeuropea, o da tali repertori influenzati. Come sempre in ambito storico, il ritrovamento di nuove fonti potrà confermare, o al contrario anche capovolgere, queste ipotesi.

Quel che è certo è che il taice rappresentò una prima rivoluzione nell'ambito dei balli di coppia, per l'innovativo uso delle braccia e dei modi di legarsi e per il giro allacciato, modalità assai più libere di quelle sino allora sperimentate nelle sale aristocratiche e proprie dell'ambito popolare, al pari della possibilità di improvvisare, sia pure nell'ambito delle regole del ballo. In tal senso, il taice, come prima di esso la contraddanza, è specchio delle nuove socialità e relazioni tra i sessi che stavano prendendo forma, e di sensibilità più giocose, più "naturali", che nel secolo successivo decreteranno il successo di balli sociali quali la *quadrille*, che con la sua disposizione in quadrato permetteva maggiore interazione e coinvolgimento dei danzatori, oppure, al contrario, l'isolamento della coppia nei balli allacciati e "giranti" quali il *valzer*, la cui codificazione da parte dei maestri di ballo ai suoi esordi fu dall'allemande fortemente influenzata. Ma anche questa è un'altra storia, al pari della sua diffusione in Italia, che vale la pena di essere raccontata per esteso.

APPENDICE

THESAURUS DEI TERMINI ITALIANI DELLE FIGURE NELLE FONTI ITALIANE DELLA CONTRADDANZA (1779-1805)

FONTI – ABBREVIAZIONI

AMC: Antonio Minghi, *Coreofilo, o sia Maniera d'istruirsi nel ballo che comprende il Minué, diverse contraddanze, la Frullana, il Taisce* (Firenze 1790)

CLA: *Contraddanze per la lezione delle LL. AA. RR. l'Arciduchi con sue figure e musica* (ms, Firenze s.d.)

CMB: *Collezione di musica e ballo de' più celebri autori di Parigi e Londra* (Firenze 1805)

GMT: Gennaro Magri, *Trattato teorico-prattico di ballo* (Napoli 1779)

PNC: Pietro Nieri, *Per Le loro Eccellenze Corsini N° 12 Contradanze* (ms, Roma s.d.)

Tabella 1: Fonti italiane della contraddanza 1779-1805: quadro sinottico dei termini italiani delle figure

FIGURE	GMT	CLA	PNC	AMC	CMB
<i>Alemanda, Figura di</i>			X		X
<i>Balletto [Rigaudon, CMB]</i>		X	X	X	X
<i>Balletto fermo</i>	X				
<i>Bella zoja</i>		X			
<i>Bilanciare la vita [Balancé, CMB]</i>					X
<i>Biscia</i>	X				
<i>Braccetto, braccietto</i>	X		X		X
<i>Braccietto figurato [braccio dx-sin, CMB]</i>					X
<i>Braccino, braccino di giro intero</i>		X			X
<i>Braccio, mezzo braccio</i>	X				
<i>Carè per il lungo</i>		X			
<i>Carè, mezzo carè</i>	X	X			X
<i>Carrozino</i>			X		
<i>Catena</i>	X	X	X	X	X
<i>Cerchio [Rondeau, GMT]</i>	X				X
<i>Chàine de dame</i>					X
<i>Chassé</i>					X
<i>Chassé croisé</i>					X
<i>Cifra, mezza cifra</i>		X			X
<i>Coda di gatto [Queie de chat, CMB]</i>					X

FIGURE	GMT	CLA	PNC	AMC	CMB
<i>Contrattondo</i>					X
<i>Croce</i>	X				
<i>Dechassè</i>					X
<i>Facciatina</i> [<i>Face à face?</i>], <i>Facciatina in 2, 3, 4</i>		X			X
<i>Facciatina al muro</i>		X			X
<i>Facciatina in giù/in su</i>		X			X
<i>Figura scempia</i>		X			
<i>Fila</i>			X		
<i>Galoppo in mezzo</i>					X
<i>Galoppo, galoppino</i>		X			X
<i>Giro di mani</i> [<i>Tour de mains, CMB</i>]					X
<i>Giro, giro in tondo</i>	X	X	X	X	X
<i>Intreccio, Intreccio figurato</i> [<i>Chàine anglaise entière, CMB</i>]		X	X	X	X
<i>Mezzo giro</i>	X	X	X	X	X
<i>Mezzo intreccio</i> [<i>Demi chaîne anglaise, CMB</i>]				X	
<i>Mulinello, Molinello, giro a</i>	X	X			
<i>Muro</i>			X		X
<i>Passeggio lungo la fila</i>					X
<i>Passeggio, passeggiata</i>		X			X
<i>Pergola</i> [<i>Point d'orgue, CMB</i>]					X
<i>Poussette</i>					
<i>Quarré</i> [<i>Carrè</i>]					X
<i>Scalare</i>	X	X	X	X	X
<i>Scappatina</i>		X			X
<i>Schiena a schiena</i> [<i>Dos-à-dos, CMB</i>]	X				X
<i>Stella figurata</i> [spiegazione in CMB]					X
<i>Stella, mezza stella</i>	X			X	X
<i>Tondo, In tondo</i>	X			X	
<i>Traversano, Ritraversano</i> [<i>Traversé, Retraversé, CMB</i>]					X

Giulia Bordignon

Dalla filologia alla teatrabilità, e ritorno: il ruolo del coro danzante negli spettacoli classici al Teatro greco di Siracusa tra il 1914 e il 1948*

A fronte delle acquisizioni critiche ormai consolidate, nel panorama degli studi sulla coreutica, relative alle esperienze e alle forme dell'*Ausdruckstanz* di ambito germanico degli anni Trenta del Novecento e altresì più in generale ad alcune delle istanze della neo-nata danza moderna agli inizi del secolo – che si connettono in modo esplicito e programmatico al recupero delle radici antiche di questa forma artistica – poco indagato è forse uno dei contesti in cui i germi della nuova “danza d’espressione” trovarono effettiva sperimentazione in Italia, vale a dire gli allestimenti dei drammi di Eschilo, Sofocle ed Euripide riportati in scena nel Teatro greco di Siracusa a partire dal 1914.

Il presente saggio si configura come una ricognizione critica dei materiali custoditi presso l’Archivio dell’Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA) che conserva, nella sede storica della Fondazione a Siracusa, un vastissimo repertorio di testimonianze – fotografie, costumi, bozzetti, carte d’archivio, traduzioni, spartiti musicali – relative agli allestimenti nella cavea siracusana, dalle pionieristiche esperienze primonovecentesche sino ai giorni nostri. Questo patrimonio costituisce un punto di osservazione privilegiato per guardare all’evoluzione della danza libera moderna in quello che potremmo definire, mutuando le parole dello scenografo Duilio Cambellotti, un «grembo scenico» d’elezione¹.

Nel dramma antico il coro – da cui, come noto, per diretta derivazione etimologica proviene anche la definizione di “coreutica” per indicare le diverse discipline della danza – assolve a molteplici funzioni: si tratta di un ruolo drammaturgico peculiare che rende il coro, per usare la definizione che ne dà Friedrich Nietzsche ne *La nascita della tragedia*, insieme «musicista, poeta, danzatore e visionario»². Il problema che si pone nel riportare in scena la tragedia greca è quello di trovare per i diversi componenti che la animano – in particolare musica e danza – soluzioni attuali per ricreare forme perdute: le forme

* Le fotografie e i materiali d’archivio riportati nel testo sono di proprietà della INDA Fondazione Onlus di Siracusa.

1. Duilio Cambellotti, *Introduzione ad un album di scenografie*, in Id., *Teatro storia arte*, a cura di Mario Quesada, Edizioni Novecento, Palermo 1999, p. 57.

2. Cfr. Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. it. di Sossio Giametta, Adelphi, Milano 2006, p. 62 (I ed. *Die Geburt der Tragödie*, Fritsch, Leipzig 1872).

sceniche adottate per i primi dieci Cicli di Rappresentazioni Classiche siracusane, dal 1914 al 1948, danno conto precisamente di questo complesso problema di reinvenzione.

Gli spettacoli siracusani, a partire da *Agamennone* allestito nel 1914, sono inizialmente concepiti come vere e proprie «rievocazioni» archeologiche, e sono affidati per oltre un decennio a un filologo, Ettore Romagnoli, che cura non solo la traduzione, ma si occupa anche della direzione artistica e in alcuni casi della composizione delle musiche³.

Nell'auspicio di creare con il riallestimento delle tragedie greche un «teatro per tutto un popolo», nei primi spettacoli Romagnoli si riaggancia a una tradizione teatrale che ben risponde a questa istanza: il melodramma. Nei primi spettacoli di Siracusa il coro è costituito dal gruppo di attori che si dispone, fermo nello spazio dell'orchestra, a recitare intorno alla *thymele*, affiancato da un coro cantante che propone gli stasimi, cioè le parti liriche della tragedia, su musiche suonate fuori scena (caratteristica, questa, che gli allestimenti manterranno fino agli anni Cinquanta). In *Agamennone* 1914 e in *Coefore* 1921, portate in scena dopo la lunga interruzione dovuta alla Prima guerra mondiale, il coro cantante fa parte di un consistente gruppo di comparse che conferisce maestosità all'allestimento. In entrambi gli allestimenti, però, i movimenti orchestrici del coro – pur testimoniati dalle fonti antiche – non sono previsti.

Sarà opportuno ricordare qui che nei primissimi anni del Novecento i filologi e gli studiosi di letteratura antica sono impegnati in un dibattito teorico che mira a definire con precisione il ruolo drammaturgico del coro tragico, la cui presenza appare ingombrante ma ineliminabile, in quanto è considerata, giusta il dettato della *Poetica* di Aristotele, come la radice da cui germina il dramma. Dato che nella teorizzazione di scuola aristotelica il coro è ἀπρακτος, privo di azione⁴, già da Wilamowitz esso è definito come «perpetuum tragicae artis impedimentum»⁵ a causa della sua inamovibilità dallo spazio dell'orchestra. Sulla scorta della teorizzazione antica, lo stesso Romagnoli così scrive a proposito dell'interazione tra personaggi e coro: «Che cosa stavano a fare quei ventiquattro personaggi, piantati lì come pioli? Qualche volta la presenza si giustificava; più spesso riusciva superflua; non di rado, grottesca»⁶.

A fronte della scarsità di informazioni ricavabili dalle fonti antiche circa la specifica forma assunta dai movimenti del coro nel dramma antico, Romagnoli avverte il pericolo di vivificare mediante forme moderne la danza antica, ovvero il rischio di contaminare l'austerità del genere tragico con il «balletto»,

3. Sulla figura di Romagnoli, cfr. Gino Cucchetti, *Ettore Romagnoli: a venticinque anni dalla sua morte, a cinquant'anni dalla prima delle rappresentazioni classiche*, S.T.E.U., Urbino 1964; sui presupposti ideologico-culturali dell'allestimento del 1914, cfr. Giovanna Di Martino, *Sicilianità "greca" e italianità alla vigilia della Grande Guerra. Il caso dell'Agamennone*, in «FuturoClassico», n. 5, 2019, pp. 174-208, online: <https://ojs.cimedoc.uniba.it/index.php/fc/article/view/1094/908> (u.v. 13/9/2020).

4. Arist. *Poet.* 56 a 25; Ps. Arist. *Prob.* 9 22b 26.

5. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, *Analecta euripidea*, Borntraeger, Berlin 1875, p. 212.

6. Ettore Romagnoli, *Il teatro greco*, Fratelli Treves, Milano 1918, p. 31.



Fig. 1: *Agamemnone*, 1914: il coro recitante dei Vecchi argivi è disposto accanto alla *thymele* (foto Archivio Fondazione INDA).

soprattutto considerando la compostezza, la «pittorresca maestà» che secondo lo studioso il coro doveva necessariamente mantenere nel corso del dramma⁷.

Negli anni seguenti, a ogni modo, le idee di *Gesamtkunstwerk* e di *Wort-Ton-Drama*, che D'Annunzio andava propugnando in contrasto con la critica nietzscheana a Wagner⁸, trovano infine anche in Romagnoli un convinto assertore. Ma rispetto al modello di «arte sintetica» in cui parola, musica, danza dovevano comparire tutte in scena come discipline «sorelle»⁹ mancava ancora agli spettacoli del Teatro greco l'ultima componente, quella appunto della danza: a questa lacuna Romagnoli pone rimedio con la scelta di una tragedia che esplicitamente richiede l'inserimento di danze, *Baccanti* di Euripide, portata in scena nel 1922 a giorni alterni con *Edipo re* di Sofocle. Allo stesso modo in cui l'opera wagneriana funzionava come modello «di ritorno» per la messa in scena del dramma antico, era necessario trovare forme di danza attuali per riproporre quelle antiche, adattandole al gusto contemporaneo senza però compromettere il tono *σπουδαῖον*, serio, della rievocazione classica, filologicamente

7. Ettore Romagnoli, *La diffusione della cultura classica in Italia, discorso letto su invito della rivista «Atene e Roma»* (Firenze 1911), ora in Ettore Romagnoli, *Lo scimmione in Italia*, Zanichelli, Bologna 1919, pp. 176-229: pp. 222-223.

8. Cfr. Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea: sul teatro di Gabriele Annunzio*, Franco Angeli, Milano 1992, p. 31 sgg.

9. C. F., *Il dramma greco e l'opera di Wagner*, in «Rappresentazioni Classiche al Teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato», anno II, n. 2, febbraio 1922, pp. 6-10.

fondata.

Proprio agli inizi del XX secolo, per altro, la danza si trova, come è noto, a ridefinire gli orizzonti del proprio statuto artistico anche in connessione con una nuova percezione della corporeità, che prendeva spunto, già a metà dell'Ottocento, dalle pionieristiche idee di François Delsarte¹⁰. È in questi decenni infatti che nasce la danza “moderna”, contrapposta a quella “classica” insegnata nelle accademie. Paradossalmente sarà la prima, non la seconda, a trovare spazio sulla scena siracusana: danza moderna per il dramma antico. Il Segretario del Comitato per le Rappresentazioni al Teatro greco di Siracusa, Vincenzo Bonajuto, scrive nel 1927:

Riccardo Wagner [...] si prefisse di dare le nuove leggi estetiche alla ritmica del nuovo dramma musicale. Non più il balletto ma una serie di movimenti ritmici che, fondendosi con l'azione drammatica, esprimessero plasticamente quello che la parola ed il suono hanno da significare. Ma rinnovata la legge estetica bisognava rinnovare completamente le scuole di ballo esistenti presso i maggiori teatri¹¹.

Anche per la danza, come per il teatro in generale, la battaglia per il rinnovamento si combatte sul campo della convenzione artistica: i canoni e i virtuosismi accademici del balletto vengono rigettati in favore di una nuova «legge estetica» – per usare le parole di Bonajuto – che si concretizza in una più libera espressività corporea, tesa a manifestare più profonde, originarie, pulsioni ritmiche. Tale libertà espressiva, tuttavia, necessita pur sempre di modelli: solo così, riferendosi a rinnovati canoni disciplinari, la nuova danza moderna può acquisire l'autorevolezza di una vera e propria “arte”. Come il melodramma wagneriano trova legittimazione nella tragedia greca, anche la danza libera, in alcune delle sue declinazioni, fa riferimento al recupero delle sue radici, nell'esaltazione di un'originaria naturalezza dell'espressione corporea in giustapposizione agli artifici della danza “classica”. Bastano poche parole di Isadora Duncan per indicare le coordinate di riferimento di questa nuova idea di danza, inclusa nel novero delle arti in nome del modello classico:

Sulla sommità dell'Olimpo, vestite di tuniche leggere, le Muse danzano in cerchio attorno ad Apollo: tutti si chiedono dove sia Tersicore, perché non venga a raggiungere le sorelle. [...] Cosa possiamo fare per restituirle il posto fra le Muse? Dobbiamo ritrovare la bellezza della forma e il movimento che l'accompagna. Dalla forma ideale si dovrà ritrovare la naturale plasticità del movimento¹².

Niente di più adatto dunque per gli spettacoli siracusani che «restituire il posto a Tersicore» con l'introduzione nelle parti corali di una danza contemporaneamente “moderna” e “antica”: un coro che potesse essere in linea con la sensibilità di un pubblico più vasto, e accettabile anche per gli specialisti

10. Cfr. Elena Randi, *Il magistero perduto di Delsarte: dalla Parigi romantica alla modern dance*, Esedra, Padova 1996.

11. Vincenzo Bonajuto, *Il teatro all'aperto*, Sindacato Italiano Arti Grafiche, Roma s.d. [ma 1927], p. 92.

12. Isadora Duncan, *Dell'arte della danza*, in Silvia Carandini – Elisa Vaccarino (a cura di), *La generazione danzante*, Di Giacomo, Roma 1997, p. 85 (I ed. *De l'art de la danse*, in «L'Oeuvre», 1909, p. 11).

studiosi della classicità. In relazione all'inserimento delle danze negli spettacoli del 1922, Romagnoli assume comunque un tono particolarmente prudente:

L'elemento che finora non avevo potuto introdurre era la danza, e introdurlo era difficilissimo, perché non sappiamo con precisione in che modo fosse praticato nelle rappresentazioni antiche, e anche all'infuori di questa considerazione, [...] al nostro sentimento ripugna quasi una danza introdotta nella compagine di tragici eventi. In queste rievocazioni [...] di drammi antichi, occorre usare molta più cautela e prudenza che in genere non s'immagini, per non comprometterle dinanzi al giudizio di un pubblico e di una critica non eccessivamente disposti a tali tentativi artistici. Sicché anche per questo elemento della danza, come per ogni altro, ho creduto bene procedere per assaggio, e ho scelto quindi un dramma nel quale il ballo fosse imperativamente richiesto dall'azione¹³.

Solo la particolare qualità drammaturgica di *Baccanti* sembra dunque giustificare l'inserzione di danze nello spettacolo. La prudenza di Romagnoli – sintomo dei pregiudizi che in questi anni la cultura italiana nutre verso la danza *tout court* – pare indicare la necessità di conformarsi, nella «rievocazione», a un campo di indagine degli studi classici all'epoca ancora poco perlustrato. I primi studi sistematici sulla danza antica risalgono infatti allo scorcio del secolo e agli stessi anni dei primi allestimenti nei teatri antichi all'aperto¹⁴. Si tratta di testi eminentemente descrittivi, che raccolgono le fonti letterarie antiche relative alla coreutica e tentano di metterle in connessione con le fonti figurative, restando però generici lavori di tipo repertoriale, al di qua di una vera indagine critica sull'argomento. Lo studio del 1896 di Maurice Emmanuel *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*, comunque, risulta di notevole interesse: l'autore mette in relazione le testimonianze greco-romane con la possibilità di una concreta riproduzione della danza antica, proponendo una serie di sequenze cronofotografiche in cui le danzatrici ricreano le movenze tramandate dalle immagini della classicità¹⁵. In generale, in questi primi studi di storia dell'orchestica largo spazio viene dato alla trattazione delle danze orgiastiche, ma lo studio delle danze del coro nella tragedia resta «immer noch ein etwas ungeklärtes Kapitel»¹⁶, un capitolo ancora pieno di incertezze.

Introducendo il testo euripideo di *Baccanti*, Romagnoli definisce la tragedia «un gran fregio che

13. [Anonimo], *Teatri e concerti. Ettore Romagnoli parla delle rappresentazioni classiche*, in «Perseveranza», 29 aprile 1922, Archivi Fondazione INDA di Siracusa (da qui in avanti AFI), Rassegna Stampa 1922.

14. Si veda ad esempio Maurice Emmanuel, *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Hachette, Paris 1896; Fritz Weege, *Der Tanz in der Antike*, Max Niemeyer Verlag, Halle-Saale 1926; e cfr. William Ridgeway *The Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races, in Special Reference to the Origin of Greek Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1915; per una trattazione aggiornata relativa alla danza nell'antichità si veda Laura Gianvittorio (a cura di), *Choreutika: Performing and Theorising Dance in Ancient Greece*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2017.

15. Maurice Emmanuel, *La danse grecque antique*, cit.; per un'analisi del testo: Linda Selmin, *Onda mnestica e corpo danzante. Il movimento e la permanenza dell'antico nella teoria di Aby Warburg*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2001-2002, p. 77 sgg; per una trattazione più ampia relativa alla storiografia della danza antica si veda Frederick Naerebout, *Attractive performances: ancient Greek dance; three preliminary studies*, Brill Academic Pub, Amsterdam 1997.

16. Fritz Weege, *Der Tanz in der Antike*, cit., p. 105.



Fig. 2: *Baccanti*, 1922: la danza delle Menadi (foto Archivio Fondazione INDA).

corre intorno al gruppo centrale del trionfo di Dioniso»¹⁷: nell'allestimento di Siracusa, le protagoniste di questo «fregio» sono proprio le danzatrici che entrano in scena nella *parodos*, negli stasimi, nel finale del dramma.

Frequentissimi sono gli accostamenti che anche la stampa propone per il coro danzante con immagini tratte dall'arte figurativa:

Quante visioni d'arte evoca la mutevole grazia di queste fanciulle [...]? È la baccante che balza viva nel fluttuar della veste raccolta in minutissime pieghe, e aperta su l'omero come un'ala, nel rilievo marmoreo del Capitolino; figure muliebri della statuaria arcaica; immagini frementi, care alle pitture vascolari dell'ultima età micenea; creature di moti di luce imprigionate in vasi di vetro, d'oro, di argento¹⁸.

Nella descrizione, sculture ellenistiche si mescolano ecletticamente a forme arcaiche e a figure fatate che sembrano appena uscite dalla penna di qualche scrittore simbolista. Sulla modernità di *Baccanti* 1922 possiamo leggere la lucida analisi di questa recensione:

17. Ettore Romagnoli, *Introduzione*, in Euripide, *Le Baccanti*, traduzione in versi italiani di Ettore Romagnoli, Zanichelli, Bologna 1922, p. 12.

18. Francesco Albano, "Le Baccanti" d'Euripide rivivono nel Teatro Greco di Siracusa, in «La Tribuna», 28 aprile 1922, AFI, Rassegna Stampa 1922; sulla stampa come fonte di ricerca sulla danza nel periodo 1920-1945 si veda Giulia Taddeo, *Note sulle fonti della ricerca in danza. Lo strano caso della stampa italiana di epoca fascista*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 7, 2015, pp. 137-191, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/5962/5682> (u.v. 13/9/2020).

La tragedia ha ricevuto al Teatro Greco di Siracusa un tale contenuto di moderna convulsa poesia che si può dire benissimo che la sua rappresentazione è stata un mezzo per esprimere in un modo grandioso e spettacoloso tutto l'estetismo dionisiaco che lo spirito moderno può creare [...]. Sono state loro [*sicil.* le danzatrici] a dare esistenza al dramma in un mondo astratto, autonomo, allucinatorio che è stato il tono e il valore della rappresentazione. Questa rappresentazione delle *Baccanti* [...] è stata storicamente falsa in quanto la tragedia ha avuto una forma estranea al suo vero contenuto e al suo significato antico, ma viva e potente in quanto questa forma corrisponde a reali e profonde esigenze estetiche odierne¹⁹.

L'allestimento del 1922 sembra dunque rispondere perfettamente al gusto dell'epoca, sensibile alle fascinazioni esotiche e alle seduzioni estetizzanti. Il corpo di ballo, costituito di giovani siracusane e romane, è istruito da tre sorelle di origine svizzera, Lilli, Jeanne ed Emilie Braun, che a Roma avevano aperto una delle prime scuole di danza moderna in Italia, sulla scorta della lezione di Émile Jaques-Dalcroze, compositore-coreografo ideatore dell'“euritmica”, una delle più importanti correnti – accanto alla rivoluzione duncaniana – della nuova danza libera²⁰. Leggiamo un ritratto delle coreografe in una recensione dello spettacolo:

Sulla scena irrompono le Menadi. È la danza dionisiaca, ma non bisogna pensare a nulla che somigli alle consuete danze con pirolette [*sic*] e gesti convenzionali. Le signorine Lilli, Yeanne e Leonie [*sic*] Braun non sono ballerine, sono danzatrici nel senso antico e puro della parola, ossia compongono i movimenti delle loro membra seguendo il medesimo impulso ritmico e quasi direi melico che ispira al poeta i suoi versi, al musicista le sue melodie. Ma qui tutti gli elementi della loro plastica non sono arbitrari, bensì derivati da una squisita dottrina. L'occhio dell'artista afferra subito una quantità di atteggiamenti di gesti di figurazioni già veduti sui vasi, sui bassorilievi, nelle statue greche. Le signorine Braun, infatti, non sono soltanto danzatrici, non soltanto pianiste e musiciste squisite, ma posseggono anche una cultura antica e moderna che senza impelagarsi nella pedanteria arriva all'erudizione. E nel caso speciale molti avranno potuto vederle in questi giorni andare in giro nei musei di Roma. Cercavano nei marmi e sulle ceramiche greche elementi per le loro danze siracusane, ma questi elementi non sono ora più morti e rigidi, bensì vivi e vibranti in una sinfonia plastica che coi gesti e con l'infinita iridescenza dei colori delle vesti inebriano lo spirito come una vera sinfonia di voci e di suoni²¹.

I continui richiami della critica all'arte antica risultano dunque più perspicui proprio a partire dalle coordinate teoriche della nuova orchestica moderna. Le danzatrici che prendono parte alla rievocazione del dramma antico a Siracusa non sono semplici «ballerine», ma anche “erudite” che visitano i musei per reinventare le antiche figure di danza: ecco risolte le perplessità di chi, come Romagnoli, poteva nutrire dei dubbi in merito alla convenienza della danza all'interno di una rievocazione classica.

Due anni più tardi, nel 1924, l'inserimento di danze negli allestimenti siracusani è ormai avvertito come un elemento necessario per rispondere alle attese del pubblico. Mario Tommaso Gargallo,

19. Giuseppe La Ferla, “*Le Baccanti*” al Teatro Greco di Siracusa. *Ciò che sopravvive*, in «Mezzogiorno», 28 aprile 1922, AFI, Rassegna Stampa 1922.

20. Sulle sorelle Braun si veda Susanne Franco, *Lilly, Jeannette, Léonie Braun*, in *Le Dictionnaire de la danse*, sous la direction de Philippe Le Moal, Larousse, Paris 1999, *ad vocem*.

21. Francesco Albano, “*Le Baccanti*” al Teatro Greco di Siracusa. *La cronaca dello spettacolo*, in «Mezzogiorno», 28 aprile 1922, AFI, Rassegna Stampa 1922.

presidente e “padre fondatore” del Comitato per le Feste Classiche, scrive a Romagnoli:

Per quanto Lei si sia manifestato non del tutto favorevole alla danza per i nostri venturi spettacoli, credo però che sarebbe opportuno, in considerazione della mentalità della massa, introdurre qualche bella, composta danza [...]. Sono d'accordo con Lei che [...] le danze dovrebbero essere ridotte al minimo, ma credo anche che delle belle danze ben condotte di linea, non pregiudicherebbero il nostro ideale di pura arte, e, tenuto conto della etero [*sic*] qualità del pubblico, contribuirebbero molto all'immane successo artistico²².

A quanto possiamo dedurre dalla lettera, dunque, Romagnoli è ancora perplesso circa l'inserzione di danze negli spettacoli, mentre Gargallo afferma che «da quanto abbiamo potuto sentire dalle opinioni generali e dalle richieste che ci sono state fatte, sono indispensabili»²³.

Per la realizzazione delle danze nei due drammi scelti dal Comitato, *Sette a Tebe* di Eschilo e *Antigone* di Sofocle, vengono ricontattate le sorelle Braun, che così rispondono al conte Gargallo:

Noi desideriamo vivamente di partecipare e di far del nostro meglio perché le rappresentazioni riescano belle; [...] non è possibile per uno spettacolo siffatto, di importanza nazionale, far venire dall'estero il personale per le danze. D'altra parte, scuole per l'insegnamento del ballo coi metodi della danza greca, disgraziatamente, non esistono ancora in Italia, e senza aver fatto uno studio sistematico di ritmica è impossibile eseguire una danza libera da grossi errori, sia isolata sia a gruppi: è come se si volesse far suonare una sinfonia con tutti suonatori che non conoscono o conoscono appena i loro strumenti, o conoscendoli, li suonano male (e quest'ultimo sarebbe il caso delle ballerine che han fatto i corsi di balletto ordinari). Ciò che abbiamo allestito l'anno scorso non può costituire un precedente che in piccola parte. I risultati col corpo di ballo improvvisato [...] sono stati infatti ottenuti con sforzi atroci, che ci hanno esaurite, e a cui non siamo in grado di sottometterci una seconda volta, dopo il grave collasso nervoso con cui siamo uscite dalle fatiche della stagione decorsa. In tali condizioni, la soluzione più naturale che ci si è presentata è questa: preparare un corpo di ballo adeguato con elementi italiani, ma non all'ultimo momento e senza impegni sicuri per parte delle danzatrici come l'anno scorso, bensì in tempo debito e sistematicamente²⁴.

Ma le richieste delle tre coreografe – 10.000 lire per la preparazione del corpo di ballo, cui doveva aggiungersi l'onorario per le prove e la realizzazione degli spettacoli²⁵ – sono ritenute eccessive. Per trovare «un corpo di ballo adeguato» il Comitato si rivolge allora a un impresario teatrale palermitano, Vito Trasselli, che così scrive al presidente Gargallo:

Per le danze, immagini, ho dovuto affrontare una vera odissea: – ho scritto alla nota agenzia “Revere e Gallina” di Trieste (specialista del genere) ma non ho potuto ottenere niente; – ho scritto alle più note prime ballerine: alla Vianello e Placida Battaggi... niente; – ho scritto all'agenzia “Harmonia” di Milano... niente; – finalmente ho scritto al mio amico Cav. Renzo Minolli (che fortunatamente in questi giorni è stato chiamato alla direzione dell'ufficio collocamento per il teatro lirico della Corporazione Nazionale del Teatro) e così ho potuto avere il fabbisogno. È inutile

22. Lettera di Gargallo a Romagnoli, Siracusa 11 marzo 1924, AFI, Documenti 1924.

23. Lettera di Gargallo a Mulè, Siracusa 10 marzo 1924, AFI, Documenti 1924.

24. Lettera delle sorelle Braun a Gargallo, Roma 12 ottobre 1923, AFI, Documenti 1924.

25. *Ibidem*.

però pensare di trovare delle danzatrici specializzate nelle danze ritmiche (non ne esistono in Italia), però l'Ufficio s'impegna di fornire 20 sceltissime e bellissime figure, più una maestra-coreografa per creare dette danze e fare la mima²⁶.

Ma anche di questa proposta alla fine non si farà nulla, e l'*impasse* viene infine superata rivolgendosi a un istituto di danza straniero: si tratta proprio della scuola fondata da Dalcroze nel 1910 a Hellerau, nei pressi di Dresda (e in seguito trasferita a Laxenburg, vicino a Vienna). L'istituto di Hellerau fu forse contattato da uno dei membri fondatori del Comitato per le Rappresentazioni classiche, Ugo Bonanno, come si evince indirettamente da una lettera di Ettore Romagnoli a Mario Tommaso Gargallo:

Danze. A questo punto crederei opportuno non rinunciarci. La danza funebre intorno ai due fratelli e quella di gioia nell'*Antigone* faranno un effetto. Direi quindi di far venire le signorine di Hellerau (si scrive così?). Le loro pretese, che Bonanno mi comunica, mi sembrano modeste²⁷.

Le danzatrici di Hellerau, guidate dalla coreografa Valerie Kratina e in seguito dalla sua allieva Rosalia Chladek, torneranno con continuità sulla scena del Teatro greco fino alla metà degli anni Cinquanta (ad eccezione degli allestimenti del 1930), istituendo una vera e propria "tradizione" del coro danzante negli spettacoli siracusani.

A differenza degli spettacoli del ciclo precedente, nel 1924 le danzatrici sono sempre in scena, non solo per gli intermezzi corali, ma anche per realizzare una sorta di commento mimico dell'intero dramma:

Le movenze ritmiche, che hanno offerto dei quadri plastici di meravigliosa bellezza [...] nelle infinite variazioni esprimenti il terrore o la gioia, la preghiera o lo sdegno [...] hanno formato, insieme col motivo musicale, il miglior commento [*sic*] della tragedia. L'attenzione degli spettatori è stata attratta da un'intima partecipazione, da una specie di incantamento derivato dalla intuizione psicologica con cui attraverso l'espressione e gli atteggiamenti del corpo, sono state rese le intime ragioni del dramma²⁸.

I «quadri plastici» che cristallizzano in «istantanee» i moti dell'animo sembrano caratterizzare l'orchestica dei primi decenni del secolo, tanto che pochi anni dopo Anton Giulio Bragaglia definirà le nuove forme di danza «scultura vivente»²⁹, forse influenzato anche dall'esplicito e programmatico richiamo da parte dei più moderni coreografi ai modelli dell'arte greca.

26. Lettera di Trasselli a Gargallo, 26 febbraio 1924, AFI, Documenti 1924.

27. Lettera s.l. e s.d. di Romagnoli a Gargallo, AFI, Documenti 1924.

28. Giuseppe Agnello, *Il trionfo del dramma greco nel teatro di Siracusa*, in «Popolo», 21 maggio 1924, AFI, Rassegna Stampa.

29. Anton Giulio Bragaglia, *Scultura vivente*, L'Eroica, Milano 1928; sulla figura di Bragaglia e la sua riflessione sulla danza, si veda Giulia Taddeo, *Il posto del corpo. Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 4, 2013, pp. 57-116, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4200/3652> (u.v. 13/9/2020).



Fig. 3: *Sette a Tebe*, 1924: il coro danzante come «scultura vivente» (foto Archivio Fondazione INDA).

La riflessione teorica di Dalcroze, in realtà, pur riconoscendo appieno la portata rivoluzionaria delle idee di Isadora Duncan, considera tali riferimenti figurativi come una riproduzione artificiosa:

I ballerini della scuola Duncan hanno gesti [...] sovente ricalcati sull'antico, essi riproducono attitudini di statue greche, non sono mai l'affermazione costante d'una personalità, l'espressione d'un sentimento spontaneo e sincero. [...] Essi non si fanno attendere, sono sempre là, non sono mai la conseguenza fatale delle sfumature dei sentimenti suscitati dalla musica. Poi infine essi non traducono mai la mentalità odierna dell'uomo³⁰.

La spontaneità emotiva che la danza deve esprimere sta, secondo Dalcroze, proprio nella valorizzazione del flusso del movimento rispetto ai “fermo-immagine” che caratterizzano alcune posture della danza libera moderna:

Lo studio delle attitudini stabilite dalla statuaria greca, si è imposto a numerosi artisti danzatori, desiderosi di un rinnovamento nelle forme [...]. Ma non bisogna scordare che le figure isolate degli antichi scultori sono tutte ispirate direttamente dall'arte così complessa dell'*orchestica*; quest'arte che secondo Luciano e Platone, consisteva «nell'esprimere tutte le emozioni per mezzo del gesto». Il fatto di fissare, di stilizzare i momenti supremi della danza e del gestire, distrugge la continuità del movimento e interrompe il collegamento degli atteggiamenti. Non basta dunque al danzatore moderno di riprodurre alcuni atteggiamenti decorativi classici, che nell'*orchestica* greca segnavano semplicemente dei tempi di pause, per risuscitare e ritmare la vita che animava le danze classiche³¹.

30. Émile Jaques-Dalcroze, *Ritmo musica educazione. Prima traduzione italiana autorizzata dall'autore*, Hoepli, Milano 1925, p. 246.

31. *Ivi*, p. 306.

I «quadri plastici» delle coreografie trovano rispondenza nel concetto greco di σχῆμα (“sagoma”, “figura”)³²: il termine sottende un portato espressivo che non è né esclusivamente formale né meramente mimico, ovvero un contenuto di ῥῆθη e πάθη specificamente associati a una determinata gestualità³³. Si tratta di un concetto straordinariamente vicino a quello che – in quegli stessi anni – va elaborando lo storico della cultura Aby Warburg, partendo da riflessioni relative alla «vita postuma» dell’antichità: quello di *Pathosformel*, “formula di pathos”, impronta figurativa dell’espressività intensificata, che mantiene intatta la propria efficacia rappresentativa nelle dinamiche della trasmissione dall’arte antica alla contemporaneità³⁴. È lo stesso Dalcroze, d’altra parte, a riconoscere il portato espressivo di alcuni specifici moti del corpo, che potremmo definire come vere e proprie *Pathosformeln*:

Esistono relazioni immediate fra i movimenti istintivi del nostro corpo, la di cui continuità forma e assicura il ritorno, e le forme della nostra vita psichica. Si direbbe che il ritmo imprime un definitivo orientamento alla speculazione del pensiero, foggia le sue forme di espressione e gli suggerisca il linguaggio più atto a rivelare i principi originali della vita sensitiva e a trapiantarli nel dominio sentimentale. D’altra parte poi, sembra che, in virtù di non so qual segreto meccanismo, non ancora definito da psico-fisiologi, lo spirito sia formato dal potere di scegliere fra tutte le sensazioni motrici dell’individuo, quelle che sono le più adatte a mutarsi in impressioni durature e in immagini ritmiche definitive³⁵.

Era dunque facile ritrovare queste «immagini ritmiche definitive» proprio nelle figure dell’arte antica, quanto mai adatte alla realizzazione del coro danzante negli spettacoli classici di Siracusa. Non va inoltre dimenticato che l’isolamento del gesto appare rafforzato anche dalla perentorietà dettata dalla riproduzione tecnica del movimento nello scatto fotografico³⁶.

Con un effetto di rimbalzo nella prospettiva storica, la dinamica di “riconoscimento” di determinate formule di pathos nell’arte classica riproduce agli occhi dello spettatore moderno le medesime istanze espressive dell’*orchestes* antico. Scrive Vincenzo Bonajuto:

Si ha così oltre alla potenza tragica che è nelle parole e nell’azione e che crea la nostra più intima e profonda emozione, una forza di espressione formale che ci dà una emozione estetica che chiamerei visiva. Così il dramma oltre a sentirlo e vederlo nell’azione che si svolge tra i protagonisti, lo vediamo riflesso e figurato nell’azione mimica del coro danzante³⁷.

Avvertiamo qui l’affacciarsi di un mutamento di sensibilità nella riappropriazione teatrale dei testi antichi: accanto alle «parole» e alla vicenda drammaturgica, ciò che colpisce e provoca emozione è

32. Sul concetto greco di *schema* si veda Maria Luisa Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Edizioni della Normale, Pisa 2005, in particolare p. 133 sgg.

33. Maria Luisa Catoni, *Schemata*, cit., p. 226.

34. Sul concetto warburghiano di *Pathosformel* si veda Anna Fressola, *La danza delle Pathosformeln. Formulazioni dell’espressione corporea secondo la lezione di Mnemosyne*, in «Engramma», n. 157, luglio-agosto 2018, pp. 45-71 (consultabile anche alla pagina web http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3462).

35. Émile Jaques-Dalcroze, *Ritmo musica educazione*, cit., pp. 335-336.

36. Sul rapporto tra danza e fotografia si veda Samantha Marenzi, *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento. Steichen-Craig-Schuré-Bourdelle-Duncan*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2018.

37. Vincenzo Bonajuto, *Il teatro all’aperto*, cit., p. 92.



Fig. 4: *Medea*, 1927: il coro danzante ode le grida dei figli di Medea dentro la casa (foto Archivio Fondazione INDA).

l'impatto prettamente estetico e visivo, cui le danze del coro paiono fornire un contributo di primaria importanza.

Nel 1927 la tragedia in scena è *Medea* di Euripide. Il coro recitante resta fermo nell'orchestra, mentre a conferire movimento allo spettacolo sono nuovamente le danzatrici di Hellerau, che divengono le vere "complici" della maga barbara:

Nella *Medea* [le danzatrici] circondano la barbara derelitta, a consolarla, a placarla, a udirne i propositi orrendi [...]. Insensibilmente la danza va assumendo nella tragedia posizione e funzione di coro. Ciò non si interpone, né si oppone al corifeo parlante: è insieme un sussidio e un complemento³⁸.

A favorire la comunicazione tra danzatrici e attori è la scenografia ideata da Duilio Cambellotti: tra l'orchestra e la scena si trova infatti una gradinata che, pur restando un diaframma invalicabile per il coro recitante, è uno spazio di contatto tra coro danzante e personaggi; questo elemento connettivo tra spazi diversi – e dunque tra diversi ruoli drammaturgici – formato da gradini o piani inclinati, caratterizzerà in seguito tutte le scenografie siracusane di Cambellotti³⁹.

Gli anni Trenta si aprono con l'esplicita intenzione, da parte del regime fascista, di proporre spettacoli di massa capaci di svolgere un'efficace funzione educativa e ideologica. In questo contesto, gli

38. Alessandra Scalero, *La danza e la tragedia*, in «Bollettino dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico», anno VII, n. 4, dicembre 1928, pp. 25-30: p. 29.

39. Sulle opere di Cambellotti per il Teatro greco di Siracusa, si veda Monica Centanni (a cura di), *Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa 1914-1948*, catalogo della mostra (Siracusa, 23 maggio 2004 – 9 gennaio 2005), Electa, Milano 2004; Giulia Bordignon, "Il rispetto dell'archeologia non è schiavitù". *Memoria dell'antico e urgenza del presente nell'opera di Duilio Cambellotti per il Teatro greco di Siracusa 1914-1948*, in «Dioniso», n. 3, 2013, pp. 263-294.

spettacoli del Teatro greco di Siracusa trovano una collocazione di prestigio all'interno del programma culturale del regime, e gli allestimenti vengono programmaticamente istituzionalizzati: realizzati con cadenza triennale dal 1930 al 1939, risultano tutti improntati a linee stilistiche molto omogenee.

A rafforzare l'impronta unitaria degli spettacoli è il nuovo Presidente dell'INDA, l'archeologo Biagio Pace. La sostituzione di Mario Gargallo nel ruolo di guida dell'Istituto – come già era accaduto per la destituzione di Ettore Romagnoli, avvenuta nel 1927 – ha luogo in tempi rapidissimi nell'estate del 1929 ed è dettata, con tutta probabilità, da motivazioni di ricambio politico: nello stesso anno, infatti, l'INDA diviene organo governativo alle dipendenze del Ministero per l'Educazione Nazionale, e la sede centrale dell'Istituto viene trasferita a Roma⁴⁰.

Negli spettacoli del 1930, *Agamennone* e *Ifigenia in Aulide*, il coro danzante è formato da dieci ballerine, guidate dalla coreografa di origine russa Jia Ruskaja, nome d'arte di Evgenija Borisenko, condirettrice della scuola di danza del Teatro alla Scala di Milano nella prima metà degli anni Trenta e fondatrice, nel 1940, di quella che diventerà l'attuale Accademia Nazionale di Danza a Roma⁴¹.

La costumista degli spettacoli, Alessandra Scalero, scrive da Milano a Vincenzo Bonajuto:

Ho veduto già parecchie volte la Ruskaja e spero sarà un buon acquisto per gli spettacoli; mi pare molto intelligente, sensibile e coscienziosa; inoltre è molto signora e garbata, cosa che non guasta dopo i molti attacchi nervosi cui ci hanno abituati le alunne di Tersicore finora passate a Siracusa⁴².

Jia Ruskaja è nota soprattutto come danzatrice solista: la coreografa è infatti una delle "étoiles" di uno degli esperimenti di teatro d'avanguardia più interessanti di quegli anni, il Teatro degli Indipendenti di Bragaglia: qui, dinnanzi a straordinarie scenografie opera di maestri del Futurismo come Balla e Depero, andavano in scena non solo le più attuali opere drammaturgiche – da Strindberg a O'Neill, da Vergani a Campanile – ma un risalto particolare avevano proprio le inedite performance ritmico-dinamiche, in forma di mimodrammi o di vere e proprie coreografie, intese a riformulare la

40. R. Decreto 2 marzo 1929, n. 437, pubblicato nella G. U. 12 aprile 1929, n. 86.

41. Sull'importanza della figura di Jia Ruskaja nel panorama coreutico italiano, si vedano tra gli altri Flavia Pappacena, *L'orchestricografia di Jia Ruskaja*, in «Chorégraphie. Rivista di ricerca sulla danza», n. 5, 1997, pp. 53-84; Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società 1900-1945*, Edimond, Perugia 2001; Patrizia Veroli, *Dancing Fascism. Bodies, Practices, Representations*, in «Discourses in Dance», n. 2, 2006, pp. 45-70; Flavia Pappacena, *Il progetto di Jia Ruskaja sull'Accademia Nazionale di Danza*, in Andrea Porcheddu (a cura di), *La storia e la visione: 60 anni dell'Accademia Nazionale di Danza*, Gangemi, Roma 2008, pp. 34-38; Sara Mazzucchelli – Raffaella Vassena – Patrizia Veroli, *Eugenija Borisenko – Jia Ruskaja*, in «Russi in Italia», online: <http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=158> (u.v. 13/9/2020); Natalia Gozzano, *Le arti visive e la danza. Testimonianze degli archivi delle danzatrici. Jia Ruskaja (1903-1970) e Friderica Derra de Moroda (1897-1978)*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», nuova serie XI/1-2-3, 2015, pp. 235-246; Donatella Gavrilovich, *Jia Ruskaja o della danza moderna a Roma*, in Maria Pia Ercolini (a cura di), *Roma: percorsi di genere femminile*, Iacobelli Editore, Roma, vol. II, 2011-2013, pp. 105-107; Desirée Carletti, *Archivio in movimento. Materiali inediti su Jia Ruskaja, fondatrice dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma*, tesi di laurea triennale in Beni Culturali, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, a.a. 2013-2014; Gianluca Bocchino, *Jia Ruskaja: carte private e carte pubbliche. L'archivio dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma, prospettive di ricerca*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 9, 2017, pp. 77-101, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/7652/7449> (u.v. 13/9/2020).

42. Lettera di Scalero a Bonajuto, Milano 2 marzo 1930, AFI, Documenti 1930.



Fig. 5: *Ifigenia in Aulide*, 1930: Jia Ruskaja conduce il coro danzante (foto Archivio Fondazione INDA).

valenza della danza in chiave programmaticamente anti-accademica⁴³. Unificando nel suo stile influenze dall'euritmica di Dalcroze e dalla danza libera di Laban⁴⁴, Ruskaja elabora un linguaggio orchestico personale, per il quale Bragaglia conia la definizione di «danza antimusicale»⁴⁵: nel suo percorso di rinnovamento, la danza arriva infatti a postulare una totale autonomia artistica da tutte le altre arti, anche dalla musica, che pure parrebbe esserne l'imprescindibile presupposto ritmico. A questo indirizzo dà un contributo teorico fondamentale proprio Jia Ruskaja, che nel 1928 scrive:

La danza senza musica appare [...] come la forza pura della danza libera espressiva. Un corpo che si snodi nella segreta libertà della fantasia, e parli per immagini improvvise con l'inattesa metrica del gesto, adeguando a sé, nelle cadenze tacite del respiro, nella muta vitalità che esso versa attorno, lo spazio, e i solitari oggetti del luogo scenico, danza impeccabilmente⁴⁶.

Secondo la coreografa la danza può addirittura arrivare a farsi essa stessa legge ritmica, e a dominare la musica:

43. Su Bragaglia si vedano tra gli altri Antonella d'Amelia, *Pantomime e parodie russe al Teatro degli Indipendenti di A. G. Bragaglia*, in «Testi e linguaggi», n. 7, 2013, pp. 123-138, online: <http://elea.unisa.it:8080/xmlui/handle/10556/1132> (u.v. 13/9/2020); Giulia Taddeo, *Il posto del corpo. Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre*, cit.

44. Sulle diverse declinazioni del "moderno" in danza si vedano almeno Eugenia Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Il Mulino, Bologna 1990; Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2004.

45. Anton Giulio Bragaglia, *Scultura vivente*, cit., p. 149 sgg.

46. Jia Ruskaja, *La danza come un modo di essere*, Alpes, Milano 1928, pp. 69-70.

Il canto a solo, e il canto corale, può accompagnare una danza teatrale, come già in antico. Pure, la sommissione del canto al ritmo plastico sarà poeticamente valida. [...] Il canto emulerà la danza, senza sopraffarla: svolgerà, esso, come un tema non ignoto alla danzatrice, in cui la sorpresa di intenderlo esprimersi dalla voce umana stimolerà la virtù del prodigio. [...] L'orchestra accoglierà la presenza geniale della danzatrice; e si rinnoverà così la leggenda antichissima delle movenze, che disegnarono la silenziosa armonia celeste e crearono i miti delle taciturne e corrette costellazioni. I lontani e smarriti accenti celesti, le immagini meravigliose della loro vita remota [...] animeranno misteriosamente il ritmo della danzatrice. Questa si distaccherà in movenza dal fermo incanto delle venerande sculture e dai graffiti, risorgerà dai dettati degli antichi filosofi e dei poeti, dalle leggi e dai canti, moderna, per partecipare invitta alla storia della bellezza umana⁴⁷.

La «presenza geniale della danzatrice», protagonista assoluta della scena, sembra urtare l'orgoglio disciplinare del compositore delle musiche per gli allestimenti siracusani, Ildebrando Pizzetti, preoccupato per le richieste della coreografa:

Ho ripetutamente pensato al desiderio della signora Ruskaja. Ma in verità, non vedo come e dove si potrebbe introdurre una nuova danza nell'*Agamennone* [...]. La sola musica che è stata scritta per essere danzata è quella che dovrà accompagnare il distendere dei tappeti di porpora. Però potrà essere accompagnato da evoluzioni plastiche delle danzatrici il coro che segue l'entrata di Cassandra nella reggia [...]. E non solo potranno ma dovranno essere accompagnati da movimenti plastici euritmici di danzatrici sì il coro e la musica che accompagnano l'entrata di Agamennone nel carro e sì la lamentazione finale. Danze, però (ed ecco che mio malgrado non posso accontentare la Signora Ruskaja), danze di danzatrici, non di una danzatrice⁴⁸.

Nella realizzazione scenica, a colpire la fantasia del pubblico è soprattutto il movimento plastico che accompagna il coro al momento dell'ingresso di Cassandra nella reggia.

Il gruppo delle danzatrici si presenta come un fregio stagliato sul fondo nero delle mura del palazzo:

Una teoria di fanciulle diafane s'appiattisce sulle mura della reggia [...] Le danzatrici, esili, ieratiche figure di marmo vivo, tra il fluttuare di veli color di viola, sbocciano dalla reggia in cadenze gravi, lentissime... si curvano, si piegano, si chiudono funebremente, e tra le candide braccia par che vogliano chiudere, per sempre, quel che c'è di ferito, di dolorante non soltanto davanti la reggia, ma in tutte le case dei mortali⁴⁹.

Alla fine del dramma le danzatrici entrano anch'esse nella reggia «come portando nell'aldilà figure

47. *Ivi*, pp. 70-71.

48. Citato nella lettera di Bonajuto a Ruskaia, 13 febbraio 1930, AFI, Documenti 1930. La lettera prosegue: «La preoccupazione del Maestro Pizzetti che vi siano delle danze a solo ci sembra superflua, giacché mai nessuno di noi gli aveva parlato di danze a solo che mai sono state introdotte nelle rappresentazioni classiche di Siracusa e che sebbene possono rispondere a una tradizione classica, per un nostro concetto estetico non accetteremmo che fossero svolte nei nostri spettacoli. Effettivamente, ripeto di danze non ne mancheranno; che alcune di esse siano accompagnate dai cori non ha importanza, o meglio non nuoce, e già in passato questo metodo è stato largamente usato. In quanto al fatto che alcune danze saranno delle evoluzioni ritmiche più che delle vere e proprie danze, non è nemmeno male anzi mi pare che dove sia possibile, siano da preferirsi le evoluzioni ritmiche alle danze. [...] Ad ogni modo ci affidiamo alla Sua esperienza e al Suo buon gusto».

49. Ottavio Profeta, [recensione all'*Agamennone* di Eschilo], in «Telegrafo», 30 aprile 1930, AFI, Rassegna Stampa 1930.

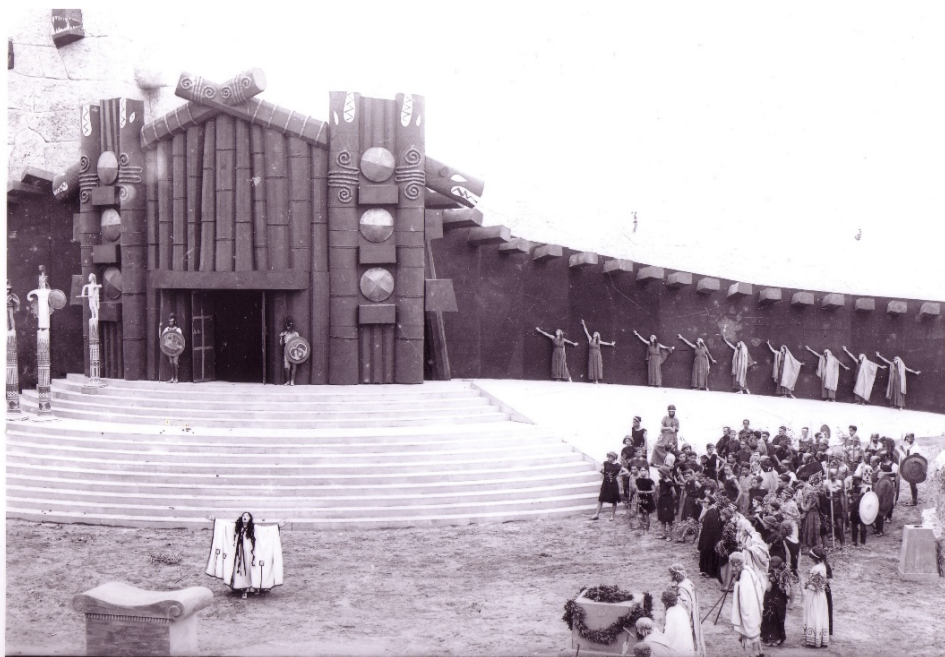


Fig. 6: *Agamennone*, 1930: il coro danzante si staglia contro le mura della reggia di Argo (foto Archivio Fondazione INDA).

invisibili di abbattuti, come tornando da ignote deposizioni»⁵⁰. Ultima a entrare, quasi con un *coup de théâtre*, è proprio la coreografa: «Jia Ruskaja è apparsa al sommo della gradinata, tra i dischiu battenti della porta, tutta avvolta in un grande velo che un riflettore nascosto tingeva di rosso, a dare un'impressione di sangue»⁵¹.

Un altro documento conservato dall'Archivio INDA testimonia l'intervento personale di Ruskaja nell'impostazione delle parti corali nella seconda tragedia in scena, *Ifigenia in Aulide*. La coreografa propone infatti di associare al secondo stasimo – il presagio del cruento assedio che porterà alla caduta di Troia, evocato dal coro recitante – una danza guerresca, in cui le danzatrici, sul modello della pirrica antica, si muovono armate di scudi.

Questa idea incontra lo scetticismo della costumista dell'INDA, Alessandra Scalero, che scrive infatti a uno dei membri del Comitato INDA:

La mia impressione è che [Jia Ruskaja] non abbia capito che il coro non può mutar di costume per nessuna ragione; e che le danzatrici rappresentano appunto il coro. Secondo me, non ha nemmeno capito bene che il brano in questione descrive ciò che le donne calcidesi vedono, che è descrittivo e non rappresenta un'azione. [...] L'idea di vestire le danzatrici per questa azione guerresca con abiti guerreschi non è facile ad attuarsi; avevo pensato a una corta tunica da amazzone, con elmo, scudo e lancia; ma c'è da chiedersi se delle amazzoni siano in carattere con l'epoca e la

50. Vitaliano Brancati, *Come si è svolta la prova generale dell'«Agamennone»*, in «Giornale dell'Isola», 26 aprile 1930, AFI, Rassegna Stampa 1930.

51. Francesco Colnago, *La ripresa dell'«Agamennone»*, in «Giornale di Sicilia», 19 aprile 1930, AFI, Rassegna Stampa 1930.



Fig. 7: *Ifigenia in Aulide*, 1930: sulla destra della scena, il coro danzante in abiti guerreschi (foto Archivio Fondazione INDA).

linea estetica della tragedia? [...] La Ruskaja dice che altrimenti l'interpretazione del brano riesce poco chiara, e lì forse non ha torto⁵².

La proposta della coreografa viene effettivamente accolta, e l'autonomia del coro danzante assume ancora maggiore evidenza: la «teatrabilità» del testo – per usare un termine caro a Bragaglia – costituisce l'obiettivo primario degli allestimenti, in cui il gesto sembra avere la priorità sulla parola. Nel 1933, tuttavia, Jia Ruskaja non tornerà a contribuire agli spettacoli siracusani. La danzatrice si era rivelata particolarmente esigente, come apprendiamo di nuovo da una lettera di Scalero:

La signora Ruskaja ha espresso, circa i costumi, desideri non sempre in armonia con i principi d'economia a cui ho cercato finora di ispirarmi. Anche per quest'ultimo costume essa ha desiderato cambiare la stoffa per il suo, quando già era stata tagliata, e le signorine stesse si sono mostrate di difficile contentatura [...]. I costumi che l'Istituto ha fornito finora ai suoi interpreti sono sempre stati trovati più che decorosi, e sarebbe la prima volta che le verrebbe rimproverato di non provvedere in modo più che degno alla messa in scena⁵³.

L'eccessiva intransigenza della coreografa è una motivazione banale, ma a quanto pare sufficiente a impedire la riconferma della danzatrice per gli spettacoli successivi. Nel 1932 Ruskaja, contattata dall'INDA per gli spettacoli dell'anno seguente, così risponde a Bonajuto: «Ho fatto e rifatto i calcoli:

52. Lettera di Scalero a Boccadifuoco, 10 aprile 1930 (s.l.), AFI, Documenti 1930.

53. Lettera di Scalero a Boccadifuoco (s.d. e s.l.), AFI, Documenti 1930.

[...] colla somma da Lei proposta incontrerei una perdita. [...] Spero che loro potranno portare un aumento alle condizioni, in modo da potermi rendere possibile il progetto»⁵⁴.

Si tratta però di condizioni contrattuali inaccettabili, che portano l'Istituto a rinunciare alla collaborazione dell'artista.

Anche a fronte delle condizioni di continua difficoltà economica in cui versa l'Istituto, nonostante i finanziamenti statali, gli spettacoli tra il 1933 e il 1948 sono improntati a una rarefazione che, in nome di un nuovo concetto di "classico", riduce al minimo l'impiego dei mezzi scenici. È un'idea di "tragico" ripulito, che propone sempre in primo luogo un protagonista, un *Idealtypus* portatore di valori netti, mai anfibologici, anche e soprattutto a scapito del coro inteso come ruolo drammaturgico. Nel 1931 Bruno Lavagnini, docente di letteratura greca all'Università di Palermo, scrive:

Non potendo avvicinare lo spettatore al dramma occorre avvicinare il dramma allo spettatore. [...] Che qualcosa, molto o poco, si perda in quest'opera di adattamento, è naturale. [...] Senza voler negare il valore drammatico, talora effettivo, delle parti corali, non esiterei in linea di massima a sacrificarle [...] e le sostituirli con intermezzi musicali e con danze espressive. Lo spettatore moderno non può capire il coro, che è un residuo grandemente eliminabile, e in fine eliminato, della origine lirica del dramma antico⁵⁵.

Gli eroi dei drammi portati in scena tra il 1930 e il 1939 incarnano perfettamente una serie di valori positivi, attuali e condivisi: ad esempio Ifigenia, o dell'amor di patria; Ippolito, o della purezza; Aiace, o dell'onore. Sta nella proposta persuasiva di questo campionario etico ed eroico l'"efficacia educativa" del dramma antico. Il coro invece, per sua stessa natura, non è individuo, e la sua dimensione collettiva pare trasferirsi in questi anni, unilateralmente, al pubblico, in funzione di *κηδευτηρς ἄπρακτος*: coadiutore inerte rispetto alla vita politica del Paese, che non deve intervenire criticamente nel *drama* del regime.

Leggiamo in un articolo relativo alle rappresentazioni del 1933, *Ifigenia in Tauride e Trachinie*:

Il coro non è un personaggio [...]: è un commento, una eco, che secondo i casi si fa interprete dell'emozione suscitata dalle vicende dell'azione nello spettatore; o interrompe lo svolgimento episodico dello spettacolo per apportarvi un respiro musicale [...]. Appare chiara la difficoltà di poter, oggi, praticamente realizzarlo: dove trovare un gruppo notevole di artisti che sappiano al tempo stesso recitare, cantare e danzare? Si è creduto bene, perciò, di girare l'ostacolo dividendo il coro in tre parti: una, invisibile, che canta accompagnata dall'orchestra [...]; una seconda, formata da quattro attrici [...]; un'ultima, composta di dodici ballerine, che commenta con atteggiamenti e aggruppamenti plastici le varie fasi dell'azione [...]. E di queste tre parti, tagliato quasi tutto il testo poetico, è questa terza che ha la predominanza. Appare subito il grave difetto di una simile soluzione: il coro, spezzettato e diviso nelle sue funzioni, perde ogni carattere e diviene qualche cosa di inarmonico, di ibrido, di falso, quasi di insignificante. Se una suggestione – una

54. Lettera di Ruskaja a Bonajuto, 10 novembre 1932, AFI, Documenti 1933.

55. Bruno Lavagnini, *Considerazioni sugli spettacoli classici*, in «Dioniso», vol. III, 1931-1933, pp. 41-43: p. 41.

grande, squisita, profonda suggestione di bellezza – riesce a infondere, non è che per merito delle ammirevoli danzatrici di Hellerau⁵⁶.

Emerge una volta di più da questa analisi la necessità di rendere “teatrabile” una parte drammaturgica che, evidentemente, non è avvertita come tale, ma come un elemento di mera risonanza emotiva. Due sono le soluzioni, consecutive, in risposta al problema: tagliare il testo, e di ciò che rimane fare un elemento spettacolare. Se dunque il coro diviene «insignificante» dal punto di vista di una sua autonomia funzionale all’azione – in favore del risalto dato all’*ethos* dei personaggi – molto significativa è invece la sua realizzazione dal punto di vista dell’effetto scenico.

Il coro danzante, in particolare, risponde al gusto contemporaneo anche sotto un altro aspetto, come manifestazione di un «ritorno alle celebrazioni collettive della vita all’aperto»⁵⁷: i principi della scuola di Hellerau rispondono perfettamente alle istanze vitalistiche che negli anni Trenta vengono enfatizzate anche dall’ideologia politica, sia in Germania sia in Italia⁵⁸. L’euritmica di Dalcroze, oltre che una forma di danza, è infatti una forma di educazione del corpo mediante il ritmo musicale:

Una delle prime preoccupazioni dell’educazione futura dovrà essere quella di liberare i ritmi naturali dell’individuo da ogni influenza capace di intralciarne la libera espansione, e di restituire al fanciullo l’intero possesso del suo temperamento. [...] Il corpo, pieno di forza motrice ad alta pressione, dovrà essere preparato a realizzare tutte le concezioni dello spirito, e dopo ogni realizzazione, conservare una sufficiente riserva di potenziale⁵⁹.

L’impostazione paideutica proposta da Dalcroze mira a ricomporre una originaria, spontanea, unità tra dimensione corporea e dimensione spirituale dell’uomo, in contrapposizione alla tecnica ballettistica delle accademie:

Verrà tempo nel quale il nostro corpo possiederà – avendo riconquistato intero il senso muscolare – una tale indipendenza, che i nostri atti saranno una cosa sola con i nostri voleri. Sarà questa la guarigione della nevrastenia e la costituzione di un “individuo integrale” le di cui manifestazioni vitali assumeranno un doppio carattere di espressione spontanea e completa, di materializzazione dell’ideale e d’idealizzazione delle possibilità fisiche. I due poli del nostro essere, saranno legati intimamente da un unico ritmo, che sarà l’espressione della nostra individualità, e quel giorno l’arte cesserà di essere metafisica⁶⁰.

Per Dalcroze, a differenza che per la danza “antimusicale” di Ruskaja, rimane comunque valido il principio wagneriano della sintesi *Wort-Ton-Drama*:

56. Ermanno Contini, *Le recite classiche di Siracusa. Dove rivivono lo spirito e poesia ellenica*, in «Messaggero», 27 aprile 1933, AFI, Rassegna Stampa 1933.

57. Silvio D’Amico, “*Ifigenia in Tauride*” di Euripide al Teatro greco di Siracusa, in «Gazzetta del Popolo», 27 aprile 1933, AFI, Rassegna Stampa 1933.

58. Sulle dinamiche di “estetizzazione della politica” in ambito coreutico, si veda Laure Guilbert, *Danser avec le troisième Reich: les danseurs modernes et le nazisme*, Complexe, Bruxelles 2000.

59. Émile Jaques-Dalcroze, *Ritmo musica educazione*, cit., p. 176.

60. *Ivi*, p. 327.



Fig. 8: *Trachinie*, 1933: il coro danzante guidato da Rosalia Chladek (foto Archivio Fondazione INDA).

Se noi vogliamo unificare il verbo, il gesto e la musica, non basta che la musica sia intimamente legata al verbo, né che il verbo ed il gesto si fondano [...]. Occorre che la dinamica muscolare renda visibili i ritmi musicali, e che la dinamica musicale renda musicale [*sic*] i ritmi plastici. Occorre che il gesto precisi la realtà delle emozioni sonore e ne svegli l'immagine⁶¹.

Significativamente, le scene per le coreografie di Dalcroze a Hellerau sono realizzate da Adolphe Appia, il grande innovatore degli allestimenti wagneriani in Germania, al cui influsso molto devono le scene siracusane di Cambellotti, proprio a partire dal 1933: le scalinate e i praticabili che caratterizzano in senso anti-mimetico gli allestimenti al Teatro greco trovano il loro più immediato modello nelle soluzioni sceniche di Appia, che «offrono al corpo una certa *complicità dello spazio*, che può divenire un vero elemento di espressione»⁶².

Compito del coro danzante è quello di visualizzare, in stretto rapporto con la scenografia, l'ambiente emotivo del dramma, sia da un punto di vista soggettivo dalla parte dei personaggi, sia da un punto di vista oggettivo per gli spettatori. Scrive Dalcroze:

È il coro che crea l'ambiente nel quale si muovono gli attori. Questi possono evidentemente conservare tutta l'indipendenza d'azione individuale a condizione però che essi si studino di adottare questo ambiente imposto loro dalle condizioni estetiche e sentimentali del dramma. [...] Il

61. *Ivi*, p. 199.

62. Adolphe Appia citato in *ivi*, p. 193.

compito della folla è di stabilire costantemente dei rapporti e dei contrasti fra la vita immaginaria degli eroi del dramma, la vita normale ed il ritmo interiore degli spettatori⁶³.

Principale scopo del coro danzante, ovvero della «folla» secondo la definizione di Dalcroze, è dunque quello di istituire un legame tra personaggi e spettatori. Ma la coreografia della «folla» realizzata secondo il metodo educativo di Dalcroze trova anche un risvolto sociale più ampio, non soltanto teatrale, di tipo paideutico:

Il ritmo si trova alla base di tutte le arti: è pure alla base della società. L'economia corporale e spirituale altro non è che una cooperativa, ed il giorno in cui la società sarà organizzata fin dalla scuola, sentirà da sé il bisogno di esteriorizzare le sue gioie e i suoi dolori con manifestazioni d'arte collettive, tali come le praticavano i greci dell'epoca d'oro⁶⁴.

Per questo «occorre che i gesti individuali siano addestrati e che i movimenti dei coristi rinuncino a ogni personalità per subordinarsi nell'insieme»⁶⁵. Si tratta di idee diffuse in questi anni, legate alla *Körperkultur* e alla *Lebensreform* tedesca, che prevedono un rinnovamento nello stile di vita grazie a precise norme igienico-alimentari e, appunto, all'educazione fisica collettiva all'aperto, miranti alla costituzione dell'«individuo integrale» secondo le parole dello stesso Dalcroze.

Non sarà inopportuno ricordare che pochi anni dopo, nel 1936, le danzatrici di Hellerau saranno impegnate nella rievocazione delle Panatenee organizzata dall'INDA a Paestum⁶⁶, mentre a Berlino, in quello stesso anno, Leni Riefenstahl – che prima di diventare regista è danzatrice – riprende con la macchina da presa le grandi parate sportive delle Olimpiadi. In questa stessa prospettiva, che lega insieme sport, danza e teatro di massa, scrive Bragaglia nel 1934:

Giungeremo, noi fascisti, agli spettacoli dei romani? [...] A furia di cercare il nuovo e l'originale espressione del tempo, siamo quasi arrivati a scoprire, come nostri, cioè a reinventarli, i costumi degli antichi. Noi vi abbiamo aggiunto un contenuto morale, con scopi di educazione civile della massa. Stiamo, dunque, per ripetere gli spettacoli antichi, nobilitandoli. Lo sport già si avvicina per proprio conto, alla teatralità di spettacolo all'aperto: spettacolo di massa per masse, al sole alla pioggia al vento, con carattere risolutamente militaresco. [...] È forse già valorizzato abbastanza il carattere estetico singolarmente combattivo dell'azione sportiva, tradotta in termini rappresentativi di passioni, emozioni e leggende, e forse, un giorno, miti? [...] L'inquadramento degli sportivi professionisti nella Corporazione dello Spettacolo conferma, perfino legalmente, la coerenza dei nuovi generi scenici che stanno per nascere al servizio di allegorie, e per la espressione di favole eroiche. La sezione teatrale che finora ha tenuto in maggior onore la collaborazione della palestra e della cubistica – arti della performance propriamente ginnica e genericamente sportiva – è la orchestica di cui la danza è l'espressione più eletta. [...] Tanto per il cine che per il teatro nobile (e immortale!) quanto per le arene popolari nuovissime, è stata sempre necessaria

63. Émile Jaques-Dalcroze, *Ritmo musica educazione*, cit., pp. 226-227.

64. *Ivi*, p. 298.

65. *Ivi*, p. 221.

66. Istituto LUCE, *Paestum. Rievocazioni classiche delle feste di primavera in onore di Pallade Atena. Danze del corpo di ballo Hellerau-Laxemburg [sic]*, regia di Giorgio Ferroni (codice filmato: D027805), online: <https://www.archivioluce.com/> (u.v. 13/9/2020).



Fig. 9: *Ifigenia in Tauride*, 1933: a sinistra, il coro danzante; a destra, il coro recitante (foto Archivio Fondazione INDA).

l'orchestica. La danza rientra nelle azioni sportive, fiorentole. Lo spettacolo più artistico, che il teatro di massa potrà dare domani sarà la espressione coreoscenografica di favole d'alti sensi civili, educatori popolari piacevoli; pertanto efficaci fattori di propaganda. [...] Tutto questo allontana il teatro dalla parola! Più grandiose saranno le masse assistenti e operanti, e meno funzione avrà la parola, ridotta al minimo essenziale⁶⁷.

Anche il coro negli spettacoli classici del Teatro greco diviene dunque un pretesto per mettere in scena la celebrazione collettiva di «favole eroiche» sotto forma di esibizione corporea: l'insignificanza del testo drammatico, la parola «ridotta al minimo essenziale», trova una motivazione legata non solo a «gravissime difficoltà pratiche d'esecuzione»⁶⁸ nella reinvenzione delle forme del coro antico, ma anche a una precisa intenzione ideologica.

Per le Feste Classiche del 1933, un documento conservato presso l'Archivio INDA fornisce preziose indicazioni circa le istruzioni che l'Istituto impartisce alla coreografa Rosalia Chladek per l'inserimento delle singole danze nei due spettacoli⁶⁹.

Per *Ifigenia in Tauride* la prima danza è quella di «ingresso del coro danzante», che deve avere «carattere religioso»; segue una seconda danza circolare, che si deve svolgere «attorno alla sacerdotessa

67. Anton Giulio Bragaglia, *Sport e teatro di massa*, in «Rinnovamento», febbraio 1934, pp. 125-130: pp. 127-129.

68. Ermanno Contini, *Le recite classiche di Siracusa. Dove rivivono lo spirito e poesia ellenica*, cit.

69. Sulla figura di Rosalia Chladek e sulla sua personale tecnica, si vedano Rosalia Chladek, *Schriften und Interviews*, hrsg. von René Radrizzani und Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven 2003; Gunhild Oberzaucher-Schüller - Ingrid Giel, *Rosalia Chladek: Expression in Motion*, Kieser, München 2011.

di Artemide»; la terza composizione orchestrale corrisponde al secondo stasimo «ispirata al canto dell'alcione»; il coro danzante accompagna poi il sacrificio svolto da Ifigenia lungo la rampa che porta fuori scena; l'ultima danza è quella «finale di gioia», che precede l'esodo lento e suggestivo delle danzatrici⁷⁰. Analogamente, anche in *Trachinie* il coro danzante, dopo la danza d'ingresso, deve disporsi simmetricamente ai lati della scenografia; la seconda danza, nella parte finale della *parodos*, deve esprimere «il desiderio che Ercole ritorni malgrado il triste presentimento di Deianira»; la terza corrisponde all'iporchema infraepisodico che «esprimendo la gioia ha un ritmo ansante frenetico»; la danza per il secondo stasimo esprime «la speranza che egli [*scil.* Eracle] torni pieno d'amore [...] per Deianira», mentre il terzo stasimo è accompagnato da «una danza angosciata, agitata come se si voglia invano sfuggire da un incubo»; segue poi la lamentazione del quarto stasimo, in cui le danzatrici «debbono esprimere con contorcimenti, con accasciamenti, tutto il dolore che la musica e le parole esprimono»; con la «danza funebre»⁷¹ per l'eroe le danzatrici raggiungono infine il centro della scena, unendosi agli altri personaggi per la conclusione del dramma. Scorrendo questo elenco, ci rendiamo conto che nel giro di un decennio il numero degli interventi del coro danzante è diventato particolarmente consistente, passando dalle due coreografie del 1922 a sei danze dotate di una precisa fisionomia rispetto all'azione drammatica.

L'intento di spettacolarizzazione degli allestimenti del 1936, *Edipo a Colono* e *Ippolito*, è esplicitamente dichiarato dall'Istituto nella presentazione della stagione:

Il criterio direttivo è stato quello di rendere gli spettacoli non solo affascinanti per la vitalità possente delle tragedie, ma anche per tutto l'insieme, che potremmo chiamare spettacolare, della messa in scena e dei varii accorgimenti che dovranno servire a creare attorno a questi lavori, ed alla poesia che da essi emana, un commento musicale e plastico, che altro non è se non la reazione esercitata da queste millenarie forme dello spirito umano in perenne travaglio, sulla nostra moderna sensibilità⁷².

Gli elementi spettacolari – musica e danza – non hanno alcuna pretesa archeologica, ma al contrario sono impiegati per dare evidenza alla modernità: il passato si chiarifica e diviene eloquente in virtù del presente, non viceversa. Tutto ciò che dell'antichità non è in più in grado di parlare con immediatezza al mondo contemporaneo, viene, senza troppe remore filologiche, omesso o modificato, fino a togliere «tutte quelle parti che, nella economia generale dell'opera, vista teatralmente, risultano a danno dell'interesse drammatico dell'opera stessa». L'articolo continua:

Spingere in questo caso la idolatria dell'opera fino al punto di considerare assolutamente intoccabile la integrità del testo, sarebbe stato un errore che avrebbe avuto le sue conseguenze⁷³.

70. Dattiloscritto intitolato *Le Danze*, AFI, Documenti 1933.

71. Questa citazione e le precedenti sono tratte ancora dal dattiloscritto *Le Danze*, cit.

72. [Anonimo, ma probabilmente Vincenzo Bonajuto], *Le Rappresentazioni Classiche dell'Anno XIV*, in «Dioniso», vol. V, 1935-1936, pp. 143-148: p. 143.

73. *Ivi*, p. 144.



Fig. 10: *Edipo a Colono*, 1936: il coro di Eumenidi danzanti (foto Archivio Fondazione INDA).

Le «conseguenze» di uno spettacolo filologicamente sorvegliato, ma non «teatrale», sono ritenute inaccettabili. Ancora una volta, a subire un marcato processo di reinterpretazione sono soprattutto le parti corali: a una sottrazione del testo poetico, destinato a una comprensione mediata e razionale – “filologica” – supplisce l’amplificazione dell’impatto emotivo, immediato e percettivo, dell’allestimento scenico, grazie alla musica e alle danze.

Quanto la valorizzazione delle componenti spettacolari ed emotive della messa in scena sia ritenuta essenziale, è posto in evidenza dai criteri che informano l’inserimento delle danze in *Edipo a Colono*. Vincenzo Bonajuto scrive infatti al Direttore della scuola di Hellerau, Ernst Ferand: «Essendo il coro della tragedia composto di vecchi di Colono, ho dovuto cercare un motivo plausibile per introdurre il coro danzante femminile»⁷⁴.

È dunque sua, con tutta probabilità, l’idea di premettere alla tragedia un prologo danzato, di cui sono protagoniste le Eumenidi: questa danza non è legata ad alcun brano corale, ma assume una totale autonomia espressiva.

Nell’allestimento è inserita poi una seconda danza, anch’essa agganciata pretestuosamente alla vicenda drammaturgica, «che deve commentare il rito che si fa compiere ad Ismene sulla scena e non

74. Lettera di Bonajuto a Ferand, Siracusa 11 gennaio 1936, AFI, Documenti 1936.

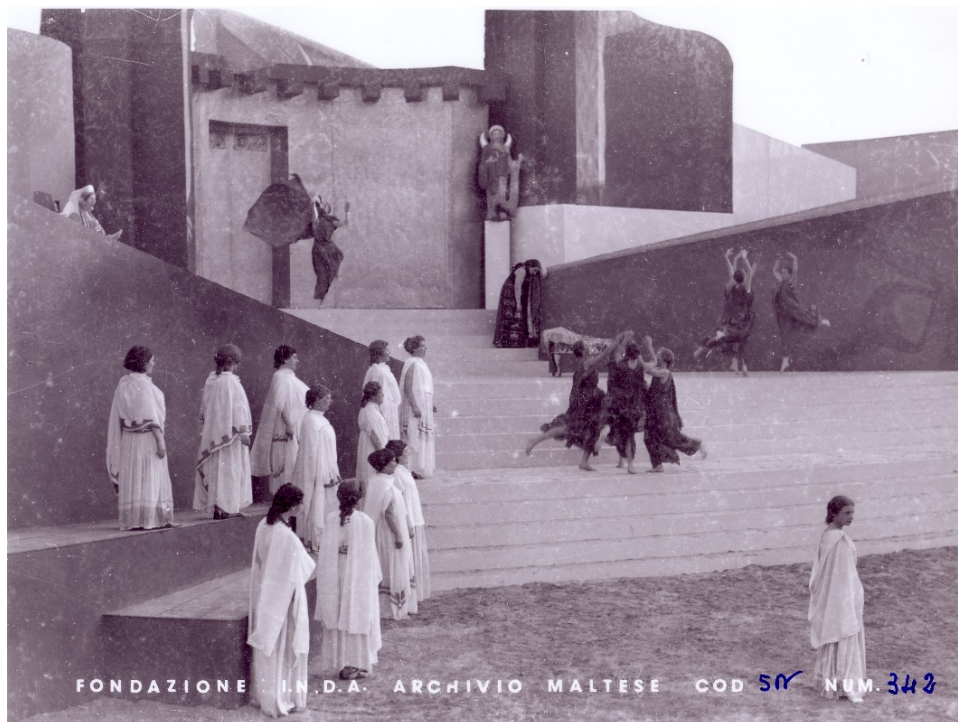


Fig. 11: *Ippolito*, 1936: il coro danzante è al centro della scena; il coro recitante è fermo ai margini (foto Archivio Fondazione INDA).

entro il bosco come è descritto nel testo»⁷⁵. Qui la danza è associata alle parole del coro – le istruzioni impartite dai vecchi di Colono in merito alla procedura degli atti culturali compiuti da Ismene fuori scena – ma la descrizione, con lo svolgimento *ad oculos* del rito, si fa vera e propria azione drammaturgica, evidenziata dall’inserimento del movimento orchestico: ancora una volta, alle parole si sovrappone l’eloquenza percettiva dello spettacolo.

Nella seconda tragedia in scena nel 1936, *Ippolito*, «la saggezza statica dimessa e rassegnata» del coro impegnato nella recitazione e nel canto è controbilanciata dalla vivacità del coro danzante:

Mai come in questa esecuzione l’elemento spettacolare, con l’azione dei gruppi, la potente scenografia e i colori e i ritmi, s’è fatto chiarificatore eloquente dei concetti affioranti e remoti d’un’opera [...]. [Le danzatrici] s’immettono nell’azione e ne sono, volta a volta, la luce che l’illumina, la parola muta e eloquente che la chiarisce; la verità che si libera dalle pieghe segrete delle anime con lo slancio delle vesti leggere, il ritmico volteggiare dei corpi diafani, le liriche movenze e gli atteggiamenti espressivi delle mani e dei volti⁷⁶.

I caratteri dei protagonisti della tragedia trovano un’immediata comprensione agli occhi degli spettatori grazie a quegli elementi spettacolari – canto, musica e danza – che nelle intenzioni dell’Isti-

75. [Anonimo, ma probabilmente Vincenzo Bonajuto], *Preparazione agli spettacoli siracusani. Le musiche di Pizzetti e di Mulè*, in «Il Popolo di Sicilia», 28 marzo 1936, AFI, Rassegna Stampa 1936.

76. Pietro Lissia, *Le Rappresentazioni classiche di Siracusa. Il grande successo dell’“Ippolito” di Euripide*, in «Il Popolo di Roma», 23 aprile 1936, AFI, Rassegna Stampa 1936.



Fig. 12: *Aiace*, 1939: Il coro danzante davanti alla tenda dell'eroe (foto Archivio Fondazione INDA).

tuto dovevano rappresentare «la reazione esercitata da queste millenarie forme dello spirito umano in perenne travaglio, sulla nostra moderna sensibilità»⁷⁷:

La tragedia euripidea ha quattro personaggi centrali, scolpiti in caratteri certi, fuori d'ogni ambiguità, chiaramente stagliati sullo sfondo del loro mondo. [...] Tutto di essi è palese fuori ed oltre le loro parole ed azioni: [...] tutto si manifesta traverso le musiche e le danze, per le vie che parrebbero le più indirette e sono invece le più rapide e certe. Questo è forse il carattere più originale ed edificante e la maggior ragione del successo trionfale della rappresentazione⁷⁸.

La sottolineatura dell'elemento spettacolare, «oltre le parole», costituisce dunque un rinnovato tentativo di fornire giustificazione drammaturgica al ruolo del coro, al di là della comprensione logico-razionale del testo.

Nel 1939 vengono allestite le tragedie *Aiace* di Sofocle ed *Ecuba* di Euripide. Se la messa in scena di *Aiace* riassume una volta ancora le caratteristiche degli spettacoli INDA di questo decennio, *Ecuba* segna invece un punto di svolta nella storia delle rappresentazioni. Per la prima volta infatti le parti corali non sono cantate, ma vengono impostate sotto forma di “recitativo” su musiche di Gianfrancesco Malipiero.

77. [Anonimo, ma probabilmente Vincenzo Bonajuto], *Le Rappresentazioni Classiche dell'Anno XIV*, in «Dioniso», vol. V, cit., p. 144.

78. Pietro Lissia, *Le Rappresentazioni classiche di Siracusa. Il grande successo dell'“Ippolito” di Euripide*, cit.



Fig. 13: *Ecuba*, 1939: il coro danzante commenta plasticamente il dolore della protagonista (foto Archivio Fondazione INDA).

Sebbene l'allestimento di *Ecuba* asseconi pienamente stilemi già ben sperimentati, lo spettacolo sembra non ottenere successo, ed è fortemente contestato dalla critica. Nelle intenzioni dell'Istituto, *Ecuba* doveva rappresentare l'incarnazione del dolore materno e della riscossa della dignità umiliata, ma agli occhi del pubblico il carattere della protagonista, e in generale l'intera vicenda del dramma, vengono visti come una inaccettabile negazione dell'etica eroica in favore di un comportamento puramente istintivo.

Soltanto la «limpida e ispirata [...] purezza monteverdiana»⁷⁹ delle musiche di Malipiero, le danze e gli squarci lirici del testo, pur esprimendo l'«atmosfera cupa, violenta, esasperata» della tragedia, non ne manifestano direttamente la dimensione di dubbio e di sgomento morale:

I cori, tenuti a mezza voce nel loro lamento, mentre si snodano le danze della desolazione, prendono veramente le anime dagli ascoltanti. Cori e danze di donne in vesti servili e in berretto frigio, molte a colori opachi, e le danzatrici in un verde pallido, compongono una indescrivibile armonia cromatica. Ed è a questa sapienza di interferenze [...] che si deve in parte il successo di questa rappresentazione a Siracusa dell'*Ecuba*, apparsa una rivelazione pure a chi pensava potesse essere eccessivo ad ascoltatori moderni un dramma di tanto orrore⁸⁰.

79. Arnaldo Frateili, *Recite classiche a Siracusa. Dolore e vendetta di Ecuba*, in «La Tribuna», 29 aprile 1939, AFI, Rassegna Stampa 1939.

80. Ercole Rivalta, *Al Teatro greco di Siracusa l'«Aiace» di Sofocle inizia con grande successo il ciclo delle Rappresentazioni classiche*, in «Il Giornale d'Italia», 29 aprile 1939, AFI, Rassegna Stampa 1939.

Di tanto maggior orrore sarà tuttavia un dramma ben più incombente di quello della regina annientata e resa disumana dalla guerra di Troia: è alle porte il Secondo conflitto mondiale, che interromperà le rappresentazioni siracusane per quasi un decennio, fino al 1948.

Dopo la lunga interruzione imposta dalla guerra, l'Istituto Nazionale del Dramma Antico riprende la propria attività con l'allestimento dell'intera *Oresteia* di Eschilo: l'idea di proporre a Siracusa la trilogia si può attribuire a due grecisti di primo piano, Raffaele Cantarella – dal 1947 Presidente dell'INDA – e a Manara Valgimigli, che dal 1946 fa parte del nuovo Consiglio Direttivo dell'Istituto. Con *Oresteia* 1948 l'INDA giunge al decimo Ciclo di Rappresentazioni Classiche: si tratta di un allestimento che apre a soluzioni nuove, apportando importanti elementi di innovazione.

L'elemento di rottura più evidente rispetto alle passate rappresentazioni classiche è costituito dalla traduzione non più in versi ma in prosa del testo drammatico. Per Valgimigli non si tratta di accogliere una soluzione “facile” al problema del tradurre, ma di sottolineare il primato della parola rispetto a tutti gli altri elementi del teatro antico. Scrive lo studioso: «Di tutto il teatro greco, tragedia e commedia, e in generale di tutta la poesia greca, la cosa che conosciamo meglio, oserei dire l'unica, è la parola»⁸¹.

Un ulteriore elemento di novità viene introdotto nell'allestimento: per la prima volta dal 1914 le parti corali non sono cantate né accompagnate dalla musica, ma solo recitate. Proprio al fine di sottolineare la centralità della poesia, le indicazioni Valgimigli sono improntate, per tutti gli aspetti della messa in scena – dall'ambientazione, alla musica, alle danze – a criteri di massima sobrietà, evitando ogni possibile distrazione data dall'elemento spettacolare rispetto al testo. È una posizione di netta contrapposizione ai principi che avevano informato i precedenti allestimenti siracusani, che avevano puntato sugli elementi emotivi a discapito della comprensione razionalmente mediata del dramma.

In questa direzione, Valgimigli prospetta – oltre alla traduzione in prosa – un altro elemento di rottura rispetto agli spettacoli precedenti: ridotto al minimo, nelle intenzioni dello studioso, deve essere l'apporto della danza nell'allestimento della trilogia. Scrive il filologo:

Quanto alle danze, mi sia consentito di dire con franchezza il mio pensiero. Io ho il massimo rispetto di questa arte nobilissima. Ma può essere pericolosa assai. Il pubblico, dicono, in certi spettacoli c'è avvezzo e la richiede. Non credo sia proprio così. Il pubblico vuole quello che gli si dà, se gli si dà bene. [...] Il grosso pubblico [...] più che di interpretazioni musicali danzate, di altre cose è curioso, e si sa queste altre cose quali sono. Bisogna insomma essere molto cauti. Non siano mai questi moti, diciamo pure queste figurazioni di danza, qualche cosa come di isolato e di staccato dallo spirito della tragedia; né siano pretesti a mostre e giochi di bravura i quali distraggano dalla poesia della tragedia e da quella pronunciata parola che della poesia è o dovrebbe essere – aiutando le Muse – la espressione più intelligibile e più aderente⁸².

Pare di rileggere, qui, la perplessità che aveva inizialmente animato anche Ettore Romagnoli in

81. Manara Valgimigli, *Le rappresentazioni a Siracusa. Tradire il meno possibile gli antichi tragici greci*, in «Corriere della Sera», 1 dicembre 1947, AFI, Rassegna Stampa 1948.

82. *Ibidem*.

merito all'inserimento delle danze nella rievocazione del dramma antico introdotte nell'allestimento di *Baccanti* 1922. Alle aspettative del pubblico, da molti anni abituato ad apprezzare musiche e danze nelle rappresentazioni, pone invece particolare attenzione Bonajuto, che, pur seguendo le indicazioni di Valgimigli, intende mantenere gli spettacoli nel solco della tradizione, e così scrive al filologo:

Ho ridotto assolutamente al minimo [...] la parte musicale che complessivamente non supererà i venti minuti. Mi permetto ancora una volta, facendomi forte solo della poca esperienza che ho potuto acquistare in tanti anni di tirocinio, di insistere perché almeno questo minimo sia da te accettato. Esso mentre non turba il valore essenziale della tragedia, contribuisce a dare allo spettacolo quel tanto di varietà alla quale in misura forse eccessiva è abituato il vasto pubblico eterogeneo delle nostre rappresentazioni. Come potrai vedere di danze vere e proprie non ve ne sono che due. Una che serve da intermezzo fra la prima e la seconda parte delle *Coefore* e che svolgendosi in maniera autonoma, non credo danneggi in alcun modo la recitazione o per meglio dire la intensità drammatica della rappresentazione. L'altra, quella delle Furie è proprio decisamente voluta dal testo e servirà ancora più delle parole a dare alla scena della tregenda delle Furie quel carattere demoniaco che deve risultare oltre che dalle parole dall'azione. E l'azione qui non può essere data che dalla danza... In quanto al resto si tratta di brevissimi commenti i quali, secondo me, possono aumentare la intensità drammatica o la commossa espressione dei brani ai quali si riferiscono⁸³.

È ancora Bonajuto a descrivere, in un comunicato predisposto per la stampa, le danze inserite nella trilogia, giustificandone la riduzione rispetto ai cicli di spettacoli precedenti:

Mentre nei passati spettacoli, nel mettere in scena le opere di Sofocle e di Euripide [...] le danze avevano trovato la loro massima utilizzazione poiché lo spirito stesso delle tragedie sofoclee ed euripidee lo consentiva, in Eschilo invece la potenza drammatica del suo genio e la scarna o titanica espressione di quel vasto mondo tragico non consentono dei soverchi allettamenti spettacolari che se usati con misura servono splendidamente a sottolineare, là dove il testo lo consente, l'azione drammatica, mentre se usati con eccessiva larghezza non solo svisano il carattere diremmo arcaico, e quindi essenziale, del teatro eschileo, ma finiscono col nuocere all'equilibrio delle varie parti, quella drammatica, quella musicale e quella orchestica, che nella realizzazione scenica che Eschilo fece delle sue opere dovette essere, come se ne è data testimonianza, perfetta⁸⁴.

Bonajuto passa poi a commentare i diversi movimenti di danza inseriti nell'allestimento della trilogia:

Nell'*Agamennone*, essendo il Coro formato da Vecchi Argivi, la danza avrebbe dovuto essere limitata a delle lente evoluzioni del Coro. Ogni altra introduzione di danze vere e proprie non solo avrebbe nuociuto all'armonia dello spettacolo ma sarebbe stata impossibile dato che tutto il testo non offre alcun pretesto ritmico. Purtroppo nel 1930 [...] si volle forzare la natura del testo introducendo all'arrivo di Agamennone una danza di gioia che non solo era di un gusto molto discutibile, ma fermava l'azione proprio là dove invece essa doveva precipitare verso la sua tragica conclusione. Tenendo però presente che l'elemento mimico è oramai una tradizione degli spettacoli siracusani ed è inoltre sempre bene accolto dal pubblico, si è introdotta una breve danza all'inizio dello spettacolo, quando Clitennestra invia le sue ancelle ad offrire libagioni [...]. Così

83. Lettera di Bonajuto a Valgimigli, 29 novembre 1948, AFI, Documenti 1948.

84. Vincenzo Bonajuto, *Comunicato per il X Ciclo di Spettacoli Classici*, AFI, Documenti 1948.



Fig. 14: *Coefore*, 1948: le libagioni alla tomba di Agamennone (foto Archivio Fondazione INDA).

pure alla fine del delirio profetico di Cassandra, che sarà recitata con accompagnamento musicale, le ancelle commenteranno con soli atteggiamenti mimici questa formidabile scena che è quanto di più alto abbia avuto la letteratura drammatica⁸⁵.

Di nuovo, la lettera evidenzia la rottura di questa *Oresteia* rispetto agli spettacoli del passato, con una notazione critica interessante circa il «gusto molto discutibile» di una delle danze di *Agamennone* 1930, anche considerando le influenti protezioni politico-culturali di cui godeva Jia Ruskaja. Per *Agamennone* 1948, Chladek propone la possibilità di utilizzare un coro danzante maschile, ma così le risponde Bonajuto: «Se le possibilità economiche fossero state più larghe, allora avremmo potuto tentare di far interpretare da mimi il coro maschile dell'*Agamennone*. Abbiamo pochi soldi e bisogna rinunciarci»⁸⁶.

Il coro danzante maschile comparirà a Siracusa in *Edipo a Colono* 1952, l'ultimo anno in cui gli allievi e le allieve della scuola di Hellerau calcheranno la scena del Teatro greco.

Nel 1948 le danze, a differenza che nel passato, pur tenendo conto delle esigenze del pubblico, vengono dunque inserite soltanto in considerazione della progressione drammatica. In *Coefore* è il testo stesso a permettere un maggior impiego di movimenti coreografici:

⁸⁵. *Ibidem*.

⁸⁶. Lettera di Bonajuto a Chladek, s.d. (ma post 16 marzo 1948), AFI, Documenti 1948.



Fig. 15: *Eumenidi*, 1948: la danza delle Erinni (foto Archivio Fondazione INDA).

Nelle *Coefore*, invece, le danze sono state più largamente utilizzate sia perché il Coro composto di donne può offrire un maggior pretesto a un buon gruppo di danzatrici e ad una intelligente coreografa di comporne, sia anche perché il testo in alcuni punti lo richiede. Oltre ai movimenti ritmici ed alle evoluzioni che il Coro danzante compirà in orchestra sia all'ingresso che all'esodo, esso comporrà una danza rituale durante il rito della evocazione del padre che è compiuto da Elettra. Un'altra danza sarà eseguita durante l'intermezzo fra il primo ed il secondo episodio ed essa servirà a collegare queste due parti della tragedia senza così forzare in alcun modo la necessità scenica⁸⁷.

Quest'ultima danza di collegamento fra primo e secondo episodio, in realtà, funge ancora una volta come elemento "sostitutivo" del testo: da una nota di Bonajuto a Valgimigli, apprendiamo infatti che l'intermezzo danzato era inserito «al posto del primo stasimo [...] che si dovrebbe sopprimere poiché contiene paragoni mitologici che sfuggono al gran pubblico».

Nel dramma che chiude la trilogia, infine, la danza è esplicitamente richiesta dal testo:

Nelle *Eumenidi* oltre all'azione mimica dell'inseguimento di Oreste da parte delle Erinni è stata prevista una danza demoniaca delle stesse Erinni nella prima parte del secondo episodio. Questa danza che presenta delle notevoli difficoltà d'interpretazione, potrà riuscire di un effetto straordinario se sarà interpretata nel suo vero spirito. Essa infatti non deve essere una danza di streghe [...] ma una danza demonica e sacra nello stesso tempo, poiché le Erinni hanno una loro veneranda ed arcaica santità [...]. Anche qui questa danza è chiaramente voluta dal testo e non si commette quindi alcun arbitrio nel farla svolgere in tutta la sua completezza⁸⁸.

87. Vincenzo Bonajuto, *Comunicato per il X Ciclo di Spettacoli Classici*, cit.

88. *Ibidem*.

Nessun elemento gratuito ed esornativo deve dunque accompagnare il testo nella realizzazione scenica. Dopo la conclusione del ciclo di spettacoli del 1948, Valgimigli scriverà:

Possono giovare a questa rievocazione musiche, danze, spettacolo scenico? Possono giovare; ma possono anche nuocere. [...] Mi rendo conto che in uno spettacolo all'aperto [...] dove intorno alla scena possono stare quasi ventimila spettatori, lo spettacolo debba anche essere animato da un variare di persone, di colori di movimenti di suoni: ma purché la parola del poeta non sia mai né travolta né soffocata. Una tragedia di Eschilo non può diventare un libretto da melodramma. [...] Un movimento di danza non ha valore, in una rappresentazione teatrale, per sé medesimo, non può essere inventato nel chiuso di una scuola e poi inserito in questa o in quella opera indifferentemente, e indipendentemente dal preciso significato che quella determinata opera o situazione richiedono⁸⁹.

Anche il celebre filologo tedesco Eduard Fraenkel, in una conferenza su *Agamennone* tenuta in quello stesso anno presso la sede romana dell'INDA, ha modo di notare come la preoccupazione per la resa teatrale del testo corrisponda spesso a soluzioni spettacolari gratuite. Lo studioso rileva negli allestimenti contemporanei del dramma antico il «desiderio moderno di cercare drastiche impressioni visive»:

Nella tragedia attica le parole dell'attore ci permettono di veder con gli occhi della mente quello che accadrà [...] fuori della scena. Ma ciò non soddisfa molti degli odierni commentatori [...]. Si direbbe che temano che i loro occhi vengano derubati di qualche cosa se sono costretti a concentrarsi esclusivamente sulle parole [...]. L'errore di interpretazione qui, come in molti casi simili, non è dovuto ad insufficienza di comprensione del testo greco, il cui significato è assolutamente chiaro, ma ad una tendenza inconscia a modernizzarlo⁹⁰.

Le parole dei filologi mettono in luce quanto l'elemento visivo e percettivo della danza, pur impiegata nell'intento di avvicinare la tragedia alla sensibilità moderna, rappresenti al contempo una forma di allontanamento dal testo drammaturgico. Nonostante il richiamo, nelle coreografie portate in scena al Teatro greco di Siracusa nella prima metà del Novecento, ai modelli figurativi antichi – se non addirittura a pulsioni ritmiche primigenie – il divario tra parola scritta e interpretazione gestuale appare incolmabile: ma è proprio nello spazio poetico di questo scarto che la reinvenzione del teatro antico, anche grazie alla danza, può prendere vita.

89. Manara Valgimigli, *La poesia antica, oggi*, in «Il Giornale della Sera», 12 maggio 1949, AFI, Rassegna Stampa 1948.

90. Eduard Fraenkel, *Alcuni problemi nell'«Agamennone» di Eschilo*, in «Dioniso», vol. XII, 1949, pp. 3-16: p. 4.

Samantha Marenzi

I disegni di Stella Bloch al confine tra danza e scrittura

Stella Bloch è stata una danzatrice. Lo è stata nel senso assoluto di come si intendeva la cultura coreutica nei primi decenni del Novecento, dove la stessa importanza del movimento del corpo avevano l'elaborazione di un pensiero sulla danza, lo sviluppo di una visione, la relazione con le altre arti, la pedagogia, e non da ultimi un allenamento spirituale e una preoccupazione sociale. Americana, esperta di danze asiatiche di cui fa esperienza diretta e sul campo, Stella Bloch è una figura sintomatica di questo intreccio a cui partecipa attraversando il terreno della danza anche con la scrittura, che la vede autrice di saggi e articoli, e col disegno, una pratica artistica che caratterizza tutta la sua vita. Considerata la vivacità dei rapporti tra danzatori e artisti visivi nella stagione dell'affermazione della danza come linguaggio espressivo e terreno di ricerca creativa, e visto il grande interesse che pittori e scultori riservano alla danza col suo apporto di vitalità alla figura umana e la sua capacità di risvegliare valori e canoni antichi, la pratica del disegno pone Stella Bloch nel doppio ruolo di performer che produce segni impalpabili e metamorfici nella memoria degli spettatori, e di testimone che consegna la danza ai segni duraturi dell'arte grafica.

Alla luce di alcuni studi recenti che hanno fatto emergere l'avventura artistica di Stella Bloch¹ dal vivace contesto della danza americana degli anni Venti, questo contributo vuole leggerne la traiettoria individuando gli aspetti sintomatici di temi e problemi che debordano dalla vicenda singola e mostrano la trama del rapporto della danza con la cultura di inizio Novecento, dall'arte visiva alle istanze politiche, dalla dimensione religiosa all'influsso delle tradizioni orientali, fino al legame tra i rapporti interpersonali e le iniziazioni artistiche.

1. Mi riferisco alla Tesi di Kimberly Dawn Crowsell, *Stella Bloch and the Politics of Art and Dance*, discussa alla University of Victoria nel 2006 sotto la supervisione di Allan Antliff; al capitolo *Stella Bloch and "Up to Date" Java*, in Matthew Isaac Cohen, *Performing Otherness. Java and Bali on International Stages, 1905-1952*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010, pp. 73-105; e alla monografia di Michael Coleman, *Stella Bloch. Art, Dance and a Remarkable Life. 1897-1999*, edita dall'autore nel 2019 e basata sui documenti d'archivio conservati alla New York Public Library. Malgrado l'assenza di note e riferimenti il libro di Coleman costituisce una fonte biografica inesauribile arricchita da frammenti di carteggi e pagine di diari. Ringrazio l'autore per avermelo inviato e per la disponibilità a condividere gli esiti del suo appassionato lavoro.

Una visione: Isadora Duncan e l'impulso alla danza

Nel 1915 Stella Bloch assiste a uno spettacolo di Isadora Duncan alla Metropolitan Opera House di New York. In scena con lei ci sono le giovani Isadorables, le allieve provenienti dalla scuola tedesca che la danzatrice porta in America negli anni della Prima Guerra Mondiale e che adotta sia per facilitarne gli spostamenti, sia per consegnare loro il nome, e con esso l'eredità tecnica e culturale, della sua esperienza di danza. Già alla fine del 1914 le ragazze si erano esibite in America suscitando l'interesse del pubblico e, nelle loro coetanee, un forte desiderio di danzare.

I primi decenni del Novecento sono costellati di visioni come quella di Stella Bloch. Per lei Isadora Duncan diventa un'ossessione, una guida ideale che cambia il corso della sua vita, un modello e una fonte di ispirazione. Stella, il cui principale interesse in quegli anni è il disegno, inizia a far rivivere quella visione, e ad alimentare quell'innamoramento, su decine di fogli in cui tratteggia i gesti e i movimenti della danzatrice e delle sue allieve, contribuendo alla grande produzione grafica su Isadora che prolifica nei luoghi dove lei si esibisce e si declina in decine di stili differenti. Come tracce lasciate dal suo passaggio, le opere e i disegni che la raffigurano costituiscono un patrimonio di grande interesse nella storia dell'arte di inizio secolo e nell'intreccio tra la danza e le altre arti.

Se da un lato l'approdo della danza al dominio dell'arte passa attraverso l'ingresso dei danzatori negli atelier e nelle opere di grandi maestri, dall'altro la quantità di giovani artisti che prendono a modello il corpo danzante provoca una diffusione capillare e una dilatazione temporale dei suoi gesti e dei suoi movimenti, fino a influenzare i canoni estetici e i codici figurativi delle arti visive moderne. Se il teatro principale di questo processo è Parigi, dove Isadora riservava i biglietti dei suoi spettacoli agli studenti di scuole e accademie di belle arti, anche l'America, la terra d'origine con cui la danzatrice avrà un rapporto controverso, costituisce in tal senso uno scenario interessante, caratterizzato dalla ricerca di una identità culturale a cui la danza dà un importante contributo. A differenza dell'eterogeneità della provenienza degli artisti francesi di cui diventa soggetto e musa, i disegnatori e gli intellettuali che si interessano a Isadora Duncan negli Stati Uniti appartengono quasi tutti ad ambienti politici di stampo socialista e addirittura anarchico². Bastino gli esempi di John Sloan, l'illustratore del mensile socialista «The Masses»; del poeta Carl Sandburg, vero e proprio simbolo della solidarietà democratica e delle battaglie in difesa degli oppressi; e di Max Eastman, scrittore e attivista politico che per un periodo si lega sentimentalmente a Lisa Duncan, una delle Isadorables. Le istanze e i valori di questi intellettuali caratterizzeranno l'avventura di Stella Bloch come scrittrice, disegnatrice e danzatrice.

Studiando l'ambiente artistico parigino di inizio secolo avevo immaginato il rumore delle matite che durante gli spettacoli agivano veloci sugli album e i programmi di sala, producendo segni "incon-

2. Cfr. Sharyn R. Udall, *Dance and American Art. A long Embrace*, University of Wisconsin Press, Madison 2012, in particolare il capitolo *Class, Vice, and the Revolt against Puritanism*, pp. 223-252.

sci”, fatti senza guardare il foglio, e appunti visivi per opere future³. Avevo inoltre tracciato le biografie artistiche di alcuni degli autori che con le loro immagini hanno contribuito alla formazione della cultura, se non a un vero e proprio culto, della danza e in particolare di Isadora Duncan⁴. Il caricaturista anarco-sindacalista Jules Grandjouan ad esempio, che sfugge agli arresti per delitti d’opinione rifugiandosi nel 1911, grazie alla danzatrice, nella scuola di Darmstadt, da lei fondata e diretta da sua sorella Elizabeth. Da lì provengono le figlie-allieve, e lì Grandjouan sviluppa la sua visione del nudo come raffigurazione di un corpo non più immobile, languido e passivo, ma capace di agire nell’immagine trasformandola col suo ritmo e con la sua presenza. Dedicherà a Isadora mostre e pubblicazioni e la disegnerà per tutta la vita, anche quando, quasi cieco, continuerà a vederla danzare sulla scena della sua memoria⁵. O ancora André Dunoyer de Segonzac, vicino agli ambienti della moda e alle élite mondane e culturali che disegna danzatori e pugili come i portatori della vitalità nell’immagine. Segonzac aveva pubblicato nel 1910 *Dessins sur les danses d’Isadora Duncan*, su cui compariva per la prima volta il poema, spesso ripubblicato, *La Danseuse de Diane* di Fernand Divoire. È a Divoire che si deve il felice nomignolo dato alle allieve, e il libro che consacra l’immagine della Duncan come discendente dalle antiche divinità, quell’*Isadora Duncan, fille de Prométhée* stampato nel 1919, dove figurano i disegni di Émile-Antoine Bourdelle, artista importante nell’iconografia della Duncan e nel dialogo tra matrici antiche e soluzioni artistiche moderne. Lo scultore, che le dedica diversi scritti e centinaia di disegni, aveva fatto emergere i suoi movimenti nei gesti delle Muse che circondano Apollo nel fregio della facciata del Théâtre des Champs-Élysées inaugurato nel 1913.

È una vertigine seguire gli intrecci e le relazioni tra questi artisti, al fianco dei quali si formano molti giovani americani e che trovano nelle forme del libro illustrato, dell’album e di quei materiali al confine tra i programmi di sala e il libro d’arte degli strumenti nuovi ed efficaci per far circolare le immagini, prolungare l’effetto del movimento della danzatrice e legare i loro nomi al suo, proiettando la loro influenza nella nascente cultura moderna d’oltreoceano⁶. Tra questi artisti riveste un ruolo

3. È Richard Buckle a parlare di «disegni inconsci» a commento della produzione grafica di Valentine Gross nel volume *Nijinsky on stage*, Frances Kennet, London 1971. Riguardo ai disegni sui programmi di sala il riferimento è a Charpentier-Mio, autore di centinaia di statuine, bozzetti, rilievi e piccole *plaquettes* in bronzo ispirate ai grandi danzatori del suo tempo di cui schizzava i movimenti durante gli spettacoli. Si veda su di lui il catalogo introdotto da Maurice Pourchet *Charpentier-Mio et la Danse*, Courmand, Paris 1953.

4. Cfr. il mio *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2018, in particolare alle pp. 234-251.

5. La riflessione sul disegno dal vivo che deve staccarsi dalle nature morte e guardare al corpo in movimento è nell’articolo di Jules Grandjouan, *La rythmique et la danse*, in «L’Art et les artistes», Février 1920, pp. 214-218. Per una retrospettiva, si veda Claire Rousier (sous la direction de), *Grandjouan dessine Duncan*, Centre National de la Danse, Pantin 2005.

6. In altre sedi mi sono occupata dell’intenso dialogo tra arte francese e modernismo americano nell’iconografia della danza dei primi decenni del Novecento. Si vedano ad esempio i miei saggi *Due allieve di Rodin. Kathleen Bruce e Malvina Hoffman tra danza, scultura, fotografia*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 9, dicembre 2017, pp. 37-75, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/7672/7448> (u.v. 2/8/2020), e *L’art de la photographie de danse: Isadora Duncan, Arnold Genthe, Edward Steichen*, in «Focales», n. 3, 2019, pp. 1-12, online: https://focales.univ-st-etienne.fr/docannexe/file/2271/samantha_marenzi.pdf (u.v. 2/11/2020).

importate Abraham Walkowitz, che segue le tournées americane della Duncan dal 1908 al 1916 dopo averla conosciuta nell'atelier di Rodin, negli anni di formazione trascorsi a Parigi. Tornato a New York, dove stringe una forte amicizia con Elizabeth Duncan negli anni della guerra, quando la scuola di Darmstadt viene spostata in America, Walkowitz contribuisce alla formazione dell'avanguardia artistica diventando uno dei principali rappresentanti del modernismo statunitense. La sua prima mostra personale è ospitata dalla 291, la galleria del movimento della Foto-secessione impegnato nella affermazione artistica della fotografia, un vero e proprio epicentro dell'arte moderna sia americana che europea. In quella occasione il critico Charles Caffin, una delle penne più autorevoli e attive del movimento, aveva descritto questo artista come «dotato di una immaginazione da attore, capace di sentire nei suoi stessi muscoli lo sforzo dell'azione» e, coi disegni di Isadora Duncan, di suggerire non solo «la fluidità del movimento ma anche la connessione tra una parte e l'altra, fino a unificare il movimento in un insieme armoniosamente equilibrato e ritmicamente correlato»⁷.

Stella Bloch assiste a una mostra di Walkowitz allestita alla Daniel Gallery nel 1917 sotto il titolo *Interpretation of the Dances of Isadora Duncan*, tutta dedicata alla danzatrice. L'esposizione ha uno strano effetto su di lei, che percepisce la scossa di un piccolo corto circuito comprendendo che i suoi disegni, acerbi, grezzi, ancora poco personali, addirittura ingenui al confronto di quelli che vede esposti, sono per lei non solo un gesto artistico, ma un impulso alla pratica della danza. Quella reazione fisica che vibra nei disegni di Walkowitz in lei si traduce fin dalla prima visione del 1915 in una azione reale connessa al gesto grafico. Stella infatti disegna Isadora e dopo averne studiato la traccia visiva improvvisa i suoi gesti, li trasforma in movimento. Li riconsegna alla danza facendoli passare attraverso il suo corpo e la sua immaginazione e – come vedremo – stabilendo un rapporto nuovo e articolato tra il movimento e la sua raffigurazione. Disegnando, Stella studia e comprende la danza sia col corpo che con la mente.

Come molti degli artisti qui elencati, anche Stella Bloch affianca al disegno la scrittura, probabilmente lasciandosi influenzare dai materiali prodotti in occasione degli spettacoli, materiali che Isadora voleva sempre al confine tra una dimensione poetico-artistica e le necessità informative e promozionali. In questi materiali, dove le immagini hanno un ruolo primario e indicano l'appartenenza della Duncan al dominio dell'arte (differenziandosi dalle fotografie in posa realizzate in studio che caratterizzano brochure e libretti promozionali di altri performer), la scrittura è spesso connotata da un lirismo che allontana la figura di Duncan dalla realtà dello spettacolo per consegnarla alla sfera della religione e della poesia. Anche quella sperimentata da Stella Bloch non è una scrittura descrittiva della danza né esplicativa dei suoi propri disegni. Come dimostrerà la sua futura e più matura produzione saggistica, scrivere costituisce la terza via di canalizzazione dell'energia che riceve dall'osservazione della danza, che sempre susciterà in lei queste tre reazioni: l'azione del corpo, l'elaborazione della mente, la

7. Traduco dall'articolo di Charles Caffin apparso sul «New York American» e riportato nella rivista della Foto-secessione «Camera Work» (da cui cito), n. 41, January 1913, p. 29.

raffigurazione grafica come sigillo tra le due.

Stella Bloch, ebrea nata in Polonia, era giunta piccolissima negli Stati Uniti con sua madre che era subito entrata prima a lavorare, e poi in società, con la sartoria di famiglia. Stimolata dai cugini, con cui costituisce un piccolo clan saldamente coeso per tutta la vita, Stella si dedica con grande passione al disegno sfruttando come guida lo sguardo del cugino Richard Offner, studioso di storia dell'arte che sarebbe diventato uno dei maggiori esperti di pittura italiana del Rinascimento, docente prima ad Harvard e poi alla New York City University. Richard le insegna a osservare i quadri, a vedere dentro e attraverso la forma, a studiare le sculture antiche di cui le invia dall'Italia le riproduzioni fotografiche. È grazie alla sua intercessione che la giovane ottiene il permesso di frequentare una scuola d'arte dove affina le tecniche senza però trovare nel percorso e nei precetti accademici l'entusiasmo e la forza della sua pratica più selvatica.

Stella Bloch inizia dunque a studiare la danza di Isadora Duncan disegnandola e poi incarnando i suoi disegni alla ricerca di una percezione fisica. Mentre prova e ripete i movimenti si fa fotografare, osservando poi se stessa nell'istantanea. I disegni sono le mappe di un patrimonio gestuale e le fotografie lo specchio che riflette un'immagine a sua volta organizzata secondo le regole dell'arte figurativa. Del resto la danza di Isadora era fortemente intrecciata alle immagini non solo come destinazioni e fissazioni, traduzioni artistiche dell'azione reale, ma anche come sorgenti: le immagini dell'antichità, quelle del Rinascimento italiano, le figure di un altro tempo a cui ridare vita non solo imitandone le forme, ma scatenandone le forze attraverso la riattivazione dei loro valori e dei loro significati pagani, sacri, misteriosi. È nella pratica, e in modo quasi istintivo, che Stella assume la lezione delle immagini come maestre di danza.

A fotografarla in questa prima fase sperimentale è il fratello minore di Richard Offner. Compagno fedelissimo delle sue avventure artistiche, sociali e intellettuali, Mortimer Offner si sarebbe affermato negli anni successivi come fotogstella siafo studiando nella scuola di Clarence H. White, uno dei padri della fotografia artistica di stile pittorialista e tra i fondatori della Foto-secessione, e poi diventando uno dei maggiori ritrattisti prima a Broadway e poi a Hollywood, dove fotograferà molte star del cinema e si avventurerà in una nuova carriera da sceneggiatore stroncata dal suo inserimento nelle liste nere che lo segnalano come comunista. Mortimer Offner fotografa Stella Bloch all'aperto⁸ mentre sperimenta passi e movimenti della danza libera basandosi sì sull'imitazione, ma filtrata dall'esperienza del disegno. In mancanza di uno sguardo esterno che la corregga e la guidi, Stella amplifica il suo stesso

8. Mortimer Offner realizza anche delle riprese in movimento che Stella per anni studierà e mostrerà ad amici e collaboratori. Nello stesso periodo altri fotografi, insieme ai danzatori, sperimentavano le riprese cinematografiche. Proprio Adolph Bolm, con cui Stella lavorerà, era stato ripreso da Karl Struss, allievo e braccio destro di Clarence H. White che avrebbe poi ottenuto grandi successi (e un Premio Oscar) come cameraman e direttore della fotografia a Hollywood. Bolm continuerà a sperimentare la sua danza in versione cinematografica collaborando con il regista Dudley Murphy e con Ruth Page, sua allieva, tra le prime coreografe a produrre riprese video delle prove e sperimentare dei brevi filmati di performance realizzate per la macchina da presa.

sguardo attraverso le immagini che fissano i suoi gesti e le permettono di confrontare l'effetto esteriore con lo stato corporeo, energetico ed emotivo percepito durante le improvvisazioni. È proprio questo dialogo con le immagini a mostrare a Stella la differenza tra una attitudine esteriore e una presenza attiva, differenza su cui si baserà gran parte della sua esperienza di danza sempre filtrata dal disegno e caratterizzata dalla tensione tra osservazione, azione e traduzione visiva.

Le fotografie di danza, immagini artistiche che riprendono i danzatori in movimento, in studio o all'aperto, e che costituiscono un'alternativa alle fotografie dei danzatori, spesso ripresi nei costumi e negli atteggiamenti dei loro personaggi, sono un genere nuovo e molto diffuso in quegli anni. Contribuiscono anch'esse ad alimentare il desiderio di danzare fornendo un impulso al movimento e un modello di bellezza. Nel 1916, quando Stella è nel pieno della sua infatuazione e cerca vie per accedere al magistero di Isadora, viene pubblicato a New York *The Book of the Dance* del fotografo Arnold Genthe, uno dei grandi pionieri della fotografia di danza. Nel libro appaiono maestre e allieve delle maggiori scuole raffigurate attraverso la tecnica e l'estetica del pittorialismo, lo stile più diffuso nella fotografia artistica. Il volume si apre con la Duncan School e mostra Isadora e le sue allieve come sacerdotesse di un culto antico e allo stesso tempo portatrici di una grande modernità. Proprio grazie ad Arnold Genthe Stella Bloch riuscirà a entrare nell'ambiente delle Isadorables, a studiare e collaborare con loro. Comparirà anche lei nelle immagini delle Duncan Dancers con cui Genthe anni dopo illustrerà un suo articolo sulle danze dell'antica Grecia (fig. 1)⁹, argomento inflazionato nei primi decenni del secolo sul quale il fotografo, di origini tedesche e con alle spalle una formazione classica, è ritenuto autorevole sia per la conoscenza del mondo antico sia per il suo primato nell'ambito della fotografia di quella danza che fonda il suo rinnovamento proprio sulla riattivazione dei valori e delle forme delle antiche danze raffigurate nei fregi e sui vasi. È anche passando davanti al suo obiettivo che Stella si affermerà come danzatrice, e che incarna un *topos* della cultura coreutica del suo tempo apparendo sulla riva del mare – il cui movimento detta il ritmo della danza di ispirazione duncaniana –, circondata da veli leggeri che raffigurano la dinamica e rappresentano uno dei codici sia della danza libera che della sua raffigurazione¹⁰. Con la stessa formula Genthe fotografava decine di danzatrici, tra cui, naturalmente,

9. Arnold Genthe, *The Revival of the Classic Greek Dance in America*, in «Dance Magazine», February 1929, pp. 22-23. È lavorando su Genthe nel quadro dei miei studi sulla fotografia di danza che sono incappata in Stella Bloch, che figura tra le decine di danzatrici da lui riprese che affollano il suo archivio conservato e in gran parte digitalizzato dalla Library of Congress (<https://www.loc.gov/pictures/collection/agc/>). Il presente saggio rientra nel progetto di restituire una storia a quelle performer, in particolare alle meno celebri, facendo emergere il loro contributo alla cultura coreutica di inizio secolo caratterizzata anche dalla straordinaria diffusione del fenomeno. Per una prima ricognizione si veda il mio *Nel prisma delle immagini. La cultura della danza nella fotografia di Arnold Genthe*, in Samantha Marenzi – Simona Silvestri – Francesca Pietrisanti (a cura di), *La camera meravigliosa. Per un atlante della fotografia di danza*, Editoriale Idea, Roma 2020, pp. 171-217.

10. Sulla frequenza dell'utilizzo dei veli nelle raffigurazioni del movimento a inizio Novecento rimando a uno dei pannelli dell'*Atlante della fotografia di danza*, un progetto *in progress* realizzato dal gruppo di ricerca da me coordinato in collaborazione tra il Dams dell'Università Roma Tre e Officine Fotografiche Roma. I pannelli sono consultabili sul sito www.fotografiaedanza.it oltre che, parzialmente, in *ivi*, pp. 7-71 (in particolare sul tema dei veli alle pp. 24-31). Il debito

le Isadorables (fig. 2-3).

Stella Bloch viene a conoscenza della pubblicazione del libro di Genthe attraverso l'articolo illustrato *What These Dancers Mean to Us*, apparso il 10 aprile 1916 sull'«Every Week», che finisce nella sua collezione di ritagli, immagini e materiali sulla Duncan. La sua pubblicazione costituisce un indizio verso altri possibili interlocutori a cui rivolgersi per accedere a una dimensione professionale della danza. Servirà ancora un anno, trascorso a disegnare, scrivere, vedere spettacoli, improvvisare danze da sola allo specchio o all'aperto davanti alla macchina fotografica del cugino, per salire su un palcoscenico, ancora autodidatta ma da subito proiettata in una dimensione che trasformerà del tutto la sua vita privata, intellettuale e artistica.

Un incontro: Ananda Coomaraswamy e la scoperta dell'Oriente

Nell'estate del 1917 debutta a New York il Ballet Intime, la nuova compagnia creata dall'interprete e coreografo russo Adolph Bolm. Arrivato negli Stati Uniti nel 1916 alla guida dei Ballets Russes di Djagilev nella loro seconda tournée americana, Bolm ne aveva condiviso la gestione con un Vaclav Nižinskij al suo turbolento e breve ritorno sulle scene. A parte le difficoltà relazionali e organizzative, un brutto infortunio lo aveva costretto a fermarsi lasciando che il gruppo proseguisse senza di lui, che da quel momento non avrebbe più lasciato l'America.

Quello del Ballet Intime del 1917 è un programma tutto orientale. Non solo per i temi, come in molte coreografie dei Ballets Russes celebri per il loro seducente esotismo, ma per gli artisti coinvolti e l'universo culturale che gravita attorno a loro. Si esibiscono infatti Michio Ito, Ratan Devi e Roshanara. Performer giapponese da poco arrivato negli Stati Uniti dall'Europa, Ito aveva studiato con Jaques-Dalcroze e collaborato con William Butler Yeats all'allestimento del suo dramma *Nō At the Hawk's Well*, di cui era stato il protagonista oltre che il principale ispiratore. Sperimentando un metodo che fondesse le tecniche dell'attore giapponese con le istanze e i movimenti della ricerca coreutica e ritmica occidentale, in America avrebbe fondato una scuola oltre che raccolto grandi successi sia sulla scena teatrale che nel cinema hollywoodiano. Ratan Devi, al secolo Alice Ethel Richardson, era una interprete di musica tradizionale indiana, che aveva studiato a Kapurthala dove aveva vissuto insieme a suo marito, il celebre esperto di arte e cultura asiatica Ananda Coomaraswamy. La danzatrice anglo-indiana Olive Katherine Craddock – alias Roshanara – danzava sulle note di Ratan Devi in costumi e movenze indiane (essendo nata a Calcutta e avendo lì iniziato a studiare danza) e con l'esperienza di una ballerina che aveva collaborato con le maggiori compagnie europee, dai gruppi di Loïe Fuller ai

agli studi di Aby Warburg è dichiarato sia riguardo alla forma dell'atlante (da noi utilizzata su un campo di indagine specifico e come indicazione metodologica), sia riguardo alla formula del velo come sintomo del movimento nell'arte rinascimentale italiana e nelle sue matrici antiche.

Ballets Russes. Il Ballet Intime propone un Oriente “autentico” e allo stesso tempo contaminato con le tecniche occidentali, capace di incontrare il gusto americano dosando elementi tradizionali e istanze artistiche della ricerca europea. La presenza, sullo sfondo di questo progetto, di una figura rilevante come quella di Coomaraswamy, intellettuale impegnato proprio nel dialogo tra Oriente e Occidente e tra tradizione e modernità¹¹, è indicativa sia degli aspetti culturali che di quelli relazionali che caratterizzano questo gruppo di danzatori.

È per una coreografia di Roshanara che Stella Bloch viene ingaggiata. Il ruolo è semplice e non richiede molta tecnica (si tratta di quattro danzatrici che attraversano il palco camminando in silhouette), ma il contesto è professionale e l'ambiente vivace, formato da una rete di artisti e intellettuali. Più ancora del debutto sulla scena, che inaugura una carriera altalenante, sono gli incontri a rendere quell'evento una vera svolta nel destino della giovane. Ito sarà a lungo un suo interlocutore, Ratan Devi la inserirà da subito negli ambienti della danza e dell'arte newyorchese (presentandola ad esempio ad Arnold Genthe, che scatta molte fotografie ai protagonisti del Ballet Intime e che ha un certo potere nell'ambiente della danza), Bolm la coinvolgerà in altri spettacoli e le commissionerà l'acquisto di tessuti, costumi e accessori orientali in occasione dei suoi viaggi in Asia. Stella vi si recherà per la prima volta nel 1920-1921 al seguito di Ananda Coomaraswamy che sin da quel primo incontro diventerà suo mentore, amico, e, dal 1922, dopo aver ottenuto il divorzio da Ratan Devi (che era la sua seconda moglie), suo marito fino al 1930¹².

Convinto sostenitore della battaglia per l'indipendenza dell'India, attivista legato ai movimenti pan-asiatici, esperto di arte e divulgatore della cultura orientale in Occidente, Coomaraswamy era un discusso, carismatico, rispettato e influente intellettuale formatosi in Inghilterra che dopo aver viaggiato in diverse parti del mondo e vissuto tra India e Regno Unito, era arrivato nel 1916 a New York da Londra (in parte anche per fuggire dalla guerra e per sottrarsi alle conseguenze delle sue posizioni pacifiste e anticolonialiste) e accompagnava la tournée di sua moglie le cui performance di musica indiana raccoglievano grandi successi. Coomaraswamy teneva conferenze e *lectures*, talvolta presentava gli spettacoli con avvincenti lezioni sulle tradizioni musicali asiatiche, e proprio nel 1917 vendeva la sua collezione di oggetti d'arte e artigianato indiani al Boston Museum of Fine Arts, che lo assumeva come curatore della sezione di arte indiana e lo inviava in lunghe missioni di acquisto di opere nel Sud-est asiatico e nell'Estremo Oriente. È proprio nel primo di questi viaggi che lo segue Stella Bloch,

11. Sulla vita e le opere di questo importante studioso anglo-indiano restano fondamentali i tre volumi del curatore e biografo Roger Lipsey, *Coomaraswamy*, Princeton University Press, Princeton 1977. Geologo e botanico di formazione, poi storico dell'arte e della civiltà indiana, esperto di filosofie e religioni asiatiche, Coomaraswamy ha partecipato anche al confronto tra tradizioni nel senso esoterico del termine entrando nell'acceso dibattito sulle dottrine e sullo spiritualismo che ha caratterizzato la cultura di inizio secolo e nel quale l'India ha costituito un forte polo.

12. La Princeton University Library conserva nel fondo Stella Bloch Papers Relating to Ananda K. Coomaraswamy il copioso carteggio che va dal 1917, anno del loro incontro, al 1942, dodici anni dopo il divorzio, e che si intensifica nel periodo del matrimonio in gran parte vissuto a distanza, tra Boston e New York.

giovanissima, sfidando l'ostilità della madre e le norme sociali dell'epoca.

Prima di partire, l'amicizia con Coomaraswamy e Ratan Devi la aveva proiettata e inserita nel mondo culturale e nell'attivismo newyorchese. Aveva preso a frequentare la libreria Sunwise Turn, epicentro del modernismo e del pensiero libertario, luogo di incontri, discussioni, letture che avrebbero presto trasformato l'approccio all'arte (e alla vita) di Stella, che si descrive spesso nei suoi diari ingenua, ignorante, consapevole dei suoi limiti di autodidatta. Tutti i suoi nuovi interlocutori, colti, lanciati in progetti pedagogici e artistici, attivi politicamente, le riconoscono un grande talento, la incoraggiano, in un certo senso la istruiscono.

Sempre grazie ai Coomaraswamy aveva finalmente conosciuto le Isadorables, proprio nella fase in cui si era deciso che da allieve dovevano diventare maestre¹³, sostenersi economicamente e attuare il progetto pedagogico di Isadora in America dove si era trasferita anche la scuola diretta da Elizabeth rivolta ai bambini, i veri destinatari della sua idea formativa. Attraverso questa prima generazione di allieve (che erano entrate nella scuola tedesca da piccole) la tecnica Duncan veniva dunque trasmessa a giovani aspiranti danzatrici, diventava uno stile coreutico da insegnare oltre che un metodo di formazione della persona attraverso la danza. Stella prende lezioni da Anna e Lisa Duncan, con cui stringe una forte amicizia e dal 1918 entra a far parte della formazione The Isadora Duncan Dancers. È consapevole di avere accesso a un insieme di conoscenze in cui si intrecciano le tecniche del movimento e i saperi filosofici, una sensibilità all'arte – che lei stessa pratica col disegno – e alla musica, che studia fin da piccola e la aiuta a combinare le figure di danza, che ha a lungo studiato sia raffigurandole che imitandole, col ritmo. In molte occasioni, siederà al piano per gli allenamenti e le danze delle Isadorables.

Intanto, entrata in un contesto di scrittori ed editori esperti oltre che nel vivo dello studio della danza, Stella Bloch aveva iniziato a sottoporre il saggio scritto su Isadora Duncan¹⁴ a una serie di lettori che le avrebbero fornito strumenti per apprendere, anche in questo campo, una tecnica. È soprattutto Coomaraswamy a guidarla, a intervenire sulla sua scrittura e a influenzarla sia direttamente, con le sue indicazioni, che indirettamente attraverso i suoi scritti. L'inizio della loro frequentazione è infatti caratterizzato da pubblicazioni importanti, e dalla diffusione in America di studi che lo avevano reso celebre negli anni immediatamente precedenti. Si tratta di studi sull'arte e la cultura indiana, ricchi di riferimenti alla filosofia buddista e incentrati sul legame tra forme artistiche e dimensione religiosa, oltre che orientati verso una lettura politica che vede nell'artigianato una forma di riscatto all'industria-

13. In accordo con Isadora Duncan, erano proprio Arnold Genthe e Ananda Coomaraswamy a reclutare allieve per le Isadorables, selezionandole rispetto ai criteri che avevano guidato la poetica e le scelte della danzatrice. Cfr. Michael Coleman, *Stella Bloch*, cit., pp. 65-66.

14. Il testo illustrato da alcuni suoi disegni verrà pubblicato solo nel 1920, col titolo *To Isadora Duncan: a tribute from a young student* su «The Touchstone» (vol. VIII, n. 4, July 1920, pp. 307-308), la rivista diretta da Mary Fanton Roberts, anima del movimento Arts and Crafts americano, scrittrice, critica, organizzatrice di eventi artistici e di danza.

lizzazione e declina le istanze del movimento Arts and Crafts europeo verso le esigenze economiche e spirituali dei paesi colonizzati¹⁵. Sono tutti argomenti che esercitano una grande influenza su Stella, ma in particolare vanno qui sottolineati due temi presenti in diversi saggi dello studioso anglo-indiano che le forniscono lo sfondo concettuale di un pensiero sull'arte e sulla danza.

Il primo è il forte legame studiato da Coomaraswamy tra le figure e i gesti, e quindi tra le immagini e la danza. Un legame che per Stella Bloch risiedeva nella prassi stessa e che era emerso nella sua esperienza diretta in modo quasi spontaneo. Su un altro piano tale legame caratterizzava anche la ricerca di Isadora Duncan, che aveva cercato nelle immagini dell'antica Grecia il segreto non solo delle forme, ma anche dei significati e dei valori della danza quando questa costituiva un atto religioso più che una forma di esibizione. Se per Duncan le immagini erano le matrici del movimento, e in seconda istanza la sua destinazione e traduzione visiva, per Stella Bloch avevano costituito un vero e proprio esercizio di danza. La scoperta del dialogo tra figura e movimento nelle tradizioni teatrali indiane non è per lei solo l'acquisizione di una conoscenza, ma la presa di coscienza di processi di cui aveva fatto e faceva esperienza e che dimostravano così la loro dimensione universale e quasi fisiologica.

Già nel suo libro *The Arts and Crafts of India and Ceylon* del 1913 Coomaraswamy evidenziava l'importanza dei gesti nelle immagini indiane, il valore simbolico delle posture, il sistema complesso dei significati delle posizioni delle mani. Spiegava quindi i *mudra*, si soffermava sui particolari fisici delle divinità danzanti le cui raffigurazioni univano ai valori spirituali la flessibilità e la vitalità del corpo in movimento. Su questi temi torna nella raccolta di saggi *The dance of Śiva* del 1918, dove presenta il dio come un danzatore sulla scena del cosmo, padrone di un repertorio infinito di passi, al tempo stesso attore e spettatore, manifestazione del ritmo originario e dell'energia primordiale, un ritmo e un'energia conservati nelle sue rappresentazioni visive¹⁶. Un anno prima, nel 1917, Coomaraswamy dava alle stampe *The Mirror of Gesture*, la traduzione da lui curata dell'antico trattato indù sull'arte del teatro e della danza *Abhinaya Darpana* di Nandikeśvara. L'introduzione al volume si apre in modo inconsueto per un compendio di una antica tradizione e mostra il modo di ragionare di Coomaraswamy, che guarda all'Oriente attraverso il mezzo di contrasto dell'Occidente, e al passato scegliendo con cura l'angolo d'osservazione dalla postazione del presente. «Mr. Gordon Craig, who understands so well the noble artificiality of Indian dramatic technique, has frequently asked me for more detailed information than is

15. Queste istanze erano già molto presenti nel primo libro, *Medieval Sinhalese Art* (stampato nel 1907 dalla Essex House Press di cui Coomaraswamy avrebbe preso la guida qualche anno dopo) in gran parte basato su una metodologia antropologica ricca di interviste, immagini e testimonianze raccolte sul campo. Su questo, e sul suo ruolo di intermediazione tra la cultura indiana e quella occidentale, si veda Anne McCauley, *Ananada Coomaraswamy and the myth of India in early twentieth-century America*, in Noriko Murai – Alan Chong (edited by), *Inventing Asia: American perspectives around 1900*, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston/University of Hawai'i Press, Honolulu 2014, pp. 177-193.

16. Faccio qui riferimento soltanto agli scritti cronologicamente coerenti con l'incontro tra Coomaraswamy e Stella Bloch, ma va detto che negli anni successivi, nella sua vasta produzione sull'arte indiana e sulle filosofie orientali, lo studioso tornerà spesso sull'iconografia dell'induismo e del buddismo e sul rapporto tra gesti e figure nelle religioni asiatiche.

yet available in this too long neglected field»¹⁷. La prima parola che si legge aprendo il trattato è il nome di Craig, di cui dopo queste poche righe Coomaraswamy cita il lungo frammento di una lettera in cui lo prega di mandargli libri di istruzioni tecniche: gli scrive di temere l'influenza di articoli sull'Oriente, ma di bramare le indicazioni degli istruttori orientali. Parla dell'effetto disastroso che le porcellane cinesi e le stampe giapponesi hanno avuto secondo lui sulla pittura europea, e vuole difendere il teatro dallo stesso processo di emulazione. «I dread for *my* men lest they go blind suddenly attempting to see God's face. [...] So I want to cautiously open this precious and dangerous (only to us queer folk) book of technical instruction before the men go crazy over the lovely dancers of the King of Cambodia»¹⁸. La gente di teatro in Occidente non ha la disciplina e le risorse spirituali necessarie a fronteggiare una tale visione, scrive Craig la cui idea del teatro oltraggiato dalla scomposta personalità e dal temperamento degli attori è molto nota¹⁹. Coomaraswamy, che aveva pubblicato diversi articoli sulla rivista «The Mask» e aveva un vivace scambio di idee e di materiali con Craig²⁰, conosceva la sua visione e, qualche pagina dopo, entrando nel vivo dei contenuti del trattato, specifica: «It is the acting, not the actor, which is essential to dramatic art. Under these conditions, of course, there is no room for any amateur upon the stage; in fact, the amateur does not exist in Oriental art»²¹.

Questo slittamento, l'accento su «the acting, not the actor», sintetizza il secondo dei temi chiave nel passaggio di conoscenze da Coomaraswamy a Stella Bloch: l'annullamento dell'ego.

Durante il viaggio in Oriente Stella ha l'opportunità di osservare in modo ravvicinato e continuativo diverse tradizioni teatrali asiatiche. In Giappone assiste agli spettacoli del Bunraku e del Nō, in Cambogia vede le danzatrici reali e dedica loro molti schizzi a inchiostro e alcuni pastelli, ma è soprattutto a Java e a Bali che lo studio della danza e la visione del teatro delle ombre fanno maturare in lei una idea della danza come forma di reincarnazione della vita invece che come interpretazione. Una idea

17. Ananda Coomaraswamy, *Introduction*, in Nandikeśvara, *The Mirror of Gesture (Abhinaya Darpana)*, translated into english by Ananda Coomaraswamy and Gopala Kristnayya Duggirala, Harvard University Press, Cambridge/Oxford University Press, London 1917, p. 1.

18. *Ibidem*. Sulla prassi di Craig di raccogliere materiali sui teatri asiatici e i suoi rapporti con interlocutori orientali, in particolare giapponesi, si veda Matteo Casari, «The Mask» e il Giappone. *Un percorso tra lettere, immagini, libri, riviste e persone*, in «Teatro e Storia», dossier «The Mask». *Strategie, battaglie e tecniche della "migliore rivista di teatro al mondo"*, a cura di Matteo Casari, Monica Cristini, Samantha Marenzi e Gabriele Sofia, n. 40, 2019, pp. 105-147. Il saggio prevede un ulteriore sviluppo nel secondo dossier dedicato a «The Mask» in corso di pubblicazione sul numero 41 di «Teatro e Storia».

19. Nicola Savarese, introducendo la traduzione italiana di un articolo di Coomaraswamy pubblicato nel 1913 su «The Mask», indaga le vicende della marionetta indiana evocata da Craig nel suo celebre testo sulla *Übermarionette* e ricostruisce, attraverso lo scambio tra i due, il dialogo tra antiche tradizioni asiatiche e visioni della scena moderna. Cfr. Ananda Coomaraswamy, *Note sulla tecnica drammatica indiana*, tradotto da Clelia Falletti e con una nota di Nicola Savarese, in «Teatro e Storia», n. 1, 1989, pp. 89-109. Sul loro rapporto si veda anche Almir Ribeiro, *A Dialogue on the Banks of the Ganges: Gordon Craig and Ananda Coomaraswamy*, in «Brazilian Journal on Presence Studies», vol. IV, n. 3, 2014, pp. 463-485.

20. Craig recensisce diversi libri di Coomaraswamy su «The Mask», tra cui *The Arts and Crafts of India and Ceylon* nel gennaio 1914 (vol. VI, n. 3, pp. 270-272), e appunto *The Mirror of Gesture*, nell'aprile 1919 (vol. VIII, n. 12, p. 52) per il quale pubblica una sorta di lettera aperta dove – in linea con la sua missiva citata nell'introduzione al volume – scrive all'autore di chiedere troppo ai lettori occidentali con la traduzione di questo antico trattato.

21. Ananda Coomaraswamy, *Introduction*, in Nandikeśvara, *The Mirror of Gesture*, cit., p. 3.

basata sulla percezione netta che i danzatori siano coinvolti in qualcosa di molto più grande di loro, di cui in qualche modo, con enorme maestria e tecnica, si mettono al servizio. Nelle loro performance non c'è spazio per l'espressione personale poiché la danza è la manifestazione di elementi filosofici e spirituali che riguardano la collettività, un fenomeno della cultura che trascende i singoli interpreti sia dal punto di vista psico-emotivo che storico. È attraverso l'osservazione che Stella scopre questa dimensione impersonale dei gesti, e quindi del corpo, e dell'arte. A Bali, visto il suo entusiasmo per la danza su cui produce moltissimi disegni, viene invitata a scegliere le danzatrici del re e a disegnarle in sedute di posa private.

Questa esperienza rende oggettivo qualcosa che già a New York, sotto la guida di Coomaraswamy, stava perseguendo attraverso lo studio della filosofia buddista e l'esercizio di alcune pratiche di concentrazione nelle quali le sembra risieda il segreto delle arti orientali. Ne ha la conferma nell'ultima tappa del viaggio, quella indiana, dove conosce artisti, poeti, intellettuali e, grazie alla fitta rete di relazioni di Coomaraswamy e il prestigio di cui gode come ambasciatore e difensore delle tradizioni locali, può osservare ancora più da vicino le arti performative, così legate alle arti visive e come queste lontanissime dall'idea di esprimere se stessi²². È questo segreto, al di là dei costumi e delle pose, che Stella prova a cogliere attraverso i disegni dei danzatori asiatici.

Raffigurare il corpo, scrivere la danza

Il passaggio di conoscenze tra Ananda Coomaraswamy e Stella Bloch si svolge in una modalità diffusa all'inizio del Novecento quando, per molte donne, le iniziazioni artistiche si sovrappongono alle iniziazioni amorose. Si tratta di rapporti complessi e spesso meno unidirezionali di quanto si sia portati a credere. Se è evidente l'influenza di lui nella crescita intellettuale di lei e nella scoperta della cultura orientale che diventerà uno snodo importante della sua ricerca artistica e di danza, il modo in cui la sua presenza agisce nel rapporto di lui coi linguaggi artistici è più sottile ma non meno profondo. L'uno esercita una grande influenza con le sue idee, l'altra col suo corpo, se per corpo non intendiamo soltanto l'oggetto del desiderio che la trasforma in una moglie/allieva/musa (giovane, bellissima, intelligente), ma quel luogo di sperimentazione del rapporto tra azione, volontà e coscienza esperito attraverso la danza. Un corpo attivo che fa di lei una esploratrice, una ricercatrice che ne indaga le energie, la trascendenza, l'efficacia esteriore oltre che il controllo dall'interno. Un corpo che, come detto più volte, Stella studia appunto da dentro, con la danza, e da fuori, col disegno, che è sempre disegno di figure danzanti, e con la fotografia di cui è il soggetto e che riflette e testimonia l'effetto visibile delle

22. Sulla distruzione dell'ego per la nascita del vero io nella pedagogia teatrale si veda la voce *Apprendistato/Esempi orientali* di Rosemary Jeanes Antze in Eugenio Barba e Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, nell'edizione Ubulibri (Milano 2005) alle pp. 28-31.

sue sperimentazioni. Oltre a essere ripresa da Mortimer Offner e, a più riprese, da Arnold Genthe, Stella diventa il soggetto principale e dunque la complice della passione che Coomaraswamy scopre per la fotografia, e in particolare per la fotografia artistica. Coomaraswamy conosceva la tecnica fotografica. La sua prima moglie, Ethel Mary Partridge, aveva scattato in India le immagini che avrebbero illustrato il suo volume *Medieval Sinhalese Art*, e sarebbe poi diventata una fotografa di professione. Lui stesso fotografava e, in particolare durante i viaggi, documentava i paesaggi e i manufatti dell'Oriente, e raccoglieva fotografie che, insieme con i suoi scatti amatoriali, avrebbero formato una consistente collezione di immagini etnografiche sui monumenti, le arti, l'artigianato, gli usi e i costumi a cui, in particolare dall'incontro con Stella, si sarebbero aggiunti la danza e il teatro²³. Ma la vicinanza con Stella sollecita anche la dimensione della fotografia come linguaggio espressivo, raffigurazione non della realtà, ma della bellezza, che è bellezza del soggetto (trasfigurato dall'azione sia tecnica che estetica del fotografo), ma soprattutto bellezza dell'immagine, che di quel soggetto costituisce un possibile luogo d'azione. L'energia e la presenza di Stella prendono allora forma nelle immagini di Coomaraswamy, che dopo aver seguito consigli e indicazioni di Mortimer Offner viene fortemente influenzato dall'incontro con Alfred Stieglitz, il padre della Foto-secessione americana. Stieglitz aveva diretto la rivista «Camera Work» e animato la galleria 291 fino al 1917. Era uno dei più importanti fotografi del suo tempo, oltre che una figura centrale nell'ambiente e nel mercato dell'arte americana. All'inizio degli anni Venti, quando stringe la sua amicizia con Coomaraswamy (che nel 1923 concluderà il fortunato acquisto di molte sue stampe da parte del Boston Museum of Fine Arts), Stieglitz è legato in una relazione artistica e amorosa con la pittrice Georgia O'Keeffe, a cui dedica un lungo progetto di fotografie di nudo realizzate nel corso degli anni. Il corpo di lei modella le fotografie di lui mostrando quanto un soggetto possa farsi co-autore della sua raffigurazione, sulla quale interviene con la sua forza espressiva e con i suoi gesti. Del resto il pittorialismo aveva scoperto da anni il potenziale della fotografia come palcoscenico su cui far agire i professionisti del movimento e dell'espressione, attori e danzatori, liberandoli dall'artificio della posa. Genthe (di cui Stieglitz conservava diverse fotografie nella sua collezione privata) era stato un maestro in questo senso, ma anche molti autori di «Camera Work» e dell'ambiente della Foto-secessione ne avevano fatto l'esperienza scegliendo la danza come soggetto privilegiato delle loro immagini che non volevano riprodurre il mondo come è, ma il mondo come dovrebbe essere, pieno di grazia, libertà, bellezza²⁴. Le due coppie, simili per molti aspetti, stringono amicizia, e la produzione fotografica di Coomaraswamy su Stella Bloch prende a modello quella coeva

23. Cfr. la scheda *The Art Historian as Ethnographer: Photographs from the Ananda K. Coomaraswamy Archive*, che presenta la collezione conservata alla Princeton University nella sezione delle ricerche fotografiche (<https://researchphotographs.princeton.edu/coomaraswamy-archive/>, u.v. 8/11/2020). Nella stessa università sono conservati anche manoscritti, documenti e carteggi in Ananda K. Coomaraswamy Papers, Princeton University Library, Special Collections.

24. Cfr. il mio *La danza sulla scena della fotografia pittorialista americana – 1915-1920*, in Stefano Geraci – Raimondo Guarino – Samantha Marenzi (a cura di), *La scena dell'immagine*, Officina Edizioni, Roma 2019, pp. 79-113.

di Stieglitz²⁵. Alcune fotografie che la ritraggono saranno anche pubblicate sulla stampa specializzata in fotografia artistica, come il ritratto apparso nel 1926 sull'edizione limitata dell'importante annuario «Pictorial Photography in America» (fig. 4).

Ma c'è ancora un altro livello di scambio che tocca il cuore della ricerca artistica di Stella. Ne costituisce un esempio una mostra allestita nel febbraio 1920 alla Wehye Gallery diretta da Carl Zigrosser (celebre per il suo attivismo nel movimento anarchico). La mostra includeva molti disegni di Stella Bloch, in particolare a soggetto di danza, e altri di nudo dove figurava lei stessa, realizzati in gesso o a matita da Coomaraswamy²⁶. Disegnandola, egli penetra nel suo stesso processo creativo, partecipando a quella tensione tra corpo agito e corpo raffigurato che rappresenta la dimensione concreta della sua ricerca, ma anche esercitando un ulteriore e ravvicinato sguardo esterno che pone il corpo e l'azione di lei al centro di un campo di forze. Dentro e fuori dai fogli, Stella agisce nei disegni suoi e di lui con le mani, col corpo, con il volto, accorciando le distanze tra azione e visione.

Tutta la sua danza si colloca in questa tensione: quella reale, in cui alla tecnica della Duncan si sovrapporranno i gesti e le posizioni delle tradizioni asiatiche (fig. 5), quella disegnata, che forma un vasto repertorio personale di posture e movimenti e approda sulle pareti delle gallerie e sulle pagine che illustrano libri e articoli, e infine quella scritta, i cui principali esempi in questo periodo sono due saggi, uno del 1919 e uno del 1922, che costituiscono il cuore della sua elaborazione teorica prima e dopo il viaggio in Asia.

Nel 1919 appare su «The Modern School», il giornale anarchico diretto da Zigrosser e legato all'esperienza della scuola libertaria del movimento Ferrer, il testo *Intuitions*, illustrato dai disegni dell'autrice e affiancato da un poema di Coomaraswamy dal titolo *New England Woods*, una poesia d'amore dedicata a lei, opera d'arte vivente, incarnazione di una figura sacra delle grotte di Ajanta²⁷. E l'amore è al centro di questo dialogo tra testi, dove riverberano letture nietzschiane (che Coomaraswamy in quegli anni metteva in relazione con le dottrine orientali), ma un amore purificato dagli impulsi distruttivi e personali della passione. Lo stesso pensiero Stella lo proietta su una idea di danza basata sulla totale consapevolezza di gesti e movimenti che sarebbe impossibile con quella passione che infiamma e al tempo stesso distrugge ogni possibilità di creazione²⁸. Stella non ha ancora visto le danze asiatiche. Ha letto gli scritti di Coomaraswamy, ne ha discusso con lui, si è avvicinata al buddismo, ha disegnato per

25. Per un confronto tra le immagini e la ricostruzione di questa rete di relazioni si veda Nachiket Chanchani, *The Camera Work of Ananda Kentish Coomaraswamy and Alfred Stieglitz*, in «History of Photography», vol. XXXVI, n. 2, 2013, pp. 204-220.

26. Un piccolo catalogo dei disegni di lui viene pubblicato come *Twenty Eight Drawing by Ananda Coomaraswamy*, Sunwise Turn, New York 1920.

27. Coomaraswamy la descrive così in una lettera del novembre 1917. Su questo rimando a Rupert Richard Arrowsmith, *Transcultural Literature and Art, Dance and Sex in the Early Twentieth Century. Ananda Coomaraswamy's poem "New England Woods"*, in «Wasafiri», vol. XXVI, n. 3, September 2011, pp. 38-49 (un frammento della lettera è a p. 44).

28. Per una analisi del testo rimando a Kimberly Dawn Crowsell, *Stella Bloch and the Politics of Art and Dance*, cit., in particolare il secondo capitolo.

anni Isadora Duncan, su cui nel 1916 ha iniziato a scrivere un saggio che verrà pubblicato nel 1920. Disegna anche le sue allieve, e da un anno danza con loro. Da quattro anni, dopo averle viste in scena, si interessa alla danza, e ora ne scrive in termini di un movimento consapevole ma non intenzionale, che ha per scopo l'espressione delle passioni ma non ne è preda, e scopre dunque la dimensione universale di un'arte che richiede una rigida disciplina e una sorta di auto-annientamento, che lotta per la rinuncia invece che per l'affermazione.

Un altro elemento importante che appare nel saggio e che traduce in assunto teorico l'incontro tra il pensiero di Coomaraswamy e la sua istintiva esperienza personale è il ruolo attivo dell'osservatore nel processo artistico. È lui a completare l'esperienza estetica sollecitata dall'artista. L'osservazione diretta, strumento principale con cui Stella Bloch aveva imparato a disegnare e a danzare, non è dunque solo un atto conoscitivo, ma anche creativo. È un gesto attivo che partecipa alla definizione di un campo in cui si incontrano l'antropologia e le pratiche artistiche, lo studio delle opere visive e l'apprendimento delle tecniche del movimento.

Nel 1922, dopo il suo lungo viaggio in Asia, Stella Bloch pubblica in un piccolo volume illustrato dai suoi disegni il saggio *Dancing and the drama East and West*. Nell'introduzione Ananda Coomaraswamy afferma che il testo va ben oltre l'analisi e la descrizione delle danze orientali: «It is an introduction to the theory of Asiatic civilisation»²⁹. Questo ne è l'inizio:

It is only at the height of a culture that the architecture of true drama uplifts itself; at the moment when temples are built and the epic arises; when life is seen in legends and these legends become symbols and the symbols are carved on stones, and the stones built into a palace for the king or the gods. It is then that the walls of a temple are the manuscript of life itself. The epic rushes through the lips of every bard and none intrudes a personal grace upon the divine parable.

Sacrifices and rites are performed according to formalities laid down by the gods themselves. It is in devout spirit that the carver learns the craft of image-making, the singer prays, and the philosopher expounds the great principle. It is in this spirit that the actor advances upon the stage, his whole constitution inspired by faith in the action which he shall take part in unfolding³⁰.

Le pietre come manoscritti della vita, gli dei coreografi, l'attore che avanza sulla scena con la fede assoluta nell'azione. Nessuna imitazione della vita quotidiana. Nessun realismo. Nessuno spazio per le passioni e le interpretazioni personali. «The drama is a rite, not a diversion, a concentration upon life, and not a distraction from it»³¹. Stella Bloch lo chiama il «Dramma ideale», e individua un solo tentativo di restare fedeli a tali principi fatto sulla scena moderna occidentale: quello della Duncan e del suo sguardo verso l'antica Grecia. Ricostruendo la sua avventura e la sua consegna, ovvero la creazione del «coro» a cui la sua trasmissione ha dato vita (le sei allieve), l'autrice assume per la prima volta

29. Stella Bloch, *Dancing and the drama East and West*, Orientalia, New York 1922, le pagine dell'introduzione non sono numerate. Della casa editrice era in parte proprietario Coomaraswamy.

30. *Ivi*, p. 1.

31. *Ivi*, p. 3.

uno sguardo critico verso le sue maestre, le quali costituiscono una fase di degenerazione dei precetti originari non più muovendosi secondo i principi classici, ma secondo l'espressione della loro personale grazia, che è innegabile, ma molto lontana dai principi universali che la danza dovrebbe incarnare unendo in un unico corpo collettivo la comunità degli artisti e degli spettatori. Questo accade nei teatri orientali, dove, così come gli scrittori non inventano le parole, i performer non inventano i movimenti. La loro maestria tecnica è messa al servizio di un'arte divina, di una narrazione mitologica, di qualcosa di sacro al cui cospetto la loro personale ambizione o interpretazione apparirebbe ridicola. Sembra ancora di riconoscere in trasparenza alle parole di Stella Bloch le idee di Craig, che conosceva i teatri asiatici solo attraverso le immagini e i libri ma li aveva proiettati con efficacia sulla sua visione di un teatro del futuro che aveva proprio queste caratteristiche. Vista la vicinanza di Coomaraswamy con Craig, la diffusione in America degli scritti di quest'ultimo e il suo legame con la Duncan, è probabile che Stella fosse al corrente e venisse influenzata da quella visione. Le sfumature sensuali che nel linguaggio comune ha assunto la definizione di «danzatore orientale», continua l'autrice, sono quanto di più lontano dalla realtà di questi interpreti che sanno lasciare spazio e far apparire attraverso i loro corpi e movimenti gli idoli delle loro religioni e radici culturali. Stella fa degli esempi puntuali: Cina, India, Giappone, Java, Cambogia, Bali, a ciascuna cultura dedica un breve testo e almeno un disegno. Dopo la prima illustrazione che mostra Isadora e le allieve, dove più che il movimento viene illustrato il passaggio dell'esperienza di cui il palco è il luogo deputato, e il segno insiste sul riempimento dello spazio attorno alle figure che appare denso e vibrante (fig. 6), i disegni sulle danze orientali riescono, in pochi tratti, a riprodurre le tensioni, gli equilibri, le inclinazioni, i bilanciamenti e le posture che caratterizzano le diverse tradizioni. In questo caso lo spazio attorno è vuoto e neutro e le figure, disegnate con un gesto più deciso, sono modellate con precisione, ombreggiate come a mostrare l'effetto della luce sulle loro posizioni che pure nell'immobilità contengono la danza, arricchite da accessori usati come riferimenti alle diverse culture, ma allo stesso tempo integrati nell'atteggiamento dei corpi che indossano, insieme coi costumi, anche i loro valori simbolici (fig. 7-11). Pare di veder vibrare non solo i movimenti di quei corpi tratteggiati, ma i significati che i loro gesti risvegliano, con cura e precisione, con quella concentrazione che li mette in ascolto delle forze e delle energie che guidano la forza e l'energia dei loro passi di danza³². Disegni e testi si intrecciano nel piccolo libro di Stella Bloch senza gerarchie. Non sono i disegni a illustrare i testi né le parole a spiegare le immagini. C'è il gesto grafico nato dalla osservazione e capace di intrecciare il pensiero che si sviluppa nella scrittura, e c'è l'azione, che lascia la sua traccia nei movimenti tratti dalle immagini sacre e riconsegnati a una nuova dimensione visiva, con la quale compiono il loro viaggio dal passato al presente, e dall'Oriente all'Occidente.

32. È possibile sfogliare il volume nella biblioteca virtuale Internet Archive che lo ha reso accessibile alla pagina <https://archive.org/details/dancingdramaeast00bloc> (u.v. 8/11/2020).

Contaminazioni: danza/disegno/scrittura, antichità/Oriente/cultura afroamericana

Stella Bloch debutta come “Javanese dancer” nel marzo del 1922 presentando due suoi numeri nel nuovo programma del Ballet Intime di Adolph Bolm. La critica accoglie le sue esibizioni con interesse. Le viene attribuita un'autenticità unica nel panorama americano, sebbene non ci siano evidenze di un suo studio diretto delle tecniche di danza che al tempo del suo viaggio potevano essere apprese nelle scuole aperte agli stranieri e basate sul sistema occidentale delle lezioni e degli esami³³. Al cospetto delle coreografie basate sulle immagini orientali, e che propongono, sotto a costumi e trucchi esotici, lo stridente connubio tra pose orientali e movimenti americani³⁴, le sue danze sembrano portare una qualità della presenza e una composizione inedita. Il critico Olin Downes parla di una dea scolpita scesa dal suo piedistallo situato nel tempio per mostrare il vero significato della vita: il volto immobile e inespressivo, i movimenti lentissimi, un disegno nello spazio semplice e lineare³⁵. Nei mesi successivi la danzatrice prepara altri pezzi di ispirazione giavanese caratterizzati dal tentativo di cogliere l'essenza spirituale delle danze che ha visto, senza volerle ricostruire filologicamente e meno che mai spettacolarizzarle, rendendole sensuali e avvincenti ma tradendone i principi. In questo senso il suo approccio alle tradizioni teatrali asiatiche è debitore del modo in cui Isadora Duncan si rapportava alla danza dell'antichità, che non voleva ricostruire e la cui imitazione basata sulle figure scolpite e dipinte voleva attuare una penetrazione nelle immagini e nel loro segreto. Spesso le performance erano accompagnate da letture, conferenze, così come la sua scuola comprendeva un'educazione all'arte e alla filosofia, necessarie per rigenerare i significati e i saperi celati nelle posture dei corpi raffigurati e risvegliati col movimento dei corpi reali. Anche nel caso dell'Oriente, che spesso costituisce agli occhi degli occidentali una possibile sopravvivenza di elementi dell'antica Grecia, si pone il problema di contestualizzare le performance staccandole sia dalle vaghe ispirazioni esotiche, sia dalla pretesa filologica. In alcune occasioni Stella Bloch e Coomaraswamy propongono delle brevi conferenze che permettono al pubblico di cogliere alcuni aspetti della cultura di provenienza di queste danze, il loro legame con la religione e con i saperi di tutta la comunità degli spettatori.

Malgrado il successo di queste proposte la loro diffusione rimane limitata e il percorso di Stella Bloch come danzatrice professionista resta faticoso e accidentato per tutto il periodo di attività sulle

33. Cfr. Matthew Isaac Cohen, *Performing Otherness. Java and Bali on International Stages, 1905-1952*, cit.

34. Naturalmente il riferimento è a Ruth St. Denis, il cui repertorio era in gran parte ispirato all'Oriente e che nel 1915 aveva messo a punto una danza giavanese. Lo stesso Coomaraswamy, durante la prima tournée del Ballet Intime, aveva affrontato il tema dell'autenticità nell'articolo *Oriental Dances in America. And a Word or Two in Explanation of the Nautch* apparso su «Vanity Fair» nel maggio 1917, illustrato da una affettata fotografia in posa della danzatrice americana e da uno scatto di Ratan Devi e Roshanara preso da Genthe in pieno stile pittorialista (fig. 12).

35. Un lungo brano dell'articolo di Olin Downes (apparso sul «Boston Post» del 2 aprile 1922) è citato in Matthew Isaac Cohen, *Performing Otherness*, cit., p. 95.

scene newyorchesi, che si chiude nel 1930. Sono anni di cambiamenti rapidissimi, dei grandi successi delle commedie musicali e delle *follies*, di Broadway e infine del grande esodo di artisti, performer e scrittori verso Hollywood, dove anche Stella e il suo nuovo marito Edward Eliscu si trasferiranno all'inizio degli anni Trenta per lavorare nell'industria cinematografica. Lei attraversa tutti questi mondi, elaborando proposte sempre nuove, insegnando le diverse tecniche di danza apprese, collaborando come coreografa a svariate produzioni, senza mai affermarsi veramente ma continuando a studiare e trovando ancora nel disegno la forma più compiuta della sua ricerca coreutica, caratterizzata in questi anni da una nuova rivelazione: quella della danza afroamericana e della cultura del jazz, che proprio in quegli anni costituiscono il cuore dell'Harlem Renaissance, il Rinascimento di Harlem.

A partire dal debutto del 1922, Stella inizia ad articolare la sua proposta di danza in diverse direzioni. Si esibisce in programmi a più danzatori, nello stile del Ballet Intime ma fuori dalla collaborazione con Bolm che non avrà seguito, insieme a Michio Ito e alla performer franco-indiana (spesso definita dalla stampa egiziana o cambogiana) Nyota Inyoka. Tenta la via di Broadway e delle Greenwich Village Follies, ottiene nel 1925 una settimana di repliche nell'Eastman Theater, il grande palcoscenico legato alla Eastman School of Music dove insegna per un breve periodo (e dove verrà sostituita da Martha Graham). Alterna alle danze orientali dei pezzi di danza libera e impartisce lezioni di entrambe, promuovendole come un percorso nella "danza interpretativa". Nel frattempo partecipa alla vita mondana e culturale della New York degli anni Venti dove imperversano nuovi balli che lei apprende e di cui assiste al travaso dalla dimensione sociale a quella performativa. È così per il charleston, che si impara alle feste e che costituisce la novità delle commedie musicali. E per la musica jazz e la cultura afroamericana, che iniziano a comparire a Broadway ma il cui cuore sono i locali di Harlem, quelli per il pubblico bianco, come il Cotton Club, e quelli in cui vanno solo i neri. Stella li frequenta tutti, e ritrova, soprattutto in questi ultimi, quel legame tra spettacolo e comunità che credeva possibile solo nelle antiche tradizioni asiatiche. Nel 1925 inizia a intrecciare i fili e propone un pezzo dal titolo *Java and Jazz* che sintetizza, oltre alle contaminazioni pratiche, gli sviluppi del suo pensiero sulla danza. Nella musica jazz e nella cultura nera Stella, come scrive Coleman, trova qualcosa che rompe le barriere tra Oriente e Occidente³⁶.

Con una consapevolezza tutta nuova, Stella rimette in atto il suo processo creativo. Scrive. Articoli e saggi in cui annoda le culture rintracciando i principi comuni a stili di danza lontani nel tempo e nello spazio e applicando una sorta di antropologia teatrale *ante litteram*³⁷. Danza. Prende lezioni di tip

36. Michael Coleman, *Stella Bloch*, cit., p. 243.

37. Coleman fa riferimento ad almeno due articoli, entrambi apparsi qualche anno dopo la stesura: *Here and Now*, pubblicato nel 1928 su «Arts», dove Stella Bloch compara le antiche danze giavanesi con la nascente danza jazz, e un articolo apparso nel 1929 in «Theatre Arts» sul confronto tra le tecniche accademiche e le danze spontanee (cfr. *Stella Bloch*, cit., pp. 248 e 254). Dalla lista degli articoli pubblicati conservati nel fondo Stella Bloch Papers della Harvard Library (che comprende anche manoscritti, disegni, recensioni a mostre e spettacoli, carte private), appare il riferimento a una pubblicazione su «Theatre Arts Monthly» (vol. XIII, n. 12, December 1929, pp. 902-903) di *Negro dancers. Two paintings*. È probabile che alle

tap, approfondisce il charleston con cui raccoglie molti successi sulle scene più diverse, da Broadway alle performance private, e accetta incarichi da coreografa. Disegna. E, come a chiudere un cerchio, questa attività le permette di unire la pratica e la riflessione sulla danza.

Stella Bloch è tra i pochissimi bianchi a frequentare assiduamente i club neri di Harlem³⁸. Lì disegna, nelle sale male illuminate, affollate, dense di eccitazione e di musica. A malapena vedendo il foglio traccia lo sprigionamento di una energia a cui i suoi modelli precedenti non la avevano allenata. Corpi flessibili, elastici, sfrenati, compaiono nei suoi disegni realizzati dal vivo, come istantanee. Già nel viaggio in Asia Stella era passata dal disegno a memoria che aveva caratterizzato la produzione sulla Duncan al disegno dal vivo, sia durante le performance che con i danzatori in posa per lei. Nei club di Harlem questa esperienza si amplifica e fa di Stella una delle pochissime testimoni dirette di questo Rinascimento fatto di grandi spettacoli commerciali e di lunghe nottate in piccoli club affollati dove assiste alle danze “autentiche”, nelle quali il pubblico e i performer partecipano insieme alla creazione e condividono il senso di appartenenza a una intera cultura. In questi disegni, dove il movimento è ancora suggerito attraverso le pose dei corpi in disequilibrio ma le figure si arricchiscono di maggiori dettagli, appare la sperimentazione di nuovi scorci e di prospettive meno frontali, come se finalmente a muoversi e ad agire fosse anche l'osservatore: il suo sguardo, la sua posizione nello spazio, la sua stessa postura. Cogliendone la velocità, l'equilibrio, le posture, i colori, i costumi, le espressioni dei volti, Stella studia i danzatori oltre che la danza. Studia la meccanica dei loro movimenti e la potenza della loro urgenza espressiva, non solo e non tanto come singoli, ma come minoranza, come meticcio culturale che afferma la sua identità e influenza i codici dello spettacolo bianco dove fa irruzione con una dolorosa e trascinate presenza. *Studies of Dance* si chiamano molte sue mostre che finalmente, verso la fine degli anni Venti, la impongono come artista visiva, come disegnatrice della danza. Espone in molte gallerie e le recensioni sulle mostre rendono l'idea di un paesaggio di danza che si è andato formando anche attraverso l'esperienza diretta, che le permette di sentire gli impulsi e di raffigurare il movimento non tanto secondo le regole anatomiche del disegno ma secondo quelle espressive del corpo. Emancipata dal culto dell'antico e dall'esotismo, calata nei contesti dove esercita l'osservazione diretta ma anche la successiva elaborazione artistica, Stella trova i principi fondativi della danza nella cultura nascente del suo tempo, a cui si avvicina da artista e anche, probabilmente, da attivista, o almeno con quello spirito che aveva segnato la sua formazione intellettuale al fianco di una generazione di pacifisti, libertari, anticolonialisti, anarchici. Da straniera in casa cerca e riconosce la danza in quei fenomeni attraverso cui quella, come un miracolo o una sopravvivenza, si è manifestata nel mondo moderno occidentale,

immagini fosse affiancato un articolo. *Here and Now* non figura invece nella lista. L'impossibilità di effettuare viaggi di ricerca a causa dell'emergenza sanitaria non mi ha permesso di verificare e di ampliare questa indagine con la visione dei documenti d'archivio, divisi tra Harvard Library, New York Public Library e Princeton University Library.

38. Va segnalato che Stella Bloch aveva contatti con il critico e fotografo Carl Van Vechten, grande esperto di danza e importante sostenitore della cultura afroamericana degli anni Venti di cui ha ritratto molti protagonisti.

che da tempo ne aveva perduto il segreto. La trova in due esperienze molto diverse tra loro. In Isadora Duncan, che disegna sempre col suo volto reclinato all'indietro, il plesso solare aperto e offerto come un dono del nucleo pulsante della vita, di cui la danza è il risultato e l'espressione. E nei danzatori neri, ritratti nelle loro posizioni basse e legate alla terra, le gambe piegate, le pelli lucide di sudore e i volti sorridenti. Sono le stesse esperienze in cui aveva visto e riconosciuto la danza Gordon Craig, la cui visione della scena era basata sul movimento e si era formata con chiarezza proprio dopo l'incontro con la Duncan, che aveva costituito per lui, attore, allestitore e soprattutto, negli anni dell'incontro, disegnatore, una vera e propria rivelazione. «I have something to say of Isadora Duncan», scriverà nel 1957 ricordando quell'incontro avvenuto nel 1904, «she was the only and true dancer I ever saw – except for some negroes in a street in Genoa and some in a barn near York»³⁹. La Duncan, i neri. Due visioni, filtrate, nel caso di Stella Bloch, dall'osservazione delle tradizioni orientali, che per Craig, il quale le aveva conosciute solo in modo indiretto, avevano rappresentato un pericoloso faccia a faccia con le divinità che governano la vita, e la danza. Nella concretezza dell'incontro con l'Oriente Stella Bloch non era rimasta accecata. Aveva appreso la distanza dal sé, dalla propria cultura, dagli automatismi dello sguardo. Poi, tornata al suo mondo con occhi rinnovati, ha saputo riconoscere queste forze in altre forme, e le ha fatte passare nel suo gesto grafico come estensione del suo stesso corpo, consegnandole ai disegni come zone di confine tra danza e scrittura.

39. Edward Gordon Craig, *Index to the story of my days*, The Viking Press, New York 1957, p. 259. Per una analisi di queste pagine dell'autobiografia di Craig rimando a Franco Ruffini, *Il Delsarte segreto di Gordon Craig*, in «Teatro e Storia», n. 28, 2007, pp. 57-113, riedito in *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Laterza, Roma-Bari 2009.



Fig. 1: Arnold Genthe, *The Revival of the Classic Greek Dance in America*, in «Dance Magazine», February 1929, pp. 22-23.



Fig. 2: Arnold Genthe, *Stella Bloch [sic]*, June 1921, Arnold Genthe Collection, Library of Congress, LC-DIG-agc-7a00906.



Fig. 3: Arnold Genthe, *Anna Duncan dancing*, ca. 1920, Arnold Genthe Collection, Library of Congress, LC-DIG-agc-7a09890.

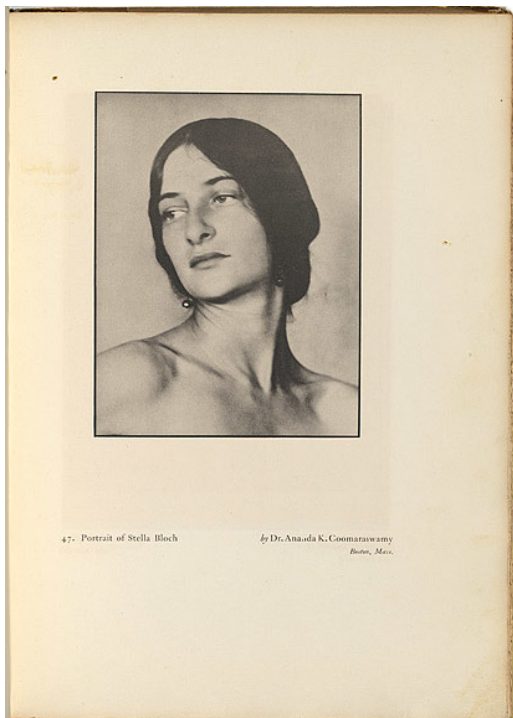


Fig. 4: Ananda Coomaraswamy, *Stella Bloch*, ritratto apparso sul numero speciale di «Pictorial Photography in America» nel 1926.



Fig. 5: *Stella Bloch [sic]*, November 1919, Arnold Genthe Collection, Library of Congress, LC-G401-T01-3069-003. La data riportata è probabilmente precedente a quella effettiva.

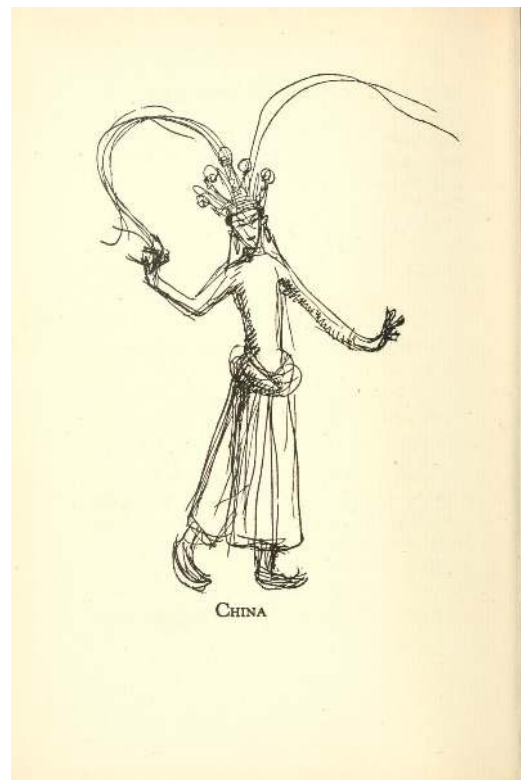
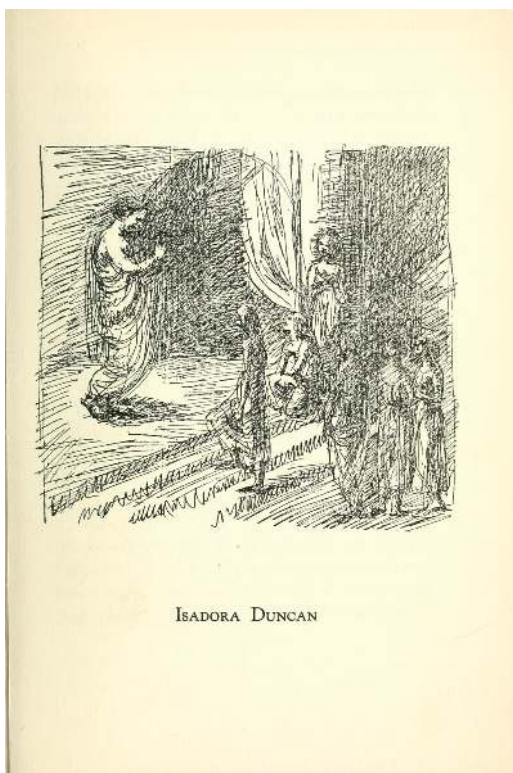


Fig. 6 e 7: Stella Bloch, illustrazioni dal volume *Dancing and the Drama East and West*, Orientalia, New York 1922.

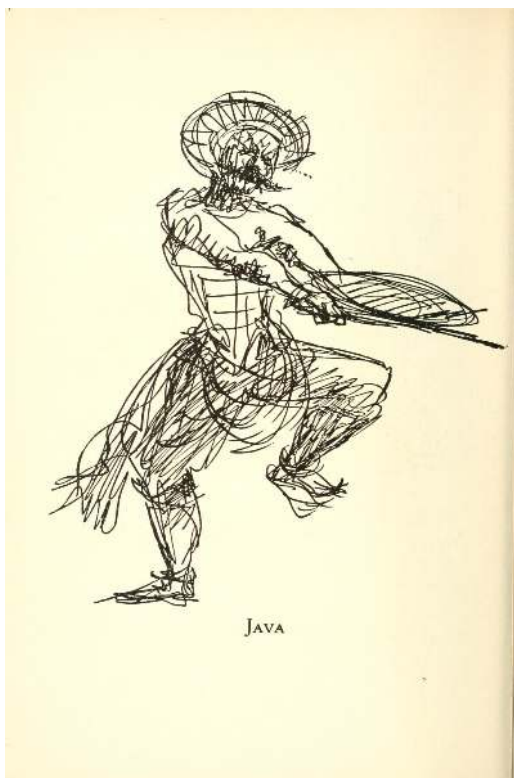


Fig. 8

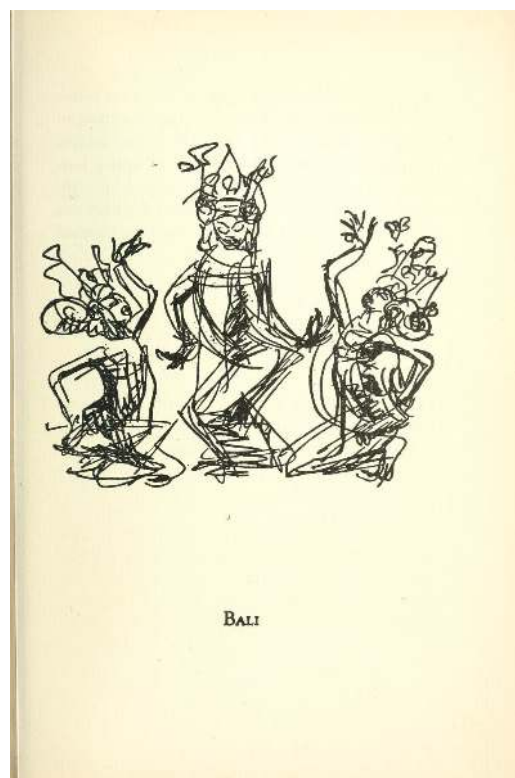


Fig. 9

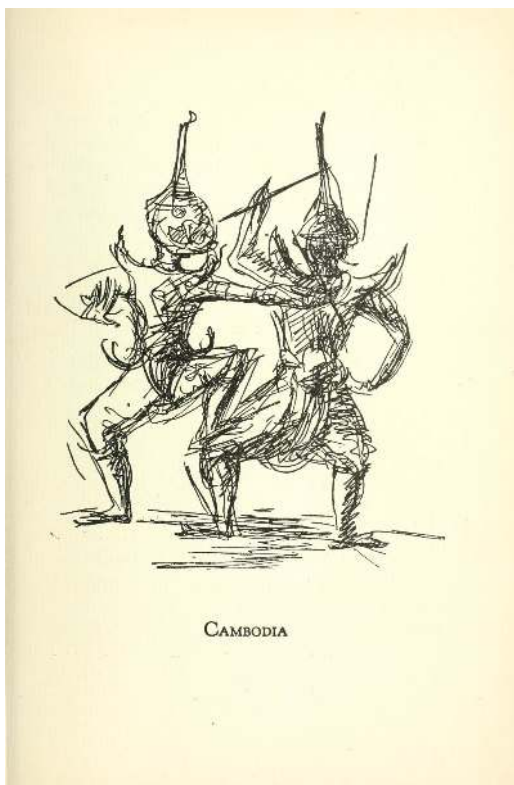


Fig. 10

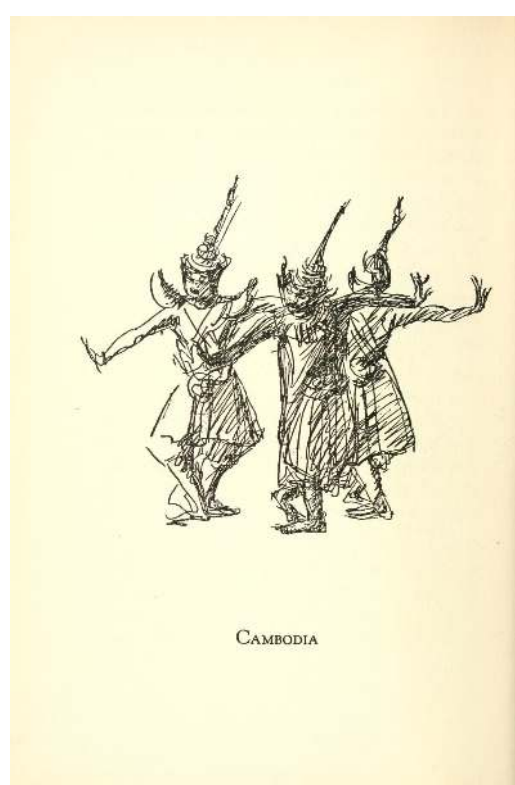


Fig. 11

Fig. 8-11: Stella Bloch, illustrazioni dal volume *Dancing and the Drama East and West*, Orientalia, New York 1922.



Ruth St. Denis

In One of Her Matchless Indian Dances, Showing Something of the Spirit of the Nautch

VANITY FAIR

ORIENTAL DANCES IN AMERICA

And a Word or Two in Explanation of the Nautch

By ANANDA COOMARASWAMY

It is the story of the dances in America, and in the past few years, the interest in the subject has been growing rapidly. And in this connection it is interesting to find that the dances of the East have been the subject of the highest and latest criticism by the other hand, the interest in the subject of the East has been the subject of the highest and latest criticism by the other hand.

It is the story of the dances in America, and in the past few years, the interest in the subject has been growing rapidly. And in this connection it is interesting to find that the dances of the East have been the subject of the highest and latest criticism by the other hand, the interest in the subject of the East has been the subject of the highest and latest criticism by the other hand.

THESE who are the dancers in America, and in the past few years, the interest in the subject has been growing rapidly. And in this connection it is interesting to find that the dances of the East have been the subject of the highest and latest criticism by the other hand, the interest in the subject of the East has been the subject of the highest and latest criticism by the other hand.

THESE who are the dancers in America, and in the past few years, the interest in the subject has been growing rapidly. And in this connection it is interesting to find that the dances of the East have been the subject of the highest and latest criticism by the other hand, the interest in the subject of the East has been the subject of the highest and latest criticism by the other hand.

THESE who are the dancers in America, and in the past few years, the interest in the subject has been growing rapidly. And in this connection it is interesting to find that the dances of the East have been the subject of the highest and latest criticism by the other hand, the interest in the subject of the East has been the subject of the highest and latest criticism by the other hand.

THESE who are the dancers in America, and in the past few years, the interest in the subject has been growing rapidly. And in this connection it is interesting to find that the dances of the East have been the subject of the highest and latest criticism by the other hand, the interest in the subject of the East has been the subject of the highest and latest criticism by the other hand.

THESE who are the dancers in America, and in the past few years, the interest in the subject has been growing rapidly. And in this connection it is interesting to find that the dances of the East have been the subject of the highest and latest criticism by the other hand, the interest in the subject of the East has been the subject of the highest and latest criticism by the other hand.

THESE who are the dancers in America, and in the past few years, the interest in the subject has been growing rapidly. And in this connection it is interesting to find that the dances of the East have been the subject of the highest and latest criticism by the other hand, the interest in the subject of the East has been the subject of the highest and latest criticism by the other hand.

THESE who are the dancers in America, and in the past few years, the interest in the subject has been growing rapidly. And in this connection it is interesting to find that the dances of the East have been the subject of the highest and latest criticism by the other hand, the interest in the subject of the East has been the subject of the highest and latest criticism by the other hand.

THESE who are the dancers in America, and in the past few years, the interest in the subject has been growing rapidly. And in this connection it is interesting to find that the dances of the East have been the subject of the highest and latest criticism by the other hand, the interest in the subject of the East has been the subject of the highest and latest criticism by the other hand.



Illustration of a Nautch performance

Fig. 12: Ananda Coomaraswamy, *Oriental Dances in America. And a Word or Two in Explanation of the Nautch*, in «Vanity Fair», May 1917, pp. 60-61.

Polina Manko

Le héros à contresens. À propos de l'Étude héroïque de Kassian Goleïzovski

Si les modernités du début du XX^e siècle dans la danse russe sont souvent associées, dans l'historiographie occidentale, aux productions des Ballets Russes, un autre héritage moderne – celui des avant-gardes des années 1920 et de leur postérité – reste encore peu élucidé. Malgré les efforts des historiens pionniers¹, il reste encore de nombreux “trous” dans l'histoire de ces avant-gardes. Cet article propose un regard sur cet héritage à partir d'un angle particulier, celui de l'étude du solo *Étude héroïque* (du ballet *Scriabiniana*) de l'artiste d'avant-garde russe Kassian Goleïzovski (1892-1970).

Longtemps considéré comme une figure controversée au sein de l'historiographie soviétique officielle, ce chorégraphe jouit aujourd'hui d'un regain d'intérêt de la part des chercheurs et est désormais reconnu comme l'une des figures majeures de l'avant-garde en danse des années 1920. Certaines de ses mises en scène de masse, telles que le spectaculaire ballet *Le Beau Joseph* représenté au théâtre Bolchoï de Moscou en 1925, ont été décrites en détail, aussi bien en ce qui concerne la production scénique (costumes, décor, dispositifs scéniques) que le libretto, ou l'argument narratif du ballet². Néanmoins, cette méthodologie, basée sur une description du type ethnographique, ne peut éclairer ni le travail postural ni celui du geste dansé dans leurs qualités et leur dynamique, ce qui constitue la spécificité de l'art de la danse par rapport aux autres disciplines scéniques. Afin de comprendre en quoi consistait l'innovation du chorégraphe, il est donc nécessaire d'adopter aussi une approche méthodologique spécifique, celle de l'analyse du mouvement et du geste dansé, qui pourrait rendre compte de la construction du sens de l'œuvre par le geste expressif lui-même. L'adoption de cette méthodologie est nécessaire afin d'étudier des œuvres de Goleïzovski telles que le solo *Étude héroïque* que l'on pourrait qualifier comme “abstraites” ou relevant de la “danse pure” (dans le sens où elles ne sont pas basées sur une fable litté-

1. Les premières chercheuses russes post-soviétiques telles qu'Elisabeth Souritz, Irina Sirotkina, mais aussi des chercheuses italiennes comme Nicoletta Misler et Donatella Gavrilovich, parmi d'autres.

2. Cfr., notamment, les ouvrages de Viktor Teïder, *Kassian Goleïzovski. "Iossif Prekrasny" (Kassian Goleïzovski. "Le Beau Joseph")*, Flinta, Moskva 2001; Elisabeth Souritz, *Soviet choreographers in the 1920s*, Duke University Press, Durham (North Carolina) 1990; Giora Manor, *Goleizovsky's "Joseph the Beautiful" – a modern ballet before its time*, in «Choreography and Dance. An international journal», vol. II, part 3, 1992, pp. 63-70.

raire, mais dont le sens réside dans l'attitude et le geste même³), ignorées par l'historiographie faute de méthode apte à en investiguer le sens.

L'analyse du mouvement⁴ devient ainsi un des outils au service de l'historien de la danse, en tant qu'«attitude envers l'acte chorégraphique qui place le geste de l'interprète au centre des questionnements esthétiques»⁵. Premièrement, que nous dit le mouvement dansé sur lui-même? Si le geste, ainsi que toute l'organisation posturale qui le soutient, porte en lui un certain projet sur le monde⁶, quel rapport ce projet du chorégraphe entretient-il avec l'idéologie de l'état soviétique?

Deuxièmement, que pourrait nous révéler une analyse comparée des figures issues de deux versions différentes de l'œuvre? Dans des cas de reconstruction posthume de l'œuvre de Goleïzovski, le mouvement véhicule-t-il nécessairement le même sens⁷? Ainsi donc, nous proposerons ici, après une rétrospective sur la naissance de l'idée de cette œuvre chez Goleïzovski dans les années 1920, une comparaison de deux versions du solo: celle chorégraphiée au début des années 1960 par Goleïzovski lui-même, et une tentative de «reconstruction» de l'œuvre dans les années 1970, peu de temps après la mort du chorégraphe, par le théâtre Bolchoï.

La veille de la Révolution: naissance d'une démarche expérimentale

La formation en danse de Goleïzovski, ainsi que ses débuts en tant que chorégraphe, coïncident avec les grands bouleversements sociaux, politiques, économiques, démographiques et culturels qui déferlent sur le pays, en commençant par les premiers événements révolutionnaires de 1905, lorsque Goleïzovski, âgé de 13 ans, est élève à l'École impériale du ballet du théâtre Bolchoï à Moscou⁸. Ils se

3. Selon Rudolf Laban, «la danse pure n'a pas d'histoire descriptible. Il est le plus souvent impossible d'exposer en mots le contenu d'une danse, bien que l'on puisse toujours décrire le mouvement» (Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, Actes Sud, Arles 1994, p. 22).

4. Nous nous appuyons ici aussi bien sur l'analyse du mouvement telle que théorisée par Rudolf Laban, que sur des outils de l'approche systémique du geste expressif développé par Hubert Godard (connu aussi en France sous le nom de l'AFCMD, ou l'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé).

5. Christine Roquet, *Postface. De l'analyse du mouvement*, in Id., *Fattoumi-Lamoureux. Danser l'entre l'autre*, Séguier, Biarritz 2009, pp. 166-171: p. 170, online: http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=15 (u.v. 1/6/2020).

6. Comme le soulignent Isabelle Launay et Christine Roquet dans leur article, «nous percevons, sans bien pouvoir la nommer, une «attitude» ou un rapport au monde, sous-jacente à une posture» (Isabelle Launay – Christine Roquet, *De la posture à l'attitude, ou ce qu'un danseur peut dire aux hommes politiques*, in «Posture(s), imposture(s)», MAC/VAL, Musée contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine 2008, pp. 80-89: p. 81, online: http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=15 [u.v. 1/6/2020]). Selon Hubert Godard, la seule façon de se tenir debout, de par son rapport avec le poids, contient déjà en elle «un projet sur le monde» (Hubert Godard, *Le geste et sa perception*, in Marcelle Michel – Isabelle Ginot (sous la direction de), *La danse au XX^e siècle*, Bordas, Paris 1995, pp. 224-229: p. 224).

7. Hubert Godard souligne le fait qu'une même figure peut être chargée de sens différents, voire opposés, en fonction, notamment, du pré-mouvement ou l'organisation posturale qui précède le geste, «qui subit de très grandes variations alors même que la forme perdure» (*ibidem*).

8. Il sera ensuite transféré à l'École Impériale du Ballet du Théâtre Mariinsky à Saint-Petersbourg, où il participera, notamment, dans les premières mises en scène du jeune chorégraphe Michel Fokine.

poursuivent avec les révoltes de 1917 menant à la révolution d'Octobre et au début du régime bolchevique qui s'affrontera à une guerre civile jusqu'à l'instauration de la NEP en 1921. Vers 1909, après la fin de son cursus d'études en danse classique, Goleïzovski est engagé en tant que danseur du corps de ballet au théâtre Bolchoï. Mais il y règne une stagnation. Comme le remarque un critique dans la presse, peu de temps après la révolution, «le théâtre Bolchoï est en retard d'une décennie par rapport à la vie: il est en retard de toute une époque. [...] Le conservatisme féroce dans le plus grand théâtre de la république est incurable avec des remèdes maison. Il faut une intervention chirurgicale rigoureuse»⁹. Goleïzovski est très vite insatisfait du vieux répertoire de ballet, ressenti par cette nouvelle génération comme étant immensément loin de la modernité¹⁰, dans le contexte des changements rapides de la société secouée par les révolutions. Dans les arts scéniques, et la danse à proprement parler, un esprit de libération de vieux dogmes avait déjà été suscité au début du siècle par Isadora Duncan, Michel Fokine, ainsi que par de nombreux réformateurs théâtraux (tels que Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, ou Nikolaï Evreïnov) qui travaillaient également sur la plastique corporelle et le mouvement expressif. Goleïzovski rejoint, à partir du milieu des années 1910, cet élan réformateur, en défendant l'idée que toute l'institution du ballet classique doit être révolutionnée, tant sur le plan du répertoire que sur le plan du langage chorégraphique. Ses expérimentations, d'abord informelles et dans un format "de chambre", sont saluées et soutenues par la jeune génération du ballet avide de changements, mais mal tolérées par la direction conservatrice du Bolchoï et son maître de ballet principal, Vassily Tikhomirov, très catégorique envers toute innovation considérée par lui comme déformatrice de la "tradition classique"¹¹. Expulsé des murs du Bolchoï, Goleïzovski s'oriente alors vers la création d'un studio indépendant, le seul espace pouvant lui offrir assez de liberté pour expérimenter avec de nouvelles formes de mouvement¹². Rejoint par de nombreux jeunes danseurs du Bolchoï, Goleïzovski commence ses

9. A. Tsouker, *Bolchoï teatr (Le théâtre Bolchoï)*, in «Novy zritel'», n. 1, 8/1/1924. Notre traduction.

10. Selon les notes de son journal personnel, Goleïzovski était obligé, en étant au Bolchoï, de danser constamment des variations identiques (de beaux princes, des amis de prince, etc.) dans des ballets qui ressemblaient les uns aux autres. La liste des spectacles avec sa participation inclut les ballets tels que *La belle au bois dormant*, *Le poisson d'or*, *La fille du pharaon*, *Le lac des cygnes*, *Le lac magique*, *Raymonde*, *Le petit cheval bossu*, *La fille mal gardée*, et d'autres œuvres du répertoire de l'époque impériale. Cfr. Vera Vassilieva – Natalia Tchernova (sous la direction de), *Kassian Goleïzovski. Jizn' i tvortchestvo: stat'i, vospominania, dokoumenty (Kassian Goleïzovski. Vie et création: articles, mémoires, documents)*, Vserossiiskoe teatral' noe obchtchestvo, Moskva 1984, p. 32.

11. Cfr. Elizaveta Souritz, *Khoreografitcheskoe iskoustvo dvadtsatykh godov (L'art chorégraphique des années 1920)*, Iskousstvo, Moskva 1979, p. 226; Vera Vassilieva – Natalia Tchernova (sous la direction de), *Kassian Goleïzovski. Jizn' i tvortchestvo*, cit., p. 133.

12. Le fait que la recherche expérimentale ne peut être menée que dans un "espace autonome", et non dans des grands théâtres, a été constaté encore dans les années 1900 par un autre réformateur des arts scéniques, Vsevolod Meyerhold: «Ce n'est pas avec les "grands théâtres" que les hommes nouveaux cultiveront leurs rameaux créateurs, c'est au contraire dans les cellules ("studios") que naîtront les idées nouvelles. C'est de là que sortiront les hommes nouveaux. On a constaté d'expérience que le "grand théâtre" ne pouvait devenir un théâtre de recherche, et les tentatives pour loger sous le même toit un théâtre rodé destiné au public et un théâtre-studio doivent aboutir à un fiasco» (Vsevolod Meyerhold, *Du Théâtre* [1913], in Id., *Écrits sur le théâtre*, t. I, 1891-1917, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, L'Âge d'homme, Lausanne 2001, p. 143, cité par Jean-Manuel Warnet, *Les Laboratoires. Une autre histoire du théâtre*, L'Entretemps, L'Avignon 2013, p. 67).

premières expérimentations la veille de la révolution d'Octobre 1917¹³. Mais ce n'est qu'après celle-ci que son studio est enregistré officiellement comme un studio privé de danse¹⁴, et obtient la faveur d'Anatoli Lounatcharski, commissaire à la tête du nouveau Commissariat du Peuple à l'Instruction publique (Narkompros¹⁵). Le commissaire, lui-même théoricien de l'art, soutient (notamment, dans des débats menés dans la presse) de nombreux artistes modernes en danse, en commençant par Isadora Duncan, qui s'installe à Moscou en 1921 pour y fonder son école; dans les premières années après la révolution, sont également encouragés de nombreux studios de danse moderne de toutes tendances, souvent appelées "danse plastique", "nouvelle danse", ou encore "mouvement plastique/expressif". Le début des années 1920 est ainsi la période où les studios expérimentaux de danse prennent de l'essor en Russie, lorsque leur potentiel créateur, longtemps resté en état de latence, est libéré par un élan commun de transformation de la société. De nombreux artistes modernes voient en la révolution un événement qui ouvre de nouvelles perspectives, plus démocratiques, pour leur art.

Goleïzovski a pleinement participé de cet élan enthousiaste des premières années post-révolutionnaires, qu'il décrit dans ses mémoires:

Étant très marqué par un élan créateur, je ne suis pas parti [à l'étranger], car j'avais la foi en l'avenir prometteur de la Patrie. En plus, la conscience que j'étais sur la bonne voie me donnait des ailes. Mes travaux de laboratoire étaient majoritairement bien reçus par le public travailleur, la jeunesse et le pouvoir¹⁶.

Parallèlement à ce travail "de laboratoire", il s'engage, dès 1918, dans des activités pédagogiques et sociales intenses. Il mène un travail pédagogique au sein du Proletkult¹⁷ de Moscou, et travaille avec des groupes d'amateurs dans des fabriques et des usines de Moscou et de la région moscovite. À part ce travail pédagogique, il publie des articles dans des journaux théâtraux, donne des conférences sur l'art et participe aux débats et discussions collectives sur l'avenir de la danse dans le nouvel état soviétique. À la base de son studio expérimental, il crée également une école destinée à accueillir des

13. Selon Elizabeth Souritz, vers 1917 Goleïzovski était déjà assez connu comme chorégraphe sur la scène de petites formes, telles que des théâtres de variété. Cfr. Elizabeth Souritz, *Soviet choreographers in the 1920s*, cit., p. 37.

14. Le studio a changé de nom plusieurs fois: en 1918, il est connu dans la presse sous le nom de l'"Atelier de l'art du ballet", en 1921 il apparaît sous le nom "Recherches", avant d'être renommé en 1922 en "Ballet de Chambre de Moscou" (Moskovskiy Kamernyi Balet), le nom qu'il retient jusqu'à la fin de son existence officielle en 1924.

15. Narkompros (du russe Narodnyi komissariat Prosveshcheniia, "Commissariat du Peuple à l'Instruction publique"), organe administratif soviétique en charge de l'éducation publique et la culture.

16. Vera Vassilieva – Natalia Tchernova (sous la direction de), *Kassian Goleïzovski. Jizn' i tvortchestvo*, cit., p. 33. Notre traduction.

17. Proletkult (du russe Proletarskaïa kultura, "Culture prolétarienne") est une organisation culturelle et artistique fondée dans le nouvel état soviétique, active entre 1917 et 1925. L'idée principale des fondateurs du Proletkult est la création d'un art nouveau, prolétarien dans son essence, qui ne se baserait pas sur des acquis de l'art déjà existant, considéré comme ayant des fondements bourgeois. À part Moscou, le Proletkult avait des sièges locaux dans de nombreuses autres villes de l'Union soviétique. Malgré la position assez radicale des fondateurs du Proletkult par rapport à l'héritage culturel du passé, certains artistes d'avant-garde collaborèrent au début avec cette organisation, sans nécessairement partager sa vision de fond. C'est, notamment, le cas de Goleïzovski.

élèves de la classe ouvrière, des enfants d'ouvriers, ainsi que des enfants des fonctionnaires du nouvel état soviétique. Le 1^{er} mai 1919, cette école entre sous la tutelle du TEO Narkompros¹⁸ sous le nom de la "Première école démonstrative de ballet et de théâtre" et se définit, dans son programme, comme «un pas vers l'art libre»: «celui qui franchit ce pas obtient le droit véritable de s'appeler *artiste libre*»¹⁹, tandis que les élèves y sont considérés comme des créateurs au même titre que les professeurs de l'école.

Les quatre ans, entre 1921 et 1924, sont marqués par une expérimentation intense du studio de Goleïzovski. En 1921, son studio compte déjà soixante-douze personnes (y compris les artistes du Bolchoï, mais pas seulement²⁰). En 1922, il montre au public un programme solide, qui inclut son *Faune*, les numéros sous forme d'études sur la musique des compositeurs modernes tels qu'Alexandre Scriabine (appelés *Scriabiniana*) et Nikolai Medtner (*Medtneriana*). Ses démonstrations publiques ont suscité de nombreux débats chez les critiques de la presse, dont les avis étaient divergents: accusé pour sa «décadence»²¹ et son érotisme à la limite de la «pornographie»²² par les partisans radicaux de la gauche prolétarienne, il est salué par les sympathisants de l'avant-garde moderne pour ses recherches artistiques fructueuses²³. Quoiqu'il en soit, les débats dans la presse autour de ses créations le font apparaître au premier plan dans le paysage de l'avant-garde chorégraphique du début des années 1920. Alexei Sidorov, théoricien de l'art et de la danse et l'un des membres fondateurs du Laboratoire choréologique au sein de l'Académie russe des sciences artistiques²⁴, semble le confirmer dans sa lettre personnelle adressée à Goleïzovski en 1928: «En votre personne – j'aimerais le souligner encore une fois – nous avons le meilleur maître de l'art de la danse scénique en URSS»²⁵.

Les recherches de Goleïzovski s'inscrivent dans le combat contre le traditionalisme et le conservatisme de l'ancien ballet, combat initié encore par Fokine au début du siècle. Selon les témoignages des danseurs ayant fait partie du studio de Goleïzovski dans les années 1920, il exigeait un refus to-

18. TEO (acronyme du russe Teatral'nyi Otdel, "Département de théâtre") est créé en janvier 1918 au sein du Commissariat du Peuple à l'Instruction publique (Narkompros) pour gérer les questions relatives aux arts du spectacle. Avant sa réorganisation en 1920, le TEO est dirigé par Vsevolod Meyerhold.

19. *Ivi*, p. 54. Traduit et souligné par nous.

20. Cfr. Elizabeth Souritz, *Soviet choreographers in the 1920s*, cit., p. 166.

21. Viktor Iving, *Vetcher vseh napravleni stsen. dvizhenia* (*La soirée de toutes les tendances du mouvement scénique*), in «Rampa», n. 6-19, 12-17/02/1924, sans pages.

22. Cfr. Aleksandr Abramov, *Erotika ili pornografiia?* (*Érotique ou pornographie?*), in «Zrelichcha», n. 41, 1923, p. 4.

23. Cfr. Maksimilian Chik, *Vetcher Goleïzovskogo* (*La soirée de Goleïzovski*), in «Teatral'noe obozrenie», n. 10, 1921, sans pages.

24. La RAKhN (du russe Rossiiskaia akademiia hudozhestvennyh nauk, "Académie russe des sciences artistiques") est fondée en 1921 à des fins de recherches dans tous les domaines artistiques. Alexei Sidorov et Vassily Kandinsky sont parmi les membres fondateurs de l'Académie. En 1922, à l'initiative de Sidorov, le Laboratoire choréologique est créé au sein de la RAKhN pour étudier l'art du mouvement dans le sens le plus large.

25. Lettre de Sidorov à Goleïzovski, le 27 avril 1928, in Vera Vassilieva – Natalia Tchernova (sous la direction de), *Kassian Goleïzovski. Jizn' i tvortchestvo*, cit., pp. 175-176. Notre traduction. Dans cette lettre, il invite Goleïzovski à participer au Congrès international des danseurs organisé par Kurt Jooss et Rudolf Laban à Essen (Allemagne) la même année. En effet, c'est la participation de Goleïzovski que Sidorov considère «la plus appropriée» dans la délégation russe des représentants de la nouvelle «danse soviétique». Cfr. *ibidem*.

tal des clichés du ballet classique: pas de dos délibérément redressé et de jambes en “en-dehors”, pas de bras ouverts et figés dans des positions statiques, pas de préparations longues avant les sauts et les tours²⁶. D’ailleurs, les tours classiques mêmes étaient absents. À la place, il introduisait des poses et des portés osés, accomplis par des danseurs dénudés au maximum (la recherche d’un nouveau langage du mouvement s’accompagnait naturellement d’un refus des costumes traditionnels de ballet), ce qui a «donné l’occasion à certains de l’accuser d’un érotisme et d’un acrobatisme excessifs, et de lui coller cette étiquette pour longtemps»²⁷.

Début des années 1920: l’idée d’une “danse révolutionnaire”

La rencontre avec la musique moderne de Scriabine, Medtner ou Prokofiev offre aux danseurs novateurs de la génération de Goleïzovski un nouveau terrain d’expérimentation. Mais c’est sans doute Scriabine qui devient le compositeur de prédilection de Goleïzovski. Compositeur mystique et exalté, particulièrement attiré par les images du feu, sa musique extatique était déjà un pressentiment des futurs bouleversements révolutionnaires (bien qu’il n’ait pas vécu la révolution de 1917, mort prématurément en 1915). Il n’est pas étonnant que ce soit sa musique que Goleïzovski, ainsi que d’autres chorégraphes et metteurs en scène de cette période, trouvent particulièrement actuelle et pertinente pour représenter l’esprit tourmenté de l’époque. Entre 1918 et 1925, Goleïzovski chorégraphie toute une série d’études dansées sur sa musique. Nous ne pouvons savoir avec exactitude, à quel moment la danse “révolutionnaire” sur l’Étude op. 8 n. 12 de Scriabine a été exécutée pour la première fois. Dans les programmes des soirées organisées par le studio de Goleïzovski, la mention des *Études (sur la musique de Scriabine et de Medtner)* apparaît dès la saison 1921-1922 (en 1923, ce programme est appelé *Études de danse pure*), sans que les œuvres exactes soient précisées pour autant.

Dans son journal de 1925, Goleïzovski mentionne l’un de ses interprètes – le jeune danseur du Bolchoï Vassily Iefimov – et son «interprétation inégalée» de son Étude n. 12 (pathétique) de Scriabine²⁸. Le nom de l’*Étude héroïque* (parfois appelé aussi *Étude révolutionnaire*) apparaît comme tel sur les affiches probablement vers 1925. Mais l’idée de l’œuvre commence à mûrir bien avant. Encore en 1920, il met en scène des «dances modernes sur des sujets révolutionnaires»²⁹ sur la musique d’un autre compositeur moderniste, Léonid Polovinkin, tandis qu’en 1924, il propose de mettre en scène un programme appelé *Dances des époques*, qui inclut l’*Étude révolutionnaire* représentant «les années 1917-1918»³⁰.

26. Cfr. le témoignage de Boris Pletnev, interprète au studio de Goleïzovski dans les années 1920, in *ivi*, p. 70.

27. Témoignage de Nina Podgoretskaïa, danseuse du Bolchoï et interprète chez Goleïzovski, in *ivi*, pp. 132-134. Notre traduction.

28. Cfr. extrait du journal de Kassian Goleïzovski, le 11 août 1925, in *ivi*, p. 132.

29. Liste des numéros mis en scène par Goleïzovski, in *ivi*, p. 540.

30. Lettre de Kassian Goleïzovski à M. A. Borodkine du 5 novembre 1924, in *ivi*, p. 78.

Il est à noter que de nombreuses versions dansées sur cette étude “pathétique” de Scriabine ont circulé dans les années 1920. Isadora Duncan, également attirée au début des années 1920 par la musique de Scriabine, danse plusieurs solos sur ses œuvres, dont *La révolutionnaire* sur la même Étude op. 8 n. 12. D’autres chorégraphes russes de l’avant-garde des années 1920, tels que Lev Loukine, créent leurs propres versions. Il ne s’agit pas ici d’attribuer l’originalité de l’idée à l’un ou l’autre de ces chorégraphes, car il n’est pas possible pour l’historien de le savoir aujourd’hui. Quoi qu’il en soit, cette étude semble résonner particulièrement avec l’esprit des chorégraphes contemporains de la révolution. À travers l’interprétation dansée de cette étude, ils recherchent tous, d’une certaine manière, à incarner leurs propres visions du “héros de notre temps”, figure allégorique révoltée et militante, comme le confirme Boris Pletnev, l’un des danseurs de Goleïzovski :

Le chorégraphe avait raison, en considérant que l’*Étude héroïque* sur la musique de Scriabine, résolu dans un langage chorégraphique nouveau, crée une image de l’homme militant et est important pour l’art moderne non moins que le très actuel *Yablotchko*³¹, populaire à ce moment-là³².

Néanmoins, chacun résout la tâche créatrice avec ses moyens chorégraphiques propres. Pour Goleïzovski, l’introduction d’une thématique nouvelle, contemporaine à sa lutte, est inséparable, comme pour beaucoup d’artistes d’avant-garde, de la recherche des formes artistiques nouvelles capables de l’exprimer, tandis que les langages chorégraphiques existants sont considérés comme inappropriés pour l’expression des sujets d’actualité³³. Les danses de la révolution de Goleïzovski ne peuvent alors prendre leur sens que par rapport à sa recherche sur la révolution du langage chorégraphique³⁴.

D’une révolte ouverte à une résistance clandestine

L’incarnation dans la danse des figures symboliques de lutte et de révolte hante Goleïzovski tout au long des années 1920. D’abord, dans l’*Étude héroïque*, où le symbolisme de l’homme militant est porté à son plus haut degré, ensuite dans la figure du Beau Joseph dans le ballet du même nom, interprété par le même Vassily Iefimov, qui lutte par une résistance passive de son caractère doux et ses gestes «tendres, un peu féminins»; ou encore, dans les «groupes de Protestation» du ballet *La Tornade*³⁵, qui représentent «les gens tourmentés et acharnés, dont les visages, tout comme leurs corps entiers, sont

31. *Yablotchko* (du russe, “Petite pomme”) est une chanson russe des matelots révolutionnaires, ainsi que la danse sur cette chanson, devenues très populaires après la révolution.

32. Témoignage de Boris Pletnev, in *ivi*, p. 71.

33. Il faut noter que, non seulement le langage du ballet classique “ancien” est critiqué par les artistes avant-gardistes de cette nouvelle génération, mais aussi le Duncanisme, qui leur semble être “déjà dans le passé”. Cfr. par exemple, Valentin Parnakh, *Tanets v R.S.F.S.R. (La danse en RSFSR)*, in «Zrelichtcha», n. 42, 1923, pp. 6-7.

34. Cfr. Elizaveta Souritz, *Khoreografitcheskoe iskousstvo dvadtsatykh godov*, cit., p. 179.

35. Conçu en 1926, il n’a finalement pas vu le jour.

enflammés par l'idée de la libération et de la vengeance»³⁶.

Ces figures de révolte et de contestation de l'ordre établi prennent chez Goleïzovski un sens non seulement formel – en traitant le sujet de la “lutte des classes” très encouragé par les prolétaires –, mais aussi un sens personnel, symbolisant sa lutte contre le conservatisme du ballet classique héritée de l'époque tsariste, avec lequel il n'a pas eu de cesse de se battre.

À partir de 1924, lorsque le pouvoir commence à mettre en place une politique de plus en plus restrictive³⁷, la figure goleïzovskienne de l'homme révolutionnaire prend un sens nouveau: elle s'émancipe non seulement du ballet “ancien”, mais aussi de la vision du corps sain, sportif et athlétique, dont tout signe de désir est effacé au profit d'une maîtrise parfaite du corps et de l'expression de ses états d'âme. Cette vision du corps est peu à peu officialisée par l'état soviétique, jusqu'à devenir *le* modèle à incarner dans le réalisme socialiste, proclamé sous Staline dans les années 1930 comme doctrine artistique officielle. Ainsi, la figure de révolte goleïzovskienne contient déjà en elle les germes d'une opposition à la politique culturelle en train de se durcir, et représente un danger potentiel d'une libération du corps par le corps, alors que celui-ci est tenu dans des cadres disciplinaires stricts. Ses personnages, figures d'émancipation, sont exprimées de façon hautement symbolique et ouvrent, par un langage potentiellement polysémique, qui est le geste dansé, des possibilités de renversement de sens et de subversion, appréhendés par le pouvoir en place.

Dans les années 1930, sous la doctrine du réalisme socialiste, le mouvement et le théâtre plastique, comme le remarque la chercheuse russe Elena Iouchkova, reculent dans les marges ou sont éliminés de la pratique théâtrale et scénique en tant que langage symbolique jugé dangereux: en effet, les canons stricts d'un art totalitaire n'ont aucun moyen de contrôler le sens de ce qui est transmis au spectateur dans un théâtre symbolique³⁸. Dans le réalisme socialiste, le côté symbolique de l'art scénique, avec sa polysémie potentielle (par l'emploi des métaphores et de l'allégorie) devait être éliminé, tandis que le sens de toute œuvre artistique devait être rendu clair et explicite; il visait à construire, par les moyens de l'art, une réalité dans laquelle «il n'y aurait pas de polysémie et de nuancement fin»³⁹. L'art plastique des années 1920 est ainsi classé dans les rangs d'un art «décadent» et «formaliste», cette dernière épithète étant désormais employée uniquement dans le sens péjoratif par la critique officielle, désignant un art «étranger au peuple soviétique». Goleïzovski est, lui aussi, mis sur le banc des accusés de «formalisme»⁴⁰.

36. Vera Vassilieva – Natalia Tchernova (sous la direction de), *Kassian Goleïzovski. Jizn' i tvorchestvo*, cit., p. 148. Notre traduction.

37. Tous les studios privés de danse sont contraints de fermer, le studio de Goleïzovski cesse aussi son existence, du moins formellement.

38. Cfr. Elena Iouchkova, *Plastika preodolenia. Kratkie zametki ob istorii plasticheskogo teatra v Rossii v XX veke (La plastique du dépassement. Les notes succinctes sur l'histoire du théâtre plastique en Russie au XX^e siècle)*, IaGPU, Iaroslavl 2009, pp. 13-14.

39. *Ibidem*. Notre traduction.

40. Les critiques de la période stalinienne sont particulièrement offensives, l'accusant d'un «esthétisme» (employé dans le sens péjoratif), de «stylisation mauvais goût», de «tendances malsaines», d'une «imitation servile de l'Occident», etc.

Ainsi, la figure de révolte de Goleïzovski prend, à partir de la fin des années 1920, des contours d'une résistance souterraine et d'une revendication de liberté artistique face à la prégnance de l'idéologie sur l'œuvre artistique et les contraintes imposées par le régime sur la danse et le corps. Son parcours témoigne par ailleurs de la difficulté, voire de l'impossibilité, pour lui de conversion à cette nouvelle idéologie. Faute de se plier aux normes imposées par le réalisme socialiste, il est contraint de rester à la marge de la création officielle soviétique pendant une trentaine d'années⁴¹. Il continue, pourtant, à œuvrer souterrainement pour la "révolution" dans la danse qui était la sienne, sa démarche devenant une échappatoire à la réalité dure et aux attaques idéologiques de la presse. Concevoir le geste selon son propre imaginaire reste alors le seul espace de liberté possible.

Retour de l'Étude héroïque (*Scriabiniana*) dans les années 1960: figure du non-conformisme

Le fait que Goleïzovski n'a pas renoncé à sa révolte par le corps, découle de ses créations de la fin des années 1950 – début des années 1960, qui s'inscrivent dans un non-conformisme partagé avec d'autres artistes d'une nouvelle vague d'avant-garde de la période de dégel⁴². Sa réapparition, au début des années 1960, sur la grande scène du Bolchoï considérée comme la "vitrine" de la culture soviétique, témoigne du potentiel de cette "autre danse" non-officielle restée longtemps cachée, et fait ressortir ses pulsions refoulées. Comme le rappelle l'historien de l'art Igor Golomstok, la tradition artistique de l'avant-garde des années 1920 a été forcée de s'interrompre et n'a pas pu s'accomplir sur le plan historique, mais son potentiel puissant a commencé à jaillir tout de suite après la mort de Staline⁴³. De nombreux studios expérimentaux de théâtre émergent à la fin des années 1950 – début des années 1960. Dans le milieu de la danse classique, les chorégraphes de la nouvelle génération tels que Iouri Grigorovitch (1927), Igor Belski (1925-1999), mais aussi ceux qui avaient participé aux recherches avant-gardistes des années 1920 comme Léonid Iacobson (1904-1975), cherchent à renouveler le vocabulaire chorégraphique en s'éloignant des conventions étroites du réalisme socialiste⁴⁴. En 1958, Iacobson présente sur la scène du théâtre Kirov (ancien Mariinsky) à Leningrad son spectacle *Miniatures chorégraphiques*, avant de fonder en 1969 sa compagnie de danse qui porte le même nom. En 1962, George Balanchine revient

41. Il trouve un compromis en acceptant de s'éloigner vers la périphérie de la vie artistique, en travaillant souvent dans des républiques de l'Asie Centrale, comme le Tadjikistan et l'Ouzbékistan, ainsi qu'en Ukraine et en Biélorussie.

42. Le nom non-officiel donné à la période qui dura environ une décennie après la mort de Staline (milieu des années 1950 – milieu des années 1960). Elle se caractérise par une certaine libéralisation de la vie politique, sociale et culturelle et une plus grande ouverture envers l'Occident.

43. Cfr. Igor Golomstok, *Totalitarnoe iskusstvo (Art totalitaire)*, Galart, Moskva 1994, p. 11.

44. Pour une analyse plus détaillée de la création chorégraphique des années 1960 dans son contexte esthétique et politique, cfr., notamment, Christina Ezrahi, *Les cygnes du Kremlin. Ballet et pouvoir en Russie soviétique*, Gremese, Saint-Denis-sur-Sarthon 2017, pp. 180-241.

pour la première fois en Union soviétique avec sa troupe du New York City Ballet⁴⁵.

Quant à Goleïzovski, il essaie aussi, à partir de 1957, de recréer sa propre compagnie de danse dont il avait rêvé dès le début. Mais de nombreux obstacles (bureaucratiques et structurels) l'empêchent de réussir cette initiative. Néanmoins, il s'investit de nouveau dans un travail avec une nouvelle génération de jeunes danseurs du Bolchoï, pour lesquels il crée en 1960 un programme d'œuvres (*Soirée des miniatures chorégraphiques nouvelles*), dont les études sur la musique de Scriabine, y compris l'*Héroïque* sur la douzième étude. En 1962, ces numéros sont réunis dans le nouveau ballet *Scriabiniana*, montré sur la scène du Bolchoï: ils représentent, pour Goleïzovski, le «résultat des recherches et des expérimentations de nombreuses années, menées dans les conditions les plus difficiles, et seulement maintenant ayant obtenu une reconnaissance»⁴⁶. Il ne s'agit pas, pour Goleïzovski, d'une "reconstruction" de la *Scriabiniana* des années 1920. Les temps ont changé, n'offrant plus le même contexte exalté et propice à l'expression d'un imaginaire débordant qu'après la révolution. Toutefois, la stylistique de cette dernière *Scriabiniana* témoigne de l'utilisation des formes plastiques trouvées encore dans son "laboratoire expérimental" des années 1920.

Au-delà de la forme plastique elle-même, la reprise de ce répertoire abandonné depuis la fin des années 1920 a une charge symbolique, témoignant d'une volonté de ne pas céder aux règles de l'art officiel et de garder des traces de cette danse "autre", éloignée des exigences du réalisme socialiste. Ce regard en arrière est aussi symbolique d'un demi-siècle de lutte acharnée pour une réformation de la danse, qui s'achève dans la méfiance du régime envers son œuvre.

Le chorégraphe est de nouveau obligé de se battre pour pouvoir représenter ce ballet sur la scène du Bolchoï⁴⁷. Selon Goleïzovski, le ballet y a été représenté douze fois, jusqu'en avril 1963, et ensuite a été supprimé du répertoire sous divers prétextes⁴⁸. En 1965, la direction du théâtre l'a inclus dans le programme de sa tournée en Angleterre, mais au retour de la tournée le ballet n'est pas entré au répertoire du théâtre. Malgré la vie brève et parsemée d'obstacles de cette œuvre, les traces en ont été gardées grâce à l'enregistrement vidéo réalisé à la fin des années 1960 par le cinéaste Iouri Aldokhine pour son documentaire sur Goleïzovski⁴⁹, offrant au chercheur contemporain un précieux matériel à analyser.

45. Balanchine était lui-même admiratif des innovations de Goleïzovski dans les années 1920, comme en atteste la lettre qu'il adresse à ce dernier en 1925. Cfr. la lettre de Balanchine à Goleïzovski, le 15 juillet 1925, in Vera Vassilieva – Natalia Tchernova (sous la direction de), *Kassian Goleïzovski. Jizn' i tvortchestvo*, cit., pp. 134-135.

46. *Ivi*, p. 431. Notre traduction.

47. Comme en attestent plusieurs lettres adressées en 1966 au directeur du Bolchoï Mikhaïl Tchoulaki, ainsi qu'à Iouri Grigorovitch, le maître de ballet principal du Bolchoï. Cfr. *ivi*, pp. 430-433.

48. Cfr. *ivi*, p. 432.

49. Cfr. *Khoreograficheskie obrazy Kassiana Goleïzovskogo (Les images chorégraphiques de Kassian Goleïzovski)*, film documentaire réalisé par Iouri Aldokhine en trois parties, partie 3, *Scriabiniana*, SSSR, 1990. *L'Héroïque*, faisant partie de la *Scriabiniana*, est disponible en ligne sur: https://www.youtube.com/watch?v=Ys3jQoFvpCQ&feature=emb_title (u.v. 30/5/2020).

Remettre en jeu l'héritage des années 1920

Sur le plan du langage formel, l'abandon des clichés du ballet classique dans cette chorégraphie est, de toute évidence, dans le prolongement de ses recherches des années 1920; ici, aucun saut ou tour n'est accompagné d'un port de bras classique ou du torse redressé. Loin des positions frontales utilisées souvent dans le ballet dramatique du réalisme socialiste, le jeune homme incarnant la figure du héros dans l'*Héroïque* tourne souvent son dos au spectateur, avec la courbe de la colonne vertébrale accentuée, tout aussi contraire à l'aplomb parfaitement redressé d'un héros conventionnel du ballet soviétique⁵⁰. Cette courbe concentrique est accomplie parfois, comme lors des tours en l'air, seulement par la tête penchée vers l'avant.

La non-frontalité par rapport au spectateur, avec des positions souvent fermées, de profil au public avec les pieds en quatrième position parallèle, est aussi un acquis des expérimentations menées dans les années 1910-1920 par de nombreux artistes de la danse plastique. L'évitement de toute frontalité par rapport au spectateur se lit jusque dans la position finale, où seulement le buste tourne de face, créant une torsion dans le corps, tandis que le bassin et les pieds restent orientés vers la diagonale. En effet, toute une pléiade des artistes de la danse et du mouvement plastique (en commençant par le metteur en scène Vsevolod Meyerhold⁵¹) avaient expérimenté avec l'évolution des figures de profil, des "bas-reliefs" immobiles ou en mouvement. Ces figures de style évoluant de profil constituent la marque caractéristique de l'esthétique même de cette période. Pour Goleïzovski, l'abandon de la frontalité du ballet "ancien" participe des réformes nécessaires, dans les prolongements de celles de Fokine, afin de moderniser la danse et de la sortir du vieil académisme. C'est à travers l'introduction des positions non-frontales et des torsions du haut du corps que le tronc obtient une mobilité tridimensionnelle chez Goleïzovski. Il "sculpte" littéralement les volumes du corps et les courbes du dos et des épaules⁵², en s'opposant au redressement de la colonne vertébrale caractéristique du ballet classique. D'autres artistes de la danse plastique des années 1910-1920 arrivent à cette non-frontalité par la recherche des "lois de mouvement" delbartiennes, notamment la loi de l'opposition qui crée un jeu de torsions controlatérales du tronc, rendues visibles dans des positions de profil⁵³.

50. En 1924, le critique Viktor Iving écrit, à propos de ce positionnement du rachis courbé en avant chez Goleïzovski (en faisant allusion à son ballet pour les enfants *Poussins*): «De là, on est encore loin d'une révolution dans la danse. [...] Les embryons actuels de la nouvelle danse souffrent des symptômes évidents de rachitisme» (Viktor Iving, *Rakhititchnyie tsypliata* [*Des poussins rachitiques*], in «Novaïa rampa», n. 2, 1924, sans pages. Notre traduction).

51. Il utilise pour la première fois des poses en "bas-relief" en 1905, pour la mise en scène de *La Mort de Tintagiles* au sein du premier studio de Constantin Stanislavski. Cfr. Jean-Manuel Warnet, *Les Laboratoires. Une autre histoire du théâtre*, cit., p. 63.

52. Un critique remarque en 1921: «Comme le sculpteur de l'argile, il sculpte du corps humain des formes de mouvements toujours nouvelles» (Maksimilian Chik, *Vetcher Goleïzovskogo*, cit. Notre traduction).

53. Les travaux sur le geste expressif du professeur de chant et de déclamation François Delsarte (1811-1871) inspirent particulièrement les recherches des danseurs modernes. Cfr. Ellen Tels, *Le système du geste selon François Delsarte*, in «Archives Internationales de la danse», n. 5, 1/11/1935, pp. 6-7; Claudia Issatschenko, *Le ballet plastique et la culture physique esthétique*,

L'héritage de la danse plastique des années 1910-1920, influencée tout autant par la plastique duncanienne inspirée de l'art sculptural de la Grèce antique, transparait aussi dans des positions des bras attachés derrière le dos (qui rappellent les poings derrière le dos de Duncan dans sa "Danse des Furies" de l'*Orphée et Eurydice*, devenus dans ses danses "révolutionnaires" des années 1920 le symbole de la libération des prolétaires opprimés de leur esclavage). Ou encore, dans la posture se déployant sur l'accord final, posture d'extase très "duncanienne", la tête rejetée en arrière et les bras dans un geste d'invocation vers le ciel⁵⁴, en ouverture de la cage thoracique à partir du plexus solaire.

Enfin, un autre signe distinctif du style de Goleïzovski, qui apparaît encore dans les années 1920, c'est un abandon de tout arrêt dans la figure, y compris les préparations longues avant le saut ou l'arrêt d'atterrissage après celui-ci, au profit d'un flux du mouvement ininterrompu. Tout comme dans la musique de Scriabine où le flux sonore est ininterrompu (avec l'utilisation de la pédale caractéristique de l'univers scriabinien, qui rend floues les frontières entre les sons et les fait couler les uns dans les autres), Goleïzovski déplace l'attention des figures elles-mêmes comme finalité d'un mouvement dans la danse classique, à l'espace de transition *entre* les figures et au flux dynamique même qui les fait émerger, au point de rendre flous les contours qui les délimitent. En effet, le corps entier et les gestes des bras s'arrêtent rarement sur des formes définies, les figures deviennent instables et en évolution constante, coulant de l'une à l'autre dans un flux continu tantôt libre, tantôt contrôlé⁵⁵.

L'espace corporel où se jouent les rapports de force

Si, comme l'affirme Goleïzovski, «chaque geste est le résultat d'une pensée»⁵⁶, que son geste peut-il nous révéler aujourd'hui de la pensée qui l'a fait naître? Comment l'attitude posturale qui soutient le geste, participe-t-elle à l'élaboration de son sens?

Si nous analysons cette *Étude héroïque* selon ses qualités du mouvement et son rapport à l'espace, nous pouvons voir qu'avec les premiers sons de la musique, le jeune homme⁵⁷ s'élance en diagonale vers l'avant-scène côté cour et, après un geste de main qui scrute quelque chose d'invisible, recule tout de suite en se protégeant, le dos cambré et la tête cachée entre les bras. Il commence ensuite un parcours déchaîné dans l'espace, souvent rythmé de positions de fermeture, de mouvements concentriques des

in «Archives Internationales de la danse», n. 5, 1/11/1935, pp. 5-6; Lioudmila Alekseïeva, *Dvigat'sia i doumat' (Bouger et penser)*, Prest, Moskva 2000, p. 19.

54. Selon la chercheuse Irina Sirotkina, certains critiques aviaient reproché à Duncan le fait d'avoir «monopolisé l'expression scénique de l'extase», avec ce geste caractéristique des bras dirigés vers le ciel et accompagnés du regard et du haut du corps. Cfr. Irina Sirotkina, *Svobodnoe dvizhenie i plasticheski tanets v Rossii (Le mouvement libre et la danse plastique en Russie)*, Novoe literatournoïe obozrenie, Moskva 2014², p. 38.

55. Ainsi, le critique Nikolai Lvov écrit en 1922: «Goleïzovski est dynamique. Sa danse coule en un mouvement ininterrompu. Les poses sont "instables" et entraînent un développement ultérieur du geste» (Nikolai Lvov, *Goleïzovski i Loukine [Goleïzovski et Loukine]*, in «Ermitaj», n. 11, 25-31/7/1922. Notre traduction).

56. Vera Vassilieva – Natalia Tchernova (sous la direction de), *Kassian Goleïzovski. Jizn' i tvortchestvo*, cit., p. 487.

57. L'interprète de cette version filmée de l'*Étude héroïque* est Chamil Iagoudine, danseur du Bolchoï.

extrémités du corps vers soi-même et de repli du buste en avant. Son conflit intérieur se joue dans des fractions de seconde d'hésitation entre la lutte et la résignation. Que faire, aller vers la force opposée afin de la vaincre, ou s'enfuir? C'est une lutte qui se joue dans l'espace même du corps du jeune homme. L'alternance des efforts opposés, exprimée à travers des mouvements d'avancée (attitude de confrontation) et de recul (attitude de protection), conduit le personnage au bord d'un épuisement. «La respiration comme une flamme, et un élan héroïque, et une jouissance jusqu'à l'extase, et un désespoir à la limite... et tout d'un coup – une langueur délicieuse et les larmes tristes des yeux scintillants»⁵⁸. Épuisé par la lutte, le jeune homme s'agenouille avec un geste de soumission à des forces supérieures, avant que le tourment ne recommence. Le héros semble désorienté dans l'espace, lorsque ses bras tâtonnent en cherchant à s'agripper à quelque chose. Il change constamment d'orientation lors des tours, sans pouvoir se décider de la direction à prendre, jusqu'à ce qu'il perde complètement le focus dans un tournoiement enivré.

Les lignes verticales qui organisent la position d'aplomb dans la danse classique, disparaissent ici au profit d'un corps instable et en perte continuelle d'équilibre, suivie de son rétablissement, en donnant à voir une lutte incessante avec les forces gravitaires; cette lutte n'est pas gagnée d'avance. Les sauts sont souvent attaqués par une course rapide et se projettent non pas vers le haut (comme dans des sauts masculins spectaculaires du ballet classique soviétique, avec une suspension dans la figure au point culminant du saut), mais davantage sur le plan horizontal, et accentuent le parcours de l'espace circulaire. De nouveau, c'est la dynamique même du parcours qui est donnée à voir et non la figure en l'air. D'ailleurs, les sauts se font davantage dans un élan concentrique (un repli des extrémités vers le centre du corps) que dans une ouverture excentrique des membres dans l'espace. Ce n'est pas une volonté d'affirmer sa propre force que l'on lit dans ces sauts, mais celle d'échapper à la force opposée.

Le regard joue également un rôle particulier dans l'organisation posturale du personnage et son orientation dans l'espace. Le jeune homme ne porte pratiquement jamais de regard vers le spectateur en face-à-face, même dans la position finale. Son regard est souvent tourné vers le sol, notamment avant le démarrage des sauts, bousculant ainsi les repères spatiaux qu'un danseur classique tente habituellement de garder stables; ou encore, le regard tourne avec l'ensemble du corps lors des tours, dans un état proche d'un enivrement extatique avec une perte de repères. Par cette organisation non-frontale et l'absence du face-à-face avec le public, le chorégraphe ne cherche pas à ce que le spectateur s'identifie avec le héros par un jeu psychologique "réaliste", attribut des mises en scènes caractéristiques du réalisme socialiste, mais donne à voir une tension de lutte qui s'inscrit dans le corps et la posture en eux-mêmes. Cette tension, qui résulte d'une confrontation des forces opposées dans les limites de la kinesphère même du danseur, est loin d'exprimer un bloc d'émotions homogènes. D'ailleurs, le dos voûté de l'homme et

58. Commentaire de Goleïzovski in *ivi*, pp. 494-495.

ses épaules courbées en avant, ses gestes des bras croisés devant la poitrine ou la touchant, révèlent un héros qui a aussi une part de fragilité assumée. Il n'est pas sans rappeler la figure du Beau Joseph des années 1920 – une autre figure de contestation – qui incarnait «un jeune homme doux et naïf – aussi radieux dans le premier acte et souffrant et sans défense dans le deuxième acte»⁵⁹.

Si, selon Hubert Godard, le rapport avec le poids dans la posture contient déjà, de par son fond psychologique et expressif, un projet sur le monde⁶⁰, la posture en perpétuel déséquilibre du héros de Goleïzovski signe une révolte contre l'idéologie officielle, selon laquelle le “vrai” héros – figure exemplaire dans toute société totalitaire – est un corps d'émotions homogènes, exempt de tout signe d'hésitation ou de contradiction intérieure, qui triomphe par la maîtrise parfaite de ses états d'âme. En remettant en question la construction du corps instaurée par la culture soviétique de l'époque stalinienne, Goleïzovski met ainsi en scène une révolte, par l'«indiscipline du corps»⁶¹, contre l'orthodoxie d'un corps uniforme et discipliné, «une façon directe [...] de perturber un rapport de force»⁶². La posture et le geste dansé deviennent pour le chorégraphe un espace de réappropriation d'un corps sensible, capable d'agir comme un contre-pouvoir par sa façon de s'inventer soi-même dans sa relation au monde.

Postérité de l'œuvre et son glissement de sens

Après la mort de Goleïzovski, le Bolchoï entreprend des tentatives de “reconstruction” de la dernière *Scriabiniana*, ainsi que d'autres numéros de Goleïzovski, toujours sous un œil strict de la direction du théâtre imposant certaines formes de censure voire d'autocensure. La mémoire de l'*Étude héroïque* est ainsi perpétuée, au sein du répertoire du Bolchoï, à travers l'interprétation du solo par le danseur Oleg Sokolov dans les années 1970, également enregistrée par la caméra⁶³.

Nous laisserons ici de côté les circonstances, peu connues pour le moment, de cette “reconstruction”⁶⁴, et nous intéresserons surtout au sens produit par les figures de cette nouvelle “danse héroïque”.

Sur l'extrait filmé, nous voyons le jeune homme entrer sur scène en perçant l'espace devant lui: tout dans sa posture et son rapport à l'espace de la kinesphère laisse penser qu'il a, dès le début, une certitude de supériorité dans la force. Contrairement à la version originale de Goleïzovski, le nouvel

59. *Ivi*, p. 158. Notre traduction.

60. Cfr. Hubert Godard, *Le geste et sa perception*, cit., p. 224.

61. Puisque «le travail qui redresse est aussi celui qui discipline» (Georges Vigarello, *Le corps redressé. Histoire d'un pouvoir pédagogique*, le Félin, Paris 2018, p. 167).

62. Mark Franko, *La danse et le politique. Des états d'exception*, in «Recherches en danse», 2017, p. 4, online: <http://journals.openedition.org/danse/1647> (u.v. 25/5/2020).

63. Cette version est disponible en ligne sur: <https://www.youtube.com/watch?v=9E9Sa9EDBz8&list=PLU-2xrlMW6Fo-RnZ2K7iJundL7C-tphOo&index=17&xt=0s> (u.v. 30/5/2020). Elle a, notamment, servi de base pour de nombreuses reconstructions de l'*Étude héroïque* “de Goleïzovski”, non seulement en Russie (jusqu'à dans les années 2000), mais aussi aux États-Unis.

64. Elle aurait été faite sans les interprètes de la distribution originale de la *Scriabiniana*.

héros ne possède aucun signe de lutte intérieure ni de déséquilibre, il ne recule pas devant une force opposée. Son attitude envers cette force extérieure est claire et sans ambiguïté, aucun déséquilibre ne vient troubler son aplomb stable et l'axe vertical bien établi. Les mouvements concentriques et en repli vers soi de la version de Goleïzovski sont ici remplacés par des mouvements excentriques de l'ouverture et du déploiement des membres à la conquête de l'espace de la kinesphère, avec une prédominance des gestes dans la direction "en avant". La tête penchée en avant et le regard tourné vers le sol de la version précédente sont aussi absents ici, au profit d'un regard ouvert sur l'espace droit devant. C'est la conquête de la kinesphère autant par le regard qui s'ouvre vers l'extérieur que par les bras qui tranchent l'espace, avec des actions de "frapper" ou "presser", selon les termes de l'analyse labanienne⁶⁵.

Le tout est enveloppé dans un univers sonore qui donne l'impression d'une monumentalité, le tempo musical même est ici plus soutenu et solennel. Le style typiquement monumental du ballet soviétique officiel, avec ses sauts spectaculaires accentués vers le haut, où le flux est entrecoupé par des arrêts de préparation, succède au flux du mouvement ininterrompu caractéristique du style de Goleïzovski. La posture finale "duncanienne" est aussi abolie, donnant à voir à sa place une position bien ancrée sur son axe vertical et parfaitement frontale, la tête droite et les pieds en "en-dehors" largement écartés, les doigts des mains en forme de griffes orientées en avant. Pas d'extase et d'abandon à la victoire donc, mais une triomphe figée dans une attitude d'intimidation et un parfait contrôle de soi – la posture redressée étant «le gage d'une maîtrise sur les passions»⁶⁶. L'enivrement et la perte de repères sont également exclus de la palette des qualités expressives d'une figure héroïque "exemplaire". Cette version est ainsi en adéquation avec les postulats de l'art du socialisme réaliste, selon lesquels aucun signe de pulsion ambiguë, de désir caché ou d'hésitation ne doit apparaître dans l'attitude du "héros" digne de ce nom.

Le pathos de cette version réside dans le fait que la force contre laquelle le héros lutte est entièrement projetée à l'extérieur, tandis qu'aucune lutte intérieure ne s'esquisse dans le corps du héros lui-même, contrairement à la version d'origine: lorsque le jeune homme de la version de Goleïzovski arrive, avec le geste de soumission, à un point d'épuisement et de résignation intérieure, celui de la deuxième version tombe comme atteint par une balle dans le dos. De la figure abstraite symbolisant une lutte chez Goleïzovski, dont aucun attribut ne permet de définir le type concret du héros représenté, le sens glisse ici vers le *héros-guerrier* réaliste, que Hans Günther définit comme l'une des quatre catégories de l'archétype du héros de l'époque stalinienne, la figure immanquable du «mythe sovié-

65. Dans le système de l'effort labanien, ces deux parmi les huit «actions de base» – "frapper" et "presser" – sont toutes les deux caractérisées par l'Espace «direct» et le Poids «fort», mais varient par le facteur Temps qui est «soudain» pour la première action et «soutenu» pour la deuxième. Cfr. Angela Loureiro de Souza, *Effort: l'alternance dynamique dans le mouvement*, in Jacqueline Challet-Haas, *Grammaire de la notation Laban*, vol. III, Centre national de la danse, Pantin 2011, pp. 177-187: p. 183.

66. Georges Vigarello, *Le corps redressé. Histoire d'un pouvoir pédagogique*, cit., p. 78.

tique»⁶⁷. En effet, dans le principe héroïque d'un art totalitaire, «toute l'énergie est dirigée “en avant”, contre l'ennemi», projetée complètement vers l'extérieur⁶⁸. Hans Günther rappelle à ce propos la théorie du mécanisme de projection dans la psychanalyse de Carl Gustav Jung, selon laquelle la personnalité qui n'a pas reconnu en elle-même et intégré sa part d'ombre, externalise ses conflits intérieurs par une projection de son ombre sur une cause extérieure⁶⁹.

Si ce glissement subtil de sens – d'une figure de révolte individuelle contre diverses formes d'oppression à une figure héroïque agressive, figure de proue du régime servant à affirmer sa force – s'est produit ici au niveau de l'écriture même de l'œuvre, le manque de sources ne nous permet pas de savoir actuellement à quel(s) niveau(x) se joue cette décision esthétique et politique. Est-ce simplement le résultat d'une méconnaissance des intentions du chorégraphe, ou bien une volonté consciente du reconstruteur de modifier le sens de la version d'origine, et pour quels motifs? Est-ce le résultat du contrôle du régime sur le répertoire, qui exerce encore à ce moment-là une pression sur la production artistique afin de la rendre idéologiquement correcte? Le fait que les bureaucrates culturels du Parti imposent à la direction des théâtres une révision de certaines œuvres, afin d'en retirer les éléments naturalistes ou érotiques jugés «nocifs» pour le public soviétique et d'accentuer, à la place, «l'élévation nécessaire de héros positifs»⁷⁰, était une pratique courante dans les années 1960. Les œuvres ainsi “corrigées” étaient souvent supposées rester dans le répertoire des théâtres⁷¹. En prenant cela en compte, nous ne pouvons qu'émettre l'hypothèse d'une instrumentalisation posthume par le régime de cette œuvre de Goleïzovski. Une imbrication complexe de plusieurs autres facteurs est toutefois probable et nécessiterait la poursuite de cette étude.

Quoi qu'il en soit, une analyse des qualités du mouvement permet d'en faire une première approche et de distinguer des projets différents qui se cachent derrière ce “style héroïque”, loin d'incarner les héros identiques. En effet, ces deux versions de l'*Étude héroïque* rendent visible l'opposition entre le pouvoir, avec son emprise idéologique sur le corps, et une attitude visant à s'en émanciper. Enfin, le sens de la lutte de Goleïzovski reste encore à être dépouillé de toutes les attributions erronées et des strates superposées de l'histoire.

67. Hans Günther, *Arkhetipy sovetskoi koul'toury (Les archétypes de la culture soviétique)*, in Hans Günther – Evgeni Dobrenko (sous la direction de), *Sotsrealisticheski kanon (Le canon du réalisme socialiste)*, Akademitcheski proekt, Sankt-Peterbourg 2000, pp. 743-784: p. 746.

68. Cfr. *ivi*, p. 749.

69. Cfr. *ivi*, p. 750.

70. Christina Ezrahi, *Les cygnes du Kremlin. Ballet et pouvoir en Russie soviétique*, cit., p. 208.

71. Cfr. l'analyse de *La Punaïse* (1962) de Leonid Iakobson par Christina Ezrahi in *ivi*, pp. 203-211.

Simona Donato

I “poteri” del corpo che danza. Spunti filosofici sulla dimensione simbolica della danza a partire da Susanne Langer e Daniel Stern

Siamo vivi perché ci muoviamo e ci muoviamo perché siamo vivi.

Mary Stark Whitehouse¹

Negli studi di estetica filosofica la danza può essere descritta come la “Cenerentola” delle arti. Pochi filosofi la pongono accanto alle altre arti, nella migliore delle ipotesi la citano senza studiarla o la considerano come una metafora².

Non è ambizione di questo lavoro spiegare tutte le motivazioni di questa difficoltà della filosofia di pensare la danza insieme alle altre arti, senza considerarla “figlia” di un’altra o forma composta. Alcune di esse, tuttavia, emergeranno inevitabilmente dalle riflessioni sulla natura specifica della danza compiute da Susanne K. Langer³, che, caso raro tra i filosofi fino a qualche decennio fa, conosceva bene sia la storia della danza, sia la danza a lei contemporanea, la modern dance e, in particolare, la danza d’espressione tedesca che ha i suoi rappresentanti più noti in Mary Wigman e Rudolf von Laban⁴.

1. Mary Stark Whitehouse, *L’espressione creativa attraverso il movimento è il linguaggio senza parole*, in Patrizia Pallaro (a cura di), *Movimento autentico*, Cosmopolis, Torino 2003, p. 48.

2. È impossibile in questa sede indicare tutti i testi di estetica filosofica in cui la danza non viene presa in esame insieme alle altre arti, oppure solo nominata, a fronte di un’ampia disamina delle altre discipline. Un saggio che tematizza alcuni importanti aspetti di questa questione, indicando anche una bibliografia selezionata è quello di Maxine Sheets-Johnstone, *Man Has Always Danced: Forays into the Origins of an Art Largely Forgotten by Philosophers*, in «Contemporary Aesthetics», n. 3, 2005, online: <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0003.022> (u.v. 20/7/2020). Una panoramica aggiornata degli studi filosofici sulla danza si trova in Aili Bresnahan, *The Philosophy of Dance*, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta, Winter 2019 Edition, online: <https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/dance/> (u.v. 20/7/2020).

3. Susanne Katherina Langer (nata Knauth), nacque nel 1895 a New York in una famiglia di origini tedesche e morì nel Connecticut nel 1985, si laureò e conseguì il dottorato in filosofia presso il Radcliffe College della Harvard University. Per una ricostruzione sintetica del suo pensiero e per una bibliografia aggiornata anche in italiano si veda la *Presentazione* e l’*Appendice biobibliografica* di Giovanni Matteucci alla nuova edizione italiana di Susan K. Langer, *Problemi dell’Arte*, a cura di Giovanni Matteucci, Aesthetica, Palermo 2013, rispettivamente pp. 7-26 e pp. 151-57. Per il dibattito sul concetto di simbolo proposto dalla filosofa si veda Lucia Demartis, *L’estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, Aesthetica Preprint, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2004 e Dana Svorova, *Estetica e antropologia in Susanne K. Langer. Una lettura di Mind: An Essay on Human Feeling*, Aesthetica Preprint, Centro Internazionale Studi Estetica, Palermo 2013.

4. Langer cita spesso, oltre a Laban e Wigman, anche Isadora Duncan e i Ballets Russes. Vedi Susanne K. Langer, *Sentimento*

In questo saggio analizzerò le riflessioni sulla danza che Langer elabora in due densi capitoli di *Sentimento e forma*⁵, per collegarle con quelle di Daniel N. Stern⁶ e Rudolf von Laban⁷, con l'intento di comprendere come la specificità simbolica della danza, evidenziata dalla filosofa, si articola concretamente nel movimento del corpo che danza. Il metodo utilizzato è quello di cogliere riferimenti reciproci, espliciti e impliciti⁸, all'interno dei testi degli autori analizzati, metterli in dialogo tra loro e avviare un primo abbozzo di integrazione tra astratto e concreto, o, detto in termini meno filosofici, di mostrare quali aspetti concreti del movimento del corpo, dello spazio, del ritmo, del senso cinestetico di un corpo che danza permettano il sorgere della dimensione simbolica. L'intento è, dunque, quello di "tradurre" e integrare linguaggi diversi tra loro, provenienti da tre discipline diverse, la filosofia (Langer), la *infant research* (Stern), la teoria e pratica della danza (Laban), per mostrare che alcune intersezioni sono possibili.

In *Sentimento e forma*⁹, Susanne Langer, dopo aver confutato alcune delle teorie diffuse sulla natura della danza, che la vedono «musica visibile» (Jaques-Dalcroze, Fokin, Massine, Sakharov)¹⁰, «gioco

e forma, Feltrinelli, Milano 1965 (I ed. *Feeling and Form. A Theory of Art*, Charles Scribner's Sons, New York 1953), pp. 190-200.

5. Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, cit. I capitoli sono l'undicesimo, *I poteri virtuali*, pp. 190-200 e il dodicesimo, *Il cerchio magico*, pp. 201-230.

6. L'opera di riferimento di Daniel N. Stern in questo saggio è: *Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo*, Raffaello Cortina, Milano 2011 (I ed. *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy and development*, Oxford University Press, Oxford 2010), p. 35. Tra i rappresentanti più autorevoli della psicologia dello sviluppo infantile (*infant research*), disciplina che integra l'approccio psicodinamico con i risultati della psicologia sperimentale, Daniel Stern, ha studiato, ne *Il mondo interpersonale del bambino* (Bollati Boringhieri, Torino 1992, I ed. *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*, Routledge, London and New York 1998), gli «affetti vitali», che non sono né sensazioni, né emozioni, né azioni, ma «forme del sentire», che esprimono il modo in cui ciò che sentiamo (in senso ampio) viene esperito e si riflettono nella qualità di ogni nostro movimento. Queste «forme del sentire», che non trovano un nome nel novero degli affetti, ma che si esprimono meglio in termini dinamici, sono specifiche, sottostanti a qualsiasi altro sentire, percepire, immaginare, pensare, agire, sono definite dall'autore, nel testo qui preso in esame, «forme vitali». La vitalità, il sentire di essere vivi, il senso di vitalità è qualcosa che, nota Stern, «resta spesso nascosto, pur essendo sotto gli occhi di tutti [...]. Percepire il senso di vitalità è per noi inevitabile, come respirare» (*Le forme vitali*, cit., p. 5). Stern individua, come si vedrà in seguito, cinque forme vitali: movimento, tempo, spazio, forza, intenzione/direzionalità. Su Stern si veda Robert N. Emde, *Remembering Daniel Stern (1934-2012): A Legacy for 21st Century Psychoanalytic Thinking and Practice*, in «Psychoanalytic Inquiry», vol. XXXVII, n. 4, 2017, pp. 216-219, online: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07351690.2017.1299481> (u.v. 23/8/2020); Massimo Ammanniti, *Ricordo di Daniel Stern*, online: https://infanziaeadolescenza.it/r.php?v=1268&a=13993&l=20018&f=allegati/01268_2013_01/full-text/01_In%20memoriam.pdf (u.v. 20/7/2020); Giovanni Casartelli, *Daniel N. Stern. Sviluppo e struttura dell'esperienza umana in una prospettiva intersoggettiva*, Mimesis Edizioni, Udine-Milano 2015.

7. Rudolf von Laban (Bratislava 1879 – Weybridge 1958) ha concepito una delle più complete teorie del movimento umano e ha elaborato, oltre a un sistema di notazione simile a quello musicale (*Labanotation*), un sistema di osservazione e analisi del movimento, il *Laban Movement Analysis*. In questo saggio farò riferimento a quest'ultimo aspetto, così come esposto in Rudolf Laban, *L'arte del movimento*, a cura di Eugenia Casini Ropa e Silvia Salvagno, Edizioni Ephemeria, Macerata 2007 (I ed., *The Mastery of Movement on the Stage*, MacDonald & Evans, London 1950). In Dick McCaw (edited by), *The Laban Sourcebook*, Routledge, London and New York 2011, si trova un'esposizione dell'evoluzione del pensiero dell'autore e una bibliografia.

8. Tali riferimenti saranno indicati di volta in volta in nota.

9. Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, cit.

10. *Ivi*, p. 191.

di forme» (Noverre)¹¹ o «dramma senza parole»¹², riconducendola ad altre arti, si pone due questioni fondamentali: cercare di definire che cos'è la danza e chiarire il «perché la danza tocchi spesso il culmine del suo sviluppo negli stadi primitivi di una cultura, quando le altre arti balenano appena al suo orizzonte etnico»¹³.

La prima articola l'argomento generale del testo in esame, in cui la filosofa tematizza la relazione tra il "sentimento", inteso come sentire in generale e la sua espressione simbolica in una "forma". È importante, ai fini di una comprensione non falsata, specificare l'uso che Langer fa del termine "sentimento": «La parola sentimento deve essere presa qui nel suo senso più largo, intendendosi con essa qualunque cosa possa essere sentita: dalla sensazione fisica, piacere o dolore, eccitazioni o quiete, fino alle emozioni più complesse, alle tensioni intellettuali o alle tendenze sentimentali permanenti della vita cosciente»¹⁴.

Langer riprende da Ernst Cassirer l'idea che l'essere umano è un animale simbolico¹⁵, e che tutta la cultura è produzione di simboli (miti, arte, storia, politica, scienza)¹⁶. La realtà simbolica è, per Langer, la realtà vera: la sua verità dipende dal fatto che la coscienza dell'essere umano in se stessa altro non è che questa attività che forma i simboli¹⁷. La realtà è simbolica perché la coscienza è simbolica. La funzione simbolica, cioè la creazione di simboli, è dunque, per la filosofa, una capacità esclusiva e specifica della coscienza umana, che consiste nella trasformazione di un contenuto individuale sensibile in modo tale da poter rappresentare qualcosa di universalmente valido, pur permanendo sensibile¹⁸.

11. *Ivi*, p. 192.

12. *Ibidem*.

13. *Ivi*, p. 11.

14. *Ivi*, p. 9.

15. *Ivi*, p. 211. La concezione dell'essere umano come "animale simbolico" è al centro dell'opera in tre volumi di Ernst Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen*, B. Cassirer, Berlin 1923-29 (trad. it. a cura di Eraldo Arnaud, *Filosofia delle forme Simboliche*, La Nuova Italia, Firenze 1961-65). Le prime riflessioni di Cassirer sulle forme simboliche risalgono al periodo in cui ebbe accesso alla Biblioteca di Scienze Culturali fondata ad Amburgo da Aby Warburg, che aveva raccolto materiale di vario tipo, soprattutto iconografico, sulle forme culturali e artistiche primitive, i miti, i riti e la magia, per studiarne la "sopravvivenza" (*nachleben*), come forme archetipiche di *pathos*, nelle epoche successive. Le prime opere su questi temi furono pubblicate da Cassirer sotto forma di studi e conferenze della Biblioteca Warburg negli anni 1922-25. Sui rapporti tra Warburg e Cassirer si veda Claudia Cieri Via, *Introduzione a Aby Warburg*, Laterza, Roma 2011 e la Postfazione di Ulrich Raulff a Aby Warburg, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 1998, pp. 71-112.

16. La storia del dialogo intellettuale tra Langer e Cassirer è ricostruita in Ivana Randazzo, *Cassirer e Langer: a proposito di "Linguaggio e mito"*, in «Studi di estetica», anno XLVIII, IV serie, n. 1, 2020, pp. 141-167. I punti in comune e le differenze tra Langer e Cassirer sono un argomento così vasto che dovrebbe essere oggetto di una trattazione a parte. Un aspetto che mi sembra interessante per i temi qui trattati è il maggior rilievo dato da Langer alla dimensione corporea della conoscenza e alla capacità di astrazione attribuita alla percezione, mentre per Cassirer la capacità di astrazione è propria del pensiero strutturato in linguaggio e concetti. A questo proposito si veda Ernst Cassirer, *Filosofia delle forme Simboliche*, cit., vol. I, p. 297.

17. Per la ricostruzione del pensiero di Langer in relazione al dibattito filosofico a lei contemporaneo, in particolare sulle diverse influenze nella formazione del concetto langeriano di simbolo e sulla distinzione tra simbolo discorsivo e presentazionale (o presentativo), si veda Nadia Moro, *Il cerchio labirintico dell'intelligibile. Sentimento e forma nella teoria del simbolo in Susanne K. Langer*, in «ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», vol. LX, fascicolo I, gennaio-aprile 2007, online: <https://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-07-I-05-Moro.pdf> (u.v. 20/7/20). Si veda anche *infra*, nota 19.

18. È questo un tema che la filosofa sviluppa in *Filosofia in una nuova chiave e riprende in Sentimento e forma*. Si veda Susanne K. Langer, *Filosofia in una nuova chiave*, trad. it. di G. Pettenati, Armando, Roma 1972 (I ed. *Philosophy in a New*

Una precisazione è necessaria anche sull'uso che Langer fa del concetto di "simbolo". Esso, infatti, in questo ambito, non è da intendere «in senso ordinario», in cui «il fattore della significanza è discriminato logicamente», ma come «forma espressiva, in cui il fattore della significanza è sentito come *qualità*, piuttosto che riconosciuto come funzione»¹⁹. Questo tipo di "significanza" è tipico dell'arte e non del linguaggio ordinario, infatti la significanza artistica reca in sé un «significato implicito», mentre il significato proprio del linguaggio è «sempre esplicabile, definibile e traducibile»²⁰.

Tutta l'arte è, per Langer, azione simbolica nel senso appena detto, e l'autrice cerca il "principio specifico" di ogni arte. È utile fare un breve riferimento a una delle teorie sulla specificità della danza prese in esame e confutate da Langer sia perché essa periodicamente ritorna, sia perché ci dà conto della costitutiva ambiguità/paradossalità della danza e della difficoltà della filosofia di inquadrarla in forme concettuali. Il riferimento è alle «teorie naturalistiche per cui la danza sarebbe un libero sfogo di energie superflue o di eccitazione emotiva»²¹. La tendenza, in altre parole, a pensare la danza come forma di espressione diretta dell'energia vitale o dei sentimenti di chi danza.

La filosofa nota la contraddizione di chi²², pur considerando l'arte una forma simbolica, quando parla della danza, tende a non considerarla tale: «Solo nella letteratura sulla danza la pretesa di una diretta autoespressione è pressoché unanime [...], ma, se tutte le arti sono forme simboliche, perché la danza non lo è?»²³. Questa eccezione, se accettata, metterebbe in discussione l'intera teoria dell'arte come forma simbolica. Se la danza avesse solo valore autoespressivo non sarebbe arte, se chi danza esprimesse solo la propria condizione emotiva di quel momento non avrebbe quel valore universale che le si riconosce.

Questa difficoltà nell'inquadrare la danza in una teoria che la comprenda insieme alle altre arti

Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1969).

19. Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, cit., p. 49. In *Filosofia in una nuova chiave*, la filosofa aveva sostenuto la tesi che, accanto al simbolismo discorsivo, quello tipico del linguaggio, vi è quello presentazionale, tipico dell'arte, del mito, del sogno, che ne rappresenta la condizione di possibilità. I simboli di questo tipo, che costituiscono la forma più originaria di relazionarsi con il mondo, esprimono il sentimento vitale, il pulsare della vita stessa e non sono organizzati in modo logico-analitico, ma assomigliano più a una *Gestalt*, le cui parti sono connesse non per semplice giustapposizione o accostamento, ma come elementi legati da un rapporto intrinseco e significativo, da una relazione tale che la percezione della totalità è primaria rispetto a quella delle parti. Si veda Susanne K. Langer, *Filosofia in una nuova chiave*, cit., p. 125. Sui rapporti tra Langer e la Psicologia della *Gestalt*, disciplina fondata da Max Wertheimer (1880-1943), Wolfgang Köhler (1887-1967) e Kurt Koffka (1886-1941), si veda Lucia Demartis, *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, cit., p. 15.

20. Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, cit., p. 49.

21. *Ivi*, p. 198. L'autrice qui si riferisce a Margaret H'Doubler (autrice di *Dance: A Creative Art Experience*, The University of Wisconsin Press, Madison 1940), ma anche a Isadora Duncan (di cui Langer cita passi da *My Life*, Horace Liverwright, New York 1927) e a Mary Wigman, quando parlano della loro arte.

22. Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, cit., pp. 197-198. L'autrice si riferisce alla critica teatrale Merle Armitage, a Curt Sachs, e a Rudolf von Laban. La critica di Langer si colloca probabilmente, anche se non dichiaratamente, nel dibattito sulla continuità o meno tra le danze animali e quelle umane, in particolare in relazione al testo di Darwin sull'espressione delle emozioni (Cfr. Charles Darwin, *The expression of the emotions in man and animals*, John Murray, London 1872). Per una sintesi e una bibliografia su come questo testo abbia influito sul dibattito relativo all'espressione delle emozioni si veda Andrea Scarantino – Ronald de Sousa, *Emotion*, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta, Winter 2018 Edition, online: <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/emotion/> (u.v. 20/7/2020), *ad vocem*.

23. Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, cit., p. 198.

e, allo stesso tempo, l'impossibilità di escluderla dal novero delle arti, ci dà un indizio sullo statuto "speciale" della danza e anche sulla seconda questione trattata da Langer, che sarà approfondita in seguito.

Tuttavia, nota la filosofa, anche chi in linea teorica sostiene questo principio di autoespressività della danza in generale poi lo smentisce quando parla di una particolare danza. A testimonianza di una difficoltà teorica, ma non pratica, Langer nota che tra gli esperti veramente grandi, coreografi danzatori, critici,

nessuno, per quanto ne so, ha mai sostenuto che la rappresentazione che la Pavlova faceva della vita lentamente declinante ne "La morte del cigno" riuscisse meglio quando ella si sentiva veramente debole e ammalata, e nessuno ha proposto mai di mettere Mary Wigman nello stato d'animo adatto per le sue tragiche "Danze serali" dandole una notizia terribile pochi minuti prima che entrasse in palcoscenico. Un buon direttore di balletto, se vuole che una ballerina esprima abbattimento le dirà: «Prova a pensare che il tuo ragazzo proprio ora sia fuggito con la tua migliore amica!» ma non le dirà con aria seria: «Il tuo ragazzo mi ha detto di salutarti, non tornerà mai più»²⁴.

Così come avviene per le altre arti, è «il sentimento immaginato che governa la danza, non le reali condizioni emotive»²⁵. Distinguere tra sentimento effettivo e sentimento immaginato non è sempre facile, in generale, e massimamente quando si tratta di movimento del corpo²⁶.

A volte, sostiene Langer, è la natura stessa del sentimento o dell'emozione immaginati e non realmente sentiti che può suonare strana ai più. Tuttavia gli affetti immaginati esistono e la filosofa li esemplifica così: «Quelli che immaginiamo come nostri, quelli che attribuiamo a persone reali sul palcoscenico nel dramma o nella danza; quelli che vengono attribuiti ai personaggi fittizi della letteratura o sembrano raffigurati in un quadro o in una scultura»²⁷.

E dunque bisogna individuare cosa e come immaginiamo/creiamo attraverso la danza, quale sia la sua "illusione primaria", cioè quel «qualcosa di creato, e creato a prima vista: in questo caso con il primo movimento eseguito o soltanto accennato»²⁸.

In altre parole, il movimento, sin dall'inizio della danza, subisce una trasformazione, da azione o semplice movimento diventa gesto: «Ogni movimento di danza è gesto»²⁹, dice Langer, notando che quest'affermazione mette d'accordo quasi tutti quelli che sostengono le più diverse teorie sulla danza. Il carattere gestuale della danza è dunque riconosciuto dalla maggior parte dei danzatori e coreografi, e Langer cerca di definire meglio cosa si intenda per gesto nella danza e lo definisce così: il gesto

24. *Ivi*, p. 199.

25. *Ibidem*.

26. *Ivi*, p. 202.

27. *Ivi*, p. 203.

28. *Ivi*, p. 195.

29. *Ivi*, p. 196.

è «l'astrazione fondamentale in forza della quale viene creata e organizzata l'illusione della danza»³⁰. Detto in altri termini, il rapporto tra sentire e dare forma nella danza si dà nel gesto, che è qualcosa che crea immagini («creato», «illusorio») e allo stesso tempo organizza il sentire. L'illusione primaria è qualcosa che la danza fa apparire, qualcosa che prima non c'era, ma che è allo stesso tempo sensibile. È, in altre parole, la dimensione simbolico/immaginativa della danza. Ogni gesto è movimento vitale ed è sentito come esperienza cinestetica da chi lo compie e, allo stesso tempo, appare come movimento visibile agli altri.

Nella vita quotidiana ogni nostro movimento, volontario o involontario, funziona come segnale o *sintomo* dei nostri desideri, intenzioni, aspettative, sentimenti, cioè esso è sempre autoespressivo, un po' come accade nel parlare, quando il tono della voce rivela, di proposito o no, qualcosa che va oltre il contenuto strettamente linguistico. La prevalenza dell'autoespressività della nostra gesticolazione quotidiana conduce i molti di cui si è parlato sopra a considerare anche la danza, che usa lo stesso "codice" – il gesto – come astrazione primaria, prevalentemente autoespressiva. Per questo motivo è comprensibile, per Langer, che si scambi la danza per movimento direttamente espressivo del sentire di chi danza, mentre invece è un gesto che *sembra* scaturire dal sentire effettivo³¹.

Un gesto, infatti, rivela il sentire di chi lo compie grazie alla sua *forma*: «È libero e ampio, o nervoso e rigido, veloce o lento, e così via, secondo la condizione psicologica della persona che lo compie»³².

Quelle stesse qualità, che ci appaiono sintomi, diventano potenziali simboli: sono proprio alcune qualità "estraibili" dal corpo che si muove a costituire quel codice, per cui possiamo parlare di forma.

Se consideriamo gli aggettivi che Langer usa per descrivere la forma del gesto – libero, ampio, nervoso, rigido, veloce, lento – possiamo facilmente trovare analogie con alcune caratteristiche del movimento analizzate da Rudolf von Laban³³, e con quegli stessi aspetti dell'esperienza dinamica a cui Daniel N. Stern si riferisce per delineare le sue «forme vitali»³⁴.

La tesi³⁵ che intendo sostenere, come ho già dichiarato all'inizio di questo saggio, è che si può rintracciare una linea di continuità tra Laban, Langer e Stern proprio su quegli aspetti che caratterizzano ogni "forma del sentire" in maniera trasversale, cioè che sono indipendenti da quale sia il senso da cui proviene lo stimolo. Esporrò ora queste qualità del movimento, utilizzando i concetti elaborati da Stern e le descrizioni sistematiche di Laban, per riprendere poi l'analisi dei testi di Langer sulle forme

30. *Ibidem*.

31. *Ivi*, p. 205.

32. *Ibidem*.

33. Langer non afferma esplicitamente di essersi ispirata a Laban per l'elaborazione di queste qualità del gesto. Tuttavia, proprio nelle pagine precedenti a quelle che trattano di questi aspetti (pp. 199-205), Laban è citato spesso.

34. Come si vedrà in seguito, è lo stesso Stern a riconoscere il debito nei confronti di Susanne Langer per il concetto di "forme del sentire". Si veda *infra*, nota 27.

35. Non mi risulta che la linea di continuità tra questi tre autori, provenienti da discipline diverse, su questo tema, sia stata esplicitamente tematizzata altrove.

del sentire e su come esse possano divenire simboli.

Daniel Stern ha mostrato che nei primi mesi di vita la percezione dei bambini trascende i singoli canali sensoriali nel cogliere quelle che ha individuato come «qualità generali dell'esperienza»³⁶: il movimento, la scansione temporale, l'intensità, la quantità e la forma degli eventi in generale, siano essi suono, movimento, immagine o altro. Tali aspetti sarebbero dunque transmodali, cioè si riscontrano indipendentemente dal canale sensoriale da cui proviene lo stimolo. La percezione di queste qualità modifica lo stato generale del bambino e implica una modificazione degli «affetti vitali», cioè «variazioni dinamiche o schemi di cambiamento dentro di noi»³⁷, legate al sentire di essere vivi. Gli affetti vitali non sono né sensazioni, né emozioni, né azioni, ma sono «forme del sentire»³⁸, che esprimono il *modo* in cui ciò che sentiamo (in senso ampio) viene esperito e si riflettono nella *qualità* di ogni nostro movimento. Queste «forme del sentire», aspecifiche, sottostanti a qualsiasi altro sentire, percepire, immaginare, pensare, agire, costituiscono una *Gestalt*³⁹ e sono definite dall'autore, in un testo successivo, «forme vitali»⁴⁰.

Il sentimento di essere vivi, a cui fa riferimento Langer, e che Stern chiama "vitalità", si esprime dunque nel movimento in forma amodale attraverso certe "qualità" o "forme vitali" che rappresentano il vissuto di una forza in movimento: ogni movimento ha un profilo temporale, si svolge in uno spazio ed è accompagnato dalla percezione di una o più "forze" o "energie", "sottostanti" o "interne" a esso e sembra puntare a una direzione, avere un'intenzionalità⁴¹. La tendenza ad associare una percezione/sensazione di forza, energia, potenza e vigore al movimento umano sembra costituire una caratteristica primordiale dell'essere umano: «Estrapoliamo questi attributi dal movimento degli altri e abbiamo la sensazione che emanino dalle nostre stesse azioni»⁴².

Questi aspetti sono allo stesso tempo il "vissuto" del movimento e la sua "forma". Sono legati sia alla forma sia al contenuto. Riguardano il «"come", – dice Stern – la maniera e lo stile, più che il "cosa" o il "perché"»⁴³.

Il termine "dinamico" qui viene usato soprattutto per indicare che questa configurazione ha sempre un profilo di "attivazione" (*arousal*), che riguarda l'intensità nel tempo del movimento percepito: «Indipendentemente dal "contenuto" (pensieri, azioni, emozioni), la *Gestalt* vitale fluisce in un

36. Daniel N. Stern, *Il mondo interpersonale del bambino*, cit.

37. Daniel N. Stern, *Le forme vitali*, cit., p. 35.

38. Espressione che Stern riprende dichiaratamente da Susanne Langer. Cfr. Daniel N. Stern, *Le forme vitali*, cit., p. 32.

39. Ulteriore indizio a favore della linea di continuità tra Langer e Stern è il patrimonio comune legato alla Psicologia della *Gestalt*. Per i rapporti tra Langer e *Gestalt*, si veda *supra*, nota 19. Stern elabora il concetto di "*Gestalt* vitale", che usa in alternativa a "forma vitale", per sottolinearne il carattere di indipendenza dal contenuto e l'interconnessione tra le parti e il tutto. Il concetto è alla base del testo *Le forme vitali*, si veda in particolare Daniel N. Stern, *Le forme vitali*, cit., pp.10-16.

40. *Ivi*, p. 6.

41. *Ivi*, p. 5.

42. *Ivi*, p. 20.

43. *Ivi*, p. 10.

particolare modo (accelerato, esplosivo, decrescente, ecc.) e costituisce un distinto tipo di esperienza»⁴⁴.

L'esempio dell'autore è quello della rabbia: essa può essere "esplosiva", trapelare progressivamente, arrivare in maniera subdola, rimanere sulla soglia della coscienza, scaricarsi di colpo o decrescere lentamente⁴⁵. Alcuni aggettivi o avverbi usati comunemente per descrivere un movimento o uno stato (anche lo stato ha forme dinamiche) ci possono far capire di quali aspetti stiamo parlando:

strisciante, energico, al culmine, affrettato, in espansione, rilassato, contratto, teso, trascinato, fermo, crescente, prorompente, in dissolvenza, forte, pulsante, tirato, languido, faticoso, lieve, oscillante, lentamente, accelerato, decrescente, fuggevole, debole, esitante, spinto, fluttuante, agevole, titubante, rigido, saltellante⁴⁶.

L'elenco potrebbe continuare, a mostrare come le "forme vitali" dinamiche siano trasversali alla nostra esperienza e non rappresentino né emozioni, né sensazioni in senso stretto, né azioni, né pensieri in maniera specifica.

Questi aspetti, come riconosce lo stesso Stern⁴⁷, erano stati già analizzati, con alcune differenze importanti, da Rudolf von Laban, che ha concepito una delle più complete teorie del movimento umano e ha elaborato, oltre a un sistema di notazione simile a quello della musica (*Labanotation*), un metodo di osservazione ed analisi del movimento, il *Laban Movement Analysis* (d'ora in poi LMA)⁴⁸.

Tale metodo di analisi è complesso e molto articolato. Esporlo nella sua interezza non rientra negli scopi di questo testo. Mi interessa qui solo accennare a un aspetto del LMA, quello che cerca di descrivere il "come", le "qualità" del movimento, denominate «azioni fondamentali o di base»⁴⁹, che, in modo forse più sistematico di Stern, individuano dei *pattern* qualitativi che caratterizzano l'attività motoria e che possono essere riconosciuti al di là dei diversi movimenti nei quali si concretizzano.

44. *Ibidem*.

45. *Ivi*, p. 20.

46. *Ivi*, p. 9.

47. *Ivi*, p. 73.

48. Per un'introduzione generale sull'opera di Laban si veda John Hodgson – Valerie Preston-Dunlop, *Rudolf Laban: An Introduction to his Work and Influence*, Northcote House, Plymouth 1990. Sulla LMA si veda Jean Newlove – John Dalby, *Laban per tutti. La teoria del movimento di Rudolf Laban. Un manuale*, a cura di Francesca Falcone, Dino Audino, Roma 2018 (I ed. Jean Newlove – John Dalby, *Laban for all*, Nick Hern Books Limited, The Glasshouse, London 2004) e Eden Davies, *Beyond Dance: Laban's Legacy of Movement Analysis*, Routledge, New York 2006. Si veda inoltre Carol-Lynne Moore, *Meaning in Motion: Introducing Laban Movement Analysis*, MoveScape Center, Denver 2014. Sugli sviluppi e le molteplici applicazioni della LMA, si veda Irmgard Bartenieff – Dori Lewis, *Body Movement: Coping with the Environment*, Gordon and Breach Science Publishers, New York 1980 e Peggy Hackney, *Making Connections: Total Body Integration through Bartenieff Fundamentals*, Routledge, New York 1998. Sulla Labanotation o Cinetografia, i testi più completi sono il manuale elaborato dall'allievo e collega di Laban, Albrecht Knust, *A Dictionary of Kinesthography Laban*, McDonalds & Evans, Estover (Plymouth) 1979 (I ed. 1954) e quello di Ann Hutchinson Guest, *Labanotation. The System of Analyzing and Recording Movement. Fourth edition*, Routledge, New York 2005 (I ed. 1954). Si veda anche Muriel Topaz, *Elementary Labanotation: A Study Guide*, Dance Notation Bureau Press, New York 2001. In italiano si veda Donata Carbone – Placida Staro, *Introduzione alla scrittura del movimento. Cinetografia Laban*, Università degli studi di Bologna, Dipartimento di musica e spettacolo ANTAM, Materiali di lavoro n. 5a, Bologna 1987.

49. Rudolf von Laban, *L'arte del movimento*, cit., p. 72.

Per descrivere ogni movimento, da quello della danza a quello quotidiano o del lavoro, Laban individua quattro fattori di osservazione: *Effort*, Forma, Corpo, Spazio. Prendiamo in considerazione, per i nostri scopi, solo il primo. La parola *Effort* è la traduzione inglese del tedesco *Antrieb*, "impulso", che indica, in questo contesto, la «portata dinamica del movimento» e «l'urgenza dell'organismo a farsi conoscere»⁵⁰.

Gli *Effort* sono a loro volta quattro: flusso, peso, tempo e spazio ed esprimono il modo in cui ogni essere umano investe la propria energia cinetica; in generale ciascuno di questi *Effort* varia in un *continuum* tra due atteggiamenti opposti: quello di resistenza, contenimento e contrasto e quello di indulgenza, accettazione, resa nei confronti dei fattori di movimento. Facciamo qualche esempio.

Il flusso⁵¹ riguarda la modulazione della tonicità muscolare ed è strettamente legato al respiro. Se il flusso è "sostenuto" o trattenuto, i muscoli tesi (tonici), il respiro non molto profondo, il movimento è controllato, esso può essere fermato, interrotto o corretto facilmente: ciò avviene per esempio quando infiliamo il filo nella cruna nell'ago, quando scriviamo a mano o disegniamo, quando spostiamo una pentola piena di brodo bollente che potrebbe cadere, o in alcune discipline sportive. Un flusso "libero", invece, è caratterizzato da muscoli più rilassati (ma non lassi), da un respiro più profondo e non può essere fermato o corretto facilmente, fluisce, appunto. L'esempio più evidente è proprio il respiro di una persona rilassata, che, come già Platone l'aveva descritto⁵², fluisce in una circolarità senza vuoti.

Il peso⁵³ di cui si parla qui non è il peso corporeo, ma il "peso attivo" o forza: è il nostro atteggiamento nei confronti della forza di gravità. La forza di gravità può essere contrastata in maniera "leggera", come quando camminiamo "in punta di piedi" per non far rumore, oppure in maniera "forte", come quando un bambino batte i piedi a terra per ottenere qualcosa.

Il tempo⁵⁴ del movimento per Laban varia in un *continuum* tra "lento" o "sostenuto" e "urgente" o "improvviso". Gli esempi che riguardano il tempo ci sono più familiari: è facile riconoscere la camminata rapida di chi ha fretta di arrivare o il passo lento di due persone che passeggiano conversando senza una meta precisa. Oppure il "tempo sostenuto" di una mano che accarezza, e quello "improvviso" di chi colpisce con uno schiaffo.

Riguardo allo spazio⁵⁵, bisogna specificare che lo spazio come *Effort* è solo uno degli aspetti spaziali del LMA, quello legato alla forma dell'impulso; in particolare, qui si parla della differenza tra un uso dello spazio con una direzionalità chiara, allora il movimento ha uno "spazio diretto", oppure un uso dello spazio senza una direzione particolare predefinita, allora si parla di movimento con uno

50. Irmgard Bartenieff, *Body Movement, coping with the environment*, Gordon and Breach Science Publishers, New York 1983, p. 51.

51. Rudolf von Laban, *L'arte del movimento*, cit., p. 24.

52. Platone, *Timeo*, 80 a. (edizione utilizzata: Platone, *Timeo*, a cura di F. Fronterotta, BUR, Milano 2017).

53. Rudolf von Laban, *L'arte del movimento*, cit., p. 80.

54. *Ivi*, p. 28.

55. *Ivi*, p. 43.

“spazio indiretto”. Come al solito, qualche esempio chiarisce meglio. Se vogliamo premere il bottone per chiamare l’ascensore, il nostro dito e il nostro braccio eseguiranno un movimento “diretto” a un punto specifico. Quando invece ci scrolliamo la polvere di dosso, per esempio da un braccio, usando l’altra mano, questo movimento è caratterizzato da uno “spazio indiretto”, così come quando vogliamo spargere in tutte le direzioni i semi in un campo (“seminare”).

Dalla combinazione dei vari *Effort* tra loro, in particolare peso, spazio e tempo⁵⁶, Laban ricava un modello flessibile ma rigoroso per descrivere il “come” di ogni movimento. E così abbiamo movimenti con un carattere “fluttuante” o “galleggiante” (peso leggero, tempo sostenuto, spazio indiretto), come lo sparpagliare, il mescolare, l’accarezzare; o di tipo “scivolante” (peso leggero, tempo sostenuto, spazio diretto), come il lisciare, lo spalmare, lo sfregare. O ancora movimenti che hanno il carattere del “colpire” (peso forte, tempo improvviso, spazio diretto), come lo spingere, dare un pugno, urtare o del “frustare” (peso forte, tempo improvviso, indiretto), come sbattere, lanciare, sferzare.

Altri movimenti possono avere la caratteristica del “premere” (peso forte, tempo sostenuto, spazio diretto), come quando schiacciamo, tagliamo, spremiamo, oppure del “torcere” (peso forte, tempo sostenuto, spazio indiretto), come nel tirare, nello strappare o nell’avvitare, o del “picchiare” (peso leggero, tempo improvviso, spazio diretto), come nel tamburellare, bussare, scuotere, o dello “scrollare” (peso leggero, tempo improvviso, spazio indiretto), come nello scacciare una mosca, dare un colpetto, sbattere, sobbalzare⁵⁷.

Secondo Laban l’energia vitale che dà origine a qualsiasi movimento nasce come *Effort*, come uno specifico impulso interno che si presenta come sensazione. Questo impulso conduce “fuori”, nello spazio, così che il movimento diventa visibile come azione fisica. Di questo impulso possiamo conoscere il “come”, e riconoscere in questi *pattern* che sono aspecifici, aspetti legati al sentire in generale, alle “forme vitali”. I termini che Laban usa per le «azioni di base», infatti, sono molto simili a quelli prima citati, usati da Stern per le “forme vitali”.

L’energia vitale si esprime sempre, in tutti, nella quotidianità e le sue qualità, nel senso sopra specificato, sono alla base di ogni forma simbolica, artistica, culturale.

Riprendiamo ora, dopo aver compreso meglio in quali qualità si esprimono le forme vitali, la questione che si pone Langer, cioè cercare di capire perché la danza, forma simbolica come le altre arti, viene scambiata per autoespressione di chi danza, come se essa fosse sintomo e non simbolo.

Il fatto è che queste qualità, che sono del movimento, sono rigiocate, nella danza, di nuovo in un movimento effettivo, concreto, e non “tradotte” per esempio in parole, scultura, pittura. Questo movimento concreto – il gesto – sembra un sintomo (e non può cessare di esserlo del tutto) ma è

56. Il flusso viene considerato qui come base sempre presente, anche nell’immobilità. Cfr. Maria E. García, *Timbro e movimento espressivo*, in *Atti del XXXI convegno sull’educazione musicale*, Ass. Culturale Goriziana, Gorizia 2006, p. 81.

57. L’elenco completo è alle pp. 73-74 di Rudolf von Laban, *L’arte del movimento*, cit.

allo stesso tempo usato anche come simbolo. È una dimensione simbolica che rimane ancora molto "attaccata" alla dimensione autoespressiva, è una figura che non si distacca molto dallo sfondo, è l'inizio di quella separazione che crea spazio per l'immagine, la cultura, la tecnica.

Se un movimento rivela sempre qualcosa di chi lo compie attraverso il "come" lo compie, è proprio questo stesso "come" a permettere la *mimesis*, il sentimento immaginato, la possibilità, per esempio, per chi danza di "rendere visibile" la morte del cigno senza essere in fin di vita. È proprio questo passaggio che colloca il gesto in quello spazio potenziale⁵⁸ in cui il gioco tra unione e separazione, tra identità e differenza si apre alla possibilità dell'immaginazione, del simbolo, della dimensione culturale stessa. E questo avviene "per la prima volta" ontogeneticamente e filogeneticamente in modo cinestetico, nella fase transizionale per l'infante, nella fase "primitiva" per l'umanità, come la stessa Langer, lo vedremo di seguito, molto efficacemente spiega.

Dunque ogni movimento è autoespressivo, ma solo quando esso viene *immaginato*, cioè quando può essere eseguito indipendentemente dalla situazione particolare in cui è nato e dalle percezioni di chi lo compie, esso diventa un possibile gesto di danza. Non è più solo *sintomo*, ma potenzialmente *simbolo*: «Diventa allora una libera forma simbolica, che può essere usata per esprimere *idee* di emozione, di consapevolezza e premonizione, o può essere combinato con altri gesti virtuali o incorporato a essi per esprimere altre tensioni fisiche e mentali»⁵⁹.

La filosofa introduce dunque il concetto di "gesto virtuale" per identificare ogni movimento che è allo stesso tempo movimento vitale e simbolo, per distinguerlo dall'uso comune del termine gesto, che è piuttosto vago e indifferenziato e include anche la quotidiana gesticolazione prevalentemente autoespressiva.

Il paradosso della danza è che è proprio la natura della sua "illusione primaria" a richiedere un sentimento illusorio:

Il gesto reale scaturisce dal sentire (fisico e psicofisico); la parvenza del gesto, perciò, se esso è compiuto per mezzo del movimento effettivo, deve essere un movimento che sembra scaturire dal sentire. Ma il sentimento che è implicito in un siffatto "gesto" apparentemente spontaneo è esso stesso un elemento creato della danza – uno *Scheingefühl* – e può essere addirittura attribuito non al danzatore, ma a un qualche potere naturale o soprannaturale che si esprime per mezzo di esso. Si può immaginare che la volontà cosciente che sembra motivare o animare il danzatore risieda al di là della sua persona, che figura come puro ricettacolo o addirittura come concentrazione di esso (*Ballung von Tanzenergien*, nella terminologia di Laban)⁶⁰.

Per diventare simbolo il gesto ha bisogno di essere immaginato: il materiale sensibile quotidiano,

58. Uso questo termine nel senso tecnico di Winnicott, che si riferisce a una fase di sviluppo dell'infante intermedia tra la fusione con la madre e la separazione da essa, in cui si crea lo spazio del simbolico. Vedi Donald W. Winnicott, *Gioco e realtà*, Armando Editore, Roma 2005 (I ed. *Playing and Reality*, Tavistock, London 1971).

59. Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, cit., p. 199.

60. *Ivi*, p. 205.

concreto, che colpisce l'immaginazione del danzatore diventa forma simbolica attraverso il movimento corporeo. «I gesti virtuali non sono segnali, bensì simboli di volontà. Il carattere spontaneamente gestuale dei movimenti della danza è illusorio e illusoria è la forza vitale che essi esprimono; i “poteri” (cioè i centri di forza vitale) nella danza sono entità create: create dalla parvenza del gesto»⁶¹.

Il gesto virtuale crea o fa apparire una sfera simbolica di “poteri” che Susanne Langer chiama “forze di danza”, cioè un gioco di forze o energie “sentite”, diverse dalle forze naturali, ed è il gesto ritmato, controllato, formalmente concepito che genera l'illusione della “sfera dei poteri”⁶².

Per comprendere meglio cosa intenda con “sfera di poteri” leggiamo le parole che descrivono come questi poteri siano visti osservando una danza:

Nell'osservare una danza collettiva – per esempio un balletto ben riuscito dal punto di vista artistico – non si vedono persone che corrono intorno: si vede la danza che procede in questo o nell'altro senso, che qui si raccoglie e là si allarga, con fughe, pause, slanci e così via; e tutto il movimento sembra scaturire da poteri che sono al di là degli esecutori. In un pas de deux i due ballerini sembrano magnetizzarsi l'un l'altro; la relazione tra loro è più che una relazione spaziale, è una relazione di forze; ma le forze che essi esercitano e che sembrano essere forze fisiche come quelle che orientano l'ago della bussola verso il polo, dal punto di vista fisico in realtà non esistono affatto. Sono forze di danza, poteri virtuali⁶³.

Questo tipo di poteri non assomiglia quindi alle forze oggettive della fisica, misurabili quantitativamente, ma all'esperienza soggettiva della volizione e dell'azione libera.

Langer nota che, anche quando vengano professate concezioni sulla natura della danza molto diverse da quella da lei esposta, c'è sempre il riconoscimento, almeno implicito, di «forze della danza create, di azioni impersonali, e specialmente del gesto controllato, formalmente concepito, che genera l'illusione di emozioni e di volontà in conflitto»⁶⁴. Anche quegli autori che attribuiscono a singoli danzatori l'espressività della propria interiorità, quando poi descrivono la danza «parlano di creazioni di tensioni, di manifestazione di forze, di creazione di gesti che connotano i sentimenti o addirittura pensieri»⁶⁵.

Se da una parte, dunque, si continua a descrivere, dal punto di vista dello spettatore, una danza come autoespressione del sentire del danzatore, dall'altra non si può far a meno, più o meno consapevolmente, di sentire, nel corpo che osserva un corpo o più corpi che danzano, un gioco di tensioni nello spazio, di energie, di forze, che vengono definite “forze di danza”, “poli di energia”, “tensioni virtuali”, che sono e non sono attribuibili ai danzatori. Anzi, «il danzatore sembra dissolversi», come afferma Arthur Michel parlando di Mary Wigman, la quale, a detta dell'autore, quando danza, «riesce,

61. *Ivi*, pp. 196-197.

62. *Ivi*, p. 206.

63. *Ivi*, p. 196.

64. *Ivi*, p. 206.

65. *Ibidem*.

nel senso proprio della danza, a incarnare l'esistenza umana come tensione»⁶⁶.

Veniamo dunque alla seconda questione sollevata da Susanne Langer in *Sentimento e forma*, cioè «perché la danza tocchi spesso il culmine del suo sviluppo negli stadi primitivi di una cultura, quando le altre arti balenano appena al suo orizzonte etnico»⁶⁷.

Per spiegare la natura dei "poteri" evocati dalla danza, la filosofa risale, genealogicamente, alle origini di ogni civiltà, ai tempi di quella che Cassirer definisce "coscienza mitica", in cui si nota un fiorire precoce della danza rispetto ad altre attività⁶⁸, collegando, in questo modo, la prima questione, la specificità della danza, alla seconda, la precoce fioritura e l'ugualmente precoce perdita di importanza della danza nelle diverse civiltà. L'idea di un mondo retto da "poteri misteriosi" domina, infatti, l'immaginazione pre-scientifica: nelle civiltà più antiche, nota Langer, il cosmo viene visto come un insieme di forze che si possono attribuire a tutti gli esseri, che sono animati da volontà e desiderio. Tale visione del mondo si origina, secondo la filosofa, in analogia con l'essere umano, è un mito costruito sul simbolo più primitivo, il corpo umano: «La comprensione delle relazioni dinamiche parte dalla nostra esperienza dello sforzo e dell'ostacolo, del conflitto e della vittoria o sconfitta»⁶⁹.

Questo tipo di coscienza della natura come interconnessione di forze, di poteri individuali nasce, quindi, sulla base di come le forze sono sperimentate nel corpo, proprio nel momento in cui le interazioni dinamiche del cosmo vengono rigiocate/esprese in termini cinestetici nei nostri gesti:

Ma nei primi stadi dell'immaginazione non c'è una forma così definita che incarni i terribili e fecondi poteri che circondano l'umanità. Il primo riconoscimento di essi avviene attraverso il sentimento del potere e della volontà personale nel corpo umano, e la loro prima rappresentazione attraverso un'attività corporea che astrae il senso del potere dalle esperienze pratiche in cui quel senso è presente, in generale come fattore oscuro. Questa attività è la *danza, che crea un'immagine di poteri senza nome e addirittura senza corpo* che popolano un regno compiuto e autonomo, un "mondo". È questa la prima presentazione del mondo come sfera di forze mitiche⁷⁰.

Tutti i "poteri" non misurabili quantitativamente, come per esempio, «forze ctonie, potenze divine, fato, azioni mistiche, il potere della preghiera, della volontà, dell'odio»⁷¹, secondo Langer, devono essere definiti "virtuali", illusori.

La coscienza di questi «poteri senza nome e addirittura senza corpo», che popolano il mondo mitico, è dunque la prima comprensione (non intellettuale ma sentita) della natura come un tutto dinamico, un mondo, anzi, il primo mondo.

66. Arthur Michel, *The Modern Dance in Germany*, Virginia Stewart, New York 1935, p. 5, citato in Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, cit., p. 207.

67. Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, cit., p. 11.

68. *Ivi*, p. 211.

69. *Ivi*, p. 210.

70. *Ivi*, p. 212. Il corsivo è di chi scrive.

71. *Ivi*, p. 210.

La comprensione delle dinamiche cosmiche avviene, dunque, in primo luogo attraverso il nostro corpo e ha carattere cinestetico: l'esperienza della direzionalità/intenzionalità, dello sforzo (*Effort*), dell'ostacolo, del fluire, della pesantezza, della leggerezza, del conflitto, sono sentite nel corpo in modo mimetico e rigiocate sempre con il corpo in modo cinestetico. L'attribuzione agli elementi della natura e agli oggetti di poteri naturali che operano come impulsi è tipico dell'immaginazione primitiva e viene definita animismo o, con diverse sfumature, pansichismo (tutto è animato) o ancora ilozoismo (la natura è viva).

Questa coscienza del mondo come sfera di poteri viventi e intenzionali è considerata da Langer la chiave di ogni interpretazione mitica. Anzi, il processo stesso di questa attribuzione viene definito «mitico»⁷²: esso è il “primo mito”, che si basa sul simbolo più primitivo, il corpo, «proprio come la maggior parte del nostro linguaggio descrittivo si basa sul simbolismo di testa e piedi, braccio e gamba, bocca, dorso, collo, ecc.»⁷³.

Non dobbiamo pensare, tuttavia, che il “primo mito” sia un'antropomorfizzazione del cosmo, cioè una proiezione di ipotetici “processi interni” sull'universo, esso è semmai un gioco e rigioco continuo di atti mimetici in cui il corpo si sintonizza con le dinamiche cosmiche e solo così esse esistono, un continuo gioco di unione e separazione, di figura e sfondo, in cui però le due polarità rimangono vicine, tanto da essere in alcuni casi considerate identiche.

Quella della “sfera dei poteri” sarebbe la nostra concezione “naturale” del mondo – dice Langer⁷⁴ – che la mente che pensa con parole considera, *a posteriori*, una “grande metafora”, ma che nella coscienza mitica è la realtà, in cui il simbolo e il suo significato sono molto vicini, inseparabili e *quasi* indistinguibili.

Ed è proprio la danza, «la più seria attività intellettuale della vita primitiva»⁷⁵, che crea quei simboli che, nelle civiltà arcaiche, sono concepiti come fortemente reali: essa è il simbolo del cosmo visto come insieme di forze, che non sono sentite come create dalla danza, ma come forze invocate, placate, sfidate.

La danza si conferma, dunque, per la filosofa, come la più originaria di tutte le attività simboliche. Nella pittura, nella scultura e nella letteratura arcaiche, infatti, questi poteri, in cui gli esseri umani sono immersi, si mostrano «già fissati in forma visibile o descrivibile, antropomorfa o zoomorfa, un bisonte sacro, una vacca sacra, uno scarabeo, un Tiki, uno Hermes o una Kore, infine un Apollo, un'Athena, un Osiride, un Cristo»⁷⁶. Nei primi stadi dell'immaginazione, invece, questi poteri assumono nella danza una forma impersonale, quella di un gioco di tensioni, di forze, di vibrazioni, ritmo e movimento.

La danza è proprio quell'attività che estrae/astrea questo senso del potere, sentito nel corpo in

72. *Ivi*, p. 211.

73. *Ivi*, p. 210.

74. *Ivi*, p. 211.

75. *Ivi*, p. 197.

76. *Ivi*, p. 212.

modo «oscuro»⁷⁷, dice Langer. Ma è importante ricordare che in questo caso l'aggettivo "oscuro" non assume una connotazione negativa o comunque non significa che questo senso debba diventare "chiaro". Si intende piuttosto una dimensione di interezza, di integrità, di non totale separazione e distinzione dallo sfondo indifferenziato (chiarezza e distinzione vanno bene insieme, come ci ha insegnato Cartesio). Essa è la coscienza sentita cinesteticamente della «vita come un tutto: vita continua, sovrappersonale, segnata dalla nascita e dalla morte, circondata e alimentata dal resto della natura»⁷⁸. Questa concezione ecologica, in senso lato, è allo stesso tempo trascendente ed immanente: «Il simbolo del mondo, la sfera delle forze nella danza è il mondo e la partecipazione alla danza è la partecipazione ad esso dello spirito umano»⁷⁹.

Questo spiegherebbe, afferma la filosofa, il precoce sviluppo della danza come una forma d'arte compiuta quando le altre arti erano solo agli inizi e poi il suo essere soppiantata da forme d'arte più "chiaro", in cui i "poteri" prendono forme via via più definite e trovano dei supporti non corporei su cui fissarsi⁸⁰.

La danza circolare è, per Langer, il simbolo, nel senso forte appena spiegato, della sfera del sacro, la dimensione che è qui, nella quotidianità, e allo stesso tempo non è qui⁸¹. Il cerchio di danza separa e unisce la dimensione mondana, caratterizzata da una parziale separatezza dalla natura, e quella dell'appartenenza al tutto, che possiamo definire extramondana o ultramondana solo se intendiamo questi termini come legati a un sentirsi mimeticamente parti di una totalità immanente.

Il cerchio di danza o la danza in cerchio adempie alla funzione di delimitare lo spazio sacro, funzione che in seguito sarà assunta dal tempio, uno spazio fisso e non fatto di "carne viva". Nel cerchio si liberano i poteri impersonali, le relazioni dinamiche, i demoni, gli dei, riconfermando sempre di nuovo che è il cerchio – la comunità – che inaugura il sacro e rende accessibile il sentimento di appartenenza. Fatto, questo, che ci mostra come la dimensione ecologica e quella politica siano cooriginarie, e come solo la comunità – il cerchio – possa accedere a questa dimensione estatica.

Tutto avviene intorno a un asse, il centro del cerchio sul terreno (ma che ha anche una verticalità), il cui uso catalizza energie o demoni diversi a seconda di cosa vi si trova: altare, totem, sacerdote, animale ucciso. Anche alcuni oggetti, come le maschere, danno una qualità diversa ai poteri evocati e danzati, così come ritmi, movimenti e gesti diversi favoriscono poteri diversi⁸².

Tuttavia, «girare su se stessi, o in cerchio, scivolare, saltare, molleggiare»⁸³ e altri movimenti, che «scaturiscono dai ritmi della vita fisica in se stessa, in quanto tali, non presentano "oggetti" esterni, ma

77. *Ibidem.*

78. *Ibidem.*

79. *Ivi*, p. 213. Il corsivo è del testo.

80. *Ivi*, p. 212.

81. *Ivi*, p. 213.

82. *Ivi*, p. 212.

83. *Ivi*, p. 214.

oggettivano la vitalità in se stessa»⁸⁴ ed è proprio questo rendere visibile/sensibile la vitalità in se stessa che apre la dimensione del sacro, sfondo su cui si alternano figure diverse.

Langer spiega che tutti i “motivi” che entrano nella danza acquisiscono un accento di danza, nel senso che subiscono un processo di ritmicizzazione e formalizzazione che li rendono sensati all’interno della sfera dei poteri di danza: «l’atto di sollevare un bambino o un calice, le imitazioni di animali o uccelli, il bacio, l’urlo di guerra»⁸⁵ assumono un significato diverso (sacro) nel cerchio di danza.

Il gesto danzato, nella sua duplice dimensione è sentito da chi danza e visto da chi guarda come una vittoria sul peso, sulla forza di gravità, anche se, solo per fornire qualche esempio, i salti si eseguono proprio grazie alla spinta che parte da terra, i piedi sulle punte sono ben piantati sul pavimento seppure su una superficie ridotta e sono sostenuti con molta forza dal collo del piede e dalla caviglia e dunque la vittoria è una vittoria apparente, illusoria, virtuale.

Così lo spiega Langer: «Il libero movimento di danza produce, soprattutto (tanto per l’esecutore come per lo spettatore), l’illusione di una conquista della gravità, cioè una libertà dalle forze reali che sono normalmente conosciute e sentite come controllo esercitato sul corpo del danzatore»⁸⁶ e la interpreta, appunto, come «vittoria sulla resistenza materiale in quanto tale»⁸⁷.

Così, come nella scultura si lavora per “trionfare” sulla pietra, nella pittura sulla superficie piatta e nella poesia sul linguaggio, la danza lavora dialetticamente con la resistenza per eccellenza, la forza di gravità o peso, ottenendo una “vittoria virtuale” quando cerca l’elevazione o la leggerezza, che in realtà è piuttosto un’alleanza, come ha ben mostrato la danza contemporanea, che ha fatto del gioco con il peso una delle sue cifre caratteristiche⁸⁸.

È importante ricordare che la vittoria/alleanza con la gravità è sentita anche dal danzatore, che Langer, con un’espressione che, se estrapolata dal contesto, potrebbe creare malintesi, definisce «danzatore come apparizione», per sottolineare che colui o colei che danza entra in una dimensione trasfigurata: «Il danzatore sente la sua danza e la vede con lo spostamento del suo campo visivo e la comprende come unità. Le linee descritte dal suo corpo sono implicite nello spostarsi del suo campo visivo, anche se egli danza da solo, sono garantite dal gioco ritmico dei suoi muscoli, dalla libertà con cui i suoi impulsi si

84. *Ibidem*.

85. *Ibidem*.

86. *Ivi*, p. 216.

87. *Ivi*, p. 217.

88. Non è possibile in questa sede indicare tutte le varianti della dialettica danza-peso nella coreografia contemporanea. Si pensi, ad esempio, alla contact improvisation, in cui il cedere peso al partner o al pavimento è la spinta propulsiva del movimento, oppure all’importanza della caduta per Dominique Dupuy. Per la prima si veda Steve Paxton, *Drafting Interior Techniques*, in «Contact Quarterly», n. 1, 1993, pp. 64-78; sulla caduta nella contact improvisation, si veda Steve Paxton, *Fall After Newton: Contact Improvisation 1972-83*, Video, 1988, online: <https://www.artandeducation.net/classroom/video/265905/fall-after-newton-contact-improvisation-1972-1983> (u.v. 20/7/2020); per il secondo, si veda Dominique Dupuy, *La saggezza del danzatore*, Mimesis, Milano-Udine 2014 (I ed. *La sagesse du danseur*, Jean-Claude Béhar, Parigi 2011); sulla caduta in Dupuy, si veda Romano Gasparotti, *Saggezza del danzare*, in Maurizio Zanardi (a cura di), *Sulla danza*, Cronopio, Napoli 2017, pp. 27-75.

esprimono in movimenti compiuti e consapevoli»⁸⁹.

Nell'esecuzione di un movimento di danza, anche quando è difficile, faticoso e tecnicamente raffinato, e richiede anni di studio, il danzatore sente una certa "facilità" nell'esecuzione, come se fosse un movimento spontaneo, in questo senso più "spontaneo" dei movimenti quotidiani autoespressivi che giudichiamo tali, ma che in realtà spesso sono frutto di condizionamenti. Questa spontaneità virtuale, o libertà dei gesti (diverso dall'impulso liberato), passa a chi è presente, agli eventuali altri danzatori o a chi assiste, in vario modo, tramite indizi non solo visivi, ma anche uditivi, propriocettivi e soprattutto cinestetici:

Il gioco dei poteri virtuali si manifesta nei movimenti dei personaggi illusori, i cui gesti riempiono il mondo che essi creano: un mondo remoto, razionalmente indescrivibile, in cui le forze sembrano farsi visibili. Ma ciò che le rende visibili non è esso stesso sempre visivo; l'udito e gli elementi cinestetici alimentano l'immagine ritmica nel suo movimento, al punto che l'illusione della danza esiste tanto per il danzatore quanto per gli spettatori⁹⁰.

Secondo la filosofa è proprio la compresenza del sentire ed essere visto che fa del gesto un gesto virtuale: «La nostra diretta conoscenza dell'espressione gestuale è il sentire muscolare»⁹¹, ma, sostiene Langer, la danza come arte è sostanzialmente rivolta alla vista⁹², il gesto è fatto per essere visto, anche quando non sono presenti spettatori.

La duplice natura del gesto spiega, secondo la filosofa, anche il processo di perdita di importanza e di esemplarità della danza nella storia della civiltà.

Se, infatti, nelle civiltà arcaiche la separazione tra chi danza e chi guarda è minima, poiché tutta la comunità partecipa della danza e, anche quando non la esegue direttamente, è coinvolta fisicamente e ne riceve gli effetti, accedendo alla sfera dei poteri, questo incanto si rompe quando la danza diventa spettacolo:

una nuova esigenza si propone alla danza quando essa deve trascinare non soltanto i propri esecutori, ma un pubblico passivo (gli spettatori primitivi che forniscono essi stessi la musica cantando e battendo le mani sono veri e propri partecipanti, di essi non si parla in questo caso). La danza come spettacolo [...] è uno sviluppo naturale, anche entro i confini della coscienza mitica, poiché la magia della danza può essere proiettata in uno spettatore, per curarlo, per purificarlo o iniziarlo⁹³.

Gli sciamani, i curatori, gli stregoni e i maghi «eseguono comunemente danze per conseguire effetti magici non sul danzatore, ma sugli ammalati che ne sono spettatori»⁹⁴.

89. Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, cit., p. 219.

90. *Ivi*, p. 219.

91. *Ibidem*.

92. *Ivi*, p. 218.

93. *Ivi*, p. 222.

94. *Ibidem*.

Questa è però già un'evoluzione rispetto alla danza puramente estatica, cioè quella che celebra e rinnova l'appartenenza della comunità a quella comunità più grande che è il cosmo. In questo passaggio, secondo Langer, comincia a prevalere il fine di rendere *visibile* la sfera dei poteri e questo suggerisce tutta una serie di nuove tecniche perché «per dare forma e continuità alla danza, non si può più contare sulle esperienze corporee, sulle tensioni muscolari, sull'impulso, sul senso di equilibrio precario o sulla spinta dello squilibrio». Bisogna dunque sostituire questi elementi cinestetici con «elementi visibili, udibili od istrionici, atti a creare per il pubblico un'analogia illusione estatica»⁹⁵.

Il passaggio della danza dalla sfera del sacro a quella delle arti performative viene visto spesso come una degenerazione, ma secondo Langer esso è già contenuto nella duplice natura, cinestetica e visiva, del gesto virtuale. La nuova sfida, per la danza che gradualmente diventa spettacolo, è quella di creare la sfera dei poteri in modo diverso, non coinvolgendo lo spettatore direttamente, ma di fronte al suo sguardo, non animato da un movimento che lo coinvolga, ma seduto, quasi immobile⁹⁶.

La presenza di un pubblico passivo accentua la necessità di una o più tecniche, che, naturalmente, già esistevano, e la rende anche sottoposta ad una disciplina, che diventa più rigida, e la danza si fa più raffinata e formalizzata, soprattutto laddove il pubblico rappresenta il potere, come davanti a spettatori regali.

Questo processo di formalizzazione ha interessato anche la danza orientale, la quale, anche se, in gran parte, non si svolge più nel tempio, non si è mai del tutto secolarizzata, non ha mai abbandonato del tutto la dimensione religiosa, ma ugualmente, o forse anche in misura maggiore di quella occidentale, ha raggiunto una perfezione tecnica e di raffinatezza culturale⁹⁷. Questo, afferma Langer, a riprova del fatto che la scissione tra danzatore e spettatore non dipende solo dalla secolarizzazione, ma che è già presente *in nuce* nella duplice natura del gesto di danza e, reciprocamente, che l'essere diventata spettacolo, l'essere rappresentata in un teatro non esclude che nella danza vi possa essere una dimensione del sacro⁹⁸.

Una delle conseguenze più importanti della presenza di un pubblico passivo è, a lungo andare, la scissione tra la danza come attività e la danza come spettacolo e la conseguente separazione della loro storia. La prima, infatti, si è mantenuta nelle danze popolari e si esprime in epoca recente soprattutto nelle danze cosiddette sociali; la seconda ha dato luogo al balletto professionale, caratterizzato da un'estrema specializzazione tecnica e poi a altre forme sempre professionali di danza moderna e contemporanea⁹⁹.

95. *Ibidem*.

96. In questo senso si comprendono bene i tentativi della danza contemporanea di coinvolgere gli spettatori.

97. A questo proposito si veda Vito Di Bernardi, *Il corpo sottile del Kutiyattam*, in Id., *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma 2012, pp. 171-203; Nuria Sala Grau, *Tempo-corpo-spazio: alchimia silenziosa*, in Maurizio Zanardi (a cura di), *Sulla danza*, cit., pp. 77-103.

98. Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, cit., p. 223.

99. *Ivi*, p. 224. Ricordo che la filosofa scrive nel 1953 e che i numerosi tentativi, più o meno riusciti, di ibridazione

Come mai, si domanda la filosofa: «Senza più motivi di culto o di prassi magica, si continua ancora a ballare?»¹⁰⁰.

Dopo lo "scisma", nota Langer, entrambe le varianti, monche dell'altra, tentano comunque di evocare una sfera dei poteri. La potenza estatica della danza come spettacolo si mantiene, ma non fornisce più un'immagine dei poteri, bensì un'immagine del mondo, una metafora, che ha valore da un punto di vista artistico. Anche nei balli sociali si creano poteri virtuali: «Le semplici forze magnetiche che uniscono un gruppo, per lo più semplicemente una coppia, di danzatori, e i poteri del ritmo, che "trascinano" il corpo attraverso lo spazio con uno sforzo che sembra minore di quello generalmente richiesto»¹⁰¹ ed esercitano quindi la vitalità propria della nostra corporeità quando entra in una dimensione ludica, oppure erotica.

La danza come arte performativa richiede invece sempre una "traduzione", che enfatizzi quegli elementi non cinestetici, ma canalizzati nei sensi convenzionali, soprattutto la vista e l'udito, affinché arrivi anche a chi guarda e non si muove:

Perché la danza diventi opera d'arte è necessario che avvenga quella traduzione dell'esperienza cinestetica in elementi visivi e auditivi che ho ricordato sopra come disciplina artistica imposta dalla presenza di spettatori passivi. Il danzatore, o i danzatori, devono trasformare il palcoscenico, per il pubblico come per se stessi, in una sfera virtuale autonoma, completa, e ogni movimento in un gioco di forze visibili entro un ininterrotto tempo virtuale, senza perciò compiere un'opera d'arte plastica[.] Sia lo spazio che il tempo, come fattori percettibili, scompaiono quasi interamente nell'illusione della danza, servendo a generare l'apparenza di poteri interagenti piuttosto che apparire essi stessi: vale a dire che la musica deve essere inghiottita dal movimento, che gli spazi bianchi, la composizione pittorica, il costume, la decorazione – tutti gli elementi veramente plastici – diventano struttura e contesto del gesto¹⁰².

Questi elementi modali devono dunque essere integrati nella danza, non sovrastarla, ed è proprio questa capacità di integrazione complessa, non più immediata come nelle danze puramente estatiche, che rende possibile quel piccolo miracolo per cui lo spettatore immobile, grazie alla propria facoltà mimetica/cinestetica, ricordi/crei con il suo corpo un sentire cinestetico, la propria "metà" del simbolo della danza vista.

L'esperienza della fruizione della danza, fa notare Langer, è tanto immediata come quella della musica o delle arti plastiche, ma più complessa: sia lo spazio sia il tempo sono creati con essa, contiene storie, pantomime, musica, arredi, luci, voci, maschere, costumi, scenografie, ma essi non sono autonomi; la danza possiede un'egemonia su tutti i materiali dell'arte, che sono trasformati e che vengono

tra questi due aspetti, che sono frequenti nella danza contemporanea, nascono proprio a partire da questa scissione, per problematizzarla, integrarla, esasperarla, superarla. Si pensi, solo a titolo di esempio, al lavoro di Virgilio Sieni, ricostruito in Rossella Mazzaglia, *Virgilio Sieni*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2015; si veda anche Vito Di Bernardi, *Virgilio Sieni*, L'Epos, Palermo 2011.

100. Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, cit., p. 224.

101. *Ivi*, p. 225.

102. *Ivi*, p. 227.

definiti dalla filosofa “illusioni secondarie” della danza. Esse hanno confuso i teorici, che le hanno considerate di volta in volta come “illusioni primarie”, come abbiamo visto sopra, e hanno considerato la danza figlia di altre arti: «L'essenza della danza stessa, la sua illusione primaria sta nella sua peculiare complessità: [...] il suo spazio è plastico, il suo tempo è musicale, i suoi temi sono fantasia, le sue azioni sono simboliche»¹⁰³.

La conclusione a cui arriva Susanne Langer è che proprio questa complessità unificante, che è all'origine delle difficoltà teoriche di definizione della danza, costituisca la cifra distintiva di quest'arte e che oggi essa, ormai desacralizzata e consapevole della propria condizione “illusoria”, conservi la serietà e la “magia” che aveva quando era la principale attività donatrice di senso¹⁰⁴.

103. *Ivi*, p. 209.

104. *Ivi*, p. 230.

Enrica Spada

Pensare il corpo e la danza con Jean-Luc Nancy

Premessa

La riflessione filosofica di Jean-Luc Nancy, così vitalmente radicata nel corpo come luogo del dispiegamento dell'*essere singolare plurale*, ci offre la possibilità di pensare la danza come categoria e modalità cardine dell'esistenza. La danza, infatti, come "toccare", muovere, e-mozionare, rappresenta in sé la manifestazione del corpo ontologico, luogo del senso dell'esistenza.

«Si ripete al giorno d'oggi che noi abbiamo perduto il senso. [...] Noi non "abbiamo" più senso perché siamo noi stessi il senso, interamente, senza riserve, infinitamente, senza altro senso al di fuori di "noi"»¹.

A partire da queste parole l'ipotesi è che la danza, come originaria e ontologica necessità del corpo di "esistere nel movimento" e come *fare* consustanziale alla materialità del corpo, ne condivida il senso originario e fondante.

Ontologia del corpo danzante

La riflessione sul corpo di Jean-Luc Nancy si sviluppa pienamente in *Corpus*², un testo che trascina nel vortice di un pensare serrato e incalzante, caratterizzato da una forma mobile che si dipana per impressioni, per temi, attraverso un esercizio di scrittura che è sempre in ricerca del contatto, della possibilità di scrivere il corpo e non del corpo. Riprendendo le parole di Jacques Derrida³, è impossibile parafrasare compiutamente questo *corpus* di riflessioni, si può, invece, lasciarsi portare dalla lettura con tutto il corpo, toccandola, come in una danza.

In *Corpus* Nancy afferma espressamente che i corpi sono l'unica realtà, nessun *essere* soggiace all'esistente e pertanto si può parlare solo di «ontologia del corpo»⁴ perché «il corpo è l'essere dell'esi-

1. Jean-Luc Nancy, *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino 2001, p. 5 (I ed. *Être singulier pluriel*, Galilée, Paris 1996).

2. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Cronopio, Napoli 2014 (I ed. *Corpus*, A. M. Metailié, Paris 1992).

3. Jacques Derrida, *Toccare, Jean-Luc Nancy*, Marietti, Genova-Milano 2007, p. 84 (I ed. *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*, Galilée, Paris 2000).

4. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, cit., p. 16.

stenza»⁵. Il corpo mortale dell'uomo è lo spazio, *spazioso*, aperto, dell'esistenza. «Il corpo-luogo non è né pieno né vuoto, non ha né dentro né fuori, così come non ha né parti, né totalità, né funzioni, né finalità»⁶.

Nancy guarda al qui ed ora della presenza, della materialità dei corpi, estensione dell'esistenza mortale. Il pensiero diventa materico e toccante, per dire e pensare il corpo.

Nel saggio *Le poids d'une pensée, l'approche* sottolinea il legame etimologico tra i termini “pensare” e “pesare”⁷ invitandoci a considerare come il pensiero non sia qualcosa di astratto, di “volatile”, bensì un atto «fisico, tangibile, sensibile»⁸, movimento trasformante che nasce dal corpo. Tutta la riflessione nancyana si sviluppa intorno alla necessità di fare della filosofia un pensare che, liberandosi dalla necessità della ricerca del fondamento ontologico, inerisce alla materialità e pluralità dell'esistente e fa del corpo il suo soggetto e oggetto insieme.

In *Allitérations. Conversations sur la danse*⁹, scritto a due voci con Mathilde Monnier, un'articolata riflessione intorno al rapporto che intercorre tra filosofia e danza, la relazione tra pensiero e corporeità assume una posizione centrale. Nel danzare il corpo *infans*, silente, incorpora nei suoi stessi passi il pensiero¹⁰.

Il corpo che danza non sfugge al suo peso e, interagendo con la gravità, è presenza tangibile che dice e testimonia, nell'immediatezza, tutto il senso dell'esistente. Nel danzare il corpo rivela la sua ontologicità: danzo dunque sono¹¹. «Forse il *corpo ontologico* può essere pensato solo dove il pensiero

5. *Ibidem*.

6. *Ibidem*.

7. Jean-Luc Nancy, *Le poids d'une pensée, l'approche*, La Phocide, Strasbourg 2008, p. 9 (ed. it. *Il peso di un pensiero*, Mimesis, Milano 2009). «L'étymologie rapporte la pensée à la pesée. Penser signifie peser, apprécier, évaluer (et aussi compenser, contre-balancer, remplacer ou échanger). C'est une forme intensive de pendre: soupeser, faire ou laisser pendre les plateaux d'une balance, peser, apprécier, payer, et, sur un mode intransitif, pendre, être pesant».

8. *Ivi*, p. 8: «De même qu'on pense avec cerveau et nerfs, bras et mains, ventre et jambes (la preuve la plus simple: ça fatigue!), de même *cela* qu'on pense, le contenu de nos pensées est matériel, physique, tangible, sensible en tous sens, éprouvable et éprouvé – très souvent aussi éprouvant».

9. Mathilde Monnier – Jean-Luc Nancy, *Allitérations. Conversations sur la danse*, Galilée, Paris 2005. Il testo è frutto di un lungo scambio epistolare tra i due autori sviluppatosi a partire dallo spettacolo *Allitération* che Mathilde Monnier ha creato ispirandosi, sviluppandone le tematiche, al primo saggio sulla danza di Jean-Luc Nancy *Séparation de la danse*, presentato al festival della danza di Montréal nel 2000. Nancy stesso partecipò allo spettacolo come “causeur”, conversatore. Un approfondito commento e un'esauritiva bibliografia a riguardo in: Elena Ravera, *Segreti dell'essere pe(n)sante: danza e filosofia in “Dehors la danse” e “Allitérations. Conversations sur la danse” di Mathilde Monnier e Jean-Luc Nancy*, in «Elephant Castle, laboratorio dell'immaginario», numero monografico *Il Silenzio*, a cura di Raul Calzoni, Michela Gardini, Viola Parente-Čapková, n. 20, settembre 2019, pp. 4-14, online: https://archiviocav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/segreti-dell-essere-pe-n-sante-danza-e-filosofia-in-i-dehors-la-danse-i-e-i-alliterations-conversations-sur-la-danse-i-di-mathilde-monnier-e-jean-luc-nancy/311 (u.v. 17/12/2020).

10. Mathilde Monnier – Jean-Luc Nancy, *Allitérations. Conversations sur la danse*, cit., p. 111. Nella traduzione di Elena Ravera, *Segreti dell'essere pe(n)sante: danza e filosofia in “Dehors la danse” e “Allitérations. Conversations sur la danse” di Mathilde Monnier e Jean-Luc Nancy*, cit., p. 10: «Quando cammino, non penso a niente o, piuttosto, i miei pensieri si dissolvono nei miei passi. Di più ancora se danzo. È questa dissoluzione o, per meglio dire, questa dissipazione o distrazione del pensiero – distrazione per attrazione nel corpo –, che è dunque veramente il pensiero: la prova del senso o della verità».

11. Jean-Luc Nancy, cit. in Isabelle Décaire, *Danser, Penser*, in «Spirale», n. 204, 2005, pp. 26-27. «Je peux dire que quand je pense, je danse. D'ailleurs, un philosophe l'a dit: Nietzsche répète à plusieurs reprises qu'un bon penseur doit être un bon danseur. Une pensée de la marche, c'est la danse justement». Si tratta un pensiero espresso da Nancy in occasione della tavola

tocca la dura estraneità, l'esteriorità non pensante, non pensabile di questo corpo. Ma soltanto un tale toccare, un tale tocco, è la condizione di un pensiero autentico»¹².

Pensare al corpo come *corpo ontologico* significa indagare le possibilità di pensarlo e scriverlo, di cercare incessantemente nuove strade per «fare posto, a quel che qui non ha posto»¹³. Indagare, scrivere, *torcersi*, con la scrittura «per aprire nel presente e nel pieno del discorso e dello spazio che occupiamo, il posto, l'apertura dei corpi»¹⁴.

La scrittura diviene lo strumento del pensiero che apre al senso del corpo, toccandolo. Scrivere è toccare, e il toccare è senza dubbio il fulcro della filosofia nancyana. Toccare è la modalità del corpo, la sua dimensione vitale: tutto ciò che il corpo è e fa è *toccare*. Ed è proprio qui che la danza trova il suo punto di con-tatto. La danza infatti, come svilupperò in seguito, è per Nancy *rühren e berühren*, muovere e toccare.

Nancy ha saputo trovare per il corpo una dimensione *altra* e assolutamente inedita nella storia del pensiero occidentale. Infatti la nostra cultura cristiana, imperniata su un credo religioso che contempla il corpo di un dio, santificandolo, fa di tutti i corpi umani, troppo umani, qualcosa di insufficiente, modesto perché mancante al cospetto del corpo divino.

Il corpo di Dio, l'*Hoc est enim corpus meum* ci ha reso nudi.

L'angoscia, il desiderio di vedere, di toccare, di mangiare il corpo di Dio, di essere questo corpo di non essere altro che questo corpo sono il principio di s-ragione dell'Occidente. D'un tratto il corpo, o semplicemente corpo non vi ha mai luogo e soprattutto non quando ve lo si nomina e ve lo si convoca. Il corpo per noi è sempre sacrificato: ostia¹⁵.

L'onnipresenza del corpo sacrificale e sacrificato di Dio ha reso ancora più fragile la nostra presenza corporea. L'immensità del corpo divino ci confonde e ci frantuma. Nancy ci invita a riconsiderare la complessità del nostro essere corporeo, ad accettarlo nella sua mera datità, a riconsiderarne la presenza nel puro dispiegarsi delle parti corporee, *partes extra partes*¹⁶ nella *ex-peausition*¹⁷, come esposizione di pelle, nel toccare del corpo tra altri corpi. Apre così una riflessione sul corpo che offre nuovo spazio per un pensiero sulla danza come dimensione e categoria dell'esistere umano dove il corpo sacro, separato, straniero, è riconsiderato nella sua carnalità e nudità, nel suo essere mobile e danzante. «Esistenza: i corpi sono l'esistere, l'atto stesso dell'esistenza, *l'essere*»¹⁸.

rotonda sul solo *Seul(e) au Monde* (2002) di Mathilde Monnier, online: <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2005-n204-spirale1057564/18421ac.pdf> (u.v. 17/12/2020).

12. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, cit., p. 17.

13. *Ivi*, p. 15.

14. *Ibidem*.

15. *Ivi*, p. 9.

16. L'espressione risale alla scolastica e la sua origine va ricercata nelle discussioni inerenti alla quantità. Cfr. Jacques Derrida, *Toccare*, Jean-Luc Nancy, cit., nota 8, p. 23.

17. Giocando con l'assonanza Nancy scrive *ex-peausition* invece di *exposition* per sottolineare sia l'ex, come porsi fuori, sia *la peau*, la pelle, il contatto tra i corpi.

18. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, cit., p. 19.

Noi non siamo né abbiamo i nostri corpi, ecco che anche parlare di “corpo proprio” nella visione fenomenologica husserliana, non ha più significato. Non c'è un corpo senziente distinto dal corpo carnale, il corpo è uno, è quello che si vede, si tocca e tocca. È soggetto e oggetto insieme. La lotta contro la reificazione del corpo non è, quindi, più necessaria.

Körper e *Leib*¹⁹ sono strettamente legati, indistinguibili. Del resto per Nancy anche l'anima è estesa²⁰. Oltrepassando il concetto di “chair” merleau-pontyano²¹, Nancy prosegue più lontano, affermando la necessità di un'ontologia del corpo come escrizione dell'essere²², come interiorità-esteriorità, come unico luogo del senso.

Noi siamo corpi, non siamo che corpi mortali, *res extensa*²³. I corpi sono l'unico senso che siamo e la danza ne è la più completa espressione.

Il corpo e l'anima

«Il corpo è l'estensione dell'anima fino alle estremità del mondo e fino al confine del sé, l'uno nell'altra, intricati e indistintamente distinti. Estesi fino a spezzarsi»²⁴.

Se il corpo è il luogo, lo spazio dell'esistenza, la sua *ex-peau-sition*, l'anima è la forma del corpo. Un paragrafo di *Corpus* ha per titolo *Psyche ist ausgedehnt*, la psiche è estesa. Si tratta della prima parte di un appunto di Freud: «Psyche ist ausgedehnt, weiss nichts davon»²⁵: la psiche è estesa e non ne sa niente. La psiche è estensione che *informa* il corpo. Il corpo è un corpo di psiche, dove anche l'inconscio è psiche estesa, dando vita al soggetto, al suo singolare e locale incarnato²⁶. Il corpo-psiche è un corpo che può aprirsi, estendersi nell'esistenza in mobilità sospesa. In *Indizi sul corpo*, un capitolo è intitolato

19. La definizione di *Leib*, corpo vivente, contrapposto a *Körper*, corpo inanimato, è di Edmund Husserl e sarà poi ripresa dai filosofi che ereditano e svilupperanno i presupposti del pensiero fenomenologico. «Tra i corpi di questa natura io trovo il mio corpo nella sua peculiarità unica cioè come l'unico a non essere mero corpo fisico (*Körper*), ma proprio corpo vivente (*Leib*)». Edmund Husserl, *Meditazioni cartesiane*, Bompiani, Milano 1960, p. 107 (I ed. *Méditations cartésiennes*, Armand Colin, Paris 1931).

20. Nancy approfondisce in più punti la questione che sarà analizzata nel paragrafo seguente.

21. Nancy sottolinea in numerosi punti la sua presa di distanza dalla concezione del corpo come *carne*, sia rispetto all'accezione cristiana, sia all'uso fattone da Maurice Merleau-Ponty, tra i più espliciti, Jean-Luc Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., p. XXVIII: «*Carne* è parola pesante e relegata all'*in sé* piuttosto che al fuori di sé». Sull'argomento si vedano: Daniela Calabrò, «*Ex-peau-sition*». *Dal corpo alla dismisura dell'essere-con*, in «B@belonline», n. 10-11, numero monografico *Pensare con Jean-Luc Nancy*, a cura di Claudia Dovolich e Dario Gentili, 2011, pp. 41-47: p. 43, online: <http://romatrepress.uniroma3.it/libro/bbelonline-vol-10-11-pensare-con-jean-luc-nancy/> (u.v. 22/3/2020). Silvia Cegalin, *Filosofie della Carne e del Corpo da Merleau-Ponty a Deleuze*, in «Kasparhauser», a cura di Marco Baldino, Guido Cavalli, Giuseppe Crivella, 15 aprile 2018, p. 4, online: <http://www.kasparhauser.net/Ateliers/Estetica/Cegalin-CorpoCarne.html> (u.v. 22/3/2020).

22. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, cit., p. 19: «Ontologia del corpo = escrizione dell'essere. Esistenza rivolta al fuori».

23. Jean-Luc Nancy, *Indizi sul corpo*, Ananke, Torino 2009, pp. 83-93.

24. *Ivi*, p. 93.

25. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, cit., p. 21, con riferimento a Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Imago Publishing, London 1940, vol. XVII.

26. *Ibidem*. Nancy ritorna spesso su questo termine, che, riprendendo il senso pittorico del colore particolare di ogni soggetto, esprime in senso lato la soggettività, la specificità di ciascun volto.

Dell'anima: un richiamo ad Aristotele, Nancy stesso lo sottolinea, che nel trattato *De anima* tematizza soprattutto il corpo²⁷. Non si tratta solo di una provocazione, avverte, ma di un modo per definire ancora una volta e più completamente il senso, la rottura di senso, che il corpo porta con sé.

Anima significa *corpo che sta fuori di sé*, il corpo che insorge, dunque, l'*Aufrubr*²⁸ di un corpo che si innalza, che trascende, che è apertura al fuori, che è, a partire da Heidegger, *Ek-sistenz*. Anima è estensione, non massa chiusa in sé, questa è invece la condizione dello spirito, «che è punto senza dimensione»²⁹. A partire da Aristotele, passando per Spinoza e reinterpretando Cartesio, Nancy afferma che l'anima è «la distesa del corpo, è lo spazio del corpo» è «animazione di una spazialità»³⁰.

Possiamo affermare che il corpo che danza, in qualità di corpo che parla nella sua presenza materiale/spaziale, animata, si trovi in una condizione che supera sia la dicotomia anima–corpo o spirito–materia, sia l'unità indistinta e immobilizzante di un corpo inerte. Il corpo massa, infatti, sia come pura carne che come puro spirito, non ha dimensione e quindi nessuna possibilità di movimento. Solo il corpo danzante può essere inteso come co-estensione di pensiero e materia. Quando danzare non è creazione dell'opera assoluta, dell'*opera bella*, conclusa, bensì è modalità d'essere, senza fine, che muovendosi smuove, tocca, dice oltre le parole, nel silenzio delle parole, questo è il luogo di un corpo e di un'anima singolari e plurali.

«Il bello è lo splendore del vero [...] il disegno del vero: il suo desiderio di venire alla ribalta. Questo desiderio si profila e si fa linea-contorno, melodia, danza»³¹.

Non quindi uno splendore «rutilante, né sontuoso», né sovrabbondante, «giacché il bello non può essere pieno, né soddisfatto, né sazio»³². Il bello che si esprime nell'arte è il desiderio della verità di venire alla ribalta: «Quando una forma distintamente si leva: questo è un corpo, questa è la sua idea, [...] questa è la sua chiusura e dischiusura insieme»³³. Anima e corpo uniti e distinti, non l'una il motore dell'altro né l'altro l'involucro della prima³⁴, sono una forma danzante che anela al vero. La verità e il senso, al di là delle parole, restano in un'anima e un corpo³⁵, né tutt'uno, né separazione, né congiunzione. Insieme ad Arthur Rimbaud, Nancy decreta la fine della parola e celebra con lui ciò che

27. Marco Vozza, *Jean-Luc Nancy e la filosofia del corpo*, in Ugo Perone (a cura di), *Intorno a Jean-Luc Nancy*, Rosenberg & Sellier, Open Edition books, Torino 2016, online: <https://books.openedition.org/res/673>, p. 4. «Nancy sostiene che l'anima non costituisce l'interno di un corpo ma al contrario l'organo senziente della sua esteriorizzazione» (u.v. 15/9/2019).

28. In tedesco, sollevazione, tumulto. Cfr. Jean-Luc Nancy, *Rühren, Berühren, Aufrubr*, in Maurizio Zanardi (a cura di), *Sulla danza*, Cronopio, Napoli 2017 (I ed. Jean-Luc Nancy, *Rühren, Berühren, Aufrubr*, in «Scores», special issue *Touché*, n.1, 2011, pp. 6-13).

29. Nancy si riferisce allo spirito come massa puntuale in diverse occasioni, ad esempio in Jean-Luc Nancy, *Pensare il presente, seminari cagliaritari*, CUEC, Cagliari 2010, p. 100.

30. Jean-Luc Nancy, *Indizi sul corpo*, cit., pp. 74-76.

31. Jean-Luc Nancy, *Pensare il presente, seminari cagliaritari*, cit., p. 125.

32. *Ivi*, p. 124.

33. *Ivi*, p. 125.

34. Jean-Luc Nancy, *Indizi sul corpo*, cit., p. 53: «Il corpo qui non riveste l'anima [...] non è un sistema dei segni dell'anima. Né l'anima a sua volta è il principio della sua animazione e del suo senso».

35. *Ivi*, p. 39, con riferimento a *Adieu* in Arthur Rimbaud, *Une Saison en Enfer*, Alliance typographique, Bruxelles 1873.

ne resta: «Fame sete grida, danza, danza, danza»³⁶. Ciò che resta è appunto corpo e anima, esistenza, spazio percorso da una comunicazione sospesa, effimera, indefinita, quindi più vera della poesia che invece definisce, *po(i)eticamente*, attraverso la parola detta, scritta, una verità potenzialmente foriera di menzogna³⁷. Ciò che resta è un comunicare del corpo che non compatta, bensì invoca, raccorda, apre, si muove, *danza*, nella spaziatura dell'essere-insieme. Nancy, attraverso Rimbaud, ci invita a benedire la vita, l'esistenza in ogni molteplice singolo, la pluralità dell'esistente: benedire la vita senza cantici, senza religione, stando al di qua della poesia sublimante. Danzare è questo benedire la vita come pratica gioiosa: celebrazione dell'essere corpo e anima ed esserlo nel *tra* e nel *con* della relazione, attraverso il tocco con l'altro.

Toccare

Jacques Derrida, nel libro a lui dedicato, ha definito Jean-Luc Nancy il più grande pensatore sul tatto di tutti i tempi³⁸. Toccare è per Nancy il senso più importante, il senso co-originario e co-estensivo all'esistente, inteso come *essere* che si estende e si "spartisce" nell'esistenza. Fra le capacità sensoriali è forse la più problematica per la filosofia, perché inerente alla superficie, all'estensione più che all'intellezione o all'intuizione, primato che, nella riflessione filosofica, è sempre stato attribuito al vedere. Toccare è il verbo/sostantivo che esprime compiutamente il pensiero di Nancy, un pensiero che si fa nel corpo, nel tatto come senso che più di tutti concerne il corpo nella sua interezza e che non è subordinato a nessun altro senso³⁹. È il sentire in senso lato: «Non tocchiamo soltanto con la pelle, tocchiamo anche con gli occhi, con il naso, con il gusto, con il movimento»⁴⁰, il toccare implica la misura della prossimità, significa sperimentare la relazione di noi stessi con gli altri e con le cose del mondo. Il corpo è soggetto toccante e toccato, il corpo come «"Io" è un tocco»⁴¹.

Sfiurare, accarezzare, misurare le distanze, approssimarsi, queste sono le definizioni che Nancy dà del toccare in più punti della sua opera, parole che evidenziano la spartizione dell'*essere singolare plurale*, la sua disposizione ed *ex-peau-sition* nell'esistente. Si toccano gli esistenti, si sfiorano, mai si violano, semmai si muovono danzando.

Il muovere toccante della danza

Nel saggio *Rühren, Berühren, Aufrühr*⁴², Nancy, senza mai nominarla, apre uno spazio di riflessione inedita sulla danza che colpisce e commuove anche chi da sempre la pratica e la vive. Introduce il suo

36. *Ivi*, p. 60, con riferimento alla poesia *Mauvais sang*, in Arthur Rimbaud, *Une Saison en Enfer*, cit.

37. *Ivi*, p. 55.

38. Jacques Derrida, *Toccare, Jean-Luc Nancy*, cit., p. 14.

39. Jean-Luc Nancy, *Le Muse*, Diabasis, Reggio Emilia 2006, p. 35 (I ed. *Les Muses*, Galilée, Paris 1994).

40. Jean-Luc Nancy, *Pensare il presente*, cit., p. 103.

41. Jean-Luc Nancy, *Indizi sul corpo*, cit., p. 77.

42. Jean-Luc Nancy, *Rühren, Berühren, Aufrühr*, cit., pp. 13-27.

discorso partendo dall'analisi della famiglia semantica del verbo *muovere* nella lingua tedesca che, più che nel francese e nell'italiano, sviluppa da un unico tema, *ruoren*, la duplicità di senso fisico e morale, differenziandosi inoltre dal prettamente meccanico *bewegen*.

Rühren (muovere), *Berühren* (toccare), *Aufrubr* (sollevazione), Nancy sceglie espressamente, per parlare di danza, un ambito semantico che pone l'attenzione sul concetto di *mozione* come e-mozione, come movimento che porta fuori, che emoziona e anche commuove. Non si riferisce alla valenza prettamente espressiva della danza, quanto al significato morale del termine "muovere" come *toccare* ed *essere toccati* emotivamente, per congiungersi al significato prettamente fisico del "toccare". Infatti nella lingua tedesca il verbo *rühren* (principalmente *muovere emotivamente*) può normalmente sostituirsi al *berühren* (*toccare* come senso del tatto): questo è il punto decisamente interessante del discorso. Nancy collega la danza a uno dei nuclei tematici cardine della sua riflessione filosofica, *il toccare*, significando quindi che la danza, come il toccare appunto, rappresenti uno dei luoghi per eccellenza del senso dell'esistere. Sviluppando ancora una volta, ma in maniera nuova e diversamente articolata il concetto, chiarifica come sia possibile riportare la danza, attività di per sé mobile e dinamica, a qualcosa che sembra statico, ma che lo è solo in apparenza: toccare implica, infatti, sempre una cinesi corporea, un *andare verso*. La danza, come muovere del corpo la cui estensione è tutta delimitata dalla pelle, *medium* del sentire e del toccare, incarna pienamente questo muovere toccante.

Danzare è toccare, nella continua esposizione della pelle all'aria, nella tensione del muoversi sempre verso qualcuno o qualcosa, nel continuo avvicinarsi o allontanarsi da altri corpi. Il corpo che danza tocca, sposta, scuote, attira, respinge. «Toccare scuote e fa muovere»⁴³, quindi: toccare come danzare e viceversa. Nancy non si riferisce a una tecnica precisa di danza, ma al nucleo, all'essenza del muoversi e del danzare come origine di quel muovere che nasce dal toccare e dall'essere toccati: il movimento che comincia con la separazione della nascita. Sviluppa il suo tema attraverso un racconto poetico e al contempo preciso, quasi cinematografico per l'accuratezza dei particolari, del nascere dell'uomo alla vita, attraverso la trasformazione del suo essere in movimento, toccante e toccato, e quindi del suo nascere alla danza. Nel passaggio dall'immanenza dell'utero materno, in cui ogni senso si mescola e si confonde indistintamente, il bambino, nello scivolamento della nascita si separa dal corpo della madre, entra in contatto con il fuori, rapportandosi con altri corpi e primariamente con il suo stesso corpo. Anche dopo la nascita conserverà la qualità di corpo fluttuante e danzante «in un mondo in cui tutto è in rapporto con tutto, tutto tende verso tutto e si allontana da tutto»⁴⁴.

43. *Ivi*, p. 14.

44. *Ivi*, p. 15.

Fluttuare

Fluttuare inteso come qualità di movimento, come flusso, è un verbo molto caro alla danza. Ne ha parlato, forse per primo, Rudolf Laban⁴⁵ e con lui il termine è entrato diffusamente nel vocabolario della danza moderna e contemporanea.

Si tratta di una qualità del movimento che ci rende capaci di immergerci in una dimensione in cui il corpo si sente accolto e avvolto nel medium in cui si muove, con una tale intensità, che solo il nuotare dentro la fresca acqua del mare può riprodurre.

Nancy utilizza più volte il termine “fluttuare”, soprattutto quando descrive il bambino non ancora nato. Il corpo appena nato ricerca nell’atmosfera il piacere di quel fluire sulla pelle, attraverso la pelle. Nascendo il corpo fluttua, tocca ed è toccato dall’aria, da altri corpi, da altri sguardi. Ma non si tratta del desiderio di ritrovarsi ancora in quell’*amnios* avvolgente, in quella condizione immanente e totalizzante dell’*essere in sé*, bensì «i gesti del bambino affermano piuttosto *la distinzione*, una separazione [...]. Questa mobilità è l’apertura di un rapporto [...] celebra la distinzione, annuncia l’incontro, cioè proprio il contatto»⁴⁶.

Il corpo, e peculiarmente il corpo che danza, è apertura. Tensione al fuori. Desiderio, *cupiditas* che inaugura la nascita ed è generato dallo sfregamento/scivolamento del parto. Movimento che nasce da un “tocco”, provocato dalla spinta vitale del desiderio del fuori. Desiderio toccante che rimane come *imprinting* per tutta la vita a venire. Possiamo pensare, quindi, la danza come attuazione continua e incessante di quel desiderio/spinta vitale che ci porta a essere sempre alla ricerca della relazione, del tocco dell’altro e con l’altro. Una condizione fluttuante che ci definisce come sé singolari e distinti, ma sempre nel *tra* della relazione con l’altro e con il mondo.

Trame di danza

Nel testo *Essere singolare plurale*, Nancy, sviluppando il tema fondante della sua nuova ontologia dell’essere, la sua riscrittura di una analitica esistenziale essenzialmente basata sul “con-essere”, disegna, a mio avviso, lo spazio del *tra* come attraversato da una rete di fili danzanti che creano e connettono, ridefinendo le relazioni tra i *singuli*⁴⁷, singolarità plurime dell’*essere*. «Il senso, infatti, non è mai per uno, ma sempre dall’uno all’altro, sempre tra l’uno e l’altro» e ancora «l’essere è posto in gioco tra di noi

45. Rudolf Laban, *La danza moderna educativa*, Ephemeria, Macerata 2009, p. 64 (I ed. *Modern Educational Dance*, MacDonald & Evans, London 1948). «Una nuotata rinfrescante nel mare è una cosa magnifica e salutare, ma nessun essere umano potrebbe vivere costantemente nell’acqua. È molto simile all’immersione nel flusso di movimento che chiamiamo danza».

46. Jean-Luc Nancy, *Rühren, Berühren, Aufbruch*, cit., p. 16.

47. Jean-Luc Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., p. 47. «Del resto *singuli* in latino si dice solo al plurale, poiché designa “l’uno” dell’“uno a uno”. Il singolare è subito *ogni* uno».

e non può avere altro senso che la dis-posizione di questo *tra*»⁴⁸. Nancy non nomina quasi mai esplicitamente la danza, eppure sembra spesso citarla, evocandola in modo subliminale. Quando affronta il mettersi in gioco dell'essere, come esistenza, come essere-con, come essere in comunicazione, possiamo facilmente pensare alla danza, come arte, come creazione comunicativa. Danza come manifestazione immediata di quella "trama nuda" della comunicazione che è «la nostra trama, o "noi" in quanto trama, rete, un noi reticolato, esteso, la cui essenza è l'estensione e la cui struttura è la spaziatura»⁴⁹. Infatti nel riempimento/spostamento e costruzione di spazio, la danza collega e unisce, attraverso trame di contatti, mai annullanti la distanza, agendo sempre come tramite, allusione sfiorante, scuotimento e *scossa*. Celebra prossimità e distanza, disegna ponti di comunicazione tra corpi. Non pura espressione, bensì tatto e contatto. Un fluire, un muovere, dunque, che non è mero piacere intimistico, soggettivo, autoreferenziale, ma è apertura, comunicazione del corpo con gli altri corpi nel senso tattile, materico del termine. Nel muoversi il corpo che danza sente, spinge, sposta e riempie lo spazio tra i corpi. La danza costruisce collegamenti e crea comunione tra i corpi, tessendo trame di senso.

Il tocco della danza, il tocco dell'anima

Ogni corpo, sottolinea Nancy, è capace di essere affetto, di ricevere. Ha in sé, fin dall'origine, la *dynamis tou pathein*, la potenza, il movimento del patire: la capacità di ricevere e quindi anche di dare, trasmettere passione. Riprendendo Aristotele, la capacità di ricevere, in *potenza*, e il suo tramutarsi in *atto*, *energheia*, si trova massimamente nel senso del tatto. È nel toccare che l'anima, sensibile e senziente, si sente sentire. Citando San Giovanni della Croce, «i tocchi che servono a unire passivamente l'anima a Dio»⁵⁰, Nancy riconduce la riflessione, l'attività del comprendere, al sentire come comprensione passiva, come quando nel «gustare un sapore, sentire un tocco»⁵¹, comprendiamo senza l'intervento dell'intelletto, passivamente appunto, attraverso il corpo senziente. Introduce il termine *anima*, trasportandola senza mediazione alcuna, dal piano della mistica a quello della realtà materiale, sensibile. «Ciò che comunemente chiamiamo anima non è altro che il risveglio e l'accoglienza – le due cose insieme – della mozione/emozione»⁵². Il corpo, sostiene ancora Nancy nell'introduzione a *Essere singolare plurale*, «è una parola leggera – di danza»⁵³. La danza è il continuo esporsi della pelle, come *ex-peau-sition*, in un continuo passare dal toccare all'essere toccata: la pelle sente la temperatura, la densità dello spazio in cui il corpo è immerso e si muove. La pelle come limite e forma del corpo è la sua determinante al tatto, fa del corpo un *Dasein*, un esserci toccante e toccato, nel qui spaziatto che

48. *Ivi*, p. 40.

49. *Ivi*, p. 41.

50. Jean-Luc Nancy, *Rühren, Berühren, Aufrubr*, cit., p. 25.

51. *Ibidem*.

52. *Ivi*, p. 26.

53. Jean-Luc Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., p. XXVIII.

più che *essere* è *esistente*. Alla Scuola di Essen⁵⁴ in cui mi sono formata come danzatrice e coreografa, i maestri, pur nella pluralità e diversità di stili, erano tutti concordi nell'esortare noi studenti a essere "veri", autentici, a "sentire" più che a rappresentare o eseguire figure, posizioni, sequenze.

Una delle frasi più celebri e citate di Pina Bausch⁵⁵ «Non mi interessa come le persone si muovono, ma cosa le muove», è emblematica in tal senso, evidenziando, appunto, che il senso della danza risiede essenzialmente nel sentire, nell'essere toccati dall'e-mozione che muove il corpo del danzatore, la cui potenza, nel toccare l'altro fuori di sé, smuove e commuove. Credo si possa affermare, quindi, che la danza, come atto del toccare, sia il luogo del sentire per eccellenza, dove il corpo toccante e toccato muove e *smuove*. Danza come «tocco interamente in atto, nel suo atto mobile, vibrante e improvviso»⁵⁶, *energeia* divina che è sempre accompagnata da un bagliore vitale e luminoso, ma anche dal suo opposto, accecante e oscuro. Un toccare che è movimento affettivo, non esplorativo. Un toccare patico che sposta e avvicina, che è essenzialmente *carezza*⁵⁷, cioè capace di dire, di comunicare, la presenza e la prossimità. C'è un richiamo a Levinas in questo *dire* della *carezza* come apertura e avvicinamento all'altro, leggero e potente insieme. «Questo è il *rühren* del toccare». Questa è dunque la danza:

Movimento liquido di un ritmo, onda, risacca dell'*ex-sistere* che è "essere fuori", perché il fuori è l'inflessione, la curva, la scansione, di quel fluttuare e sfregare secondo il quale il mio corpo è immerso tra tutti gli altri corpi e la mia pelle lungo tutte le altre pelli⁵⁸.

La danza come abbandono e come esperienza di libertà

Abbandonarsi⁵⁹ all'esistenza significa con Nancy esistere nell'immanenza assoluta del mondo, stando a contatto gli uni con gli altri, nell'*affetto*, nella spartizione, nella *com-parizione*⁶⁰. Nell'*abbandono*

54. Si tratta della celebre Folkwang Hochschule di Essen, oggi Folkwang Universität der Künste, online: <https://www.folkwang-uni.de/home/> (u.v. 20/3/2020).

55. Pina Bausch (1940-2009) è stata direttrice del Dipartimento Danza della Folkwang Hochschule (Tanzabteilung) dal 1986 al 1989.

56. Jean-Luc Nancy, *Rühren, Berühren, Aufrühr*, cit., p. 26.

57. *Ivi*, p. 21: «In realtà nessun contatto – tranne un contatto medico – è privo di una carezza in potenza».

58. *Ivi*, p. 22.

59. In dialogo continuo con Martin Heidegger, Nancy riprende il concetto della *Seinsverlassenheit*, dell'abbandono-velamento dell'Essere, e della successiva *Gelassenheit*, lasciar accadere, stare in attesa, rispettivamente in Martin Heidegger, *Contributi alla filosofia (Dall'evento)*, Adelphi, Milano 2007, p. 131 (I ed. *Beiträge zur Philosophie, Vom Ereignis*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1989) e in Martin Heidegger, *L'abbandono*, il melangolo, Genova 1983, pp. 193-206 (I ed. *Gelassenheit*, Neske, Pfullingen 1959). Estendendone il significato, gli rivolgerà una sempre maggiore attenzione a partire dal testo *L'essere abbandonato*, Quodlibet, Macerata 2005 (I ed. *L'être abandonné*, in «Argile Paris», n. 23-24, 1981), in cui definirà *l'abbandono* come «unico predicato dell'essere», pp. 193-206.

60. *Comparution* è il termine scelto da Nancy in sostituzione e come superamento del troppo unificante "comunità". Cfr. Jean-Luc Nancy – Jean-Christophe Bailly, *La Comparution*, Bourgois, Paris 1991 e Jean-Luc Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., pp. 79-89. Per una chiara ed esauriente definizione cfr. Roberto Esposito, *Libertà in comune*, in Jean-Luc Nancy, *L'esperienza della libertà*, cit., p. XXVII. «L'espressione con cui Nancy ha inteso presentare tale condivisione (*partage*) è quella di "comparizione" (*comparution*) – noi compariamo al mondo, e cioè appariamo insieme in una scena che non poggia su un fondo d'essere, ma che è piuttosto la spaziatura aperta dal suo ritiro».

percepriamo il senso leggero dell'esistenza, un vagare danzante senza ancoraggi, una condizione che ci consente di prendere parte e di condividere con gli altri l'evento della vita. Abbandonati alla vita, noi corpi, noi esistenze *singolari plurali*, condividiamo su questa terra la possibilità di aprirci ad esperienze ed eventi che ci fanno incontrare e condividere passioni ed emozioni, *illuminazioni profane*⁶¹, che ci restituiscono il senso della nostra esistenza, che altro senso non ha se non quello della nostra presenza. «Occorre pensare ciò che rende l'esistenza, nella sua essenza, abbandonata alla libertà, libera per questo abbandono, affidata a esso e in esso disponibile»⁶². *L'essere abbandonati* è una condizione di apertura alla vita che porta con sé l'indicazione di una postura, di un atteggiamento che non pretende, che non si impone con la forza, ma che sta in ascolto, che si meraviglia e si lascia sorprendere dagli eventi, dagli incontri, dagli sguardi, dal tocco con l'altro. È anche questa una condizione, una modalità d'esistere che il danzare produce e promuove.

Affidarsi, nel senso di apertura e fiducia nei confronti dell'altro e dello spazio-tempo, insieme all'abbandonarsi, come lasciare ogni tensione e ogni rigidità, sono categorie imprescindibili e fondative del danzare. Riprendendo un'immagine cara a Laban, abbandonarsi al flusso di movimento, per divenire tutt'uno con esso, significa provare una sensazione simile a quella dell'essere immersi nell'acqua del mare ed entrare nella prima consapevolezza della danza. Abbandonarsi al movimento significa lasciare che il corpo senta, faccia esperienza della libertà nel senso fisico, corporeo, tattile del suo significato.

Dopo aver conosciuto e sperimentato l'abbandono, quando si diventa capaci di ritrovare e rigenerare quella sensazione di immersione nel movimento, raggiungendo una consapevolezza nel danzare come capacità di decisione d'agire in un determinato spazio, sviluppando autonomia nella scelta di direzione, impulso, qualità e tonalità ritmico-emotiva, nella padronanza delle possibilità dinamiche del corpo; quando si impara a seguire il corpo nella sua facoltà di accettazione o rifiuto delle condizioni spazio-temporali contingenti, acquisendo consapevolezza dei loro limiti, nella piena responsabilità di ogni decisione, è allora che si fa esperienza della libertà, che si sperimenta fattivamente la libertà. Soprattutto il *danzare con gli altri* ci porta a regolare il nostro andare autonomo, a tener presente i limiti della nostra libertà e a porci in una posizione di continua e rapida negoziazione con le scelte dell'altro, rendendoci responsabili del nostro libero agire danzante.

La libertà è un fatto, un'esperienza. È strettamente legata al corpo, agli esistenti, alla loro presenza e alla loro comparsa. Libertà e pensiero si co-appartengono⁶³, e sono *nel e del* corpo. Se pensare la libertà come concetto, con gli strumenti della cognizione, è impossibile, allora possiamo affermare che solo nel corpo la libertà diventa comprensibile e la danza, offrendo al corpo la possibilità di fare esperienza

61. Paolo Jedlowsky, *Memoria, esperienza e modernità*, Franco Angeli, Milano 1989, p. 43, con riferimento a Walter Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Einaudi, Torino 1973, p. 23.

62. Jean-Luc Nancy, *L'esperienza della libertà*, cit., p. 3.

63. *Ivi*, p. 55.

tattile e cinetica della realtà, del mondo e degli altri esistenti, diviene strumento per tale consapevolezza. Danzare come modalità di sentire, sperimentare, conoscere il mondo in cui esistiamo significa, quindi, poter donare a tutti la libertà di pensare e la capacità di pensare la libertà. Il corpo che fa della danza il proprio strumento di libertà, è esso stesso esperienza di libertà. Sorpresa, avvento, approssimarsi, movimento: *experiri*, fare esperienza, indica movimento, andare verso qualcosa che non si conosce, azzardare un cammino di conoscenza ed esplorazione. La danza incarna pienamente quest'azzardo del muoversi, non solo come ricerca attiva di qualcosa, ma, anche come *peira*⁶⁴, allenamento all'accettazione del rischio, dell'incerto, del possibile e dell'imprevedibile. Accompagnandoci per quei sentieri dove *l'essere libero dall'essere*⁶⁵ spazia, si muove nella vita, ci apre al pensiero tattile della libertà.

64. Come spiega Nancy, "esperienza" ha due radici etimologiche, una greca, *peira*, prova, rischio, e una latina, *experiri* (composto da *ex* + *per* + *ire*), andare al di là, attraversare. *Ivi*, p. 14.

65. *Ivi*, p. 60.

Giuseppe Burighel

La nudité comme figure fédératrice. Usages du corps nu dans la chorégraphie française à partir des années 1990

L'usage désormais répandu de la nudité sur scène est devenu un trait distinctif des chorégraphes également. Puisque cela a suscité l'intérêt non seulement du public mais aussi des chercheurs et des observateurs de la danse, un des derniers ouvrages consacré à la nudité, que nous voulons citer ici, est celui de Roland Huesca au titre emblématique *La danse des orifices*¹. Nous nous sommes nous-même penché sur le sujet, ayant suivi l'évolution en France d'un archipel de jeunes chorégraphes qui, à partir de la moitié des années 1990, ont bouleversé les codes de la danse². La démarche commune, basée sur une réflexion critique à la fois sur le système séculaire de la représentation, sur la formation du danseur et sur les modalités de production de l'art, est aussi celle que les artistes ont réservée à l'image du corps (dansant).

Or, au égard à certaines figures (ou postures) comme celles de l'immobilité ou de la disparition des corps, l'usage de la nudité semble déterminer une série d'effets esthétiques pouvant faire l'objet d'un traitement à part. Plus précisément, si certaines nudités ne font que proposer les figures de l'immobilité par l'horizontalité, par la verticalité et le renversement du danseur, ainsi que les disparitions avec l'usage de la lumière, en parallèle, le travail à même la peau et le dévoilement des organes génitaux semblent "fédérer" les artistes autour de gestes originaux. Néanmoins nous avons pu observer que ces gestes ne s'écartent pas des mêmes figures. C'est pourquoi il serait finalement moins question de nouveauté que de récurrences esthétiques. Pour en discuter, il va falloir d'abord que nous précisions les enjeux de la nudité dans les arts de la scène, et plus précisément dans l'art chorégraphique.

La nudité en danse, censée littéralement déshabiller le corps de tout clinquant de l'art, est celle du corps-objet et du corps-sujet. Dans *Jérôme Bel* (1995)³, une pièce qui porte le nom de son auteur, elle est l'élément du costume à son degré zéro, et la condition pour la création, à travers de gestes emblé-

1. Roland Huesca, *La danse des orifices. Étude sur la nudité*, Nouvelles éditions Jean Michel Place, Paris 2015.

2. Giuseppe Burighel, *Pratiques et formes des discours dans l'art chorégraphique contemporain. Pour un contre-discours critique*, thèse de doctorat en cotutelle avec l'Université de Paris 8 et l'Université de Bologne, sous les directions conjointes de M^{me} Isabelle Moindrot et M^{me} Elena Cervellati, soutenue à Paris, le 20 octobre 2018.

3. Lieu de création: Festival Bellones-Brigittines – Bruxelles; production: Cie R/B; interprètes originaires: Eric Affergan, Claire Haenni, Yseult Roch, Michèle Bargues, Frédéric Seguette.



Fig. 1: Claire Haenni interprète de *Jérôme Bel* dans le geste d'étirer la peau de son ventre. © Herman Sorgeloos.

matiques, d'une véritable esthétique de la peau. Le chorégraphe aurait inventé des gestes que, sans trop d'hésitation, nous reconnaissons aujourd'hui comme ceux de toute une génération. Nous pensons tout particulièrement au motif d'étirer la peau pour en tester l'élasticité, la réactivité, la résistance, ou pour cacher d'autres parties du corps (fig. 1). L'action est simple et va dans la direction de l'objectivation du corps; dépourvue de toute prégnance psychologique, nous pouvons la retrouver, différemment déclinée, chez Alain Buffard (*Good Boy*, 1998)⁴ dans le geste du danseur de recouvrir son sexe par la peau des testicules, ou dans le plus récent *Sous ma peau* (2012)⁵ de Maxence Rey.

L'objectivation du corps (nu) est imputable également aux pratiques chorégraphiques qui explorent l'image sexuelle. Si durant les années quatre-vingt-dix, le thème de la sexualité (comme argument identitaire et comme pratique) reste plus ou moins aux marges de la scène chorégraphique⁶, pendant ces dernières années, en revanche, certains observateurs ont remarqué «une dimension frontalement sexuelle» dans l'usage de la nudité, «que ce soit du côté de jeux de gods de *Pâquerette* de

4. Lieu de création: La Ménagerie de Verre – Paris; production: Cie Pi:ES; interprète originaire: Alain Buffard.

5. Lieu de création: Théâtre de l'Étoile du Nord – Paris; production: Betula Lenta, La Briqueterie – CDC du Val-de-Marne, l'Étoile du nord membre du CDC Paris Réseau; interprètes: Leslie Mannès, Marie Pinguet, Maxence Rey.

6. Sauf pour Alain Buffard qui développe un discours *queer* autour de son histoire et de son corps de personne homosexuelle atteinte du sida.

Cecilia Bengolea et François Chaignaud, ou de chorégraphies à grand spectacle comme *L'Orgie de la tolérance* de Jan Fabre⁷. Ce qui semble avoir l'air d'une "danse des orifices", c'est la mise en scène de gestes extrêmes visant à la déssexualisation du sexe par la déconstruction de l'imagerie traditionnelle des pratiques sexuelles. La référence à Michel Foucault est inéluctable: il s'agit de déssexualiser le plaisir pour démonter les discours de pouvoir qui se construisent à partir du sexe (et de la différenciation entre les sexes), et ce en élargissant même les pratiques sexuelles⁸. Les modalités *queer* notamment, allant dans le sens de la déssexualisation du plaisir, trouveraient, selon le philosophe, un espace dans la scène artistique homosexuelle en raison de leur "nature" créative. Cela dit, les gestes que nous allons décrire par la suite, en dépit des retournements comiques, gardent une nature agressive voire violente que "l'entreprise créatrice", quoi que Foucault en dise, ne pourra pas définitivement annuler.

Dans le spectacle *Nou* (2014)⁹ du chorégraphe Matthieu Hocquemiller, les corps sont littéralement pénétrés par des objets-godemichés. Dans une scène laissée dans la pénombre, au début on n'aperçoit que quatre sources lumineuses, rouges et blanches; on comprendra ensuite que ces dispositifs sont abrités directement par les corps des performers, un homme et une femme, et plus précisément qu'ils sont situés dans leur bouche, vagin et anus (fig. 2). Le geste en soi n'est pas nouveau dans l'art. En 1965, à l'occasion d'un festival Fluxus organisé à New York, l'artiste japonaise Shigeko Kubota crée une peinture vaginale (*Vagina Painting*) se servant d'un pinceau qui sort de son vagin. En 1975, Carolee Schneemann, le corps nu, performe une sorte de *reading* (*Interior Scroll*) en lisant à haute voix les commentaires de critiques masculins sur son œuvre, commentaires inscrits sur une bandelette qu'elle extrait de son vagin¹⁰. Or, si les deux performances citées relèvent d'un discours féministe, le *Nou* de Hocquemiller demeure un jeu de lumières, et pour cela bien spectaculaire¹¹, en s'amusant à déconstruire le discours autour des pratiques sexuelles¹². Dans un autre spectacle du même genre, *Pâquerette* (2008)¹³ de François Chaignaud et Cecilia Bengolea, là aussi il est question de pénétrations¹⁴. Même la

7. Laurent Goumarre, *Nus et sexe*, in «Danser», n. 297, avril 2010, p. 60.

8. «L'idée que le S/M est lié à une violence profonde, que sa pratique est un moyen de libérer cette violence, de donner libre cours à l'agression est une idée stupide. Nous savons très bien que ce que ces gens font n'est pas agressif; qu'ils inventent de nouvelles possibilités de plaisir en utilisant certaines parties bizarres du corps – en érotisant le corps. Je pense que nous avons là une sorte de création, d'entreprise créatrice, dont l'une des principales caractéristiques est ce que j'appelle la déssexualisation du plaisir. L'idée que le plaisir physique provient toujours du plaisir sexuel et l'idée que le plaisir sexuel est la base de tous les plaisirs possibles, cela, je pense, c'est vraiment quelque chose de faux». Michel Foucault, *Michel Foucault une interview: sexe, pouvoir et la politique de l'identité* [1982], in Id., *Dits et écrits*, tome IV, Gallimard, Paris 1994, pp. 735-746: p. 740.

9. Production: Cie à contre poil du sens; co-production: Festival International Montpellier Danse, Festival Uzès Danse, Théâtre de Nîmes et le KLAP Maison pour la Danse de Marseille; interprètes: Kay Garnellen, Tom, Marianne Chargois, Matthieu Jedrazac, Camille Mutel.

10. Cf. Roland Huesca, *La danse des orifices*, cit., pp. 172-175.

11. Le chorégraphe est passionné par l'image et il s'est formé à la vidéo et aux outils numériques à l'école des Gobelins de Paris.

12. «Nous choisissons notamment comme vecteur "l'image", au sens large, c'est-à-dire la construction de situations plastiques et visuelles composant ainsi une succession de "paysages" de corps». De la note d'intention du spectacle *Nou*.

13. Lieu de création: Le Quartz – Brest; production: Cie Vlovajob Pru; interprètes: François Chaignaud et Cecilia Bengolea.

14. «Les voici, en équilibre sur un pied; ils explorent l'espace avec leur buste, devant, derrière côté; le bassin reste bien



Fig. 2: Une scène de *Nou* du chorégraphe Matthieu Hocquemiller.

position “cul-par-dessus tête” n’y est pas épargnée: moyen efficace de montrer l’objet dont ils se servent.

Sur un autre versant, selon des modalités cette fois-ci relationnelles, la nudité est celle du corps-sujet. Dans beaucoup de dispositifs chorégraphiques investissant les espaces publics, la nudité apparaît en effet comme un mode de l’interaction en mesure de redéfinir la perception de l’espace social et de l’espace-corps, tant à l’égard des performers que vis-à-vis du spectateur. C’est le travail mené par des artistes tels que Xavier Le Roy (*Temporary Title*, 2015), Maria La Ribot (*Still Distinguishes*, 2000; *Panoramix*, 2003), ou le collectif d’artistes les gens d’Uterpan dirigé par les chorégraphes Annie Vigier et Franck Apertet.

Avec *Parterre*¹⁵, depuis 2009 ces derniers effectuent des incursions dans des salles de théâtre lorsque des spectacles y sont programmés, les interventions se déroulant avant le début de la pièce, sans même que la direction du théâtre soit au courant de leur action¹⁶. De ce dispositif la nudité est l’élément

vertical, le godemiché à l’aplomb de l’appui [...] Maintenant, réinventant le retiré, ils commencent une “promenade” avec talon sur gode. Puis, ils entament une série de sauts, cul serré pour ne rien faire tomber». Roland Huesca, *La danse des orifices*, cit., p. 169.

15. Lieu de création: Théâtre de Vanves – Paris; production: Cie les gens d’Uterpan; interprètes: Franck Apertet, Benjamin Body, Luis Corvalán Correa, Isabelle David, Camille Dejean, Sophie Demeyer, Evelyne De Weerd, Matevz Dobaj, Damien Dreux, Cécile Laloy, Deborah Lary, Clémentine Maubon, Olga Osorio, Jérémy Paon, Stève Paulet, Denis Robert, Erika Schipa, David Zagari, Francesca Ziviani.

16. «Lorsque cela s’est fait à Paris au Théâtre de la Ville, *Parterre* était programmée par le festival *Artdanthé* organisé par le Centre d’art contemporain de Brétigny; par contre, personne ne savait où la pièce allait avoir lieu. Il avait payé pour six



Fig. 3: Deux représentants de la Cie les gens d'Uterpan en train de glisser sur le public. *Parterre* à la Maison des Métallos (Paris) en 2009. © Steeve Beckouet, courtesy les gens d'Uterpan.

“extrême”, par lequel les performers définissent des “zones d'affrontement public”. Assis sur le gradin en attendant le début de la soirée, à un moment précis ils descendent les marches pour se placer en ligne devant la rampe face à la salle. Puis, ils se séparent en deux groupes pour remonter les escaliers latéraux et s'aligner derrière les derniers fauteuils. C'est à ce moment que l'interaction avec le public commence. Ils se penchent, et, prenant appui sur les spectateurs ils roulent lentement sur ceux-ci, comme dans une danse de contact improvisation: dos, jambes, tête, fesses, toutes les parties du corps glissent sur le public jusqu'à destination finale. Ils répèteront ensuite le même mouvement, mais cette fois seulement après avoir ôté leurs vêtements (fig. 3). Une fois en bas du parterre, ils remettront leurs vêtements et quittent la salle. Ce que le collectif d'artistes aura proposé au public incrédule est quelque chose de l'ordre de l'expérience: sentir le corps de l'autre (os, chair, souffle) et ressentir son propre corps au contact. Une expérience tout à fait unique dans son genre. Quant au fait que la nudité, comme il a été dit, soit la condition *sine qua non* pour qu'il y ait une communauté, artistes et spectateurs rassemblés, nous sommes plus dubitatifs¹⁷. Au-delà de l'expérience, il serait question moins d'un revival des utopies communautaires, il nous semble, que d'une esthétique de la provocation en vue d'un détournement des usages, aussi bien esthétiques (les modes de la vision au théâtre) que chorégraphiques (renversements, dis-organisations du corps restant au programme).

activations. Dans le contrat, il était stipulé qu'il payait, mais acceptait de ne pas savoir ni où ni quand *Parterre* aurait lieu». Le chorégraphe Franck Apertet cité par Roland Huesca, in *La danse des orifices*, cit., p. 153.

17. C'est le propos du chorégraphe qui affirme que «le principe même de ce protocole, de cette formation, c'est qu'il y a nudité parce qu'il y a groupe, et qu'il y a groupe parce qu'il y a nudité». *Ivi*, p. 148.

À même la peau

À la jonction de la photographie, de la vidéo et de la peinture, les explorations sur l'image du corps, menées depuis la moitié des années 1990 par l'artiste plasticien Laurent Goldring en compagnonnage avec les danseurs, sont à envisager comme une étude critique de la représentation à partir de l'objectivation du corps nu. Remarquable demeure le travail autour des *bodymades*.

Il ne s'agit pas de transformer le corps en œuvre, mais au contraire de désœuvrer une histoire de la représentation. [...] Mon travail implique de déconnoter le corps [de ses signes]. [...] Après cet élagage, restent un certain nombre d'organes: la peau, les membres, des débris qui bougent aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur, qui se déplacent et se réagencent, qui prennent tout à coup des formes. Le corps déconnoté, le corps sans signifiante, surgit, débarrassé des signes et des thématiques. [...] Chaque corps génère son propre bodymade qui est comme une signature¹⁸.

À cet effet, l'artiste a collaboré avec nombreux danseurs et chorégraphes tels que Xavier Le Roy, Benoît Lachambre, Maria Donata D'Urso, Alain Buffard, Saskia Hölbling, Germana Civera, et plus récemment avec Isabelle Schad ou Eva Klimackova. À partir d'un travail de recherche hors projet, Goldring a filmé les corps nus des performers pendant leurs échauffements, puisque «c'est là que les gens sont le plus proche de leur corps, c'est de lui qu'ils s'occupent, et non pas de ce qu'ils peuvent donner à voir [...]»¹⁹. Il a guidé leur mouvement à travers des indications qui se sont transformées au fur et à mesure en indications pour le moniteur où l'image était en train de se constituer²⁰. Ensuite, il a créé des dispositifs filmiques, avec un statut de l'image entre fixité et mobilité, dispositifs qui fonctionnent comme des reproductions en boucle d'images et postures en noir et blanc²¹, mais pas «au sens où il y aurait une progression vers une fin, puis un retour à un début et on recommence...»²².

Que se passe-t-il lorsque les corps ne sont plus reconnaissables en tant que tels? Sans tête²³ et sans sexe, cachés sur fond noir, «les organes ne s'arrêtent pas là où on pense, un bras se continue avec les côtes, un bras c'est la même chose qu'une jambe, des épaules, c'est la même chose que des fesses, etc.»²⁴. Que la pratique artistique et les théorisations de Goldring aient marqué l'univers de la danse, cela est directement confirmé par les chorégraphies qui ont été réalisées à la suite de ces rencontres. Il se trouve, en fait, que les expérimentations du vidéaste sur le corps-matière ont largement séduit les

18. Jacqueline Caux, *Les bodymades de Laurent Goldring*, in «Art Press», n. 242, janvier 1999, pp. 40-42.

19. Laurent Goumarre, *Pour une esthétique de la posture*, in «Art Press», n. 282, septembre 2002, pp. 41-44.

20. «Au commencement d'une séance de tournage je regarde à la fois le corps que je filme et le résultat à l'écran, puis, au fur et à mesure que les choses se mettent en place, le regard se focalise de plus en plus sur l'écran, c'est à l'écran que je m'adresse et que je donne des indications». Cyril Béghin – Stéphane Delorme (propos recueillis par), *Entretien avec Laurent Goldring*, in «Balthazar», n. 5, mars 2002, p. 77.

21. Visibles encore aujourd'hui dans des expositions comme celle qui a eu lieu à la Galerie Maubert (Paris) en 2017.

22. Cyril Béghin – Stéphane Delorme, *Entretien avec Laurent Goldring*, cit., p. 77.

23. Pourtant il lui est arrivé de travailler uniquement sur les visages, en réalisant des portraits comme celui de la danseuse Germana Civera.

24. Cyril Béghin – Stéphane Delorme, *Entretien avec Laurent Goldring*, cit., p. 80.



Fig. 4: Xavier Le Roy dans la position renversée adoptée au cours de *Self Unfinished*. © Xavier Le Roy.

chorégraphes, lesquels y ont reconnu entre autres l'idée du corps sans organes de mémoire artaudienne. Et c'est grâce à l'œuvre du filmmaker que les chorégraphes ont intégré dans leurs créations certaines postures du corps renversé, celles donnant lieu aux effets d'immobilité.

C'est le cas de *Self Unfinished*, solo de 1998, réalisé et interprété par Xavier Le Roy «d'après la collaboration avec Laurent Goldring»²⁵, à la suite de l'expérience faite aux côtés de l'artiste plasticien²⁶. C'est au moment où Le Roy y apparaît nu, "cul-par-dessus tête", que Julie Perrin voit «le paradigme du corps avant sa représentation organique: l'œuf», superbement décrit par Gilles Deleuze et Francis Guattari dans *Mille Plateaux*²⁷; un bloc informe correspondant au dos du performer où on aperçoit quelques parties de son corps: au sommet les volumes montagneux des fesses, au milieu les anses des côtes ainsi que les petites hauteurs de la colonne vertébrale, au fond les crêtes des omoplates (fig. 4). Sans avoir recours à l'éclairage pour modeler la surface du dos, par cette posture Le Roy organise un mouvement qui, grosso modo, n'implique que ses bras. C'est pourquoi la figure que le chorégraphe nous donne à voir évolue finalement dans l'immobilité, dégageant un effet (esthétique) de nudité presque hypnotique.

25. Déjà en 1996, Le Roy avait conçu une de ses premières pièces (*Blut et Boredom*) en collaboration avec Goldring.

26. «Ce qui m'intéressait dans ce travail, c'était le devenir de ces images dans une situation *live* [...]. J'ai donc travaillé sur les caractéristiques physiques, de même que sur la mémoire, sur sa capacité à transformer la perception que nous avons d'un corps. Ces observations m'ont permis de créer un flux de mouvements de va-et-vient caractéristiques de "l'informe"». Jacqueline Caux (propos recueillis par), *Xavier Le Roy, penser les contours du corps*, in «Art Press», n. 266, décembre 1999, p. 20.

27. «Le CsO comme l'œuf plein avant l'extension de l'organisme et l'organisation des organes, avant la formation des strates, l'œuf intense qui se définit par des axes et des vecteurs, des gradients et des seuils, des tendances dynamiques avec mutations d'énergie, des mouvements cinématiques avec déplacement de groupes, des migrations, tout cela indépendamment des formes accessoires, puisque les organes n'apparaissent et ne fonctionnent ici que comme des intensités pures». Gilles Deleuze – Francis Guattari cités par Julie Perrin, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Les Presses du réel, Dijon 2013, p. 74.

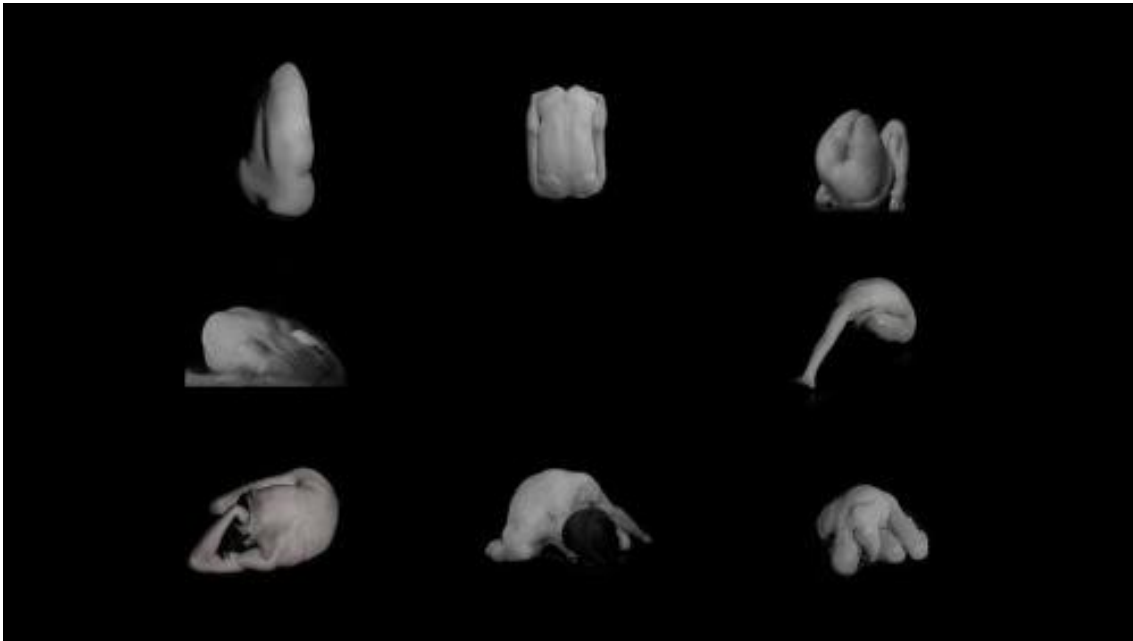


Fig. 5: Image d'un projet d'installation vidéo nommé *Petite chronique de l'image* de Laurent Goldring. L'installation est composée de huit images en boucle, noir et blanc, présentées sur huit moniteurs ou en projections dans une salle obscure. © Laurent Goldring, © Centre Pompidou.

Pezzo 0 (due) (2002)²⁸ est le premier solo de la danseuse italienne Maria Donata D'Urso²⁹, et premier opus d'un "triptyque de la peau" qui comporte *Collection particulière* (2005)³⁰ et *Lapsus* (2007)³¹. Cette pièce est aussi le fruit d'une collaboration avec le plasticien Laurent Goldring. En effet, les propos de la danseuse³² semblent faire écho aux lignes guides que le plasticien avait rédigées pour son travail. Au niveau esthétique également, la performance est très proche des pictogrammes et des images filmées par Goldring (fig. 5): l'image en noir et blanc à l'écran de ce dernier apparaît comme reproduite sur scène, notamment grâce au savant éclairage d'Yves Godin qui isole le corps nu de la danseuse dans le noir (fig. 6). À propos de son expérience en tant que modèle de *bodymades*, dans un entretien publié dans la revue «Art'o» la danseuse considère:

Penser la peau comme surface et travailler sur le corps nu m'a amenée à réfléchir sur le sens de l'image. En ce sens, mon travail est le résultat de la rencontre avec Laurent Goldring. Grâce

28. Lieu de création: Festival Danças na Cidade – Lisbonne; production: Disorienta; interprète: Maria Donata D'Urso.

29. Cette pièce suit à une installation nommée *Pezzo 0*, réalisée à Catane en 1999.

30. Lieu de création: Rencontres internationales de Seine-Saint-Denis; production: Disorienta; co-production Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis; interprète: Maria Donata D'Urso.

31. Productions: Disorienta; co-production: Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis, Centre chorégraphique national du Havre, Fondazione Fabbrica Europa – Firenze, MC2 – Grenoble; interprète: Maria Donata D'Urso.

32. «Le corps ne dessine pas des trajectoires dans l'espace, mais devient lui-même le lieu de relation ou de déstructuration des formes et des mouvements, lieu de découverte des différents chemins à suivre ou à s'y attarder». De la note d'intention du spectacle *Pezzo 0 (due)*.



Fig. 6: Effets de corps dans *Pezzo O (due)* de Maria Donata d'Urso. © Laurent Goldring.

à ses images, j'ai découvert une autre architecture possible pour mon corps. L'aspect notable de son travail avec la vidéo, c'est la perception de toutes les forces qui soutiennent le mouvement ou l'immobilité apparente, ainsi qu'une certaine attitude à ne pas faire, mais plutôt à laisser apparaître. La caractéristique majeure, celle qui m'a fortement attirée, c'est que l'image passe par une surface bidimensionnelle³³.

La poétique de la peau en modalité clair de lune, le goût également de l'informe, suggéré par le bloc du dos et lié à la défiguration du corps nu, sont des thèmes que l'on retrouve dans beaucoup de dispositifs. Dans *Effraction de l'oubli* (2010)³⁴, par exemple, le corps sur fond noir de Camille Mutel – chorégraphe et interprète –, vu de dos et sculpté par les lumières de Matthieu Ferry (fig. 7), de

33. «Pensare alla pelle come superficie e lavorare sul corpo nudo mi ha portato a riflettere al senso dell'immagine. Il mio lavoro in questa direzione è maturato dall'incontro con Laurent Goldring. Ho scoperto, grazie alle sue immagini, un'altra architettura possibile per il corpo. La particolarità del suo lavoro video è che rende percepibili tutte le forze che sostengono il movimento o l'apparente immobilità, e una certa attitudine al non-fare, ma piuttosto al lasciare apparire. La caratteristica principale, che mi ha fortemente attratta, è che l'immagine passa per una superficie bidimensionale». Enrico Pitozzi (propos recueillis par), *Pezzo O (due)*, in «Art'o», n. 20, 2004, p. 4.

34. Production: Cie Li(luo); co-production: L'Actée Théâtre, Centre Culturel André Malraux – Scène nationale de Vandoeuvre-les-Nancy.



Fig. 7: Le corps sur fond noir de Camille Mutel dans *Effraction de l'oubli*. © Paolo Porto.

même que les micromouvements et les postures renversées de la danseuse³⁵, ne sont pas sans rappeler la voie esthétique parcourue par toute une génération de danseurs. De cette écriture chorégraphique nous connaissons désormais la source d'inspiration ainsi que les moments fondateurs. Surtout, nous pouvons, sans hésitation, en dévoiler l'essence: une nature éminemment plastique, fondée sur un regard pictural porté à même la peau, pour des corps qui, loin de toute figuration organique, seraient là, certes, pour suggérer leur propre immanence, mais qui sont producteurs en même temps d'effets de nudité, se déclinant une fois de plus en immobilités, horizontalités, renversements et monochromes noirs.

Du Nu à la nudité: «des Vénus, toujours des Vénus...»

Si la nudité, en tant que phénomène social, relève de la sphère des comportements, des valeurs voire des actes politiques, le nu, tel que nous le contemplons en peinture et en sculpture, demeure un état figuratif du corps, transfiguré dans un idéal de beauté basé sur des proportions mathématiques³⁶.

35. La danseuse n'abandonne jamais les positions renversées du corps, que ce soit de dos ou du côté des jambes et de fesses. À un moment donné, elle demeure pendant plusieurs secondes "cul-par-dessus tête": la jambe droite allongée vers le haut en prolongement de la colonne vertébrale.

36. «La nudité, c'est l'état de celui qui est dépouillé de ses vêtements; le mot évoque en partie la gêne que la plupart d'entre nous éprouvent dans cette situation. Le mot "nu", en revanche, dans un milieu cultivé, n'éveille aucune association embarrassante». Kenneth Clark, *The Nude. A Study in Ideal Form*, Princeton University Press, Princeton [1956] 1984; ed. fr.

Comme le dit l'historien de l'art Kenneth Clark, «l'image imprécise que [le nu] projette dans notre esprit n'est pas celle d'un corps transi et sans défense, mais celle d'un corps équilibré, épanoui et assuré de lui-même: le corps re-modelé»³⁷. Or, ce qui est tout à fait passionnant est l'évolution de ce corps (nu) «re-modelé», de même que le regard porté sur lui. À ce propos, Daniel Arasse observe, lui, que c'est à la Renaissance que l'on inaugure, «en ce qui concerne la représentation du corps, un phénomène d'une ampleur considérable, plus durable que la réflexion sur les proportions: la présence du corps nu, qu'il soit masculin ou féminin, dans les peintures, les gravures, les sculptures et même les architectures»³⁸, par des sujets d'abord mythologiques (dieux, déesses, héros, nymphes, satyres, etc.), qui deviendront plus tard des sujets aussi historiques (voir les peintures d'histoire aux 18^e et 19^e siècles chez le peintre David). Fait exceptionnel, «c'est dans le domaine de l'art religieux que l'ampleur paradoxale de cette invasion de la nudité est la plus frappante»³⁹. Et on devra enfin en tenir compte, puisque, de la sensualité des images religieuses au 17^e siècle, condamnée par l'Église en période de Contre-Réforme, dépend l'érotisation du regard, qui «dans les sociétés européennes est un phénomène historique qui a pris le relais de la diffusion à la Renaissance de l'imagerie mythologique hors de ses cercles traditionnels de réception»⁴⁰.

Suivant le processus d'érotisation du corps féminin, Arasse vise un motif apparu au 16^e siècle, consistant «dans le corps nu d'une femme présenté couché, isolé (sinon inactif), hors de tout contexte narratif, offert seulement au regard»⁴¹ et peint à l'intérieur des couvercles des coffres de mariage. C'est grâce au peintre Giorgione, nous rappelle Arasse, que le motif sort pour la première fois du lieu auquel il avait été destiné, à savoir l'espace privé de la chambre à coucher des époux. La *Vénus endormie* (1507-1508) (fig. 8) du peintre vénitien donnera lieu ensuite à de nombreuses reprises et variations, dont la *Vénus d'Urbino* (fig. 9) réalisée en 1538 par un autre peintre vénitien, Tiziano, lequel en «modernise» la représentation par le regard qui nous fixe frontalement au sens de l'image d'une femme nue (*donna ignuda*)⁴², nouveau motif pictural et «véritable archétype de l'imagerie érotique européenne»⁴³. Trois siècles plus tard, c'est le tour de Manet, qui réalise *Olympia*, un tableau inspiré vraisemblablement du Tiziano. Nous sommes en 1863, l'année où le peintre français expose le fameux *Le Déjeuner sur*

(traduit par Martine Laroche), *Le Nu*, tome I, Hachette, Paris [1969] 1998, p. 19.

37. *Ibidem*.

38. Daniel Arasse cité in Georges Vigarello (sous la direction de), *Histoire du corps. De la Renaissance aux Lumières*, vol. I, du Seuil, Paris 2005, p. 426.

39. *Ibidem*.

40. «On peut suivre Carlo Ginzburg quand il estime que cette érotisation est «liée à des circonstances historiques spécifiques comme la diffusion des estampes» et à la circulation des images mythologiques (où la nudité érotique est largement présente) hors des milieux cultivés qui en étaient les destinataires traditionnels». *Ivi*, p. 429.

41. *Ibidem*.

42. «En représentant la figure nue couchée sur un lit dans ce qui a l'air d'être un palais contemporain, Tiziano rend aléatoire toute référence mythologique [...]. Le contexte matrimonial traditionnel est évoqué sans doute par les deux coffres de l'arrière-plan et par le pot de myrte, mais on ne parvient pas à établir de façon convaincante le mariage à l'occasion duquel l'œuvre aurait été peinte. En fait, si le motif pictural de la femme nue a trouvé son origine (et sa légitimation) dans ce contexte matrimonial, son succès l'a rendu, en 1538, autonome par rapport à ce type de justification». *Ivi*, p. 430.

43. *Ivi*, p. 431.



Fig. 8: *Venere dormiente* (Giorgione).
Gemäldegalerie, Dresden.



Fig. 9: *Venere di Urbino* (Tiziano Vecellio, dit Tiziano).
Galleria degli Uffizi, Firenze.

l'herbe au Salon des Refusés, tandis que Caliban y présente sa *Vénus* selon une version du nu féminin mythique⁴⁴ plus proche de Giorgione que de Tiziano. Admis au Salon de 1865, contre toute rhétorique académique le tableau de Manet provoqua des réactions extrêmement violentes et connut un énorme succès de scandale.

Qu'aura-t-on fait du même motif pictural au tournant du 21^e siècle? Chez des danseuses telles que Vera Mantero et Gaëlle Bourges, le motif de la *donna ignuda* a été repris en modalité performative⁴⁵, selon une approche critique de la représentation du corps féminin, et rendu à la scène par la nudité des performeuses qui prennent la parole pour réfléchir sur leur condition de femmes dans la société. Quant à la nudité, elle est l'élément attractif qui sert aux artistes pour tenir un discours critique, de même que le moyen, via les récurrences picturales, pour produire de nouveaux effets d'immobilité, horizontalités et verticalités soudaines et inattendues. De fait, les performances de Mantero et de Bourges marquent le passage du nu représenté par les peintres à la nudité du performer, soustrayant à l'image du corps féminin l'idéal du motif pictural.

Vera Mantero, interprète d'*Olympia* (1993), se concentre sur le regard du modèle représenté dans l'œuvre de Manet: allongée nue sur le côté, posée par son bras droit sur un coussin et cachant son pubis sous sa main, dans le tableau du maître français (ainsi que dans le tableau de Tiziano) Olympia a le regard porté vers le spectateur (fig. 10). Ayant fait scandale, comme on vient de dire, le détail laisserait entendre une quelconque forme de provocation voire de défi de la part du sujet représenté (Mme Victorine Meurent). Sans doute, la chorégraphe y a vu un terme d'identification (fig. 11) car «Vera Mantero

44. Allongée sur l'eau verte comme sur une ottomane, les yeux presque fermés.

45. Le sujet avait été fréquenté par les performers depuis les années 1960, comme le témoigne un dispositif de 1964 de Robert Morris, un artiste très proche de la communauté américaine des danseurs postmodernes. Plus récemment, toujours du côté du *body art* la performeuse polonaise Katarzyna Kozyra s'est montrée dans un lit d'hôpital après avoir subi une chimiothérapie (*Olympia*, 1996), dans la même pose tenue par le modèle représenté dans le tableau de Manet. Cf. Julie Perrin, *Le nu féminin en mouvement*, in «Communications», n. 92, 2013, online: www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2013_num_92_1_2701 (u.v. 13/6/2020).



Fig. 10: *Olympia* (Manet). Musée d'Orsay, Paris.

transpose au présent la puissance subversive du tableau en cassant l'immobilité de l'image: la pose reproduite sur scène subit des écroulements successifs qui troublent la référence à Manet et rappellent que le sujet nu est maître du jeu [...]. Détachant la fleur de sa tempe, Mantero défait d'ailleurs sa chevelure et, se soulevant difficilement sur ses mules, entame une danse désarticulée où l'image du féminin cède la place à un numéro de claquettes disgracieux et dégingandé»⁴⁶. La performance se termine par un discours que la danseuse prononce à l'égard d'*Asphyxiante Culture*, un texte de Jean Dubuffet, dont elle lira quelques pages afin de considérer le rôle de la culture (discours culturel) dans les représentations du corps féminin.

Dans le triptyque *Vider Venus* (*Je baise les yeux*, *La belle indifférence*, *Le verrou*), Gaëlle Bourges interroge, elle, le regard porté sur le(s) corps féminin(s) ainsi que les modes de représentation, que ce soit par le geste d'un peintre ou par l'action de s'autoproduire d'un trio de stripteaseuses. Dans *Je baise les yeux* (2009)⁴⁷, la chorégraphe met en place une conférence en présence d'un modérateur (Gaspard Delanoë) pour débattre, avec deux collègues de théâtre érotique (Alice Roland et Marianne Chargois)⁴⁸,

46. *Ivi*, p. 178.

47. Lieu de création: Festival Antipodes / Le Quartz – Brest; production: Association Os; interprètes: Gaëlle Bourges, Marianne Chargois, Gaspard Delanoë, Alice Roland.

48. Pendant une période, Gaëlle Bourges a exercé comme stripteaseuse dans des théâtres érotiques; c'est dans ce contexte qu'elle aura connu les autres interprètes.



Fig. 11: Vera Mantero interprète de *Olympia*. © Jorge Gonçalves.

d'un sujet d'emblée épineux, tel que le métier de stripteaseuse. Attablées devant des microphones, nues et bizarrement emperruquées (la blonde décolorée, la rousse, et la brune, Gaëlle, avec une barbe postiche), les trois femmes élaborent une pensée réflexive sur leur expérience de stripteaseuses, avec démonstrations professionnelles à l'appui. La posture assise en mode de conférencier qu'elles adoptent sert alors de moyen d'attraction (en conjonction avec la nudité) vers leur condition d'artistes. «C'est un acte de résistance pour nous, artistes contemporains, qui galérons pour joindre les deux bouts»⁴⁹, a avoué la chorégraphe.

Dans le deuxième volet du triptyque, celui nommé *La Belle indifférence* (2010)⁵⁰, sans conférence ni modérateur, les trois femmes poursuivent leur réflexion "professionnelle" en la superposant cette fois-ci à l'histoire du nu dans la peinture occidentale du 16^e et 19^e siècles. Sous la voix enregistrée de l'historien de l'art Daniel Arasse⁵¹, installées côte à côte sur une longue table drapée de blanc, elles prennent la pose de la *Venus d'Urbino* (Tiziano), d'*Eva Prima Pandora* (Jean Cousin), de la *Venus au*

49. Gaëlle Bourges interviewée par Richard Gaitet, document online: <https://www.gaellebourges.com/wp-content/uploads/2018/06/art-jbly-standard-img.jpg> (u.v. 27/7/2020).

50. Lieu de création: Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis; production: Association Os; co-production: Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis, Le Quartz scène nationale de Brest; interprètes: Gaëlle Bourges, Marianne Chargois, Alice Roland.

51. Deux extraits radiophoniques d'après *Histoires de peintures* sur France Culture, émissions 8 et 18, de et par Daniel Arasse (éditions Denoël, 2004).



Fig. 12: Les trois interprètes de *La belle indifférence* reproduisant le motif pictural de la *donna ignuda*. © Danielle Voirin.

miroir (Diego Velázquez), de la protagoniste de l'œuvre de Johan Heinrich Füssli (*Cauchemar*), de *La Maja desnuda* (Francisco Goya), de *La Grande Odalisque* (Jean-Auguste-Dominique Ingres), d'*Olympia* (Édouard Manet), et d'*Ève au Paradis* (Lucas Cranach l'Ancien)⁵². Dans la deuxième partie du spectacle, coiffées de somptueuses perruques de cheveux longs, roux et bouclés, elles reprennent les mêmes poses (fig. 12), mais en l'occurrence le "catalogue sonore" change. Dans la bande-son, la voix de Daniel Arasse laisse en effet la place à celles des danseuses elles-mêmes: à l'écoute, des récits de travailleuses du sexe. L'histoire (de l'art) liée aux corps représentés inévitablement se combine à d'autres histoires (de vie), engendrant un effet d'étrangement nécessaire à la réflexion sur l'état aujourd'hui de la représentation et de la condition féminines⁵³. Ce qui aura intéressé la chorégraphe, ce sont «les agencements d'actes

52. Cf. Roland Huesca, *La danse des orifices*, cit., p. 140.

53. Bourges reviendra au nu et à la nudité dans la pièce *À mon seul désir* (2014). Inspirée de la série des six tapisseries *La Dame à la licorne* – une œuvre réalisée à la fin du 15^e siècle et visible au Musée National du Moyen-Âge à Paris –, dans les deux premières parties jouées sur l'avant-scène la pièce montre quatre figures dont la Dame (habillée seulement sur le devant) et trois femmes nues qui, par le simple port de masques, imitent les positions et les gestes des animaux présents dans les tapisseries. La nudité représentée ici est celle "naturelle" des animaux. Cependant, les symboles et les métaphores se multiplient sur les corps des quatre femmes, et sur la masse des corps qui, dans la scène de clôture, "retourne" l'image iconographique. Montrant le dos de la toile, on assiste là à une invasion de lapins – indistinctement femmes et hommes nus et masqués – dansant une sorte "d'orgie" de l'ère moderne... Nous soulignons la nature discursive du dispositif mis en place par l'artiste. Car les images continuent d'être accompagnées par la "langue", en mode de voix off: en l'occurrence, on entend l'histoire de la *Dame à la licorne*, à savoir le récit de sa chasteté, de sa virginité, du désir et de l'élan libertaire.

et de paroles, d'images et de mots, de choses et de discours, pas le corps seul. Il n'y a d'ailleurs pas de corps seul, isolé, qui vivrait en dehors du langage, à l'extérieur d'une histoire des représentations»⁵⁴.

Tout le long de cette étude, nous avons considéré les usages de la nudité durant les trois dernières décennies dans le domaine de la production en France de l'art chorégraphique. Il s'agit d'un contexte de la création riche en propositions performatives, marquées par l'esprit critique des artistes envers les modèles de représentation du corps (dansant). Nous avons cherché à mettre en exergue les récurrences esthétiques concernant les usages du corps nu, récurrences qui semblent en effet fédérer les artistes autour d'autres modèles de (re)présentation du corps. Il s'agit de postures du corps immobile, que nous avons qualifiées d'horizontalités, de verticalités et de renversements, et de formes de la disparition, ces dernières basées sur un principe de métamorphose des corps. Or, en raison de l'effet d'attraction du regard et grâce aux possibilités plastiques de la peau, la nudité semble cautionner autant les unes que les autres, à savoir les immobilités discursives du performer et les disparitions par métamorphose des corps. C'est pourquoi la nudité fait fonction de figure supérieure. Grâce à elle, les danseurs et les danseuses peuvent en effet profiter d'un retour sur leur statut de performers, développer des poétiques du corps dis-organique et pratiquer une esthétique relationnelle. Avec le risque toutefois que ces mêmes poétiques et pratiques soient rendues "stériles" par les récurrences esthétiques.

54. Nadia Chevalérias (propos recueillis par), *Entretien avec Gaëlle Bourges*, in «Laura», n. 18, octobre 2014, online: <https://groupelaura.fr/laura18.pdf> (u.v. 14/6/2020).

Piersandra Di Matteo

Estendere la soglia del danzabile. Postura e voce nella ricerca coreografica di Yasmine Hugonnet

È indubitabile che nell'universo coreografico contemporaneo la voce abbia acquisito una propria centralità espressiva. Se l'investimento assegnato alla presa di parola nello spazio performativo della *conceptual dance* è stato oggetto di analisi nel quadro di una più generale critica degli statuti della rappresentazione e delle convenzioni coreutiche¹, restano da indagare le articolazioni, le tensioni e le ricorrenze assunte dalle pratiche vocali nella «performance coreografica»² degli anni recenti.

Provando a raccogliere alcune suggestioni generali sulle istanze che animano il panorama contemporaneo, emerge con evidenza una convergenza – significativa per ricorsività e profondità – tra ricerca vocale e ricerca coreografica. È un quadro variato in cui la voce è intesa come una pratica corporea capace di estendere il campo del danzabile, scoprendosi, di volta in volta, attivatore di correnti trasformative, spazio sensibile in cui interrogare le posture del parlante e sondare le pieghe dell'evento corporeo del linguaggio, snodo di invenzione linguistica nel punto di scarico tra *logos* e *soma*, effetto di animazione dello spazio, strumento per la composizione musicale³. La voce diviene cioè un terreno di negoziazione orale/aurale nella piena valorizzazione dello spazio coreografico come dispositivo con nuovi inneschi e orizzonti percettivi per lo spettatore⁴. Si tratta di dinamiche che conducono a una concezione della

1. Cfr. Krassimira Kruschkova, *Dance Interrupts the Visible*, in «Maska. Performing Arts Journal», special issue *Dance and Politics*, n. 18, 2003, pp. 35-38; Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Corpo Sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano 2003; André Lepecki, *Concept and Presence. The Contemporary European Dance Scene*, in Alexandra Carter (edited by), *Rethinking Dance History. A Reader*, Routledge, London 2004, pp. 170-181; Una Bauer, *The Movement of Embodied Thought. The Representational Game of the Stage Zero of Signification in Jérôme Bel*, in «Performance Research», special issue *On Choreography*, edited by Ric Allsopp and André Lepecki, vol. XIII, n. 1, 2008, pp. 35-41; André Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, Routledge, London-New York 2006; Bojana Cvejić, *Choreographing Problems Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, Pelgrave, London 2015.

2. Helmut Ploebst, *blago bung bosso fataka. Extrusion of Regimes in Contemporary Choreography: Conceptualism, Transmediality, and Silly Dance*, in «Frakcija Performing Arts Journal», n. 51-52, 2009, pp. 160-167: p. 164.

3. Si pensi al lavoro del duo composto dal coreografo Jonathan Burrows e dal compositore Matteo Fargion, alla ricerca nel linguaggio di Eszter Salamon, e alla sua collaborazione con Christine De Smedt, all'indagine su suono e defigurazione buccale di Marlene Monteiro Freitas, al *range* vocalico di Antonia Baehr, alla presa di parola e alle vocalizzazioni regressive di Dana Michel. Queste prassi coreografico-vocali contemporanee andrebbero colte in una prospettiva storica capace di un serio confronto con il rapporto tra danza e voce nelle ricerche delle passate decadi, segnalando scarti operativi ed estetici. La questione, che qui ci limitiamo a segnalare, richiedere una trattazione dedicata.

4. Per una prima analisi delle articolazioni corporeo-vocali nel panorama coreografico-performativo contemporaneo cfr. Piersandra Di Matteo, *Performare il ridere*, in «Sciami | ricerche. Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono», n. 7, 2020,

danza-come-ascolto, a un'altra audibilità del corpo, alla rivelazione di una diversa idea di corporeità.

Istruttivo è il caso della coreografa e danzatrice svizzera Yasmine Hugonnet⁵, la cui ricerca sulla presenza⁶ dispiega territori perpetuamente variati dalla duttilità del corpo e dalla plasticità del sistema fonatorio-laringeo. Hugonnet intende la danza come un peculiare ragionare poetico per posture dinamiche alimentate da un principio di germinazione delle forme le une dalle altre. Le performance sono il frutto di una processualità diveniente in grado di disarmare le categorie percettive e di mettere in discussione i linguaggi coreutici correnti.

In *Le Récital des Postures* (2014)⁷ è possibile riconoscere la matrice⁸ di un percorso artistico interessato a investigare la singolare (de)figuralità del corpo umano⁹, il fatto di abitare uno spazio da informare e dal quale essere informati, vincolo chiasmatico in cui si manifesta la *potenza* della corporeità e il suo anelito a determinarsi come forma. Nel *solo*, sviluppato in circa tre anni di studio solitario, la coreografa modella la propria materia corporea, forza il materiale nella composizione, plasma posture in una rete di intenzioni che conciliano intensità di tenuta e forme di abbandono. Un vincolo speciale è

online: <https://webzine.sciami.com/performare-il-ridere/> (u.v. 2/9/2020); Jenn Joy, *The Choreographic*, The MIT Press, Cambridge MA 2014, in cui si presta attenzione alla questione vocale nella danza pur non essendo la voce propriamente il perno dell'analisi.

5. Nata nel 1979 a Montreux, in Svizzera, e cresciuta in Mali, Yasmine Hugonnet compie la sua formazione in danza classica e contemporanea al Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse di Parigi (CNSMDP), a New York dove studia postmodern dance (Trisha Brown, Movement Research Workshops), a Rotterdam dove frequenta il Master in coreografia *Dance Unlimited* (2003-2004). Si interessa parallelamente a contact dance e butoh. Nel 2001 collabora con il coreografo Maxime Iannarelli della compagnia francese Synalèphe e realizza a Taiwan *Beyond Project* (2001) con otto attori non vedenti di diverse età del gruppo Shin Bodo. Interprete per i coreografi Luc Petton (2001), Jo Strømgren (2003-2004) e Jean-Marc Heim (2004-2005), vince il bando Pépinières Européennes pour Jeunes Artistes e durante la residenza a Lubiana crea *Re-play* (2006) con En Knapp, trio presentato in numerosi festival internazionali (tra i quali ImPulsTanz e Temps d'Images Tanzhaus NRW Düsseldorf). Grazie al sostegno di artisti e istituzioni slovene produce *Latitude de Pose* (2007), *Of Other* (2007) e *AAAAA. Solo for four voices* (2008). Tra il 2009 e il 2013 si dedica integralmente allo studio e mette le basi per la propria ricerca su presenza, processi di *embodiment* e postura. Fonda quindi la compagnia Arts Mouvementés con la quale realizza le seguenti performance: *Le Rituel des Fausses Fleurs* (2013), *Le Récital des Postures* (2014), *La Traversée des Langues* (2015), *La Ronde/Quatuor* (2016), *Se Sentir Vivant* (2017) e *Chro no lo gi cal* (2018). Notevole influenza hanno avuto nella sua formazione gli incontri con i coreografi e ricercatori Peter Goss, Odile Rouquet e Lisa Nelson. È utile segnalare che Hugonnet per un breve periodo lavora come artista viva per altri coreografi, e come videoartista produce due opere di video-danza *Intrusions* (2002) e *Wannabe* (2003). È inoltre assistente di Jean-Marc Heim, autore di una danza concettuale percorsa di umorismo, per la performance *Superflux* (2011) e della coreografa australiana Rosalind Crisp, nota per la sua ricerca sull'improvvisazione basata su respiro, peso e percezione di stati emotivi, per *Espèce* (2012).

6. Sulla nozione di presenza cfr. «Culture Teatrali», *On Presence*, numero monografico a cura di Enrico Pitozzi, n. 21, 2012; Gabriella Giannachi – Nick Kaye – Michael Shanks (edited by), *Archaeologies of Presence: Acting, Performing, Being*, Routledge, London-New York 2012; Cormac Power, *Presence in Play. A Critique of Theories of Presence in the Theatre*, Rodopi, Amsterdam-New York 2008; André Lepecki (edited by), *Of the Presence of the Body: On Dance and Performance Theory*, Wesleyan University Press, Middletown CT 2004.

7. *Le Récital des Postures*, Festival Les Printemps de Sévelin, Losanna, 19-20 marzo 2014. Il lavoro si aggiudica il Premio Svizzero per la Creazione Coreografica 2017.

8. Léa Poiré parla di *Le Récital des Postures* come di una «pierre fondatrice» o di «Manifeste» della danza di Hugonnet, cfr. Léa Poiré, *Yasmine Hugonnet*, in «Mouvement», 7 février 2019, online: <http://www.mouvement.net/teteatete/portraits/yasmine-hugonnet> (u.v. 2/9/2020).

9. Intesa come un «sorgere delle Figure al di là di ogni figurazione», Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, trad. it. di Stefano Verdicchio, Quodlibet, Macerata 1999, p. 31 (I ed. *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, Paris 1981).

pattuito con la fissità, intesa come punto di bilanciamento di sollecitazioni che trattengono il corpo in uno stato-di-vibrazione. La coreografia s'incatena in sigilli d'immobilità per duellare con la durata. La composizione è votata alla ricerca di quell'escursione transitabile in cui il corpo, che è «addensamento e opacizzazione dei fenomeni»¹⁰, si scopre catturato in un tremore causato da un movimento interno alla postura che, nell'apparente staticità, continua ad agire come spinta sotterranea. André Lepecki, autore di una riflessione dai risvolti biopolitici sull'istanza coreografica del “restare fermi” (*remaining still*), sottolinea aspetti istruttivi per la comprensione della vicenda artistica di Hugonnet:

Questa intensificazione paronomastica dello *stare fermi* non solo richiede un nuovo regime dell'attenzione, una nuova cura rivolta ai meccanismi attraverso i quali il corpo danzante si manifesta, ma sfida il tempo stesso dell'ontologia aprendo a una radicale temporalità opposta all'istanza malinconica della danza: una temporalità che eccede i *confini formali della presenza*, non più legata alla sua presentazione. Questo è il senso che attribuisco alla nozione di Gaston Bachelard di «ontologia più lenta» (*ontologie plus lente*), un'ontologia di moltiplicazioni e intensificazioni, di fluidità energetiche e micromovimenti, un'ontologia di vibrazioni e ritardi, un'ontologia in ritardo¹¹.

In *Le Récital des Postures* le posture, che tramano con la fissità, si snodano in sequenze gestuali in cui intensità e fluidità, ondeggiamenti e vibrazioni, sospensioni e ritardi dispiegano un corpo “in allerta”. La scrittura cinetica, non più incline a esibizione del movimento, si nutre di una tensione carsica che produce modificazioni appena percepibili. È un progetto energetico in cui agisce un'idea di movimento fondata su una radicale riduzione di espansività. La figura è disposta cioè in un campo di immanenza tutto sbilanciato sul versante dell'accedere/percepire le micro-variazioni: la presenza è il prodotto di polarità affettive inscritte nell'*entre deux* tra massima ricettività/proattività corporea e massima passività/ascolto. Si direbbe un accordo non dissimile da quello che si raggiunge in certi stati di meditazione. Non è forse un caso che Hugonnet parli dell'abbandono «non solo come uno stato fisico» ma come una condizione prossima a «un umore, un sogno, un lasciarsi andare, uno sprofondamento sensuale verso il sonno»¹².

10. Michel de Certeau, *La scrittura della storia*, a cura di Silvano Facioni, trad. it. di Anna Jeronimidis, Jaca Book, Milano 2006, p. 243 (1 ed. *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris 1975).

11. André Lepecki, *Exhausting Dance*, cit., pp. 13-16 (corsivo nel testo dell'autore). Basandosi sull'ontologia cinetica della Modernità che Peter Sloterdijk fonda nell'«essere-per-il-movimento» (*being-toward-movement*), Lepecki sviluppa un'analisi critica centrata sui regimi disciplinari della Modernità che agiscono sul soggetto spinto alla produzione di «un movimento autonomo, auto-motivato, senza fine e spettacolare» (*ivi*, p. 13). In opposizione alla centralità del movimento che caratterizza la coreografia nella Modernità, lo studioso riconosce nello *still act* una postura che interrompe il flusso della storia, operando al contempo un'interrogazione critica. Egli analizza gli «atti d'immobilità» presenti nelle creazioni coreografiche contemporanee che agiscono come contro-pronunce rispetto all'egemonia della danza eretta sul movimento, in contrasto all'economia generale della mobilità che informa, sostiene e riproduce le formazioni ideologiche della Modernità tardocapitalista (*ivi*, p. 16). Sulla relazione tra danza, tempo e immobilità cfr. Stefano Tomassini, *Tempo fermo. Danza e performance alla prova dell'impossibile*, Scalpendi, Milano 2018.

12. Yasmine Hugonnet, *Its Not Like You Should Understand The Image I Wish To Show You but you May Let your Imagination Be Free to Wander*, intervista rilasciata in occasione della presentazione di *Le Récital des Postures* nella cornice del London International Mime Festival, 8 dicembre 2017, online: <http://londondance.com/articles/interviews/five-minutes-with-yasmine-hugonnet/> (u.v. 2/9/2020).

La postura non è dunque la semplice messa in forma del corpo in una posa, ma il luogo in cui converge una rete di tensioni e pressioni (es. forza di gravità, resistenza, peso). È la ricerca di uno stato che coincide con un'organizzazione della carne visitata dalla forma. È un'attenzione rivolta alla micro-vertigine che si manifesta quando il gesto, nel suo compimento, resta informato dalla latenza dell'appena accaduto. La postura devota a lentezza e *stillness* è il frutto dunque di una sapiente negoziazione fisico-mentale che procede per regolazioni minimali intorno a quel punto vitale in cui si genera una variazione di stato che densifica la presenza.

Transiti (coreo)grafici

Per comprendere a pieno la dimensione internamente dissociativa che fonda il movimento di *Le Récital des Postures*, vale la pena compiere un breve *detour* analizzando un lavoro successivo nel quale cogliere le ragioni dello snodarsi del movimento in andamenti germinativi. È il caso di *La Ronde/Quatuor* (2016)¹³, coreografia per quattro danzatori incardinata sulla linea organica del cerchio. In assenza di suono, la partitura si avvita e si (s)compone in una progressiva spaziatura tra i corpi: è l'intervallo di risonanza in cui una corrente trasformativa passa da una figura all'altra. Il movimento rotatorio, fondato su una trattenuta eccitazione spiralforme, è la traiettoria guida della composizione. Una meccanica caleidoscopica di variazioni nell'estrema lentezza¹⁴ si dispiega in una vera e propria architettura mobile. Lo svolgimento di questo millimetrico cerchio danzante richiama la potenza figurale della pittura vascolare, l'antico rituale della danza in gruppo delle tradizioni folkloriche, la sequenzialità ritmica delle giostre di cavalli, la sapienza meditativa del mandala, il cesello del rosone. La forma circolare e la dinamica rotativa agiscono in tutto e per tutto con un potere ipnotico-magnetico che cattura l'occhio dell'osservatore invitato a cogliere l'intensità dei concatenamenti. Yasmine Hugonnet si sofferma con precisione sul meccanismo dissociativo alla base dell'andamento simmetrico dei gesti.

La presenza corporea si fonda sull'attivazione di una dinamica attivo-passivo nel quadro di una reciprocità: ad esempio, io manipolo la mano sinistra di una performer, e sono a mia volta manipolata dall'altro, in una catena che coinvolge tutte le figure. Non si tratta semplicemente di porsi su un piano intersoggettivo, quanto di attivare una relazione tra i corpi su un altro livello. Il corpo si scopre dissociato tra una metà che vive una forma di abbandono e l'altra che agisce. Il danzatore fa l'esperienza di processare un'informazione e di generarla allo stesso tempo in un quadro di corrispondenze geometriche. La domanda di fondo è: «Come è possibile garantire il nostro spazio singolare e autonomo stando in un insieme?»¹⁵.

13. *La Ronde/Quatuor*, Festival Les Printemps de Sévelin, Théâtre Sévelin 36, Losanna, 6 febbraio 2016.

14. Vale la pena segnalare che nella formazione di Yasmine Hugonnet un posto rilevante ha lo studio della danza butoh, dalla quale, con ogni probabilità, ha acquisito l'esercizio della lentezza e del movimento ipercontrollato.

15. Yasmine Hugonnet, *Conversazione*, in Piersandra Di Matteo, *La poetica posturale di Yasmine Hugonnet*, in «Alfabeto2»,

La coreografa chiede agli interpreti di incarnare la propria coscienza del limite, con effetti sulla portata totale dell'organizzazione corporea. La sua decifrabilità è tutta *tra*-scritta nel metamorfico unisono a cui sono chiamati questi corpi "fratturati" tra ricezione e rilancio del gesto. Questo girotondo di corpi-in-con-tatto è l'esito di un movimento che passa da una figura all'altra attraverso le estremità degli arti: dita, polpastrelli, pianta del piede. Il mutuo ascolto tattile e la sintonizzazione affettiva invitano i danzatori a sdoppiare la propria focalizzazione interna, sezionando percettivamente il corpo in due parti: un lato è spinto alla ricerca di uno stato di abbandono/ricezione/ascolto, l'altro è mosso al compito di guida del gesto. Nel flusso si attiva una corrente trasformativa e agonistica complessiva che restituisce il movimento di *un'unica complessa figura*. L'esito è uno specchiarsi a catena di «corrispondenze geometriche» spinte lungo una curva gravitazionale che si distribuisce nello spazio come un'«intensità (coreo)grafica»¹⁶ (fig. 1 e 2).

La dinamica tra i corpi è informata da un'intrinseca politicità¹⁷ che interroga le dinamiche di potere in gioco nell'immagine del corpo e nelle sue relazioni. Il regime estetico di *La Ronde/Quatuor* abilita ad accogliere una relazionalità dove la "postura di sé" e la "postura dell'altro" si rivelano obsolete nella loro singolare identità. Esse si palesano nell'*in-betweenness* relato e correlato tra i danzatori che assumono, e a un tempo negano, il proprio ruolo di leader dell'azione: polarità di stato compresenti attraverso soglie di bilanciamento e alternanze. L'«ontologia politica della coreografia»¹⁸ si realizza in un «agire di concerto»¹⁹ – Hugonnet parla di un «comune stato di coscienza»²⁰ – non da intendersi come un operare in conformità, piuttosto come una transazione di scopi convergenti/divergenti che si esercita in una padronanza/delega del movimento senza pari. Al danzatore è richiesta una concentrazione estrema intesa come una tensione solidale che passa attraverso una sintonizzazione con il sentire (del)l'altro siglato in un accordo di espansioni e contrazioni del materiale corporeo. È un'irradianza che funziona per contiguità e si manifesta in riverbero. *La Ronde/Quatuor* palesa il processo internamente dissociativo che fonda la postura: il transito di biunivoche sollecitazioni dispiega un getto d'energia circolare che lavora sul cortocircuito tra principio e fine dell'azione, invitando lo spettatore a un raffinemento percettivo non dissimile da quello richiesto al danzatore.

14 agosto 2016, online: <https://www.alfabeta2.it/2016/08/14/la-poetica-posturale-yasmine-hugonnet/> (u.v. 4/8/2020).

16. Marie-Pierre Genecand, *Yasmine Hugonnet, l'art du mouvement arrêté*, in «Le Temps», 8 février 2016, online: <https://www.letemps.ch/culture/yasmine-hugonnet-lart-mouvement-arrete> (u.v. 2/9/2020). Il corsivo è di chi scrive.

17. Ana Vujanović, *Notes on the Politicality of Contemporary Dance*, in Stefan Hölscher – Gerald Siegmund (edited by), *Dance, Politics & Co-Immunity. Thinking Resistances. Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*, diaphanes, Zürich-Berlin 2013, vol. I, pp. 187-188.

18. André Lepecki, *Exhausting Dance*, cit., p. 45.

19. Judith Butler, *Notes toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2015, pp. 54-57 (trad. it. di Federico Zappino, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, Nottetempo, Milano 2017).

20. Yasmine Hugonnet, *Conversazione*, cit.



Fig. 1: Yasmine Hugonnet, *La Ronde/Quatuor*. © Anne-Laure Lechat.

Multiple (de)figurazioni

Torniamo a *Le Récital des Postures* per analizzare alcuni aspetti essenziali nella composizione coreografica dell'artista svizzera. Nel *solo*, la figura si mette letteralmente a nudo nel corso dell'azione. È una nudità affermata e obliata nella cruda densità del silenzio. Le posture che investono ogni porzione di corpo, dalla punta delle dita dei piedi ai capelli, saldano e disfano immagini che scoppiano per potenzialità. Convocano, di volta in volta, grotteschi sembianti d'animali mesopotamici, masse contratte con un "surplus di pelle" alla Berlinde De Bruyckere; richiamano alla mente, non senza un fine umorismo, le deformanti torsioni busto-gambe della pittura parietale egizia o la goffaggine calcolata di certi fumetti infantili; in esse si fanno strada i limiti dell'integrità anatomica della *Poupée* bellmeriana o la consistenza materica delle forme arcuate o degli *Studi di natura* di Louise Bourgeois; la levità armonica dell'Afrodite Cnidia di Prassitele si scioglie nella spigolosità di forme floreali; presenze esercitate sull'abolizione del volto si scoprono assimilate a tutta una serie di sculture classiche acefale; figure prese in un divenire animale, vegetale, minerale, lungo una linea di fuga che travalica ogni forma di imitazione. È un *continuum* di posture in cui significazioni, significanti e significati si dissolvono a tutto vantaggio di flussi deterritorializzati²¹. A questo proposito Gérard Mayen parla di «un sistema di proiezioni

21. Cfr. Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, trad. it. di Alessandro Serra, Quodlibet, Macerata 1996, p. 23 (I ed. *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, Paris 1975).



Fig. 2: Yasmine Hugonnet, *La Ronde/Quatuor*. © Anne-Laure Lechat.

immaginarie, un mosaico vivente di piani di intensità sensibili»²².

La coreografia impagina di fatto un organismo di sedimenti fantasmatici anacronistici che si esauriscono nel *tra*-passare morfogenetico da uno stato del corpo all'altro. Non si tratta della successione di *tableaux vivants* pronti a doppiare una precisa referenza (culturale), né dell'incorporazione di processi identificativi, qui il corpo non interpreta alcunché: non c'è un'immagine da far "corrispondere" a un immaginario predefinito. E nonostante questo, proprio in virtù di tale apertura, la composizione sortisce l'effetto di mostrarsi come la «porta d'accesso per una ricerca archeologica capace di comporre una storia dell'uomo attraverso corpo e gesti»²³. Significativa è la sorellanza stabilita tra coreografia e scultura²⁴. Spesso Hugonnet associa la sua danza alla pratica dello scolpire: è un modo per attribuire massimo valore al processo trasformativo tutto interno alla duttilità e alla malleabilità cangiante del materiale (corporeo), dalla cui modellazione affiora la postura. Serbatoio-setaccio di istanze affettive, immaginarie e simboliche a disposizione dello spettatore.

Il corpo letteralmente si svolge, rivolge, riavvolge mentre mantiene, contiene, *trattiene* (fig. 3).

22. Gérard Mayen, *Le Récital des Postures de Yasmine Hugonnet*, in «Danser Canal Historique», 24 janvier 2019, online: <https://dansercanalthistorique.fr/?q=content/le-recital-des-postures-de-yasmine-hugonnet> (u.v. 2/9/2020).

23. Yasmine Hugonnet, *Conversazione*, cit.

24. Cfr. Yasmine Hugonnet, *Le Récital des Postures*, intervista a cura di Chiara Pirri, commissionata dalla Fondazione Romaeuropa Festival per il programma di sala dello spettacolo, oggi consultabile online: <https://www.voicesofothers.com/interview/le-recital-des-postures/> (u.v. 2/9/2020); anche Yasmine Hugonnet, *Condivisione di un assolo. Conversazione con Yasmine Hugonnet*, intervista a cura di Camilla Guarino, in «Blog della Biennale Danza di Venezia», 22 giugno 2015, online: <https://ladanzanellacitta.wordpress.com/2015/06/22/condivisione-di-un-assolo-conversazione-con-yasmine-hugonnet/> (u.v. 2/9/2020).

Qualcosa resta inagito nella postura, mentre al contempo una piccola porzione si modifica. Plasticità ed elasticità sorpassano il normale investimento di muscoli, ossa, pelle, per abbracciare coreograficamente gli aspetti più minuti della corporeità, dall'alluce agli organi locutori (lo vedremo più avanti). In questo generale processo di de-gerarchizzazione del danzabile, i capelli intrattengono un ruolo singolare nel gioco delle trasfigurazioni, funzionando come «cinghie di trasmissione del gesto»²⁵. Tenuti tra le dita dei piedi, sono un'ulteriore estensione del corpo, oppure cancellano il volto come avviene nelle scarificazioni alla Ernest Bellocq, o simulano un paio di baffi quel tanto che basta a stringerli nell'incavo tra naso e bocca (fig. 4). Quest'impiego dei capelli è la spia di un tratto ricorrente nelle creazioni dell'artista: è la disposizione della scrittura coreografica a essere marcata da una corrente di *naïvité*. Qualcuno parla di umorismo. Si tratta invero di una precisa tattica compositiva basata sulla rimozione di preconcetti, auto-censure o cooptazioni linguistiche, sulla destituzione delle organizzazioni dominanti del corpo, esonerata a priori ogni gerarchia del gesto. Il corpo sospende normatività pre-istituita e si dispone finanche al rischio del "bizzarro": è il modo per accogliere ciò che si crede ecceda il discorso della danza.

Questa estensione del danzabile in *Le Récital des Postures* si suggella nella nudità. Il nudo s'inscrive nell'urgenza di rendere leggibile il fragile equilibrio interno di stati in conflitto che fondano le modulazioni posturali, giacché sono esse essenzialmente a danzare. Nel corso della performance Hugonnet si sveste, rinuncia al costume per fare fuori ogni tensione accessoria, per liberarsi dai vincoli di un qualsivoglia dominio estetico o immaginario predefinito:

All'inizio ho voluto fare i conti con una dimensione "decorativa", a partire dal senso che questa parola assume in relazione alla figura, e poi ho cambiato il mio punto di vista per domandarmi in modo radicale: «Che significa stare in piedi qui in questo luogo?». Trovo sia una domanda profonda, che investe la postura del soggetto, l'essere in un luogo, il fatto di occupare uno spazio e il conflitto di cui si fa carico. Tutto questo alla fine mi ha condotto alla nudità, che è arrivata dopo aver tentato varie strade. Alla fine per me era molto chiaro che quella fosse la condizione giusta per il lavoro e anche, infine, quella meno sessualmente connotata. La vera strategia per mettere da parte il mio sesso. È stato duro accettare la nudità, ma ora ne sono estremamente felice. È la qualità della presenza che muta, così come la visibilità del gesto²⁶.

Jean-Luc Nancy, filosofo che alla nudità ha dedicato non poche riflessioni, sottolinea che in sua presenza è un intero universo di referenze a essere *dérobée*²⁷ (s-vestito/sottratto). Nell'esposizione del corpo nudo – *ex-peau-sition* (in francese *peau* = pelle) – si manifesta un'esternalità che equivale alla danza della pelle dispiegata in una «palpitazione incarnata» (*palpitation incarnée*)²⁸. La figura denudata di Hugonnet occupa una regione mobile che coincide sostanzialmente con una spoliazione dei sensi

25. Rosita Boisseau, *A Périgueux, Yasmine Hugonnet lâche les cheveux*, in «Le Monde», 27 juillet 2018.

26. Yasmine Hugonnet, *Conversazione*, cit.

27. Cfr. Jean-Luc Nancy, *Il pensiero sottratto*, trad. it. di Mario Vergani, Bollati Boringhieri, Torino 2003 (I ed. *La pensée dérobée*, Galilée, Paris 2001).

28. Gérard Mayen, *Le Récital des Postures de Yasmine Hugonnet*, cit.



Fig. 3: Yasmine Hugonnet, *Le Récital des Postures*. © Anne-Laure Lechat.



Fig. 4: Yasmine Hugonnet, *Le Récital des Postures*. © Anne-Laure Lechat.

attribuiti al corpo che danza. Prendendo a prestito un passaggio del saggio *La pelle delle immagini* di Nancy e Ferrari, si potrebbe affermare che nella scena di *Le Récital des Postures*:

L'immagine del nudo rimette ogni volta in gioco la propria nudità, si gioca la propria pelle d'immagine: presentazione integrale, in primo piano sul piano unico dell'immagine, del fatto che non si dà un altro piano, non c'è una profondità dissimulata, non c'è segreto. Il segreto è sulla pelle (il segreto e la sua sacertà)²⁹.

L'interiorità è qui allo stesso posto dell'esteriorità. Questa nudità è dunque un'«esperienza» che non ha nulla a che vedere con lo svelarsi. Non è neppure l'accesso a una presenza immediata quanto piuttosto l'abbandono dei significati dati attraverso ciò che si sottrae e che «non smette così di denudarsi»³⁰: il corpo si libera dalle attese e si apre allo spettatore, sprovvisto di un *habitus* interpretativo.

Udibilità del corpo sonico

In un'intervista rilasciata a qualche anno di distanza dalla concezione di *Le Récital des Postures*, Yasmine Hugonnet descrive la coreografia come «un concerto per uno strumento musicale»: il corpo, e associa la dinamica posturale alle variazioni che informano il «canto»³¹. Il rimando all'universo acustico è tutt'altro che fortuito. Per coglierne a pieno il senso, occorre soffermarsi sulla scelta radicale del silenzio. L'assenza di una colonna sonora o di una partitura musicale che accompagni la coreografia s'impone come una costante dei lavori successivi alla performance di breve durata *Le Rituel des Fausses Fleurs* (2013)³². Non di poco conto è notare che *Le Récital* era stato originariamente concepito con sonorità che avrebbero dovuto conferire alla creazione un «colore senza imporlo», qualcosa vicino a una qualità atmosferica. Insoddisfatta, Hugonnet elimina ogni presenza sonora la sera prima del debutto:

La musica ha decisamente contribuito alla creazione della performance, ne ha scandito il processo e attivato le dinamiche compositive, ma a un certo punto, è stato evidente che occorreva un gesto radicale, perché lo spettatore potesse veramente guardare, riallinearsi il più profondamente possibile, alle domande: «Che cos'è? posso nominare quello che accade davanti ai miei occhi? cosa sto sentendo? che cos'è per me?». Quanto più si tolgono le cose, tanto più ci si trova di fronte a queste questioni³³.

29. Federico Ferrari e Jean-Luc Nancy, *La pelle delle immagini*, trad. it. di Federico Ferrari, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 8 (I ed. *Nous sommes: la peau des images*, Gevaert, Bruxelles 2002).

30. Jean-Luc Nancy, *Il pensiero sottratto*, cit., p. 21.

31. Yasmine Hugonnet, *Its Not Like You Should Understand*, cit. (corsivo di chi scrive). Altrove Hugonnet afferma anche: «Le geste, le visage, la voix, sont come le notes d'un clavier avec lesquelles je peux vraiment jouer», in Léa Poiré, *Yasmine Hugonnet*, cit.

32. *Le Rituel des Fausses Fleurs* è ultimo lavoro in cui è presente una punteggiatura di rarefatti inserti sonori, accenti minimali e concreti. Si tratta per lo più dell'elaborazione di suoni di natura che cooperano alla creazione di una serie di allusioni che rinviano a un finto universo bucolico nel quadro di un divertito sensualismo preraffaelita e a maliziose movenze samoane. Cruciale è la collaborazione con il compositore Michael Nick, con cui la coreografa continuerà a dialogare artisticamente anche nelle opere successive sprovviste di musica (ma non di suono).

33. Yasmine Hugonnet, *Conversazione*, cit.

L'assenza di musica sarà d'ora in poi un elemento strutturale delle creazioni di Hugonnet. Ma al contrario di una quiete percettiva, il silenzio produce una tensione anecoica che serve un sentire amplificato. È la predisposizione di una peculiare qualità d'ascolto sintonizzato sull'intrinseca ritmica del movimento e sui rumori del corpo, generalmente occultati che ora chiedono di essere ascoltati. Secondo Bojana Kunst, il corpo sintonizzato con i propri rumori acquista una voce propria la cui udibilità è strettamente connessa alla posizione emancipatoria esercitata nei confronti del corpo stesso, delle sue rappresentazioni, ancor più della soggettività che lo sostiene:

La scoperta emancipatoria della *voce del corpo* è quindi strettamente connessa con il modo in cui una visione politica e culturale viene assunta dal corpo, corpo che non è più oggetto di iscrizione del potere linguistico o oggetto di civilizzazione e di attribuzione del sociale. Quando si danza, il corpo contemporaneo non è più messo a tacere dal potere sovrachiarante del linguaggio dell'Altro. Ora è un corpo sonoro, gravitazionale, pesante, rumoroso e anche fluido e sfuggente, aperto³⁴.

Questa audibilità³⁵ dispone la rivelazione del «corpo sonico» (*sonic body*), vale a dire di una corporeità immersa in uno spazio pieno di suggestioni acustiche in cui l'atto uditivo non è più diretto verso l'esterno, verso il mondo, ma rivolto all'interno, e capace così di abbracciare contemporaneamente risonanze interiori, immaginazione e biologia³⁶. Il silenzio è dunque il campo che consente l'emersione dei rumori del corpo che viaggiano sottotraccia: il battito del cuore, l'andamento ritentivo/espulsivo del respiro, le attività dello stomaco, gli sfregamenti dei denti, la deglutizione della saliva... Esso è la tattica estrema per risvegliare la sensazione del movimento, espandere il senso della durata, alterare l'intuizione dello spazio e generare quindi «uno stato di allarme percettivo»³⁷.

Si tratta di un'audizione-auscultazione gravida di conseguenze anche per lo spettatore: risa, sbadigli e colpi di tosse diventano eclatanti, e sono contemplati come parte indiscussa del paesaggio sonoro complessivo. La vigilanza acustica e l'amplificazione percettiva, di cui si fa esperienza durante le performance, possono causare disagio e imbarazzo oppure una forma di intima complicità, giacché ciò che si sperimenta non è tanto il limite del suono, quanto il limite della propria capacità di ascolto, e quindi dell'immaginazione che lo rende pensabile. La soglia sensibile inaugurata dal silenzio coincide per Salomé Voegelin con un vero e proprio processo generativo del rumore:

Quando non c'è nulla da sentire, molte cose iniziano a suonare. Il silenzio non è l'assenza di suono ma l'inizio dell'ascolto. Questo è l'ascolto inteso come *processo generativo* non di rumori esterni, ma provenienti dall'interno, dal corpo, lì dove la mia soggettività è al centro della produzione sonora, e sono udibile a me stesso. Il silenzio mi rivela i miei suoni: la mia testa, il mio

34. Bojana Kunst, *The Voice of the Dancing Body*, in «Frakcija Performing Arts Journal», vol. II, n. 51-52, 2009, pp. 145-152: p. 146 (corsivo di chi scrive).

35. Suggestivamente Stefano Tommasini parla di «ascolto articolare» in *Tempo fermo*, cit., p. 93.

36. Cfr. Brandon LaBelle, *The Sonic Body*, in Annette Stahmer (edited by), *Parole #2: Phonetic Skin/Phonetische Haut*, Salon Verlag/Errant Bodies Press, Berlin 2012, pp. 97-99: p. 97.

37. Gérard Mayen, *Le Récital des Postures de Yasmine Hugonnet*, cit.

stomaco, il mio corpo diventano il loro conduttore. [...] Divento il mio paesaggio sonoro (*sound-scape*) che si manifesta da me. L'esplosiva centrifugalità del rumore trova un movimento centripeto a cui corrispondere: il silenzio occupa la loro ondulazione³⁸.

Non semplice «privazione di suono» ma sua specifica qualità, il silenzio è nella ricerca di Hugonnet la regione dinamica in cui la scrittura coreografica diviene in grado di dispiegare un peculiare «spazio vocalico»³⁹ (aspetto che risulterà tanto più vero nell'acquisizione della tecnica ventriloqua). Ciò che importa notare qui è che il silenzio è il mezzo attraverso cui la partitura corporea “è suonata” attraverso le posture, in stretto dialogo con un raffinato disegno luci che contribuisce a bagnare, far pulsare, scontornare, opacizzare, stagliare la figura. L'ambiente flessibile e senziente prodotto dall'alleanza tra silenzio e luci concorre a determinare la relazione corpo-spazio agendo come principio generatore, *virtus causandi*: mette all'opera il potere di morfogenesi che fonda e investe la postura.

Una coreografa ventriloqua

Il silenzio di *Le Récital des Postures* è infine tatuato da una perturbante presenza vocale. Negli ultimi istanti del *solo*, Hugonnet guadagna nuda il proscenio, con lo sguardo fisso sulla platea, a bocca chiusa, dà corpo a una “voce senza parlante”. Dichiaratamente fronteggiando lo spettatore, la figura – che si rappresenta muta per via dell'interdizione dei movimenti dell'apparato fonatorio terminale – emette il testo che se segue:

*A, A, A, Allez, Allez, Aléas
 allez allez allez allez allez allez allez
 Go go go go go! gogogogogogogo
 Cocococococquiquiquiquiqui
 Quiquonque kingkong kingkong quiquiquiquiquii
 (Suite Sons laringiques-animaliers)
 Oui..... (longue descente)
 We a a are gooooooing toototoo dance together
 No! no!no!no no don't resist, Let your attention dance!
 Oui c'est ça! Oui ! Oui, Encore, encorrrrrrrrrrrrrr
 We are ready
 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0
 An Unisson
 We are Dancing Together a Delicious Unisson
 Delicious Unisson⁴⁰*

Questa combinazione di grappoli fonici e parole è emessa da un misterioso gesto fonatorio marcato dall'inibizione dei muscoli facciali che lascia lo spettatore interdetto circa la fonte dell'emissione, intento

38. Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*, Bloomsbury Publishing, London 2010, p. 83.

39. Steven Connor, *La voce come medium. Storia culturale del ventriloquio*, Sossella, Roma 2007, p. 28.

40. Testo avuto in gentile concessione dell'artista.

a fare i conti con l'ambiguità della propria percezione. Hugonnet impiega inaspettamente la tecnica ventriloqua. La schisi tra l'enunciazione e l'assenza di movimento della bocca decreta una paradossale forma di (dis)incorporazione. La coreografia accoglie l'illusione di una "rottura" con il proprio supporto corporeo (suggendo l'esternalità della fonte sonora), restando un accadimento corporeo che investe mucose e cartilagini, diaframma e laringe, corde vocali e polmoni.

Se nella scena contemporanea l'arte di emettere parole senza movimenti facciali è un modo peculiare di interrogare e surclassare l'evento corporeo del linguaggio⁴¹, il *transito* tutto interno della voce, nell'universo coreografico di Hugonnet, conta per la forza che ha di lasciar *intravedere* un'intensità energetica *in fieri*. L'esercizio della voce attiva giochi intra-muscolari, pieni e vuoti, «anima l'intero corpo, in particolare la testa, le mani e le braccia, ma anche, in proporzione, e secondo le circostanze, le porzioni del corpo più lontane dai centri della consapevolezza e della produzione della parola vocale, in un *sensibile lavoro di gestualità*»⁴².

Il ventriloquio, che Hugonnet apprende con scrupolosa dedizione da autodidatta⁴³, è utilizzato per il suo repertorio gestuale che coinvolge movimenti connessi agli orifizi, all'apparato respiratorio, alla cavità buccale, a muscoli intercostali e porzioni elastiche della parete addominale. Questa *danza alla rovescia* che si articola da un dentro a un dentro conferisce una dinamica al corpo intero, trasformandolo in un risonatore integrale. La voce è qui movimento respiratorio, muscolare e articolare; è il dispiegarsi di un «corpo secondario» da intendersi come la «proiezione di un nuovo modo di possedere o ossere un corpo, formato e sostenuto dalle operazioni autonome della voce»⁴⁴.

Con questo inganno acustico, Hugonnet amplifica la percezione del *corpo vivente* nel quale si rinnova la «paradossale topologia»⁴⁵ della voce che è intersezione di corpo e linguaggio [*between-the-two*⁴⁶], senza coincidere pienamente né con l'uno né con l'altro. Il situarsi dell'articolazione tra corpo e parola è qui sbilanciato sul versante della pulsione ritmico-vibratoria prodotta dal percorso aeriforme e volatile della vocalizzazione. Afferma Hugonnet:

Usare la tecnica ventriloqua per me significa fare i conti con la voce che vuole uscire fuori, che incontra i meandri del corpo, suo mezzo e ostacolo, dovendolo in qualche modo superare. Il potere della voce deriva dalla sua capacità di caricare, vivificare, rilanciare l'energia. Questa corrente ha per effetto l'amplificazione di cosa è essere vivi. La voce è un atto di presenza⁴⁷.

41. Cfr. Piersandra Di Matteo, *Teatro e voce (dis)incorporata*, in Matteo Bonazzi – Carlo Serra – Silvia Vizzardelli (a cura di), *Voce. Un incontro tra filosofia e psicoanalisi*, Mimesis, Milano 2019, pp. 165-174.

42. Steven Connor, *La voce come medium*, cit., p. 25 (corsivo di chi scrive).

43. «Non ho dunque deciso di diventare ventriloqua. Non è qualcosa che ho scelto, ma qualcosa che ho scoperto e ho appreso da autodidatta, cosciente che non si trattava di imparare semplicemente un'altra lingua, ma di essere aperta alle trasformazioni che innesca a livello percettivo» (Yasmine Hugonnet, *Conversazione*, cit.).

44. Steven Connor, *La voce come medium*, cit., p. 51.

45. Mladen Dolar, *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicoanalisi*, a cura di Luigi Francesco Clemente, Orthotes, Napoli 2014, p. 88 (1 ed. *A Voice and Nothing More*, MIT Press, Cambridge, MA 2006).

46. *Ivi*, p. 122.

47. Yasmine Hugonnet, *Conversazione*, cit.

Se il ventriloquo consente di «riflettere sui poteri e i significati della voce in quanto tale»⁴⁸, la coreografa si serve di questa tecnica per lavorare sulla natura «transitiva»⁴⁹ della voce alla ricerca di un'immobilità attiva. L'essere parlati dalla materialità della voce, per Hugonnet innesca una «forma di auto-ipnosi» che consente di «viaggiare *nella* carne»⁵⁰ ed esercitare, lì dove qualcosa *si muove* stando fermi, la soglia tra visibile e invisibile.

La caparbità pragmatica – che Hugonnet traduce in autodisciplina quotidiana – la conduce alla creazione di un lavoro totalmente centrato sul ventriloquo, *La Traversée des Langues* (2015). Nel silenzio, il corpo articola moduli gestuali improntati alla fissità nei quali si incistano atti di nominazione, frammenti in francese e inglese. Il loro interscambio segnala l'intento di sostare nel linguaggio suggerendone un superamento. Le parole, sbilanciate sulla sfera materiale del *dire*, paiono sollevarsi sottopelle dando vita a un *phonetic skin*⁵¹: l'involucro sensibile della pelle è membrana di riverberazione delle onde sonore⁵² che producono il “movimento interno” delle posture che prediligono le articolazioni degli arti superiori, intenti a circumnavigare il volto. Proprio il volto acquista una propria centralità coreografica nell'esatto istante in cui i movimenti di muscoli mimico-facciali sono impediti. La partitura promuove caroselli di serissimi ghigni, smorfie, movimenti (coreo)grafici della lingua. È una sequenza che culmina nel paradosso di un corpo acefalo, un essere decollato che danza (fig. 5), instradamento a una tensione desoggettivante che inquieta l'anatomia.

Il testo pronunciato nella *Traversée des Langues* è emerso durante le prove attraverso randomiceni associativi tra le parole. Esse non valgono tanto per ciò-che-significano *ma più* propriamente per il fatto-che-sono-pronunciate per mezzo di *un* «mediatore evanescente»⁵³, per aver rotto il silenzio dello spazio coreografico e ampliato la sua portata sonora. L'attenzione alla materia acustica della voce si manifesta in un corpo che “parla” ma che non vuole comunicare, non vuole essere riconosciuta se non come forma di godimento⁵⁴: parola-suono, materia sonora, corpo in vibrazione⁵⁵.

In questa performance, come nella breve sequenza ventriloqua di *Le Récital*, l'occultamento del ge-

48. Steven Connor, *La voce come medium*, cit., p. 30.

49. *Ivi*, p. 39.

50. Le espressioni sono tratte dalla conversazione con Hugonnet coordinata da chi scrive, avvenuta nel quadro di *Myself is Another*, a cura di Ilenia Caleo e Annalisa Sacchi, progetto collaterale della mostra allestita a Punta della Dogana *Dancing with Myself*, Teatrino di Palazzo Grassi, Venezia 5 dicembre 2019.

51. Cfr. Annette Stahmer (edited by), *Parole #2: Phonetic Skin/Phonetische Haut*, cit.

52. Per la nozione di involucro sonoro (*enveloppe sonore*) cfr. Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Editions Dunod, Paris 1985 (trad. it. di Antonio Verdolin, *L'Io pelle*, a cura di Claudio Neri, Borla, Roma 1987).

53. Mladen Dolar, *La voce del padrone*, cit., p. 25.

54. Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris 1974 (ed. it. *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Venezia 1979).

55. Questa dimensione ha conseguenze anche sul piano della relazione con lo spettatore in quanto *trasmissione vibrazionale* «intermateriale» che agisce nello spazio tra la produzione di suono e l'ascolto con precise conseguenze sulla configurazione spaziale di tale esperienza. Cfr. Nina Sun Eidsheim, *Sensing Sound: Singing & Listening as Vibrational Practice*, Duke University Press, Durham-London 2015, pp. 169-185: «Ciò che intendiamo come suono alla fine riverbera in tutto il corpo materiale che lo produce e lo percepisce; è proprio perché il suono – energia ondeggiante – viene trasdotto attraverso il corpo dell'ascoltatore che è percepito» (p. 180).



Fig. 5: Yasmine Hugonnet, *La Traversée des Langues*. © Anne-Laure Lechat.

sto fonatorio non è inscenato per dare voce umana a pupazzi e marionette: in questa fase Hugonnet non è interessata a richiamare teatralmente l'universo del ventriloquio ma a investigare cosa “può un corpo” sotto l'azione della voce che agisce come forza cinetica interna. Gli effetti prodotti sul piano della «configurazione spaziale performer-e-pubblico»⁵⁶ sono da intendersi come esercizi di de-gerarchizzazione del percepito. A essere rinnovata è la relazione tra orecchio e occhio, se è vero – com'è vero – che la voce ventriloqua si palesa allo spettatore nel contrappunto tra udibile e visibile, a partire cioè dal disaccordo percettivo in cui lo sguardo (le labbra chiuse) e la voce (che nella sua rappresentazione disincarnata è pur sempre espressione della singolare *unicità* del corpo che la emette⁵⁷) appaiono come oggetti del loro reciproco scarto⁵⁸.

Immaginazione vocalica

La Traversée des Langues può essere inteso come il passaggio obbligato per una piena esplorazione dell'enunciazione ventriloqua. Questa tecnica d'occultamento della fonte vocale diviene col tempo una strategia pienamente consapevole in termini espressivi. Aspetto che si evidenzia in *Se Sentir Vivant* (2017)⁵⁹. Qui l'organicità nascosta del ventriloquio non è più impiegata esclusivamente come corrente energetica sotterranea ma serve i giochi dell'immaginazione attraverso l'irriducibile eternalità della

56. «Performer-and-audience spatial configurations» (Nina Sun Eidsheim, *Sensing Sound*, cit., p. 79).

57. Cfr. Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003.

58. Mladen Dolar, *La voce del padrone*, cit., p. 82.

59. *Se Sentir Vivant*, Arsenic Festival, Losanna, 22 marzo 2017.

voce. Si fa strada invece l'illusione, propria del ventriloquo, di dare voce a un corpo esterno, residuale, che in Hugonnet assume – lo vedremo – il semblante di un oggetto parziale⁶⁰.

Se Sentir Vivant cattura il corpo nel silenzio e dà avvio a una tessitura di oscillazioni, rispecchiamenti palmo/pianta del piede, arti inferiori/superiori in un gioco di corrispondenze (a)simmetriche con la propria ombra. La figura si espone per prendere parola, e lo fa attivando uno schema di multiple fluttuazioni in successione, leve e spostamenti vigilati del peso. Una sequenza di smorfie esasperate, tic della fonazione, grida, sono sostenuti dall'enfasi del respiro in andamento pneumatico. Il gesto minimale si sbraca via via in scariche vocali, svuotamenti d'aria, suoni gutturali simili a rituali di pianto balcanici o alla lamentazione tragica di una cattiva recitazione, cacofonie.

Il «ritmo del respiro, progressivamente sonorizzato come *pneuma* organico»⁶¹ è il vassoio su cui s'innesta un complesso *mouthing*⁶²: un'estesa gamma di movimenti facciali, alterazioni muscolari del viso, gesti buccali prodotti dalla spinta elasticità della cavità orale, tale che la sequenza di (tras)figurazioni risulti capace di fare del volto uno spazio preminente, autonomamente coreografico con proprie valenze estetiche.

Raggiunta la posizione centrale, la figura – jeans e camicetta bianca – emette i versi incipitari del Canto I della *Divina Commedia* di Dante Alighieri. Sono proferiti (prima in italiano, poi in francese e inglese) con la tecnica ventriloqua davanti a un libro posizionato a terra. Lo spettatore ha la paradossale sensazione di ascoltare l'eco di una lettura silenziosa. Di lì a poco la voce viene dirottata sulle dita di una mano convergenti sui polpastrelli. Mentre lo sguardo indugia sul libro la mano “parla”. È una condotta omologa a quella infantile delle ombre cinesi che generano forme animali dai movimenti della mano proiettati su una parete. Ma qui non c'è uno sfondo da animare. Si tratta di «rendere parlante un altro corpo»⁶³: l'apertura-chiusura delle dita coincide con l'esatta scansione del testo, avvalorando la volontà di credere nello spostamento della voce su un corpo/oggetto esterno (così come accade per pupazzi e marionette).

All'altezza del verso «guardai in alto e vidi le sue spalle» la danzatrice rinuncia alla lettura, si distende sul fianco mentre il testo continua a essere “proferito” da questo pezzo di corpo a-guisa-di-serpente (fig. 6). Hugonnet dispone un teatrino in cui l'organicità nascosta della fonazione si scambia di posto con una (quasi) inorganica corporeità. La voce surclassa il soggetto della vera enunciazione, manifestandosi in una porzione autonomizzata del corpo bypassato per eccesso.

60. L'oggetto-voce, *surplus* autonomamente perturbante, si manifesta e si accampa nello spazio scenico come un'escrescenza che non aderisce più al corpo dell'emissione, segnalando una rottura dissociante che intacca visibilmente la presenza. Cfr. Mladen Dolar, *The Object Voice*, in Renata Salecl – Slavoj Žižek (edited by), *Gaze and Voice as Love Objects*, Duke University Press, Durham 1996, pp. 7-31.

61. Stefano Tomassini, *Tempo fermo*, cit., p. 94.

62. Cfr. Brandon LaBelle, *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, Bloomsbury Academic, New York/London 2014, pp. 7-9.

63. Yasmine Hugonnet, *Conversazione*, cit.



Fig. 6: Yasmine Hugonnet, *Se Sentir Vivant*. © Anne-Laure Lechat.

Riversa a terra, con gli occhi chiusi, la figura sembra dormire. Eppure la voce continua a manifestarsi da un corpo parlante come fosse morto⁶⁴. La pronuncia disincorporata che per sua natura evoca «la voce del morto»⁶⁵ veicola la natura ultramondana della parola dantesca. Non si potrebbe forse riconoscere in questa dissociazione un'allusione alla doppia postura di Dante poeta e personaggio, *auctor* e *agens* della *Divina Commedia*?

La performance reclama un «corpo-in-invenzione»⁶⁶ capace di contraddire il corpo dell'emissione e competere con esso, provocando l'inesauribile inclinazione dell'umano a collegare la voce a una sorgente, qualunque essa sia. *Se Sentir Vivant* induce lo spettatore dunque a chiedersi: «Chi parla qui? Il libro? Il morto? Il serpente?...», così facendo è l'intero universo spettacolare della ventriloquia ad essere orchestrato, un gioco di specchi in cui una certa dose di sublime risuona nel pieno materialismo del corpo.

Tutta la consapevolezza ventriloqua, acquisita negli anni di ricerca solitaria, in *Chro no lo gi cal / Trio*⁶⁷ (2018) è infine passata al vaglio di una scrittura coreografica con più interpreti. Il ventriloquio diventa un patrimonio da condividere con le danzatrici Ruth Child e Audrey Gaisan Doncel⁶⁸.

64. Al verso «Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso» Hugonnet si pone spalle al pubblico, infine si rialza e riprende il testo in francese e in inglese, scandendo la sequenza gestuale in base ai suoni ritmati, a emissioni variate in differenti registri e altezze tonali.

65. Mladen Dolar, *La voce del padrone*, cit., p. 78.

66. Steven Connor, *La voce come medium*, cit., p. 52.

67. *Chro no lo gi cal / Trio*, Théâtre de Vidy, Losanna, 6 novembre 2018.

68. La ricerca di Hugonnet prevede, come sua componente fondamentale, una fase solitaria di studio e un periodo conseguente in cui sperimentare l'estensibilità dei risultati conquistati attraverso dinamiche trasmissive e forme della reciprocità. È

La performance nasce come un'investigazione sul tempo, sul trascorrere biologico, sulla percezione della durata che sconfessa la scansione cronologica. Il titolo *Chro no lo gi cal* tradisce l'intento, disponendo a critica il concetto che veicola: è sequenziato graficamente e sillabato in scena. Il richiamo al tempo, e alla logica che lo sottende, è inciso da intervalli tipografici che corrispondono a inibizioni topografiche dello spazio scenico. Hugonnet rivela con chiarezza come affetti, cronologie motorie, riverberi sequenziali possano interagire simultaneamente nel processo compositivo attraverso echi e prolessi temporali:

Se, ad esempio, sono distesa sul mio ventre totalmente rilassata e comincio a sollevare un braccio, posso osservare cosa quel semplice gesto comporta, quali sono i movimenti anticipatori, le dinamiche dei miei muscoli profondi, gli echi periferici. Prima di sollevare il polso sinistro, potrei aver mosso il collo, contratto la pancia, serrato le labbra, forse anche la tonicità del braccio destro è già stata colpita. [...] L'atto creativo si trova proprio in quel punto: occorre conoscere i livelli articolatori e le cronologie motorie che conducono al gesto, al fine di comporli, di opporsi ad essi, di alterare il loro corso o il ritmo; occorre prestare attenzione a ciò che provocano emotivamente dentro di me⁶⁹.

La coreografa è interessata all'intervallo *tra* l'“adesso” del movimento e l'istante successivo, quando il corpo è ancora improntato da istanze che restano attive nella trasformazione. È lì che il gesto si emancipa dalla cronologia⁷⁰: l'attenzione dell'interprete non è rivolta più solamente al compimento dell'azione ma è concentrata sulla latenza di cui il movimento porta traccia nella sua progressione. Non è un caso che proprio il transito sequenziale catturato dal dispositivo ottico di Eadweard Muybridge sia richiamato in una concatenazione braccia-gambe che interessa le tre danzatrici allineate longitudinalmente.

Questo processo di derive temporali è fomentato dalla polivocalità intercorporea che rimbalza tra le interpreti in una scena femminile, al femminile: la sobria scrittura coreografica è infatti scandita da partiture di respiri sonori, mugugni, balbettii, vocalizzi e sonorizzazioni prossime al canto, andamenti litanici, pronunce ventriloque⁷¹. *Chro no lo gi cal / Trio* innesca un sistema di rispon-

lo stesso transito riconoscibile tra la poetica posturale di *Le Récital* e il suo avanzamento collettivo nella dinamica germinativa di *La Ronde/Quatuor*. Vale la pena notare che per *Le Récital* Hugonnet prevede la possibile articolazione-trasmissione in una dinamica di gruppo: è la versione *Extensions*, ospitata da La Biennale College Danza di Venezia 2015, diretta da Virgilio Sieni. Si tratta di una variante del progetto originale ripensato per sette interpreti e concepito come la condivisione di un assolo. Le geometrie posturali del *solo* sono trasmesse ai danzatori, vietando il contatto fisico e ogni forma di interrelazione. *Le Récital des Postures – Extensions* lavora a dispiegare singolarità situate nello spazio puntando sulla moltiplicazione delle azioni attraverso ascolto e reciprocazione a distanza (Palazzo Trevisan, Venezia, 25-27-28 giugno 2015).

69. Cfr. le note d'intenzione di Yasmine Hugonnet relative al percorso di ricerca di *Chro no lo gi cal / Trio*, novembre 2016, documento scritto in collaborazione con Mathieu Bouvier, online: https://yasminehugonnet.files.wordpress.com/2019/02/chronological-trio-_eng_05.02.19.pdf (u.v. 2/9/2020).

70. Cfr. Stefano Tomassini, *Yasmine Hugonnet e la vittoria sul Tempo*, in «Artribune», 11 gennaio 2019, online: <https://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2019/01/yasmine-hugonnet-festival-firenze/> (u.v. 2/9/2020).

71. In ventriloquio è pronunciato anche un estratto dal *De Rerum Natura* (Libro V, 534-563) di Lucrezio (in latino). Per cogliere il legame con l'interesse di Hugonnet per la fisica quantistica e le connesse riflessioni sul tempo, cfr. Thomas Hahn, *Chro no lo gi cal: Entretien avec Yasmine Hugonnet*, in «Danser Canal Historique», 18 janvier 2019, online: <https://dansercanalthistorique.fr/?q=content/chro-no-lo-gi-cal-entretien-avec-yasmine-hugonnet> (u.v. 2/9/2020).

ze sonoro/posturali che danno vita a un concerto coreo-grafico-musicale. Il gesto s'annoda a precise modulazioni vocali e ogni articolazione gestuale si scopre riflessa nella voce (e viceversa)⁷². Piccoli radiomicrofoni vicini alla bocca raccolgono minime vibrazioni e sibili delle voci. Il respiro ora sostiene una nota tenuta, ora risente della compressione del diaframma o della piegatura dall'indietro del volto. Echi tra le sillabe si amalgamano con sussurri parzialmente impercettibili, si distribuiscono tra una danzatrice e l'altra attraverso un processo di segmentazione vocale che corrisponde a precise sezioni del gesto. La severa dizione, l'inespressività dei volti, lo sguardo vuoto cooperano alla creazione di una presenza fondata sul riverbero acustico tra i corpi, come ad esempio quando una interprete spalanca la bocca in silenzio e la compagna lancia un grido lacerante appena schiudendo le labbra. La confusione percettiva è alimentata dalla prossimità dei corpi⁷³, in cui l'una si fa estensione dell'altra, invitando lo spettatore a ricomporre la figura umana.

Due danzatrici, in abito di velluto a foggia rinascimentale e gorgiera, danno vita a costellazioni gestuali intonate a cura, agonia, desiderio. Come fuggite da un dipinto fiammingo, scivolano dentro gli spessi costumi che nascondono le linee del corpo e alimentano incastri inusitati con i corpi nudi (fig. 7). Qualcosa della loro paradossale relazione si svela nel richiamo klimtiano a *Le tre diverse età della donna* (1905), che pare comporsi/scomporsi sotto lo sguardo dello spettatore suggerendo un moderno vaticinio.

Hugonnet è innegabilmente interessata a evocare la fenomenologia che lega voce dissociata e universo corporeo femminile e lo fa alludendo alla scena oracolare della Pizia, figura legata alla dea della Terra, ai culti arcaici della fertilità, ma anche agli aspetti dionisiaci dell'Oracolo delfico. Essa rappresenta il primo fenomeno della tradizione occidentale che abbia associato corpo femminile, arti della divinazione e ventriloquio. Rivelatrice è la scenografia progettata da Nadia Lauro. Il set è pensato come una struttura praticabile a tre livelli ascendenti: i gradi di pendenza funzionano come «tre diverse età temporali, tre diverse possibilità di effetti della presenza, tre diverse modalità di trasmissione, e che allungano la prospettiva della visione dello spettatore, scombinando di continuo i piani delle proporzioni»⁷⁴. Riferendosi alle nuvole di gas sospese tra proferimenti ventriloqui, Lauro parla di «uno spazio metafisico, un luogo senza tempo, una specie di architettura *geotermica*»⁷⁵ per via di bocchette nascoste

72. Ad esempio, il sollevamento graduale di entrambe le braccia coincide con un crescendo vocale. Schemi analoghi si costruiscono sull'asse di corrispondenza e contrappunto tra accelerazione e decelerazione ritmica.

73. Puntuale è la descrizione di Céline Gauthier: «quando il [...] tallone [di una danzatrice] viene sollevato, il suo piede si inclina per poggiare sul bordo esterno del metatarso; il ginocchio si piega, l'anca si torce e con un effetto eco la testa si inclina. Il corpo sembra essere sorretto da impercettibili sostegni, profondamente interiorizzati dal lavoro dello yoga. [...] una di loro è animata da uno slancio simile a quello della caduta – sembra abbandonare il suo peso a terra; tuttavia la dinamica in atto evoca piuttosto un brusco taglio nell'equilibrio della sua linea gravitazionale, come un collasso interiore; la scarica energetica così prodotta viene raccolta dalla sua complice che accoglie tra le mani il corpo flessibile ma inerte». Cfr. Céline Gauthier, *Chrono no lo gi cal, Yasmine Hugonnet*, in «Maculture», 24 gennaio 2019, online: <https://www.maculture.fr/critiques/chronological-hugonnet/> (u.v. 2/9/2020).

74. Stefano Tomassini, *Yasmine Hugonnet e la vittoria sul Tempo*, cit.

75. Cfr. materiali testuali relativi alla concezione del lavoro, cit.



Fig. 7: Yasmine Hugonnet, *Chro no lo gi cal / Trio*. © Anne-Laure Lechat.



Fig. 8: Yasmine Hugonnet, *Chro no lo gi cal / Trio*. © Anne-Laure Lechat.

sotto il pavimento da cui fuoriesce del fumo che abita lo spazio in forma di denso vapore (fig. 8).

La tradizione vuole che la Pizia, sacerdotessa di Apollo, fosse la portavoce del dio grazie al transito corporeo di «dolci vapori»⁷⁶ o mefitiche emanazioni gassose che fuoriuscivano da una fessura nel suolo e, per il tramite della vagina, raggiungevano l'orificio buccale dando consistenza sonora alle profezie. Poco importa se diversi studi scientifici – a partire dalle ricerche di Joseph E. Fontenrose⁷⁷ e di altri mitografi – abbiano messo in risalto la mancanza di evidenze geologiche e geochemiche relative alla presenza di questi gas allucinogeni. Ciò che conta per Hugonnet è predisporre un «rito coreografico»⁷⁸ in cui convocare universi sincretici, passati remoti, mondi pittorici, configurazioni in cui la voce, elusiva e cangiante, possa fungere da spola per la tessitura di uno spazio vibrante *tra* scena e spettatore. È lo spazio in cui è possibile assistere alla nascita di un'idea di corpo che non è più quello delle danzatrici, ma un corpo paradossale, archetipico, sensiente.

76. Plutarco, *Moralia* 437c.

77. Cfr. Joseph Eddy Fontenrose, *The Delphic Oracle: Its Responses and Operations*, University of California Press, Berkeley CA 1978.

78. Yasmine Hugonnet, *Its Not Like You Should Understand*, cit.

Maria Pia D'Orazi

Butoh Training and the Quantum Body. An Interpretation of Kasai Akira's Work*

Butoh body

At its appearance in the late Fifties, the Japanese butoh dance upset the way of thinking about dance, by questioning the nature of the body and the very essence of movement.

By erasing any fixed technical background and the same idea of the body as a tool of expression, the founder of butoh, Hijikata Tatsumi, identified a level of corporeal existence that doesn't pertain to the "human being", with his specific social identity, but rather concern the "human body", as a living material entity. Within Hijikata experimentation, body is not just a physical object occupying the space in a given section of linear time, and movement is not only a body changing of position in order to express feeling, thoughts or emotions. Definitely dance is not just a matter of time and space.

As a material entity the "human body" is a warehouse of memory, both personal and universal, that can be revealed by way of dance. In order to reach this memory of the matter, dancer needs to develop an internal perception of the body. Hijikata's method of verbal stimuli aims to make dancers aware of their bodies as a bundle of sensations and to transform their psychophysical conditions¹. Kasai Akira further develops this work by exploring the meaning and nature of the matter itself. In doing so, he explicitly introduced the term energy into dance and echoed concepts belonging to the language of new physics. Feeling the movement from within is an act that has to do with awareness of the energetic dimension of the body. When we direct our awareness to the internal side of the body we perceive its energetic dimension. As neuroscience explains, «where you place your attention is where you place your energy»². Consciousness acts like an invisible force that moves energy into our body, since what we think creates networks of neurons in our brain causing a chemical reaction that results in a feeling

* The first version of this article has been introduced during the *Butoh Next* Symposium, held at City University of New York (CUNY) Graduate Center, October 31 – November 1, 2019.

1. Cf. the reconstruction of Hijikata's method made by his pupil Waguri Yukio in Waguri Yukio, *Butō Kaden (The flower of butō)*, Just System, Tokushima 1998.

2. Joe Dispenza, *Becoming Supernatural: How Common People Are Doing the Uncommon*, Hay House, Carlsbad 2017, p. 64.

or an emotion, and this finally change our entire state of being:

When you think a thought (or have a memory), a biochemical reaction begins in your brain causing the brain to release certain chemical signals. That's how immaterial thoughts literally become matter – they become chemical messengers. These chemical signals make your body feel exactly the way you were just thinking [...] thoughts are the vocabulary of the brain and feelings are the vocabulary of the body, and the cycle of how you think and feel becomes your state of being³.

To transform our body, to change our state of being, we have to change how we think and how we feel. Kasai acknowledges that the real revolution that Hijikata has brought into the history of dance is the identification of dance with «the manifestation of a kind of awareness existing in the body in the here and now»⁴. This means that in order to build the dancing body it is not necessary to train physical power by strengthening the muscles, as much «modifying the body through the training of awareness»⁵ by means of imagination. We can no more think about dance as only made by movements in the space; we have to consider energy too, «dance is made by time, space and energy»⁶.

Since he strongly believes that butoh is not a physical art form, but rather a way to reveal one's awareness, Kasai teaches how to transform corporeality by “consciousness training”, in order to build the “dancing body”⁷. Well, this dancing body building process recalls suggestions appeared in quantum physics studies, as well as in new biology and integrative medicine (that have been influenced by quantum physics). In particular, they all share the basic concept of the primacy of consciousness and its power to transform physical matter, in a world where matter is made of energy.

This idea is a challenge to everything we believe about the way our world works and how we define our bodies and ourselves, and it could have several radical consequences in our everyday lives. As a matter of fact, the primacy of consciousness means that a simple thought could play an active role

3. *Ivi*, p. 56.

4. Akira Kasai – Hisako Kasai, *Ima mata odori hajimemashō (Now let's start dancing again)*, in «Gendaishi Techo», n. 9, September 2010, pp. 76-85.

5. Tatsuro Ishii, *Artist Interview. A Look into the Choreographic Art of Akira Kasai, Fifty Years after Entering the World of Butoh*, 26/2/2013, p. 10, online: https://www.performingarts.jp/E/art_interview/1301/art_interview1301e.pdf (accessed 24/9/2020).

6. Kasai Akira during one of his Italian workshop on July 2011 in Tuscania (Italy). This quote, as the subsequent ones referring to the Kasai workshops, were collected by the author who personally participated in it.

7. The author takes Kasai's body vision as a general view of butoh dance, believing that Kasai developed a new direction of research that maintains butoh original spirit. Exploring the relation among Kasai, his master Ohno Kazuo and the butoh founder Hijikata Tatsumi, the author found that Kasai reopens and delves into the original butoh question – what is body? – transforming it in the other one: what is matter? In doing so he launches a reflection on the body itself that does not only concern dance, but the condition of the individual in the contemporary society, recovering the revolutionary power of the origins of butoh. Cf. Maria Pia D'Orazi, *Building the Dancing Body: Akira Kasai from Butoh to Eurythmy*, in «Teatro e Storia», n. 37, nuova serie VIII, 2016, pp. 139-150; Maria Pia D'Orazi, *Il Butō in Italia e l'esperienza di Akira Kasai*, in Matteo Casari – Elena Cervellati (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, Dipartimento delle Arti – Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, Bologna 2015, pp. 133-147, online: <http://amsacta.unibo.it/4352/>; Maria Pia D'Orazi, *The Concept of Butoh in Italy, from Ohno Kazuo to Kasai Akira*, in Bruce Baird – Rosemary Candelario (edited by), *The Routledge Companion to Butoh Performance*, Routledge, New York 2019, pp. 262-275.

in creating our existence; it could transform the psychophysical state and therefore also affect the body both to be sick or healthy. Moreover, since at the quantum level matter is nothing but a flow of energy, we become part of an interconnected and indivisible whole, and each of our actions could influence the whole. From this point of view, as a kind of “quantum activism”⁸, butoh dance has the tools to launch a new dare for the future and contribute to activate a transformative personal practice, that can at the same time influence the evolution of our world toward a new ethic, animated by archetypal values such as justice, peace or equality.

We are made by energy

In his book *Karada to iu shomotsu* (A Book Named Body), Kasai states that we have two possible choices regarding the way we think about the relationship with our body: we can live considering our body as a kind of burden that we carry with us without any consciousness, unless it breaks or falls ill; or we can try to get rid of this condition of slavery by learning to read the body as if it were a book⁹. But if we learn to read the “book named body” we could reach an infinite source of energy – thousands of times greater than the one generated by food intake. And we could reactivate, in a conscious way, that process of body growth that unconsciously the sounds of the mother tongue trigger in the foetal phase of our existence up to the age of three, when there is not yet a difference between the “I” and the world. Therefore, learning to read the book called body is a fundamental task for a dancer who has to transform his body into a work of art. And it is an essential practice for anyone who would like to create his or her own life as a creative, original and evolutionary experience.

8. The expression “quantum activism” refers to the work of the Indian physicist Amit Goswami theorized in his book *How Quantum Activism Can Save Civilization: A Few People Can Change Human Evolution* (Hampton Roads, Newburyport 2011): «Quantum activism is the idea of transforming ourselves and our societies in accordance with the transforming messages of quantum physics and the new primacy-of-consciousness paradigm» (*ivi*, p. 20). According to Goswami, in quantum physics objects are not definite things but possibilities of choice for consciousness and consciousness is the foundation of existence. But the consciousness we choose from is not the Ego, it is a non-ordinary cosmic state of consciousness. And there is an evolutionary movement of consciousness that is shifting toward manifesting the supramental archetypes in us: «Suppose we solidly base our actions on evolutionary ethics, on the very scientific notion of the evolution of consciousness and the demand of evolutionary movement of consciousness on us that meaning processing must be a privilege for everyone. In this way, the active principle of evolutionary ethics is: our actions are ethical when they maximize the evolutionary potential of every human being» (*ivi*, p. 343). Thinking about the nature of movement, in his book *Karada to iu shomotsu* (A Book Named Body) Kasai states: «We will never be able to solve the enigma of body movement without having challenged the mystery of time. Let’s think of Einstein’s theories: if a man moves at the speed of light, time and space, the interior and the exterior merge and a null space-time appears, which I call consciousness. Moving at the speed of light means going beyond the limits of matter. When the speed of light is reached, that is, when the limits of matter are reached, one is instantly projected into the realm of consciousness itself. When we enter this territory by reaching the speed of light or by passing matter, the true aspect of consciousness begins to manifest», that is «all the forms in which the natural world manifests itself, exist as potentialities» (Akira Kasai, *Un libro chiamato corpo*, a cura di Maria Pia D’Orazi, Artdigiland, Dublino 2016 (I ed. *Karada to iu shomotsu*, Shoshi Yamada, Tōkyō 2011), p. 202). And more: «Inside the body that is in a null space-time, all the events that make up the history of man exist not as reality but as potential. [...] We can define dance as a “conscious movement” which transforms potentiality into actuality through the body» (*ivi*, p. 211).

9. Cf. *ivi*, pp. 90-91.

Kasai is the well-known first pupil of Ohno Kazuo who took part, together with his master, in some of the Hijikata's *Dance Experience* that originated butoh in the Sixties¹⁰. Today is one of the few dancers belonging to the so-called first generation of butoh who is still active on the stage. And he is often saying: «There must be a reason if I am still here dancing»¹¹.

When asked about the origin of his dance, Kasai always acknowledges that his dance was born from the meeting with Ohno and Hijikata and it could not have been otherwise. But, in the same time, he is sure that dancing butoh today has nothing to do with Ohno and Hijikata. That is, we can look at Hijikata and Ohno's work and trace from their experience a kind of dance that historically developed in Japan; or we can consider butoh as a way to think about body and nature. In the latter case we have to admit that butoh was born in Japan only by chance, and «Hijikata and Ohno discovered something that already existed, like Newton describing the law of gravity. They have only demonstrated that butoh is possible, and that it can be found anywhere»¹². The way of thinking about body and nature that is typical of butoh, according to Kasai, is based on the idea that there is no difference between man and nature. And this idea is actually a common notion belonging to traditional Oriental culture and opposes Western culture, which is used to believing that nature is an object to be observed from the outside, rather than something made of the same matter as human beings.

In order to read our body as if it were a book, we need to see first what matter really is. And it seems that we first have to overcome a misunderstanding concerning the matter identity. As Kasai states, «in the West matter is the body, in the East there is ultimately no matter»¹³. To be precise, nowadays things are no longer exactly like that. Modern quantum physics has changed the concept of matter in Western culture too, while the same Japan has been going to lose its identity during a process of forced westernization that changed even the traditional vision of the body – as pointed

10. In particular, *Bara iro dansu* (*Rose-coloured dance*, 1965) and *Tomato – Instructional Illustrations for the Study of Divine Favour in Sexual Love* (1966).

11. The quote is taken from a video recorded interview by the author with Kasai Akira, which took place in Tokyo in 2010 and was not published. In it, Kasai goes on to say: «I belong to the same generation as Hijikata and Ohno, and I am still active, I might not even be here anymore. And I don't know how many more years I can continue to dance, but the fact that I'm still alive means that I still have something to do, a duty to fulfil. And it is not a question of repeating or realizing what Ohno and Hijikata have done».

12. The author, as a participant, collected the quote during the Kasai's workshop in Rome on 2004. The idea that butoh can be found anywhere, echoes Hijikata statement «Tōhoku is everywhere» (Kurihara Nanako, *Hijikata Tatsumi. The Words of Butoh*, in «The Drama Review», vol. XLIV, n. 1, Spring 2000, p. 21). As the author wrote: «Trying to get to know the substance that made up his body, born from the experience of a young boy growing up experimenting the world in the harsh, powerful and uncontrollable wilderness, Hijikata ended up transforming Tōhoku – his native region – in an imaginary place, beyond time and space. Tōhoku is everywhere since “the utter darkness exists throughout the world” he stated. The desire and the need to face the mystery of the body then could be the birthplace of butoh everywhere. [...] If it is true that butoh can be built anywhere it is also true that “building butoh is a task that is simple and complicated at once: butoh is a dance that is born when you understand the body” – Kasai observes – “but the understanding of the human body implies the understanding of the universe in its entirety. It is a simple question that needs to find an answer: Can we read our body as though it were a book?» (Maria Pia D'Orazi, *Building the Dancing Body: Akira Kasai from Butoh to Eurythmy*, cit., p. 140).

13. Sondra Horton Fraleigh, *Dancing into Darkness. Butoh, Zen and Japan*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1999, p. 234.

out by Noguchi Hiroyuki in one of his studies¹⁴. Anyhow this shifting of paradigm is still far from becoming a shared common notion, and we can say that Western culture is still based on a worldview dates back to the father of modern physics, Isaac Newton, and his laws of motion and gravity. Newton considered nature as an unchangeable matter that responds to fixed laws, which can be observed from the “outside”. In his universe only what can be observed is considered to be real, every cause produces an effect and everything has an independent existence within its own borders. This mechanistic model is based on the Cartesian idea of separation between matter and consciousness: man is aware of himself as an isolated being living “within” his body. And for hundreds of years we have operated against nature defining ourselves as an “I” living apart from its world. On the contrary, Eastern culture has always studied nature from the “inside”, following an organic model in which a cosmic energy is at work. All phenomena are connected to each another and influence each other; and all are considered different manifestations of a unique reality.

These two different cultural settings produce a different way of thinking about body. As Kasai sums up, «Westerners are used to think body as if the skin were a border. Easterners believe that body stretches beyond the skin to infinity»¹⁵.

The cosmic energy that Eastern science recognized as final reality of our world is what quantum physics has bumped into when scientists studied the subatomic world. They discovered that, at our most elemental level, matter disappears; atoms, the building blocks of everything in the physical universe, are made out of invisible energy and everything reduce down to being energetic charge. The same body is nothing but energy patterns. And if we want to relate to our body considering its essence, we should necessarily include the awareness of energy.

Kasai recognizes that all our daily experiences produce a corresponding inner bodily sensation, which we usually ignore. As in language every word corresponds to a meaning, in the “body book” to a specific bodily sensation (word) always corresponds a flow of energy (meaning). The energy inside our bodies flows always unconsciously. But if we manage to become aware of whatever bodily sensations and we try to retain them, within our body these sensations turn into “energy ready to be used”.

This is one way to read the “book named body”: we have to pay attention to the most insignificant actions performed almost automatically every day – as the impressions of warmth rather than coldness that give us meeting someone; or the feeling about a city visited for the very first time: bright or gloomy, heavy or light.

14. Cf. Noguchi Hiroyuki, *The Idea of the Body in Japanese Culture and its Dismantlement*, in «International Journal of Sport and Health Science», vol. II, 2004, pp. 8-24; in particular, cf. p. 11 and pp. 19-23.

15. The author as a participant collected the quote during the Kasai’s Italian workshop in Tuscania (Italy) on July 2011. As already pointed out by the author speaking of the concept of matter, Kasai simplifies here a complex notion that presents exceptions and new directions of research also in the “West”. The author preferred not to take this into account, because it would have opened another substantial chapter on the connection among body-mind-environment that was misleading with respect to Kasai’s present argumentation goal.

The other way to read the “book named body” is to recognize the force of voice emission when you produce the language’s sounds silently into your body. When we talk, we usually don’t pay attention to the energy needed to utter words. But if we do it by silently emitting vowels inside our body, we separate the force of vocalization from the voice and we can perceive this energy. Separating the force of vocalization from the voice, allows us to access a reservoir of pure vital energy.

Specifically, Kasai defines *butoh* as a dance that tries to connect movement to awareness of senses work and to awareness of the process of creating words, both considered as energetic experiences¹⁶. Of course, it is not a question of simply being aware of feeling sensations and emitting sounds, but rather observing them as if they belonged to someone else. It’s required a great effort of will. This is a dance technique. And the key word in this process is awareness.

Enter inside the body

At the age of 19, Kasai started to attend Ohno’s dance studio in Yokohama and did so for almost three years. He talks about the meaning of that time summing up it just in one sentence: «Enter inside the body»¹⁷. Kasai reports that, on the second day of class, Ohno gave him this theme: «Observe the world with lead eyes»¹⁸. Then explains that if we observe lead from the “outside”, as in Newtonian physics, we must think about mass, weight or colour of lead. And we, as subject of this observation, are passive; we are not generating a reality. We just can imitate the external qualities of lead.

But, if we look at lead “from within”, we have to consider the word “lead” beyond its meaning and perceive it as a flow of energy – as happens to a child who does not yet know the language and has not yet the memory to condition his perceptions. So, in this latter case we are active observer, since starting from the image of the object we have to create a new reality. About “observing the world with lead eyes” exercise Kasai says: «I planted two masses of lead in the place of the ocular globes and slowly started to move, feeling myself gradually descend into stillness, into the darkness that rejects all that is human, in the place where time and space no longer exist»¹⁹. The inner space is an active space appearing with the action of imagining. Imagination binds man and matter from “within” projecting them in a space of unlimited possibilities. To really grasp the matter from the inside you have to get beyond the memories of your life. You have to be no-body in no-space and no-time and merge into the form of the-object-that-shall-remain-nameless, so that you can have perceptions that originate from other points of view. When you bumped in something that your mind might label as “not-me” and

16. This quote was collected by the author, who personally participated in it, during the Kasai workshop in Tuscania (Italy) on July 2011.

17. Akira Kasai, *Un libro chiamato corpo*, cit., pp. 117-118.

18. *Ivi*, p. 118.

19. *Ibidem*.

you don't leap into your known concepts and labels, you can experience it as a kind of energy. And you must lose the grip of your Ego.

The field where experiences are already present as energy patterns (or invisible frequencies carrying information) and all possibilities exist, is what quantum physics calls Zero-Point field. Here everything exists as potential choice for consciousness, and you bring a reality to life with your attention and your intention. It's what is called *Ki* in Japan and China, *Prana* in India, *Plērōma* for ancient *Gnosis*²⁰, and even *Collective unconscious* in Jung psychoanalysis. This field of infinite energy has always been known as a metaphysical concept, until quantum physics scientifically demonstrated its concrete existence. And that is what the human beings usually think possible to reach when they abandon their physical existence.

On the contrary, Kasai believes we can enter this field before we die; and that «there is a deep connection between the perception of death and the reason why human beings dance or perform the conscious movement we call dance»²¹. And this connection regards the relation between body and consciousness. Or to put it better with Kasai's words: «Dance can achieve the unity between life and death»²². To escape the paradox of this sentence, we must take a step back and return to the “inside-outside” difference.

Kasai explains that «if you want to know “the inside of the watch”, you can open the case and observe the mechanisms inside it»²³, and you can also «observe the inside of the human being by opening the belly with a scalpel and exposing the bowels»²⁴. But, in this latter case, «you would not observe the interior, rather a “further external layer” usually hidden from view»²⁵.

This means that the awareness that we usually think existing “inside” the body – as well as the

20. «In the world of consciousness, everything is complete and everything is satisfied, nevertheless this world is seething with excess energy: it is that inexhaustible superabundance that the ancient Greeks called *plērōma*. [...] Daily actions, both conscious and unaware, are always sequences of movements aimed at a purpose. The movement of dance, on the other hand, gradually frees itself from the chain of causality and necessity that flows from the past towards the future and becomes pure movement. This movement free from finality has much in common with the “movement of consciousness in which everything has already been realized”, even if the difference between the two remains between the material body and the invisible consciousness» (*ivi*, p. 210). This argument appears also during the rehearsal of Kasai's *Eliogabalo Project* in Rome, as reported by the author: «It is essential to perceive the air as a human being, to duet with the air. In butoh dance the air is a transparent human being and every time we breathe, we ingest it and let another human being out, and each breath has enormous consequences on the whole. The human being is in the air even if he is not visible. And this phenomenon concerns something like an infinite energy which in Europe is called *plērōma*, in India *prana*, in China and Japan *ki*» (Maria Pia D'Orazi, *Il demone di Mezzogiorno. A proposito di Trasformazioni e del Butō*, in Samantha Marenzi (a cura di), *Trasformazioni. Rassegna internazionale di danza butō. Fotografia di un'esperienza*, Editoria&Spettacolo, Riano 2010, pp. 21-57: p. 49).

21. Akira Kasai, *Un libro chiamato corpo*, cit., pp. 211-212.

22. Quote collected by the author during Kasai's *Eliogabalo Project* rehearsal in Rome, on May 2010. The *Eliogabalo Project* was a collaboration by the author with Kasai, and the author video recorded rehearsal and performances. The first version of this project took place in Rome on September 2009, after one month of Kasai's artistic residence. Afterwards, there were two other versions of that performance: one on May 2010 without two members of the original version; the second in Palermo and Rome on September-October 2010 together with Kasai's Japanese Eurythmy Dance Company.

23. Akira Kasai, *Un libro chiamato corpo*, cit., p. 114.

24. *Ibidem*.

25. *Ibidem*.

products of consciousness such as words, thoughts and feelings – does not actually exist “inside” the body. Moreover, «the idea of possessing a body is in itself a great illusion»²⁶:

If I had been born in the darkness and I have never seen my body or myself moving, I would not be able to understand when I move my arm how far I lift it, nor the distance I travel with my leg. [...] The whale is large but perhaps it has never been able to see its body, and perhaps the only thing she has seen since her birth is the blue of the ocean; so for her the body is the ocean that stretches infinitely in front of her and will not think she is stuck in the body or maybe will think to be a punctiform like a virus²⁷.

The point Kasai wants to get to, is that «in reality we do not have a body but only the consciousness of the body»²⁸. And if we consider consciousness as an entity independent of matter, and we think that man does not interact with matter but only has the consciousness of matter, then «we can affirm that everything in the universe was generated by consciousness»²⁹. Kasai refers to esoteric sources like the founder of anthroposophy Rudolf Steiner (1861-1925) and the religious form of knowledge identified as *Gnosis* – since both share the same belief «that men were not born from the universe but the universe was born from the inside of the men»³⁰. But, actually, this idea that consciousness is the foundation of being is what the Indian physicist Amit Goswami points as a fact that can be scientifically demonstrated³¹. If we adopt this perspective, as a consequence we have to change our way of thinking about death. And we have two options: if we consider consciousness as a result of neural cells interactions, then death is the separation of consciousness from the body. But if we consider consciousness as an entity independent of matter, death is only the annulment of the consciousness of body.

If we consider man's consciousness as a product of the complex interactions of neural cells, death is the cancellation of consciousness. But if instead of a material phenomenon we considered consciousness as an autonomous entity with respect to matter, and we thought that man does not interact with matter but only has the consciousness of matter, then we would conclude that everything in the universe was generated from consciousness. If we put ourselves in this perspective, death is only the annulment of the consciousness of matter, while consciousness as such is not touched by death³².

When Kasai defines dance as a small death, he is not speaking about the separation of consciousness from the body. He refers to the annulment of the consciousness of the body that occurs when consciousness fills every corner of the body. It's when you become pure consciousness. And this death is a big challenge to the body, since body finds its creative energy and nourishment into consciousness.

26. Quote collected by the author as participant during Kasai's workshop in Rome on July 2012.

27. *Idem*.

28. The quote is taken from a video recorded interview by the author with Kasai Akira, which took place in Tokyo on November 2012 and was not published.

29. Akira Kasai, *Un libro chiamato corpo*, cit., pp. 211-212.

30. Maria Pia D'Orazi, *Il corpo eretico*, CasadeiLibri, Padova 2008, p. 124.

31. Cf. Amit Goswami, *The Self-Aware Universe*, TarcherPerigee, New York 1993.

32. Akira Kasai, *Un libro chiamato corpo*, cit., pp. 211-212.

In fact, death as the separation between body and consciousness does not pertain only to death people:

If we consider death as the complete separation between body and consciousness, and life as that state of constant unity between body and consciousness that allows the conscious movement of the body, then we can describe death as a common phenomenon both to those who die and to those who live³³.

Movement is a complex and delicate relationship between body and consciousness. And Kasai believes that this relation should not be limited to dance, but it could work for every human being. In everyday life, the body becomes a victim of its habits and loses its connection with consciousness, thus losing its creative power.

From the perspective of neuroscience, learning means making new connections in the brain. Experiences enhance the brain circuitry, and create emotions as the chemical feedback. The brain is a kind of living record of everything we have learned and experienced, and for this it is mainly a product of the past. As Dr. Dispenza explains, «when your brain is in action – as you drive your car, for example – you are turning on a specific sequence, pattern, and combination of neurological networks»³⁴. And «if you keep doing the same routines over and over again, they will become a habit»³⁵: set of automatic, unconscious thoughts, behaviours, and emotions that you acquire through frequent repetition. Over time it become easier to automatically think and feel in the same way, and your body is conditioned into the past. It is what happen for example when driving a car, you have driven so many times that your body automatically knows how to do it better than your brain or conscious mind, and your body becomes the mind: «You just switch on the autopilot and go unconscious, which means you'll wake up the next morning and essentially do the same things all over again»³⁶. And it is as if you were always living in the past.

Every time you take your attention off your ordinary life – like in meditation – you return to the present moment unfolding your attention and energy into unknown field beyond matter. You become pure consciousness. And then your life should turn into possibility, since you are telling your body that it is no longer the mind – you are the mind. When you take your attention off your ordinary life, you invest your energy into the unknown, and you become the creator of your life instead of a victim of your life. New possibilities in your life mean also a new state of health, because when you change your state of being, that is your thoughts and emotions, you can change the expression of your genes “turning” some on and others off:

This is because you are sending a new chemical signal to your DNA, which can then instruct

33. *Ivi*, p. 212. Just some lines before, Kasai defined “dance” as the «the conscious movement of the body».

34. Joe Dispenza, *Becoming Supernatural: How Common People Are Doing the Uncommon*, cit., p. 55.

35. *Ivi*, p. 57.

36. *Ibidem*.

your genes to make different proteins – up-regulating or down-regulating to make all kinds of new building blocks that can change the structure and function of your body³⁷.

Moreover, removing attention off our daily routine, also activates the self-healing ability:

When you are in the present moment, you get out of your own way. As you become pure consciousness, pure awareness, and change your brain waves from beta to alpha and even to theta, the autonomic nervous system – which knows how to heal your body much better than your conscious mind does – steps in and finally has an opportunity “to clean your house”. That’s what creates brain coherence³⁸.

In the world of Kasai becoming pure awareness means become aware of senses activity even in our most infinitesimal perceptions and to recognize the force of voice. That is what happens when we succeed in reading the book named body.

To use quantum physic language, when you get beyond your physical-world identity you are unfolding into a field where you can tap infinite energy to create dance as well as your life and health. It’s also the place where you can merge with people’s thought, feelings and sensations as energetic frequencies, and you can learn how to take care of all humanity broadening your identity.

Kasai points out that the body limited by the skin that marks the border between inside and outside is only one limited part of our identity, the individual one. But this body contains in turn three other bodies: the *ethnic body* that is common to all those who share the same mother tongue; the *earthly body* that exists in unity with the planet Earth; and the *cosmic body*, that represents the totality of potentiality and corresponds to consciousness³⁹. His idea is that, living – and dancing – using only the individual body limited by skin, ends up draining and destroying the body itself. But learning to read the book named body, or to read life in its essence, we can find a new source of energy to reactivate body and to feel ourselves part of a whole that contains and goes beyond the individual. The task that butoh can afford today is how to achieve and preserve this energy which is in the essence of dance; how to return to the origin of the body, which is where body and consciousness move together, in order to build a powerful body, capable of creating a meaningful life and positive values to be introduced into the collective unconscious, and contributing to the evolution of humanity.

37. *Ivi*, p. 69.

38. *Ivi*, p. 97.

39. Cf. Akira Kasai, *Un libro chiamato corpo*, cit., pp. 127-128.

Cristina Elias

Fabulating the Japanese Body Inside and Beyond Performance and Choreography Through Butoh

Introduction



Fig. 1: Still of *Pele* (video-performance, November 2019).

*Pele*¹ is an audio-visual performance² with live manipulation of images of the present body that moves and dialogues with the recorded moving images of its own self (the virtual body) in this same situation³. In this work, I question the concept of a *self* as a finished unit, shaped in a format that

1. The video of the full performance is available online at <https://vimeo.com/379034516>, integral version, 20 min (accessed 23/9/2020).

2. Concept, choreography, performance, direction: Cristina Elias; live video: César Meneghetti; camera, video montage, post-production: Karla da Costa; costume: Cecília Echenique.

3. *Pele* was performed for the first time at the Festival of Art and Technology ARTECH – Digital Media Art Ecosys-



Fig. 2: *Pele*, live performance, ARTECH 2019, Braga, Portugal. Photo: Sónia Guggisberg.

excludes everything that is outside the limits of the epidermis by means of constantly making myself available to relate with elements that are immediately felt as external to the body such as the ground and the walls of the space in which the action takes place, the clothes, the video image that is projected on the image of the present body, the voice(s) heard, the multilayered soundscape of text recorded in four different languages, and, in a broader spectrum, the very skin that surrounds the fleshly body.

This purposeful exposure, metaphorically represented in the performance by the act of undressing a heavy dress, thus requires a state of openness, of permeability, where the body-mind is repeatedly invaded by external stimuli (the «what dresses me» that is constantly repeated along the whole performance), making of these invasions, triggers for movement, for creativity, for transformation.

In fact, what is being problematized is not the material existence of dualities such as in and out, *I* and other, individual and collective, but the genesis, the process of configuration of what one perceives as *self*. By confronting apparently opposing elements, my intention is not to erase nor solve the *tensions* deriving from their encounter, but to, exactly, give way to these questionings and consequent *agitation*,

tems, Braga (Portugal), October 2019. Curatorship: Priscila Arantes. Online: www.2019.artech-international.org (accessed 23/9/2020).

maintaining these diversities alive, in a state of *quasi-balance*.

In *Fabulations of the Japanese Body and its Microactivisms*⁴, Christine Greiner proposes a mode of capturing reality not as «substantive things» but as «processes»⁵: «that which exists, does not refer to things already done, but to things being done – might these things be bodies, individuals, images or ideas»⁶. Every reality is a flux, a process, and, therefore, «it is not only about understanding how ideas are made but about what we make of them»⁷. In the article that follows, I look at *Pele*, within this non-dualistic and procedural frame of “fabulations” and illuminating its creative process through the lens of recent butoh experiences I had with contemporary Japanese butoh artists currently active, namely, Seki Minako⁸, Kaseki Yuko⁹ and Fukuhara Tetsuro¹⁰.

I and the Japanese Body: Imagining Realities

Within the last nine years¹¹, I have approached some aspects of Japanese body-mind techniques, having my interest more focused on principles that guide the creation processes of artists than on the finished and resulting artworks themselves. My training/creative process is, therefore, strongly influenced by such techniques¹², which inexorably lead to a certain way of apprehending and understanding life and art.

Although there is no unified category that may be called Japanese Aesthetics¹³, there is a collection of principles that together form a certain notion of Japanese aesthetics¹⁴. So, beauty in Japan would

4. Christine Greiner, *Fabulações do Corpo Japonês e seus microativismos (Fabulations of the Japanese Body and its Microactivisms)*, n-1 edições, São Paulo 2017.

5. *Ivi*, p. 41.

6. *Ibidem*.

7. *Ibidem*. Greiner asserts that these way of thinking is in tune with the theories of authors such as William James, Gilbert Simondon, Charles Sanders Peirce, the Body-Media theory by Katz and Greiner and the activist theory of Brian Massumi, among other theories whose «aptitude is, above all, methodologic[.] Consisting deliberately of experiences, such theories opt for not applying abstractions nor categorizations given *a priori* but to work with singular modes of acting, which, in their turn, are ways of feeling and of constituting one's self».

8. Butoh artist living and working in Berlin. For more information cf. <http://minakoseki.com/> (accessed 23/9/2020).

9. Butoh artist living and working in Berlin. For more information cf. <http://www.cokaseki.com/> (accessed 23/9/2020).

10. Butoh artist living and working in Tokyo. For more information cf. <http://sde-museum.com/> (accessed 23/9/2020)

11. Since I participated in the creation of the Noh Opera *Matsukaze* (2011) by Sasha Waltz and Guests and Hosokawa Toshio as assistant of direction. Afterwards, between 2012 and 2014, in Berlin and Rome, I had the opportunity to train butoh with some second and third generation masters. Also in Berlin, I participated in physical training based on the aikido technique taught by Prof. Martin Gruber of the Ernst Busch Faculty of Performing Arts. In 2020, I completed a PhD in Design, in which I propose a procedural method for design creation based on an aesthetic marked by zen buddhist principles and, since 2019, I am a member of the Center for Oriental Studies at PUC São Paulo.

12. Namely butoh, aikido and zen buddhist meditation. Although I see the three of these body-mind techniques as closely connected and dialoguing, in this article I will focus on my experiences with butoh.

13. According to Christine Greiner, until the XIX century the Japanese did not think of drafting an aesthetic theory. This conceptual preoccupation only arose in Japan with the presence of academic orientlists in the country. Cf. Christine Greiner, *Fabulações do Corpo Japonês e seus microativismos*, cit., p. 49.

14. Cf. Donald Richie, *A tractate on Japanese aesthetics*, Stone Bridge Press, Berkeley 2007 and Christine Greiner, *Fabulações do Corpo Japonês e seus microativismos*, cit.

be linked to the idea of expanding the individual to a sort of *more-than-I* sphere, that leads to *transformation*, closely associated with *connection* to the other¹⁵. Besides, this aesthetic universe would also involve ways of communicating and perceiving that go beyond rational and verbal explanation and systematization.

One path I found for approaching this constellation of principles is butoh: «An art form that demands that artists put themselves into continually new relationships and allow themselves to be invaded by others as a way to tirelessly search for actuality»¹⁶.

In butoh training/performance, I could detect a form of *yield and push* process, which in the strict context of performance materializes as movement of the body but that might be conceptually stretched to innumerable other areas both still in the artistic field but also in the social, collective, psychological, existential aspects of life itself. In this process, *yielding* does not configure a losing game but a stance where potential energy is gathered for reaction. The *pushing* of the body-mind out of its usual position or state metaphorically draws this reaction. The way butoh artists respond to «a world of increasing information» is to invert the immediate logic of «competition», which «implies a winner and a loser itself»: «Paradoxically, the very nature of competition [...] is now opposed to the goal of not letting one element within a competition overpower the others, but rather, holding them in tension within the mind»¹⁷.

Between the second half of the 1950s and the 1970s, Hijikata Tatsumi *planted* butoh as a system of training the body-mind to «rebel»¹⁸ against everything that could configure a constraint for its authenticity of creation and expression. Including here his own *self*: «Hijikata suspected that his own body-mind and its languages were covered in conventions and concepts, which stood in the way of his seeing the world accurately»¹⁹. Rebellious, in this context, is strictly connected to transformation and this transformation would be the result of an opening of the defenses, a lowering of the “armor” one carries around his own *self*, the assumption of fragility as a gate to empathy.

Greiner points out a «fabulating function, triggered by the path of emotions and, therefore, particularly potent to create displacements, inventing different ways of seeing and feeling life»²⁰. It is not a matter of copying nor seeking to learn something exactly the way it is done by a particular tradition, on the contrary, the value of fabulation would be precisely in keeping «distant from what would be

15. «Beauty could connect us to others, in a desire for sharing and empathy, but not everything involved in what is considered a “manifestation of beauty” could be described, such as the poems by the monk Dōgen (1220-1253)». Yasunari Kawabata, *Japan the beautiful and myself*, Kodansha International, Tokyo 1969, in Christine Greiner, *Fabulações do Corpo Japonês e seus microativismos*, cit., p. 64.

16. Bruce Baird, *Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Grey Grits*, Palgrave Macmillan, New York 2012, p. 218.

17. *Ivi*, pp. 3-4.

18. Reference to Hijikata's solo *Hijikata Tatsumi and Japanese People: Rebellion of the Body* of 1968.

19. Bruce Baird, *Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Grey Grits*, cit., p. 9.

20. Christine Greiner, *Fabulações do Corpo Japonês e seus microativismos*, cit., p. 73.

considered the truth or the origin to be reached»²¹. It is a «co-composition» with living that opens «paths» for the continuous transformation and presentification of the past²². Through fabulating one is actually opening, broadening his view beyond his own individual reach. It is an act of embodying *otherness*, «as if the discovery of the other would ensure the invention of the *self* in a continuous flux, forever unfinished, having empathy as its departure point and no longer the dichotomy *I* and the *other*»²³. By fabulating one is involved in a certain «instance of falsehood» which does not constitute a «deliberate lye» but that stems from imagination. Every fabulation is also a «corporeal state» that emerges from «imaginative processes mediated by the organism and the environments (sign networks) through which it moves»²⁴.

Thus, in my creative process, I am not referring to false memories nor invented facts about Japan but to a personal experience of processes and principles of some Japanese techniques, which involves the displacement of these same processes and principles from their original material universe to another one. By fabulating a certain Japanese body, I am also distancing myself from my field of habitude, from the vision or conception of mind and body, individual and collective, inside and outside, which underlie my own construction of *self* and, thus, making myself available and permeable to different viewpoints and potential transformations.

The Power of Imagination

In 2008, the British Museum held an exhibition entitled *Garden & Cosmos: The Royal Paintings of Jodhpur*²⁵ with classic Indian drawings, among them the *Cosmic Oceans* series. These *Oceans* graphically consist of unfinished circles that are born from the encounter between other circles but that never reach completion. An open shape that gives rise to another shape and another shape and another and another. So, that these shapes are all integrated in a much broader design, which goes beyond the limits of the catalogue page, or the paper on which the figure was engraved and, in the case of this exhibition, of the extensive murals that were reserved for them at the British Museum.

In the case of the circles of *Cosmic Oceans*, the beginning of a new circle leads to the imagination of a point of origin that deviates from the previous original point giving rise to one or another circle that is drawn from a displaced center. Here we see a principle of construction of an individuality in the collective, so that the individual is pulverized in an endless web of forms that are related and that generate others that are still themselves but with a certain overflow of their original contours.

21. *Ibidem*.

22. *Ibidem*.

23. *Ivi*, p. 12.

24. *Ivi*, p. 74.

25. Cf. Debra Diamond – Catherina Glynn – Karni Singh Jasol (edited by), *Garden & Cosmos: The Royal Paintings of Jodhpur*, catalogue of the exhibition, Thames and Hudson, London 2008.



Fig. 3: *Cosmic Oceans, Garden & Cosmos: The Royal Paintings of Jodhpur*, catalogue of the exhibition, Thames and Hudson, London 2008, pp. 252-253.

In Japan, the very notion of person integrates this idea. *Ningen* (person in Japanese) is the union between *nin* (man) and *gen* as «space or in-between (*aida*)»²⁶. *Aida* means «space between men»²⁷. Being integrated in the concept of *ningen* (person), *aida* supports both the construction of relationships in Japanese society and the construction of the *self*. The concept of person in Japan, therefore, has less to do with a supposed «substantial center» of a given person than with «a dynamic sphere where people are interconnected»²⁸.

This assertion is strengthened by the concept of *fudô*, worked on by the Japanese philosopher Watsuji Tetsuro²⁹, whose ideogram is the combination of wind and earth³⁰. *Fûdo* was translated by

26. Henk Oosterling, *A culture of the "Inter": the Japanese notions of ma and bashô*, in Henk Oosterling – Heiz Kimmerle (edited by), *Sensus communis in multicultural and intercultural perspective*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000, pp. 61-84: p. 74.

27. Bin Kimura, *Hito to hito to no aida (The space between men)*, Kôbundô, Tokyo 2000 (I ed. 1972), in Okano Michiko, *MA: entre-espço da arte e comunicação no Japão (Ma: inter-space of art and communication in Japan)*, Anablume/Fapesp/Fundação Japão, São Paulo 2012, p. 76.

28. Henk Oosterling, *A culture of the "Inter"*, cit., p. 74.

29. Tetsuro Watsuji, *Fûdo: Ningenteki Kôsatsu (Fûdo: Philosophic Reflection)*, 1935, in Okano Michiko, *MA: entre-espço da arte e comunicação no Japão*, cit., p. 66.

30. Okano Michiko, *MA: entre-espço da arte e comunicação no Japão*, cit., p. 66.

Augustin Berque into French as *milieu* (medium)³¹. According to Berque, the *milieu* is the relationship between society, space and nature. Note that the concept of *milieu* differs from *environnement* (environment), which refers to the objective dimension of the world, to the sum of objects, materials and quantifiable information that are somehow received by man. *Milieu* is also distinguished from the landscape that represents the subjective and inter-subjective dimensions of nature. It is a perceptual projection of a subject influenced by historical and cultural factors on the environment that surrounds him. The *milieu* is a relationship between humanity and what it has geographically received. As it is a relationship, it changes over time, it is always in process, consisting of something physical as well as phenomenological.

I see in *Cosmic Oceans* a reflection of this continuous process of becoming which was an inspiration for the construction of *Pele*. In *Pele*, I tried to convey the principle of these drawings to movement and image: a series of circularities that tie together, interpenetrate, overflow each other, generating others and others and others. It is a repetition of forms in a dynamic web of processes, that, in reality, does not indicate doing the same thing again and again but doing something with a slight displacement of its center.

In the first part of *Pele*, in which the position of the body is kneeling, the spine begins to move mimicking the movement of a wave that originates initially in the perineum and gradually moves up to the cardiac plexus (heart) and third eye (point in the head between the eyebrows).

In Japan, the word used to indicate the *heart* is *kokoro*. *Kokoro*, however, does not refer to a single organ, muscle or anatomic element in the body. This concept points out to a process of connecting different centers of the body (and the principles and concepts they embody), with no hierarchies between such: all of them are essential in their combined functioning in the body-mind system³². Seki Minako, right at the beginning of her butoh workshops, highlights the location of *kokoro* in the body: one point in the perineum, another in the chest (which is equivalent to the heart as known in western culture tradition) and another one in the third eye, reflecting the energy centers of the Chinese tradition³³. The way covered by the wave movement in *Pele*, from the perineum to the third eye, tries to connect the centers of the body included in the universe of *kokoro* as well as their representations in what regards to meaning and function.

31. Cf. Augustin Berque, *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, Belin, Paris 2000 and Augustin Berque, *Médiance: de milieux en paysages*, Belin-Reclus, Paris 2000 (II ed.).

32. Regarding the meaning of *Kokoro*, cf. Meera Viswanathan, *Kokoro*, online: <https://www.rep.routledge.com/articles/thematic/kokoro/v-1> (accessed 20/9/2020); Shohaku Okomura, *What is kokoro?*, in *Lion's Roar*, 2018, online: <https://www.lionsroar.com/dharma-dictionary-kokoro/> (accessed 29/1/2020).

33. According to Seki, in the Chinese tradition there are three main energy centers – *dantien* – which are equivalent to the points covered by the concept of *kokoro*. The Japanese term *tandem*, which means “elixir field” or “area where life is created”, comes from Chinese *dantien*. However, in the current language of the body arts in Japan, when talking about *tandem*, we are referring only to the point located in the perineum. Workshop *We are hanging*, held at Dock 11, Berlin in 2012. Oral communication.



Fig. 4



Fig. 5

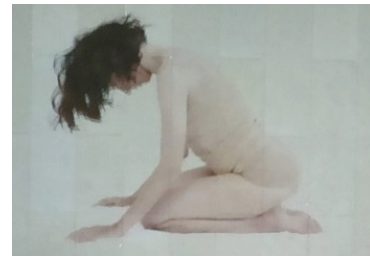


Fig. 6

Fig. 4, 5 and 6: Photographs of the live video projection of *Pele*, ARTECH 2019, Braga, Portugal. Photo: César Meneghetti.

Actually, *Kokoro* refers to all human activities that affect the world through «intention, emotion and intellect»³⁴. *Kokoro* is a process, an action that involves perception by means of mind, feelings and emotions. *Kokoro* is the process of «opening the heart and at the same time the spirit and reason»³⁵. So, Seki's gestural definition of *kokoro* indicates a form of perception that exceeds vision (but does not exclude it) as a dominant sense; which breaks with the Cartesian logic of the world interpretation and which replaces reality seen and rationally understood with a reality that is built through the *perceptive-creative* action of a *feeling-imagining-subject*.

The wave movements in *Pele* do not stop at the top of the head, like the web of incomplete semi-circles of the drawing *Cosmic Oceans*, which do not end in the borders of the paper where they are drafted but point out to their continuation beyond this platform. When I perform and imagine this web of movements, I see (imagine) them expanding from the top of my head, as if the movement, such as a wave, dissipates through space. This *drawing* of circles that surpasses the limits of the *canvas-skin* is in tune with the way butoh artists perceive their bodies and the environment: «We normally consider as a body everything that is bounded and contained by the skin. However, this idea of the body is only an illusion, because the body expands outside the skin unlimitedly»³⁶.

In 2020, during the quarantine, I participated in several online butoh training sessions with Kaseki Yuko and Seki Minako. In all of these sessions, the basic frame of movement proposed was waving the spine, however, with different qualities, velocities, directions, planes, heights, textures, intentions and, mainly, different *imaginations* of contexts and landscapes.

Kaseki's workshop was named *The traces of fragility*³⁷. According to her, the aim was

34. Shohaku Okomura, *What is kokoro?*, cit.

35. Martin Gruber, *Form and change: acting as path-based on the example of aikido and other types of body work*, 2010, p. 5, online: http://www.aiki-extensions.org/pubs/martin_gruber.pdf (accessed 29/1/2020).

36. Kasai Akira, during a workshop of eurhythm and butoh dance in Tuscania, July 2011, in Maria Pia D'Orazi, *Il butō in Italia e l'esperienza di Kasai Akira*, in Matteo Casari – Elena Cervellati (edited by), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, Dipartimento delle Arti – Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, Bologna 2015, pp. 133-147: pp. 139-140.

37. Yuko Kaseki, *The traces of Fragility*, online workshop held in June/July 2020 (five weekends, 3 days per weekend). In

to listen to the shallowness and depth of your breath, the fulfilled sound around you, and find an accumulation of the dust. Carve it into your body so that you don't forget the moment when your relationship with your body and surrounding is abundant. Warm-up for the permeable body, and awake sensitivity of inner and outer. We will jump into improvisation with elements and themes. Dance through your membrane to connect with distanced others³⁸.

The first sessions of the workshop started exactly with the repetition of waves in the spine, starting in the lower spine, up to the top of the head. The waves in the spine were led by the imagination of a body filled with water. The presence of water should not only be imagined inside the body but also outside, as if the body were filled with the same element in which it was moving: water in both sides of the skin, passing through the *membrane*. I consider this imagination guideline by Kaseki a reflection of the dynamic connectedness between individual and environment present in the aforementioned theory of *fudô (milieu)*, that is, a relationship between humanity and what it has geographically received³⁹.

With the continued repetition of waves, this movement should start expanding to the other edges of the body (upper and lower limbs, hands, feet) and it should as well spread *water* out in space and not only in its liquid state, but also transformed into *gas*. Participants should feel (imagine the feeling of) the dissipation of the water particles in space, the different dynamics the transformed water element could assume both inside the limits of the skin as well as passing through it and invading the air outside. The other way round of this flow, that is, the transit of water in its liquid or gaseous state into the inside should also be included in this exercise, so that the exchange and dynamics involving body and environment was constant.

The next level of completion of this exercise led to the repeated displacement of the «center of the body» in a vertical line along the spine: «Imagine your center moved to your chest»⁴⁰. Here, I make a parallel between Kaseki's directive of imagining that «the center of the body moved» with that which Gilbert Simondon named «pre-individuality» as well as the process of individuation in his theory. The *self* in Simondon constantly recreates itself by «dividing» into «phases»⁴¹. These fragmentations, deviations or overflows of the *self*; however, do not happen in an absolutely random way, but follow a structure or direction, which Simondon calls «pre-individuality»⁴²:

this chapter, the following quotations of Kaseki were taken from these workshop sessions.

38. Email with invitation/presentation of the workshop *The traces of Fragility* sent by Yuko Kaseki on June 6th, 2020.

39. «In fact Butoh artists, cultivated a panoply of body-mind techniques, which were useful in staging dances, and can also help us understand the wider society around them». Bruce Baird, *Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Grey Grits*, cit., p. 6.

40. Here Kaseki meant «move your center *from the perineum* to your chest». Like in Minako Seki, the main center in the body in Kaseki's method is located in the perineum. So when she says *center* with no other specifications, she means the general use of *tandem* in Japan, which as mentioned previously in this article, refers to the Chinese *dantien* but, in current use, points out to a main center in the perineum.

41. Gilbert Simondon, *La individuación: a la luz de las nociones de forma y de información*, Caciús/LaCebra, Buenos Aires 1989, p. 27.

42. *Ibidem*.

the pre-individual being is the being in which there is no phase, the being within which an individuation is consumed is the one in which a resolution appears to divide the being into phases, the one which is to become; becoming is not a milestone in which being exists; it is a dimension of being; way of solving an initial potential-rich incompatibility⁴³.

With the escalation of the movement, Kaseki said one should «get lost in the waves» and that these waves did not have to «be the whole time smooth. They can be fragmented, confused»⁴⁴. Fragmenting here also involved the fragmentation of the feeling of the spine as a whole.

Divide the spine in two halves. From the coccyx to the heart and from heart to head top. Wave the spine first in the lower half. Then only from the heart to the top of the head. Then alternate both. Sometimes fuse both halves, do the wave from the coccyx all the way to the top of the head. Sometimes break in the middle and come back⁴⁵.

Besides division into *phases* and the displacement of the center so that the *self*, the body, the movement, is always becoming another, which I pair with Simondon's theory, I see in these directives given for the performance of the wave movement a concrete application of the aforementioned *kokoro* both in what regards to the centers and areas of the body it covers but also regarding its procedural and *connectedness* qualities. The water metaphor, which in Kaseki's training is strongly present, also leads to this process of *opening* and providing a *permeable* body. She repeats several times along the sessions that the body should be «floating» and «soaking»⁴⁶. This means again that water is present both inside (the body is soaked in water) and outside of the body (the space is filled with water). So, according to Kaseki, the body should float when in a state of expansion and soak when in a state of retention. It is a fact that several dance and movement techniques are built upon the repeated exchange from retention to expansion states of the body. Differentiating in Kaseki's approach is the way the process of expansion is perceived and imagined: In expansion, which points out to an opening the body, one should imagine he is «taking the space outside inwards»⁴⁷. The other way round also works: In retention, one can imagine he is throwing the space inside outwards. All of this, bearing in mind that «space is not only the air around you, close to your body. It can be far away»⁴⁸. According to Kaseki's perception of space, it can even «relate to objects»⁴⁹.

In one of the last sessions of the workshop⁵⁰, Kaseki proposed a *hiding and showing* or *appearing and disappearing* or even *watching and being watched* sort of game to be played among the participants. Here one should act conscious of the fact that someone is watching him/her and that he/she is at the

43. *Ibidem*.

44. Yuko Kaseki, *The traces of Fragility*, online workshop held in June 2020. Oral source.

45. *Ibidem*.

46. *Ibidem*.

47. *Ibidem*.

48. *Ibidem*.

49. *Ibidem*.

50. June 27th, 2020.

same time watching someone. «I exist because something notices I exist and because I notice this something»⁵¹. With this phrase I believe Kaseki means that one's existence depends on the look of the other, on something that belongs to *non-self* perceiving one's *self* and on this same *self* perceiving that there is someone or something that perceives it. Existing depends on connection and relation. Here, there was also a *forced* innovation in perspective of how presence and connectedness between people and also the relation between people and environment take place. As the workshop was online, the dynamics between participants was held through technological tools. People involved in this *perceiving the self and the other* game proposed by Kaseki were also involved in developing other ways of weaving relationships with others, with the space, with their own images and, in consequence, other ways of constructing their *selves* in collective experiences.

Seki Minako also works within this dynamic constellation of connectivity, of transformation, focusing mainly on the effect of imagination in movement: «The Seki method departs from imagination and the endless possibilities of it. Through imagination we can connect consciousness with unconsciousness, as well as micro cosmos with macro cosmos. Imagination is our creative impulse and our motor for artistic expression»⁵².

In July 2020, Seki held an online workshop named *Power of imagination*⁵³, which was divided in three sessions, each of them dedicated to transforming into a different *non-human* being: snake («snakes and their muscles»), seaweed and bird («all body as bird's neck»). According to Seki, «imagination and perception are unique». She explains this assertion telling that «last night» she observed a «red moon» and saw a «bloody moon». She questions if other people also saw the moon red and also immediately connected it to blood. The «uniqueness of perception and imagination» is what «makes your dance something very special» and provides power to expression⁵⁴.

In *Power of Imagination*, form and technique of movement compose the first phase of each session, and here it should be noted that participants have already a picture of a non-human being in mind, for example a snake... After exhaustive repetition and individual experimentation with this form, she starts giving directions for enhancing the imaginative weight of the action, such as the performance of a dialogue with another being (in this strange body or existence that was being practiced up to then) so that each individual plays both parts in the conversation, the *I* and the *other*, with continued confusions between both. The piece being created is the performance, this process where imagination and form are applied concomitantly with no separation possibilities. «The relationship between body

51. *Ibidem*.

52. Seki's method essential concepts. Cf. <http://minakoseki.com/basic-principles-of-the-seki-method/> (accessed 9/9/2020).

53. *Power of imagination serie* (Part 6), online workshop held on 10, 11, 12 July 2020.

54. Minako Seki, *Power of imagination Serie* (Part 6), online workshop. Oral introduction to the first training session. Online: <https://www.youtube.com/user/butohberlin> (accessed 9/9/2020).

and imagination occupies the heart of Butoh»⁵⁵. It is important to highlight that it is a “relationship” between body and imagination that form the infrastructure of butoh: the dance «emerges in the moment when imagination binds to the body and makes it transform». And it’s no longer about «what it is possible to do with the body», but it concerns «how one relates to the body»⁵⁶.

Seki’s routine for training, despite its connection with imagination and imaginary creation, is extremely technical in what regards body movement. It is in the repetition of a given pattern or of some detailed guidelines for performing a movement that imagination starts to play its role. The waving of the spine for example, as already mentioned previously, is a present element in Seki’s method. In the case of *Power of Imagination*, it was used in different intensities, directions, planes, and, like in Kaseki Yuko, being displaced to different parts of the body that would assume the role of its «center». However, what really differentiated the movement being repeated was the «imaginary landscape»⁵⁷ each performer created. In Seki’s method, imagination and form intertwine, growing, developing or transforming together and each other.

Outstanding in Seki’s method, is also the constant presence of a bouncing movement, in which I see a *yield and push* process (yield to gravity and push the floor; yield to a certain force and use this impulse to move to another direction), that Seki applies to almost every part of her training sessions, from the warm-up to the creative improvisation, bearing in mind that both in Kaseki Yuko and Seki Minako, the warm-up generally flows to the performance with no strict separations.

Seki Minako, such as Kaseki Yuko, uses extensively the metaphor of water to conceive movement. She expressly connects «bouncing» to water, referring to a «water bag body»⁵⁸. According to her, as our bodies are 80% made of water, and, therefore, we are constantly bouncing water particles. When we imagine we are «bags filled with water» and feel the qualities of this water bag in our bodies, «we are able to react to the impulses and to all that surrounds us and find a very intense quality of movement [...] When we let our body fall in the direction of gravity, we will get automatically a bouncing reaction. The re-bounce reaction of a fall is the dynamic of the dancing body»⁵⁹. By bouncing and exploring this

55. Maria Pia D’Orazi, *Il butō in Italia e l’esperienza di Kasai Akira*, cit., p. 139.

56. Kasai Akira during a workshop in Rome, May 2014, in Maria Pia D’Orazi, *Il butō in Italia e l’esperienza di Kasai Akira*, cit., p. 139.

57. Minako Seki, *Power of imagination Serie* (Part 6), online workshop. Oral source.

58. Seki’s method essential concepts. Cf. <http://minakoseki.com/basic-principles-of-the-seki-method/> (accessed 9/9/2020). This idea of “water bag body” stems from a method of training named *Noguchi Taiso*, which was systematized by Michizo Noguchi in Japan in the same period when Hijikata Tatsumi was developing his butoh technique. Several butoh dancers, including Hijikata Tatsumi, drew upon principles and techniques of *Noguchi Taiso*, in order to add to their movement a quality of softness and fluidity. That is, in order to do a certain action one should not use more energy or effort than what is necessary for this specific action. Here, embracing gravity and not fighting against it is one of the core principles. For more information on *Noguchi Taiso* cf. Paola Esposito – Toshiharu Kasai, *Butoh Dance, Noguchi Taiso and Healing*, in Vicky Karkou – Sue Oliver – Sophia Lycouris (edited by), *The Oxford Handbook of Dance and Wellbeing*, Oxford University Press, Oxford 2017, pp. 255-272.

59. *Ibidem*.



Fig. 7: Still of *Pele* (video-performance, November 2019).

movement at «physical, relational and emotional levels» one can develop a «language to communicate what is alive»⁶⁰.

With regards to the process of creation of *Pele*, despite this «bouncing» being present as a principle for action in the performance as a whole, there was a specific moment which I believe is worth noting as it involves the reformulation of a lived experience in performance not by representation nor literary narration, but by means of its re-reading through a set of perceptual tools combined with imaginative content. And here again, what was object of recreation in the performance was not a fixed image nor closed story of what I had lived but the sensations and impressions I embodied by having gone through that process.

By the time of the video recording, there was a white-painted brick wall behind me. On the ceiling, a cavity made for fitting a fan. Through this cavity, a beam of sunlight reflected on the white of the wall, being interrupted cyclically, rhythmically, by the turning of the fan. The impression was that someone was constantly turning on and off a flashlight pointed in my direction.

It was not possible to exclude this blinking from the lens focus nor cut it in the video editing phase. This error was then incorporated into the work. Not as a mistake, but as a creative trigger. The blink of light was transformed into a continuous trembling of the body that I prolonged until I could hardly do more. During this frantic bouncing, I found a point of sensibility in my chest. Instead of

60. Seki Minako in the presentation of the workshop *Bouncing* held in TanzKunstWerk, Bern 2019, online: <http://minakoseki.com/bouncing-workshop-2/> (accessed 9/9/2020).



Fig. 8: Still of *Pele* (video-performance, November 2019).

running away from that sensation, I decided to touch it, literally.

Later, when watching video in the edition phase, I identified the referred point of sensibility in the chest. Not long before filming *Pele*, I went through an inflammatory process with chronic pains that involved mainly my heart. I spent many days in hospital with tachycardia: acceleration of the heart rhythm, palpitation, a feeling of earthquake in the body. In the performance, the continued blinking of the light combined with the trembling of the body awoke a certain corporeal memory, which at the time of the performance I was not conscious of. I believe the improvised recreation of this memory in the present of the performance was largely enabled by the continuous butoh based body-mind training I have been practicing for years⁶¹.

In an article⁶² about the body-language of poetry, developed by the artist Yvonne Pouget⁶³, Margherita De Giorgi argues that «biographical narratives are turned into synesthetic compositional patterns», functioning as triggers for «deeply embodied experiences» which have effects on the «quality of presence and movement»⁶⁴. This is how Pouget «eventually» engages a «strong empathetic bond

61. Video images of my butoh based training. Online: <https://vimeo.com/391498199> (accessed 9/9/2020).

62. Margherita De Giorgi, *(Im)possible Maps, Poetical Inlands. Rereading the Legacy of ankoku butō in European Contemporary Aesthetics: The Works of Yvonne Pouget and Imre Thormann*, in Matteo Casari – Elena Cervellati (edited by), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, cit., pp. 84-101.

63. «As a young woman, Pouget used to suffer from spasms and panic attacks, which were later on diagnosed as Post-traumatic Stress Disorders (PTSD). In more recent years, she was injured while rehearsing on stage. Since then, her feet and spine have been frustrating her with chronic pains. She consequently underwent psychoanalysis, surgical interventions and osteopathy, which she recalls as painful and yet useful experience for her ensuing self-discovery». *Ivi*, p. 85, footnote 35.

64. *Ivi*, p. 85.

with the audience»⁶⁵. Such «method» would emerge from «experiencing Butoh» and from a «rigorous practice induced and motivated by physical and emotional constraints»⁶⁶. Greiner puts this equation in terms of a «state of extreme precariousness» that «through movements, images and words [...] announces what a life can cause and activate»⁶⁷. In *Pele's* process, this corporeal memory emerged with a different tone from trauma: it was reinvented as poetic, acceptance and continuity, a sort of *yield and push* process where I was yielding to pain and using this impulse to change the direction, to transform.

Another butoh artist, whose training influences my creative process is Fukuhara Tetsuro. With his method called *Space Dance* – space here referring to both space, while environment in this planet Earth, as well as space meaning *outer space*, existence in other planets and dimensions – Fukuhara proposes the creation of a new body through the search for new postures that emerge in the process of diving deeply into the memory of the body. It is an approach to a body that relates to space, molding it and, at the same time, being shaped by it. It is also a thorough research of the human and its nature, precisely through the path of *non-human* forms, which according to Fukuhara may be forgotten in our body-mind⁶⁸. Ghosts, angels, extraterrestrial beings, animals, are frequent features in his workshops as a way to awaken the imagination of those who move. Imagination and memory function as factors of creativity and, thus, form a way to make of past experiences present creations. For example, participants are asked to dance and sing a song of their childhood while moving. Other strategies used by Fukuhara are to move while crying or move while laughing aloud. Fantastic stories mix with the guidelines and technical descriptions of a certain body-mind activity to be developed. Other times, they are told *en passant*, as an introductory teaser to the main part of his workshops, which Fukuhara calls «walking dance»⁶⁹.

In the walking dance, Fukuhara directs the participants with the simple directive of crossing the space while performing their own, authentic, walks. He calls attention to the fact that establishing an attentive and rooted connection between feet and ground is very important, process which he names «foundation» in his sessions⁷⁰. No further explanations are given. The authenticity of the walks would arise exactly from the concomitant construction of *emotional/imaginary landscapes*⁷¹ within this context. So, in Fukuhara, what makes of the «walking» a dance is its imagination/memory «foundation».

The imagination of life forms outside of the planet Earth and its creative function is very clear in

65. *Ibidem*.

66. *Ibidem*.

67. Christine Greiner, *Apresentação*, in Uno Kunichi, *Hijikata Tasumi: pensar um corpo esgotado (Hijikata Tatsumi: thinking the depleted body)*, translated by Christine Greiner and Ernesto Filho, n-1 edições, São Paulo 2018, pp. 19-28: pp. 19-20.

68. Cf. Tetsuro Fukuhara, *Vision of a body*, Pompka Foundation, Warsaw 2018, p. 45.

69. Tetsuro Fukuhara, *Space Dance*, workshop held in Duncan Dance Studio, Rome 2012. Oral source.

70. *Ibidem*.

71. In her workshop *Power of Imagination* (July 2020), Seki Minako tackled the theme of creating landscapes saying that by adding to a certain pattern of movement individual imaginary content one was actually creating «emotional landscapes». Oral source.



Fig. 9: Still of *Pele* (video-performance, November 2019).

the performance/installation/workshop *Space Dance in the Tube* of Fukuhara. The *tube* in Fukuhara's *Space Dance* is an approximately 10 meters long white cloth, which was developed by JAXA (Japan Aerospace Exploration Agency) to create an environment proper for training humans to deal with different gravity contexts⁷². According to Fukuhara⁷³, the *cocoon* shaped tube may also be a way of re-entering the universe of a stage of life previous to birth (a reference to the womb) when human-beings are already gathering memories and developing their emotional apparatus. By entering and moving in the *tube* these memories are brought back to life in the present moment and transformed into actual experiences. In *Pele*, the cover of the white dress summed to the fetal position of the body also provoked similar sensations.

In the *tube* of *Space Dance*, the human has to adapt to a form of sensation of gravity different from the one he deals with in daily life and, therefore, find a new point of balance to stand and move. Fukuhara asserts that one should try to find the «point located on the limit between balance and imbalance»⁷⁴, that is, that dance happens in a state of *quasi-fall*. Fukuhara inherited this vision from Kasai Akira (with whom he danced) who said that «compromising the state of balance is the most important dance technique»⁷⁵ and that «you have to put your body in danger to be able to move when

72. Tetsuro Fukuhara, oral source. *Space Dance*, workshop held in Duncan Dance Studio, Rome 2012.

73. *Ibidem*.

74. *Ibidem*.

75. Kasai Akira, during a butoh workshop in Rome 2006, in Maria Pia D'Orazi, *Il butō in Italia e l'esperienza di Kasai Akira*, cit., p. 144.



Fig. 10: Still of *Pele* (video-performance, November 2019).

you want move»⁷⁶. This borderline state of *quasi-fall* is what Simondon would call «metastability»⁷⁷. This is a state full of power and possibility, which differs from stable balance and rest. The stable balance excludes the possibility of transformation, the process of «becoming», because here «all possible transformations have already been carried out and there is no longer any strength»⁷⁸. Here, I make a bridge again with butoh's aesthetics and philosophy of *transformation*, with the tension or dynamics that one seeks to maintain between different sides, parts of the body, concepts... the *quasi*-stillness filled with power and the *quasi*-explosive frantic moves; the *quasi*-corpses that express the *quasi*-living beings. In *Pele*, this state of *metastability* is the ground upon which every gesture, every intention, every concept, including the *skin*, was built.

Conclusion: Inside and Beyond Performance and Choreography

«Hijikata searched for something that would transcend dance through dance»⁷⁹.

Based on the thinking of authors such as António Damásio, Gilbert Simondon, Judith Butler, Paolo Virno, among others⁸⁰, Greiner defends a phasic, discontinuous and decentralized notion of the

76. *Ibidem*.

77. Gilbert Simondon, *La individuación: a la luz de las nociones de forma y de información*, cit., p. 28.

78. *Ibidem*.

79. Uno Kunichi, *Hijikata Tatsumi: pensar um corpo esgotado*, cit., p. 74.

80. Cf. Judith Butler – Athena Athanasiou, *Dispossession: the performative in the political*, Polity Press, Cambridge 2013; António Damásio, *O mistério da Consciência, do corpo e das emoções ao conhecimento de si*, translated by Laura Teixeira Motta,

individual as metastable singularity more than an *a priori* identity⁸¹

Although the way of conceptualizing and generating terminologies is not the same for all of these authors, there is an unfinished instance that marks the reading of what constitutes “me” from bodies and environments. A kind of precariousness in life that does not necessarily tend to finitude but, above all, to collectivization⁸².

Judith Butler⁸³ approaches the construction of individuality in terms of a relational process, a «relationality» that is not composed solely by the *self* nor by the other («you» in Butler’s words) but that must be conceived as the «bond» whereby these terms are both differentiated and related. Although highlighting that it is not a question of delimiting a universal field for the human, Butler defends the existence of a «vulnerability common to the human» that stems from «life» itself; a «primary vulnerability» that «precedes the very formation of the self» and that derives from the «condition of having been born naked from the beginning and against which one cannot argue»⁸⁴. The body is defined as a «place of desire and physical vulnerability», as «a place of publicity that is both assertive and exposed»⁸⁵.

The idea of a sort of primary vulnerability as a common sphere of the living has been object of butoh’s research from its origins. Hijikata, as he «matured», focused his concerns on the «emaciated body»⁸⁶. This led him to pay less attention to the «gross motor skills of the body» than to the body «in a minute scale», which included fragmenting movement through the insertion of brief pauses, questioning how «mental imagery» could transform the body and also how this «emaciated body could evoke sympathy in the viewer»⁸⁷. Hijikata sought for a «body singularly open to the outside»: «infinitely open to everything, to the air and the wind, the lights and darkness, the respirations and looks, to insects and animals even to smell and mold»⁸⁸. In the training methods developed by the three contemporary butoh artists concerned in this article, such strategies for reaching such body in “a minute scale” as well as the construction of this state of openness or permeability are thoroughly contemplated and further developed according to their own biographic and artistic pathways.

Butoh’s “essence” hides in the continued establishment of new relationships through allowing the body to be “invaded” and, in this sense, it is an “unfinished project”: «Most of all, it demands that artists experience the pain of others and particularly those who have been hurt by the diffuse customs and

Companhia das Letras, São Paulo 2000; Gilbert Simondon, *L’individuation psychique et collective*, Aubier, Paris 1989; Paolo Virno, *Gramática das Multidões, para uma análise das formas de vida contemporâneas*, translated by Leonardo Palma, Anablume, São Paulo 2015.

81. Cf. Christine Greiner, *Em busca de uma metodologia para analisar a alteridade na Arte (Searching for a methodology to analyze alterity in Art)*, in «Conceição/Concept», vol. VI, n. 2, July/December 2017, pp. 54-64: p. 60.

82. *Ivi*, p. 58.

83. Cf. Judith Butler, *Precairous Life*, Verso, London/New York 2004, pp. 128-152.

84. *Ivi*, p. 31.

85. *Ivi*, p. 20.

86. Cf. Bruce Baird, *Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Grey Grits*, cit., pp. 207-218.

87. *Ivi*, p. 214.

88. Uno Kunichi, *Hijikata Tatsumi: pensar um corpo esgotado*, cit., p. 72.

conventions of society»⁸⁹. Pain is something present, actual. One cannot remember pain nor represent it exactly as it materializes in the body. Pain is an experience. It can, however, be deconstructed from its immediate expression and, through perceptual assessment of corporeal sensations, feelings and images kept in the memory of the body, it might be reconstructed with different tools.

In this sense butoh, beyond an artistic practice that materializes in the form of performance and dance might be applied as a way of deconstructing and reconstructing ways of behaving and acting in other areas, and in a broader sense, within life in society. In the field of Japanese martial arts⁹⁰, Kanō Jigorō (founder of judō) worked within the field of what he named «mutual influences»: mutual influences both in what regards to body and mind, movement and thought but also in what regards to individual and social practices. «Acting on the body has an influence on thought, on self-awareness, on each person's way of being, with himself and with others»⁹¹. By *unshaping* the body-mind one is actually breaking the patterns of the society one lives in. Beyond choreography and performance, butoh might be seen as «a radical research about the connections among body-mind-environment, states of life and states of death, different levels of consciousness, and a challenge to question beliefs and habits (of both movements and thoughts)»⁹².

Hijikata's «project», of which the dance «was just a part»⁹³, succeeded in that it provided a tool for accessing a primary layer of vulnerability common to the living: a stance prior to individuation which may be a «depleted body»⁹⁴, a «cracked body»⁹⁵, an «emaciated body»⁹⁶, in Hijikata's own definition, a «corpse that puts itself up, risking its own life»⁹⁷. Here the risk the butoh artists take in going through this process of erasing the *self* from the *self* in order to understand the genesis of the *self* itself becomes clear. A corpse gives up its actual state, which is death, *non-movement* and *non-transformation*, in order to «put himself up», that is, to set itself in movement, consequently *in relation to*, entering thus a state of life. Butoh's way always involves *giving up* and confronting *otherness*, even and mainly when this means *depleting*, *cracking* (in the sense of losing one's identity) or *emaciating* oneself. And despite all its references to dead, weak or diseased bodies, it actually deals constantly with life itself (again confronting

89. Bruce Baird, *Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Grey Grits*, cit., p. 218.

90. Here I do not mean butoh is a martial art nor that it is based on the practice of judō but that butoh belongs to a universe of body-mind training that evolved in Japan, upon a ground already populated by diverse body-mind traditions that meet each other in their originating principles.

91. Yves Cadot, *Kata, société et individu dans le jūdō de Kanō Jigorō*, in Emmanuel Lorezand (sous la direction de), *Drôles d'individus: de la singularité individuelle dans le Reste-du-monde*, Klincksieck, Paris 2014, pp. 225-241: p. 228.

92. Christine Greiner, *From the Cracked body to the wild flower*, published within the symposium *Nijinski à Minuit*, in *Transit* session, online: <https://ko-murobushi.com/midnight/en/> (accessed 9/9/2020).

93. Uno Kunichi, *Hijikata Tatsumi: pensar um corpo esgotado*, cit., p. 72.

94. Cf. Uno Kunichi, *Hijikata Tatsumi: pensar um corpo esgotado*, cit.

95. Christine Greiner has adopted the term «cracked body» from one of the pages of the diaries of Muruboshi Kō where the artist wrote: «the cracked body... the body open to the concept of having no identity». Christine Greiner, *From the Cracked body to the wild flower*, cit.

96. Cf. Bruce Baird, *Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Grey Grits*, cit., pp. 207-218.

97. Uno Kunichi, *Hijikata Tatsumi: pensar um corpo esgotado*, cit., p. 73.

apparently opposing elements).

From this *naked* starting point butoh provides, perception, imagination and emotions play their role in mediating a dynamic web of relations with the environment which constitutes the so called *self*: an ongoing process of transformation, which in performance might be what Seki calls one's «very special» dance. Under the broader lens of life, it counts for the constitution of individualities inside a whole made of inter-relating particles, which like water change their state according to the level of agitation and inter-relation among them. A *metastable* whole.

Anna Kalyvi

Danser, créer, vivre ensemble: un *mythe* à défendre

Introduction

Le présent article constitue le récit du processus de création concernant *Mia...my...ma...Mé-dée...μου*, une représentation artistique interdisciplinaire réalisée dans le cadre du Master Erasmus Mundus C.L.E. – Cultures Littéraires Européennes entre 2010 et 2012. Plus précisément il s'agit à la fois du témoignage d'une expérience de vie et d'art, et du chemin traversé pour son organisation et sa mise en place par un groupe de personnes venant de chaque coin du monde, qui ont participé en qualité d'étudiants internationaux et non pas en tant qu'artistes¹. Le projet, après avoir voyagé entre les quatre Universités des trois Pays qui font partie du Consortium C.L.E. (à savoir Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Université de Strasbourg, Université Aristote de Thessalonique et Université de Haute Alsace) a abouti au spectacle qui a eu lieu dans la salle de conférences de la dernière Université, avant la cérémonie de la remise des diplômes.

Dix-huit étudiants² ont accepté de participer à cette expérience artistique, en dehors des cours du cursus universitaire. Au niveau artistique, la création, envisageait une mise en pratique des résultats abordés par la recherche académique concernant le mythe comme texte et comme chorégraphie; au niveau "humain" notre caravane artistique³ constituait un parallèle allégorique avec la vie de l'étranger comme nous tous étudiants l'avons vécue à l'occasion de ce programme⁴. L'excellence interdisciplinaire a permis de fonder le spectacle sur une «participation culturelle qui est l'élément-clé de l'impact culturel dans la société»⁵, comprenant danse et peinture, parole et mouvement, écriture créative par alliage des

1. Bien que certains entre eux avaient par avance une pratique artistique (théâtre, musique, peinture, etc.), j'ai eu le grand plaisir et l'enthousiasme de coordonner le projet en tant qu'artiste chorégraphique (enseignant de danse).

2. Sur les trente-cinq en total qui faisaient partie du C.L.E. pour la période 2010-2012.

3. Voir Alessandra Rossi Ghiglione, *Social Community Theatre Methodology*, in *Social Community Theatre Centre University of Turin* (edited by), *Caravan Next. A Social Community Theatre Project. Methodology, Evaluation and Analysis*, Franco Angeli, Milano 2019, pp. 31-63, online: http://ojs.francoangeli.it/_omp/index.php/oa/catalog/book/394 (u.v. 25/9/2020).

4. Subventionné par l'Union Européenne, le Master C.L.E. prévoit pour chaque étudiant-e une première année d'études sur une de trois Universités du Consortium en fonction de son parcours (l'Université principale). Pour le troisième trimestre d'études il existe une mobilité obligatoire pour tous dans une des autres Universités partenaires. Pour les boursiers du Programme (ce qui fut mon cas aussi) une deuxième mobilité était prévue au troisième Pays pour le quatrième semestre. Un seul étudiant ou une seule étudiante était choisi par Pays (européens et hors Europe).

5. «Cultural participation is a key element of cultural impact on society». Alessandra Rossi Ghiglione, *Social Community*

trois langues officielles du Master (français, italien, grec), texte enregistré et parole théâtrale (chacun parlait dans sa propre langue maternelle), idéogrammes chinois qui ont été dessinés sur le tableau alors que la peinture d'Ángela Cristina Polo Pérez accompagnait l'action en temps réel, laissant une empreinte sur le papier. Cet ensemble était relié à des séquences de danse, accompagnées d'un mixage de musique électronique contemporaine et de musique classique⁶, fusionné avec des sons naturels (orages, pluie, vent).

Au cœur de cette création se trouve le mythe de Médée, cette redoutable magicienne qui a tué ses enfants pour se venger de son mari. Mais *notre* Médée est avant tout un être humain («humain trop humain»⁷ pour Friedrich Nietzsche et Jacqueline de Romilly dans leurs contextes respectifs). Par le biais du personnage, le sujet principal abordé dans la création est la naissance du mythe comme processus de création collective, qui est représenté d'une manière symboliquement analogue à la naissance de Médée. «Il *était* une fois, il y *avait* un dedans; il est perdu»⁸ écrit Pascal Quignard avec sa plume littéraire, dessinant le rapport entre le temps et l'espace du fœtus comme souvenir – tel est *notre* retour à ce spectacle – dont la composition fut le fruit d'une «pensée collective»⁹ qui retrace le profil du personnage et remet la notion du mythe dans l'actualité.

La route du cycle de la vie traverse artistiquement – et philosophiquement – le mythe comme un processus créatif d'une communauté donnée qui évolue car «les mythes sont une expérience collective qui se répète. On peut les varier à l'infini comme les rêves»¹⁰. Puisque «l'art semble avoir une force particulière à engager et mêler les gens à travers une expérience de transfiguration»¹¹, dans ce sens le mythe de Médée fut pour nous une «expérience source»¹² pour un vécu mythique qui entretient avec le(s) corps de forts liens affectifs:

il bouleverse tout le corps (nerfs, organes, perceptions), il interroge le fondement de la personne morale, fait vaciller la pensée, perturbe l'imaginaire et suscite des formes nouvelles qui sont à la fois celles qui naissent (en créations artistiques) et celles qui transformeront l'identité du sujet, à la fois psychiquement et socialement¹³.

Theatre Methodology, cit., p. 33.

6. Musique électronique: Colleen (pseudonyme de l'artiste Cécile Schott), *I will tell you a story*, figurant dans son album intitulé *The golden morning breaks* (2005). Musique classique: Gustav Mahler, *Adagio* de la *Symphonie No 5* (1901-1902) dans une reprise par l'ensemble japonais Fav. Classica. Le mixage a été réalisé par Nicolas Bardey, compositeur de musique contemporaine et enseignant de musique, basé à Strasbourg.

7. Euripide diminuait l'écart entre le divin et l'humain pour ses personnages (des femmes dans leur grande majorité) comme «un sculpteur qui reforme les coins pointus de ce schème, faisant preuve de compassion ou bien de “co-passion”, avec un humanisme qui se penche sur le malheur humain». Voir Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, PUF, Paris 1973, p. 124. Voir aussi Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, tr. fr. Alexandre Desrousseaux, Société du Mercure de France, Paris 1906 (1^{re} ed., *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, Ernst Schmeitzner, Chemnitz 1878).

8. Pascal Quignard, *Medea*, Ritournelles, Bordeaux 2011, p. 24.

9. Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris 1957, p. 23.

10. Pierre Brunel, *Dictionnaires des mythes féminins*, Éditions du Rocher, Monaco 2002, p. 1288.

11. Alessandra Rossi Ghiglione, *Social Community Theatre Methodology*, cit., p. 34.

12. Christine Bergé – Michel Boccara – Markos Zafiroopoulos, *Le mythe: pratiques, récits, théories* [vol. I: *Aux sources de l'expression*], Economica, Paris 2004, p. 4.

13. *Ibidem*.

Description du spectacle

Mia...my...ma...Médée...μου s'articule autour de trois axes. C'est d'abord la stature de l'étranger que nous avons explorée car cet aspect concourt à la formation de l'identité personnelle et collective en même temps. La voix de Médée dans le texte enregistré lui attribuant le statut d'une «danseuse récitante»¹⁴ alterne avec son silence¹⁵, un «silence sacré»¹⁶ qui surgit à la fois comme une non-réponse aux accusations du Roi Créon (une réponse muette qui s'exprime seulement dans les gestes calligraphiques de Yunhran Liù dont les idéogrammes la traduisent en image chargée de sens) ainsi que comme une «pause» qui rompt avec la musicalité produite dans cette tour de Babel¹⁷. La folie de Médée était, dans notre cas, le résultat produit par ce mélange des langues (une sorte de complexe?) mais elle était avant tout culturelle. Si «la danse est un langage en soi»¹⁸, le corps y parvient pour démolir toute frontière créée par les langues et les cultures différentes en devenant le moyen pour communiquer sans «barrières» individuelles.

Perdue entre langues et silence, écriture en image et geste corporel, stigmatisée par les traces-cicatrices du viol¹⁹ de l'écriture corporel, *Mia...my...ma...Médée...μου* tombe enceinte. Pourtant pendant tout le spectacle le spectateur se confronte à une co-fusion: s'agit-il d'une grossesse ou d'une fausse couche? Tue-t-elle ou pardonne-t-elle? Pleure-t-elle ou rit-elle? Un dialogue existe en permanence entre ces notions antithétiques, du crime et du pardon, de la naissance à la catastrophe, de l'enfance à l'infanticide: bien avant l'entrée des spectateurs sur scène, Médée se trouve par terre, dans la position du fœtus dans le ventre, les yeux fermés; elle n'est pourtant pas visible, étant entièrement couverte par la tresse volumineuse de son costume²⁰. L'impression communiquée était celle d'un rocher marin creusé

14. Magali Nachtergaele – Lucille Toth (sous la direction de), *Danse contemporaine et littérature: entre fictions et performances écrites*, CND, Paris 2015, p. 19.

15. Dans la tragédie, Médée demande plusieurs fois le silence, tout d'abord aux femmes Corinthiennes: «Voici la seule grâce que de toi je voudrais obtenir: [...] pour punir mon mari du mal qu'il me fait, garde- moi le silence» et qu'elles le lui accordent. Ou encore vis-à-vis d'elle-même: «Ici pourtant je dois faire silence ne pouvant que pleurer sur l'ouvrage qui reste à faire de mes propres mains». Euripide, *Médée*, in Id., *Tragédies complètes I*, texte présenté, traduit et annoté par Marie Delcourt-Curvers, Gallimard, Paris 1962, p. 143, 168.

16. Pier Paolo Pasolini met ses paroles dans la bouche du Centaure au début du film *Medea* (1969): «il silenzio sacro» devient la caractéristique de Médée, et lorsque la vraie voix de Maria Callas (sa voix humaine et pas sa voix de chanteuse) se fait entendre à travers les quelques paroles qu'elle prononce pendant le film, c'est le corps tout entier de la chanteuse qui s'exprime avec une musicalité extraordinaire.

17. Cette fusion des langues ne fut pas pour Médée un monopole. En effet, tous les interprètes polyglottes qui étaient chargés de parler pendant le spectacle avaient rédigé leurs propres textes en choisissant les langues dans lesquelles ils souhaitaient s'exprimer. Il s'agit de Paola Ravasio interprétant le miroir de Médée, de Simão Valente qui avait le rôle du Roi Créon ainsi que ses bourreaux parlants, à savoir Silvia Lucà, Maria Slezakova et Dariya Gribanova.

18. Entretien d'Anne Teresa De Keersmaeker, propos recueillis par Rosita Boisseau, *Anne Teresa De Keersmaeker: "La danse est un langage en soi"*, «Le Monde», 31 juillet 2009, online: http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/07/31/anne-teresa-de-keersmaeker-la-danse-est-un-langage-en-soi_1224666_3246.html (u.v. 12/11/2017).

19. Les bourreaux, portant des gants, l'enduisent de couleur noire; dos, bras, jambes, elle est traversée par l'écriture qui imprime sur son corps la blessure. Ce rôle a été confié à quatre femmes et non pas à quatre hommes étudiants. Ces bourreaux féminins sont habillés en costume d'homme.

20. La tresse était de couleur vert foncé, presque grise. Sur ce tissu épais était ajustée de façon non-canonique une légère

par la pluie. Cette Médée est née par une nuit semblable, une nuit de catastrophe naturelle et surgit de l'écume d'une mer polluée, comme une anti-Aphrodite. En se réveillant elle sera partagée entre son frère et Jason (optant finalement pour le deuxième, par lequel elle sera abandonnée quelques instants plus tard). Elle commencera ainsi son voyage dans l'histoire, dans l'infini, dans son intime, entourée d'un Chœur des femmes à la fois hostile et proche d'elle, juste avant sa tentative de tuer l'Ange, une victime sacrée.

Pendant tout son trajet, quelle est la place de l'Autre, de cet "étranger étrange"? Les autres pourraient-ils nous aider à trouver une sortie de secours ou bien nous conduisent-ils pas à pas à la catastrophe? Dans ce labyrinthe, comment s'en sortir, comment agir si «être performant» ne peut s'entendre que dans un rapport à l'Autre, en comparaison avec le reste d'un ensemble donné?»²¹.

Où sont les autres?... Où sont mes limites? Je veux dépasser la frontière.
De l'autre côté
c'est mieux.
O forse non?... je me trompe?... είμαι τόσο μόνη λοιπόν;

s'interroge *notre* Médée dans sa solitude, tout en découvrant l'altérité en se regardant dans son miroir.

Concevoir... à plusieurs

Je crois qu'on tue nos idées, de la même manière qu'elle a tué ses enfants. Nous ne les réalisons pas, on les trahit. Cet événement m'a fait penser qu'une partie de l'attitude humaine est fondée sur cette trahison. Un grand nombre de nos décisions fausses est associé exactement avec cette idée, selon laquelle on a tourné le dos à une idée, à une impression ou à une pensée qui a traversé notre esprit, mais on l'a détruite²².

Ce témoignage de Christos Kalfas, sculpteur et peintre gréco-français, par rapport à son exposition de peintures *L'adoption des orphelines de Médée* crée un parallèle entre l'artiste créateur et la figure emblématique de la mère tueuse. Pour les idées qui traversent la pensée artistique il semble que la plupart d'entre elles subissent un destin fatal: elles sont automatiquement abandonnées, oubliées, détruites dès leur naissance, elles ne réussissent pas à prendre corps, à voir, un jour, la lumière du jour. Cette

mousseline blanche.

21. Céline Roux, *Danse(s) performative(s): enjeux et développements dans le champ chorégraphique français 1993-2003*, L'Harmattan, Paris 2007, p. 14.

22. «Νομίζω ότι εμείς οι άνθρωποι συχνά σκοτώνουμε τις ιδέες μας όπως εκείνη σκότωσε τα παιδιά της. Δεν τις υποστηρίζουμε, αλλά τις προδίδουμε. Αυτό με έκανε να σκεφτώ πως ένα τμήμα της ανθρώπινης συμπεριφοράς στηρίζεται ακριβώς πάνω σε αυτήν την προδοσία. Πολλές λάθος αποφάσεις στη ζωή μας έχουν να κάνουν με το γεγονός ότι γυρίσαμε την πλάτη σε μια ιδέα, σε μια εντύπωση, σε μια σκέψη που μας πέρασε από το μυαλό αλλά τη σβήσαμε». Christos Kalfas, exposition de peinture *Les orphelines de Médée*, Aithousa texnis Athinon, avril 2011, online: <https://www.kathimerini.gr/424528/article/politismos/arxeio-politismoy/ta3idi-sth-mageia-ths-my8ologias> (u.v. 8/6/2020). Traduction personnelle.

mise à l'écart des idées non exprimées est perçue comme une trahison, c'est-à-dire comme une sorte d'infanticide. Bien que les raisons de cette trahison ne soient pas mentionnées dans ce passage (pour faire émerger la question de savoir comment interagissent la contrainte ou la capacité de créer dans l'intime de l'artiste?²³) il est pourtant clair que, s'il ne s'agit pas des idées orphelines qui s'abandonnent dans l'oubli, le processus de création prend les couleurs d'une poïésis, d'une naissance²⁴.

Pour *Mia...my...ma...Médée...μouv* l'idée de départ fut fondée exactement avec ce même aspect de non-trahison: donner chair à la recherche académique, lier la théorie et la pratique, créer un espace et un temps communs (communautaires?) pour que le mythe se manifeste. Car, de nos jours, le mythe continue d'être présenté sous deux formes, le spectacle et la lecture²⁵ et l'aspect pratique de la chose fait inévitablement pour un artiste partie de l'ensemble en le concrétisant: l'action est une forme directe de connaissance. En tant qu'espèce d'un «rêve éveillé»²⁶, autrement dit un «rêve diurne»²⁷, ce projet fut le fruit d'une «action réflexive»²⁸ qui avait envie de réaliser, communiquer, partager cette réflexivité par le biais de l'art.

Le corps est à la fois celui qui agit et celui qui subit l'action: il est la cible de sa propre action. Celle-ci peut donc être qualifiée de réflexive. [...] Avec l'action réflexive, on est la fois ce qui agit et ce qui subit l'action, et, dans la pensée réflexive, on est à la fois ce qui pense et ce qui est pensé²⁹.

Il est observé ici une auto-réflexivité du corps en mouvement qui combine pensée et action. Autrement dit ce corps artistique constitue un *topos* commun, une *topeaographie*³⁰ où se rencontrent le concept et l'affect, la forme et le contenu. La pensée réflexive passe ainsi le relais à une action qui possède cette même réflexivité comme qualité. Selon Noé Soulier, à partir d'une idée réflexive est née une action aussi réflexive que la première. Mais cette relation semble aussi fonctionner en sens inverse: cette même idée réflexive née dans la singularité fut finalement partagée, par le biais du spectacle, ce dernier perçu comme action réflexive collective. Car, à travers la participation dans *Mia...my...ma...Médée...μouv*, l'idée de départ fut finalement adoptée collectivement par tous les participants, saisie comme affect et non pas comme concept par un groupe de personnes qui n'étaient pas particulièrement des spécialistes du sujet et qui, faute de temps, n'étaient pas forcément au courant des références théoriques qui soute-

23. René Roussillon, *Désir de créer, besoin de créer, contrainte à créer, capacité de créer*, in Bernard Chouvier (sous la direction de), *Symbolisation et processus de création: sens de l'intime et travail de l'universel dans l'art et la psychanalyse*, Dunod, Paris 1997, pp. 159-167.

24. «Platon dans le Banquet <205c1> dit aussi quelque chose de tout à fait étonnant: *Nous appelons poïésis – poésie ou création – ce qui fait passer quelque chose du non-être à l'être*. En effet. Faire passer quelque chose du non-être à l'être, c'est exactement cela, une création». Cornelius Castoriadis, *Fenêtre sur le chaos*, Seuil, Paris 2007, p. 143.

25. Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, cit., p. 34.

26. Ernst Bloch, *L'esprit de l'utopie*, Gallimard, Paris 1977, p. 233.

27. Ernst Bloch, *Le Principe Espérance*, Gallimard, Paris 1991, p. 98.

28. Noé Soulier, *Actions, mouvements et gestes*, CND, Paris 2016, p. 25.

29. *Ibidem*.

30. Voir Florent Perrier, *Topeaographies de l'utopie: esquisses sur l'art, l'utopie et le politique*, Payot, Paris 2015.

naient le fond théorique de la création³¹. Ces personnes avaient pourtant d'autres points en commun – notamment «l'être ensemble»³².

Le mythe comme concept (nous faisons ici précisément référence au mythe grec) semble être né par cet «être ensemble» d'un groupe déterminé: «La "communauté" renvoie au concept d'intérêt commun et à la matérialisation de diverses formes d'organisation commune qui peuvent exprimer ou non celui-ci»³³. Mais pour le «mythe de référence»³⁴ nous n'avons pas à notre disposition un point de départ précis chronologiquement ou géographiquement, autrement dit nous ne disposons pas d'une date de naissance officielle. Sa création est le résultat d'une co-fusion entre mythes antérieurs, concrétisés dans une forme littéraire ou artistique à un moment donné. Il s'agit plutôt d'une "naissance mystère" alors (le mot *mystère* renvoie directement à l'étymologie du mot "mythe" qui signifie "fermer les yeux et la bouche") qui s'exprime par le symbole pour transmettre une "co-naissance" partagée, adoptée par la communauté qui l'a créé.

Le jeu de mots est attribué à Pascal Quignard: «Gnô c'est connaître. Ce connaître vient du "naître". C'est le parfait de naître. [...] Si naître c'est apprendre, être né c'est savoir»³⁵. Si le mythe se perd au fil de l'histoire (étant aussi ancien que l'Homme qui l'a inventé et l'a levé dans la sphère de la croyance, et sorti en même temps par un utérus polyphonique du groupe de référence) sa réappropriation par le langage du corps justifie très probablement sa pertinence, tout en expliquant par ailleurs pourquoi notre groupe C.L.E. si hétéroclite a accepté de participer à une telle création et de partager une telle expérience commune.

Contraintes, complications, limites

Dans l'impossibilité d'être tous présents en même temps dans le même lieu pour discuter, se mettre d'accord et répéter, coordonner à distance fut un véritable pari au niveau artistique. En effet, la présence demeurait fragmentaire et était le privilège exclusif de chaque groupe universitaire. Cela ne donnait la possibilité de répéter en petits groupes qu'aux étudiants qui se trouvaient dans la même

31. Notamment le texte poétique *Medea* de Pascal Quignard, dansée par Carlotta Ikeda, danseuse du butô japonais. Le poème traite le mythe de Médée la présentant sous réflexion avant du crime. La Médée poétique procède enfin à une infanticide – avortement qu'elle opère elle-même sur son propre corps.

32. La thématique de *l'être ensemble* a parcouru la saison 2002-2003 du Centre national de la danse à travers des spectacles, des formations, des rencontres et des projections. Le colloque *Pratiques, figures et mythes de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, organisé en septembre 2002 au Théâtre de la Cité internationale, avait pour objectif de mettre en débat les différentes problématiques qui découlent du thème de la communauté en danse en contrastant la figure du danse solo et les danses collectives.

33. Claire Rusier (sous la direction de), *Être ensemble: figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, CND, Paris 2003, p. 9.

34. Claude Lévi-Strauss, *Mythologies: Le cru et le cuit*, Plon, Paris 2009, p. 10.

35. Pascal Quignard, *Mourir de penser*, Grasset, Paris 2014, p. 28.

université durant le même semestre³⁶. Ce fut le cas, par exemple, lors du quatrième semestre avec le groupe de l'Université Aristote de Thessalonique, auquel appartenait de nombreux étudiants. Les véritables parties que nous avons pu travailler durant cette période furent les parties dansantes du spectacle: celle du Chœur de femmes (six en l'occurrence, trois Barbares, trois Hellènes, selon le titre qui leur a été attribué) ainsi que le duo entre Médée et l'Ange. Ces parties étaient chorégraphiées et imposées, c'est-à-dire les participants ont appris un enchaînement de passes et de figures, en trios, en duos, en solo et en groupe.

Ce travail était la continuité de celui qui avait commencé quelques mois plus tôt en Italie, à l'Université de Bologne, où nous avons produit le duo entre Médée et son frère Apsyrtos puis leur trio avec Jason. Lors de ce séjour, ont été aussi construits les premiers dessins de la création, au fur et à mesure des répétitions. Un retour à Strasbourg au mois de juin a permis l'éclaircissement de la partie théâtrale entre Médée, Créon et les bourreaux parlants. Le voyage à Mulhouse a permis la répétition du duo entre Médée et son Miroir ainsi que la décision concernant les idéogrammes dessinés durant le spectacle, qui constituaient la Voix de Médée. Dans cette entreprise, la technologie s'est avérée être un outil efficace: un réseau a été installé afin de garantir l'organisation autonome dans chaque Université: chaque groupe d'étudiants (Bologne, Strasbourg, Mulhouse, Thessalonique) avait un référent, qui jouait à distance le rôle intermédiaire entre les étudiants concernés et le "cerveau central"; chaque participant a reçu par la voie électronique une courte description de l'ensemble suivie d'une description analytique de la partie artistique le concernant (danse, théâtre, peinture etc.) ainsi qu'un court texte personnalisé qui désignait son rôle au sein de chaque tableau³⁷. Médée – et sa danse – étant double fut le lien connecteur entre les séquences et les autres personnages y compris du Chœur des femmes dont deux participantes avaient deux rôles supplémentaires (l'Amitié, l'Amie de Médée et l'Armée, son ennemie).

A ces complications d'organisation à distance il faut ajouter encore la diversité culturelle qui passait par la langue étrangère. L'engagement que chacun d'entre nous accordait à son interlocuteur était un fait à la fois frustrant et drôle (c'était plutôt fréquent pour nous d'alterner les langues étrangères dans une même discussion!), car ce n'était pas seulement les mots inconnus ou la syntaxe qui posaient problème mais également le sens même des mots³⁸. Ainsi, à l'exception des parties chorégraphiques écrites, une place assez importante a été réservée à l'improvisation en proposant seulement des directives simples pour le mouvement dans l'espace scénique. Mais là encore, à cause de la distance, personne n'était au

36. Par exemple, pour Paola Ravasio qui interprétait le Miroir de Médée, un duo corporel qui était prévu avec Médée, ne pouvait pas fonctionner directement car l'une vivait en France et l'autre en Grèce! Il fallait attendre la rencontre des deux personnes-personnages pour mettre en place le duo.

37. Les principaux personnages du mythe (Médée, Jason, Apsyrtos, roi Créon et le Chœur) ont été maintenus pour cette création, tandis que d'autres, comme les bourreaux parlants ou la Victime sacrée, sont nouveaux.

38. Ceci fut évident lorsque j'ai demandé à Yiunran de transcrire par des idéogrammes chinois trois mots: arbre, miroir et voyage. J'ai compris la complexité de sa langue si riche et si belle qui représente des idées plus complexes dans la poétique d'une image chargée de sens.



Le meurtre d'Apsyrtos.



Le trajet du trio Jason-Médée-Apsyrtos.

Fig. 1 et 2: Premiers dessins d'Ángela Cristina Polo Pérez lors des premières répétitions à Bologne.

courant de ce qui précédait ou suivait sa séquence (même pas moi, puisque j'avais osé laisser toute cette place à l'improvisation). L'action de comprendre donnait sa place à une autre, concernant le corps cette fois: celle de convaincre... Cela étant contraire à sa culture, Marady Born, originaire du Cambodge, n'était pas en mesure de toucher si facilement le corps de Médée et il ne se sentait pas au départ à l'aise avec la proximité exigée pour le trio Jason-Médée-Apsyrtos³⁹.

La pratique mythique est à la fois «mise en corps et mise en relation»⁴⁰. Par le biais des gestes et des mouvements surgit une expressivité corporelle qui jongle entre violence et amour désignée comme «intercorporalité»⁴¹. La douceur de la mort, exprimé par un couteau qui change des mains, fut lors du dernier duo Médée-Angé d'une remarquable sensibilité, cela grâce à la particularité corporelle de l'étudiant qui interprétait l'Angé. José-Mari Agustin, venant des Philippines, de taille inférieure à la moyenne, avait une blessure au pied droit. Sans chaussures (car telle était la consigne⁴² pour ce duo) et en l'absence de semelles qui auraient permis de rétablir l'équilibre pendant la marche, le duo a été construit sur sa boiterie. Ainsi le déséquilibre corporel – que Médée a essayé de reproduire à sa façon – a été utilisé pendant la séquence de leur danse comme élément chorégraphique principal en résumant dans ce duo toute la force (et le sens profond) de «l'être ensemble»: se mettre dans la peau de l'autre.

Le couteau atterrit finalement dans les mains de Médée; l'Angé se livre lui-même à son propre

39. Pour dépasser cette contrainte corporelle et représenter le meurtre de son frère, les rôles ont été interchangés: c'est Médée qui a agi sur son corps avec des gestes verticaux et horizontaux qui ressemblaient aux coups d'une grande épée. Ensuite elle l'a placé *sur* son corps, dos à dos, pour qu'il effectue une glissade verticale, ayant l'autre corps comme support. Puis c'est avec un coup de pied de Médée qu'Apsyrtos roule par terre, comme s'il était perdu dans la profondeur de la mer. Voir fig. 1.

40. Christine Bergé – Michel Boccard – Markos Zafiroopoulos, *Le mythe: pratiques, récits, théories*, cit., p. 14.

41. *Ivi*, p. 21.

42. Il a été prévu que tous les interprètes dans la représentation ne portent pas de chaussures (à l'exception du roi Créon et des bourreaux parlants). Une discussion entre José-Mari et moi-même a eu lieu afin de trouver la façon de gérer cette particularité. Je lui ai expliqué l'idée de départ, en lui donnant la possibilité de danser avec ses chaussures. Très courageux, il s'est montré tout de suite prêt pour danser pieds nus. J'ai insisté en lui donnant la possibilité de réfléchir à sa décision jusqu'au dernier moment, mais il ne l'a pas accepté, expliquant qu'il était capable de danser pieds nus, comme les autres.

meurtre, il ne craint pas l'auto-sacrifice; il ferme ses yeux et étend ses bras à droite et à gauche dans une position de crucifixion. Médée approche et arrache son cou avec sa main gauche; avec sa main droite, elle tient le couteau verticalement vers lui, elle lève son bras au-dessus de sa tête – sa main tremble; elle n'enfonce pas le couteau dans son cou, «ce qu'elle médite monte en elle [...]». Elle hésite⁴³. Au contraire, sur la dernière note de musique, Médée jette le couteau par terre, libérant ainsi sa victime de tout danger. C'est un choc pour elle: elle commence à trembler, elle pleure, elle s'écroule, sauvée au dernier moment par son Amie⁴⁴ du Chœur des femmes.

L'opération collective d'une *mise au monde*

Il y a mille façons de vivre une grossesse; d'avoir [...] avec cet autre encore invisible une relation d'une autre intensité.

Hélène Cixous⁴⁵

Le projet sous forme écrite avec un descriptif détaillé a été déposé au début du troisième semestre du master au consortium C.L.E. et a été validé à la suite d'une évaluation par le comité des professeurs⁴⁶. Les quelques répétitions en petits groupes ont été réalisées en collaboration avec les secrétariats⁴⁷ de chaque Université, engagés de leur côté pour trouver des salles libres dans des créneaux disponibles pour tous. Enfin c'est à Mulhouse que nous nous sommes tous réunis lors des soutenances du master. Durant ces trois jours, où en effet nous nous sommes tous vus pour la première fois, nous avons éclairci certains aspects de la présentation artistique et nous nous sommes préparés convenablement pour la répétition générale, qui fut la seule répétition collective. Nous avons répété durant deux heures, très engagés, très concentrés et à l'écoute, sans pause, pour terminer la répétition générale juste trente minutes avant la représentation qui a duré quarante-cinq minutes en total.

Cette répétition collective fut décisive, offrant enfin la possibilité de synthétiser l'ensemble, de relier les séquences entre elles et de fixer les transitions entre les parties, en mettant en valeur l'équipement technique (musique, costumes et objets). Il est évident que le spectacle était construit en fragments qui retournaient maintenant au contexte en l'éclaircissant, en lui donnant sens. Il s'agissait des «fragments

43. Pascal Quignard, *Medea*, cit., p. 18.

44. Interprétée par l'amie belge van Hoff.

45. Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et d'autres ironies*, Galilée, Paris 2010, p. 64.

46. Nous adressons nos remerciements les plus chaleureux aux professeurs responsables des Universités, les professeurs George Freris de Thessalonique, Pierre Hartmann de l'Université de Strasbourg, Ruggero Campagnoli de l'Université de Bologne, Tania Collani de l'Université de Mulhouse et particulièrement à Madame la professeure Anna Paola Soncini de l'Université de Bologne, coordinatrice du programme entre les Pays, qui a soutenu tout de suite l'initiative.

47. Nous saluons avec enthousiasme et gratitude Madame Lucia Manservisi (Bologne), Madame Chadi Hamzavi (Strasbourg) et Sofia Fourlari (Thessalonique).

à l'œuvre»⁴⁸ qui prenaient sens par assemblage, montage, collage (Claude-Lévis Strauss l'appellerait du "bricolage"). Si «l'art du collage, y compris sous des formes historiques, est une pratique qui reste agissante»⁴⁹ d'autre part il établit une «esthétique de la non-cohérence s'appropriant activement des morceaux hétéroclites et bigarrés du réel»⁵⁰. Mais comme précise Jean-Marc Lachaud, «l'esthétique de la non-cohérence n'est pas une esthétique de l'incohérence», elle suit donc sa propre logique dans l'union, afin de déplacer la notion quelques lignes plus bas, dans la sphère du jeu: «Le jeu remuant des fragments qui se percutent atteste de la préservation de l'ouverture et du mouvement»⁵¹.

Pour nous tous, les participants de *Mia...my...ma...Médée...μov*, le sens a été révélé par cet assemblage à travers lequel chacun a trouvé sa place dans la création. Nous avons pris conscience que cette Médée nous appartient; chacun d'entre nous porte quelque chose de cette Médée⁵², quand en même temps nous avons réalisé à quel point il fallait rester à l'écoute pendant le spectacle prévu – nous avions une seule présentation –, rester concentrés, réunis, attentifs et performants. «Le deuxième sens du vocable *performance* [...] réside dans l'interprétation de l'artiste. L'expression *Quelle performance d'acteur!* renvoie aussi bien à l'accomplissement technique réussi qu'à l'interprétation qui sous-tendait le rôle»⁵³. Cette volonté de s'investir ne fait rien d'autre que confirmer de nouveau l'idée du partage comme union, cette fois-ci à l'égard de cent cinquante spectateurs dans la salle. Car «le spectateur n'est pas autant tenu à distance qu'il n'y paraît, il se trouve subrepticement inclus dans l'être-ensemble»⁵⁴.

Comme les morceaux d'un puzzle, nos témoignages fragmentaires ont été traversés par une formidable énergie durant les quarante-cinq minutes du spectacle, vécu comme une expérience rituelle, non seulement par les participants mais aussi par les spectateurs. Même le plus grand défi de cette création, la scène finale, où une valse⁵⁵ était prévue entre professeurs et étudiants (qui n'étaient pas au courant auparavant), fut une réussite: la danse spontanée entre professeurs, étudiants, parents et amis a permis un rapprochement corporel qui a confirmé qu'en recréant Médée, nous avons créé notre propre mythe collectif. Dans ce sens-là, «la danse est un modèle de la forme en mouvement, l'exemple à suivre dans de nouvelles formes de vie»⁵⁶.

Mia...my...ma...Médée...μov autant singulière que collective dans les langues qui la décrivent,

48. Jean-Marc Lachaud, *Collages, montages, assemblages au XX^e siècle: le fragment à l'œuvre*, L'Harmattan, Paris 2018.

49. *Ivi*, p. 346.

50. *Ivi*, p. 344.

51. *Ivi*, p. 338.

52. Lors de la scène finale, en attendant Médée de trouver sa place parmi le groupe, tous les participants échangent entre eux leurs objets-symboles utilisés pendant le spectacle. Ainsi, ils ne trouvent pas seulement leur place dans l'ensemble mais ils prennent aussi la place de l'autre à travers ce geste symbolique.

53. Céline Roux, *Danse(s) performative(s): enjeux et développements dans le champ chorégraphique français 1993-2003*, cit., p. 16.

54. Claire Rusier (sous la direction de), *Être ensemble: figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, cit., p. 268.

55. Sous la musique nostalgique *La valse des rêves perdus*, du compositeur grec Manos Hatzidakis, interprétée par Spiros Piperakis, issue de l'album *L'Athènes des années 1960 chante* (1964).

56. Claire Rusier (sous la direction de), *Être ensemble: figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, cit., p. 61.

destinée à *notre* communauté universitaire en tant que proposition du vivre ensemble, s'est avérée à la fin n'être qu'une farce, autrement dit un jeu- ou mieux encore l'enjeu d'un jeu! N'ayant pas commis le crime, ayant parcouru toute la salle avec la tresse lourde de son costume, étant stigmatisée par ses traces-cicatrices⁵⁷ du viol, dans ses pleurs, la Médée de *Mia...my...ma...Médée...μov* casse «l'aparlence de la danse et la mise en silence dans l'écriture»⁵⁸ en éclatant de rire. Sa réaction fait surgir le comique du tragique (un "art du choc" selon l'expression de Lachaud pour le montage) produisant par excellence auprès le public et les interprètes qui l'entourent un brut effet d'étrangeté: «Comique et tragique sont mélangés jusqu'à devenir indissociables, les soupirs que nous arrache le comique se mêlant aux rires que soulève le tragique»⁵⁹. Devant cette mosaïque culturelle composée de singularités, pour ce qui est le *nôtre* et pour cet *autre* qui nous hante, il n'y avait pas de véritable distanciation entre vivre et créer, pas d'écart entre la réalité et le mythe – nous avons joué finalement nous-mêmes! «Le rituel théâtral permet aux gens qui jouent publiquement sur scène d'affirmer leur propre existence, invite la communauté à se ressembler autour des idées et des valeurs exposées et anime la communication sociale sur ces sujets, aspects qui se fondent sur des émotions partagées et la créativité»⁶⁰. Ainsi, *Mia...my...ma...Médée...μov* devient action, artistique et sociale à la fois, témoignage, prise de position qui, loin de regarder le vivre ensemble comme une chimère, elle constitue un exercice de *l'art du mieux vivre*.

Épilogue

Il est évident qu'avec toutes les complications et les contraintes qui sont exposées dans ce récit, nous avons dû passer certaines étapes qui auraient pu contribuer à une plus grande efficacité du déroulement de ce projet⁶¹. Par exemple, l'impossibilité d'un dialogue à voix haute des participants, qui permettrait de fixer des objectifs communs selon l'envie de chacun et en fonction de son rôle, fut un premier regret. Dans le temps présent, le récit de la mise en scène de *Mia...my...ma...Médée...μov* revient dans cette revue après un certain recul – précisément huit ans après sa création. Certaines choses sont oubliées, d'autres complètement effacées, repoussées dans l'avatar de la mémoire, aspect qui se présente pour le lecteur actuel plutôt comme un paradoxe: un récit autobiographique qui raconte une création polyphonique! Il est vrai que lors de ce processus de création, nous n'avons pas construit un

57. Voir fig. 2. La capacité d'Ángela Cristina Polo Pérez de saisir cette blessure et la représenter sur son canevas est remarquante.

58. Le mot "aparlence" est attribué à Pascal Quignard. Magali Nachtergaele et Lucille Toth (sous la direction de), *Danse contemporaine et littérature: entre fictions et performances écrites*, cit., p. 105.

59. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, édition établie sous la direction de Jean-Marie Valentin, Gallimard, Paris 2000, p. 842.

60. «The theatre rite allows the people acting on stage to publicly declare their own existence, calls the community to gather around proposed values and ideas, and activates social communication on the presented themes, which builds on shared emotions and creativity». Alessandra Rossi Ghiglione, *Social Community Theatre Methodology*, cit., p. 48. Traduction personnelle.

61. *Ivi*, pp. 40-44.

journal de bord qui nous permettrait de sauvegarder certaines paroles des participants dont les voix semblent rester “muettes” dans ce témoignage. La confrontation avec le temps et la distance nous ont privé du fait de produire des souvenirs écrits, outils probablement efficaces pour la reproductibilité éventuelle de ce spectacle dans un autre contexte.

S'il y a une *performativité de la mémoire* qui réactualise des souvenirs lors de la reprise d'un spectacle, cette mémoire performative ne constitue pas le véritable objet de ce témoignage⁶². *Mia...my...-ma...Médée...μου* nous a légué des traces: la captation vidéo qui a été envoyée à tous les participants, une trentaine de photos prises lors du spectacle ainsi que la série de dessins d'Ángela Cristina Polo Pérez. Prenant en compte que le mythe comme concept anthropologique des sociétés semble se transmettre d'une génération à l'autre par une oralité comme un conte d'enfant, cette notion de la trace constitue aussi pour le mythe un paradoxe: pour notre Médée cette oralité n'est pas directement mise en valeur. Mais une telle absence des voix parvient-elle à mettre en question le fait que l'expérience mythique a eu lieu? Autrement dit, le fait que notre création collective ne se confirme pas dans les voix des interprètes lors de ce témoignage, cela suffit-il pour nier l'existence de ce Chœur contemporain? Si le mythe s'identifie avec l'expérience collective de «l'être ensemble», ne désigne-t-il pas par cela une polyphonie qui devient finalement voix singulière unitaire – comme dans une chorale par exemple – en l'occurrence: non pas *Mia...my...ma...Médée...μου* mais *notre Médée*?

«Dans la perspective du théâtre social la capacité du théâtre de “former un chœur”, c'est-à-dire de construire des ponts entre les diversités culturelles, sociales et personnelles, cela représente le majeur potentiel du théâtre vis à vis de l'avancement des sociétés»⁶³. Dans l'exemple de la chorale où la singularité s'efface dans le collectif (nous ne pouvons plus identifier qui chante quelle voix mais nous sommes emportés par cette voix unifiée dont on ne peut plus saisir la provenance) *notre Médée* – comme tout spectacle – n'est-elle pas un rituel corporel, par excellence polyphonique qui arrive à justifier *l'être ensemble* dans une seule représentation d'une communauté précise, et en fin de compte, dans une seule voix, dans un seul *corps*? Ce corps double – tant performatif que social – ne constitue-t-il pas une vraie voix en soi, marqué par un jeu entre présence-absence, réalité et rêve? Si le mot *mystère* signifie à la fois “rituel” et “cérémonie”, n'est-il pas un aspect fondamental tant pour l'art que pour le mythe, en les percevant comme de véritables *mystères* dont l'instrument, à savoir le corps, demeure l'*énigme*?

62. A propos de cette performativité de la mémoire et son rôle dans le processus de création lors de la reprise d'un spectacle, j'oriente le lecteur vers l'article suivant: *Danser pour se souvenir qu'on n'a pas oublié*, in «Recherches en danse», n. 7, 2019, online: <http://journals.openedition.org/danse/2462> (u.v. 25/9/2020).

63. «From the perspective of Social Theatre, the capacity of theatre to “build a chorus”, to build bridges between cultural, social and individual differences – represents the greatest potential of theatre with regard to the development of inclusive societies». Alessandra Rossi Ghiglione, *Social Community Theatre Methodology*, cit., p. 46.

Fiche du spectacle:

Master C.L.E. «Cultures Littéraires Européennes»

Titre: *Mia...my...ma...Médée...μov* Création interdisciplinaire pour 18 interprètes

Date: 28 juin 2012

Lieu: Université de Haute Alsace, Mulhouse, Salle de conférences

Coordination artistique: Anna Kalyvi, artiste chorégraphique

Mixage des musiques, technique son, montage: Nicolas Bardey, compositeur de musique contemporaine

Nous tous (par ordre d'apparition):

Ángela Cristina Polo Pérez	Colombie	L'Artiste
Anna Kalyvi	Grèce	Médée
Marady Born	Cambodge	Apsyrtos, le frère de Médée
Francisco Manca	Italie	Jason, l'époux de Médée
Paola Ravasio	Costa Rica	Le miroir de Médée
Silvia Lucà	Italie	Bourreau parlant
Maria Slezakova	Slovaquie	Bourreau parlant
Dariya Gribanova	Russie	Bourreau parlant
Simão Valente	Portugal	roi Créon
Yunran Liù	Chine	Voix de Médée, idéogrammes chinois
Annia Golubeva	Russie	Chœur des femmes, Barbare et l'Arme
Marta Pierri	Italie	Chœur des femmes, Hellène et magicienne
Fulvia Balastieri	Italie	Chœur des femmes, Barbare et magicienne
Olena Vazhynska	Ukraine	Chœur des femmes, Hellène et leur Lien
Hannah van Hof	Belgique	Chœur des femmes, Hellène et l'Amitié
Jose José-Mari Agustin	Philippines	La victime sacrée, l'Ange
Ema Gjika	Albanie	Présentation du spectacle
Alessandrina da Rocha	Brasille	Photos

Synopsis:

- SCENE 1: *Le mythe de Médée ... ici et maintenant.*

Personnages: Apsyrtos, Jason, Médée, Miroir de Médée

Trio dansant: Apsyrtos, Jason, Médée

Miroir parlant et duo dansant: Médée et son Miroir

Transcription du mouvement dansant: Ángela Cristina Polo Pérez.

La pensée de Médée (texte enregistré): Anna Kalyvi

- SCENE 2: *Le «viol» des langues*

Personnages: Roi Créon, quatre les bourreaux parlants

Viol corporel: Les Bourreaux parlants et Médée

La voix de Médée: idéogrammes chinois, Yunhran Liù

- SCENE 3: *Moi je suis ... Toi: Hellên-Barbare*

Personnages: Le Chœur des femmes, Médée, L'Ange (la victime sacrée)

Danse collective: Chœur de cinq femmes et Médée

Duo dansant: Médée et l'Ange

Transcription du mouvement: Ángela Cristina Polo Pérez

- SCENE 4: Multiple identité

Danse: nous tous

Salutation et danse avec le public: La Valse des rêves perdus

DOSSIER

Danza e museo

a cura di Susanne Franco

nell'ambito della ricerca condotta per il progetto

Dancing Museums. The Democracy of Beings (2018-2021)

Creative Europe, sottoprogramma cultura

(Università Ca' Foscari Venezia)

DANCING
MUSEUMS



Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union

Susanne Franco

Danza, performance e museo: riflessioni e prospettive in mostra

Questo saggio propone la disamina di un fenomeno in crescente espansione, la presenza della danza e della performance all'interno dei musei, che, dopo essere emerso a più riprese nel corso del XX secolo, ha guadagnato una centralità senza precedenti in questo primo scorcio del XXI secolo. Le riflessioni stimolate da questa presenza sono organizzate per blocchi tematici che corrispondono a sei sale distinte di un'ipotetica mostra. Il lettore può seguire il discorso leggendo il contenuto delle singole sale in successione o scegliendo un qualsiasi altro percorso a suo piacimento.

Sala n. 1 – Musei e danze: ieri, oggi, domani

Una recente indagine condotta tra aprile e maggio del 2020 dall'UNESCO ha reso noto l'impatto della pandemia sul settore museale: oltre il 90% dei musei (ovvero oltre 85.000 dei 95.000 censiti negli ottantotto Stati membri) è stato costretto alla chiusura¹. Se è vero che la battuta di arresto ha coinvolto tutti indistintamente, è altrettanto evidente quanto siano diverse le realtà dei musei nel mondo. E tuttavia, quel che preoccupa maggiormente non è l'oggi, bensì il domani (ulteriormente aggravato dalla seconda ondata della pandemia), dal momento che, secondo l'International Committee for Museology dell'International Council of Museums (ICOM), più di un museo su dieci potrebbe non riaprire. L'interruzione delle attività ha fatto emergere, infine, il drammatico divario digitale tra contesti sociali e nazionali diversi, con solo il 5% dei musei in Africa e di altri Paesi del sud globale in grado di proporre contenuti digitali e online. A fronte delle espansioni di alcuni grandi musei, che recentemente hanno costruito sedi più ampie e funzionali o inglobato edifici adiacenti, è probabile che a fare la differenza in futuro sarà più la tipologia di spazio che la quantità, come osserva Chris Dercon, già direttore della Tate Modern di Londra e del Boijmans Van Beuningen di Rotterdam. E per molti di essi questo spazio "altro" sarà proprio la dimensione digitale².

1. Cfr. ICOM (International Council of Museums), <https://icom.museum/en/news/museums-museum-professionals-and-covid-19-survey-results/> (u.v. 30/6/2020).

2. Chris Dercon, *Interview*, in Cristina Bechtler – Dora Imhof (edited by), *Museum of the Future*, les presses du réel, Dijon; JRP/Ringier, Zürich 2018, p. 72.

Ma cosa intendiamo oggi quando parliamo di museo? La domanda non è affatto banale se anche l'ICOM ha avvertito la necessità di fornire una definizione aggiornata rispetto a quella del 2007, e che lo presentava come un'istituzione «senza scopo di lucro» posta «al servizio della società, e del suo sviluppo» e che «effettua ricerche sulle testimonianze materiali ed immateriali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, e le comunica e specificatamente le espone per scopi di studio, educazione e diletto»³. Il breve testo presentato nel 2019 da Jette Sandahl, curatrice di musei danese e presidente della Commissione che, a partire dai suggerimenti e contributi dagli oltre cento Paesi membri dell'organizzazione, mirava a rispecchiare appieno la complessità del mondo contemporaneo, ma essendo divenuto presto oggetto di polemica, in occasione dell'ultima conferenza generale dell'ICOM a Kyoto è stato considerato ancora provvisorio:

I musei sono spazi democratizzanti, inclusivi e polifonici per il dialogo critico sui passati e sui futuri. Riconoscendo e affrontando i conflitti e le sfide del presente, custodiscono artefatti ed esempi conservandoli per la società, salvaguardano diverse memorie per le generazioni future, e garantiscono eguali diritti ed eguale accesso al patrimonio per tutti i pubblici. I musei non hanno scopo di lucro. Sono partecipativi e trasparenti, e lavorano in attiva collaborazione con e per diverse comunità, al fine di collezionare, preservare, studiare, interpretare, esporre e ampliare la comprensione del mondo, con il proposito di contribuire alla dignità umana e alla giustizia sociale, all'eguaglianza globale e al benessere planetario⁴.

La necessità di dare una definizione di museo è un retaggio dell'obiettivo dei fondatori di ICOM, nato alla fine del secondo conflitto mondiale anche per superare le grandi tensioni che avevano segnato il mondo spostando l'asse della sua ricostruzione attorno a un progetto culturale condiviso e di respiro internazionale. Tuttavia, l'effettiva utilità di una definizione unica è messa in crisi dalla complessità dei singoli contesti sociali, politici e culturali – peraltro in costante e rapida trasformazione – e delle relazioni, altrettanto instabili, che queste realtà intrattengono tra di loro. L'artista Tobias Rehberger in un'intervista raccolta nel volume *Museum of the Future*, sostiene che, di fronte alla evidente varietà delle identità museali sarebbe preferibile smettere di pensare a «cosa dovrebbe essere un museo» e semmai iniziare a pensare «cosa sono i musei e cosa potrebbero essere»⁵ e dunque di non farne una questione che riguarda *il* museo (in quanto modello astratto) bensì *i* musei (in quanto istituzioni reali)⁶.

La nuova definizione fornita da ICOM si allontana dalla concezione del museo come luogo in cui si celebra un patrimonio, per sottolineare la responsabilità di questa tipologia di istituzioni nel dare una risposta alle principali questioni che riguardano la società contemporanea, invitandole a farsi agenti attivi dei cambiamenti in atto nel presente e a non essere solo custodi delle tracce del passato.

3. Cfr. ICOM, <http://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-di-icom/> (u.v. 12/11/2020).

4. Cfr. ICOM, <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (u.v. 30/6/2020).

5. Tobias Rehberger, *Interview*, in Cristina Bechtler – Dora Imhof (edited by), *Museum of the Future*, cit., p. 192.

6. Per farsi un'idea delle molte questioni che riguardano l'identità e il ruolo dei musei oggi dibattute cfr. <https://museumquestions.com> (u.v. 30/6/2020).

Fino a tempi recenti anche le principali funzioni del museo – acquisizione, conservazione, ricerca, comunicazione ed esposizione – erano parse tanto necessarie quanto indiscutibili, ma la nuova definizione proposta da ICOM le mette in crisi e con esse il ruolo dei professionisti museali. L'eliminazione del termine “collezione” come cardine dell'acquisizione, sposta infatti l'accento dal possesso di un patrimonio artistico e culturale al processo di riconoscimento delle pratiche e dei saperi immateriali che li generano. Ridimensionare l'importanza delle collezioni comporta infatti una riflessione sui meccanismi della produzione artistica e culturale e sulla tendenza a valorizzare i manufatti, e dunque i prodotti, in un sistema museale così legato al mercato dell'arte.

Questi discorsi affondano le loro radici nel nuovo paradigma della salvaguardia del patrimonio introdotto nel 2003 dall'UNESCO attraverso il concetto di “patrimonio culturale immateriale” a sostegno delle persone, dei processi creativi e della trasmissione dei saperi pratici e incorporati e non più solo di quelli materiali⁷. Ma se per un verso l'idea di preservare anche patrimoni immateriali ha sicuramente aperto un orizzonte tanto necessario quanto proficuo, per l'altro l'idea di preservare gli insegnamenti dei “maestri”, intesi come “archivi viventi” rischia di veicolare il messaggio che le culture restino intatte nei passaggi generazionali, contraddicendo un assunto fondante del loro funzionamento, vale a dire la loro costante trasformazione. In merito alla presenza della danza nel museo possiamo chiederci cosa significhi conservare la vitalità di un fenomeno quando viene istituzionalizzato⁸ e se i musei siano effettivamente attrezzati e preparati a esporre, comunicare e salvaguardare questi saperi e queste pratiche⁹. Questi aspetti della conservazione ed esposizione della danza al museo sono stati affrontati *in primis* nell'ambito della danza folklorica, etnica o sociale (e ciascuna di queste definizioni apre a sua volta a ulteriori riflessioni sulle definizioni e l'identificazione di questi presunti generi), ma si sono rivelati centrali anche per la danza moderna e contemporanea.

Il Novecento si è aperto con le conferenze-spettacolo di Isadora Duncan presso atelier di artisti e nelle sale espositive della New Gallery di Londra e del Künstlerhaus di Monaco, con cui la danzatrice californiana aspirava a rivoluzionare il mondo della danza, la sua tecnica, la sua rappresentazione e non da ultimo il suo pubblico. Presentandosi nella doppia veste di artista e teorica all'interno dei musei e decostruendo la danza come intrattenimento per ricostruirla come pratica culturale elevata, in un momento storico in cui l'unico genere coreutico ammesso nei teatri era il balletto, Duncan riuscì nella sua strategia di legittimazione e distinzione della danza libera rendendola oggetto d'interesse di artisti, scrittori, intellettuali¹⁰. Il museo fu anche il luogo da cui trasse ispirazione per le sue opere co-

7. Cfr. UNESCO, Intangible Cultural Heritage, <https://ich.unesco.org/en/what-is-intangible-heritage-00003> (u.v. 30/6/2020).

8. Su questi temi cfr. Susanne Franco – Marina Nordera, *Introduzione*, sezione *Eredità rappresentate*, in Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET, Torino 2010, pp. 128-129.

9. Tone Erlien – Egil Bakka, *Museums, Dance, and the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage: “Events of Practice” – A New Strategy for Museums?*, in «Santander Art and Culture Law Review», n. 2, 2017, pp. 135-156.

10. Gabriele Brandstetter, *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*, Oxford University Press,

reografiche, che evocavano gesti e movenze dei corpi rappresentati nella pittura e nella scultura classica e rinascimentale. Trasformando il museo in teatro e il teatro in museo, Duncan ha saldato queste due realtà in un binomio che ha attraversato tutto il XX e questo scorcio di XXI secolo certamente per soddisfare le esigenze istituzionali del museo, desideroso di ampliare il suo pubblico, ma anche quelle del mondo della danza, bisognoso di sostegno economico e riconoscimento istituzionale.

Oggi, dopo alcune ondate di accumulo di interesse per la sperimentazione di opere coreografiche nei musei, questi ultimi non possono più sottrarsi alla sfida di offrire adeguate condizioni di esposizione, ma anche di ricostituzione, rievocazione, riattivazione e, non da ultimo, di conservazione dei patrimoni coreutici. Alcuni tra i maggiori musei di arte contemporanea, come il MoMA a New York, la Tate Modern a Londra o il Centre Pompidou a Parigi, dispongono di dipartimenti per lo spettacolo e auditorium per offrire programmi culturali che prevedono una consistente presenza di arti dal vivo. Altri, tra cui anche il Louvre, offrono programmi di residenza per danzatori e coreografi perché entrino in dialogo con le loro collezioni permanenti e/o con le opere esposte durante le mostre temporanee. Altri ancora, come il Museum Boijmans van Beuningen a Rotterdam, prima della chiusura in vista del trasferimento in una nuova sede, hanno integrato danzatori e performer al loro personale per progettare e condurre delle visite coreografate. La progressiva penetrazione di danza e performance (i cui tratti distintivi tendono peraltro a sfumare sempre più) negli spazi museali è stata accompagnata, inoltre, da una maggiore apertura di festival e mostre internazionali verso questi linguaggi artistici a cui sono andati anche molti prestigiosi riconoscimenti, come il Leone d'Oro della Biennale Arte di Venezia a Tino Sehgal nel 2013, ad Anne Imhof nel 2017 e a Lina Lapelyte, Vaiva Grainyte e Rugile Barzdziukaite nel 2019; o ancora i premi conferiti a Jérôme Bel nel 2013 a Documenta, o a Sarah Michelson nel 2012 al Whitney Biennial. Il fenomeno non è privo di legami con la necessità di rinnovare gli approcci espositivi facendo leva sulla fascinazione che gli eventi performativi producono sul pubblico, sulla scia di quello che Bishop ha definito «l'effetto Tino Sehgal»¹¹, vale a dire il potenziale comunicativo che attira o, per meglio dire, seduce il visitatore trasformandolo in spettatore.

In questi ultimi due decenni, il museo si è fatto anche archivio della danza, inteso nel senso foucaultiano di sistema generale di formazione e trasformazione dei discorsi, tramite le numerose mostre che hanno presentato alcuni aspetti della sua storia, e risolvendo in modi sempre diversi la tensione tra la natura volatile della sua presenza e la sua permanenza nel tempo sotto forma di traccia e di memoria incorporata¹². La piena rivalutazione ontologica del processo di mediazione rispetto all'opera "originale" da parte dei teorici e degli artisti sta portando alla messa a punto di nuove strategie di do-

New York 2015, pp. 53-56; Ann Daly, *Done Into Dance*, Indiana University Press, Bloomington 1995.

11. Claire Bishop, *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and Whitney*, in «Dance Research Journal», special issue *Dance in the Museum*, edited by Mark Franko and André Lepecki, n. 3, 2014, p. 66.

12. Mark Franko – André Lepecki, *Editor's Note: Dance in the Museum*, in «Dance Research Journal», special issue *Dance in the Museum*, cit., p. 3.

cumentazione della danza e della performance, istituzionalizzando così lo spostamento dell'attenzione dalla necessità (ossessione) di catturare la presunta autenticità e unicità del momento iniziale, al processo di continua ri-concettualizzazione e ri-attivazione dell'opera d'arte¹³. Inoltre, non sono pochi oggi gli artisti che presentano le loro opere di danza e le loro performance pensandole come dei dispositivi di archiviazione, saldando così tra loro queste due dimensioni della ricerca artistica¹⁴.

Uno dei progetti che hanno più segnato la presenza della danza negli spazi museali stimolando un ampio dibattito proprio a partire da queste riflessioni attorno alle forme di patrimonio culturale materiale e immateriale è quello elaborato dal danzatore e coreografo francese Boris Charmatz, che, all'atto della sua nomina nel 2009 alla direzione del Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, lo ha prontamente rinominato Musée de la danse. I dieci punti di cui si compone il *Manifesto* stilato da Charmatz per articolare il suo progetto, si basano sull'idea che la creazione di un museo della danza presupponga il superamento dell'idea di museo come luogo statico di conservazione (sebbene Charmatz non rinneghi del tutto il valore della documentazione materiale come fotografie, costumi, registrazioni video, scenografie), per fare spazio a un museo che sia insieme «eccentrico», «permeabile», «cooperativo», «immediato» e per questo inevitabilmente «provocatorio» e sostanzialmente «incorporato»¹⁵. Il Musée de la danse pone al centro la figura dell'artista, che con le sue opere lo sostanzia e lo rende vivo, e la danza. Il corpo è il perno di questa strategia, perché, come precisa Charmatz, si può elaborare un nuovo museo soltanto a condizione che i corpi degli artisti e dei visitatori lo attraversino. Da questa prospettiva, i danzatori non sono ritenuti soltanto gli esecutori di opere coreografiche, in quanto i loro corpi costituiscono innanzi tutto i luoghi in cui è possibile collezionare delle opere del passato e preservarle dalle insidie del tempo:

Quando si è danzatori, è chiaro che il corpo è uno spazio museale: le coreografie apprese sono inscritte nel corpo, anche i gesti trasmessi, le performance stesse sono integrate dagli spettatori. [...] In questo senso, il corpo come museo non è solo il frutto di un approccio archeologico alle esperienze che lo sottendono, alle letture che lo hanno segnato e alle identità che lo fissano: questo «corpo-museo» è anche la massa disordinata che permette di reagire e di inventare le azioni di oggi e di domani. In questa idea di un corpo costruito per rendersi poroso a ciò che accade, sta l'essenza del nostro progetto, che non si accontenta di selezionare nel passato i gesti adatti da salvare e promuovere¹⁶.

13. Si veda, per esempio, *Strategy for the Documentation and Conservation of Performance*, online: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/strategy-and-glossary> (u.v. 12/11/2020). Si veda anche Gabriella Giannachi – Jonah Westerman, *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic, and Scholarly Practices*, Routledge, London – New York 2017.

14. Philip Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, in Amelia Jones – Adrian Heathfield (edited by), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Intellect, London 2012, pp. 47-58.

15. Si veda Boris Charmatz, *Manifesto for Dancing Museum*, http://www.museedeladanse.org/system/article/attachments/documents/593/original_manifesto-dancing-museum100401-1512057026.pdf (u.v. 12/11/2020).

16. Boris Charmatz – Hortense Archambault – Vincent Baudriller (par), *Ouverture. Une école d'art pour le Festival d'Avignon*, P.O.L./Festival d'Avignon, Paris 2011, pp. 19-20.

Così articolato il concetto di museo consente, secondo Charmatz, di mettere in prospettiva la presunta impermanenza e immaterialità della danza, ponendo in tensione la sua resistenza a essere collezionata con il suo potenziale a essere diffusa¹⁷. L'eliminazione del termine "coreografia", presente nella denominazione precedente, a favore di "danza", che secondo Charmatz può esistere indipendentemente, è frutto di una visione in fondo anacronistica di entrambe, e risponde soprattutto all'esigenza di re-inventare i percorsi formativi tradizionalmente offerti dai Centres Chorégraphiques francesi. L'insistenza di Charmatz sulla necessità di una maggiore multidisciplinarietà e sull'importanza della componente storica e teorica nell'educazione di un danzatore trova in quel contesto la vera ragione. E sebbene, come nota Alessandra Nicifero, in più punti il *Manifesto* semplifichi eccessivamente la concezione della storia e della pedagogia della danza, il progetto di Charmatz ha ispirato molti progetti artistici e curatoriali all'interno dei musei e gallerie d'arte¹⁸. Questa sua centralità lo ha reso un termine di paragone oramai ineludibile, distogliendo tuttavia l'attenzione da altre prospettive recenti sulla relazione tra danza e museo, che in alcuni casi hanno dimostrato di essere anche più innovative e convincenti.

Dopo questi vent'anni di sperimentazione continuativa e diffusa quali sono i vantaggi reciproci che danza e museo possono ottenere dal loro incontro? È ancora sensato pensare a questo incontro solo in termini di sfruttamento della danza da parte del museo per ampliare il suo raggio di azione e accrescere il suo pubblico? È possibile affrontare la questione senza tenere conto delle sostanziali differenze nei sistemi di sostegno istituzionale ed economico alla danza nei vari contesti nazionali e culturali in cui è inserita e di cui è espressione?

Per il coreografo e teorico Mårten Spångberg e per la studiosa di danza e teatro Kirsten Maar, per esempio, l'attuale interesse del museo per la danza è motivato interamente da ragioni economiche, in quanto la crescita in termini numerici del pubblico comporta un maggiore investimento dell'istituzione nell'intrattenimento, alimentando così un circolo vizioso in cui la danza serve a soddisfare l'esigenza del visitatore di fare un'esperienza unica, e del museo per ampliare l'utenza e diversificare i suoi ambiti di azione¹⁹. Per la curatrice Catherine Wood, al contrario, la presenza della danza nel museo ha offerto un'occasione preziosa agli artisti e agli studiosi per ripensare alla storia delle arti visive intrecciandola a quella delle arti performative²⁰. Partendo dalla constatazione che il filosofo Nicolas Bourriaud nel suo

17. Boris Charmatz, *Interview with Boris Charmatz*, in «Dance Research Journal», special issue *Dance in the Museum*, cit., pp. 49-52.

18. Alessandra Nicifero, *OCCUPY MoMA: The (Risks and) Potentials of a Musée de la danse!*, in «Dance Research Journal», special issue *Dance in the Museum*, cit., pp. 32-44.

19. Mårten Spångberg, *The Dancing Museum*, in *Spanbergianism*, online: <https://spangbergianism.wordpress.com/2012/09/17/the-dancing-museum/> (u.v. 13/11/2020); Kirsten Maar, *What a body can do: Reconsidering the role of the Moving Body in Exhibition Contexts*, in «Stedelijk Studies», n. 3, Fall 2015, online: <http://www.stedelijkstudies.com/journal/what-a-body-can-do/> (u.v. 30/6/2020).

20. Cathrine Wood, *Performance in Contemporary Art*, Tate Modern Publishing, London 2018.

saggio *Estetica relazionale*²¹ curiosamente incentra la sua teoria solo su artisti visivi, la coreografa Sara Wookey propone invece di ripensare alla presenza della danza nei musei proprio in virtù della sua qualità costitutivamente relazionale, che la rende adatta a costruire uno spazio sociale in cui il visitatore può fare l'esperienza del patrimonio artistico e sentirsene parte attiva²². È in questa direzione che si sta sviluppando il progetto di ricerca "Dancing Museums", sostenuto dalla Comunità Europea fin dal 2015, che mira a favorire la sperimentazione di nuove modalità di coinvolgimento dei visitatori nei musei facendo conoscere loro sia le collezioni permanenti sia le molte dimensioni della danza contemporanea²³. La ricerca condotta in questo ambito parte infatti dalla constatazione che quando la danza è proposta all'interno di un museo diventa parte di una complessa rete di relazioni preesistenti: gli artisti coinvolti, il personale del museo e i visitatori modellano cioè tutti insieme il modo in cui un museo opera e produce significati ben oltre i suoi confini fisici.

Sala n. 2 – Danzare per partecipare

L'attenzione al pubblico e la sollecitazione di un suo ruolo attivo e propositivo sono stati i punti fermi delle "nuove museologie"²⁴ che, tra la fine anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta del Novecento miravano a individuare nuove strategie per fare affezionare le comunità al loro patrimonio artistico e culturale, rinsaldando il loro senso di appartenenza a quell'eredità o facendo fare loro l'esperienza dell'alterità²⁵. Orientate, tra le altre cose, a incentivare un ruolo più attivo e propositivo dei curatori professionisti e a ridefinire il rapporto tra musei e comunità locali, e tra museo e individuo, queste nuove museologie hanno favorito l'assimilazione di concetti come "empowerment culturale" e "ridefinizione sociale" contribuendo a disegnare il perimetro di azione entro cui è maturata una nuova consapevolezza delle responsabilità sociali ed etiche del museo nel XXI secolo²⁶. Susan Bennett ha precisato che se i musei tendono a mettere in scena il sapere che nel contempo creano e le mostre sono dei modelli di rappresentazione fondamentalmente teatrali, le collezioni, un tempo presentate seguendo

21. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, Dijon 1998 (ed. it. *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010).

22. Sara Wookey, *Spatial Relations. Dance in the Changing Museum*, PhD Thesis, Coventry University, 2020, pp. 33-34.

23. "Dancing Museums", Creative Europe, sottoprogramma cultura, 2015-2017 e 2018-2021, cfr. <https://www.dancingmuseums.com/> (u.v. 30/6/2020).

24. Peter Davis, *New Museologies and the Ecomuseum*, in Brian Graham – Peter Howard (edited by), *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, Routledge, London 2008, pp. 397-414.

25. Peter Vergo, *The New Museology*, Reaktion Books, London 1989; Wilke Heijnen, *The New Professional: Underdog or Expert? New Museology in the 21st Century*, in «Sociomuseology», n. 3, 2010, pp. 13-29; David Dibosa – Victoria Walsh – Andrew Dewdney, *Post Critical Museology: Theory and Practice in the Art Museum*, Routledge, London-New York 2013; Duncan Grewcock, *Doing Museology Differently*, Routledge, London-New York 2013. André Desvallées (par), *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. I, Éditions W/MNES, Mâcon-Savigny le Temple 1992.

26. Jacqueline Eidelman – Hana Gottesdiener – Joëlle le Marec, *Visiter les musées. Expérience, appropriation, participation*, in «Culture & Musées. Muséologie et recherches sur la culture», numéro hors série par Hana Gottesdiener et Jean Davallon, *La muséologie: 20 ans de recherches*, 2013, pp. 73-113, online: <https://journals.openedition.org/culturemusees/685> (u.v. 13/11/2020).

una narrazione lineare, oggi sono messe in mostra grazie a strategie museali che privilegiano l'esperienza e la partecipazione dei visitatori²⁷.

La centralità conferita al diritto di accedere al patrimonio culturale sta determinando, inoltre, nuove politiche gestionali e sociali, che riconoscono ai musei la funzione di fornitori di servizi pubblici essenziali. In *The Participatory Museum*, Nina Simons attribuisce al museo principalmente il ruolo di crocevia imprescindibile per la vita culturale di una comunità e individua nel modello partecipativo la soluzione più efficace²⁸. Il fenomeno ha assunto proporzioni tali che i musei, in particolare quelli di arte contemporanea, non sono più solo dei luoghi dove contemplare l'arte e acquisire conoscenze, ma delle vere e proprie piattaforme sociali, oltre che dei laboratori permanenti in cui fare esperienza.

La danza si è rivelata uno strumento efficace attraverso cui il museo può concretizzare queste strategie di ampliamento e coinvolgimento attivo del pubblico, con uno spettro ampio di possibilità, che vanno ben oltre quello compreso tra l'intrattenimento e i progetti educativi pensati per mediare la conoscenza delle collezioni d'arte esposte (e spesso senza che le differenze tra questi ambiti risultino così marcate). La presenza della danza nel museo andrebbe pertanto programmata superando l'*impasse* di questa presunta doppia opzione in cui finiscono per arenarsi molti discorsi critici e troppe strategie curatoriali.

La dimensione partecipativa che contraddistingue le politiche gestionali di un numero crescente di musei è a sua volta l'esito di un percorso di lunga durata nelle nostre società occidentali, che Dorothea von Hantelmann definisce nei termini di una «svolta esperienziale»²⁹. Mentre storicamente coltivare un'estetica dell'esistenza era di pertinenza esclusiva dell'alta borghesia, oggi, con l'accrescimento del benessere e la crescente importanza attribuita alle esperienze interiori e al bisogno di raffinatezza, è divenuto un fenomeno di massa. In altre parole, la «società dell'esperienza» registra questa trasformazione come l'effetto di una democratizzazione in atto³⁰. Le nuove tendenze della museologia e dell'arte contemporanea si salderebbero infatti in un più ampio contesto, individuato già nei primi anni Novanta del Novecento da Rosalind Krauss, di rivalutazione dell'esperienza come perno dell'attività culturale, sociale ed economica³¹. Ma se fino a quindici anni fa, secondo il sociologo Gerhard Schulze, il mondo dell'arte, e in particolare i musei, non avevano fatto tesoro del mutato rapporto con la dimensione materiale e la trasformazione in atto da un'estetica dell'oggetto a un'estetica dell'esperienza, oggi la situazione sembra decisamente cambiata³². L'oggetto, che tradizionalmente produceva significato, è pensato ora come un dispositivo per intraprendere una relazione con se stessi e con gli altri. Dalla prospettiva delle

27. Susan Bennet, *Theater & Museum*, Macmillan, London 2012.

28. Nina Simons, *The Participatory Museum*, Museum 2.0, Santa Cruz (CA) 2010.

29. Dorothea Von Hantelmann, *The Experiential Turn*, cit.

30. *Ibidem*.

31. Rosalind Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, in «October», n. 3, 1990, pp. 3-17.

32. Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*, Campus, Frankfurt a. M. 1992 e poi in inglese come *The Experience Society*, Sage, London 2005.

arti performative, del resto, André Lepecki rileva quanto la danza contemporanea stia contribuendo a muovere una critica agli oggetti grazie alla loro proliferante presenza in molte opere coreografiche in cui appaiono privi della loro principale funzione (essere utili), arrivando a mettere in discussione anche la funzione del soggetto e le sue stesse capacità di manipolazione³³.

Se dunque, nel lungo percorso verso un modello di museo sempre più partecipativo (e che non è privo di legami con la crisi del modello della mostra) la museografia immersiva, grazie al ricorso ai media, ha proposto ai visitatori di entrare a contatto con il patrimonio immateriale facendo fare loro un'esperienza interattiva³⁴, danza e performance, intese come modalità operative più che come generi specifici, alla stregua di un "reagente chimico", hanno contribuito a trasformare gli spazi espositivi in luoghi in cui il visitatore è invitato a sperimentare forme di arte partecipativa per stabilire un rapporto diretto, fisico e attivo con quei luoghi, con le opere d'arte esposte e non da ultimo con le altre presenze umane³⁵. Per molti visitatori, va sottolineato, il museo è l'unico luogo in cui incontrano la danza e i danzatori, e in cui possono riscontrare come la danza, oltre a produrre un'esperienza (come ogni opera d'arte), dia forma alle loro esperienze³⁶.

La centralità accordata alla partecipazione dagli artisti e dalle istituzioni è legata a doppio filo a quella che la filosofa Bojana Kunst definisce «economia della prossimità»³⁷, che caratterizza i contesti produttivi in cui l'arte e la danza contemporanea vengono presentate e prodotte. Le modalità collaborative e partecipative stanno anche mettendo in discussione gli approcci gerarchici che caratterizzano la creazione e la produzione della danza, proponendo una diversa ripartizione del lavoro a cui si tende ad attribuire un valore più democratico³⁸. Se la coreografia è il dispositivo più adatto a dare forma a concetti e pratiche di comunità, la pratica coreografica, suggerisce Kunst, non è più intesa unicamente come una forma di organizzazione dei corpi nello spazio, bensì come un laboratorio di sperimentazione di forme di aggregazione alternative e di esplorazione del concetto di democrazia³⁹.

I modelli partecipativi sperimentati nella danza contemporanea sono anche spesso collegabili alla necessità di riconfigurare i rapporti tra coreografi e danzatori, e a ripensare quindi la questione del-

33. André Lepecki, *Moving as Thing-Choreographic Critiques of the Object*, in «October», n. 1, 2012, pp. 75-90; su questi temi cfr. anche Johannes Birringer, Josephine Fenger (hrsg.), *Tanz der Dinge/Things that Dance*, Tanzscript Verlag, Bielefeld 2019.

34. Laurier Turgeon, *Vers une muséologie de l'immatériel*, in «Musées», numéro thématique *Enjeux et défis du patrimoine immatériel / Intangible Heritage and Museums: Issues and Challenges*, n. 29, 2010, pp. 9-16.

35. Claire Bishop, *Artificial Hells*, Verso Books, New York 2012 (ed. it. *Inferni artificiali*, Sossella, Bologna 2015).

36. Dorothea Von Hantelmann, *The Experiential Turn*, cit.

37. Bojana Kunst, *The Economy of Proximity: Dramaturgical Work in Contemporary Dance*, in «Performance Research», special issue *On Dramaturgy*, edited by Karoline Gritzner, Patrick Primavesi and Heike Roms, n. 14, 2009, pp. 81-88.

38. Bojana Kunst, *The Participatory Politics of Dance*, in *IDENTITY.MOVE! Dance, Process, Artistic Research. Contemporary Dance in the Political, Economic and Social Context former East Europe*, Goethe-Institut Warsaw, The Centre for Culture in Lublin, East European Performing Arts Platform, Motus o.s. / Alfred ve dvoře in Prague and the State School of Dance, Warsaw 2015.

39. *Ibidem*.

l'autorialità nelle sue molte dimensioni che vanno da quella individuale a forme collettive, condivise o volutamente indistinte. A riprova di quanto sia difficile (ma proprio per questo stimolante) trovare un equilibrio tra inclusione e strumentalizzazione, tra le molte declinazioni possibili dell'autorialità, la "performance delegata", come la definisce Bishop, consiste nell'assumere non professionisti o specialisti di altri ambiti perché eseguano in un momento e in un luogo specifici, le sue istruzioni date dall'artista. Il facile pericolo è lo sfruttamento più o meno consapevole delle storie altrui che in alcuni casi sono state esibite *tout court* per potenziare l'impatto emotivo dell'operazione⁴⁰. Al contrario, i nuovi approcci alla gestione della danza nei musei e la rinnovata attenzione alla partecipazione dovrebbero poter fare pienamente (e consapevolmente) tesoro del fatto che, come ha notato lo studioso di sociologia e arte Andrew Hewitt, la danza nella storia è stata l'occasione per fare incontrare le persone e trasformare la vita quotidiana in un'esperienza fisica ed emotiva condivisa, ma anche per esprimere forme di resistenza e mobilitazione politica in un'articolazione estetica che dalla scena si riverbera nella società⁴¹. D'altro canto, se è indubbio che la danza è sempre più al centro dell'attenzione dei curatori, proprio la capacità dei musei di catalizzare forme di attivismo e impegno politico tramite la danza e la performance rischia di sottrarre energie e impegno al mondo reale. Ed è significativo, come sottolinea Bishop, che, dopo Occupy Wall Street nel 2011, la performance sia migrata dalle strade verso gli spazi assicuranti del museo, dove, rispondendo ai dettami della politica neoliberale, la sensibilità per le diversità ha mutato di segno, portando in primo piano le questioni legate alla diversità etnica e di genere e lasciando sullo sfondo quella di classe⁴².

In questa fase di ridefinizione della sua identità e del suo ruolo, il museo – o il "post-museo" – ha tutto il potenziale per diventare il luogo in cui la danza è ospitata senza trasformarsi necessariamente in un prodotto di consumo, semmai in un mezzo per favorire la diffusione di una nuova sensibilità sociale e la formazione di nuove forme di comunità.

Un esempio di come la danza all'interno di un museo possa dare vita a un laboratorio sociale in cui sperimentare nuove forme di aggregazione e nuove politiche di inclusione è il progetto *Dance Well*, avviato nel 2011 a Bassano del Grappa⁴³. Con i suoi quindicimila partecipanti nell'arco di quasi un decennio, *Dance Well* consiste in una serie di *workshop* offerti settimanalmente e a titolo gratuito a persone affette da Parkinson, ai loro familiari, ma anche a danzatori, coreografi, medici e fisioterapisti interessati a vario titolo ad approfondire il rapporto tra danza, benessere fisico e interazione sociale. Il fatto che i *workshop* siano condotti all'interno delle sale espositive del Museo Civico di Bassano,

40. Claire Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, in «October», n. 140, 2012, pp. 91-112.

41. Andrew Hewitt, *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Duke University Press, Durham 2005.

42. Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Public Space*, in *Out of Body*, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster 2017, online: http://www.skulptur-projekte.de/skulptur-projekte-download/SP17-Out/Out_of_Body_EN.pdf (u.v. 30/6/2020).

43. Susanne Franco, *Dance Well. Un passo a due con il Parkinson*, in «Economia della cultura», n. 2, 2017, pp. 293-297.

dove i partecipanti provano nuovamente la sensazione di muoversi ritrovando nel corpo una fonte di piacere e di bellezza, oltre che uno strumento per stabilire relazioni sociali, rivela quale sia il suo scopo principale, che è artistico e non terapeutico. Per incoraggiare il dialogo tra generazioni nelle attività formative sono spesso coinvolte anche classi delle scuole medie e superiori, mentre i richiedenti asilo e temporaneamente residenti in città sono invitati a trasmettere le tecniche di danza dei Paesi di origine. Le attività pedagogiche, condotte anche dagli artisti parte del programma di Operaestate Festival Veneto o in residenza a Bassano grazie ai molti progetti europei che fanno capo al Centro per la Scena Contemporanea, sono infine il punto di partenza per le opere coreografiche che i “Parkinson dancers” presentano al pubblico durante BMotion, il festival nel festival in cui convergono le proposte più sperimentali e innovative. Il museo, nel caso di *Dance Well* è il fulcro di un’azione artistica e sociale che negli anni ha trasformato un progetto in un processo preso in carico dalla cittadinanza, e che ha reso quegli spazi espositivi dei luoghi vissuti oltre che transitati⁴⁴.

Sala n. 3 – Il lavoro della danza

Molti musei sono sempre più inclini a proporre eventi e attività che proseguono ben oltre i loro orari di apertura e che valicano i confini della loro architettura. La crescente presenza di eventi di danza al loro interno contribuisce a questa dilatazione temporale e a questa espansione spaziale, influenzando così anche le tradizionali pratiche di acquisizione ed esposizione delle collezioni oltre che il mercato dell’arte⁴⁵. Come nota lo studioso di danza Franz Anton Cramer, nell’affrontare sul piano teorico le strategie messe in atto per portare la danza dentro il museo, è inevitabile incorrere in dibattiti di tipo ontologico e interrogarsi su cosa sia un artefatto o come possa un museo ospitare il movimento corporeo trasformandolo eventualmente anche in una forma di investimento permanente⁴⁶.

L’impatto di progetti come quelli di Charmatz e Sehgal, che hanno contestato la dicotomia oggetto-esperienza, è stato notevole sul pubblico e sulla critica e ha stimolato l’esplorazione di soluzioni innovative per esporre la materialità della danza e nel contempo preservarne l’immaterialità⁴⁷. Nella fattispecie, nel progetto Musée de la danse di Charmatz, la danza sostanzia l’idea di un museo senza oggetti, suggerendo un nuovo modo di pensare alla sua stessa materialità, in cui risuonano alcune recenti riflessioni avanzate dagli studiosi in merito alla sua condizione effimera e dunque alla sua presunta impossibilità di esistere al di là della propria azione momentanea⁴⁸. La danza, secondo le pro-

44. Su questi temi e con altri esempi tratti dal panorama artistico italiano cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2018, pp. 133-149.

45. Claire Bishop, *Radical Museology*, Walther König, Berlin 2013 (ed. it. *Museologia radicale*, Johan & Levi, Monza 2017).

46. Franz Anton Cramer, *Experience as Artifact: Transformations of the Immaterial*, in «Dance Research Journal», special issue *Dance in the Museum*, cit., p. 24.

47. *Ibidem*.

48. Frédéric Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d’oeuvre en danse*, Vrin, Paris 2009.

spettive teoriche più attuali, non è effimera in quanto resta sotto forma di traccia, e se, come afferma Jacques Derrida, il concetto di traccia è «coestensivo all'esperienza del vivente»⁴⁹, la traccia della danza è coestensiva al suo accadere incorporato. In altre parole, la traccia esiste solo se è esistita un'esperienza e il museo, per la sua stessa natura, esponendo la danza in forma di mostra, riuscirebbe secondo Cramer più del teatro a trasformare l'esperienza (della danza) in artefatto⁵⁰.

Due fenomeni sono sintomatici di quanto queste riflessioni stiano permeando anche il modo in cui la danza abita il museo. Da un lato, si stanno diffondendo performance e opere coreografiche basate su istruzioni impartite dall'artista al pubblico e spesso corredate da testi scritti e vere e proprie partiture (*score*), che essendo facilmente riproducibili, rientrano a pieno titolo nello spettro di opere che un museo può non solo esibire, ma anche collezionare. Dall'altro lato, sulla scia di alcune provocazioni celebri, come quelle degli artisti performativi La Ribot e Sehgal, che hanno emulato nella (parziale) finzione le transazioni del mercato dell'arte visiva, questo stesso mercato sta registrando la possibilità di trasformare anche danza e performance in oggetti di compravendite⁵¹. Il progressivo investimento dei festival dedicati alle arti viventi in mostre e retrospettive sulla danza e la performance è un'ulteriore conferma di questo processo in atto verso la “materializzazione” della danza e della performance⁵².

Questa mutata condizione di produzione, esposizione e ricezione della danza sta producendo inoltre un interessante cortocircuito tra la tendenza del museo a inglobare nel suo perimetro di azione forme d'arte immateriale come la danza e la performance, e la tendenza opposta a offrire al pubblico, proprio facendo ricorso a danza e performance, un caso, purtroppo esemplare, di quella dimensione del lavoro definita come immateriale e discussa anche in altri campi come l'economia, la sociologia o la comunicazione⁵³. In altre parole, come scrive lo studioso di danza Ramsay Burt, il lavoro dei danzatori e dei coreografi costituisce un caso evidente della precarietà creata dall'approccio post-fordista⁵⁴. Nell'era post-fordista il lavoro tende, infatti, sempre più a produrre esperienze, e i concetti di “lavoro immateriale”, “lavoro affettivo” e “virtuosismo”, che contraddistinguono le società post-industriali, risuonano con le condizioni produttive della danza e delle arti performative in genere, incentrate non sull'interazione con una macchina o sulla produzione di merce, bensì sulle relazioni umane. Con “lavoro immateriale” il sociologo e filosofo Maurizio Lazzarato si riferisce allo slittamento da un'economia

49. Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art*, INA, Bry-sur-Marne 2014, p. 59.

50. Franz Anton Cramer, *Experience as Artifact*, cit.

51. Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Public Space*, cit. Si vedano, per esempio, le forme di transazione introdotte da Tino Sehgal o La Ribot che vendono le loro performance utilizzando modelli legali e commerciali in uso ma adattandoli alle loro esigenze.

52. Martial Poirson, *Les musées sont des chambres de chant*, in «Thema. La revue des Musées de la civilisation», n. 3, 2015, pp. 149-158.

53. Cfr. in particolare Shannon Jackson, *Just-in-Time: Performance and the Aesthetics of Precarity*, in «The Drama Review», n. 4, 2012, pp. 10-31; Shannon Jackson, *The Way We Perform Now*, in «Dance Research Journal», special issue *Dance in the Museum*, cit., pp. 53-61.

54. Ramsay Burt, *Dance and Post-Fordism*, in Id., *Ungoverning Dance*, Oxford University Press, New York 2017, pp. 81-98.

industriale a un'economia di servizi in cui la fonte di ricchezza non è più data dai processi produttivi, semmai dalle attività concettuali impiegate nella gestione dell'informazione e della cultura, che spaziano dal *management* alla consulenza, alla formazione⁵⁵. D'altro canto, il semiologo e filosofo Paolo Virno ha evidenziato come il lavoro sia sempre più assimilabile all'azione politica, ovvero un tipo di azione che trova il proprio compimento in se stessa⁵⁶. E se nel capitalismo fordista, come osserva lo storico e critico d'arte Sven Lütticken, «la fantasmagoria delle merci era fondata sull'occultamento del lavoro», nel capitalismo contemporaneo «il lavoro è spesso oggetto di messinscena»⁵⁷.

All'interno del museo il lavoro dei danzatori/coreografi è raramente oggetto di attenzione e cura, sebbene sia imprescindibile nel processo di attribuzione di valore economico alle opere performative, proprio perché possono essere collezionate da quelle stesse istituzioni e inserite a pieno titolo nel mercato dell'arte. La proprietà rappresenta infatti la preconditione della conservazione, che a sua volta costituisce la preconditione dell'esposizione museale. E ancora, se il lavoro si fa pratica virtuosa e spettacolare, la figura del danzatore è emblematica del modo in cui si manifesta il rapporto tra capitale e merce (estetica). Questa dimensione del lavoro della danza è particolarmente visibile nei progetti che, all'interno degli spazi museali, incoraggiano l'esibizione del processo creativo di fronte al pubblico rispetto alla messa in mostra di un prodotto finito⁵⁸. In questi casi, nello spazio espositivo il tempo della produzione, esposizione e fruizione sconfinano l'uno nell'altro, e il processo creativo e l'opera finita acquisiscono lo stesso valore. Inoltre, quando la programmazione di eventi di danza coincide con l'orario quotidiano di apertura del museo e prosegue per tutta la durata della mostra, il visitatore può negoziare “liberamente” il proprio investimento di tempo e di attenzione sulla base dell'impegno che intende mettere in queste attività, modificando eventualmente le proprie decisioni durante la sua permanenza in quegli spazi. Il ruolo dello spettatore può rivelarsi imprescindibile per l'azionamento della “macchina coreografica”, oppure assolutamente irrilevante rispetto al proseguimento del pezzo di danza, che precede il suo arrivo e continua anche in sua assenza. In questa diversa concezione della libertà di azione e reazione del pubblico si misura lo scarto principale tra il visitatore di spazi museali e lo spettatore di eventi performativi, la cui presenza è, al contrario, pensata come imprescindibile per l'esistenza di uno spettacolo.

55. Maurizio Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, Ombre corte, Verona 1997.

56. Paolo Virno, *L'uso della vita dove si intrecciano lavoro e azione*, Quodlibet, Macerata 2015.

57. Sven Lütticken, *Dance Factory*, in «Mousse Magazine», n. 50, 2015, online: <https://svenlutticken.org/2015/10/15/dance-factory/> (u.v. 30/6/2020).

58. Bojana Kunst, *The Economy of Proximity: Dramaturgical Work in Contemporary Dance*, in «Performance Research», special issue *On Dramaturgy*, cit., pp. 81-88.

Sala n. 4 – Sguardi, dispositivi e testimonianze

L'inserimento della danza negli spazi e nelle logiche museali sta alterando il concetto stesso di presenza in relazione alla danza e alla performance, d'altro canto l'adattamento degli eventi performativi alla durata dell'esposizione può essere letto, suggerisce Bishop, anche come un effetto di quel tempo senza tempo in cui siamo costantemente immersi nelle nostre vite sempre connesse e che ci spinge a essere sempre attivi e reattivi⁵⁹. Alle mostre in cui è esposta la danza, il pubblico è fisicamente presente anche se sempre più spesso il suo sguardo è mediato dai dispositivi che, da una decina d'anni a questa parte, può portare con sé durante le visite per documentarle. Lepecki propone di distinguere lo spettatore di una performance – che documenta e correda con altre informazioni trovate in rete nel momento stesso in cui vi assiste dal vivo – dal testimone – che invece si fa carico della responsabilità di trasmetterla e raccontarla dopo averla vissuta come esperienza soggettiva e in presenza⁶⁰. La presenza della danza nel museo, proprio in virtù del suo essere situata a metà tra il modello di rappresentazione teatrale e quello espositivo del museo, concorre a definire quella che Bishop definisce una «zona grigia»⁶¹, in cui la mediazione tecnologica costituisce un partner fisso e la distrazione si riconfigura come una diversa forma di attenzione, peraltro non priva di legami con il capitalismo neo liberista in cui viene a mancare la distinzione tra il tempo del lavoro e il tempo della vita privata. In queste «architetture dell'attenzione»⁶², come le definisce Catherine Wood, la danza, i danzatori e gli spettatori partecipano alla costruzione di uno spazio in cui le forme del movimento si fanno e si disfano sotto i loro occhi per essere nuovamente incorporate. In queste dinamiche di sguardi e percezioni si iscrive l'ampia gamma di temporalità e spazialità che la danza attiva all'interno del museo, contribuendo alla trasformazione della sua identità e delle sue funzioni⁶³.

Negli spazi museali, la danza, quando media la fruizione delle opere esposte, concorre anche a ridisegnare lo spazio della percezione mettendo in evidenza ciò che prima non era visto o non era noto, e ridefinisce l'esperienza che il visitatore fa del tempo e dello spazio. La danza al museo contribuisce, cioè, a stabilire una correlazione tra esperienza situata nel visitatore/spettatore (che proprio perché attivamente coinvolto non è più un osservatore totalmente passivo dell'opera) e produzione di significati⁶⁴. Inoltre, dal momento che il singolo visitatore è insieme un individuo ma anche partecipe di una dimensione collettiva, il pubblico, diventa parte attiva di una socialità che condivide immaginari e sensazioni

59. Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention*, in «The Drama Review», n. 2, 2018, p. 39.

60. André Lepecki, *Singularities. Dance in the Age of Performance*, Routledge, London-New York 2016, pp. 170-176.

61. Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone*, cit., pp. 36-40.

62. Catherine Wood, *Boris Charmatz: An Architecture of Attention (Revisited)*, in Ana Janevski (edited by), *Boris Charmatz: Modern Dance*, MoMa, New York 2017, pp. 85-96.

63. Pamela Bianchi, *Lo spettatore coreografato o quando il teatro entra al museo*, in «Itinera», n. 16, 2018, pp. 170-186.

64. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008 (ed. it. *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma 2018.)

fisiche che hanno la loro origine nell'esperienza della danza. Gli “oggetti coreografici” creati da William Forsythe per indagare il rapporto tra danza e coreografia intesa come «un modello di transizione potenziale da uno stato all'altro in qualsiasi spazio immaginabile»⁶⁵ sono un esempio tra i più noti ed efficaci di come un dispositivo (coreografico) possa stimolare la presenza attiva e fisica del visitatore in un museo e ampliare il suo concetto di danza e movimento oltre che di opera d'arte. Infine, anche grazie al ruolo di mediatore del danzatore-lavoratore, la danza, materializzandosi come azione e come visione, contribuisce fattivamente a quella condivisione del sensibile individuata dal filosofo Jacques Rancière come passaggio imprescindibile per abitare lo spazio pubblico e costruirlo come spazio comune⁶⁶.

L'adesione a codici comportamentali differenti da quelli previsti dalle mostre tradizionalmente concepite per gli spazi museali trasforma, dunque, il visitatore in spettatore e materializza un nuovo ordine di relazioni con l'opera esposta, con i performer e con gli altri spettatori⁶⁷.

Sala n. 5 – Curare la danza con la memoria

Il ruolo del museo oggi consiste anche nell'aprire spazi di contestazione, in cui portare il racconto delle storie e della memoria di chi fino a ora è stato escluso dalle narrazioni egemoniche, che hanno alienato molti individui e gruppi dal loro passato⁶⁸. Alcuni fenomeni in atto, come il processo di restituzione delle opere “acquisite” dai musei occidentali durante l'epoca coloniale e, più recentemente, l'attacco in corso alle statue negli spazi pubblici da parte del movimento Black Lives Matter, stanno anche smascherando, nell'ottica di un'auspicata decolonizzazione culturale, la presunta innocenza delle politiche museali e delle pratiche di rappresentazione delle identità da parte di queste istituzioni. Inoltre, la progressiva trasformazione del museo in un dispositivo di integrazione sociale e di lotta alle discriminazioni passa attraverso delle programmazioni inclusive, che mirano cioè a coinvolgere un pubblico diversificato e a offrire opportunità di partecipazione. I musei di oggi hanno l'onere di rispecchiare società tanto complesse quanto in rapida e costante trasformazione, negoziando nuovi equilibri tra la necessità di dare voce a una molteplicità di esperienze e ricordi individuali e collettivi, e l'accortezza di accompagnare in questo processo chi, di fronte a queste narrazioni così dissonanti rispetto a quelle a cui era abituato, rischia di opporre una forte resistenza. Danza e performance, per la loro capacità di custodire e trasmettere ricordi incorporati a livello individuale e collettivo, sono sempre più spesso

65. William Forsythe, *Choreographic Objects*, in Louise Neri – Eva Respini (edited by), *William Forsythe Choreographic Objects*, Del Monico Books, Boston 2018, pp. 48-49.

66. Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, La Fabrique, Paris 2000 (ed. it. *La partizione del sensibile*, DeriveApprodi, Roma 2000).

67. Gabriella Giannachi – Peter Tolmie, *On Becoming an Audience: If Tate Modern was Musée de la danse?*, in Ana Janevski (edited by), *Boris Charmatz: Modern Dance*, cit., pp. 99-105.

68. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1998.

utilizzate come strumento per favorire l'identificazione con le comunità emarginate o silenziose e l'empatia con le loro storie, e si sono rivelate particolarmente efficaci nello stabilire un legame tra passato e presente. Se questo è vero per i musei d'arte, lo è ancora di più per i "musei della memoria", che hanno registrato il passaggio dal paradigma della storia a quello della memoria. In questi contesti non solo le strategie allestitivo puntano a rendere gli spazi espositivi simili ad ambienti teatrali, ma anche a stabilire una relazione tattile e cinestetica con il visitatore, privilegiando la sua esperienza corporea⁶⁹.

Una simile "svolta memoriale" sta attraversando anche la storiografia della danza, che ha progressivamente rivalutato il ruolo della memoria registrando le acquisizioni delle neuroscienze sul funzionamento delle tracce neuronali, riflettuto sulle potenzialità offerte dalle nuove tecnologie per preservare la danza del passato, ma anche reagito all'estinzione di tecniche coreutiche, danzatori e maestri, nonché agli effetti delle migrazioni e delle diaspore, che hanno moltiplicato i punti di vista e stimolato da nuove prospettive critiche altre soluzioni per preservare patrimoni coreutici⁷⁰. Il nostro modo di ricordare e di rappresentare la memoria della danza sta dunque cambiando sotto la spinta di tutti questi fattori, talvolta interrompendo la continuità della trasmissione altre volte rinsaldandola. L'andamento non lineare dei processi memoriali e l'emersione di ricordi individuali e collettivi fino a poco tempo fa considerati minoritari o del tutto ignorati dalla storiografia ufficiale, ha portato a concettualizzare il passato della danza come un percorso rizomatico e discontinuo, e di conseguenza a mettere in discussione le genealogie canoniche di maestri e allievi. La costruzione dei discorsi storici sulla danza informata dagli studi sulla memoria non trascura gli effetti dell'oblio, e i silenzi e le interruzioni che produce, per sondare gli anelli mancanti nei processi di trasmissione delle pratiche coreutiche e nella costruzione dei repertori. Infine, la nuova sensibilità per la memoria della danza è profondamente legata alla dimensione pratica, a partire dal verbo "ricordare", che designa il fatto che la memoria va tenuta viva e iterata⁷¹.

In questa era del «post-effimero»⁷², come la definisce Mark Franko, chi indaga il passato della danza per renderlo nuovamente presente non è più necessariamente solo lo studioso alle prese con documenti di archivio, ma anche l'artista, che si mette sulle tracce della propria o altrui memoria incorporata. La recente idea del corpo (danzante) come archivio ha rafforzato, infatti, il ruolo dei danzatori nel conservare, trasmettere e rendere accessibile la conoscenza collettiva e la memoria, alimentando

69. Philip Johnson, 'The Space of 'Museum Theatre': A Framework for Performing Heritage', in Anthony Jackson – Jenny Kidd (edited by), *Performing Heritage: Research, Practice and Innovation in Museum Theatre and Live Interpretation*, Manchester University Press, Manchester 2011, p. 58.

70. Cfr. Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze*, cit.; Isabelle Launay – Sylviane Pagès (sous la direction de), *Mémoires et histoire en danse*, L'Harmattan, Paris 2010; Anne Bénichou (sous la direction de), *Recréer / scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives*, les presses du réel, Dijon 2015; «Recherches en danse», dossier thématique *Mémoire de l'œuvre en danse*, sous la direction de Claudia Palazzolo et Guillaume Sintès, n. 7, 2019; Isabelle Launay, *Les danses d'après. Poétiques et politiques des répertoires*, vol. I, Centre national de la danse, Pantin 2017; Isabelle Launay, *Les danses d'après. Cultures de l'oubli et citation*, vol. II, Centre national de la danse, Pantin 2018.

71. Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze*, cit., p. XXX.

72. Mark Franko (edited by), *The Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford University Press, New York 2017, p. 7.

numerose possibilità di stabilire un dialogo tra passato, presente e futuro, fuori e dentro il museo⁷³.

Per artisti, curatori e studiosi la danza costituisce, dunque, a ragione un veicolo efficace per problematizzare i discorsi storici del passato e stimolare una nuova sensibilità storiografica a partire da una riflessione sulla memoria⁷⁴. Chi progetta una mostra sulla o con la danza, che sia un curatore, uno storico dell'arte, uno studioso di danza o un artista, genera sempre nuovo pensiero storiografico in quanto la danza, con la sua stessa presenza, mette in discussione il modo in cui è strutturata l'esperienza temporale e fisica dello spettatore all'interno degli spazi museali⁷⁵. È significativo, come notano in particolare Marcella Lista e Anne Bénichou nelle loro raffinate analisi di alcuni casi tra Europa, Canada e Stati Uniti, che la maggior parte delle mostre storiche sulla danza allestite in questi ultimi due decenni abbiano adottato soluzioni espositive contrarie alla nozione di percorso lineare, opponendo alla narrazione continua (quando non progressiva) della storia delle soluzioni spaziali, che lasciano al pubblico maggiore libertà di movimento e azione e, non da ultimo, di riflessione⁷⁶. Molte di queste mostre includono la dimensione performativa, trasformano il tempo nell'elemento strutturante più esplicito degli allestimenti, e sollecitando non di rado il visitatore a crearsi il proprio "spazio evento" personalizzato e il proprio racconto. Il visitatore/spettatore diventa così anche un co-creatore o co-autore di quella storia, talvolta in dialogo con gli artisti talaltra in modo indipendente.

Esporre la danza al museo, proprio perché offre la possibilità di confrontarsi con quanto fino a poco tempo fa abbiamo pensato soltanto come immateriale ed effimero, può anche aiutare a fare emergere l'inatteso e ciò che è sfuggito alle pratiche più tradizionali dell'archiviazione e della narrazione storica, per interrogare la "nostra" storia e gli immaginari a partire dai quali abbiamo costruito la nostra idea di patrimonio culturale.

73. André Lepecki, *Il corpo come archivio: volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, in «Mimesis Journal. Scritture della performance», n. 1, 2016, pp. 30-52; cfr. anche Susanne Franco, *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, in «Ricerche di S/Confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali», dossier *Gli archivi del corpo*, a cura di Gaia Clotilde Chernetich, n. 5, 2019, pp. 55-65.

74. Si veda tra gli altri Ramsay Burt, *The Politics of History and Collective Memory in Contemporary Dance*, in Id., *Ungoverning Dance*, cit., pp. 187-201.

75. Cfr. a questo proposito i cataloghi e le pubblicazioni che hanno accompagnato o seguito la realizzazione di alcune importanti mostre coreografiche e che costituiscono un punto di riferimento teorico prezioso per approfondire come la danza e la sua storia possono essere narrate al museo: Mathieu Copeland – Julie Pellegrin (edited by), *Choreographing Exhibitions*, les presses du réel, Dijon 2013; Bojana Cvejić (sous la direction de), *"Rétrospective" par Xavier Le Roy*, les presses du réel, Dijon 2014; Stephanie Rosenthal (edited by), *Move: Choreographing You*, MIT Press, Cambridge (MA) 2010; Ana Janevski (edited by), *Boris Charmatz: Modern Dance*, cit.

76. Marcella Lista, *Play Dead: Dance, Museums, and the "Time-Based Arts"*, in «Dance Research Journal», special issue *Dance in the Museum*, n. 3, 2014, pp. 6-23 (ed. it. *Play Dead/Fare il morto: danza, musei e le "arti basate sul tempo"*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 9, 2017, pp. 11-35, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/7671/7447>, u.v. 13/11/2020); Anne Bénichou, *Exposer l'art de la performance: un laboratoire historiographique? L'hypermédia, l'hétérotopie, le répertoire et la parallaxe*, in «Thema. La revue des Musées de la civilisation», n. 3, 2015, pp. 65-80.

Sala n. 6 – Le temporalità in ballo

Allestire mostre incentrate in vario modo sulla danza e far incontrare la danza a un pubblico che non la frequenta abitualmente e ne conosce poco i linguaggi, gli stili e i protagonisti richiederebbe figure professionali con competenze specifiche e aggiornate sull'avanzamento delle ricerche in corso in questo ambito. Il rischio, altrimenti, è che la danza venga inserita nelle programmazioni museali solo di rado come una «presenza storicamente significativa», e che resti, invece, perlopiù relegata a una dimensione acriticamente ancorata al presente⁷⁷. Le figure del curatore specializzato più genericamente in arti visive e performative⁷⁸, al pari del “curatore per le persone in transito”, del “curatore per i cambiamenti climatici” o del “curatore per l'impegno giovanile”⁷⁹, sono tutte sintomatiche delle profonde trasformazioni in atto nei musei, che hanno avvertito l'urgenza di adeguarsi alle esigenze della società⁸⁰. Lo studioso di danza Thomas DeFrantz, tuttavia, si augura a ragione che in futuro il dialogo tra curatori, artisti e studiosi di danza possa fornire narrazioni storicamente fondate, e che i musei a non inseguano solo il “gusto” come principio guida nell'allestimento di mostre di e con la danza, e semmai affrontino le questioni sociali urgenti del nostro presente forti di una solida conoscenza del passato⁸¹.

In molti casi la storia della danza è, dunque, la prima «difficoltà da risolvere»⁸², come scrive la storica dell'arte Marcella Lista, perché è ancora (troppo spesso) ostaggio di quello stesso approccio storiografico da cui ha preso vita la cultura del museo. Lo storicismo positivista, era sotteso anche alla prima iniziativa promossa dal coreografo Rolf de Maré a Parigi nel 1931 e attiva fino al 1952, gli Archivi Internazionali della danza (Les Archives Internationales de la Danse)⁸³, che combinava la conservazione del patrimonio coreutico con il discorso scientifico e quello artistico, puntando sull'efficacia comunicativa delle mostre per valorizzare la storia e la pedagogia della danza, le sue tecniche e la creazione coreografica⁸⁴. Questo tentativo di “laboratorio-museo”, seppure di breve durata, ha sancito però la piena istituzionalizzazione dell'influenza reciproca tra danza e arti visive, che oggi appare in tutta la sua macroscopica evidenza. Ha anche sancito il fatto che i musei costituiscono un luogo privilegiato in

77. Claire Bishop, *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum*, cit. p. 72.

78. Per una riflessione teorica sulla curatela delle arti dal vivo si vedano in particolare Judith Rugg – Michèle Sedgwick (edited by), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Intellect Books, Bristol 2007; Sara Wookey (edited by), *Who Cares? Dance in the Gallery & Museum*, Siobhan Davies Dance, London 2015.

79. Cfr. la diffusione dell'annuncio relativo alla ricerca di queste figure in <http://www.icom-italia.org/eventi/museum-for-the-united-nations-un-live-is-hiring-4-new-positions-in-the-curatorial-team/> (u.v. 30/6/2020).

80. Chiara Bertola (a cura di), *Curare l'arte*, Electa, Milano 2008; Beryl Graham – Sarah Cook, *Rethinking Curating: Art after New Media*, MIT Press, Cambridge (MA) 2010; Hans Ulrich Obrist, *Ways of Curating*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2011.

81. Thomas DeFrantz, *Dancing the Museum*, in Dena Davida – Jane Gabriels – Veronique Hudon – Marc Pronovost (edited by), *Curating Live Arts*, Berghahn, New York 2019, p. 99.

82. Marcella Lista, *Play Dead/Fare il morto*, cit., p. 14.

83. Inge Baxmann – Claire Rousier – Patrizia Veroli, *Les Archives internationales de la danse: 1931-1952*, Centre national de la danse, Pantin 2006.

84. Marcella Lista, *Play Dead/Fare il morto*, cit., p. 15.

cui comunicare e praticare la danza, sottraendola nel contempo alle narrazioni desuete della sua storia. Non è un caso, e va evidenziato, che Charmatz, rilanciando nel XXI secolo l'idea di associare la danza al concetto di museo, abbia affermato provocatoriamente di essere favorevole a «un approccio selvaggio alla storia»⁸⁵.

La curatrice Beatrice von Bismark paragona la figura del curatore a quella del regista teatrale, in quanto crea una «costellazione temporanea» di sapere, organizzato spazialmente e temporalmente per dare un ordine a quanto è presentato e raccontato⁸⁶. L'osservazione non è priva di legami con la recente ibridazione tra i due modelli spaziali e temporali di rappresentazione/presentazione del teatro (Black Box) e delle sale espositive (White Cube), e delle convenzioni che implicano rispettivamente. Ciò ha stimolato nel tempo una varietà di soluzioni e attivato nuove modalità di fruizione da parte dei visitatori/spettatori di eventi performativi in spazi museali⁸⁷. Questa ampia varietà di casi sta contribuendo a mettere in discussione il concetto stesso di mostra (antologica, personale, collettiva o retrospettiva) con soluzioni che fin dal nome («mostra coreografica», «installazione coreografica», «installazione-performance», «mostra-performance») indicano la duplice matrice e prevedono l'esecuzione di opere coreografiche, la messa in mostra del processo creativo e la trasmissione al pubblico di pezzi di repertorio.

Molte mostre che hanno posto al centro la danza hanno previsto dei *reenactment*, un termine che definisce un ampio e variegato insieme di strategie coreografiche e drammaturgiche funzionali a rappresentare la dimensione storica in forma non narrativa ma performativa. La pratica del *reenactment* sta contribuendo a dare voce (e corpo) a opere coreografiche, tecniche coreutiche o interi repertori trascurati dalle grandi narrazioni, oppure esclusi dal canone perché censurati, o ritenuti irrilevanti in quanto espressione di culture minoritarie e/o extra-occidentali o diasporiche⁸⁸. Sta anche fornendo nuovi sguardi sulle tradizioni più consolidate ma talvolta appiattite su versioni che ne hanno impoverito i tratti distintivi, trascurandone aspetti meno noti. A contraddistinguere le pratiche di *reenactment* all'interno di musei e gallerie d'arte, è soprattutto la sperimentazione di «configurazioni asimmetriche di temporalità storiche»⁸⁹, che talvolta è enfatizzata dalla dislocazione di un'unica opera coreografica o di una performance in più sale. Il visitatore/spettatore è incentivato a selezionare autonomamente in che ordine fruirne mentre le singole parti accadono simultaneamente⁹⁰. In questo senso, nel suo

85. Boris Charmatz citato in Marcella Lista, *Play Dead/Fare il morto*, cit., p. 17.

86. Beatrice von Bismarck, *Relations in Motion*, in «Frakcija», special issue *Curating Performing Arts*, edited by Florian Malzacher, Tea Tupajić and Petra Zanki, n. 55, 2010, p. 55.

87. Beatrix von Pilgrim – Barbara Büscher – Verena Elisabeth Eitel (hrsg.), *Raumverschiebung: Black Box >< White Cube*, Olms Verlag, Hildesheim 2014.

88. Anne Bénichou, *Exposer l'art de la performance*, cit.

89. Mark Franko (edited by), *The Handbook of Dance and Reenactment*, cit., p. 4.

90. *20 Dancers for the XXth Century* presentato al MoMA nel 2013, o *Moments: A History of Performance in Ten Acts*, creato con Sigrid Gareis e Georg Schöllhammer al Karlsruhe Zentrum für Kunst und Medientechnologie nel 2021.

Manifesto, Charmatz delinea i contorni di un museo «dalle temporalità complesse» definendolo insieme «effimero» e «perenne», «sperimentale» e «patrimoniale», «attivo» e «reattivo»⁹¹. Il *reenactment*, che implica sempre delle strategie di documentazione e conservazione di opere di danza e performance storiche⁹², ha certamente portato all'evidenza la capacità della danza di relazionarsi con il passato, il presente e il futuro, e incrementando la spinta del museo ad accumulare forme di temporalità differenti da quelle fino a oggi prevalenti e determinate dall'orientamento culturale, politico e commerciale tardo capitalista di cui è espressione⁹³.

Una dimensione in cui raccontare altre storie della danza potrebbe essere quella offerta dal modello di museo trans-storico, che considera le opere d'arte come dei viaggiatori nel tempo in quanto, dopo essere state create in un momento e contesto specifici, vengono spesso esposte a distanza di anni e in luoghi culturalmente estranei a quelli di provenienza. In questa migrazione le opere possono essere valorizzate, ma anche fagocitate dalle convenzioni estetiche che determinano di volta in volta i parametri della loro fruizione, generando comunque sempre nuove forme di empatia e comprensione⁹⁴. Il museo trans-storico potrebbe offrire altre forme di esistenza della danza negli spazi museali utili a superare la dicotomia tra chi sostiene un approccio «storico-drammaturgico»⁹⁵ al suo passato e identifica nel museo il dispositivo più adatto a raccontarne la portata, e chi, al contrario, teme che la danza al museo rischi di rimanere vittima della sua stessa forza, ovvero essere insieme immateriale e preziosa, effimera e longeva, alimentata dal passato e proiettata nel futuro.

In virtù del suo tratto più fondante, l'essere sempre ancorata al presente dei corpi che la attivano, la danza dovrebbe essere intesa più che come uno strumento per decodificare e interrogare le altre arti, come un approccio all'arte, proprio perché mette in circolazione immagini e immaginari e dà corpo a concetti.

Realizzare pienamente il grande potenziale della danza all'interno dei musei, senza porla a servizio delle logiche museali o delle arti visive, è certamente una delle sfide che attendono artisti, curatori e studiosi, qualsiasi sia il destino di queste istituzioni, per ora solo immaginato dal presente senza futuro in cui siamo immersi e in cui è difficile orientarsi tra eterotopie, utopie e distopie.

91. Boris Charmatz, *Manifesto for Dancing Museum*, cit.

92. Amelia Jones – Adrian Heathfield (edited by), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, cit.

93. Rosalind Kraus, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, cit.

94. Eva Wittcox – Aann Demeester – Melanie Bühler – Peter Carpreau – Xander Karskens (edited by), *The Transhistorical Museum. Mapping the Field*, Valiz, Amsterdam 2018 e il relativo progetto di ricerca "The Transhistorical Museum. Objects, Narratives and Temporalities" sostenuto dal Frans Hals Museum, dall'Harlem Museum e dal M-Museum Leuven, cfr. www4.franshalsmuseum.nl/en/ (u.v. 12/11/2020).

95. Heike Roms, *Mind the Gaps: Evidencing Performance and Performing Evidence in Performance Art History*, in Claire Cochrane – Joanna Robinson (edited by), *Theatre History and Historiography: Ethics, Evidence and Truth*, Palgrave MacMillan, Basingstoke 2016, pp. 163-181.

Gaia Clotilde Chernetich

Danza e museo a tempo di pandemia. Strategie e prospettive a partire dal caso del progetto europeo *Dancing Museums*

Dancing Museums, caso di studio preso in esame in questo articolo, è un progetto europeo finanziato dal programma Creative Europe. Esso indaga in maniera trans-disciplinare diversi aspetti cruciali – afferenti all’organizzazione, alla curatela, alla programmazione e alla ricerca artistica – relativi alla presenza e alla creazione di performance di danza all’interno dei musei. I soggetti coinvolti, nella prima come nella seconda triennalità, sono artisti, curatori e organizzatori, operatori del settore della danza oltre ad altri tipi di esperti come pedagoghi, drammaturghi della danza, mentori e studiosi. Nella sua prima edizione (2015-2017), il progetto ha visto la collaborazione di partner provenienti da cinque diverse nazioni europee¹, mentre nella seconda, che ha confermato la continuità di un interesse da parte dell’Unione Europea verso questo tipo di azioni di cooperazione culturale internazionale, i paesi cooperanti sono saliti a sette². Giunto quindi alla sua seconda edizione (2018-2021) con il sottotitolo *The Democracy of Beings*, il programma si è dato per obiettivi il sostegno e l’acquisizione di nuove competenze (*capacity-building*) sotto forma di specifici *know-how* a vantaggio degli artisti, delle comunità di riferimento e di tutti gli operatori coinvolti (in particolare, curatori, programmatori, operatori culturali). *Capacity-building* è un termine tecnico in uso anche nella museologia, che si utilizza per descrivere elementi di crescita quali il riconoscimento di risorse potenziali, la pianificazione organizzativa,

1. *Dancing Museums*, nella sua prima edizione triennale (2015-2017), ha visto la collaborazione tra i partner di seguito elencati. Musei: Arte Sella, Museum Boijmans van Beuningen (Rotterdam, Paesi Bassi), Gemäldegalerie Wien (Vienna, Austria), Le Louvre (Parigi, Francia), MAC/VAL Musée d’art Contemporain (Vitry-sur-Seine, Francia), Museo Civico di Bassano del Grappa, Museo delle Ceramiche di Bassano del Grappa (Palazzo Sturm) e The National Gallery (Londra, Regno Unito). Organizzazioni del settore danza: La Briqueterie – Centre de développement chorégraphique du Val de Marne (Francia), Comune di Bassano del Grappa, D.ID Dance Identity (Austria), Dansateliers (Paesi Bassi) e Siobhan Davies Dance (Regno Unito). Artisti: Max Biskup, Tatiana Julien, Fabio Novembrini, Connor Schumacher, Lucy Suggate, Luis Alonso Rios Zertuche, Bertrand Guerry, Thibaut Ras. Il sito internet del progetto, per entrambe le edizioni è: www.dancingmuseums.com (u.v. 2/7/2020).

2. La seconda edizione del progetto *Dancing Museums*, prevede la collaborazione tra i partner di seguito elencati. Musei: Prague City Gallery (Praga, Repubblica Ceca), Nottingham Contemporary (Nottingham, Regno Unito), Nottingham City Museums & Galleries (Nottingham, Regno Unito), Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam, Paesi Bassi), Museo Civico di Bassano del Grappa, MAC/VAL Musée d’art Contemporain (Vitry-sur-Seine, Francia), Fundació Joan Miró-Barcelona (Barcellona, Spagna), Bundeskunsthalle (Bonn, Germania), Arte Sella. Organizzazioni del settore danza: Comune di Bassano del Grappa, Dance4, Dansateliers, La Briqueterie, Mercat de les Flors, Tanec Praha. Artisti: Ana Pi, Eleanor Sikorski, Ingrid Berger Myhre, Masako Matsushita, Quim Bigas, Tereza Ondrová.

il *networking*, la creatività e la flessibilità e che viene descritto come

la creazione di infrastrutture, necessarie per rispondere ai programmi di espansione e miglioramento, in particolare in risposta a nuovi investimenti, aumento delle aspettative del pubblico, analisi del governo locale (come il concetto di *Best Value*), aumento/riduzione del numero di visitatori, ecc. Così, ciò che veramente intendiamo per *capacity-building* è la ricerca di modi per rafforzare quegli aspetti, che devono essere in atto affinché un servizio museale sia in grado di crescere³.

Nel cuore del suo svolgimento, dunque, il progetto sta subendo gli effetti della pandemia. Il primo principio in gioco volto alla protezione dei cittadini, il cosiddetto “distanziamento fisico” o “distanziamento sociale” che chiede a tutti di rispettare una distanza interpersonale di almeno un metro, non consente né lo svolgimento delle ricerche coreografiche di gruppo, o interattive con il pubblico, né la libera fruizione e la partecipazione attiva nelle performance presentate all’interno dei musei. Questa situazione, che riguarda tutti i settori della cultura e dello spettacolo dal vivo, fa sì che il futuro di questo ambito sia attualmente dominato da una profonda incertezza e che le performance programmate debbano sottostare a rigidi protocolli sanitari. Naturalmente, anche *Dancing Museums 2*, sorpreso dagli effetti deleteri della crisi, ha dovuto rapidamente elaborare una strategia di adattamento che permettesse al programma previsto di proseguire in condizioni di sicurezza.

Questo testo, redatto a partire da una prospettiva che per forza di cose è situata nel vivo e nel cuore degli eventi determinati dalla pandemia, intende fotografare l’impatto e le strategie applicate nell’organizzazione del progetto culturale preso in esame. Osservo qui soprattutto le reazioni sul piano organizzativo, le ricerche e le proposte artistiche avviate dagli artisti coinvolti nei primi mesi della crisi. In linea generale, si osserva come l’attualità del progetto sia in linea con quanto sta avvenendo nel corso di questi mesi. Attraversiamo un tempo in cui le microstorie delle attività umane prendono vita in un contesto globale limitante dal punto di vista logistico e sociale, fortemente condizionato da macro-accadimenti dal potenziale catastrofico che nascono immediatamente “storici” nella loro pura contemporaneità⁴. Per non doversi del tutto fermare oppure, nella peggiore delle ipotesi, chiudere i

3. Versione originale (tutte le traduzioni delle citazioni dell’articolo, laddove i testi non siano già tradotti in italiano, sono a cura dell’autrice): «The creation of infrastructure, which is required to address expansion and improvement agendas, particularly in response to new investment, increased public expectations, local government review (such as the concept of Best Value), increasing/decreasing visitor numbers, etc. So what we really mean by “capacity-building” is the finding of ways to strengthen those things, which need to be in place for a museum service to be able to grow». Caroline Lang – John Reeve – Vicky Woollard (edited by), *The Responsive Museum: Working with Audiences in the Twenty-First Century*, Routledge, London-New York 2006, p. 62.

4. La forza di rottura rispetto al mondo di appena un anno fa è tale che anche il settore dell’editoria scientifica sta avviandosi a reagire e a comunicare la ricerca in tempi particolarmente celeri, che fino a poco tempo fa erano propri di altri generi editoriali quali il giornalismo di cronaca e il cosiddetto *instant publishing*. Gli avanzamenti e gli esiti, ancorché parziali, di ricerche e studi che contribuiscono alla comprensione e a fare chiarezza sul flusso di cambiamenti e sulle combinazioni di cause ed effetti del presente sono resi disponibili per la comunità accademica in tempi brevi, secondo un principio di maggiore democratizzazione e diffusione del sapere scientifico su larga scala. A titolo di esempio si segnala che MIT Press, casa editrice scientifica americana fondata nel 1962, ha avviato a luglio 2020 un progetto editoriale open access dedicato a

battenti, musei, festival e teatri hanno globalmente reagito alla crisi iniziata nel primo trimestre del 2020 sfruttando il più possibile le opportunità della rete internet e dei media digitali. Questo ha permesso loro di non perdere il contatto con i propri pubblici e di non interrompere totalmente le attività previste. In questo modo, le istituzioni culturali stanno cercando di preservare e mantenere non solo le proprie missioni e vocazione, ma anche i posti di lavoro delle migliaia di persone che lavorano nel settore. In molti casi, laddove possibile, si è assistito a un nuovo “movimento migratorio” di massa, inteso non più esclusivamente come fenomeno legato allo spostamento geografico dei corpi, ma alla migrazione in rete, spesso secondo logiche solidali, di diverse tipologie di materiali (basi di dati, archivi, documenti, notizie, ecc.) nonché di attività individuali e collettive della sfera quotidiana (online si sono svolti percorsi educativi e di formazione, dalla scuola dell’obbligo all’università passando per le attività artistiche, allenamenti sportivi, discussioni pubbliche, riunioni, attività politiche, religiose, artistiche e culturali, ecc.). Tra i musei, numerosi sono stati quelli che hanno avviato o intensificato progetti di mostre e visite virtuali. In alcuni di questi casi, si tratta di esperienze da fruire dal computer o dallo smartphone tramite siti internet e applicazioni dedicate, talvolta adattate anche per contenuti di realtà virtuale. Come è accaduto nel caso del museo del Louvre di Parigi, uno dei più “visitati” durante il lockdown secondo le statistiche, molti di questi dispositivi erano già esistenti precedentemente; tuttavia la pandemia li ha resi centrali per l’immagine e l’attività del museo durante il lungo periodo di chiusura al pubblico (nel caso del principale museo francese, la chiusura ha riguardato il periodo marzo-luglio 2020). Si tratta, dunque, di attività di approfondimento, non più complementari o parziali rispetto alle visite in presenza; al contrario, l’esperienza del museo mediata dalla tecnologia digitale e dai social network può diventare un’esperienza di fruizione su misura, offerta attraverso attività dedicate a utenti definiti e personalizzabile a seconda dei profili specifici⁵. Come riporta l’editoriale firmato da James M. Bradburne dell’ultimo numero della rivista «Museum Management and Curatorship», l’anno 2020 ha visto il diffondersi di diverse questioni cruciali legate alla sottorappresentazione di alcune comunità, al

studi relativi a cause ed effetti legati alla pandemia da Covid-19 per contrastare il fenomeno della cosiddetta “infodemia” che ha caratterizzato la comunicazione, a tutti i livelli, durante l’attuale pandemia. Si veda: <https://covid-19.mitpress.mit.edu> (u.v. 2/7/2020).

5. Al seguente link, è possibile accedere alle numerose attività disponibili online del Louvre: <https://www.louvre.fr/visites-en-ligne> (u.v. 28/6/2020), mentre l’emittente televisiva France Info ha riportato come le attività virtuali del Louvre abbiano avuto oltre 10,5 milioni di accessi nel periodo della quarantena (contro i 9,6 milioni di accessi dell’intero anno 2019). Si veda: https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/louvre/ferme-depuis-le-confinement-le-louvre-en-mode-virtuel-ne-perd-rien-de-son-attraire-avec-plus-de-10-millions-de-visites_3979971.html (u.v. 28/6/2020). Sul rapporto tra musei, rete internet e social media si segnalano almeno due recenti articoli pubblicati rispettivamente da Deborah Agostino, Michela Arnaboldi e Antonio Lampis, sulle misure adottate dai musei statali italiani durante la pandemia, e da Peter Booth, Anne Ogundipe e Sigrid Røyseng, sul ruolo dei social media. Si vedano: Deborah Agostino – Michela Arnaboldi – Antonio Lampis, *Italian state museums during the COVID-19 crisis: from onsite closure to online openness*, in «Museum Management and Curatorship», vol. XXXV, n. 4, July 2020, pp. 362-372, online: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09647775.2020.1790029> (u.v. 20/9/2020); Peter Booth – Anne Ogundipe – Sigrid Røyseng, *Museum leaders’ perspectives on social media*, in «Museum Management and Curatorship», cit., pp. 373-391, online: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09647775.2019.1638819> (u.v. 20/9/2020).

problema delle asimmetrie di potere nel sistema sociopolitico e ai relativi privilegi. La pandemia così come il movimento Black Lives Matter – il quale ha interessato, sebbene in maniera diversa, la questione della conservazione e dell'esposizione di opere artistiche, in particolare nello spazio pubblico – hanno mostrato come i musei siano certamente tra le istituzioni chiamate a riflettere e a rispondere alle domande e alle complessità del presente⁶. Nella stessa direzione sono andati i teatri e i festival, sia in termini di riorganizzazione sia in termini di riflessioni su un piano più generale, legato al ruolo dell'arte dal vivo e alla sua necessità di essere una delle espressioni della socialità umana. Il Sadlers Well's Theatre di Londra, una delle maggiori "case della danza" mondiali, è tra i primi ad aver aperto una vera e propria scena-piattaforma digitale con contenuti gratuiti e a pagamento per la fruizione di spettacoli in streaming e per la partecipazione a workshop rivolti a diverse tipologie di fruitori⁷. Tra i primi festival che si sono tenuti interamente online, invece, c'è stato *Spring Forward 2020 – the show must go on-line*, festival annuale del network europeo Aerowaves Europe, che ha interamente trasferito, in tre giorni di diretta streaming tramite la piattaforma Zoom, la versione digitale di quanto avrebbe dovuto avere luogo a Fiume, in Croazia, alla fine dell'aprile 2020⁸.

Nella scorsa edizione del 2019, attraverso il suo titolo *May you live in interesting times* – espressione che sembrerebbe derivare da un detto di origine cinese (*the Chinese curse*) – la sezione Arte della Biennale di Venezia sottolineava la speranza che l'arte contemporanea, e quindi anche i suoi fruitori, potessero muoversi in tempi "interessanti". Oggi, mentre una realtà "interessante" si è, malauguratamente, palesata davanti agli occhi di tutti, non solo l'arte, ma anche la ricerca e in particolare quella che intercetta le relazioni tra la danza e la museologia, hanno modo di provare a indagare quali nuove forme siano possibili affinché la coreografia contemporanea possa adattarsi al meglio alle nuove condizioni che via via si presenteranno. È necessario considerare come la crisi scatenata dal diffondersi del virus Covid-19 non solo ponga limitazioni effettive e stringenti al presente, ma sia stata sin dal primo momento in grado di imporre al futuro una temporalità indefinita. Non è possibile prevedere quando la crisi cesserà, e questo dato si combina con un insieme di configurazioni basate su dati nuovi e su una possibile realtà futura, immaginata e progettata tenendo conto della pandemia come di un evento potenzialmente ripetibile e ricorrente. Di tutto questo, ciò che potrebbe rimanere, nel contesto della danza e dei musei, non è la traccia depositata e storicizzabile di un accadimento eccezionale e per questo "memorabile", ma un nuovo stato delle cose, che cambia radicalmente e irrimediabilmente alcuni aspetti fondamentali della cultura umana. Nel contesto attuale, dunque, le interazioni tra gli ambiti "danza" e "musei" possono essere osservate alla luce del presente mentre, attraverso i loro scambi, è

6. James M. Bradburne, *Editorial*, in «Museum Management and Curatorship», cit., pp. 333-334, online: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09647775.2020.1790150> (u.v. 20/9/2020).

7. Cfr. *Sadler's Wells Digital Stage*, online: <https://www.sadlerswells.com/whats-on/2020/sadlers-wells-digital-stage/> (u.v. 2/7/2020).

8. Cfr. <https://aerowaves.org/springforward/spring-forward-2020> (u.v. 25/6/2020).

possibile analizzare quali aspetti relativi alle prassi tradizionalmente condivise della ricerca coreografica e della fruizione dei musei possano dialogare per rendere possibile, attraverso l'impegno di tutti, la creazione e la diffusione di progetti di danza nei musei, nonostante tutto.

Nel museo contemporaneo, sempre più spesso impostato secondo una prospettiva partecipativa, le nuove regole relative alle condizioni di compresenza tra i corpi sono un limite che potrebbe indurre un ulteriore cambio di paradigma, oppure generare nuove pratiche "a distanza" adattate alle esigenze attuali. Claire Bishop, studiosa tra le più note del museo contemporaneo come spazio di interazione, di partecipazione diretta del pubblico e di spettacolarizzazione, ha dimostrato come i musei siano luoghi deputati non solo al consumo di immagini e, più in generale, di cultura, ma anche luoghi di produzione culturale, dove il ruolo del "creatore" e quello del "curatore" non sono più perfettamente distinti, né appartengono esclusivamente all'artista o al curatore istituzionale⁹. Attraverso le commistioni disciplinari inaugurate dall'evoluzione della performance art, anche la danza contemporanea gode di piena cittadinanza all'interno dei maggiori musei di tutto il mondo. Spesso, essa vi è presente attraverso commissioni site-specific e le sue opere più iconiche che proprio nei musei trovano spazi e tempi adeguati per essere ricostruite, rimesse in scena e così fruite da nuove generazioni di spettatori. Le commistioni tra danza e musei sono ormai radicate, come premesso, nelle rispettive pratiche e narrazioni storiche che, come osserva la studiosa Alexandra Carter, portano necessariamente con sé, come ogni altra attività umana, delle strategie, delle pratiche e delle tradizioni che si muovono in una dimensione storica, soggetta al suo interno a dinamiche di rifiuto o accettazione, siano esse recenti oppure radicate nel passato¹⁰.

Nella sua specificità, che è quella di essere un progetto di ricerca e di *capacity-building*, non volto, quindi, alla produzione di performance o di opere coreografiche, anche il caso di studio *Dancing Museums* si inserisce sia con la prima che con la seconda edizione in questo panorama di dialoghi cross-disciplinari e, attualmente, anche nei nuovi orizzonti aperti dalla pandemia, con le sue regole di protezione sanitaria. L'ultimo workshop del progetto, dal titolo *How Can the Arts Work Towards Inclusion?*, si è svolto in Francia a Vitry-sur-Seine dal 25 novembre al 1° dicembre 2019. A seguire, tutte le attività si sono spostate in rete. Il workshop previsto a Bonn nel mese di marzo è stato annullato, ma il più recente, dal titolo *How Can We Embody the Artwork and the Art Space, and How Does It Change Our Perception? / How to be together when we can't be together?*, che avrebbe dovuto tenersi a Praga, si è svolto tramite la piattaforma Zoom tra il 14 e il 19 giugno 2020 con scambi di materiali e "incontri". I workshop che costellano la programmazione triennale di *Dancing Museums* rappresentano importanti momenti di incontro plenario con i partner coinvolti, comprese le équipes di ricerca (l'unità

9. Claire Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella, Bologna 2015.

10. Alexandra Carter, *Making history. A General Introduction*, in Alexandra Carter (edited by), *Rethinking dance history: a reader*, Routledge, London-New York 2004, pp. 1-9.

diretta da Susanne Franco all'Università Ca' Foscari di Venezia e l'unità gestita da Luisella Carnelli per Fondazione Fitzcarraldo). In questi incontri tematici i partner hanno modo di confrontarsi, facendo il punto riguardo a questioni programmatiche, amministrative e condividendo i rispettivi avanzamenti all'interno delle progettualità in corso. Gli artisti, oltre ad avere la possibilità di incontrarsi, possono condividere ricerche negli spazi museali in cui gli incontri hanno luogo. Il programma, volta per volta curato dai diversi partner locali, esplora alcuni degli aspetti specifici relativi alla questione danza/museo, che sono stati messi a fuoco nella fase iniziale del progetto.

Prima di entrare nel merito delle attività proposte da alcuni degli artisti coinvolti, è opportuno notare come, in particolare, l'attuale trasferimento in rete di molte attività artistiche e culturali stia rimettendo al centro dell'indagine artistica e dell'attenzione dei curatori non solo i formati possibili della fruizione e della partecipazione, ma anche le modalità attraverso cui si sta rinnovando ulteriormente la questione dell'immaterialità e dell'assenza dell'opera, nello specifico nell'ambito della danza, della performance e delle arti dal vivo. Invero si tratta di un discorso che gli studi sulla danza, e non solo, hanno ampiamente affrontato in relazione alla natura effimera della danza stessa, e alla sua apparente "improduttività". Se, da un lato, i musei tradizionalmente si configurano come luoghi deputati alla conservazione e all'esposizione al pubblico di collezioni di manufatti artistici, dall'altro sembrerebbe che sia proprio la danza, oggi, a mettere in evidenza come un interesse dei musei contemporanei verso la performance e, più in generale, per la "performatività", riapra il discorso su quelle forme artistiche che si confrontano con la presenza dei corpi, virtuali o in presenza, e anche con l'assenza di un oggetto che assolva al ruolo di oggetto "esito" della ricerca artistica. Come osserva André Lepecki in un suo saggio sulla danza contemporanea europea sviluppatasi a partire dagli anni Novanta, il rapporto che i coreografi hanno instaurato con il passato della danza e, più in generale, con quello delle arti non è teleologicamente lineare. Esso risulta, al contrario, vissuto come un territorio comune da cui partire per esplorare sconfinamenti disciplinari, nuovi formati e nuove modalità di creazione che appaiono via via denominati in modi diversi (per esempio: happening, street dance, dance theatre, dance performance, new dance, installazione, live art, body art, events, conceptual dance, ecc.), e questo a seconda delle specifiche condizioni di creazione e fruizione e del loro inquadramento sociale e politico¹¹. Gli esiti della grande varietà di ricerche coreografiche condotte espongono la danza, secondo l'autore, al passaggio da un paradigma teatrale a un paradigma performativo. Questo "movimento" del settore della danza, orientato verso la fluidità dei generi e delle discipline, è stato esposto anche nel *Manifesto for a European Performance Policy* che Jérôme Bel, La Ribot, Xavier Le Roy e lo studioso Christophe Wavelet proposero di discutere nel 2001, e che successivamente è stato sottoscritto da numerosi arti-

11. André Lepecki, *Concept and Presence. The Contemporary European Dance Scene*, in Alexandra Carter (edited by), *Rethinking dance history: a reader*, cit., pp. 170-181.

sti¹². Alla questione dell'assenza dell'opera, il filosofo Frédéric Pouillaude ha dedicato un capitolo del suo testo *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*. Qui, sostanzialmente, l'autore inquadra la questione dell'assenza come espressione del discorso della danza stessa sostenendo che «si tratta di passare dall'*assentamento* come semplice tratto del discorso all'*assenza d'opera* come determinazione esplicita dell'oggetto»¹³.

Stando a quanto si è potuto osservare, nelle ricerche fin qui condotte dai coreografi coinvolti in *Dancing Museums*, sia prima che durante la pandemia, al centro delle ricerche vi è proprio la profonda messa in discussione della danza come attività produttrice di processi creativi oppure di “oggetti coreografici” stabili. Nel lavoro degli artisti, non è per ora possibile, di fatto, riconoscere percorsi direzionati verso obiettivi dichiaratamente predefiniti, verso lo sviluppo di una determinata creazione o di un determinato tipo di relazione con le sale museali. Di fronte a questa caratteristica della ricerca coreografica condotta, il trasferimento verso l'immaterialità della rete non solo risulta completamente compatibile con le precauzioni sanitarie, ma è anche già naturalmente predisposto a formati di fruizione digitali che, però, non mettono in discussione l'artista in quanto lavoratore; una tipologia specifica di lavoratore il cui impegno non è legato a un'aspettativa di produzione di oggetti, tangibili o intangibili. Questo ragionamento si lega, in particolare, a questioni dell'attualità emerse anche in Italia nel corso dell'ultimo anno, in particolare rispetto al riconoscimento di una retribuzione degli artisti e alle modalità di accesso (gratuito o a pagamento) all'offerta artistica e culturale. Questo discorso si fa più complesso quando le arti dal vivo si spostano nella dimensione digitale. Si potrebbe considerare che la disponibilità online degli spettacoli, alterandone sostanzialmente le modalità di fruizione, provochi una perdita di quegli aspetti “vitali” dell'esperienza che, dal punto di vista dello spettatore, ne giustificano la fruizione a pagamento. In gioco ci potrebbe essere, effettivamente, un principio di sostituzione, di equivalenza o di gerarchia tra l'esperienza dal vivo pre-Covid e l'esperienza digitale al tempo della pandemia. Tuttavia, la pandemia potrebbe, su questo tema, agire da acceleratore e determinare un ormai naturale e necessario passaggio evolutivo nelle abitudini di massa relative ai consumi culturali. Se, da un lato, la rete ci ha abituati a credere che ciò che si trova in rete possa o addirittura debba essere, nella maggior parte dei casi, gratuito, dall'altro questa accresciuta accessibilità a informazioni, immagini, opere d'arte determina, nei fruitori, la perdita della consapevolezza del lavoro necessario alla produzione e alla condivisione di questo tipo di attività, materiali e contenuti. Anche la danza e i musei, al pari per esempio delle testate giornalistiche, potrebbero trovarsi investiti del ruolo di garanti del riconoscimento professionale e retributivo a favore di autori e artisti, ma anche della qualità delle

12. Il testo del manifesto, che André Lepecki indica in nota al suo saggio come reperibile all'indirizzo web <http://www.meeting-one.info/manifesto.htm> non risulta più disponibile (u.v. 2/7/2020).

13. «Il s'agit de passer de l'*absentement* comme simple trait du discours à l'*absence d'œuvre* comme détermination explicite de l'objet». Frédéric Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Vrin, Paris 2014, p. 76.

loro proposte. Proprio durante il lockdown, in Italia la discussione si è accesa su questi temi, evocando la questione dell'intrattenimento culturale accanto a quello della cultura come necessità di base della società civile. L'improvviso e copioso riversamento in streaming di molte opere di teatro e di danza – in reazione alla chiusura dei teatri, primi luoghi di aggregazione pubblica ad aver subito le restrizioni del distanziamento sociale – ha sollevato polemiche tra artisti e operatori del settore. La proposta del Ministro per i Beni Culturali e il Turismo, Dario Franceschini, di creare una piattaforma a pagamento, che è stata definita “Netflix della cultura” e che avrebbe dovuto agire da sostegno o da sostitutivo, anche a lungo termine, per il settore dello spettacolo dal vivo, ha acuito la percezione di un improvviso spostamento verso la rete radicato, però, su un terreno caratterizzato da un precedente sistema di sostegno alle attività culturali e dal vivo di fatto insufficiente e incapace di offrire protezione agli artisti e, in generale, al settore¹⁴. La pandemia ha, insomma, sollevato su un piano molto concreto la questione, ampiamente dibattuta anche scientificamente, del cosiddetto *immaterial labour*. La studiosa di danza Bojana Kunst, specialista delle questioni che riguardano l'arte contemporanea e le politiche della sua produzione, ha affrontato in diversi contributi il problema del rapporto ambivalente tra l'arte contemporanea e il capitalismo, con un'attenzione particolare ai momenti di crisi e di trasformazione. Secondo la studiosa tedesca, il lavoro artistico e il suo ruolo nella società, essendo da sempre oggetto del discorso pubblico, si è storicamente confrontato con stati di crisi (guerre, pandemie, ecc.). Da questi momenti “cruciali” sembrano essere scaturite nuove forme di cooperazione, innovative e sperimentali¹⁵. Da un'altra prospettiva, Bojana Kunst osserva, invece, come la nozione di “lavoro” sia mutata nel corso del tempo a causa dell'erosione della distinzione tra tempo dedicato al lavoro (in epoca post-fordista inteso come lavoro in fabbrica) e tempo libero, dedicato alla vita privata e alla socialità. La danza ha storicamente prodotto nuove modalità di lavoro e di percezione dei corpi e, come precisa Kunst,

con la sua materialità può resistere alla nozione astratta di lavoro e rivelare la relazione problematica tra i nuovi modi astratti di lavoro e i corpi stessi. Le nuove modalità di lavoro hanno un enorme potere sul corpo, soprattutto perché stanno cancellando sempre più ogni generalità rappresentabile e immaginabile del corpo. Il corpo danzante non resiste più alle noiose condizioni di lavoro alla ricerca di una nuova società al di fuori del lavoro, ma ha il potere di rivelare come la materialità dei corpi distribuiti nel tempo e nello spazio possa cambiare il modo in cui viviamo e lavoriamo insieme. Può usare questa linea politicamente ed esteticamente trasgressiva tra lavoro e non lavoro per aprire le possibilità per una società futura¹⁶.

14. Si veda la notizia riportata dall'agenzia ANSA con le dichiarazioni del Ministro Dario Franceschini: https://www.ansa.it/sito/notizie/politica/2020/04/18/franceschini-pensiamo-a-una-netflix-della-cultura_ea51312e-43dc-4812-81d1-42518db342c7.html (u.v. 2/7/2020).

15. Gabriele Klein – Bojana Kunst, *Introduction: Labour and performance*, in «Performance Research», vol. XVII, n. 6, December 2012, pp. 1-3.

16. «With its materiality can resist the abstract notion of labor and reveal the problematic relationship between the abstract new modes of labor and the bodies themselves. New modes of labor have tremendous power over the body, especially because they are increasingly erasing every representable and imaginable generality of the body. The dancing body is no longer resisting the dull conditions of work in search of a new society outside of work, but it does have the power to disclose how the materiality of bodies distributed in the time and space can change the way we live and work together. It can use this politically

In *Dancing Museums* i coreografi erano invitati a confrontarsi direttamente e a creare in relazione alle opere esposte nei diversi musei partner in modo da offrire nuovi tipi di esperienza delle collezioni ai visitatori dei musei. In *Dancing Museums. The Democracy of Beings*, invece, la ricerca coreografica sembrerebbe essere, oltre che slegata dagli oggetti di arte visiva esposti, orientata maggiormente verso il museo inteso come quello spazio-studio multimediale in cui l'artista può fare esperienza, e successivamente anche mostra, di quella mancata separazione di se stesso dalla propria creazione che è propria della performatività. Il passaggio chiave è, dunque, nella radicale inversione dei rapporti di relazione tra danza e museo. Se nella prima edizione la danza "dipendeva" in qualche modo dalle opere esposte, nel secondo capitolo del progetto essa è non solo indipendente e a sé stante, ma anche libera di non produrre e di lasciare tracce unicamente nell'esperienza dello spettatore e nella sua memoria. Tuttavia, tutto questo è possibile soprattutto grazie alla nozione di *white cube*, ormai ampiamente storicizzata tanto nella museologia quanto nella danza. A questo proposito, in un saggio dedicato al rapporto tra l'artista e il suo studio oggi pubblicato nella raccolta *Inside the white cube*, il critico americano Brian O'Doherty scrive:

Lo studio (agente della creazione) si trova all'interno del *white cube* (l'agente della trasformazione); [...] In effetti, uno dei compiti principali della galleria è separare l'opera dal suo artefice, mettendola in circolazione ai fini della vendita. I due spazi chiusi sono entrambi emblematici dell'artista assente che, dopo aver conferito loro dei poteri speciali, rimane in disparte a limarsi le unghie, come il protagonista di James Joyce, o forse a mangiarcele. [...] Il luogo in cui l'artista pensa, allora, è uno spazio pensante, un doppio recinto, reciproco, autoreferenziale, compresso, il teschio rotondo nella scatola-studio. [...] lo studio rappresenta l'arte, gli strumenti rappresentano l'artista, l'artista rappresenta il processo, il prodotto l'artista e l'artista lo studio¹⁷.

In queste parole, che fanno riferimento ad artisti attivi soprattutto nelle arti visive, il critico evoca la nozione di *white cube*, propria del museo e della galleria contemporanei, considerando questo spazio vuoto, spesso usato come studio, come agente attivo della creazione. L'accesso al *white cube* è, per O'Doherty, l'accesso a un mondo altro, platonico e compensatorio rispetto al declino della religione degli anni Settanta e all'interesse di quel tempo per l'astrazione e le forme pure.

Nel caso degli artisti di *Dancing Museums*, lo spazio del museo utilizzato per la condivisione delle proprie ricerche è allo stesso tempo sala prove, galleria e palcoscenico in cui non solo l'azione coreografica può avere luogo a favore del pubblico, casualmente presente o in risposta a un appuntamento fissato, ma anche si può instaurare una condivisione dialogica dei materiali di ricerca o delle proprie intenzioni. Il museo, dunque, è vissuto alla stregua di uno spazio aperto e permeabile, disposto a far-

and aesthetically transgressive line between work and non-work to open up chances for a future society». Bojana Kunst, *Dance and Work. The Aesthetic and Political Potential of dance*, in Gabriele Klein – Sandra Noeth (edited by), *Emerging Bodies*, Transcript Verlag, Bielefeld 2011, p. 20.

17. Brian O'Doherty, *Studio e galleria. Il rapporto tra il luogo in cui l'arte si crea e lo spazio in cui viene esposta*, in Id., *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi, Monza 2012, p. 90.

si connotare a seconda delle esigenze sviluppate volta per volta dagli artisti, dalle relazioni che questi decidono di intrattenere con le collezioni conservate al loro interno e con il pubblico che incontrano.

Le proposte presentate fino a qui nelle varie tappe del progetto hanno mostrato drammaturgie che avvicinano la dimensione della ricerca a quella della creazione *audience-based* e a quella dell'esperienza performativa collettiva. Quest'ultima intesa sia in chiave partecipativa, come è accaduto nei workshop pre-pandemici, sia in chiave maggiormente "spettacolare", ovvero laddove la ricerca coreografica si è mostrata in dialogo con il museo come spazio ospitante e la danza è stata creata come estremo opposto di un dialogo in cui "l'oggetto" è un'opportunità di interazione tra corpo e spazio. In particolare la performance a cura di Ana Pi e Masako Matsushita presentata con il titolo provvisorio *Museum of geographical identities: unwrap intimacy* al Museo Civico di Bassano del Grappa nel mese di agosto del 2019 è consistita nell'invito rivolto al pubblico da parte delle artiste-curatrici a svuotare tasche e borse dei propri effetti personali per poi disporli in un punto della sala scelto individualmente dai visitatori secondo una disposizione-allestimento rappresentativa dell'identità e della presenza di ciascuno. In seguito, le artiste hanno formato delle coppie di visitatori-performer che, posti a distanza nello spazio, sono stati invitati a osservare, l'uno, e a danzare, l'altro, il contenuto della propria "mostra". In questo modo, la performance, co-curata non solo dalle artiste ma anche dal pubblico, ha dissolto i ruoli tradizionalmente assunti da ciascuno all'interno del museo. Lo stesso spazio museale, adibito all'esposizione di alcune opere della collezione locale, veniva trasformato in studio e, contemporaneamente, in un'ulteriore sala espositiva che, come una scatola cinese, si installava in maniera effimera al suo interno per la sola durata della performance. Ciò che è emerso, in questo come in altri esempi di performance sperimentate dagli artisti della seconda edizione di *Dancing Museums*, è la volontà di annullare la stabilità dei ruoli, di cambiare la vocazione primaria degli spazi e di stimolare la produzione di tracce mnestiche immateriali, incorporate attraverso l'esperienza diretta, che sono considerabili, esse stesse, sia come "opera" sia come "processo creativo" *ad libitum in fieri*.

A margine di queste considerazioni, si nota, inoltre, come l'approccio degli artisti sia tale per cui ai visitatori viene talvolta richiesta una disponibilità immediata alla partecipazione e all'adesione nei confronti delle proposte. La posizione da osservatore puro non è esclusa a priori; tuttavia, sarà opportuno interrogare, magari nelle fasi conclusive del progetto, come un ragionamento sullo spettatore e sulla sua libertà di aderire o meno possa evolvere, e come questo possa eventualmente influire sulla incorporazione dell'esperienza, sul suo riconoscimento come "creazione artistica" e sulla sua ri-mediazione (verbalmente, per esempio), storicizzandola, in questo modo, nelle successive condivisioni e, dunque, nel tempo. In gioco sembra esserci, nelle proposte come quella appena descritta, quella separazione concettuale tra creazione artistica ed esperienza che, di fatto, ne permetterebbe la sopravvivenza nel tempo in quanto opera a se stante (memorizzabile, memorabile e, dunque, ripetibile, trasmissibile e archiviabile). Successivamente, essa "evolverebbe" in quanto oggetto "tracciabile" e "archiviabile" di una

data collezione museale. Tuttavia, per ora almeno, non sembra questo il focus o l'obiettivo dell'attenzione degli artisti coinvolti nel progetto europeo *Dancing Museums*. Piuttosto, sembra essere pertinente l'osservazione di Frédéric Pouillaude quando scrive a proposito della danza intesa non come arte, ma come "condizione di possibilità". Pouillaude, a questo proposito, individua due elementi: la condizione di auto-afezione (*auto-affection*) del corpo danzante nel momento in cui si dà a un pubblico, incapace di uscire da se stesso e di oltrepassare la "clausura" del soggetto, e il consumo energetico (*dépense*) che, privato di qualsiasi obiettivo produttivo, diventa pura dissipazione.

L'auto-afezione e il dispendio mettono entrambi in scacco il concetto di opera, una prima volta proibendo la trasformazione dell'esperienza in un'esteriorità offerta al giudizio altrui, una seconda volta rifiutandogli la possibilità di sopravvivere attraverso il tempo. In un caso come nell'altro, è la *presenza*, un certo fantasma della presenza, che si trova al fondamento della negazione, della stessa assenza. Possiamo dunque ripetere la nostra formula: *la danza è l'assenza dell'opera*¹⁸.

In realtà, prosegue l'autore citando come fonte del proprio ragionamento il pensiero di Hannah Arendt in *Vita activa*, è proprio perché la vita umana produce costanti processi di reificazione che questi, in quanto tali, fanno sì che l'attività che produce i diversi "mondi" sia quanto di più persistente si possa pensare. In sintesi, quindi, è proprio l'esistenza della creazione come processo a permettere una dimensione comune, di condivisione, tra i soggetti. Si tratta, tuttavia, di una determinazione alla quale la danza è refrattaria. Ma come si articola, dunque, l'assenza dell'opera nella danza contemporanea? Per Pouillaude l'assenza è la condizione interna, «la punta e il limite estremo della sua possibilità»¹⁹. Nel caso di *Dancing Museums*, ciò che potrebbe essere stimolato dalle condizioni imposte dalla pandemia, è dunque la possibilità di indagare e, forse, di contrastare l'isolamento e la possibilità del crollo della comunità che si raduna intorno agli artisti indotto dalle limitazioni logistiche e dalla sparizione delle opere, ovvero dalla sparizione dell'esigenza di avere un linguaggio comune.

Alcuni aspetti della nuova museologia vengono in realtà valorizzati dalle limitazioni imposte dalla pandemia e la ricerca, talvolta laboriosa, di soluzioni valide per poter andare avanti agisce da stimolo e da acceleratore di processi che erano già in atto prima della crisi. Tra questi processi che hanno subito accelerazioni, per esempio, si osservano, come premesso nei primi paragrafi di questo articolo, tutte le forme di sviluppo, ottimizzazione e diffusione dei servizi online, fruibili a distanza. Svoltosi a Kyoto nel settembre del 2019, l'ultimo congresso internazionale dell'ICOM (International Council of Museums), che sin dalla sua fondazione nel 1946 elabora e discute la nozione di museo come strumento per definire gli orientamenti culturali di queste istituzioni su scala globale, non è arrivato a ratificare

18. «L'auto-affection et la dépense mettent chacune en échec le concept d'œuvre, une première fois en interdisant la transformation de l'expérience en une extériorité offerte au jugement d'autrui, une seconde fois en lui refusant la possibilité de survivre à travers le temps. Dans un cas comme dans l'autre, c'est bien la *présence*, un certain fantôme de présence, qui se trouve au fondement de la négation, de l'absence même. Nous pouvons donc répéter notre formule: *la danse, c'est l'absence de l'œuvre*». Frédéric Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique*, cit., p. 85.

19. «La pointe et la limite extrêmes de sa possibilité», in *ivi*, p. 86.

l'aggiornamento della nuova definizione di "museo" pur ampiamente dibattuta nelle fasi preparatorie. La versione precedente della definizione, elaborata nel 2007, è stata riformulata alla luce delle nuove esigenze e delle nuove pratiche museali internazionali, ma evidentemente non interamente condivisa dalla maggioranza.

Dalla versione discussa a Tokyo emergono diversi aspetti interessanti dell'identità contemporanea del museo, o perlomeno ritenuta tale da chi ne ha proposto la nuova definizione, e che vanno dalla garanzia di pari diritti e pari accesso al patrimonio a tutti, alla centralità conferita alla partecipazione attiva, al coinvolgimento diretto delle diverse comunità per favorire la comprensione di un mondo sempre più complesso e articolato, in cui i valori da promuovere sono la dignità umana, la giustizia sociale, l'uguaglianza globale²⁰.

Molti di questi punti risuonano con le linee programmatiche del progetto *Dancing Museums* nel suo insieme (sia rispetto alla prima sia alla seconda edizione), ovvero una modulazione, di natura flessibile e comunitaria, dell'estensione del raggio d'azione e dunque delle attività e della missione dei musei, che sia tale da non perdere senso anche nel caso di una pandemia.

In risposta alla crisi, inoltre, ICOM ha recentemente avviato ulteriori consultazioni per fare il punto sulle strategie di risposta all'emergenza avviate da parte dei musei, valutando casi provenienti da diversi Paesi e ponendosi in modo da

aiutare le comunità a riprendersi quando si verificano disastri (sia a breve che a lungo termine) e impegnarsi in processi di documentazione e memoria di eventi traumatici. Evidenziando la loro funzione sociale, i musei possono assumere un ruolo rilevante nel contenimento, nella riflessione e nella memoria delle crisi, quando queste giungono a termine²¹.

Secondo la studiosa Stefania Zuliani, il museo d'arte contemporanea rispecchia le nostre città, spazi che sono costretti a confrontarsi con temi quali la coabitazione, l'accoglienza e l'integrazione. Musei e spazi urbani sono dunque dedicati a pratiche creative innovative, alla comunità che, dal museo, riceve anche educazione e formazione e non solo, dunque, intrattenimento e "cultura" in senso lato²². Infine, poiché gli spazi trovano i propri significati attraverso gli usi che di questi vengono fatti, tanto il museo quanto le piattaforme online possono essere luoghi deputati alla danza in cui l'opera

non viene vista ma il visitatore viene visto, per così dire, dall'opera stessa come se questa fosse chiamata a verificare l'esistenza di un approccio ad essa che sia corretto e ispirato. [...] Nel momen-

20. Si veda: ICOM, online: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (u.v. 30/6/2020).

21. «To help communities recover when disaster strikes (both in the short and long term), and to engage in processes of documentation and memory of traumatic events. By highlighting their social function, museums can take on a relevant role in the containment, reflection, and memory of crises – when they are over». Si veda: ICOM, online: <https://icom.museum/en/news/eu-lac-museums-project-webinar-2-community-based-museums-in-times-of-crisis/> (u.v. 30/6/2020).

22. Stefania Zuliani (a cura di), *Il museo all'opera: trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 2006, p. 12.

to in cui il dialogo è il luogo di un'esperienza mondana, comunicativa e spettacolare dell'opera, il museo d'arte contemporanea si fa anche strumento di occultamento e di compensazione dei conflitti urbani, di cui esso è in qualche modo, nella sua architettura isolata e *speciale* l'antipolo *fisico*. [...] L'opera si configura come letteralmente *invisibile* nella sua *nudità artistica*, proponendosi come l'innescò di una situazione di mondanità intrisa di comunicazione spettacolarizzata. In questo quadro l'opera d'arte non è altro che l'anello di una catena di eventi, vale a dire materializzazioni performative di qualcosa che si pretende non si limiti semplicemente a *esistere*, ma soprattutto che *appaia* come un'entità inaspettata e sorprendente²³.

Al tempo della crisi da Covid-19, la danza nei musei può integrare nuove voci e nuovi valori. I suoi paradigmi strutturali, comunicativi e drammaturgici sono messi in discussione e possono rinnovarsi tramite le limitazioni strutturali del tempo presente. L'assenza dell'opera concreta, questione che lungamente ha assediato la danza relegandola a essere considerata inferiore tra le arti, diventa oggi un vantaggio o, per meglio dire, una caratteristica che può fungere da volano per la ricerca coreografica, da un lato, e per i musei, dall'altro. All'assenza dell'oggetto si aggiunge, oggi, l'assenza del corpo del performer, ma anche l'assenza del corpo dello spettatore. La convocazione di esperienze comunitarie e di gruppo, legate anche al contesto di crisi, permette comunque alle collettività di stringersi attorno a un "oggetto" che è azione, movimento, dinamicità, in contrasto con la condizione di isolamento, stasi e distanziamento fisico cui siamo sottoposti e cui potremo essere nuovamente soggetti in futuro. *Dancing Museums* può, dunque, proprio in questo tempo, sfruttare le risorse creative, di visibilità e di networking di cui dispone per creare condizioni che diano spessore e voce alla danza e ai musei, considerati entrambi come comunità significative del contemporaneo in cui le problematiche del sapere, del potere e dell'identità non necessitano di essere disgiunte.

23. Franco Purini, *Museo, post-museo, trans-museo*, in *ivi*, pp. 39-40.

Kirsten Maar

What Choreography Can Do in a Museum

The audience has built a circle around the performers, they are watching a bodily exercise of a group of people – the gaze from above, while the performers are moving across the floor. The beholders show a certain incertitude of how to behave – since the performers are as well audience members, participating due to an invitation at the entrance of this event. Watching and being watched: the gaze is directed towards the performers as well as to the other audience members in this room. Not only the performers are moving – we are moving along with them, according to a given, but mostly unknown score. There are certain rules of how to behave, how to move according to the dispositive we are given by the assignments of the space, the configuration of architecture, the constellation of art objects, performers and the other audience members or – one could also say – according to its choreography. And partly we are probably moved, affected by this specific constellation, which nevertheless seems intangible.

In an earlier essay some years ago I put the Spinozean question «What a body can do?» as title, reconsidering the role of the moving body within exhibition contexts in the museum¹. Taking these considerations as point of departure, I further want to ask what choreography can do in that context – taking into account the bodily foundation of any spiritual capacity.

The aim in this earlier context was to ask how different forms of knowledge – implicit and explicit knowledge – are distributed and displayed in the museum, which is part of the growing field of the experience economy, mainly governed by «the cultural logic of the late capitalist museum»². Starting from observations in Boris Charmatz' Musée de la danse, I used the memory of a workshop-situation

1. Kirsten Maar, *What a body can do. Reconsidering the role of the moving body in exhibition contexts*, 2014, online: <https://stedelijkstudies.com/journal/what-a-body-can-do/> (accessed 15/5/2020).

2. Rosalind Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, in «October», n. 54, Autumn 1990, pp. 3-17: p. 3.

with Shelley Senter, a former dancer with Trisha Brown, as point of departure for my argument. This workshop was the starting point for a choreographed pathway through an old bourgeois apartment, which today serves as a gallery space, and in which the Musée de la danse presented its first show in Berlin in 2014.

Its director Boris Charmatz transformed the former Centre Chorégraphique National de Rennes into the Musée de la danse, which then existed from 2009 to 2018, and during that time invited choreographers, dancers as well as artists and theoreticians from different fields to perform in- and outside the museum, at different venues, switching between the dispositives of theater and exposition. In his opening manifesto³, Charmatz took up the analogy between the body of the dancer and the body of the museum, which should be permeable and open, built by the bodies who move through it, and thus remaining in a constant state of becoming. It would be an eccentric museum without taxonomies, a museum with complex temporalities, transgressive etc.⁴ Charmatz especially focused on the notion of dance instead of choreography and with that statement, positioned the Musée de la danse as a site of practice.

In Berlin the Musée presented two very different formats: *20 dancers for the XX century* took place in the context of a Soviet memorial statue at Treptower Park in the former East of the long time separated city; it was dedicated to issues of the body and the monument as well as to the ephemeral character of history and dance (history), it asked for the neglected Eastern performance history, as well as what the body remembers and how dance and history are always intertwined.

The other presentation, *Expo zero*, took place at the before mentioned gallery/apartment-space and focused on more detailed and intimate situations. The performative exhibition evoked a trans-disciplinary experiment of meeting, discussing and rehearsing.

Both presentations accumulated diverse approaches to the body's memories and its practices; the practices which traverse the bodies histories, experiences, and sensations and connect us to other bodies and their memories.

Shelley's workshop with its practice based contemplation seemed the culminating point of a turn, which is part of what Krauss mentions in her essay as a turn from the diachronic to the synchronic⁵ and the investigation of a phenomenological experience (for which she sees the roots in minimal arts experience and its non-reproductive character), combined with elements of the participatory turn⁶ and building upon Bourriaud's relational aesthetics⁷.

3. Cf. *Manifesto pour un Musée de la danse*, online: <http://www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse.html> (accessed 15/5/2020).

4. Cf. *Manifesto for a National Choreographic Centre*, online: http://www.museedeladanse.org/system/article/attachments/documents/593/original_manifesto-dancing-museum100401-1512057026.pdf (accessed 11/10/2020).

5. Cf. Rosalind Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, cit., p. 7.

6. Cf. Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London 2012, pp. 277-278.

7. Cf. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, les Presses du réel, Dijon 1998.

And such I remember, while lying at the floor of the apartment and following the instructions of Shelley Senter, a former dancer with Trisha Brown, trying to teach to us some relatively easy, minimalist phrases of *Primary Group Accumulation* (1973), how a dancer's concerns of repetition, memory, synchronizing and alignment become relevant while at the same time being part of a mostly voyeuristic and uncomfortable situation of watching and being watched. Asking myself in the moment of performing together with others in the context of being exposed at the same time: «What changes when the art objects in an exhibition are replaced through living bodies?».

Nearly at the same time in 2014, a conference at Para Site Gallery in Hong Kong asked for the body as a site of resistance: *Is the living body the last thing left alive?*⁸. This insistence on the vitality and liveliness of the body and its capacities was closely tied to the perception of the body as well as to the practices and their public character and to a broader aspect of its re-presentation in the visual arts contexts.

But why was there such an insistence on a phenomenologically based, and seemingly universalist question in a conference, which mainly dealt with questions of a “new performance turn” and the institution in the global contemporary art market?

In his contribution to the catalogue, André Lepecki writes that this second performative turn, in which we perceive a growing interest of art institutions to invite the performative arts into their spaces, should be indeed called a choreographic turn⁹, and he proposes five choreographic concepts for contemporary art. His first argument claims that dance's ephemerality would work against commodification¹⁰. In spite of the long history of this thought and its partial truth – certainly, there is no art object to be collected and archived and sold, and the conditions for dancers are most precarious – this is nevertheless an idea to be suspicious of, since dance and choreography circulate as much in their specific production structures, from festival to festival, and the ephemeral character contributes well to the experience economy. More convincing seems the second aspect, in which Lepecki emphasizes instead dance's speculative (or I would even say fictitious) character, with regards to the parallel interest in re-enactment and re-constructions and the collateral construction of a mode of “as-if”, designing a utopian horizon and a different understanding of our present and our future.

Seen the many exhibitions which put their main focus on aspects of re-enactment or reconstruction and which were tightly intertwined with historiographical questions, questions of dance-heritage,

8. The conference took place at Para Site Gallery in Hong Kong in 2014 and was dedicated to the renewed encounter between dance, performance and the institutions of global contemporary art.

9. Cf. André Lepecki, *Dance Choreography and the Visual: Elements for a Contemporary Imagination*, in Cosmas Costinaş – Ana Janevski (edited by), *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*, Sternberg Press, Berlin 2017, pp. 12-19; pp. 18-19.

10. This argument is inspired by Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London-New York 1996. Cf., in particular, the seventh chapter, *The ontology of performance: representation without reproduction* (*ivi*, pp. 146-166).

of documentation and archiving¹¹, this seems to articulate one of the most urgent issues, preventing us from diving too deeply into our past.

Secondly, Lepecki mentions dance's corporeality¹². The factual embodiment not only counts for aspects of alignment, for co-composition or the transformative power between the critical, theoretical, affective, utopian – we could in this frame of embodiment also stress its quality of haunting our stages, our museums, our memories and institutions, not forgetting about past traumata or colonial ghosts, re-telling and re-creating histories and forgotten herstories¹³.

Thirdly, there is Dance's precariousness – deriving on one side from the subaltern position in the canon and the economy of arts and from the other associated with the negation of the body's availability is a crucial bio-political argument. The vulnerability of the human body reminds us of an ethics of performance¹⁴.

As a fourth aspect, Lepecki refers to dance's inherent capacity for scoring¹⁵, which, according to Jacques Rancière, would contribute to a specific aesthetic regime and a «distribution of the sensible»¹⁶, making visible what before was invisible, and opening up to a specific experience (aspects of availability and diversity included). Rancière argues that art and its way of being presented unfolds its specific modes of access, enabling an aesthetic experience or denying it, including or excluding; in the best sense, it opens up to an experience which changes the beholder and interrupts the usual modes of reception.

Finally – Lepecki adds – dance establishes a contract, or a promise, between choreographic planning and its actualization in movement. Dance contributes to unworking systems of command and obedience and instead working out agential cooperation and collective fugitivity would such be its attempt. It destabilizes the regimes of discipline and control¹⁷.

11. First to mention in this context are the Retrospectives of the Judson generation, first of all Yvonne Rainer (for example, *Body, Space, Language* at Museum Ludwig, Cologne and Bregenz in 2014), Trisha Brown's various reconstructions of her *Early Works* (for example, at MoMA 2011 or at Staatliche Museen zu Berlin Hamburger Bahnhof, Berlin in 2013), Robert Morris' *Body Space Motion Things* at London's Tate Modern in 2009, and even a long time neglected figure as Simone Forti (*Thinking with the Body* at Museum der Moderne Salzburg in 2014) or just finally *Judson Dance Theater: The Work Is Never Done* at MoMA in 2018-2019. Then the work of Tino Sehgal at Guggenheim 2010 and Xavier Le Roy's *Retrospective*, for example at Staatliche Museen zu Berlin Hamburger Bahnhof in 2019. Secondly, since 2011 in Germany a funding tool Dance Heritage contributed to a larger debate about questions of historiography, reenactment, documentation, collecting and archiving in dance. Last but not least also the theoretical field contributed largely to establish a discourse in that field, I cannot name the wide range of publications, but also creating new degree programs as, for example, *Curation in the Performing Arts* between the University of Salzburg and LMU Munich.

12. Cf. André Lepecki, *Dance Choreography and the Visual: Elements for a Contemporary Imagination*, cit., p. 18.

13. Cf., for example, Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham (NC) 2005.

14. Cf. André Lepecki, *Dance Choreography and the Visual: Elements for a Contemporary Imagination*, cit., p. 18.

15. *Ibidem*.

16. Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, Translated with an Introduction by Gabriel Rockhill, Continuum, London-New York 2006.

17. Cf. André Lepecki, *Dance Choreography and the Visual: Elements for a Contemporary Imagination*, cit., p. 19.

Here the double meaning of the German word “Anordnung” comes into account, which designates an assignment, given for instance in a score, a task or a notational (pre-)script, as well as at the same time a tempo-spatial arrangement, which derives from the first, and serves as point of departure to further think about choreography in an expanded way¹⁸. On the one hand, this notion points out a hierarchy between the concept of choreography and its bodily execution in dance, but, on the other, it enables us to free choreography from its tight fixation to the dancer’s body and opens up to another relationality, other agencies and looking differently at our surroundings or environments. Choreography could thus be transferred to other spheres: imagine a choreography of things, a choreography in public spaces, a choreographic system in cybernetics, the choreographies of the economic flow, or let’s think of our daily performed social choreographies.

This aspect of an expanded notion of choreography also plays a crucial role in moving through the museum: how are we directed, how are we choreographed, not only by the rules of the dispositive itself, but also by the architecture, by the specificity of the display structure and the agency of the objects or things? What kind of behavior do they infer? How do they alter the perception of space and our relation to others moving in that same space?

«Choreography as art of command», this paradigm, articulated by William Forsythe¹⁹, to refer to the hierarchic relation of choreography as prescript and dance as subordinated is cited by Lepecki to divide between choreopolice and choreopolitics²⁰, also inspired by Jacques Rancière’s differentiation between a given power structure and the way one could deal with it in a disobedient way²¹. How that could happen depends on how the rules are set up by interweaving both dispositives of theater and museum, their different internalized forms of spectatorship²² as well as their educational complex²³.

18. Cf. Maren Butte *et al.* (edited by), *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*, Sternberg Press, Berlin 2014, pp. 19-20.

19. Cf. William Forsythe, cited in Mark Franko, *Dance and the Political. States of Exception*, in Susanne Franco – Marisa Nordera (edited by), *Dance Discourses. Keywords in Dance Research*, Routledge, London-New York 2016, pp. 11-29: p. 16.

20. Cf. André Lepecki, *Choreopolice and Choreopolitics: or, the Task of the Dancer*, in «TDR/The Drama Review», vol. LVII, n. 4, Winter 2013, pp. 13-27: p. 16 and pp. 19-20.

21. Cf. Jacques Rancière, cited in André Lepecki, *Choreopolice and Choreopolitics: or, the Task of the Dancer*, cit., pp. 19 ss. In his conception the police ensure conformity and normativity due to a generalized behavioral conformation. This function can be even detached from its specific agents, it does not even need to be embodied, it is the concept of a regulating police function, which guarantees controlled circulation within a given consensus. The choreopolitical instead requires a redistribution and reinvention of bodies, affects and senses, it enables different ways of acting and moving politically.

22. Cf. Samuel Weber, *Theatricality as Medium*, Fordham University Press, New York 2004, p. 3.

23. Concerning the *dispositif* of the museum cf. Tony Bennett, *Civic Seeing. Museums and the Organization of Vision*, in Sharon MacDonald (edited by), *A Companion to Museum Studies*, Blackwell, Malden-Oxford-Carlton 2006, pp. 263-281. Concerning specific display structures, cf. Fiona McGovern, *Die Kunst zu zeigen Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice*, Transcript, Bielefeld 2016, pp. 9-19.

Re-... – display and displace

My proposal for this contribution is to look at what *choreography can do* on a productive level, beyond command and control. In her thesis *Choreographing relations*, Petra Sabisch transfers Spinoza's quote from the capacities of the body to the role of choreography²⁴. She examines the relationship between language and choreography and finishes with a long-established prejudice of dance as the speechless art form (and therefore subordinated to choreography as the script), as it was considered from its beginnings. According to Sabisch, choreography is creating an aesthetic regime through movement, in which contamination and articulation play a crucial role. As she argues it is the relation between the materiality of bodily affects and episteme, which form a dynamic ensemble irreducible to one of its components. The role of experience in the constitution of knowledge such derives from choreography's potential to assemble as well as from its transformative power (which is not only rooted in dance as practice).

Each act of transferring choreography/dance/performance²⁵ from the frame of theater to the exhibition has to think about its specific institutional conditions, its means of translation, its forms of display structures²⁶. And each of these acts seems to unfold specific qualities which in the other context would allow totally different meanings and consequences. The complexity of what appears in these intersections has to be experienced and negotiated every time anew. There is a huge potential of bringing forth specific choreographic questions within the context of an exhibition or a museum, its different time regime, and its own rules of how to behave according to a historically grown etiquette of the museum. Some of them have long time been neglected, and I just want to single out one aspect which in my eyes seems quite problematic. It is the way how choreography/dance/performance in the exhibition context seems sometimes still framed by a sometimes quasi paternalistic view of art history on "minor" art forms like dance and performance, who argues with old stereotypes of dance, reducing it to an ephemeral and speechless art form and to its kinesthetic experience, which only would allow for telling the already known Histories (and only few of her Stories). If in the essay *What a body can do* I focused on the potential of mingling different forms of in- and explicit knowledge (knowing-that and knowing-how), I also have to add that in most cases of presenting dance in the exhibition context the experience economy is served very well and the reflection of what the kinesthetic opens up to or how

24. Cf. Petra Sabisch, *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography in the works of Antonia Baehr, Gilles Deleuze, Juan Dominguez, Félix Guattari, Xavier Le Roy and Eszter Salamon*, epodium, München 2011, pp. 98-115.

25. For a helpful differentiation of these three notions within the contemporary, cf. Bojana Cvejić's introduction to her monography *Choreographing Problems. Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York, 2015, pp. 1-27: pp 4-11 and 11-14.

26. Cf. Dorothea von Hantelmann, *When You Mix Something, It's Good to Know Your Ingredients. Modes of Addressing and Economies of Attention in the Visual and Performing Arts*, in Barbara Gronau et al. (edited by), *How to Frame. On the Threshold of Performing and Visual Arts*, Sternberg Press, Berlin 2016, pp. 49-53.

and why certain aspects of dance had developed – the surplus value – is neglected. The highlighting of the value of synchronic experience does in many ways not enable a deeper occupation with the artist and produces a lack of context, which most often places dance again in a minor position within the art canon, neither does it allow to deal with urgent issues like questions of restitution²⁷, nor of decolonizing the institution, or of paying attention to the gender gap in re-presentation, whose negotiation seems still reserved for the visual arts and art historians. Together with a simultaneous interest in Re-enactment or Re-construction dance seemed absorbed in fighting for its own archival past and the transmission of heritage²⁸. The seemingly democratic tendency of the focus on experience primarily aims to open up to an audience without specific connoisseurship, but it often fails to complement this perspective by an adequate mediation program.

New forms and formats have been developed over the last years in a mutual exchange between the both dispositives of theater and museum on the one hand²⁹, and the reflection of the artists' needs on the other. Whether based on a so-called practice turn³⁰ or artistic research³¹, or an opening from the artistic to the activist field³², the dance communities themselves brought along new approaches and new methodologies. Those forms and formats, which have been developed in choreography/dance/performance, are not only inspired by a turn following the years of so called conceptual or Non-dance, but also by object-oriented philosophy and the post-humanist turn, which ascribes agency not only to the human subjects but also to the non-human and to things.

Here again we turn back to the issue of what choreography can do and how it can be understood.

Departing from an expanded notion of choreography as it is developed in Forsythe's *choreographic objects* (his choreographic installations) – to free choreography from its implicit relation to the moving dancer's body, as mentioned above³³ – which makes it possible to see choreography beyond its close relation to a moving human body, we have to add choreography's fundamental potential to assemble, or even more specifically, as Bruno Latour specifies to assemble around a «res publica»³⁴. Assembling

27. Benedicte Savoy, *Die Provenienz der Kultur. Von der Trauer des Verlusts zum universalen Menschheitserbe*, Aus dem Französischen von Philippa Sissis und Hanns Zischler, Matthes & Seitz, Berlin 2018.

28. Cf. Boris Buden, *Dance me to the End of History. Art and Performance between History and Memory*, in Cosmaş Costinas – Ana Janevski (edited by), *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*, cit., pp. 82-86: p. 84. Buden refers to that trend on a larger artistic level. In dance, one example for this could be Tanzfonds Erbe, cf. online: <https://tanzfonds.de/en/home/> (u.v. 11/10/2020).

29. Within the large scale of publications in this field I will only name two: Beatrice von Bismarck *et al.*, *Cultures of the Curatorial*, Sternberg Press, Berlin-New York 2012; Barbara Gronau *et al.* (edited by), *How to Frame. On the Threshold of Performing and Visual Arts*, cit.

30. Cf., for example, Marcus Boon – Gabriel Levine (edited by), *Practice*, Whitechapel Gallery and The MIT Press, London-Cambridge (MA) 2018, pp. 12-14.

31. Cf., for example, Lucy Cotter (edited by), *Reclaiming Artistic Research*, Hatje Cantz, Berlin 2019.

32. Cf. Maura Reilly, *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating*, Thames & Hudson, London 2018, pp. 17-33.

33. William Forsythe, *Choreographic Objects*, in Id., *Suspense*, edited by Marcus Weisbeck and Ursula Blickle Stiftung, JRP Ringier, Zürich 2008, pp. 5-11. Here he asks: «But is it possible for choreography to generate autonomous expressions of its principals, a choreographic object, without the body?» (*ivi*, p. 5).

34. Bruno Latour, *Von der "Realpolitik" zur "Dingpolitik" oder Wie man Dinge öffentlich macht*, Merve, Berlin 2005, pp.

around a thing, or a public issue, as in ancient rituals, means to negotiate this space, and as such it is not just about creating a community (as in the Greek *choros*), but even more about a «public sphere by performance»³⁵ – or a public sphere by choreography.

But the idea of assembling – and even more of participation – became relevant in the arts as a value in itself during the 2000s. Claire Bishop criticizes the so-called relational art³⁶ for its missing outside. If the relation itself, for example in gathering around an invitation for a soup like in Rikrit Tirjvanija's performances, becomes the center of the “art event”, art gets self-sufficient and lacks any commitment or context, it dis-engages from its mandate to fulfil a function in society³⁷.

In looking briefly at three different examples – from Alexandra Pirici's examination of the relation between body, monument and the public sphere to Eszter Salamon's *Monument Series*, and finally Andrea Geyer's installation work, which she showed at the occasion of an exhibition dealing with the ambivalent history of the Derra de Moroda Dance Archive – I want to re-frame my previous thoughts, and, on a second plane, reflect on the different needs of the artists and their working conditions in- and outside the museum or exhibition.

What's public?

Alexandra Pirici's work is centered around the paradoxes of the ephemeral sculptural monument. Together with Manuel Pelmus', she developed *A Immaterial Retrospective* and *Public Collection*, which was first presented at the Venice Biennial in 2013, and then as *Public Collection of Modern Art* at several public museums. It asks for the role of the museum as site of collecting, archiving and presenting art history, which thus also provides a space of social reflection. At a first glance, *Public Collection* seems to be a sort of re-enactment: the performers actualize iconic and less well-known works of art history and re-construct them mimetically, with a well-chosen repertoire of gestures and poses. They re-install monuments of history by dancing, singing, reciting and finally dissolving. If it is about human beings and their interpretation of paintings, sculpture, songs and texts, monuments, gestures and acts, this operation alludes at the same time to the iconographic, to the social and to the personal level of memories and their interweaving. Since history is always also embodied history, be it in the traces of the logocentric archives, or in the repertoire of gestures and acts³⁸.

But Pirici denies the notion of re-enactment of already existing images, situations or objects and rather speaks of enactment as a process of producing a reality through acting³⁹. The idea behind is

10-11.

35. Bojana Cvejić – Ana Vujanović, *Public Sphere by Performance*, B-Books, Berlin 2015².

36. Cf. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, cit.

37. Cf. Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in «October», n. 110, Autumn 2004, pp. 51-79: pp. 62-63.

38. Cf. Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, cit., pp. 1-33.

39. Cf. Linda Peitz, *Kunst ist niemals autonom*, Performance-Künstlerin Pirici im Interview, 3/10/2017, online:

to interpret the sculptures, paintings or monuments anew, to reduce them, and actualize them, disturbing their history and their symbolic value, to alienate them⁴⁰. What is behind it, is a strong anti-monumental gesture, maybe not surprising for someone coming from a country, whose past has not yet been thoroughly investigated, whose art history has been neglected – and whose actual state is still in flux.

This lightness of the anti-monumental also comes into account when she instructs the performers to re-install Richard Serra's *Tilted Arc* on a public square. With the soft material of moving bodies, the question of scale comes back to a human level. Movement here comes into being in its double sense of moving bodies and the political movement. The Greek notion of *choros* does not only signify the round place, where the choreography is performed, but also the ritual itself. This designates the idea of the community, which is performed in these choreographies, and respectively they ask how the structure of the public is choreographed.

One could describe it as an almost ethnographic gaze, with which Pirici approaches her work. The different histories and practices are arranged in a way, which enables the transformation of the visual art work into a performative and ephemeral artwork, which intermingles specific regional contexts with historical reformulation and actual references. The fieldwork which precedes any of Pirici's works, is based on a deep interest in the becoming and questioning of a seemingly given status quo.

Monuments? Heritage? Practices!

Eszter Salamon's *Monument Series* starts at a different point of origin.

In 2014 she started to work on a series of pieces around the notion of the monument. Her practice is centered around rewriting and speculation about dance histories, in which the borders between the document and the fictional get blurred. Salamon speaks of this practice as «re-thinking the monument» and «re-hallucinating history»⁴¹. Thus, she succeeds to touch at similar questions, for instance issues of cultural heritage like Pirici but does this on a quite different level. In *Lores and Praxes (rituals of transformation)*⁴², performers from four continents engage in a performative transformation of war

<https://www.monopol-magazin.de/alexandra-pirici-interview-delicate-instruments-of-engagement> (accessed 11/10/2020).

40. A similar step is taken by Pirici's work addressing the Greek *Parthenon Marbles*: the Parthenon sculptures, which had its origins at the top of the Athenian Acropolis and were dedicated to the goddess Athenae, are today still displayed at the British Museum and are discussed in the wider debate on restitution. The performance re-enacts their poses and mostly takes place outside on the ancient places, where the monument was situated. With this, Pirici accentuates the fact that these gestures and movements were once performed by human beings in a certain historical situation and contributed to a collective history and memory. By epistemic imperialism, economic developments and ideologically based cultural supremacy the statues have been displaced from their original context. Issues of the monuments' history and discourses around historical memory, embodied histories and narratives are addressed as a public issue during the performance and in the research preceding the performance itself.

41. <https://esztersalomon.net/About> (accessed 15/5/2020).

42. This second part was preceded by *Monument 0: Haunted by Wars (1913-2013)*, a danse macabre reflecting on the

dances and dances of resistance, which was displayed in the spaces of a new exhibition site in a former factory in Berlin-Neukölln. Entering the gallery and walking around in the large spaces on two levels, and looking at the strange and alienating dances, which are performed amongst the audience members in smaller or larger groups, I feel helpless and confused, because what I see, I would probably describe as the politically incorrect citation of a non-existing African dance mixed with whatever other non-recognizable styles of other ethnicities.

Movement is a way of incorporating the world around us. And if the globalized world becomes more and more confusing and disturbing, this might be the outcome. The movements and expressions are not learned in a traditional way, since they do not belong to contemporary dance education. They get layered and defamiliarized several times, so that, in the end, the question arises: what is foreign, what is fictional? How do movements trace their own migration history? Beyond any legitimating academic archival research, the dancers had collected and researched the movement material on the internet and combined it with contemporary forms of Hip Hop and other dances. At first sight, this might seem illegitimate but maybe this illegitimate proceeding is the only way to deal with this situation.

As Pirici, Salamon also deals with the notion of the monument. Since the topic of war is at the centre here and at the same time already quite far from the issues of contemporary dance⁴³, the aspects of a hybrid dance culture ask the question: «What could a contemporary war dance look like?». This sampled movement material seems to highlight a kind of heritage, which does not belong to the canon, it reverses the art-historical categories of local and foreign, which are put into question not only by a difference of written, logocentric archive and practically performed repertoires⁴⁴. Dealing with dance heritage on a different level, not within a pre-established canon of choreographies that have been part of the European avant-garde, but with a non-existing fiction raises a lot of ambivalences. As such the performance creates an ambiguous in-between zone of physical presence and imagination, in which the historical, personal and fictional mingle and produce «a collective fabric of sensitive and reflexive empathy»⁴⁵. Finally, it forces us to think of each one's own multiplicity, which connects different levels of knowledge in a constant flow. Accentuating the meaning of "lores", which signifies as much as dynamic, practical knowledge of societies and is still present in the word folk-lore, it serves a complement to practice as site of research and a denial to create just representational knowledge⁴⁶.

relations between choreography and history and the traces of the other avantgardes modernity has erased.

43. The only exception is an exhibition organized by Bojana Cvejić and Cosmas Costinaş, taking place at the Musée de la danse in Rennes in 2016. Cf. *RECOMMENDATION / DANSE-GUERRE*, exhibition curated by Bojana Cvejić and Cosmin Costinaş / Musée de la danse, Rennes, online: <http://www.newsletters.tkh-generator.net/node/205> (accessed 15/5/2020). And one could further think about the integrated hip-hop styles and their format of the battle.

44. Cf. Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, cit., pp. 1-33.

45. *MONUMENT 0.4: Lores & Praxes (rituals of transformation)*, online: <https://esztersalomon.net/MONUMENT-0-4> (accessed 15/5/2020).

46. Cf. Seloua Luste Boulbina, *Tanz mit Sprengkraft. Eszter Salamon geht Völkstänzen und verborgenem Wissen auf die Spur*, online: <http://magazinimaugust.de/2017/01/12/eszter-salomon-tanz-mit-sprengkraft/> (accessed 11/10/2020).

As stated for Pirici's work, I would also, in Salamon's approach, see a kind of ethnographic touch, ethnographic in a sense of dealing with "lores" and practices on a level of «thick description»⁴⁷.

Contextualize!

As my last example, I want to discuss the archive inspired work of visual artist Andrea Geyer.

Her installation work, *Truly Spun Never*, was presented within the exhibition *Art – Music – Dance – Staging the Derra de Morroda Dance Archives* in 2016 at the Museum der Moderne in Salzburg. Within the video-installation she confronts the spoken language and the language of dance by juxtaposing quotes from Paul Celan, Mary Wigman, Rudolf von Laban, Joseph Goebbels, Fritz Böhm to the videos of six dancers training different forms of spins – a seemingly abstract movement vocabulary. The investigation concentrates on the origins of modern dance in Europe from the 1910s to the 1930s⁴⁸ and especially focuses on Germany, the birthplace of *Ausdruckstanz* and the parallel rise of National Socialism. On the one hand, *Ausdruckstanz* was categorized as degenerate art, on the other hand, dance was misused, for example by Rudolf von Laban, notable as one of the pioneers of modern dance in Europe, who controlled dance throughout Germany as part of Joseph Goebbels' ministry of propaganda. At the same time, he insisted (comparable to others) that dance should be beyond the grasp of politics.

Between the quotes of the dancers there is the figure of the critic, oscillating between a reflection on dance as a form, its potentials and shortcomings, and a contemplative reading of poems by Paul Celan, who is cited as a witness to 1930s Europe. «Through the multilayered interactions of movement and language, *Truly Spun Never* maps the terrain in which cultural expression gets infiltrated by ideological violence»⁴⁹ and asks for the motivation to dance as well as for the social implications of dance, for dance and its legacies. Asking for the problematic relationships between culture and ideology, between expression and ethics, between a body and politics...

As much as I appreciate Geyer's work for its contextualization, at the same time it seems to contain a trap: it refers to the just before mentioned gap between dance and language. Especially within the reading figure of the critic, the "critical" aspect is once more reserved to language. As if dance were *per se* to be infiltrated by an uncritical, unconscious perspective. At the same time, it is exactly that ambiguous in-between-ness, this undecidability, that makes dance so productive in its reception. Whereas the both previous examples do not use language to contextualize their work, they nevertheless arrive at delivering

47. Clifford Geertz, *Thick Description. Toward an Interpretive. Theory of Culture*, in Id., *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, Basic Books, New York 1973, pp. 3-30.

48. Cf. *Truly Spun Never*, online: http://www.andreageyer.info/projects/truly_spun_never/tsn.html (accessed 15/5/2020).

49. *Ibidem*.

a relational setting, which makes the audience aware of the implications of histories and its duties⁵⁰. Even if the way of conceding a specific amalgamation of knowledges to the practice of dance seems not to be fully accepted in the visual art world, the paradox of demanding for contextualization on the one hand and on the other of acknowledging the implicit knowledge in dance itself lies in the framing by the institution.

Requesting the institution

The dilemma of the institutions could be described following art historian David Joselit: «In the age of globalization and digitalization artistic formats are constantly changing». Under terms of remediation and circulation of images, of communication the importance of networking is constantly emphasized in generating visual data and new formats. As such art works arise from building situational dynamics and movement patterns of future users⁵¹. Institutions matter in such constitutional processes: they contribute to create a foundation, a vertical structure, on which something else can be build. They create an objectifying hierarchy of values, which again enables schools and specific styles to emerge, which often were emptied out after a certain time. This was the point for the emergence of 1970s institutional critique⁵².

Today we see creative environments of entrepreneurs, flat hierarchies with independent individuals – mobile, flexible, international. Within these so called *Liquid Modernities*⁵³, they seem as singular floating points within an instable network, always at the border of evaporation. As such they demonstrate their vulnerability, their instability, or volatility, which is granted by the ongoing competition of the singular actors in this field. Only a temporary common goal ties them together for a short time. Hence it seems not for nothing that the independent curator has become the emblematic figure of entrepreneurship. Utopia and imagination are not allowed for within this logic of realism, neither values or identity politics. But without the contemporary, which is not thinkable without a relation to the historic, no future is imaginable.

50. One could criticize the general fetish of the singular artwork, which is presented without its social or political context, and along with that the valuation of experience instead of interpretations. It seems as if the institution would reject the mandate of mediation and the pedagogic, which is necessary to unfold a critical position. Cf. Lara Perry, “A Good Time to Be a Women”? *Women Artists, Feminism and Tate Modern*, in Angela Dimitrakaki – Lara Perry (edited by), *Politics in a Glass Case. Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions*, Liverpool University Press, Liverpool 2015, pp. 31-47. On the other hand, one could argue as well that in the last years a lot has been done in this field. Especially within *Documenta 12* (2007) Carmen Mörsch has been an investigator in these issues, and in dance a lot of initiatives have been developed or lately established.

51. Cf. the blurb of David Joselit, *After Art*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 2013.

52. Cf. Pascal Gielen, *Imagining Culture in a Flat Wet World*, in Biljana Tanurovska Kjulavkovski et al. (edited by), *Modelling public space(s) in culture. Rethinking Institutional Practices in Culture and Historical (Dis)continuities*, Lokomotiva, Skopje 2018, pp. 15-33: p. 18.

53. Zygmunt Baumann, cited *ivi*, p. 23.

From there the idea of an ecology of practices⁵⁴ seems so important and the origin of many new formats. *Practice*, which in Greek philosophy and later with Hannah Arendt was described in opposition to *poiesis*, which aims at a certain telos or product, has its goal in itself as an action performed in public, the *vita activa*. To prepare for the public it needs contemplation as a fundament: private life, or *oikos*. But the ecologies of practice as «a social technology of belonging»⁵⁵ do not serve as a solipsistic withdrawal to the studio, rather they function as a shared and public action, which aims at a change – a change in being together – and this idea of change is what differentiates collective practices from networking structures and sharing economies.

In this regard, practice can be understood as time for experiment, and artistic research as withdrawal from regular performance production, beyond commodification. Practice means a break within the alienated production processes (it is not about creation and creativity!) and therefore can be a site of resistance – it escapes the omnipresent logic of art-projects and enables a form of continuity, which otherwise rests fragmented and dispersed. Ecologies of practice, in which each element is depending on the others, are sites of sharing and negotiating knowledge to formulate a demand for the transformation of social life or another understanding of research.

And that would enable to open up to the issues of urban communities, to invite them, to mediate, to exchange and to learn from them – to engage and to create value beyond the economies. Choreography in that field could contribute to develop formats, which enable us to create an architecture, in which encounters become places of hospitality, based on different forms of knowledge. That becomes perceivable in the works of all three artists above. The challenge for those research- or practice-based formats is thus to create a collective instead of a network, to create one's own open structures, and escape the logic of the product-based economies of actual art funding. Finally, that would also include different ethics of curating – a diverse curatorial activism⁵⁶. It would ask how and with which means to fight for modes of production, that would allow for the structures we want to work in. If institutions like the museum could consider also the needs of the dancer's communities, maybe they would (re)gain another relevance in that field. Maybe they would become workshops or laboratories of the future, as it is formulated in some campaigns – but finally that will most probably remain a utopia⁵⁷.

54. Here I refer to a research project initiated by Silke Bake, Alice Chauchat, Bettina Knaup and Sigmar Zacharias at the Tanzfabrik Berlin in 2016. Cf. *Studio 13: ecologies of practice*, online: <https://www.tanzfabrik-berlin.de/en/events/514> (accessed 15/5/2020).

55. Brian Massumi, quoted in Isabelle Stengers, *Introductory Notes on an Ecology of Practices*, in «Cultural Studies Review», vol. XI, n. 1, *Desecration*, 2005, pp. 183-196: p. 186. Practice here is not thought in opposition to theory, because also theory can be a practice.

56. Cf. Maura Reilly, *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating*, cit., pp. 17-33.

57. This thought of the Museum as laboratory has been formulated by curator Clémentine Deliss in her recent publication *The Metabolic Museum*, in which she describes her finally failing attempt to transform the Weltkulturenmuseum at Frankfurt am Main into a living institution. In her *Manifesto for the Post-Ethnographic Museum* she mentions four columns her approach was based on: domestic research, remediation over time, curating neighbourhoods and the Museum-University. Cf. Clémentine Deliss, *The Metabolic Museum*, Hatje Cantz, Berlin 2020, pp. 12 ss.

P.S.

In this actual state of emergency, fostered by the commandments of the COVID19-crisis, the question arises how to create value in a situation, where we are all missing the social dynamics of those above described situations of negotiation, proximity and exchange. This would also be a challenge to the question of format.

Lisa Beisswanger

Merce Cunningham's *Event #32*. A Modularized Contribution to the History of Dance in Museums

With dance gaining visibility in art museums around the world, it may come as a surprise, that the history of dance in museums has not yet received much scholarly attention. In fact, most of today's writing devoted to dance in museums focuses on very recent examples and, if at all, merely mentions some historical "predecessors"¹. A partial exception being Claire Bishop's essay *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum*, in which she sketches three historical waves of dance in museums, the third of which is in the present².

This essay aims to make a more in-depth contribution to the history of dance in museums by examining one historical performance, *Event #32*, by Merce Cunningham and his Dance Company (MCDC) at the Walker Art Center, Minneapolis in 1972³. According to Bishop's model, it was part of the second wave of dance in museums in the early 1970s. Dance critic Sally Banes even claimed that «by the late sixties, galleries and museums had become the most common venue for post-modern dance performance»⁴. Leafing through archival documents of major US museums like the MoMA or the Whitney Museum confirms an increased interest in dance from these institutions in this era⁵.

Event #32 was by no means the first dance performance in a museum but there are many good reasons to choose it as an example here. Firstly, Merce Cunningham plays a central role in dance history

1. Cf. Mark Franko – André Lepecki, *Editor's Note. Dance in the Museum*, in «Dance Research Journal», special issue *Dance in the Museum*, n. 46, 2014, p. 1.

2. Bishop defines a first, second, and third wave in the 1930s and 1940s, in the 1960s and 1970s, and today. Cf. Claire Bishop, *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney*, in «Dance Research Journal», special issue *Dance in the Museum*, cit., p. 63. A "proto-wave" around 1900 should be added here when dancers like Mata Hari and Isadora Duncan made occasional museum appearances. Cf. Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, 2. erweiterte Auflage, Rombach, Freiburg 2013, pp. 84 ss.

3. This essay is based on a chapter from my Ph.D dissertation in Art History which will be published in Summer 2021 under the following title: *Performance on Display – Zur Geschichte lebendiger Kunst im Museum (Performance on Display – On the History of Living Art in Museums)*. I thank Tristan Hickey for smoothing out some of my bumpy English wording in this article.

4. Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press, Middletown 1987, p. xviii.

5. For example, from 1968 the Whitney Museum hosted contemporary music and dance in its *Composers' Showcase* series. MoMA started a series called *Summergarden* in 1971, which also presented music and/or dance in the museum's sculpture garden.

and was among the most frequent collaborators to museums from the field of dance⁶. Secondly, the Walker Art Center looks back on a remarkable history with respect to the performing arts in general and dance in particular, and yet it has received far less attention than its powerful fellow institutions in New York. Moreover too, the performance has been fairly well documented so that this study can draw from a range of photographic and video sources as well as documents from the museum's archive⁷. The artist's perspective is accessible through numerous published statements and interviews as well as the publications of MCDC-archivist David Vaughan⁸.

An important source on Cunningham's *Events* has been compiled by art historian Hiroko Ikegami who shed light on this hitherto neglected part of Cunningham's work on the occasion of a major Cunningham retrospective at the Walker and the Museum of Contemporary Art, Chicago, in 2017⁹. Dance scholar Carrie Noland recently published an insightful monograph on Cunningham, partly drawing from earlier work, where she discussed Cunningham's *Events* as a way to navigate the tension field between avant-garde innovation and legacy building¹⁰.

I will be less concerned with modes of archiving and collecting dance than with exhibiting dance in museums via public programming, although both aspects are closely intertwined. Following Claire Bishop, who frames Cunningham's *Events* as a «blueprint for dance within galleries»¹¹, I read *Event #32* as an exemplary museum dance event from its era.

But what exactly made *Events* a “blueprint” and Cunningham's style so compatible with museums? Sally Banes suggested it was the visual artist's growing fascination with dance in the 1960s which conversely lead to a situation when «dance events fit both aesthetically and practically into the programming of museums and art festivals»¹². While this seems valid, further aspects remain to be discussed, for instance, what it was that motivated these collaborations and in what ways they challenged artists, institutions, and audiences.

«What is dance doing *for* the museum» and «what is the museum doing *to* dance?»¹³ Mark Franko

6. The Walker Art Center alone lists a total of nine residencies, three commissions, and seventeen other engagements during Cunningham's lifetime. Cf. *Walker Art Center and Museum of Contemporary Art Chicago Copresent "Merce Cunningham: Common Time" the Largest Survey of the Artist and his Multidisciplinary Collaborations Ever Mounted*, 21/9/2016, online: <https://walkerart.org/press-releases/2016/walker-art-center-and-museum-of-contemporary> (accessed 9/6/2020).

7. I would like to deeply thank the Walker Art Center's archivist Jill Vuchetich for her generous support and James Klosty for trusting me to use his photograph for this essay.

8. Cf. David Vaughan (Chronicle and Commentary by), *Merce Cunningham. Fifty Years*, edited by Melissa Harris, Aperture, New York 1997.

9. Cf. Hiroko Ikegami, *A Medium for Engagement. The Merce Cunningham Dance Company's "Events"*, in Fionn Meade – Joan Rothfuss (edited by), *Merce Cunningham. Common Time*, Walker Art Center, Minneapolis 2017, pp. 73-88.

10. Cf. Carrie Noland, *Inheriting the Avant-Garde: Merce Cunningham, Marcel Duchamp, and the "Legacy Plan"*, in «Dance Research Journal», n. 45, 2013, pp. 85-121; Carrie Noland, *Merce Cunningham. After the Arbitrary*, The University of Chicago Press, Chicago 2019.

11. Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone. Dance Exhibitions and Audience Attention*, in «The Drama Review», n. 62, 2018, p. 28.

12. Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers*, cit., p. xviii.

13. Mark Franko – André Lepecki, *Editor's Note*, cit., p. 1. Emphasis by the author.

and André Lepecki ask somewhat provocatively in their introduction to the 2014 DRJ-special issue on *Dance in the Museum*. Rather than questioning the power economies inherent in relationships between artists and institutions, I will focus on their productive moments and ask: what led to the approximation of dance and museums? How did dance react to the visual arts and the museum space and vice versa? What were the implications for the arts, artists, institutions, and the public? And what may be the lasting legacies?

This paper takes the shape of six coexisting modules, a nod to Cunningham's choreographic vocabulary, opening up a variety of perspectives: Module #1 introduces *Event #32*; Module #2 focusses on the Walker Art Center and its institutional and architectural history with the performing arts; Module #3 reveals the performance's organizational framework and some of the friction points between the dance and museum worlds; Module #4 considers the event's funding; Module #5 sheds light on Merce Cunningham's *Events*; and, finally, Module #6 locates the *Event*-format within Cunningham's artistic practice, highlighting moments of compatibility with the museum. In conclusion, these modules will contribute to the bigger picture of dance in museums as a phenomenon of the 1970s.

Module #1: *Event #32* – A Partial Reconstruction Based on Archival Material

Event #32 was the closing event of a week-long residency of the MCDC at the Walker Art Center. The piece, which was performed on the evening of March 12, 1972, by Merce Cunningham and nine dancers from his company, extended from the museum's lobby into three adjoining galleries on the ground and first floors of the museum¹⁴. It lasted roughly one and a half hours and was accompanied by live-music from avant-garde musicians John Cage, Gordon Mumma, and David Tudor.

Three black-and-white photographs by James Klosty give a good first impression of the performance's context. They show how the performance shared the space of three different exhibitions, which other than displaying work by living artists had no substantial connection to one another. As we will see later on, all gallery spaces, albeit varying from spacious to intimate, were white and windowless and lit by spotlights mounted on a white concrete ceiling.

The first photograph is a view of Gallery 1 in which three dancers in casual training clothes enter the gallery space from the right in synchronous gait (fig. 1). They face a white semi-spherical structure, a *Fibonacci Igloo* by Mario Merz, the centerpiece of a solo exhibition by the artist¹⁵. Merce Cunningham

14. The names of the dancers, according to a program leaflet, were Carolyn Brown, Ulysses Dove, Douglas Dunn, Meg Harper, Nanette Hassall, Susana Hayman-Chaffey, Kris Komar, Sandra Neels, and Valda Setterfield. Cf. the program of the MCDC dated 9/3/1972 and preserved in the Walker Art Center Archive, Performing Arts Coordinator: Suzanne Weil, Merce Cunningham and Dance Company Residency 1971-1972 (from now on: A-WAC), Folder 2.

15. The work is adorned with glowing neon numbers of the Fibonacci Series, which also transgressed the gallery space and



Fig. 1: Merce Cunningham: *Event #32*, performed by Merce Cunningham and Dance Company, Walker Art Center, Minneapolis, March 12, 1972. Artwork: Mario Merz: Fibonacci Igloo, 1972. Photograph: © James Klosty.

is pictured to the left of the igloo, immersed in a solo. Somewhat further back, a man, likely John Cage, sits at a small table. At the bottom and on the left of the picture a fair number of spectators sit on the floor or lean against walls, watching with concentration.

The second photograph captures two dancers in Gallery 2, lying under an extensive installation of rough wooden planks that are suspended from the ceiling by a v-shaped arrangement of ropes. It is striking how the dancers blend into the space between the installation and the white concrete floor, their resting bodies tracing the horizontal alignment of the planks in space, corresponding to their mass and weight pulled down by gravity. The installation is a work by Philip Ogle and was part of the group exhibition *Introduction: 7 Young Artists*, presenting work by post-minimalist sculptors from the Minneapolis region.

The third photograph reveals the more intimate setting of Gallery 3, where a retrospective by photographer Bill Brandt¹⁶ is on display. In front of a series of black and white nudes, two female

“moved” through the museum.

16. Hermann Wilhelm (Bill) Brandt (1904-1983) was influenced by the surrealist photography of Man Ray, which is evident in the high degree of abstraction and the play of light and shadow in his nude photography.

dancers are captured in ballet poses, bending their legs in a *plié* and holding their arms up in the third position, their light and dark clothing corresponding with the black and white bodies on the photographs.

The video footage gives a better idea of the choreography¹⁷. As opposed to the carefully composed photographs, the video's aesthetic is rough. The camera constantly zooms in and out and jumps back and forth between the galleries. Several times the heads and bodies of other spectators obstruct the camera's eye, which testifies to a fragmented viewing-experience.

The first scene of the video captures the dancers entering Gallery 1, some stopping, others pacing from one gallery to the other, passing through the crowds. No discernible pattern guides their routes, yet, they move fast and with an earnest determination, with expressionless faces. Such a "neutral" posture, in addition to frequent changes in speed and dynamic, characterizes the entire choreography.

As the choreography unfolds, solos, duets, and group scenes either alternate, or take place simultaneously. There is, for example, a *pas de deux* by Carolyn Brown and Ulysses Dove in Gallery 3. In the beginning, Dove moves and crawls around the floor while Brown circles around him, climbing over his arms and legs. Then, Dove stands upright, and Brown, facing him, makes several slow bows, which he follows with his eyes. Suddenly, she jumps into his arms, holding on to his shoulders, legs straddled, upper body bent backward, until, a few seconds later, she abruptly jumps back to the floor. Now, the roles change: Brown stands still while Dove makes several jumps in front of her. Later, in Gallery 1, Merce Cunningham circles Mario Merz' *Fibonacci Igloo* by slowly assuming and dissolving his poses. For example, he stops on one leg, bends the other knee upwards in front of his body, leans over, and takes a step. In similarly controlled movement-sequences, he goes from standing to kneeling to laying down, arms and legs upwards, sideways or down, resting in every position for a short moment before moving on to the next.

Highly concentrated scenes like these are juxtaposed with animated group scenes. At one point in Gallery 2, several dancers motion back and forth, measuring the space with rapid steps and jumps. Others meanwhile stand still and wait for an invisible cue to take their turn at similar jumping routines. Later, all dancers position themselves in front of the Philip Ogle installation. Opening and closing their legs and arms in a rhythm reminiscent of creatures underwater they create brief moments in which their poses seem to take up the directions of the ropes in space. In yet another group scene, all dancers gather in a circle and wrap their arms around each other's shoulders, leaning slightly inwards. By creating this formation next to an installation of large upright plexiglass tubes, they seem to reference the circular shape of this very installation. After a brief moment of stillness however, the dancers break away from

17. This video recording is kept in the Walker Art Center Archive (12/3/1972, N.N., MCDC, *Event #32*, Walker Art Center, Minneapolis, b/w, sound, 31:19 min, digital copy). According to Jill Vuchetich, it was shot by a museum employee. The author was given access to this video via a private viewing link.

this formation and begin other scenes elsewhere.

All of these scenes seem to be connected in a kinetic concatenation, but their structuring principle remains unclear. As soon as a pattern begins to materialize, a change occurs so that no comprehensible narrative can unfold. The same motif applies to individual movements that appear mechanical and without flow. Floor contact, creeping movements, and dragged feet underline the dancer's body weight. All movements are executed with great precision, any expressive gestures are avoided. The movement repertoire is based on classical ballet but broken up by everyday movements, such as relaxed walking or elements reminiscent of gymnastics or yoga.

Finally, the video captures the music of the performance. There are non-rhythmic horn tones produced by Gordon Mumma, merging with incoherent "diarylike prose"¹⁸ read by John Cage in a monotone voice. Meanwhile, an electronic soundscape, by David Tudor, unfolds, swelling and fading with industrially pulsating noises, buzzing, and feedback. The incoherency of this sound construction highlights the dancers' disassociation who seem to ignore the music completely. Just as for the soundscape, so too for the visual artwork. Despite the dancer's spatial proximity to the visual art, they never interact with it, nor do they even seem to take notice of its presence.

Despite the lack of a readable narrative, or, perhaps, because of it, the encounter between dance, music, and visual art evokes connections on an associative level. The overall choreography, therefore, appears to blend in naturally with its museum environment and to stand out at the same time, calling attention to the nature and design of the museum space.

Module #2: The History of the Walker Art Center and its Relationship to the Performing Arts

Like many art museums in the United States, the Walker started as a private foundation, in 1879¹⁹. Its first dedicated museum building, erected in 1927, complied with the museum standards of the time and, therefore, was clearly not designed to host performing arts events. Behind a playful (and orientalist) Neo-Moorish façade an open lobby welcomed the visitors. A grand staircase led up to the main floor, where mostly 19th Century French paintings were displayed in a linear sequence of galleries. On the ground floor sculptures and applied artworks from different ages and continents were on display.

During the New Deal era, the Walker went through major changes. In 1940, with support from the Works Progress Administration's Federal Art Project, the Walker was transformed into a Community Art Center. Breaking with the former bourgeois grandeur, the new focus was on education and

18. Some of these passages have been published in John Cage, *M. Writings '67-'72*, Wesleyan University Press, Middletown 1973.

19. It was founded as Walker Art Gallery by Lumber Baron Thomas B. Walker (1840-1928).

community engagement. The programming was considerably dynamized through temporary exhibitions, educational programs, and new collection principles championing not French but contemporary American art. In 1944 a radical makeover of the museum's façade into a plain modernist cube reflected this development. With this orientation towards the contemporary and the temporal, it is hardly surprising that this was also the time when the first dance events and concerts, mostly by local artists, took place at the museum. In lack of a theater stage, the lobby and a courtyard were used for such events²⁰. A likely incentive (or at least inspiration) for such events were the activities of the Federal Dance Project, which perpetuated the popularity of Modern Dance in the United States in this era²¹.

With events becoming ever more frequent, in 1953 the Walker took a step towards professionalizing what today is called "public programming" by founding the so-called Center Arts Council (CAC). This volunteer committee was responsible for organizing performing arts events and film screenings. Its activities increased considerably when in 1963 the Tyrone Guthrie Theater was erected on the land right next to the Walker. Formally two independent institutions, both collaborated closely and the Walker was able at times to use the Guthrie's stage rent-free. This opened up new possibilities for performing arts events and for a few years, the Walker even had its own opera company²². Among the notable dance events from this time was Merce Cunningham's first performance in Minnesota in 1963 and a commissioned work by Alwin Nikolais in 1965²³.

The Walker entered into yet another era when in 1969 the old building was demolished to be rebuilt in the shape of a cubic tower-like structure designed by architect Edward Larrabee Barnes. Barnes' concept replaced the former linearity of exhibition spaces with differently shaped and sized galleries winding helically around a core of stairs and elevators²⁴. This decentral, modular, and flexible design was intended to be able to display the greatest possible variety of artworks. According to museum director Martin Friedman, these extremely versatile spaces were a direct reaction to the visual arts' moving beyond their frames and pedestals at the time²⁵. Barnes thought of the building itself as a «pedestal» for art and chose a discreet «white on white» aesthetic for its interiors, where individual

20. The first dance event at the Walker was a *Spring Dance Festival* by choreographer Gertrude Lippincott in 1940. Cf. Joan Rothfuss – Elizabeth Carpenter (edited by), *Bits & Pieces Put Together to Present a Semblance of a Whole. Walker Art Center Collections*, Walker Art Center, Minneapolis 2005, p. 32.

21. Cf. Samantha Schmeer, *Dance and the New Deal*, in «Proceedings of GREAT Day», vol. MMXIX, Article 11, 2020, pp. 111-115.

22. The Center Opera Company was founded in 1963 with the support of the Rockefeller Foundation and focused on avant-garde opera. It later became the Minnesota Opera.

23. Cf. Joan Rothfuss – Elizabeth Carpenter (edited by), *Bits & Pieces*, cit., p. 31. Cunningham's performance was organized by the CAC but took place at a place called The Woman's Club. Nikolais' work *Vaudeville of the Elements* was presented at the Guthrie Theater.

24. The design combined the concepts of Frank Lloyd Wright's Guggenheim Museum and Marcel Breuer's Whitney Museum in New York. Barnes, who lived in New York, had studied with Breuer at Harvard.

25. Cf. *Works for New Spaces (1971)*, online: <https://www.youtube.com/watch?v=4ByNPuUNtRQ>, min. from 00:00:45 to 00:02:10 (accessed 27/10/2020). In pointing out that the new museum met the artist's wish for "raw space", Friedman also highlighted the spatial parallels of the museum to industrial studio lofts (Cf. *ibidem*).

artworks were to be experienced «in space»²⁶. Highlighted by Barnes and Friedman as a positive quality, this intentionally “neutral” atmosphere is likewise reminiscent of the concept of the white cube which Brian O’Doherty would criticize some years later for its commodifying sterility²⁷ and the concept of theatricality as coined by Michael Fried with respect to minimal art²⁸. The new Walker building was theatrical also in a very literal sense: it included a small stage and a screening room and shared its lobby with the adjacent Guthrie Theater.

In 1970 the Walker created a regular department for performing arts, probably the first of its kind in any museum. Suzanne Weil, a former member of the CAC, became its first director²⁹. During the two-year closing period of the museum’s rebuilding, she programmed events all around the city. For the reopening Weil hosted a residency by the Judson Dance collective Grand Union, setting the tone for her commitment to avant-garde dance in the following years³⁰. She cross-financed such experimental performances with popular pop and rock concerts³¹ but was ever careful not to “sell-out” and stick with the traditional priorities of the museum, as she «felt always very strongly that the music and performing arts had to be in line with what the museum did on the walls and on the floor»³². From today’s view, this navigating between the popular and the avant-garde seems as typical for public programming in museums as the ongoing clear prioritization of the visual arts.

Module #3: The Organizational Framework of the MCDC Residency

The spontaneous and “natural” impression of *Event #32* may conceal the meticulous planning which predated the residency. It started about nine months earlier with a mutually signed agreement between the Walker and the Cunningham Dance Foundation, the institutional backbone of the MCDC. The document sets a rough time frame for the residency as well as the company’s fee³³. It refers to the

26. Edward Larrabee Barnes – Mildred S. Friedman, *Walker Art Center 1971*, in «Design Quarterly», n. 81, 1971, pp. 1-22: p. 11.

27. Cf. Brian O’Doherty – Thomas McEvillery, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley 1999.

28. Fried lamented a tendency towards the theatrical in what he called «literalist art», by which he meant the presence of objects in space instead of a timeless (modernist) presentness which he championed. Cf. Michael Fried, *Art and Objecthood (1967)*, in Gregory Battcock (edited by), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Dutton, New York 1968, pp. 116-147.

29. She remained with the Walker until 1976, moving on to become the director of the *Dance Program* at the National Endowment for the Arts, one of the most powerful positions in the US-American dance world.

30. Among the choreographers and companies booked by Suzanne Weil for residencies were: Dance Theater of Harlem, Trisha Brown, James Cunningham, Laura Dean, Murray Louis, Pilobolus Dance Theatre, Yvonne Rainer, Valda Setterfield/David Gordon/Douglas Dunn, and Twyla Tharp. Cf. Joan Rothfuss – Elizabeth Carpenter (edited by), *Bits & Pieces*, cit., p. 36.

31. Of bands like Led Zeppelin, The Who, or Frank Zappa (all in 1969). Cf. Suzanne Weil, *In the Beginning. Recollections from the Walker’s First Performing Arts Coordinator*, in *ivi*, p. 33.

32. *Suzanne Weil in Conversation with Philip Bither*, online: <https://www.youtube.com/watch?v=-DjEYU-bJk>, min. 00:14:00 (accessed 26/10/2020).

33. Cf. the agreement, dated 7/5/1971, signed by Jean Rigg and Suzanne Weil, preserved in A-WAC, Folder 1.

Walker as «local sponsor» and mentions the co-financing through the National Endowment for the Art's Coordinated Residency Touring Program³⁴.

A preliminary tour plan reveals that the MCDC's visit to Minneapolis was part of a packed North America tour³⁵. The residency in itself was closely timed, filled with performances, workshops, lectures, and masterclasses on every day of the stay³⁶. The somewhat romanticizing idea of an artist residency as a creative time-out does not apply here. On the contrary, this was a regulated working relationship with clearly defined benefits and requirements for the dancers as well as the museum³⁷. A document titled *Basic Requirements* precisely lists the MCDC's needs, such as stage sizes and flooring conditions, privacy and safety measures, or storage requirements³⁸. The document refers primarily to proscenium stage productions but also gives information for non-proscenium performances, such as *Events*. Here, the regulations for the flooring and backstage rooms are looser but there is an extra focus on safety measures and limitations to repertoire-choices. In this respect, the document is a reminder of a self-evident fact: some stage-oriented choreographies are simply not suited for museum spaces. The hard and smooth museum floors as well as the art objects can pose a risk of injury to dancers and make certain movements like jumps or quick steps unfeasible. Most likely there is a lack of rehearsal and private spaces for performers. Also, of course, the «aesthetic integrity» of a choreography created for a proscenium stage may be compromised.

Not only the dancers had to take risks. The museum, having to guarantee the safety and integrity of the works of art and the public was also faced with challenges. Suzanne Weil recalled later that performances within installed exhibitions, like *Event #32*, were an absolute exception, even at the Walker. She also doubted that combining dance and visual arts by all means created added value³⁹. While this may be a question of taste, there were also serious insurance-related issues. Weil recalled an incident, in which Yvonne Rainer planned a participatory event inside the museum involving bouncy red rubber balls. Threatening to damage the artworks, the event had to be canceled⁴⁰. What is more, evening events such as *Event #32*, which started at 8 pm, exceeded the museum's regular closing times,

34. Cf. *ibidem*.

35. The plan which is kept in the Walker Art Center Archive lists visits to New York and Toronto, several locations in the Midwest of the USA and then in Philadelphia, all in just one month between mid-February to mid-March.

36. A press release from February 21st by which the Walker announced the MCDC residency lists a total of seven different events. Cf. A-WAC, Folder 1, p. 2.

37. This could be an entry point into a discussion of art and labor which is not the focus of this essay.

38. Cf. the information sheet *Basic Requirements* kept in the Walker Art Center Archive. Cf. A-WAC, Folder 1.

39. «We almost never performed in the galleries. [...] nothing turned me off [more than] somebody who came to see me who said [imitating a naïve tone] «Hi, I wanna do a dance among the sculpture». [...] I think once in a while it's appropriate and it works but most of the time it's a gimmick and it's silly» (*Suzanne Weil in Conversation with Philip Bither*, cit., min. 00:14:00 [u.v. 26/10/2020]). In the same conversation Weil implies that she made an exception for Cunningham because she considered him a friend. Cf. *ivi*, min. 00:35:05 (accessed 26/10/2020). Knowing his work, she would have known it was neither improvised nor participatory nor involved objects or other material that may have threatened the art or the audience.

40. Cf. *ivi*, min. 00:33:40 (accessed 26/10/2020).

generating additional operating and personnel costs.

Module #4: The NEA Coordinated Residency Touring Program: A Motor for Dance in Museums

When asked about the special focus on dance in her programming, Suzanne Weil stated:

Those were halcyon days in the dance world. I started to book dance right away because of the Dance Touring Program of the National Endowment for the Arts [...] Of course dance companies don't have homes so they're on the road. They need help getting on the road – number one. Number two they wanted to get away from one-night stands. So you could book for no less than a half week [...] – or for as long as you want. [...] I wasn't any more interested in dance as I was in theater or music or anything but it was so much easier to bring dance⁴¹.

The National Endowment for the Arts (NEA) is the federal agency responsible for funding the arts in the United States⁴². It was founded in 1965 in the middle of the ravaging Cold War to foster the arts and a creative society and thereby help build an image as a cultivated nation. Installing a thoroughly funded Dance Program, the NEA revived the special focus on funding the performing arts and dance from the New Deal years and later⁴³.

Among the many innovations of the NEA was the establishment of artists-in-residence programs as a way of supporting artists and bringing the arts from urban centers to more remote regions. Institutions like schools, universities, theaters, and museums could apply for matching grants⁴⁴ to invite artists and art theorists. The Coordinated Residency Touring Program was the respective initiative in the field of dance⁴⁵. Here the NEA acted as a kind of agency. An annually published program presented all participating companies. It listed their projected and completed performances as well as their terms and conditions, like spatial and technical requirements, rehearsal times, or fees⁴⁶.

The program was extremely successful. After a pilot phase with only four companies touring in Illinois (among them the MCDC)⁴⁷ in 1968, by 1971 there were already 22 participants. By 1976 the

41. *Ivi*, min. 00:16:25 (accessed 26/10/2020).

42. The agency's annual reports are a reliable source to track its changing programs and projects. All of the reports quoted in the following are available online: <https://www.arts.gov/about/annual-reports> (accessed 27/10/2020).

43. Cf. Naima Prevots, *Dance for Export. Cultural Diplomacy and the Cold War*, Wesleyan University Press, Middletown 2012; Sarah Wilbur, *Endangered Strangers. Tracking Competition in US Federal Dance Funding*, in Sherril Dodds (edited by), *The Oxford Handbook of Dance and Competition*, Oxford University Press, New York 2019, pp. 87-110.

44. This means that at least half of the project costs had to be provided by the receiving institution.

45. More detailed information in National Endowment for the Arts, *Annual Report 1969*, p. 16; National Endowment for the Arts, *Annual Report 1976*, p. 21. The initiative for the program came from the NEA, but it was carried out through the local State Arts Agencies.

46. Cf. *Coordinated Residency Touring Program. Directory of Dance Companies*. Years 1974 to 1979 are available online: <http://scua.library.umass.edu/nea/dance-touring-program-directory-of-dance-companies/> (accessed 27/10/2020). In particular, cf. the 1976 program, p. 49.

47. The other three companies were by Alwin Nikolais, Paul Taylor, and Glen Tetley. Cf. National Endowment for the Arts, *Annual Report 1968*, p. 29.

portfolio had grown to 92 companies, and by the late 1970s to well over a hundred. With a budget of three million US-Dollars, the program was the most extensively funded section within the NEA's Dance Program at the time. In respect to museums as receiving institutions the comparison of the programs throughout the 1970s reveals that more and more companies started to indicate museums as possible venues for performances and an increasing number of museums were listed in the tour plans⁴⁸. The NEA, therefore, prides itself today with being responsible for the US-American dance-boom of the 1960s and 1970s⁴⁹. Certainly, its Dance Touring Program was a central motor for the second wave of dance in museums in the United States. Merce Cunningham and his company were at the very center of this development, being among the most extensively NEA-funded artists during the 1970s⁵⁰.

Module #5: A Short History of Merce Cunningham's *Events*

Although *Event #32* may appear to be site-specific, a one-week residency with such a busy schedule would likely have been too short for developing and rehearsing a choreography of this length and complexity. According to Hiroko Ikegami, Cunningham had initially chosen *Canfield* (1969)⁵¹, a repertoire piece with décor and costumes by Robert Morris, as the residency's closing performance, «but for reasons that are unclear they instead danced an *Event*»⁵². The most plausible explanation for this change of mind is related to spatial concerns. According to the museum's files, the Guthrie Theatre was the venue initially discussed, but it turned out unavailable, so the performance was moved to the museum⁵³. It was unthinkable to perform *Canfield* here, since the piece was conceived to be viewed frontally and included a set design far too large for any of the museum's galleries⁵⁴. Only Cunningham-experts would have noticed, however, that *Event #32* consisted mainly of fragments from *Canfield*⁵⁵.

Interestingly Cunningham's very first *Event* was also created for a museum space during the

48. Among them the MCDC, Trisha Brown, Grand Union, Viola Faber, and Twyla Tharp. Within the 1974 program, the keyword "museum" appears only four times, whereas in the 1979 program there are more than sixty mentions. Cf. National Endowment for the Arts, *Coordinated Residency Touring Program. Directory of Dance Companies 1974*; National Endowment for the Arts, *Coordinated Residency Touring Program. Directory of Dance Companies 1979*.

49. Cf. Douglas C. Sonntag, *Dance*, in Mark Bauerlein (edited by), *National Endowment for the Arts. A History 1965-2008*, with Ellen Grantham, National Endowment for the Arts, Washington, DC 2009, pp. 171-183: p. 182.

50. Adding up all grants that Merce Cunningham and the MCDC received from different NEA-programs during the 1970s amounts to more than two million US Dollars. Cf. National Endowment for the Arts, *Annual Reports (1970-1979)*, online: <https://www.arts.gov/about/annual-reports> (accessed 27/10/2020). The company went on to receive major grants in the following decades, but this is not the focus here.

51. More on *Canfield* in David Vaughan (Chronicle and Commentary by), *Merce Cunningham. Fifty Years*, cit., pp. 168-171 *passim*.

52. Hiroko Ikegami, *A Medium for Engagement*, cit., p. 82.

53. The Walker Art Center Archive holds correspondence between Suzanne Weil and David Hawkanson (for the MCDC) which discusses this issue. Cf. A-WAC, Folder 1.

54. Robert Morris' décor included a seven-meter-high movable light column designed to blind the audience with a high-power spotlight shining on a reflective back wall as well as the dancer's reflecting leotards.

55. Cf. Hiroko Ikegami, *A Medium for Engagement*, cit., p. 82.

MCDC's first world tour in 1964 in a very similar situation. When invited to perform at the Museum of the 20th Century in Vienna it turned out that the museum building, a modernist steel and glass cube, provided neither a stage nor a backstage area. Being unable to present a piece from the repertoire here, Merce Cunningham and John Cage took a cue from their notorious intermedia-chance-choreography *Black Mountain Happening* from 1953 and created *Museum Event #1*⁵⁶. This was a 2.5-hour compilation of excerpts from the company's repertoire, compiled by a chance mechanism and complemented with music by John Cage and some clownish performance interludes by Robert Rauschenberg⁵⁷. The experiment was a success and still on the same tour, the Moderna Museet in Stockholm hosted two similar performances⁵⁸. The company also followed an invitation from Museum Haus Lange to Krefeld, Germany, which at the time presented a Rauschenberg-exhibition. In this respect, it seems likely that Cunningham attracted the attention of European museum directors because of his close collaboration with Rauschenberg who was a rising star in the visual art world at the time⁵⁹.

With the company's growing success in Europe and Asia, its popularity in the United States also increased and so did its touring activities, not least because of the aforementioned intensive support from the NEA. *Events*, due to their versatile nature, soon became an integral part of the MCDC's repertoire and were presented not only in museums but also in universities, schools, gymnasiums, and public places⁶⁰. While every *Event* followed similar principles, *Events* were also highly individual due to their site-specificity. Cunningham explained that «the decor is most often the performance space itself; thus, the combination of movement, music, and decor, as well as the arrangement of the choreographic and musical material, are unique for each event»⁶¹. The fact that «the pieces were not [...] made to fit into a given space, but rather that you could simply look at each new situation and see how to deal with it»⁶² allowed him «to break away from the idea that the only place you could perform, so to speak, was in a theater»⁶³.

In addition to artistic ingenuity and a pioneering spirit, *Events* bear witness to Cunningham's down-to-earth pragmatism. Cunningham, who referred to himself as «a practical man (the theater

56. This performance took place on June 24, 1964.

57. Cf. David Vaughan (Chronicle and Commentary by), *Merce Cunningham. Fifty Years*, cit., pp. 138-139; Hiroko Ikegami, *A Medium for Engagement*, cit., pp. 74-76; Carolyn Brown, *Chance and Circumstance. Twenty Years with Cage and Cunningham*, Northwestern University Press, Evanston 2009, p. 387.

58. As part of the series *5 New York Evenings* organized by Pontus Hultén on September 8th and 15th, 1964. Cf. David Vaughan (Chronicle and Commentary by), *Merce Cunningham. Fifty Years*, cit., p. 142.

59. Rauschenberg won the Golden Lion at the Venice Biennial in 1964.

60. Among them spectacular sites like St. Mark's Square in Venice or the ruins of Persepolis. Cf. David Vaughan (Chronicle and Commentary by), *Merce Cunningham. Fifty Years*, cit., p. 186.

61. National Endowment for the Arts, *Coordinated Residency Touring Program. Directory of Dance Companies 1974*, cit., p. 26.

62. Merce Cunningham, *Stages, Audiences, "Events"*, in Id., *The Dancer and the Dance. Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve*, Boyars, New York-London 1985, pp. 167-178: p. 176.

63. *Ibidem*.

demands it)»⁶⁴ said about his *Events*, that they «allowed us as performers to do things in places where otherwise we might not be able to do anything at all»⁶⁵. This statement also reveals an entrepreneurial spirit. Since even in large cities the number of theater stages is limited and their booking policies and capacity calculations can put a lot of pressure on the success of a performance, the flexibility the MCDC gained through *Events* meant a real breakthrough. Being able to book tours much more densely contributed significantly to the company becoming financially successful⁶⁶. Between 1973 and 1975 the MCDC presented nothing but *Events*, at times reintroducing the format back onto the proscenium stage. *Event #32*, performed in 1972, thus marked the tipping point towards *Events* becoming a routine or a “blueprint”, with hundreds of iterations to come⁶⁷. The later evolution of the format included spectacular performances such as the one in Tate Modern’s Turbine Hall within Olafur Eliasson’s *The Weather Project* in November 2003 and many more museum performances, some again at the Walker⁶⁸. Since the museum realm is closely identified with the selection and conservation of art for posterity, Cunningham’s frequent staging of *Events* in museums last but not least points towards a pronounced consciousness for legacy-building. Cunningham thus did not oppose institutions in a traditional avant-garde sense⁶⁹ but he rather embraced them innovatively as the next module will show.

Module #6: *Event #32* in the Context of Merce Cunningham’s Aesthetics: Reduction – Coexistence – Chance

Events were composed of repertoire fragments and therefore closely connected to Cunningham’s stage-oriented choreographies. To illuminate how they drew but also differed from his other work, I will now take a brief look at Cunningham’s aesthetics, focusing on three closely connected concepts: reduction, coexistence, and chance.

First and foremost, Merce Cunningham was one of the most radical representatives of minimalism in dance. «[W]hat is seen, is what it is. I do not believe it is possible to be “too simple”»⁷⁰, he noted in

64. Merce Cunningham quoted in David Vaughan (Chronicle and Commentary by), *Merce Cunningham. Fifty Years*, cit., p. 151.

65. *Ibidem*.

66. Cf. Hiroko Ikegami, *A Medium for Engagement*, cit., p. 81.

67. Cf. David Vaughan (Chronicle and Commentary by), *Merce Cunningham. Fifty Years*, cit., p. 186. Events were numbered systematically between 1973 and 1979. Cf. Hiroko Ikegami, *A Medium for Engagement*, cit., p. 77, note 5.

68. For example, at the Walker Art Center as part of the aforementioned retrospective in 2017. It is also worth mentioning, that Cunningham chose an *Event* for his company’s final performance after his death in 2009. It was performed in December 2011 in New York City. Cf. Carrie Noland, *Inheriting the Avant-Garde*, cit., pp. 85-86.

69. Noland reflects on Cunningham and the avant-garde conundrum of innovating and becoming part of an established canon. Cf. *ivi*, pp. 86-87. I would suggest that Cunningham was less interested in challenging institutions (as Noland implies) than he was in testing and crossing boundaries in general.

70. Merce Cunningham, *Space, Time and Dance* (1952), in David Vaughan (Chronicle and Commentary by), *Merce Cunningham. Fifty Years*, cit., p. 67.

one of his earliest artist statements. In following this principle throughout his career, he strove to reduce dance to what he perceived to be its essence: space, time, and movement⁷¹. To highlight the spatial and temporal qualities of dance, Cunningham did away with the narrative linearity of traditional dance pieces. For example, he intentionally ignored the frontal vision of the proscenium stage by having his dancers turn their backs on the audience or he stressed the spatial extension and weight of the dancing body by contrasting rest and movement, tension and relaxation, horizontality and verticality.

In championing innovation over tradition Cunningham followed the lead of modern dance icons like George Balanchine (who revolutionized “classical” Ballet) or Martha Graham (as a leading figure in Modern Dance), both of whom he worked with in his early career⁷². As opposed to Graham, Cunningham championed a cerebral and technical approach over emotional expressionism. This applied to his overall choreographies as well as to every individual move or gesture, resulting in an intended lack of prescribed meaning and leaving maximum space for interpretation⁷³. This approach was famously criticized by politically engaged art historian Moira Roth as an “aesthetic of Indifference”⁷⁴. In the more factual words of dance scholar Sabine Huschka, the conscious and «complexly coordinated use of the body» gives Cunningham’s choreographies the appearance of «a changing structure»⁷⁵. From this point of view Cunningham’s minimalism creates an aesthetic distance between dancers and spectators, which once again resonates with Michael Fried’s concept of theatricality. This particularly applies to *Events* as fragmented compositions, happening in different places simultaneously. The 360-degree view of the museum space further underlines the decentered and multidirectional spatial qualities of Cunningham’s aesthetic, the visual artworks highlighting its pictorial/sculptural qualities. Interestingly, in terms of temporality, Cunningham adhered to a traditional event-like format and never fully adapted his work to the temporality of museum exhibitions, something only choreographers of later generations would embrace⁷⁶.

Cunningham was a driving force behind the intermedia art experiments of the 1950s and 1960s. Instead of creating an integrated “total work of art”, however, he strove for coexistence and repeatedly

71. «Dancing is movement in time and space» (Cunningham quoted in Sabine Huschka, *Merce Cunningham und der moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2000, p. 206).

72. Cunningham studied with Martha Graham and was one of the first male dancers to become part of her company. He worked with her from 1939 to 1945. Following Graham’s advice, he took classes at the New York City Ballet during Balanchine’s era.

73. Noland rightfully points out that Cunningham’s choreographies were often inspired by actual situations or stories so there was never a complete absence of meaning or narrative. Cf. Carrie Noland, *Merce Cunningham. After the Arbitrary*, cit., p. 3.

74. Cf. Maria Roth, *The Aesthetic of Indifference* (1977), in «AND Journal of Art & Art Education», n. 22, 1990, pp. 3-12.

75. «Komplex koordinierten Körpergebrauch, dessen Bewegungen einen ruhigen, durchdachten, weil bewussten Körper artikulieren, der sich wie ein sich veränderndes Gebilde anschauen lässt» (Sabine Huschka, *Moderner Tanz Konzepte Stile Utopien*, Rowohlt, Reinbek 2002, p. 233). Translation by the author.

76. Such as Boris Charmatz or Xavier Le Roy. Claire Bishop points out that these artists took their «lead from the objectivity of Cunningham and Judson» (Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone*, cit., p. 28).

stressed that «[n]either music nor dance nor sets support[s] the other»⁷⁷, a state he referred to as to «co-mingle»⁷⁸. This concept of coexistence marked his lifelong partnership with John Cage as well as his collaborations with visual artists such as Robert Rauschenberg or Jasper Johns. It also defined the inner structure of his choreographies, many of which were composed of a varying number of separate and sometimes interchangeable modules coexisting in time. Yet again the *Event*-format stressed these qualities further. As opposed to stage productions, the photographs and installations in the Walker were not created as décor but they were truly coexisting works of art. More generally *Events* took the modular structure of Cunningham's work to the extreme. Including modules and fragments of modules from different works allowed for various Cunningham pieces to coexist in a single choreography.

From the early 1950s and throughout his career Cunningham applied chance procedures to combine pre-figured sets of movements. Like John Cage, he viewed chance as a gateway for life into art and as a possibility to add spontaneity to the creative process⁷⁹. Over the years, Cunningham used a variety of chance mechanisms, such as throwing coins or dice, drawing playing cards, or the Chinese oracle *I Ching*. In his view «working out a large number of dance phrases, each separately, then applying chance to discover the continuity» presented «almost constantly situations in which the imagination is challenged»⁸⁰. *Canfield* for example was such a “passage work”, composed of 27 segments that were in themselves composed by means of a card game. The striking site-specificity of the *Events* owed itself to such chance procedures which enabled an almost automatic adaptation of choreographed fragments to a given situation. Chance not only guaranteed a great spatial and temporal flexibility but also increased efficiency in the production process. Once the sequences and mechanisms had been rehearsed, a performance required relatively little preparation. As opposed to free improvisation, which Cunningham never fully embraced (as opposed to the dancers of the Judson Dance circle, especially the Grand Union), the application of chance procedures allowed him to implement routines, thus putting less pressure on the dancer's individual creativity but also preventing unwanted deviations from his original ideas⁸¹.

In sum, minimalist reduction and the concept of coexistence as well as the renunciation of narrative and suspense favored the modularization of Cunningham's choreographies which then could be disassembled and rearranged by chance principles. All of these concepts were relevant to Cunningham's work in general and particularly evident in his *Events*, which, therefore, are by no means a separate genre within his work but rather its continuation, or even its essence. As Noland rightfully

77. Cunningham quoted in Mike Steele, *The Merce Cunningham Dancers are an Institution Now. But After 30 Years... He's Still "Just Beginning"*, in «Minneapolis Tribune», 1972, preserved in A-WAC, Folder 2.

78. *Ibidem*.

79. Cf. Merce Cunningham, *Four Events that Have Led to Large Discoveries* (1994), in David Vaughan (Chronicle and Commentary by), *Merce Cunningham. Fifty Years*, cit., p. 276.

80. *Ibidem*.

81. A discussion on this issue is in Carolyn Brown, *Chance and Circumstance*, cit., p. 360.

stressed, avoiding meaning was not a central concern for Cunningham⁸², but rather to provide an openness for meaning to arise with every new situation. *Events* can be framed as a complex avant-garde mechanism or even automatism, designed to produce, through repetition and recombination, ever new and interesting spatio-temporal situations while being outstandingly flexible and versatile. Considering Cunningham's later fascination with computer-generated choreography, it seems justified to refer to his *Events* as proto-algorithmic and to link his practice to the rise of cybernetics.

Conclusion

Bringing the modules of this essay together, some striking conceptual overlaps between Cunningham's *Events* and the Walker's programming and architecture become visible. Both favored a reduced or minimalist aesthetic and an independent coexistence of artistic media, choreographic structures, or program segments. Both aimed to break up linear narratives by decentralizing and modularizing time and space, highlighting flexibility, and the freedom of the arts as well as a freedom of choice/of interpretation for the audience. Thus, both oscillated between a total specificity or adequacy, which they highlighted respectively, and a completely "neutral" adaptability as criticized by theorists like Moira Roth (regarding Cage and Cunningham), Michael Fried (regarding the visual arts) or Brian O'Doherty (regarding gallery spaces). Regardless of such evaluations, it seems evident that this mutual tendency towards a modularized flexibility and theatricality was an important factor in facilitating a new compatibility of dance and the museum at this historical point in time. For the audience, this meant a new level of physicality in the traditionally predominantly visual museum experience. It required a self-reflective awareness of being in space and offered a new freedom of interpretation that could be both challenging and inspiring. From the well-attended *Event #32* it can be concluded that this challenge met with great interest.

The ways in which the Walker's design changed over the years, architecturally as well as conceptually, indicated a turn towards visitor engagement and the contemporary which was mirrored by a steady increase of its live programs. Just as Sally Banes had suspected, and as the concept of the Barnes-building proved, the museum reacted fairly quickly to the performative expansion of the visual arts, paving the way for dance into the museum-program. However, this is only one side of the coin. Cunningham's approach to dance as a spatial structure or tableau also ascribed sculptural and pictorial qualities to dance, which along with the physical presence of visual artworks in many of his choreographies, makes his work appear particularly suited for museum spaces. Thus, the approximation of the visual and the performing arts at the medium and institutional levels was a two-way street. This may also apply, albeit with shifting parameters, to other institutions such as MoMA or the Whitney Museum and a range

82. This is Noland's central thesis. Cf. Carrie Noland, *Merce Cunningham. After the Arbitrary*, cit., pp. 4-5.

of Cunningham's contemporaries, especially the Judson Dance artists. More detailed research would be desirable in this respect, ideally also going beyond the nucleus of the US dance avant-garde and museum scene.

What can be learned from the example here is that the two-way approximation did not lead to coalescence. On the contrary, the spheres of the visual and performing arts continued to coexist. This was a necessary condition for both Cunningham and the Walker to stage their cooperation as a pioneering crossing of boundaries. As a dancer and choreographer, the "boundaries" Cunningham pushed (rather than crossed) with his *Events*, were those of (modern) dance/ballet and the theatre stage, his motivation was an avant-gardist curiosity for the unknown as well as entrepreneurial pragmatism. The Walker's frame of reference was that of a collecting contemporary art museum. From here, it was likewise looking to expand, aiming to provide an adequate platform for increasingly performative works of art as well as finding new ways to engage with its visitors. The resulting collaboration was additionally stimulated by the availability of public subsidies, which links the second wave of dance in museums closely to issues of (cultural) politics. Taking a step back, the concepts of coexistence or "unity in diversity" as well as the individual creativity championed by both Merce Cunningham and the Walker reflected (perhaps unknowingly) the liberalist ideals central to the domestic as well as foreign politics of the United States during the Cold War⁸³. Likewise, the mentioned drive for boundary-crossing by means of deconstructing and rearranging traditional norms and forms is of course a more general characteristic of the zeitgeist at the dawn of the postmodern era. However, as opposed to the radical negation of authority in the Judson Dancer's improvisational approach to dance, the collaboration between Cunningham and the Walker was marked by a very cautious relinquishing of control within a framework of clearly defined rules.

Finally, the close look at *Event #32* showed how dance in museums not only depends on innovative dancers and choreographers, but also pioneering "museum-impresarios" like Suzanne Weil, progressive museum directors like Martin Friedman, sufficient funding and institutional networks as provided by the NEA, and not least an open-minded public. All of this was provided in Minneapolis at this particular moment in time. More generally, the postmodern zeitgeist, the expansion of the arts, museums reacting to current societal shifts, and the major public funding initiatives provided the fertile ground for the second wave of dance in museums. Once this special constellation dissolved, this "second wave" gradually ebbed away, but never completely. Its legacy, and the legacy of Cunningham's *Events*, in particular, was to create a new sensibility within the dance community towards museums as a site for a dance, while *Events* also provided an interesting model for presence-oriented reiteration and conservation practices for museums. At the same time, many museums took to the Walker's model,

83. This concept of pluralism went hand in hand with the concept of individual freedom and was set against socialist ideas of collectivity.

forming performance and public programming departments, thus gradually institutionalizing dance events within the field of the visual arts. As seen in this example, staging dance in a museum does not necessarily lead to its fixture or confinement, but on the contrary, museums may readily embrace the ephemeral and fluid nature of dance.

Marie-Louise Crawley

«This a different angle»: Dancing at the Louvre

Introduction: A Story of Falling Statues

It is June 2020: I am writing this article in the same week that a group of protestors in Bristol (UK) pulled a statue of slave-trader Edward Colston¹ from its pedestal and rolled it into the harbour waters; the same week that the streets of Oxford (UK) resounded with renewed calls that “Rhodes Must Fall” and the statue of British colonialist Cecil Rhodes be removed from the façade of one of its Colleges; the same week that the statue of the West Indian merchant and enslaver Robert Milligan was removed from the West India docks in London (UK); and the same week that, across the Channel, a statue of Léopold II was toppled in Antwerp, Belgium. These calls and actions for colonial statues to fall have come in the wake of global Black Lives Matter protests sparked by the killing of an unarmed black man, George Floyd, by a police officer in Minneapolis (USA) on 25th May 2020. In the UK, much of the public and, particularly, the right-wing media discourse on this statue toppling, monument removing and renaming of buildings has focussed on what this might mean in terms of erasing, re-writing or even – and here, the irony is astounding – “white-washing” history². Yet the historiographical argument is clear: while the toppling of statues does not erase but rather highlights history, it is statues themselves that have contributed to the erasure of specific stories of people and cultures for centuries. As historian Tanja Bueltmann reminds us, statues are often far less historical than they are ahistorical, as they are

1. Edward Colston (1636-1721) was a Bristol-born merchant, philanthropist and Tory member of parliament who was heavily involved in the transatlantic slave trade, eventually becoming Deputy Governor of the Royal African Company (1689-90). His legacy in Bristol has long been debated with repeated calls for his statue to be removed. Cf. Olivette Otele, *Slavery and Visual Memory: What Britain can learn from France*, in «Open Democracy», August 29th 2016, online: <https://www.opendemocracy.net/en/beyond-trafficking-and-slavery/slavery-and-visual-memory-what-britain-can-learn-from-france/> (accessed 24/10/2020). On 7th June 2020, Colston’s statue was finally toppled by Black Lives Matter protestors and thrown into the harbour. The statue has subsequently been removed and will now be placed in a museum, along with the ropes that were used to topple it, and placards from the protest.

2. See, for example, the British Prime Minister Boris Johnson’s statements on Twitter following the toppling of Colston, where he wrote that «to tear [statues] down would be to lie about our history, and impoverish the education of generations to come», as cited in Peter Walker – Alexandra Topping – Steven Morris, *Boris Johnson Says Removing Statues is to Lie About our History*, in «The Guardian», June 12th 2020, online: <https://www.theguardian.com/politics/2020/jun/12/boris-johnson-says-removing-statues-is-to-lie-about-our-history-george-floyd> (accessed 19/6/2020).

selective in their historicising³. Statues are about who has the power to select what, and whom, we remember, and whom, and what, we forget. This is a matter of who is held up on a pedestal and who has the power to put him there.

The actions of those protestors on a summer's Sunday afternoon in Bristol should not cause us, as historian Charlotte Riley puts it, «to worry about “re-writing” history [because] it's literally what historians do»⁴. As Riley points out, historians are constantly engaged in the process of re-evaluating and reinterpreting the past: she reminds us that while «the past may be dead [...] history is alive, and it is constructed in the present»⁵. As such, the Black Lives Matters protestors in Bristol, Oxford, London and Antwerp are not only history-makers themselves; they can, in fact, be seen as historiographers, and their actions as publicly debating, questioning and re-writing history. Through such actions, at least in Britain, the lines of public debate about heritage and racism are now being decisively re-evaluated and redrawn. The context of the Black Lives Matter protests have enabled citizens to powerfully use statues and museums as public spaces to re-frame how we think and feel about difficult and uncomfortable histories of colonialism, slavery, oppression, and about anti-blackness and social justice in the twenty-first century. In Britain, they are becoming places where the public can assemble to acknowledge the on-going nature of the country's colonial past and together work for collective, transformative action. Sometimes, bringing a statue down with ropes and rolling it into the harbour is part of that action. In statues and in museums, historically, we see a tidy, if subjective, curating of the past. Both are sites of public memory, of common remembering; they are where we come together to remember (or to forget) and where what we remember (and what we forget) is very often decided for us, where the past is neatly boxed into a glass display case, curated and framed for us in a very specific way. However, the past cannot always be so tidily enclosed, framed and mummified. Sometimes the glass of the vitrine must be smashed and the statue must fall as we confront those difficult and uncomfortable histories.

However, it is important to note that due to the institutional developments brought about by the movement of the “New Museology”⁶, museums have gradually become – and are still becoming – much more fluid, transient spaces where the historicized past meets the present moment. Even if we believe that Colston's statue should remain lying at the bottom of the Atlantic, its removal and the plan to eventually place it in a museum along with the ropes that toppled it and Black Lives Matter placards

3. Cf. Tanya Bueltmann, Twitter thread, June 9th 2020, online: https://twitter.com/cliodiaspora?ref_src=twsrc%5Egoogle-%7Ctwcamp%5Eserp%7Ctwgr%5Eauthor (accessed 19/6/2020).

4. Charlotte Riley, *Don't worry about “rewriting” history*, in «The Guardian», June 10th 2020, online: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/jun/10/rewriting-history-historians-statue-past> (accessed 24/10/2020).

5. *Ibidem*.

6. Since the 1970s, museums have undergone significant and radical changes, with political and economic pressures leading to a shift away from collections and towards a more viewer-centred ethos. This self-reflexivity that attempts to ensure greater accessibility to these public spaces and to put an end to the traditional elitism of the museum has become known as a “new museology”.

becomes an important action too. Significantly for my argument here, it is within such a framework of the historicised past meeting the present moment that performance has entered the museum. As museology scholar Helen Rees Leahy suggests, it is «the inherent transience and fluidity of performance that confronts the apparent solidity and stasis of the museum»⁷. Performance in the museum can be part of a confrontation with the past: not only smashing through the glass of the vitrine, but also finding ways for that fragmented and fragmentary past to be reassembled in different ways. Through performance, history can be re-membered differently and previously erased or deliberately forgotten histories can resurface⁸.

In witnessing the collective protests and statue toppling that have been occurring, I have been prompted to think again about dance in the museum and what I have elsewhere termed dance's potential in the museum to be a means of «radical archaeology»⁹. Following archaeologists Michael Shanks and Christopher Tilley's groundbreaking argument, I have previously argued that the dancer in the museum is navigating past and present. Like the Bristol protestors, in her own way, she is statue toppling; she is “doing” history, remembering, story-telling. For choreography, like archaeology, continually inscribes «the polyvalent qualities of the past»¹⁰ in its present-ness. However,

whereas archaeologists aim to survey, excavate and produce texts, and there is rarely recourse to an empathetic (or bodily) understanding of the past, in my own museum practice, the dance aims to communicate the emotions and sensations of [female] bodies from the past to its viewers and to encourage in them an empathetic, visceral connection to the past¹¹.

This “radical archaeology” that takes place in the *bodies* of both the dancer and the viewer, is an essential principle behind my own dance practice in the museum where the choreographic reassembly of fragments of bodies, stories and perspectives (akin to an archaeological re-piecing together of broken shards) points to a mode of dismembering and remembering history¹². As a white feminist scholar, I

7. Helen Rees-Leahy, *Watching Me, Watching You: Performance and Performativity in the Museum*, in Tony Jackson – Jenny Kidd (edited by), *Performing Heritage: Research, Practice and Innovation in Museum Theatre and Live Interpretation*, Manchester University Press, Manchester 2011, pp. 26-38: p. 28.

8. On notions on the dismembering and remembering of history through performance in the archaeological museum, see further Marie-Louise Crawley, *Likely Terpsichore? Dancing in the Museum of Ancient History and Archaeology*, in «Performance Paradigm», n. 13, 2017, pp. 66-79; Marie-Louise Crawley, «*The crafted body*»: *Thoughts on Dancing, Viewing and Remembering*, in Simon Ellis – Hetty Blades – Charlotte Waelde (edited by), *A World of Muscle, Bone and Organs: Research and Scholarship in Dance*, C-DaRE, Coventry 2018, pp. 59-75; Marie-Louise Crawley, *Dance as Radical Archaeology*, in «Dance Research Journal», vol. LII, n. 2, 2020, pp. 88-100.

9. Marie-Louise Crawley, *Dance as Radical Archaeology*, cit., p. 88.

10. Michael Shanks – Christopher Tilley, *Re-Constructing Archaeology: Theory and Practice*, Routledge, London 1992, p. 20.

11. Marie-Louise Crawley, *Dance as Radical Archaeology*, cit., p. 93.

It is worth noting that there is some overlap with my own propositions in the field of sensory classical archaeology (e.g. Eleanor Betts, *Senses of the Empire: Multisensory Approaches to Roman Culture*, Routledge, Abingdon 2017) but sensory classical Roman archaeology has, to date, mainly focused on the sonic and haptic rather than the kinaesthetic.

12. My idea of dance as radical archaeology also chimes with work being proposed in the fields of both phenomenology and sensory studies in archaeology. I am indebted to the Sensory Studies in Antiquity network

have always thought of dance's radical potential in the museum for doing historiography in terms of revealing previous unrealized female histories in a traditionally patrilineal space. In the wake of the Black Lives Matter protests, my attention has turned once again to the "whiteness" of the marble statues in the archaeological museum – and indeed my own white body and the white mask that I wear in my museum dances¹³ – and I have begun to think about the potential for dance as radical historiography for bodies of colour rendered invisible (or only partially visible) by a tidy and oppressive curating of history. In this week of statue toppling, I have thought repeatedly of one very striking museum dance that deserves another look in the light of black lives mattering: *APESHIT*, a 2018 music video by hip-hop artists the Carters (otherwise known as Beyoncé and Jay-Z).

***APESHIT* (2018): The Carters' Louvre takeover**

Directed by Ricky Saiz and choreographed by Flemish-Moroccan choreographer Sidi Larbi Cherkaoui, *APESHIT* was the first music video to be released from the Carters' album *Everything is Love* (2018). Filmed inside France's Musée du Louvre over two nights in May 2018, the video was released on June 16th 2018. As concerns how radical dance can be in an art history and archaeology museum, *APESHIT* is quite the statement. With their chorus of dancers, all men and women of colour, Beyoncé and Jay-Z stage a take-over of the museum and, in doing so, powerfully dance, rap and sing, underscoring themes of cultural ownership, protest and the resistance of black bodies and histories in whitewashed spaces and, by extrapolation, throughout History. As art historian James Smalls has written, this video is «all about bodies [...] about establishing a new order in which black bodies seize and command cultural and physical spaces from which they have traditionally been excluded and are typically marginalized»¹⁴. Indeed, as Jay-Z raps in a lyric that repeats throughout the track, the perspective on how this performance work presents black history and the representation of bodies of colour is clear: «this a different angle». This is a work about reimagining history, and about reassembling "collections" so that they include, and focus on, black bodies¹⁵.

Above all, it is important to note the high and complicated stakes of the video's location given the Louvre's status as one of Europe's most famous art and history museums. On one level, in a track that

(www.sensorystudiesinantiqy.com) for pointing me towards the current promotion of the study of senses in the ancient world among archaeologists and ancient historians.

13. See my performance in *Likely Terpsichore? (Fragments)*, Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford (UK), 2018, online: <http://podcasts.ox.ac.uk/likely-terpsichore-fragments-solo-duration-dance-work> (accessed 19/6/2020).

14. James Smalls, *Crazy in Louvre how Beyoncé and Jay-Z Exploit Western Art History to Ask Who Controls Black Bodies*, in «Frieze», 29th June 2018, online: <https://frieze.com/article/crazy-louvre-how-beyonce-and-jay-z-exploit-western-art-history-ask-who-controls-black-bodies> (accessed 19/6/2020).

15. Throughout this essay, following definitions outlined by Reni Eddo-Lodge, I use bodies of colour to describe bodies that are not white; and the word black «to describe people of African and Caribbean heritage, including mixed-race people», cf. Reni Eddo-Lodge, *Why I'm No Longer Talking to White People about Race*, Bloomsbury, London 2017, p. xvi.

speaks of Beyoncé and Jay-Z's fame, wealth and having "made it" despite the odds – «I can't believe we made it», as they rap throughout – that the Carters can afford to hire out the Louvre for two nights to make a music video in which the first and last shots of them show them in a private audience with Leonardo da Vinci's *La Gioconda* (c. 1503-1506) is a clear demonstration of their wealth. Yet the choice of location for this particular video goes deeper. Indeed, it is about *status* in all senses of the word. As I have outlined above, museums are where we come to remember our past, and our art and our cultural history. Furthermore, they are complicated spaces where not only is culture and history displayed but where it is curated. They are public archives in the ancient Greek sense of the home of the ἄρχων, the tyrant who holds the power – and it is those in power who choose what is displayed in, and excluded from, museum collections. As classicist Helen Morales is quick to point out, the Louvre museum houses about six thousand paintings, «but only twenty-one women artists have works in the collection, and none are identified as women of colour»¹⁶. In addition, there are few works in the collection that feature people of colour who are not slaves¹⁷. Originally a royal palace and a private art collection, the Louvre was turned into a national, public and free space in 1783. Its layout – and the layout of the galleries that are principally featured in *APESHIT* – was originally designed to show France as the rightful heir to the traditions of ancient Egypt, Greece, Rome and the Italian Renaissance. However, like many other archaeological and art history museums that face accusations of theft, unethical acquisition and cultural appropriation, the Louvre's is a murky history with many "masterpieces" stolen by Napoléon Bonaparte, emperor of France. Stories of plunder and of cultural appropriation lie at the very heart of the Louvre's transition from private palace to public museum. As Morales outlines, further complicating matters is the vision of Napoleonic France as the "new" Rome. The Louvre's foundational narrative is that of classical antiquity as the basis for Western European civilisation, «a by-word that is once more becoming code for white Euro-American superiority»¹⁸. The Napoleonic galleries of the Louvre are whitewashed spaces. What is significant in Beyoncé and Jay-Z Carter's "takeover" of the Louvre is exactly that: theirs is a takeover of a traditionally white space with bodies of colour. However, not only does *APESHIT* «criticise the exclusion of black people and culture from the Louvre [...] it also goes beyond that, by reimagining the space and its collections in ways that create new icons, perspectives, and priorities. It acts as a kind of restorative myth-making»¹⁹.

16. Helen Morales, *Antigone Rising: The Subversive Power of the Ancient Myths*, Wildfire, London 2020, pp. 99-119: p. 110.

17. Most of the art from Africa, Asia, Oceania and the Americas is housed in another of Paris' museums, the Musée du Quai Branly; and only a very small collection is displayed in the Denon wing of the Louvre.

18. *Ivi*, p. 108. Recent classical scholarship (Donna Zuckerberg, *Not All Dead White Men: Classics and Misogyny in the Digital Age*, Harvard University Press, Cambridge 2018; Helen Morales, *Antigone Rising*, cit.) has pointed out that this may be partly due to the current rise of online "red pill" communities who appropriate ideas from classical antiquity to justify misogynist and racist narratives.

19. Helen Morales, *Antigone Rising*, cit., p. 111.

As such, *APESHIT* is quite clearly dance performance as radical historiography. The title of the work itself is indicative of this: “apeshit” is a North American slang term for “expressing wild excitement and anger”²⁰. When the Carters sing here about the «crowd going apeshit», they mean it in a double sense: not only in terms of excited audiences enjoying their performances, but in terms of a crowd of angry protestors. While protest and social consciousness are not new themes in hip-hop culture²¹, a hip-hop protest in such a space as the Louvre is a new development²². Beyoncé, Jay-Z and their dancers are indeed raving in the Louvre, in both senses of the word, and they have every cause to do so²³.

Re-framing History

APESHIT opens reflectively, in relative silence, which might be likened to the ambient silence of the museum, bar the noises of passing traffic, a church bell tolling and the wail of a police siren denoting the sign of things to come. It is night and outside the museum a black male dancer with angel wings (reminiscent of a figure from director Wim Wenders’ *Wings of Desire*, 1987) crouches on the stone steps of the Louvre’s *parvis*, clasping his hands in a gesture of prayer or even, perhaps, wringing them in anguish. The video then cuts to a shot of the ceiling of the Louvre’s *Galerie d’Apollon*, bathed in pink, blue, green and yellow light. There is a series of fragmented close-ups of a painting of the Virgin Mary, perhaps holding the body of Christ, once taken down from the cross in some sort of *Pietà*, a motif that will later be repeated in the video with a woman holding a male body close to her. We hear the sound of footsteps on the museum’s marble floors drawing closer and as soon as the beat begins, an establishing

20. Nor can we ignore the title’s allusion to the racist trope of comparing black people to apes, an idea that is also clear in Jay-Z’s final solo verse («I’m a gorilla in the fuckin’ coupe/Finna pull up in the zoo/I’m like Chief Keef meet Rafiki, who been lyin’ “King” to you?»). Furthermore, at various points underneath the beat, there is a sample of the sound of apes screaming. In the Eighteenth Century galleries of the Louvre, these lyrics and sound effects resound loudly: we cannot help but be reminded of racist Eighteenth Century anthropological studies of racial difference.

21. Since its origins in the Bronx, New York City (USA), in the early 1970s, protest has been a motif running through hip-hop culture and hip-hop has spoken loud to racial inequity. Early examples include Grandmaster Flash and the Furious Five’s *The Message* (1982) and Public Enemy’s *Fight the Power* (1989).

22. However, as Alicia Caticha has pointed out, rap has been performed at the Louvre before: in 2006, writer Toni Morrison invited slam poets from Paris’ suburbs to perform in front of Géricault’s *Raft of the Medusa*, the same painting we see Jay-Z rapping in front of in *APESHIT*; cfr. Alicia Caticha, *Madame Récamier as Tableau Vivant: Marble and the Classical Ideal in Beyoncé and Jay-Z’s Apesh*t*, in «Journal 18: A journal of Eighteenth Century Art and Culture», 27th January 2020, online: <http://www.journal18.org/nq/madame-recamier-as-tableau-vivant-marble-and-the-classical-ideal-in-beyonce-and-jay-zs-apesht-by-alicia-caticha/> (accessed 19/6/2020). On the 2006 performances, see further Alan Riding, *Rap and Film at the Louvre? What’s Up With That?*, in «New York Times», 21th November 2006, online: <https://www.nytimes.com/2006/11/21/books/21morr.html> (accessed 19/6/20).

23. While the analysis that I offer here is predominantly from a dance perspective and a musical analysis is beyond my intention, it is worth noting *APESHIT*’s connection to trap music, a sub-genre of hip-hop that emerged in Atlanta (USA) in the 1990s. *APESHIT* adheres to common trap conventions, alternating between sung and shouted moments, the rapid triple flow of the rapping punctuated by vocal adlibs and noise elements. As such, the song itself is «a sonic palimpsest» (Gabriel Ellis, *On APESHIT’s Trapness*, in «Journal of Popular Music Studies», vol. XXX, n. 4, December 2018, pp. 22-24: p. 23), a complex layering of musical and verbal fragments, marked by striking antiphony that serves to both express individuality and affirm collective identity (cf. Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Boston 1993, p. 79).

shot shows Beyoncé and Jay-Z in his and hers pastel suits standing in front of *La Gioconda* and looking directly to camera. A tracking shot pulls focus away from the famous painting to the figures standing in front of it: the famous white face fades away, as the famous black faces come into view. More than the white face figure fixed in pigment on the canvas, the Carters' are living, breathing faces and bodies. The shot that follows sees the Carters standing at the top of the museum's famous Daru staircase, standing underneath the winged *Nike of Samothrace*, a chorus of female dancers wearing flesh-coloured bodysuits in a variety of skin tones lying on the staircase. As the first lyrics begin, the dancers rise up in unison in a series of Graham-style "pleadings" (a series of repetitive contraction and release movements lying prone). With this movement, and the still, sculptural bodies suddenly stirring into dance action, a collection of statues come to life, so begins the Carters' fast-paced museum tour which throughout combines striking juxtapositions of movement and stillness, interspersing Cherkaoui's choreography with still images from the museum collection. As such, this is a (art) history tour being re-written in the moment of performance by the bodies of colour occupying the traditionally "white" space²⁴. As several commentators (Helen Morales, *Antigone Rising*, 2020; James Smalls, *Crazy in Louvre*, 2018) have pointed out, throughout the video, there is a vibrant juxtaposition between the sculptural or painted white bodies in the museum and the dancing black bodies, between the stillness of the white marble sculptures and the mobility of the black dancers: «There is a sheer joy in the contrasts here: between the white bodies on the walls and the black bodies in front of them, between the powerful movement of the dancers and the stillness of the artwork, between the reverent silence of the museum and the exuberant sound of the music»²⁵.

However, from a dance analysis point of view, I would argue that the relationship between stillness and movement here is yet further meaningful and complex. It is more than a simple juxtaposition of "white" fixity and "black" mobility. At several points, as I will argue further below, it is the shifting of the dancers themselves between stillness and movement that is perhaps more significant.

Throughout, the Louvre's collection becomes the backdrop for the dance and the music; the viewer's focus is consistently drawn to the dancing, singing bodies in the foreground. This shift in focus points to the Carters, and not the Louvre collection, as the real artwork²⁶. In another shot that occurs later in the video, a chorus of dancers positioned on plinths supplant the museum's white classical sculptures. Here, I am reminded of the Bristol protest where, once Colston had been toppled, black

24. Interestingly, following the video's release, in July 2018 the Louvre began to offer ninety-minute guided tours based on the works featured: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/louvre-beyonce-jay-z-apeshit-video-696636/> (accessed 19/6/2020).

25. Helen Morales, *Antigone Rising*, cit., p. 112.

26. This is not a new approach for Jay-Z, who used a similar technique in the video of his single *Picasso Baby* (2013), which was filmed at New York's Pace Gallery (USA) and inspired by the work of performance artist Marina Abramović (in particular, *The Artist is Present*, 2010). In the video, Jay-Z is positioned on a stage as the "artwork", and gallery visitors queue to have the opportunity of him performing the song directly to them as a one-to-one experience.

activist bodies took up the empty space on the plinth to further protest. By their action of taking up Colston's place on the plinth, they could be seen to be "re-writing" history, their bodies supplanting his. In *APESHIT*, the Carters and their dancers quite literally step into the museum collection, and through such an action, they ask the viewer to reflect upon how the art collection – and history – is being re-framed. Choreographically, the apotheosis of this re-framing comes with Beyoncé's powerful dancing as she agitates swathes of white material in front of the winged *Nike of Samothrace*. The headless body of the sculpture is here eclipsed by the vibrancy of the live dancer: the classical "white" Nike (the ancient Greek goddess of Victory) is eclipsed by a victorious and famous black woman, re-making herself into a living mythological heroine, framing herself as no less than a living goddess²⁷. At another moment in the video, Beyoncé stands in front of the famous *Venus de Milo* sculpture – the first time she is in stillness, at two later- points she is dancing – and both her still pose and then her movements echo the statue's form and point out its fragmentation. Beyoncé's arms "complete" the fragmented statue and, as such, the dance does the work of the restoration and the reworking of history. For me, both these examples of Beyoncé's dance in the Louvre work as examples of what I call the "fragmentary monumental", an action that – by "completing" the fragmentary presentation of monuments in the museum, through the dance, present a different angle of the collection and might thus be able to resituate oppressed bodies on the inside of power but on their own terms, and, eventually, to enable an alternative means of viewing history.

Furthermore, as she dances in front of both of these classical sculptures, the juxtaposition of Beyoncé's «black body with the white marble challenges long-held assumptions about whiteness, antiquity and beauty»²⁸. It reminds the viewer to question the power of the "whiteness" that is at stake in the museum. Indeed, as recent classical scholarship²⁹ has reminded us, not all ancient statues were white. They were polychromatic: they were brightly coloured, and they did not always portray white people. The striking way in which the statues in *APESHIT* are lit – particularly the blue light cast on the white *Venus de Milo* and on *Hermes Tying His Sandal* – points out this forgotten polychromy. The lighting of the statues and the dancing bodies in front of them remind us that history is not always what it seems; it is not always what those in power have told us it is. The juxtapositions at work here again

27. It is important to note that Beyoncé has a history of reworking mythical heroines and goddesses into her imagery and her performances: she has previously cast herself as Venus (in a series of photographs on Instagram in 2017 to announce her pregnancy), Nefertiti (Coachella performance, 2018), and as the Yoruba goddess Oshun, Venus and the Virgin Mary (Grammy Awards ceremony, 2017). On this, see further, Helen Morales, *Antigone Rising*, cit., pp. 104-109. As Helen Morales points out, in this, Beyoncé is part of a wider tradition of black activist feminist art – see Kara Walker's installations *A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby* (2014) and *Safety Curtain at the Vienna State Opera House* (1998-1999); hip-hop artist Monae Smith's work as Medusa, "the lyrical seducer", Dorothea Smartt's poetry collection *Connecting Medium* (2001) and Robin Coste Hughes' poetry collection *Voyage of the Sable Venus* (2017).

28. Helen Morales, *Antigone Rising*, cit., p. 113.

29. Especially Sarah Bond, *Why We Need to Start Seeing the Classical World in Color*, in «Hyperallergic», June 17th 2017, online: <https://hyperallergic.com/383776/why-we-need-to-start-seeing-the-classical-world-in-color/> (accessed 19/6/2020).

point out how the traditionally curated vision of European history has, like its classical statuary, been whitewashed. Throughout this video, it is the power and “liveness” of the dance that helps the viewer to see this.

One of the video’s most powerful dance sequences sees Beyoncé in the centre of a chorus-line of female dancers in their nude bodysuits, positioned directly in front of Jacques-Louis David’s *Sacre de l’empereur Napoléon I^{er} et couronnement de l’impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris, le 2 décembre 1804* (1807). In the way that the shot is framed both choreographically and cinematographically, it appears that Napoléon is crowning Beyoncé rather than the Joséphine. The black Creole woman³⁰ replaces the white Creole woman, just as «Beyoncé and Jay-Z become the new royalty of the Louvre»³¹. The choreographic crowning physicalizes the motif of the couple as Twenty-First Century royalty taking over the Louvre “palace”, a space previously denied to bodies like theirs; a motif that echoes throughout the song in the recurring lyric, «I can’t believe we made it». This same lyric takes on greater significance when it occurs first with the couple’s sculptural stillness in front of the sculpture of the *Great Sphinx of Tanis*, and then again with the group shot of the crowd of dancers moving furiously and “going apeshit” in the same location. For while the Louvre displays ancient Egyptian art along with the ancient Greek and Roman art, and can thus be seen to be appropriating and claiming African art as part of a Eurocentric art history, this lyric sees the Carters claiming this heritage back: the line «I can’t believe we made it» here speaks to African artists and their descendants. There is something significant in the stillness within the dance at these moments, in the ways in which Beyoncé, Jay-Z and the dancers shift from sculptural stillness into sudden, vibrant motion. For me, this speaks back to performance theorist André Lepecki’s reading of anthropologist Nadia Seremataki’s concept of «still-acts»³² as the moment of the refusal of «the sedimentation of history into neat layers»³³. It is that moment of stillness before the eruption into movement where the layers of history come crashing away, that «*moment of exit from historical dust*»³⁴. In such moments, the stillness in the dance allows for a different temporality, a new relationship with the time and space of history, one that is no longer chronological, but unstable, contractile and fragmentary, one that is no longer diachronic but synchronic, allowing different angles, different stories, different bodies and different histories to emerge.

As such, *APESHIT* consistently reframes European art history and thus also reframes perspectives on race, bodies and power. Not only is background swapped for foreground, but tiny details in paintings are focussed on and positioned in sharp juxtaposition with the dancing, moving bodies, so

30. Beyoncé makes claim to her Creole ancestry in her song *Formation* (2016). Joséphine de Beauharnais was born in Les Trois-Îlets, on the Caribbean island of Martinique.

31. Helen Morales, *Antigone Rising*, cit., p. 113.

32. André Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, Routledge, Abingdon 2006, p. 15.

33. *Ibidem*.

34. Nadia Seremataki, *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, University of Chicago Press, Chicago 1994, p. 12 (my emphasis).

that bodies that have previously been hidden or rendered invisible in the art-works themselves are revealed. While several art historical studies have already to date examined this in detail³⁵ and the close focus of this article is on the choreographic, I do want to cite one example here and that is Paolo Veronese's *Le nozze di Cana* (1563). In this canvas, the black bodies of servants are present in the painting, but they are hidden in corners and easily overlooked; juxtaposed with the vibrancy of the dancers' bodies, they are suddenly thrown into sharp relief. The viewer is called to do the work to see the bodies that have historically been overlooked: it is the dancers' dancing bodies that offer the lens through which we might re-view these painted bodies, and begin to reassemble bodily histories previously rendered invisible. This re-viewing becomes yet more pressing as, throughout the video, there are significant allusions to artworks by artists of colour that have, until now, been "invisible" in such a canonical space as the Louvre. For example, the hair-styling scene in front of *La Gioconda* echoes a painting from Carrie Mae Weems' *Kitchen Table Series* (1990) and the hand-holding dance of Beyoncé and her chorus in front of David's *Coronation* is reminiscent of Faith Ringold's story quilt, itself significantly entitled *Dancing at the Louvre*³⁶ and from which I have borrowed the title for this essay. Through such rich visual allusions, akin to the culture of inter-textual and musical sampling in hip-hop, the Carters can be seen to be reclaiming a space for artists of colour in the "white" space of the Louvre: and it is both the positioning and movement of the dancers' bodies that enable this powerful re-visioning. *APESHIT*'s visual and choreographic call to review received historical narratives gains in urgency throughout its six minutes: however, it is particularly potent at the moments where the choreography becomes explicitly one of protest.

Broken bodies, protesting bodies

It is undeniable that protest is a central theme of *APESHIT*. At times, the crowd «going apeshit» is an angry, dancing crowd. This anger is no less eloquent, but arguably more so, for the shifts between the fluidity and vibrancy of the choreography and the stillness at work within it. As I have pointed out above, sometimes this is a shift between the still images of the artwork and the moving, dancing bodies; sometimes, it is the stillness within the choreography that does the work of protest. In the following section, I want to offer a close examination of three striking examples of where in the video this can

35. See especially Constance Grady, *The meaning behind the classical paintings in Beyoncé and Jay-Z's Apeshit*, in «Vox», 19th June 2018, online: <https://www.vox.com/culture/2018/6/19/17476212/apeshit-video-beyonce-jay-z-carters-portrait-negresse-benoist> (accessed 19/6/2020); Ariel Lebeau, *An Art History Expert Breaks Down Beyoncé and Jay-Z's APESHIT Video*, in «Fader», June 18th 2018, online: <https://www.thefader.com/2018/06/18/beyonce-jay-z-apeshit-art-history-expert-louvre-mona-lisa> (accessed 19/6/2020); Carol Vernallis, *Tracing the Carters Through the Galleries*, in «Journal of Popular Music Studies», vol. XXX, n. 4, December 2018, pp. 11-70.

36. See Dan Cameron (edited by), *Dancing at the Louvre: Faith Ringgold's French Collection and Other Story Quilts*, University of California Press, Berkeley 1998.

be seen to be happening. The first is the inverted still image of the still bodies of the dancers on the Daru staircase mentioned above. Following the shot of their bodies moving in bursts of contraction and release, in convulsive Graham-style pleadings that, traditionally in Graham-based technique, can express moments of extreme emotional power, the dancers' bodies become quiet and motionless. Here, the shot is inverted and we see the still bodies of colour seemingly suspended or hanging upside down. There is a clear visual and spatial allusion to historical drawings of enslaved bodies in the hold of a slave ship. It is perhaps the first indication in *APESHIT* of the oppressed black body³⁷. Furthermore, commenting on the Daru staircase sequence, Cherkouai states how he felt that this moment was «my way of paying homage to the contraction of Martha Graham. I made it my own, so it had this kind of crunch effect, yes. You pull inside and then back, *like you're broken and then returned to stillness*»³⁸.

Cherkouai's image of the contraction and release movement here being a moment of the body breaking, fragmenting, and then returning to sculptural stillness, in addition to the stillness of the freeze-frame on the suspended "broken" bodies on the staircase, can be seen as another moment of the "fragmentary monumental": it is a moment of not so quiet protest.

Similarly, another striking moment of stillness is the lingering shot of two dancers seated in front of David's *Portrait de madame Récamier* (1800). The dancers are connected by their heads to the same length of white cloth turban, which prefigures the white wrapped head-cloth in Marie-Guillemine Benoist's *Portrait d'une femme noire* (1800), formerly known as *Portrait d'une négresse*, which appears towards the end of the video. The dancers' connected bodies echo the composition of the painting: there is no dancing, singing or rapping at this point, just a moment of quiet stillness between the dancers' bodies and the painted body on the canvas. However, in its choreographic composition, this is a moment of choreographic quietness that speaks volumes. As art historian Alicia Caticha has argued, the image can be seen to be reworking the *tableau vivant* tradition of the Eighteenth Century, with the Carters appropriating «this self-referential parlor game as a visual analogy for their own success in a culture of systemic racism»³⁹. While art historian and curator Georgina Downey⁴⁰ has noted how

37. The suspended, "hanging" image is perhaps also reminiscent of the «strange fruit hanging from poplar trees» that Billie Holliday sings of *Strange Fruit* (1937), a song protesting about the lynching of black Americans in the American South.

38. Cherkouai cited in Michelle Kim, *The Choreographer for the Carters' APESHIT Video on Being Inspired by Mythology and Martha Graham*, June 21st 2018, online: <https://pitchfork.com/the-pitch/choreographer-beyonce-jayz-apeshit-video-interview-inspired-by-mythology-martha-graham/> (accessed 19/6/2020), my emphasis.

39. Alicia Caticha, *Madame Récamier as Tableau Vivant*, cit. This is not the first time that performance in the museum has used the idea of reworking the *tableau vivant* to make a political statement – see further Manuel Pelmus and Alexandra Pirici's *Public Collection* (2016) where, through what the artists term «continuous actions», performers in the museum use their bodies to re-enact artworks on display, and physical, bodily enactment becomes a strategy to attempt to (re)-claim history. Another example might be the museum dance works of choreographer Alexis Blake such as *Allegory of the Painted Woman* (2012-2015) and *Conditions of an Ideal* (2016).

40. Georgina Downey, *Beautiful No-Bodies? The Dancers in Beyoncé and Jay-Z's Apeshit*, August 6th 2018, online: <http://www.georginadowney.com/writing-and-art-a-blog/2018/8/6/beautiful-no-bodies-the-dancers-in-beyonc-and-jay-zs-apeshit> (accessed 19/6/2020).

this scene may also have echoes of Ulay and Marina Abramović's performance *Relation in Time* (1977) where the two artists knotted their hair together for seventeen hours, Caticha points out how the long white headscarf more significantly makes reference to photographer John Edmond's 2017 series, *Du-Rags*. The du-rag itself has its origins in headscarves of enslaved women and so the dancers in front of the Récamier portrait through their «bodies [...] make present what is absent: the slave labor that was responsible for the consumerist luxuries in David's *Portrait de madame Récamier* and Eighteenth-Century French culture writ large»⁴¹.

Furthermore, the du-rag is a motif that is positioned in opposition to the white ideal of the neo-classical dress of Madame Récamier and in its sculptural folds, it also stands in opposition with the marble statuary that we see throughout the video. Beyoncé too embraces this artefact as an object of resistance and re-appropriates it: at another point in the video, we see her reclining in the gallery, in a pose not too dissimilar from Madame Récamier's, wearing a silk headscarf.

In fact, perhaps the most striking still image is the video's final cut to Benoist's *Portrait d'une femme noire*, the sitter recently renamed through research by Anne Lafont (2019) and, in some way, rescued from the erasure that comes with anonymity. As art historian James Stalls argues, of all the art-works re-appropriated in the video, this

highly complex painting with many things happening in it across the realm of politics, race, gender, class and strategies of looking and being looked at [...] is the [...] one that most significant to Beyoncé's strategic manipulation of the bodily presence and absence of black women [in the museum collection]⁴².

Significantly, the portrait is never directly visually paired with Beyoncé. The painting is cropped so that we only see the sitter from the neck up and the camera lingers on her facial expression. This has two effects: first, we are forced to confront her gaze; second, her exposed breast (which is in the full portrait) is strategically removed so any opportunity for the "traditional" objectification of a woman of colour in Western art tradition is also removed. In such a way, the black woman is given back her body; and that black body is one that is not longer objectified, subjugated or oppressed, but that is celebrated by the bodies of Beyoncé and her female dancers moving powerfully through the museum, dancing a dance of resistance.

However, perhaps the most explicit choreographic reference to resistance and protest comes later in the video where there is a shot of young black men outside the Louvre "taking the knee". This pose is a direct allusion to the physical gesture of kneeling during the national anthem that marked the National Football League (NFL) player protests against police brutality and the killing of unarmed black men, first started in 2016 by player Colin Kaepernick. It is a pose that has also marked the most

41. Alicia Caticha, *Madame Récamier as Tableau Vivant*, cit.

42. James Smalls, *Crazy in Louvre*, cit.

recent Black Lives Matter protests; and it is a gesture that can now be read as horrifyingly similar to the police officer's pose as he knelt on the neck of George Floyd. In *APESHIT*, the shot of the kneeling protestors directly follows a shot of a classical statue, a Roman version of a Greek statue by Lysippus of *Hermes Tying His Sandal*, which is in a similar pose. It occurs on a lyric where Jay-Z is critical of the NFL («I said no to the Superbowl / You need me, I don't need you / Every night we in the end-zone / Tell the NFL, we in stadiums too»). This is the concluding criticism of a verse that may also allude to Donald Trump (as the 45th President of the USA). As Jay-Z warns, change is coming: «4-5, I got change for you». As Morales has noted, the juxtaposition between the kneeling statue and the kneeling protests is striking:

The juxtaposition of the image of Hermes with his knee bent inside the Louvre with that of the kneeling protestors outside the Louvre co-opts the statue, bringing the ancient god on board as part of the modern protest. Hermes becomes an advocate for black lives mattering; he is given a better purpose than fiddling with his footwear. The modern ennobles the classical (a reversal of the expected dynamic)⁴³.

What Morales does not further unpick here is the relationship between exterior and interior. While “white” Hermes is inside the museum, the black male protesting bodies remain, at least momentarily, on the outside. However, the exterior shot is followed by an interior shot of Jay-Z, having «made it» and rapping in front of Théodore Géricault's *Le Radeau de la Méduse* (1818-19). As art historian James Smalls has commented:

This painting contains three black men among the human debris who are used emblematically by the artist to relay the story of a human tragedy. The most visible black figure is located at the apex of the composition. He is energetic and heroic in his display of a muscular back [...] at one brief moment, Jay-Z is caught gazing up at the black Hercules who constitutes the focal point of the drama and symbolizes black people as both survivors and saviours⁴⁴.

This theme of survival, despite oppression and restriction, continues choreographically throughout the video. It is visible in a powerful montage that includes shots of bone-breaker and hip-hop dancer Nicholas “Slick” Stewart contorting his arms in front of *La Gioconda*, his limbs seemingly breaking; in the recurring motifs of the coiling, twisting arms of the female dancers juxtaposed with still shots where the camera zooms in on close-up, detailed images of the coiled ropes of *Le Radeau de la Méduse*, and of dancers' hands apparently bound in rope, and the liberating, invigorating «cross-cut breaking free of ropes; a black female dancer vigorously dancing; the same dancer in full flexion with her hair thrown back»⁴⁵. This is a danced and sung story about the survival of oppressed and broken bodies; about how we might re-assemble them those broken bodies through revisions of history, and about

43. Helen Morales, *Antigone Rising*, cit., p. 116.

44. James Smalls, *Crazy in Louvre*, cit.

45. Carol Vernallis, *Tracing the Carters Through the Galleries*, cit.

how that necessitates a deep work of protest. What *APESHIT* reveals is that through such protest, spaces and history can be re-appropriated, and previously invisible or partially visible bodies be made more visible. Such “statue toppling” can be a cause for celebration: at such a time, the dancing crowd can indeed «go apeshit».

Conclusion: «this a different angle»

Re-viewing this video in the context of the Black Lives Matter protests and the calls for colonial statues to fall, I am struck by how vital *APESHIT* is for thinking about how dance in the museum can be a mechanism to give a space for previously invisible or erased bodies to resurface and tell their stories. Perhaps the dance is, in fact, more than “metaphorical” statue toppling; for it also does the work of protest, reassembling broken bodies into an alternative fullness. It does the work of re-constructing history; it is historiography in artful action. In *APESHIT*, the protest seeps through most powerfully in the choreographic juxtapositions of movement and stillness, where the layers of history fall away and the statues crumble, until life and movement emerges anew from the historical dust. Here, we can read dance as the “fragmentary monumental”, an action for re-assembling the fragments of bodies that History has broken, that does the vital work of *remembering* the deliberately forgotten, lost and erased⁴⁶. Piecing together the fragments and recognising who and what has been made to slip through the cracks is where we, the viewer, have to do the work:

It is not just the *content* of *APESHIT* (the lyrics and the things featured in the video) that is a form of protest, but also the *process* in which it engages the viewer and the listener. The insistence that the viewer makes connections, the refusal to simplify, and the sheer richness of historical, artistic and ideological textures created: all this is a form of cultural resistance⁴⁷.

In re-examining the particular ways in which the stillness and movement of both the choreography and the cinematography are woven together in *APESHIT*, as well as how bodies of colour surge into a public space that has historically been denied them in a dance that is simultaneously protesting and celebratory, we can make a claim for dancing in the museum as a radical means of powerfully challenging and resisting the art historical status quo. Through dance in the museum, we can begin to call History to account and look at it from a “different angle”. In the public spaces where we come to remember uncomfortable and difficult histories, the ground is shaking. In Paris, the crowd is going apeshit; in Bristol, a colonial statue comes crashing down. From the dust, previously invisible bodies rise up, and as they do, they dance.

⁴⁶. The way in which *APESHIT*'s complex sonic layering re-assembles fragments of song, shouts, noise elements and vocal adlibs (see above, footnote 23) reinforces this idea of the “fragmentary monumental” musically as well as choreographically.

⁴⁷. Helen Morales, *Antigone Rising*, cit., p. 116.

Enrico Bettinello

***Set Up* a Punta della Dogana. Un'esperienza multidisciplinare, una prospettiva curatoriale**

In questo articolo analizzo l'esperienza di *Set Up* al Museo di Punta della Dogana a Venezia, un evento biennale di cui sono co-curatore insieme a un team della Fondazione François Pinault Palazzo Grassi – Punta della Dogana, composto da Mauro Baronchelli, Francesca Colasante, Jacqueline Feldmann e Claudia De Zordo, dal 2016, per esplicitare e rilanciare in un più ampio dibattito teorico la struttura concettuale che lo sostiene. L'evento, giunto alla sua terza edizione, si articola in due serate e mira alla costruzione di una drammaturgia partecipativa e di una relazione con uno spazio museale temporaneamente privo di opere, ma che è esso stesso da considerare come opera. Il Museo di Punta della Dogana si trova nei locali della seicentesca Dogana da Mar della Repubblica Serenissima che si incunea nel Bacino di San Marco alla confluenza tra il Canal Grande e il Canale della Giudecca, reinventati dall'architetto Tadao Ando tra il 2008 e il 2009 in un ardito scontro a effetto tra il vecchio e il nuovo, realizzato con l'inserimento di uno spazio delimitato da muri di cemento armato all'interno dell'antica struttura preesistente.

Negli ultimi anni, la curatela delle performing e live arts è andata trasformandosi ed è sempre più orientata a riconoscersi in un dinamico orizzonte teorico di riferimento che non solo sta trovando spazio all'interno dell'offerta del perfezionamento e dell'alta formazione, ma che, all'interno del processo di globalizzazione del mondo delle arti e delle dinamiche professionali del XXI secolo, restituisce con chiarezza la complessità strategica di questa attività, nella quale si sovrappongono e fondono teoria e critica, analisi e formazione, messa in scena e riflessione sugli spazi pubblici¹. Nel quadro di questo “curatorial turn”, mi ripropongo di inquadrare l'esperienza di *Set Up* non solo dal punto di vista estetico e concettuale, ma anche produttivo, concentrandomi in particolare sugli eventi di natura coreografica e

1. Si vedano in particolare Judith Rugg – Michèle Sedgwick (edited by), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, University of Chicago Press, Chicago 2007; Sruti Bala – Milija Gluhovic – Hanna Korsberg – Kati Röttger (edited by), *International Performance Research Pedagogies: Towards an Unconditional Discipline?*, Palgrave MacMillan, London 2017; Dena Davida – Marc Pronovost – Véronique Hudon – Jane Gabriels (edited by), *Curating Live Arts, Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice*, Berghahn, New York 2019.

performativa, sul ruolo dell'audience e sulla relazione tra le varie performance. Evidenzio come, agendo su una continua reinvenzione del senso dello spazio e del tempo, un'azione progettuale di questo tipo riesca a ridefinire l'idea stessa di rapporto tra performer e osservatore, creando un rinnovato senso di opportunità di fruizione (invece che imporre una modalità performativa nello spazio) e di redistribuzione dell'attenzione.

Storicamente è dagli anni '70 del XX secolo che il mondo dei musei ha iniziato una significativa trasformazione spostando l'attenzione dalle collezioni ai visitatori. Nell'intento di porre fine al tradizionale elitismo (percepito o reale) del museo in favore di un'accessibilità più ampia a quelli che sono sempre e comunque spazi pubblici, si è avviata una riflessione teorica e progettuale conosciuta come "nuova museologia"² e che è oggi una base stimolante per il ripensamento sia dell'esperienza all'interno delle esposizioni, sia della proposta di una programmazione che tenga conto della centralità del visitatore.

Nel lanciare la prima edizione di *Set Up*, nel febbraio del 2016, la Fondazione Pinault Palazzo Grassi – Punta della Dogana, il cui *public program* sia del Teatrino sia degli spazi museali riflette spesso sulla relazione con le arti performative, usava queste parole nei suoi materiali di comunicazione:

Punta della Dogana come non l'avete mai vista: nella stretta finestra temporale tra un allestimento e l'altro, mentre il museo è in corso di trasformazione in vista della prossima mostra, per due serate esclusive Punta della Dogana non ospita opere d'arte, ma attività performative in collaborazione con il Teatro Fondamenta Nuove. Un evento site-specific, in cui performance, danza, musica dialogano con uno tra i più suggestivi spazi architettonici di Venezia e si alternano in un succedersi emozionante di gesti, suoni e immagini³.

Una breve analisi di questo testo già chiarisce bene alcuni punti saldi di questa progettualità, che nasceva dalla volontà della Fondazione di allargare le proprie attività di *public program* anche a Punta della Dogana e di instaurare una relazione innovativa con il proprio abituale pubblico e, soprattutto, con una comunità di spettatori e visitatori ancora lontani dall'offerta culturale della Fondazione. Nel fare questo, il progetto veniva condiviso con il Teatro Fondamenta Nuove (chiuso a maggio dello stesso anno a causa di una serie di tagli ai finanziamenti pubblici), un luogo in cui le pratiche più innovative che riguardavano le arti performative contemporanee avevano trovato un'importante declinazione nel precedente decennio.

La formulazione del testo, sebbene risultasse funzionale anche a fini meramente "promozionali", rispondeva a realtà e non solo perché un simile evento veniva proposto per la prima volta, ma soprattutto perché l'idea era stata concepita per lo spazio museale vuoto e in una fase di transizione temporale tra un allestimento e il successivo. Si trattava, peraltro, di una condizione che, a partire dall'apertura del museo nel giugno 2009, mai si era verificata prima, dal momento che l'organizzazione del lavoro della

2. Cfr. Max Ross, *Interpreting the "New Museology"*, in «Museum and Society», n. 2, 2004, pp. 84-103.

3. Online: <https://www.palazzograssi.it/it/eventi/tutti/set-up/> (u.v. 14/9/2020).

Fondazione prevedeva (e ancora oggi prevede) che le operazioni di disallestimento di una mostra appena terminata si sovrappongano a quelle di allestimento della seguente.

Anche il periodo dell'anno scelto, subito prima o subito dopo il Carnevale, è significativo, essendo uno dei pochi momenti "morti" per la città, nel quale l'offerta culturale e di aggregazione è particolarmente ridotta. A Venezia, infatti, convivono due dimensioni, quella internazionale, legata ai grandi eventi culturali e artistici, in larga parte riconducibili alla Biennale e alle attività promosse dalle numerose istituzioni straniere presenti in città, e quella locale, più visibile nei mesi invernali e che costituisce l'utenza privilegiata della programmazione del teatro Stabile, delle sale cinematografiche e da concerto. Se le attività promosse dai musei e dalle istituzioni private sono destinate in larga parte ai bambini e agli adolescenti, per i giovani e meno giovani le occasioni di aggregazione e di svago sono decisamente più limitate. Anche grazie a un biglietto d'ingresso volutamente contenuto, *Set Up* mira pertanto ad attrarre fasce di un pubblico giovanile che percepisce se stesso come poco considerato in città, sia per la sua struttura urbana (non ci sono molti spazi adatti a ospitare eventi per grandi numeri di spettatori), sia per le dinamiche dell'*overtourism* e dello spopolamento in atto dei residenti, malgrado la presenza di importanti soggetti come la Biennale, che tuttavia non offre sempre spazi e occasioni di aggregazione nell'ambito dei linguaggi artistici del contemporaneo. La comunità di spettatori multigenerazionale di *Set Up*, che si ritrova ad attraversare e definire questo spazio pubblico inedito, è altamente consapevole, dunque, di quanto sia provvisorio ma anche prezioso.

Dal punto di vista curatoriale, la Fondazione ha avuto da subito in mente la natura "ibrida" di queste due serate, che avrebbero dovuto coniugare, da un lato, una adeguata risposta alla domanda di "divertimento serale" in un periodo – quello successivo alla fine del Carnevale – di scarsa offerta culturale in città; dall'altro, un "segno" artistico chiaramente contemporaneo e di ricerca in linea con l'identità della Fondazione stessa. Come ricorda la storica dell'arte Claire Bishop:

La migrazione delle performing arts verso il museo e la galleria non deve essere letta (solo) come un tentativo cinico da parte dei musei di attrarre nuovi spettatori, ma come la diretta conseguenza dei cambiamenti che hanno interessato sia il *white cube* che la *black box* in seguito alle nuove tecnologie e la loro convergenza verso la produzione di un apparato ibrido⁴.

Agendo in un museo che – stante la profondità, pur nell'essenzialità, dell'intervento di Ando – non necessita per forza di opere al suo interno per avere un suo senso compiuto, si è offerta agli artisti e coreografi l'opportunità di una riflessione site-specific stratificata, in cui l'equilibrio dinamico tra lo spazio espositivo e quello architettonico viene ulteriormente valorizzato e presentato al pubblico in una sorta di potenzialità multidimensionale. Victoria Hunter precisa che:

4. Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention*, in «TDR/The Drama Review», vol. LXII, n. 2, Summer 2018, pp. 22-42: p. 31.

Considerando la relazione o l'interfaccia tra il luogo e la coreografa come una combinazione tra uno spazio socialmente costruito e uno personalmente costruito, si può incominciare a vedere come la performance di danza possa servire a "riscrivere" lo spazio, mettendo così alla prova il contesto, l'ideologia dominante e la percezione di un luogo o di un'area particolare⁵.

In questo senso, considerare l'esperienza complessiva come un flusso multiforme in grado di accendere relazioni attese e inattese ha spinto a porre ogni "evento", compresi i momenti apparentemente minori della serata, sullo stesso piano, per accendere la sensibilità di ciascuno verso le differenti direzioni del movimento e percezioni dello scorrere del tempo. Anche le dinamiche di socializzazione al bar allestito per l'occasione hanno delineato un tempo ulteriore, in cui si innestava la percezione (da una prospettiva di distanza, ma al tempo stesso di partecipazione) di quanto avveniva nello spazio adiacente.

Fin da subito si è optato per non posizionare delle sedute all'interno delle sale interessate dalle performance, per favorire non solo il rapporto tra performance e spettatori, ma anche quelli tra performer e spazio architettonico, tra performance e performance, tra spettatori e spazio architettonico. Questa opportunità trovava nel movimento stesso creato dalla comunità di spettatori all'interno degli spazi una serie di dinamiche che si sono presto rivelate come il fulcro della progettualità, in un'ottica non dissimile da quella che Alessandro Pontremoli definisce «drammaturgia dell'*audience*»⁶. Consentiva agli spettatori di muoversi e posizionarsi liberamente nelle varie sale, e quindi di prendersi la "responsabilità" dello sguardo e del rapporto con il momento performativo. Questa libertà li metteva anche in condizione di considerare tutte le performance sullo stesso piano gerarchico. Questo elemento era evidenziato fin dalla comunicazione, che nei materiali promozionali aveva inserito i nomi di tutti gli artisti, quelli più noti e quelli meno noti, con font della stessa grandezza.

Particolarmente interessante per la prospettiva curatoriale è stata anche la scelta degli spazi in relazione alle necessità e ai possibili flussi dei visitatori/spettatori.

Il museo, così come concepito da Ando sulla base dell'edificio originale e dunque con il suo progressivo restringimento verso la "punta", consiste in una serie di spazi di dimensioni anche sensibilmente differenti l'uno dall'altro, con due "sale" molto ampie e altre più ridotte distribuite su due piani attorno a uno spazio cubico centrale. La necessità di limitare il progetto solo a una parte dello spazio museale si è resa necessaria non solo per consentire alla Fondazione di utilizzare le altre sale per lo stoccaggio delle opere d'arte, ma anche per adibirle a camerini degli artisti, a catering, a deposito del materiale tecnico, nonché per evitare l'inevitabile dispersione del flusso di spettatrici e spettatori anche dove non c'era la possibilità di attivare un segno performativo.

Sono stati quindi individuati come spazi per la performance le due grandi navate iniziali (d'ora in poi Navata 1 e Navata 2) e il Cubo centrale.

5. Victoria Hunter, *Experiencing Space. The Implications for Site-specific Dance Performance*, in Jo Butterworth – Liesbeth Wildschut (edited by) *Contemporary Choreography: A Critical Reader*, Routledge, London 2009, pp. 399-415: p. 410.

6. Alessandro Pontremoli, *Problemi di drammaturgia della danza*, in «Il castello di Elsinore», n. 76, 2017, pp. 65-81: p. 78.

Quest'ultimo è stato creato da Ando come gesto geometrico d'effetto nel mezzo della pianta triangolare della costruzione, che rappresenta una sorta di crocevia di tutti i passaggi che portano agli spazi rinnovati. Durante *Set Up* il Cubo offriva, grazie alla vicinanza con lo spazio del bar, una duplice natura di luogo di incontro e di performance, quasi a replicare la natura stesso del tessuto urbano veneziano, in cui più che altrove è facile osservare come lo spazio esiste e prende forma grazie ai transiti e ai movimenti delle persone che lo disegnano e lo azionano dispiegandosi al suo interno⁷. Come il pedone che definisce il luogo nell'atto stesso del suo transitare nello spazio urbano, durante *Set Up* il visitatore si addentrava negli spazi di Punta della Dogana senza rispettare l'ordine preesistente, con le sue implicite interdizioni di spazio espositivo, ma esplorandone più direzioni per aprirlo all'imprevedibilità e alla trasformazione. Nell'atto di disfare le superfici leggibili di un'architettura così lineare e al tempo stesso complessa, proprio perché in dialogo con le stratificazioni storiche dell'edificio e della città in cui è inserito, il visitatore praticava quello spazio e nel contempo lo apriva a una discontinuità inattesa, rendendo possibile al suo interno l'esistenza di spazi multipli perché soggettivi⁸.

In questa nuova esperienza dello spazio architettonico ed espositivo, che costituisce insieme la cornice e l'asse portante dell'intera programmazione di *Set Up*, si innestano le logiche delle performance site-specific che, ridefinendo ulteriormente i limiti sia fisici sia percettivi del contesto, generano un sistema in cui performance, luoghi e processi creativi e produttivi coesistono in dialogo⁹. Lo spostamento dell'attenzione dall'architettura all'intersezione tra luogo ed evento implica la costruzione di una nuova dimensione in cui lo spazio e le persone, i muri e i corpi, il movimento e la danza, l'architettura e la coreografia diventano, dunque, elementi costitutivi reciproci¹⁰.

Gli ospiti della prima edizione del 19 e 20 febbraio del 2016¹¹ sono stati: Evan Parker (sax soprano solo), Navaridas & Deutinger (performance), Balletto di Roma (danza), Alva Noto (elettronica), Amuleto (musica), DJ Spiller – che ha sostituito all'ultimo l'indisposta Fatima Al Qadiri – e Mount Kimbie (dj-set). Le performance di Navaridas & Deutinger – due, una per serata, la seconda a nome Deutinger & Gottfarb – che richiedevano una frontalità di tipo teatrale, così come quella audio/video di Alva Noto, sono state collocate nella Navata 2, fornendo all'audience un tipo di partecipazione più tradizionalmente simile a quella di un “concerto”, con uno spazio di performance (senza palcoscenico, a terra) e una grande platea.

7. Cfr. Henry Lefevre, *La produzione dello spazio*, Pgreco, Milano 1976 (I ed. *La Production de l'espace*, Anthropos, Paris 1974).

8. Cfr. Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001 (I ed. *L'invention du quotidien, tome I, Arts de faire*, UGE, Paris 1980).

9. Sul site-specific si vedano in particolare Nick Kaye, *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, Taylor & Francis Ltd, [s.l.] 2000; Mike Pearson, *Site-Specific Performance*, Macmillan Education UK, [s.l.] 2010; Victoria Hunter, *Moving Sites. Investigating Site-Specific Dance Performance*, Routledge, London 2015.

10. Cfr. Rachel Sara – Alice Sara, *Between Dance and Architecture*, in Victoria Hunter, *Moving Sites*, cit., pp. 62-78: p. 64.

11. Per avere un'idea complessiva dell'evento, cfr. online: <https://youtu.be/5MVnH1VUK00> (u.v. 14/9/2020).

Sia per *Your Majesties*¹² che per *Chivalry Is Dead*¹³ la presenza di cuscini/materasso sul pavimento consentiva al pubblico comunque di disporsi nella maniera più libera possibile, mentre per la performance di Alva Noto, così come per i dj-set (che vedevano in questa prima edizione i dj posizionati sulla balconata che si affaccia alla navata), la sala riacquistava una funzione di spazio per ballare.

La presenza di una performer/suggeritrice, Marta Navaridas, alle spalle del pubblico in *Your Majesties* ha posto gli spettatori in una differente situazione a seconda del posizionamento scelto: chi era più avanti e più vicino allo spazio in cui si muoveva Alex Deutinger si è accorto solo in un secondo tempo che i movimenti del performer – volutamente incongrui rispetto alla declamazione del discorso di ringraziamento del Presidente Obama alla Cerimonia di consegna del Nobel che costituiva l'oggetto della performance – venivano guidati/suggeriti dalla coreografa a fondo sala. Chi si trovava più lontano (il numero di spettatori aveva raggiunto la capienza massima della sala) era in una situazione di maggiore prossimità con l'azione apparentemente “secondaria” del lavoro, ma in realtà essenziale e altrettanto performativa. Come precisa Bojana Kunst, questi diversi gradi di prossimità, che la disposizione spaziale della performance in uno spazio museale consente, sono sintomatici, nel complesso, del contesto produttivo all'interno del quale la performance e la danza contemporanea vengono presentate, oltre che profondamente legati alla relazionalità e al coinvolgimento emotivo e intellettuale del pubblico¹⁴. Nello spazio del Cubo, che nelle edizioni successive ha avuto una crescente importanza, era stata allestita la performance del duo Amuleto¹⁵ (Riccardo Wanke e Francesco Dillon), una musica di forte valenza evocativa (data dall'incontro tra il violoncello e l'elettronica), ma che richiede una maggiore intimità di fruizione. Collocando al centro del Cubo i due performer, il pubblico – che aveva già fatto esperienza di quel luogo come uno spazio informale e di incontro – poteva così disporsi liberamente, optando per una estrema vicinanza ai due musicisti oppure posizionandosi dietro una delle grandi colonne, e sottraendo così volutamente l'aspetto visivo della performance. A Evan Parker¹⁶ e a quattro danzatori del Balletto di Roma veniva fornita, invece, una totale libertà di movimento all'interno dello spazio. Al musicista inglese, con il suo sax soprano suonato con la tecnica della respirazione circolare, è stato chiesto di aprire la serata: cogliendo l'opportunità di utilizzare la grande scala che collega la Navata 1 con il primo piano, Parker ha accolto gli spettatori muovendosi dapprima in alto e poi scendendo progressivamente verso la Navata e ridefinendo con il movimento il rapporto spaziale con l'architettura e il pubblico.

L'idea di attraversamento è stata anche alla base del lavoro dei quattro danzatori del Balletto di

12. Cfr. online: <http://navaridasdeutinger.com/2013/04/03/your-majesties-2/> (u.v. 14/9/2020)

13. Cfr. online: <https://chivalryisdeadblog.wordpress.com/> (u.v. 14/9/2020).

14. Cfr. Bojana Kunst, *The Economy of Proximity: Dramaturgical Work in Contemporary Dance*, in «Performance Research», special issue *On Dramaturgy*, edited by Karoline Gritzner, Patrick Primavesi and Heike Roms, n. 14, 2009, pp. 81-88.

15. Cfr. online: <http://www.amuleto.in/home.html> (u.v. 14/9/2020).

16. Cfr. online: <http://evanparker.com/> (u.v. 14/9/2020).

Roma che, guidati da Fabio Novembrini e Roberta Racis, hanno proposto degli interventi site specific utili a stabilire una relazione sempre mobile con gli spettatori e negoziare con i medesimi, in assenza di una delimitazione chiara dello spazio performativo, una prossemica condivisa in tempo reale. Il tempo reale non è la sola temporalità performativa e di fruizione che è attivata dal progetto. Dal momento in cui entrava nel museo, all'inizio della serata o in un qualsiasi momento, anche nel bel mezzo di una performance, lo spettatore veniva immerso in una serie di possibilità temporali da esplorare: il tempo della performance creato dagli artisti, il tempo morto dell'attesa della performance successiva, il tempo della socialità, il tempo dei transiti da un luogo all'altro, il tempo dello spazio espositivo carico delle tracce delle opere che lo hanno abitato, il tempo percepito dai performer e dal pubblico come una dimensione dello spazio da attraversare.

Nell'edizione del 2018¹⁷, tenutasi il 23 e 24 febbraio¹⁸, si è pensato di fare evolvere il progetto – pur mantenendone la cornice “narrativa” già consolidata – in una direzione che consentisse sia di sperimentare la capacità degli spazi di reagire a forme differenti, sia di dare agli artisti la possibilità di modellare l'approccio site-specific a partire da lavori già esistenti.

In questo senso il concerto degli sloveni Laibach¹⁹, che vantano un'ampia esperienza audiovisiva, ha coinvolto la Navata 2 non solo nello spazio del palco, ma anche per l'utilizzo dei muri. Ai coreografi invitati, Collettivo Cinetico e Alessandro Sciarroni²⁰, è stato chiesto invece di ripensare alcuni loro progetti in funzione non solo dello spazio della Navata 1, ma anche della necessità di considerare la presenza del pubblico all'interno del medesimo spazio.

Collettivo Cinetico ha scelto di lavorare su *O+ < scritte viziose sull'inarrestabilità del tempo*, una performance in cui la danza di Francesca Pennini e i tratti del pennarello di Andrea Amaducci non solo convivono su un medesimo lungo foglio bianco, ma si influenzano a vicenda. Ha inoltre estrapolato dallo spettacolo *Benvenuto Umano* alcuni momenti performativi particolarmente adatti al luogo. Questo gruppo indaga fin dal 2007 la natura dell'evento performativo muovendosi in modo originale in quelli che i danzatori e coreografi coinvolti definiscono gli interstizi tra danza, teatro e arti visive. Quello diretto da Francesca Pennini è un progetto che delinea la propria identità a partire da

l'ideazione di metodi di composizione e organizzazione del movimento in grado di incontrare corpi estremamente differenziati e dispositivi che discutono il rapporto con lo spettatore e la visione muovendosi dal palcoscenico ai luoghi urbani, dalle missioni mimetiche nella vita quotidiana a piattaforme virtuali²¹.

17. Cfr. online: <https://www.palazzograssi.it/it/eventi/tutti/set-up-second-edition/> (u.v. 14/9/2020).

18. Una sintesi video online: https://youtu.be/5CTLBtGgz_M (u.v. 14/9/2020).

19. Cfr. online: <https://www.laibach.org/> (u.v. 14/9/2020).

20. Si vedano rispettivamente: <http://www.collettivocinetico.it/> e <https://www.alessandrosciarroni.it/work/chroma/> (u.v. 14/9/2020). Per inquadrare le poetiche di questi gruppi nel più ampio contesto della danza contemporanea non solo italiana cfr. anche Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2018.

21. Online: <http://www.collettivocinetico.it/soggetti.html> (u.v. 14/9/2020).

Il primo dei due lavori ha visto il pubblico così vicino ai performer da rendere quasi difficoltoso il movimento, pur restituendo loro un'energia emozionale priva di mediazione e una gamma di "sguardi" in grado di dialogare con quelli della danzatrice e del disegnatore, che agiscono in base a un costante e reciproco *feedback*. Il tema dello sguardo tornava anche nei frammenti successivi, con alcuni danzatori bendati e impegnati in una lotta molto fisica e di impatto sul pubblico. Il "sacrificio" di Angelo Pedroni, che veniva legato con la tecnica giapponese dello *Shibari* e innalzato verso il soffitto, era accompagnato da un movimento tanto scenografico quanto foriero di uno spostamento di prospettiva, rivelando improvvisamente ai visitatori/spettatori le architetture del soffitto alto fino a 7 metri.

Se per Collettivo Cinetico è stato possibile negoziare in modo sostanziale con il pubblico il rapporto spaziale (solo la posizione del foglio e quella del tappeto per la lotta erano fissi), nel caso di *Don't be frightened of turning the page* di Alessandro Sciarroni lo spazio lasciato al coreografo/performer che lavora sul concetto di *turning* (l'azione del corpo che ruota intorno al proprio asse) è stato necessariamente predeterminato. Disposto ai quattro lati del quadrato, il pubblico si è trovato così di fronte alla possibilità di sedersi lungo il perimetro o di rimanere in piedi, più arretrato ma trovandosi sempre a negoziare la propria visuale con le rotazioni del performer. Sviluppato da una pratica performativa germinale – che il coreografo ha declinato in differenti versioni – questo progetto per spazi non convenzionali e musei trova nella semplicità della Navata 1 una dimensione puntuale e fortemente evocativa. L'uso della luce fissa pone ulteriormente in risalto come lo sguardo dello spettatore funzioni al pari di un caleidoscopio che si trasforma in mandala: cerchio, meditazione, cosmo. La performance, dice lo stesso Sciarroni, genera uno spazio simile a quello sacro, lasciando intendere quanto la ritualità sia al centro di questo momento estatico e sospeso – in realtà pienamente controllato dal danzatore – che evoca nei suoi movimenti rotatori differenti momenti di storia della danza, citazioni leggere ma precise che appaiono e scompaiono in un gioco ottico. Queste momentanee apparizioni di immagini iconiche di danze e danzatori del passato creano una stratificazione di visioni che in quella situazione entravano in dialogo con le mostre allestite in passato a Punta della Dogana, quasi a evocare i lampi di memoria in una girandola di stimoli caleidoscopici e complementari.

Il momento di *welcoming* della prima serata è stato affidato a una performance acustica in Navata 1: la scelta è ricaduta su un violoncellista dal tratto performativo molto marcato come l'olandese Ernst Reijseger²², che spesso improvvisa dei "dialoghi" con gli spettatori, avvicinandosi a loro e utilizzando le loro reazioni, quasi a introdurre alcuni segni di relazionalità che verranno poi ripresi. Lo spazio del Cubo ha ospitato poi tre differenti performance musicali: data la dimensione dello spazio si è scelto di collocare in quel contesto sempre progetti "piccoli", ma caratterizzati da una forte componente performativa. Nel caso di *Ooopopoiooo*²³, con la presenza di strumenti atipici che prevedono gestualità

22. Cfr. online: <http://ernstreijseger.com/is/> (u.v. 14/9/2020).

23. Cfr. online: <https://oopopoiooo.bandcamp.com/> (u.v. 14/9/2020).

inusuali (theremin, giocattoli) e l'istrionicità dei due musicisti, con il duo Sequoyah Tiger²⁴, grazie alla combinazione tra electro-pop e danza geometrica (Sonia Brunelli) e con il detonante solo electro-punk del batterista e cantante tedesco Chris Imler, il Cubo si è rivelato una sorta di area di totale condivisione emotiva, in cui la mancanza di un palco e il fatto che gli spettatori spesso si siano trovati a ballare a stretto contatto con il performer, di fatto “invadendone” lo spazio ideale, ha costituito una sorta di “rituale” introduttivo ai dj set finali (Mouse on Mars, Herbert), ospitati nello spazio più “tradizionale” di Navata 2.

Nella terza edizione²⁵, tenutasi il 7 e 8 febbraio del 2020²⁶, poche settimane prima del *lockdown* dovuto all'epidemia di Coronavirus, si è mantenuta la struttura di base relativa agli spazi (che risponde anche a esigenze di tipo tecnico/allestitivo) e si è lavorato nel rafforzamento dei possibili collegamenti – di tema, senso, segno – tra le performance. La circostanza che WOWAWIWA²⁷, essenzialmente un duo voce/elettronica, sia un progetto di una coreografa originale come la svedese Alma Söderberg ha fornito un elemento di inattesa performatività e coinvolgimento fisico del pubblico nel Cubo fin dall'inizio della serata. Questa “temperatura” e questa condivisione della fisicità è rimasta pressoché inalterata dalla successiva performance, #PUNK, della coreografa dello Zimbabwe Nora Chipaumire in coppia con David Gagliardi²⁸. Anche quest'ultimo lavoro era caratterizzato dalla presenza di un musicista, dall'uso della voce – in un senso politico dalla forma assai più aggressiva rispetto a quella della Söderberg – e dal continuo contatto con il pubblico che circondava, in Navata 1, i performer.

La performance di Chipaumire, ispirata alla musica indiana, americana e agli anni della sua giovinezza in Zimbabwe, sfida e abbraccia provocatoriamente molti degli stereotipi sull'Africa che ancora attraversano i nostri immaginari, usando il punk come un detonatore di questi obsoleti schemi sociali e culturali. La presenza corporea dell'artista trasmette un'energia che insieme esorta e pretende il riconoscimento di una visibilità mai pacificata per la propria identità di donna e di africana. In una recente intervista, Chipaumire ricorda come il termine *nigger* (che qui fa esplicito riferimento al brano *Rock'n' Roll Nigger* composto nel 1978 da Patti Smith) indichi per lei «ciò che è fatto per produrre e non riceve mai un compenso o un riconoscimento. Chiunque può essere *nigger*, non è una questione di razza»²⁹. Il punk, dunque, risuonava nell'atrio di Punta della Dogana, carico del suo valore di strumento per urlare l'urgenza di un presente di fronte a un futuro che sembra non esserci per tutti alle stesse condizioni e un modo di vedere il mondo e di stare al mondo³⁰. La carica energetica a tratti esasperante e aggressiva

24. Cfr. online: <https://sequoyahtiger.bandcamp.com/> (u.v. 14/9/2020).

25. Cfr. online: <https://www.palazzograssi.it/it/eventi/tutti/set-up-1/> (u.v. 14/9/2020).

26. Per un'idea della serata, cfr. online: https://youtu.be/_67D_vZKQXM (u.v. 14/9/2020).

27. Cfr. online: <https://almasoderberg.se/work/wowawiwa> (u.v. 14/9/2020).

28. Cfr. online: <https://www.companychipaumire.com/currentwork> (u.v. 14/9/2020).

29. Online: <http://www.abcdance.eu/i-am-what-i-am-fighting-for-happiness-interview-with-nora-chipaumire-engita/> (u.v. 14/9/2020).

30. Cfr. l'intervista di Ginevra Bria a Nora Chipaumire, in «Nero Magazine», 4/3/2020, online: <https://www.neroeditions.com>.

di Chipaumire poteva mettere a dura prova il pubblico, a cui lasciava la libertà di seguire interamente la performance, ma anche il dovere di testimoniare la fatica dell'impegno per la democrazia e per essere un membro attivo di una comunità³¹. Questa performance, che portava in uno spazio espositivo corpi, stili di movimento, memorie, storie e identità sessuate e di genere, che ancora faticano a trovare spazio e riconoscimento all'interno di musei e istituzioni, risuonava, per temi e per gesti, in quella del dark-rap afrofuturista di Moor Mother³² della sera successiva (nel Cubo, con un forte coinvolgimento, a volte anche teatralmente e volutamente provocatorio, di spettatrici e spettatori), ma anche con il dj-set di sole musicassette originali africane di Awesome Tapes From Africa³³ (anche questo nel Cubo), con il concerto del siriano Omar Souleyman, connotato da una iconica teatralità che rimanda alle feste di matrimonio mediorientali, e con il finale dj-set della palestinese Sama'. La decisione di legare tra loro queste esperienze è stata dettata dal desiderio di non presentarle come eccezioni all'interno di un palinsesto, bensì come un realtà sfaccettata e pienamente intessuta nella cultura occidentale e nella contemporaneità in cui siamo immersi.

L'idea di attraversamento e di ripetizione del gesto coreografico era già stato presente in Navata 1 nelle precedenti edizioni ed è stato tracciato in seguito dalla performance *Bermudas* del Gruppo MK, con i danzatori impegnati in quello che il coreografo Michele Di Stefano ha descritto come un «organismo di movimento basato su regole semplici e rigorose che producono un moto perpetuo, adottabile da ogni performer come una condizione per esistere accanto agli altri e costruire un mondo ritmicamente condiviso»³⁴. L'impianto coreografico dello spettacolo suggerisce una lettura dei transiti e dei movimenti dei danzatori che si attaglia perfettamente anche a quelli degli spettatori. Come esplicita Michele Di Stefano, *Bermudas*, nel suo risultato finale

tende alla costruzione di un luogo carico di tensione relazionale, un campo energetico molto intenso (a cui il nome Bermudas ironicamente fa riferimento) attraversato da una spinta alla comunicazione immediata, necessaria per generare uno spazio sempre accessibile a qualunque nuovo ingresso³⁵.

L'idea che la coreografia sia uno strumento di grande efficacia per rendere tangibili e visibili concetti complessi e per articolare nuovi e inesplorati usi dello spazio e del tempo, è alla base della decisione di collocare *Bermudas* al cuore della prima serata. La sua qualità di «progetto di incontro e mediazione tra individui che possono essere i più disparati»³⁶ e la capacità della sua struttura coreografica di

com/dance-back-to-the-roots/ (u.v. 14/9/2020).

31. Cfr. *Justin Allen in Conversation with Nora Chipaumire*, in «Movement Research», 3/2/2019, online: <https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/justin-allen-in-conversation-with-nora-chipaumire> (u.v. 14/9/2020).

32. Cfr. online: <https://moormother.bandcamp.com/> (u.v. 14/9/2020).

33. Cfr. online: <https://www.awesometapes.com/> (u.v. 14/9/2020).

34. Online: <https://www.mkonline.it/Bermudas.html> (u.v. 14/9/2020).

35. *Ibidem*.

36. *Ibidem*.

stimolare una percezione dello spazio come di una dimensione in cui chiunque può sentirsi accolto e partecipe, si sono rivelate preziose per trasmettere il senso dell'intero evento. Generando una danza che permette continuamente alla danza di qualcun altro di trovare spazio, grazie ai ripetuti ingressi e alle uscite dei performer dall'area scenica, *Bermudas* funziona infatti come un sistema inclusivo e permeabile che immette «punti di vista differenti sull'uso dello spazio»³⁷ e che produce, come specifica Michele Di Stefano, una prossemica tra i corpi e una modalità di percezione della danza paragonabile a quella di un rituale collettivo³⁸. La coreografia, qui, si fa progetto di incontro e mediazione tra individui che possono essere «i più disparati e i più lontani tra loro per attitudine, organizzazione gestuale e intensità espressiva»³⁹ e che a Punta della Dogana erano liberi di disporsi per costruire, ciascuno, la propria relazione con i performer e con lo spazio che i loro corpi in movimento articolavano.

L'idea del Cubo come luogo per un rituale “protetto” che prelude alla condivisione in grande scala dell'esperienza dei concerti e dj-set di fine serata (di Kelly Lee Owens oltre ai già citati Souleyman e Sama') ha trovato subito conferma in questa edizione nella tensione cinetico-emotiva che in entrambe le serate ha raggiunto subito un livello molto alto rispetto alle edizioni precedenti ed è rimasta poi sostanzialmente inalterata per tutta la durata dell'evento, contraddicendo in parte la drammaturgia curatoriale, che aveva previsto una crescita più graduale della “temperatura”.

La creazione di «spazi democratici in qualche modo rimossi dal patriarcato della separazione teatrale tra audience ed evento»⁴⁰, come li definisce efficacemente Thomas F. DeFrantz, trova nell'esperienza di *Set Up* a Punta della Dogana una declinazione che mira ad attivare nuove dinamiche di attenzione e fruizione sia dello spazio museale sia della performance. L'approccio multidisciplinare consente di costruire una drammaturgia partecipativa alle serate, durante le quali alla comunità di spettatori viene restituita non solo una consapevolezza della centralità della propria prospettiva, ma un certo grado di intimità. Ricollegandosi all'estetica relazionale teorizzata da Nicolas Borriaud, che incoraggia il visitatore di un museo a percepire la propria presenza dell'oggetto artistico e a considerare la propria presenza come essenziale alle possibilità dell'arte⁴¹, lo spettatore di *Set Up* era invitato a porsi in una situazione di totale apertura nei confronti del segno – coreografico, sonoro, verbale, visuale – con cui veniva a contatto, regolando autonomamente il grado di intensità della propria partecipazione e la prossimità con gli artisti e con gli altri spettatori. D'altro canto, *Set Up*, proprio per la qualità della fruizione che propone in un contesto cittadino in cui costituisce più l'eccezione che la regola, ha tra i suoi principali obiettivi quello di promuovere la prossimità sociale ed emotiva dei visitatori-spettatori, sia che si lascino

37. *Ibidem*.

38. Cfr. *ibidem*.

39. *Ibidem*.

40. Thomas F. DeFrantz, *Dancing the Museum*, in Dena Davida – Marc Pronovost – Véronique Hudon – Jane Gabriels (edited by), *Curating Live Arts*, cit., pp. 89-100: p. 90.

41. Cfr. Nicolas Borriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia Books, Milano 2010 (1 ed. *Relational Aesthetics*, les presses du réel, Dijon 1998).

tentare per la prima volta sia che ritornino per confermare l'esperienza positiva delle volte precedenti⁴². La tipologia delle performance selezionate e la disposizione spazio-temporale degli eventi lungo tutta la serata mira infatti a ridurre (tematizzandolo sotto traccia) il senso di inadeguatezza che può sorgere di fronte a linguaggi performativi complessi quando sono posti in una cornice più codificata. In un'intervista rilasciata a Sara Wookey e incentrata sul progetto *YARD 1961/2014* (ripresa di un lavoro di Allan Kaprow) negli spazi della galleria inglese The Hepworth Wakefield, il curatore Andrew Bonacina afferma a questo proposito:

Si dà per scontato che quando togli qualcosa dal palcoscenico del teatro lo si svincoli dai codici che governano quello spazio, ma vorrei far notare che anche una galleria possiede dei codici, in misura uguale e forse anche maggiore di quella di uno spazio teatrale⁴³.

Mentre solitamente nei musei d'arte moderna e contemporanea, come nota Erin Joelle McCurdy, le performance sono state fruttuosamente utilizzate «per mediare le mostre, accrescere l'esperienza del visitatore e fornire opportunità di partecipazione (e in alcuni casi di co-creazione)»⁴⁴, il fatto di ritrovarsi in uno spazio museale, ma privo di opere, mette il visitatore/spettatore in una relazione “ideale” più che reale con l'esperienza museale. Si muove in spazi che, a seconda delle sue precedenti esperienze dirette, sa o immagina come abitati da opere d'arte materiali e performance, delle presenze-assenze stratificate nel tempo, che, anche grazie alla sua partecipazione, restano immerse in un *continuum* in cui si iscrive una stratificazione emozionale (e sempre soggettiva) di segni.

Come ricordano Peter Tolmie e Gabriella Giannachi, in un loro studio sul comportamento del pubblico in presenza di una performance oppure di fronte a un'opera d'arte materiale, è nel momento in cui i visitatori incontrano la danza che «si ricostituiscono come spettatori» e solo quando hanno compreso di essere divenuti tali «tutta una serie di comportamenti differenti entra in gioco»⁴⁵.

L'esperienza del pubblico a Punta della Dogana, fin da subito immerso in un flusso di eventi, di tempi e spazi pieni e vuoti, è mediata da questa pluralità di codici espositivi e rappresentativi, museali e teatrali, più o meno evidenti e più o meno percepiti nelle diverse situazioni. Nel complesso le performance di *Set Up* costruiscono una dimensione in cui le gerarchie e le distanze tra performer e spettatori sono continuamente negoziate per generare una “redistribuzione dell'attenzione” e favorire la creazione di un senso di appartenenza a una comunità di spettatori più che di conformità a uno spazio espositivo.

42. Cfr. Deborah Schultz, *Proximity and the Viewer in Contemporary Curating Practices*, in «Performance Research», vol. XXII, n. 3, 2017, pp. 23-29.

43. Sara Wookey (edited by), *Who Cares? Dance in the Gallery & Museum*, Siobhan Davies Dance, London 2015, p. 11.

44. Erin Joelle McCurdy, *Exhibiting Dance, Performing Objects: Cultural Mediation In The Museum*, in Dena Davida – Marc Pronovost – Véronique Hudon – Jane Gabriels (edited by), *Curating Live Arts*, cit., pp. 251-262: p. 252.

45. Gabriella Giannachi – Peter Tolmie, *On Becoming an Audience: If Tate Modern was Musée de la danse?*, in Ana Janevski (edited by), *Boris Charmatz: Modern Dance*, MoMa, New York 2017, p. 101.

Letizia Gioia Monda

Anarchiving a Screendance Archive. Reenacting Choreographic Traces within Museo Madre

Introduction

How can we reenact choreographic traces to support the reconfiguration of social empowerment in the contemporary environment?

The question mentioned above drove the development of this paper, which comes as a result of the research I am currently carrying out at the Museo Madre in Naples. My objective is to anarchiving the screendance archive of Il Coreografo Elettronico, which contains the materials collected during the International Videodance Festival. Il Coreografo Elettronico Festival was founded in Naples in 1990 by Marilena Riccio as a venture of the cultural association Napolidanza¹. It represented for twenty-one editions (the last in 2017²) an essential platform for sharing and recognizing the videodance culture in Italy. In 2019, the festival archive has been donated to Museo Madre directed by Laura Valente³. Il Coreografo Elettronico Archive approximately gathers 2000 screendance works⁴ and represents an important cultural heritage. It stores several types of screendance practices because since its fifth edition (1994)⁵, the festival was organized as an international competition among different categories:

- A) recording of stage performance or adaptation of it in studio
- B) original creation for the video

1. Cf. Marilena Riccio, *Il Coreografo Elettronico*, in Vito Di Bernardi – Letizia Gioia Monda (a cura di), *Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale*, Piretti, Bologna 2018, pp. 171-174.

2. The 2018 edition of Il Coreografo Elettronico, for which about 30 videos have been selected and subsequently archived together with the others, did not take place for organizational reasons.

3. Laura Valente is President of Foundation Donnaregina per le Arti Contemporanee/Museo Madre in Naples. Since 2015, she is also the Artistic Director of Il Coreografo Elettronico, International Videodance Festival.

4. These records are on Betacam, Betamax, VHS, DVD, Blu-Ray, and digital supports.

5. When Il Coreografo Elettronico Festival was founded in 1990, screendance was an unknown practice in Italy. The festival provided an important platform for sharing and recognizing videodance culture in Italy. At the beginning, the creators Marilena Riccio (former principal dancer of the Teatro di San Carlo di Napoli) and the choreographer Jean-Claude Gallotta did not have clear the potentiality of this initiative. Along the first five editions, the growing development of the event and the increasing participation of authors from all over Europe, USA, Canada, etc., drove the experts, who promoted the event as organizers and as part of the jury, to articulate the competition in the five categories. See: Elisa [Guzzo] Vaccarino, *La Musa dello schermo freddo. Videodanza, computer e robot*, Costa&Nolan, Genova 1996, pp. 175-180.

- C) documentaries or movie on folk dances
- D) videodance developed by digital graphic design
- E) works inspired by the art field

Il Coreografo Elettronico Archive is curated by Vito Di Bernardi's team⁶ following to an agreement with the Department of History Anthropology Religions Art Performance of Sapienza University of Rome. The Sapienza's team⁷ analyses the archive to create new structural conditions from the original archival logic⁸ in order to make its contents visible and accessible to a wider audience. The purpose of this project is to reenact the dance knowledge studying the choreographic traces collected during the festival's years. The investigation wants to create more awareness on screendance and increase its inclusion in teaching and research programs, providing contributions to enquire into dance cultural heritage. Ideally, the initiative should support the development of a history of dance that has not yet been written by designing a cross-sectoral digital platform.

As a member of Sapienza team, my work consists in studying the screendance practices as a «multimodal expression coming from a physical thinker's projection»⁹ in *objects* created through the digital transcoding of the movement language. After analysing the practices, I argue that each screendance performance can be conceptualized as a choreographic object through which investigate and observe the evolution and perception of choreographic procedures long a specific time frame. In accordance with William Forsythe's approach, a choreographic object can generate new kind of knowledge by putting in relation physical phenomena; as users we can experience the kinesthetic event by interacting with those types of artefacts in a real environment. In this paper, I am going to apply the conceptual model of the *choreographic object*¹⁰ to explain how Il Coreografo Elettronico Archive of Museo Madre can provide a transversal case study through which analyse the increasing presence of dance/choreographic exhibitions within museum spaces from three different perspectives.

6. Since 2017, Vito Di Bernardi, Professor of History of Dance at the Sapienza University of Rome, is the director of the research university project: "Per un archivio digitale della danza. L'uso delle nuove tecnologie per conservare e trasmettere la memoria della danza. Progetto sull'archivio video del Festival Internazionale Il Coreografo Elettronico (Napoli 1991-2017)" funded by the Sapienza University of Rome in 2017 and 2018.

7. At present, Sapienza's team is composed by Vito Di Bernardi, director and supervisor of the research project; and me studying videodance works created as a form of digital choreography.

8. Until 2015, Marilena Riccio (festival founder) took care of Il Coreografo Elettronico Archive and she organized the archival logic per year according to the materials presented by the authors long the several festival editions.

9. Cf. Letizia Gioia Monda, *What we are talking about when we talk about videodance?*, in «Music in Art», vol. XLV, going to be published.

10. Long this essay, I am going to explore the double meaning inscribed in the expression "choreographic object": from the one hand, the notion developed by the choreographer William Forsythe; from the other hand the definition from anthropology and social science, who declined that expression to refer to a "boundary object", a construct that can foster interdisciplinary investigations on dance practices. See: James Leach, *Choreographic Objects*, in «Journal of Cultural Economy», vol. VII, n. 4, November 2014, pp. 458-475. See also: Scott deLahunta, *Working without an Overview*, in Sabine Gehm – Pirkko Husemann – Katharina von Wilcke (edited by), *Knowledge in Motion*, Transaction, Bielefeld 2007, p. 98.

The first perspective examines the performative aspects of choreographic objects within museums. Through this perspective, the choreographic object is meant as potential tool to have access to the knowledge coming from the kinesthetic experience.

The second perspective concerns how Il Coreografo Elettronico Archive, intended as an archive composed by choreographic objects, can provide a research instrument to reenact the traces of choreographic thinking among the years.

The third point of view proposes to observe how research on the screendance archive can reactivate the process of writing choreography, by using the archive itself as a source of choreographic exhibitions where its objects are designed to support the development of new dance literature.

Thanks to the application of the concept of *anarchive*, these three perspectives are linked together in the speculation. As a central principle of the research presented here, through the concept of anarchive I am going to explain how the exhibition of choreographic objects within museums can reconfigure the social empowerment in the contemporary environment. *The Anarchive concept* has been theorised by the Senselab of Montreal, which is directed by the choreographer Erin Manning and the philosopher Brian Massumi. It is an approach that aims at giving value to the *pure feeling*¹¹, which we, as users, perceive on the edge of performance. In 2016, the Senselab's scholars began to wonder on a series of questions after the event *Distributing the Insensible*¹²:

- What is felt matters even if it does not actually register?
- How can we give a value to what is not possible to archive?

From this issue, the SenseLab defined some principles for the anarchive practice¹³. The declination of the anarchive notion, coming from both artistic practice and archival theory¹⁴, places itself in an oblique position toward the traditional archival logics. Literally, it means «*an*-archival because it leaves behind the classical archival principles of order, accessibility, and tangibility in favor of regeneration, submediality, and embodied memory»¹⁵. As Brian Massumi explained: «the anarchive is a technique for making research-creation a process-making engine. Many products are produced, but they are not the

11. I refer to the concept of *pure feeling* developed by the philosopher Alfred North Whitehead, cf. A. N. Whitehead, *Process and Reality*, Free Press, New York 1978.

12. More details about this event can be found at the following link: <http://senselab.ca/wp2/immediations/upcoming-distributing-the-insensible-dec-10-20-2016/> (accessed 4/10/2020).

13. Those principles are published in the book: Andrew Murphie (edited by), *Go-to How To Book of Anarchiving*, The Senselab, Montreal 2016.

14. Recently, Timmy De Leat pointed out how the term “anarchive” has been applied occasionally in the critical discourse on the archive to foster new ways of exploring the archival logics in contemporary dance field. For example, the media scholar Wolfgang Ernst is recognized as one of the first who proposed the term to reflect on the impact digitization had on the archiving practice. Cf. Timmy De Leat, *The Anarchive of Contemporary Dance. Toward a topographic understanding of choreography*, in Helen Thomas – Stacey Prickett (edited by), *The Routledge Companion to Dance Studies*, Routledge, Abingdon 2019, pp. 177-190.

15. *Ivi*, p. 178.

product. They are the visible indexing of the process's repeated taking-effect: they embody its traces»¹⁶. Along this paper and in accordance to that, I am going to argue how the anarchic of Il Coreografo Elettronico Archive may serve a double purpose. Firstly, it can open new perspectives to read dance knowledge; moreover, it can reconfigure the social empowerment of dance culture in the contemporary environment.

Choreographic Objects in a Museum Space

The enthusiasm for exhibiting choreography¹⁷ within museums is not a new phenomenon. The practice finds its roots in the Thirties and it is later developed in the Sixties and Seventies. Then, it has been successfully recognized in the contemporary age as the initiative announced by Boris Charmatz with the Musée de la danse¹⁸. The potential subversion of the historical hierarchy between visual arts and performing arts is one of the most relevant aspects of this increasing presence of dance inside museum spaces. Such a phenomenon has helped to shed light on how choreographic practices have changed during the last century. It focuses on the distinction between the abstract manifestations of choreographic ideas and the acknowledgment of their historical forms of representations, or of what, according to William Forsythe, we could name “the choreography of dance”¹⁹. Indeed, Forsythe explained the nature of this transformation in his essay *Choreographic Objects*²⁰. Within the mentioned publication, he describes a choreographic object as:

a categorizing tool that can help identify sites within which to locate the understanding of potential organization and instigation of action-based knowledge. With this tool, the proliferation of choreographic thinking across wider domain of arts practice can be thrown into relief²¹.

This concept offers an important strategy to support, in the movement analysis, the understanding of those forms of choreography coming from the interaction between real and virtual spaces. What Forsythe's essay highlighted is the result of a path from Rudolf von Laban to the more contemporary

16. Brian Massumi, *Working Principles*, in Andrew Murphie (edited by), *Go-to How To Book of Anarchiving*, cit., p. 7.

17. Cf. Kirsten Maar, *Exhibiting Choreography*, in Maren Butte *et al.* (edited by), *Assigne and Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*, Sternberg, Berlin 2014, pp. 94-11.

18. Cf. Boris Charmatz, *Manifesto for a Dancing Museum*, online: www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse (accessed 11/11/2020).

19. William Forsythe, *Choreographic Objects*, in Markus Weisbeck (edited by), *William Forsythe, Suspense*, JRP|Ringier, Zürich 2008, pp. 4-5.

20. The essay *Choreographic Objects* has been published the first time in 2008 in the book *William Forsythe. Suspense*, cit. Afterward, Forsythe edited the essay in accordance with the evolution of his practice of choreography. The last version appeared in Louise Neri – Eva Respini (edited by), *William Forsythe: Choreographic Objects*, Del Monico Books, Boston 2018. The aforementioned book was published in occasion of the exhibition “William Forsythe: Choreographic Objects” held at The Institute of Contemporary Art/Boston in Boston.

21. William Forsythe, *Choreographic Objects*, in Louise Neri – Eva Respini (edited by), *William Forsythe: Choreographic Objects*, cit., p. 49.

conceptual distinction between dance and choreography. In his book *Choreutics*, by explaining his *space instruction*, Laban claimed:

Movement is, so to speak, living architecture – living in the sense of changing emplacements as well as changing cohesion. The architecture is created by human movements and is made up of pathways tracing shapes in space which we may call *trace-forms*²².

My analysis starts from Laban because I argue the publication of the *Labanotation* (or Kinétophographie) proposed a model, a score²³ «to dwell on the moving body that exposes the real, material, yet abstract complexity of the world»²⁴ in a graphic form. This type of “choreographic writing”²⁵ allowed us to have access to symbolic choreographic traces of social, cultural, political, anthropological conceptions of the movement related to a specific historical period. Since then, the notion of choreography expanded, and we observed several declinations of “making-choreography” codified according to specific creative technologies applied to meta-represent the experience of being in movement²⁶. In this respect, we observed the development of expressions such as chronophotography, screendance, dance and choreographic installations. Moreover, the digitization of performances allowed by the technological progress has led the production of new virtual materials.

Therefore, from the same matrix (the movement experience) we watched the use of other tools besides the dancing body in the choreographic practices. I am talking about those «inherited beautiful forms of eternal value»²⁷ like language, history, communication, and other media such as cinematic technologies, music and digital devices, driving the development of *lived abstractions*²⁸.

As Jenevive Nykolak points out, dancing and choreographic exhibitions made their entrance in the museum spaces «through a broad embrace of multimedia programming accompanied by a heterogeneous rhetorical focus on liveliness»²⁹. In this revolution, the impact of William Forsythe’s approach

22. Rudolf von Laban, *Choreutics*, annotated and edited by Lisa Ullmann, Macdonald and Evans, London 1966, p. 5. My emphasis.

23. Cf. Letizia Gioia Monda, *Lo score: un algoritmo per investigare la body knowledge*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture e visioni», numero speciale *La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie. Giornate di studio*, a cura di Stefania Onesti e Giulia Taddeo, n. 6, marzo 2015, pp. 133-146.

24. Mark Franko, *Museum Artifact Act*, in Noémie Solomon (edited by), *Danse: An Anthology*, les presses du réel, Dijon 2014, p. 251.

25. As Noémie Solomon pointed out: «Écriture chorégraphique» is another expression often used in French dance literature to designate processes of composition while alluding to the writing metaphor. This of course evokes the score, and further the activity of reading as integral to the making and perceiving of a dance performance» (Noémie Solomon, *Introduction*, in Id. (edited by), *Danse: An Anthology*, cit., p. 19).

26. Cf. Letizia Gioia Monda, *Dall’oggetto coreografico ai digital dance score. Le metafore della creatività per studiare l’intelligenza coreografica*, in «Biblioteca Teatrale», numero monografico *L’opera coreografica e i suoi processi creativi*, a cura di Vito Di Bernardi, n. 134, luglio-novembre 2020, pp. 233-257.

27. Bojana Cvejić, *The End with Judgement by Way of Clarification*, in Noémie Solomon (edited by), *Danse: An Anthology*, cit., pp. 145-157.

28. Brian Massumi, *Semblance and Event*, MIT Press, Massacuttets 2011, p. 17.

29. Jenevive Nykolak, *On Moving and Touching: From Kineticism to Dance in the Museum*, in «Art Journal», vol. LXXVIII, n. 4, 2019, pp. 38-57.

was crucial, particularly in 1990, when the architect Daniel Libeskind³⁰ invited him to participate in the project *The Book of Groningen* in Netherlands. During this experience, Forsythe recognized how «the mechanics of choreographic strategy could effectively be demonstrated in adjacent domains and other media besides the human body»³¹. For thirty years he experimented with the production of several types of choreographic objects, from performative architecture to choreographic installations, from pedagogical digital devices to dance for camera, and to virtual choreographic objects. In this way, he proved a considerable range of possibilities in which choreographic thinking can occur³². The exhibition for *The Fact of Matter*, which took place in October 2015 at the Museum für Modern Kunst of Frankfurt am Main³³ can be considered emblematic of this research process. In the gallery spaces, Forsythe organized the performance of eleven choreographic objects to demonstrate the dialectic resources coming from his choreographic practice:

The objects instigate processes in the body that instrumentalize the body's readiness to provide input for our heuristically driven, predictive faculties, which work incessantly to secure for us a higher probability of preferred physical and mental outcomes. A principal feature of the choreographic object is that the preferred outcome is a form of knowledge production for whoever engages with it, engendering an acute awareness of the self within specific action schemata³⁴.

This affirmation allows us to understand a key aspect of choreographic exhibitions placed within museums in our times. More specifically, it illuminates the fact that who is dancing in the gallery spaces is at the same time a spectator³⁵, who reads through his/her physical experience the choreographic score. According to that, I argue the new forms of abstract choreography work on the users' body by reactivating their pure feeling³⁶ and revealing the invisible network that connects all of us in a social (real) environment, to re-establish the sense of belonging to a community³⁷. In this speculation, it is crucial to take into consideration how the installations of choreographic objects and dance exhibitions in museums also emerge as a solution to digitization, since the experimentations of the graphical turn³⁸

30. About the artistic collaboration between Forsythe and Libeskind, Patricia Baudoin and Heidi Gilpin already wrote in 1989 the essay, *Proliferation and Perfect Disorder: William Forsythe and the Architecture of Disappearance*, in Marinella Guatterini (a cura di), *William Forsythe Festival di Reggio Emilia*, Reggio Emilia 1989, vol. II, pp. 73-79.

31. William Forsythe in dialogue with Louise Neri, *Unhoused and Unsustainable: Choreography in and beyond dance*, in Louise Neri – Eva Respini (edited by), *William Forsythe: Choreographic Objects*, cit., p. 32.

32. From a personal conversation with Dana Caspersen, collaborator of William Forsythe as performer and creator at Ballet Frankfurt and the Forsythe Company for 28 years. Frankfurt am Main, February 2015.

33. Cf. Susanne Gaensheimer – Mario Kramer (edited by), *William Forsythe. The Fact of Matter*, Museum für Modern Kunst, Frankfurt am Main, Kerber Verlag, Bielefeld/Berlin 2016.

34. William Forsythe in dialogue with Louise Neri, *Unhoused and Unsustainable*, cit., p. 49.

35. Cf. Stephanie Rosenthal, *Choreographing You Choreographies in the Visual Arts*, in Id. (edited by), *Move. Choreographing You. Art and Dance Since the 1960s*, MIT Press, Massachusetts 2010, pp. 8-21.

36. Cf. Alfred North Whitehead, *Process and Reality*, cit.

37. Cf. Nicholas Humphrey, *Seeing red: a study in consciousness*, Harvard University Press, New York 2006.

38. I am talking about the development of graphical interfaces that aimed at making sensitive the interaction between the human body and the digital devices. Cf. Mark B. N. Hansen, *Bodies in Code. Interfaces with Digital Media*, Routledge, Abdingdon 2006.

impacted our communication systems determining the establishment of the *associative space*³⁹ as an environment for the social interaction. As Claire Bishop pointed out:

The migration of the performing arts to the museum and gallery should therefore be read not (just) as a cynical attempt on the part of museums to attract audiences, but as a direct consequence of the white cube and the black box changing under the pressure of new technology and eventually converging to produce a hybrid apparatus⁴⁰.

Migrations

The inclusion of digital technologies in everyday life induced the development of “an objective world”⁴¹. The unity of self progressively became a set of data, numbers, lines, computationally distant from our physical feeling⁴². This condition caused the evanescence of the organic body, its “idealization” and “doubling”, since today what appears is how we are existing in an associative space. Because of the digitization, our presence migrated from the body to our “avatars” (virtual forms of presence), and this event drove us to program our consciousness on the connectivity between real and virtual environments⁴³. Before the advent of digital technologies, the identity of a subject was based on the “mutual gazing”⁴⁴ with others, and the theater space was recognized as a privileged site for the social encounter. Otherwise, today, we can notice a sleepwalking of our species that is rampant in a world where the use of smartphone and digital devices changed our understanding of social cognition in terms of time, space and matter of interaction. For the purpose of triggering the spectator’s attention and increasing its participation in the event, choreographic exhibitions inside museum spaces are recognized by the artists as a plan of action to re-activate the audience’s curiosity⁴⁵. They work by creating a hyperbole in the spectator’s psycho-physical perception, expanding the sensorial experience of “living”

39. The term “associative space” has been coined by the Italian philosopher Pietro Montani to intend the environment coming from the encounter between real and virtual world. Cf. Pietro Montani, *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina, Milano 2014, p. 36.

40. Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention*, in «The Drama Review», vol. LXII, n. 2, Summer 2018, p. 31.

41. Vito Di Bernardi, *Corpi e visioni nell'era digitale*, in Vito Di Bernardi – Letizia Gioia Monda (a cura di), *Immaginare la danza*, cit., p. 6.

42. Cf. Stamatia Portanova, *Moving without a Body. Digital Philosophy and Choreographic Thoughts*, MIT Press, Massachusetts 2013.

43. Cf. Letizia Gioia Monda, *Il processo di digitalizzazione del pensiero coreografico. Analisi e lettura di “Using the Sky – An Exploration of Deborah Hay’s solo No Time to Fly” (Motion Bank Digital Dance Score)*, in Vito Di Bernardi – Letizia Gioia Monda (a cura di), *Immaginare la danza*, cit., pp. 143-157.

44. With respect for this argumentation. I use the term *mutual gaze* to refer to the performance *The Artist is Present* by Marina Abramovic, who worked with the audience on the re-establishment of eye contact we lose nowadays in the social interaction. This dance exhibition was performed at The Museum of Modern Art of New York in 2010. See also: Jannifer Harris, *Embodiment in the Museum – What is a Museum?*, in «ICOFOM Study Series», n. 43b, 2015, pp. 101-115.

45. Cf. Erin Brannigan – Hannah Mathews, *Performance, Choreography, and the Gallery: Materiality, Attention, Agency, Sensation, and Instability*, in «Performance Paradigm», n. 13, 2017, pp. 1-6.

the performative event⁴⁶. As Franz Anton Cramer writes:

Transforming “bodily facts” of performance into media other than performance creates the ontological opacity of the exhibit. This opacity points much more to the potential to conceal than to the exteriorization of reality. The experiential intimacy sought by the Dancing Museum neutralizes the dialectics of negativity as absent and positivity as visible. In its place, experience becomes the central parameter: the issue in the paradigm of the museum is not to fixate dance to its promise as a metaphysical resource of organicity and singularity. Quite to the contrary, it is the body’s potential to radically experience its own outside and thereby transform experience into artifact⁴⁷.

Also, Libeskind claimed that choreographic objects are «uninteresting residues of the participatory experience, emblem of the reality which goes into their making»⁴⁸. Therefore, they should be understood as *dispositif*⁴⁹, «conditions set up by choreographic works as well as the heterogeneous assemblage they perform»⁵⁰, able to produce new forms of knowledge and body awareness.

The investigations carried within the artistic field underlined how the concept of a choreographic body⁵¹, meant as an archive of the experience of being in movement, inspired the research on the choreographic object as a system for renovating the spectator’s attention, motivating his physical social interaction throughout a powerful sensorial experience.

In following Claire Bishop’s argumentation, the term “migrations” is used in this paragraph to propose a parallelism in order to make visible how the increasing presence of dance and choreographic exhibitions within museums happened as the direct consequence of the digitization processes that affected global communication strategies. As long as the human presence migrated from the organic bodies to the virtual personifications (objects), the choreographic thinking migrated from the (dancing) physical body to multimodal choreographic objects. For many choreographers and artists like Yvonne Rainer, Merce Cunningham, Trisha Brown, Anne Teresa De Keersmaeker, Ruth Gibson and Bruno Martelli, and many others, dance exhibitions (meant as a hybrid type of performances⁵²) represented performative strategies to communicate in the digital era choreographic ideas to the audience⁵³. In this

46. Cf. Letizia Gioia Monda, *Luci ed ombre sull’uso del digitale nella danza. Dal Festival Più che Danza! una riflessione sulle reti sociali e le app per condividere i processi creativi coreografici*, in «SigMa Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo», n. 3, 2019, pp. 959-981.

47. Franz Anton Cramer, *Experience as Artifact: Transformations of the Immaterial*, in «Dance Research Journal», vol. XLVI, n. 3, December 2014, p. 29.

48. Daniel Libeskind, *Architecture Intermundium*, in «Threshold», vol. IV, Spring 1988, p. 115.

49. With the term *dispositif*, I refer to the concept of “apparatus” introduced by the French philosopher Micheal Foucault, in accordance with its interpretation by Gilles Deleuze. With *dispositif*, Deleuze meant a creative technology able to allow the negotiation between the past and the future of the human being’s living experience. In these terms, his approach deeply inspired the critical discourse about the archive and the research on innovative forms of expression based on multimedia interaction. Cf. Gilles Deleuze, *Che cos’è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007.

50. Noémie Solomon, *Introduction*, in Id. (edited by), *Dance: An Anthology*, cit., p.18.

51. Cf. Letizia Gioia Monda, *Choreographic bodies. L’esperienza della Motion Bank nel progetto multidisciplinare di Forsythe*, Dino Audino, Roma 2016.

52. Cf. Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone*, cit., pp. 22-42.

53. William Forsythe claimed: «Strategy is a choreographic moment. At present, I perceive that many artists are thinking

framework, Bishop suggests looking at the museum space as a *gray zone*⁵⁴ – not entirely corresponding with the White Cube nor the Black Box – providing a new environment where the visitor can experience the connectivity with the virtual reality. The gray zone is a potential space based on the conceptual opposition between presence and absence⁵⁵, construction and deconstruction, time flow and stillness (or also suspense). It offers to the spectator/visitor an experience that enables his/her self-awareness outside of the social patterns of both, the real environment or the social networks. In a choreographic exhibition, the user is put in the condition to rediscover his/her own body feeling. In the last thirty years, there was a growing development of dance/choreographic exhibitions within museum spaces as a direct consequence of the previously mentioned condition. From the Center Pompidou in Paris to the MoMA in New York, from the Tate Modern in London to the Venice Biennale, museums took on the function of «a sort of contrapuntal musical space»⁵⁶ to play a polyphony made of kinesthetic phenomena. In this context, choreographic objects work as algorithms or diagnostic equations pushing the spectator to wonder: «How am I in the world as a body?»⁵⁷.

Museo Madre Mission

Museo Madre of Naples, under the direction of Laura Valente, changed its mission and increased the choreographic performative exhibitions to stimulate an impact on the social Neapolitan environment. Since 2018, we have been observing a growing inclusion of dance exhibitions in the galleries of Museo Madre. An example is the retrospective on the photographer Robert Mapplethorpe *Choreography for an Exhibition*, curated by Laura Valente and Andrea Villani⁵⁸, and organized in collaboration with Robert Mapplethorpe Foundation of New York⁵⁹. The exciting aspect of this choreographic exhibition was the setting of multi-layered performative actions as a chance for inviting the audience to read the content of the retrospective through many choreographic perspectives and forms. In fact, for the exhibition, the museum ordered a choreography to be made by Anna Gerus on the Mapplethorpe's photographic series *White Gauze* (1984). In the creative process, the choreographer got insights from this repertory developing the piece *The Floating Grace*, then performed in the same gallery space

strategically in terms of how their work can be read, its affect – relationally, historically. Choreography is a way to get things in motion, and artists are always trying to get people to move their minds in new directions» (William Forsythe in dialogue with Louise Neri, *Unhoused and Unsustainable*, cit., p. 42).

54. Cf. Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone*, cit., pp. 22-42.

55. Cf. Enrico Pitozzi, *Figurazioni, uno studio sulle gradazioni di presenza*, in «Culture Teatrali», numero monografico *On Presence*, a cura di Enrico Pitozzi, n. 21, 2011, pp. 107-127.

56. William Forsythe in dialogue with Louise Neri, *Unhoused and Unsustainable*, cit., p. 32.

57. *Ibidem*.

58. Andrea Villani is the former Artistic Director of the Museo Madre.

59. Letizia Gioia Monda, «Coreografia per una mostra», *la pratica fotografica di Mapplethorpe in scena al Museo MADRE di Napoli*, in «Campadidanza Dance Magazine», 30 dicembre 2018, online: <https://www.campadidanza.it/coreografia-per-una-mostra-la-pratica-fotografica-di-mapplethorpe-in-scena-al-museo-madre-di-napoli.html> (accessed 12/6/2020).

where *White Gauze* collection was exposed. This dance exhibition inspired the Ukrainian photographer and visual artist Vadim Stein's screendance, which was then projected in another moment of the same initiative⁶⁰.

Another successful project was also *Atlante del gesto_Napoli* by the well-known Italian choreographer Virgilio Sieni, who proposed in 2019 a set of dance workshops and site-specific performances made explicitly for the spaces of Museo Madre and its community. Even in this case, the action was designed to promote an experiential path for the participants in the workshops, leading them to pay attention to the body feeling and the movement language to develop a *common gesture* to shape the performative dance exhibitions consequently within the museum. Finally, the most recent intervention was *Pina Bausch. Ensembles*, a dance/choreographic exhibition dedicated to the memory of the founder of the Tanztheater Wuppertal ten years after her death. The event started with the dance performance *Moving with Pina* by and with Cristina Morganti. It ended with *Ensembles*, a screendance exhibition on Pina Bausch curated by the Pina Bausch Foundation.

At the beginning of 2020, Kathryn Weir (former director of Département du Développement Culturel du Centre Pompidou) has been appointed as the new artistic director of the Museo Madre. Weir's approach focuses on practices of inclusions to increase the exchanges with the local community and promote the experimentation of new art forms based on the hybridization of the visual and the performative. In a recent interview, Laura Valente explains her vision for Museo Madre by quoting Jette Sandahl's definition of "museum"⁶¹:

Madre has to change in a democratic space and to actively collaborate with the several communities to collect, archive, interpret, exhibit, and increase the understanding of the world. In this moment, in which some models are no longer sustainable, in terms of cultural heritage, the need is to discover new strategies to integrate in the system some policies able to combine inclusion and reflection, and stimulating the education of experts, who will be the ruling class in our future. I am thinking about Museo Madre as a community: widespread, active, shared, participated⁶².

By looking back at the culture of the museum⁶³, Museo Madre's mission seems to get closer to the models suggested by the New York MoMA's activities; hence, it embodies a creative factory where new approaches are generated to choreographically exhibit collections in order to increase the social empowerment in the contemporary environment. Laura Valente's attention on performing and researching new models of interaction within the gallery spaces gave birth to the collaboration with

60. Cf. Vadim Stein, *The Floating Grace*, online: <https://vimeo.com/397655682> (accessed 10/5/2020).

61. Jette Sandahl is currently president of the European Museum Forum.

62. Santa Nastro, *Come sarà il 2020 dei Musei? Intervista a Laura Valente, Presidente del Museo Madre*, online: <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2020/01/come-sara-il-2020-dei-musei-intervista-a-laura-valente-presidente-del-museo-madre/> (accessed 20/5/2020).

63. Marcella Lista, *Play Dead/Fare il morto: danza, musei e "le arti basate sul tempo"*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 9, 2017, pp. 11-35, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/7671/7447> (accessed 9/11/2020)

Sapienza University of Rome, and, specifically, with Vito Di Bernardi, Professor of Dance History, with the purpose to curate the screendance archive of Il Coreografo Elettronico Festival.

Il Coreografo Elettronico Archive is a particularly interesting case study because it allows the observation of a cyclic phenomenon. In particular, the festival took place in art spaces, such as Palazzo delle Arti di Napoli (PAN), Museum Macro in Rome, and the Museo Madre itself. In these contexts, videodance works presented for the contest and outside the contest were exhibited through projections. The festival was designed according to several criteria, taking into consideration the categories of competition, the nationality of the works, the techniques applied, the authorship, etc. After twenty years, this venture occupies the museum space under another form: not as a festival but an archive of screendance works stored within the library of Museo Madre. Thanks to this transformation, it is possible today to look at the copious archive of Il Coreografo Elettronico through another perspective⁶⁴. As Laura Valente claimed, we can observe the reinvention of an event, born as videodance Festival, which became a site where experiment and research occur on living memories⁶⁵. This circularity allows us to reconsider the screendance filmic performance as an experience perceived “through” *objects*, in which the choreographic thinking is investigated, inscribed, and performed to exist «within a museum exhibition as part of a majestic children’s event of a new productive era»⁶⁶.

In analyzing Il Coreografo Elettronico Archive as a case study, the critical aspect is to pay attention to the previously mentioned circularity, which sheds a light on the double meaning inscribed in this collection of screendance works. Firstly, the exhibition of screendance works during the festival allows us to observe their nature of choreographic objects developed by the authors with the aim of translating the kinesthetic experience through particular strategies of choreographic writing. Secondly, the choreographic objects collected into Il Coreografo Elettronico Archive are shown as *boundary objects*⁶⁷, or rather as research instruments through which investigate the traces of the choreographic thinking that drove their creation⁶⁸. This unique articulation is what makes Il Coreografo Elettronico Archive itself a very potent tool to study the dance cultural heritage in itself inscribed. Such a peculiarity drove me to apply the anarchiving approach as a research principle to investigate Il Coreografo Elettronico Archive. This approach is just not meant as a documentation of the festival past activity; rather, it looks for choreographic-making processes that drove the development of choreographic objects and their ex-

64. Cf. Laura Valente, *Il Coreografo Elettronico, oggi e domani*, in Vito Di Bernardi – Letizia Gioia Monda (a cura di), *Immaginare la danza*, cit., p. 175.

65. As Sherril Dodds points out screendance offers a useful model for thinking through time on the living body. Cf. Sherril Dodds, *Dance on Screen*, Palgrave, London 2001, p. 33.

66. Laura Valente, *Il Coreografo Elettronico, oggi e domani*, cit., p. 175.

67. Cf. Scott deLahunta, *Working without an Overview*, cit., p. 98.

68. Cf. James Leach, *Making Knowledge from Movement. Some Notes on the Contextual Impetus to Transmit Knowledge from Dance*, in Maaik Bleeker (edited by), *Transmission in Motion. The Technologizing of Dance*, Routledge, Abingdon 2017, pp. 141-154.

hibitions. My aim is to find principles to reenact the traces of physical thinking which continually change the performing contexts. My purpose is to investigate the screendance creative processes and the choreographic strategies that activate the synesthetic experience on which those artifacts are based. Finally, by identifying these traces in the choreographic objects I am looking at, I hope to cast new light on some aspects of Western dance history.

Anarchive a Screendance Archive

The taxonomy of archiving came from the desire to preserve aspects of our lives as human beings through documents⁶⁹. The purpose of archiving finds its sense in the idea of creating order in disorder, providing coherence in our *reading-the-past* ability. In being similar to choreographic bodies⁷⁰ and objects, archives are not static geometries. They regularly change the practice of anarchiving. In particular, the digitization transformed the archival logic. As Maaïke Bleeker claimed, this transformation involved a shift from “archival order” to “archival dynamics”:

This is a shift from the archive as place that keeps and orders documents of events that took place at one time and in one place towards the archive as a “dynarchive” (Ernst): a place of regeneration coproduced by users. These transformations can be seen reflected in projects from the field of dance that engage with new possibilities of digital technology to store and transmit dance knowledge while at the same time, dance and these projects appear most useful to think through implications and potentials of the new archival logic brought about by digitization⁷¹.

In these terms, Il Coreografo Elettronico Archive can be considered as an *archive in motion*⁷² made by choreographic objects, through which reactivate choreographic thinking traces that shaped their making. Following Massumi, the traces «are not inert but are carriers of potential. They are reactivatable, and their reactivation helps trigger a new event which continues the creative process from which they came, but in a new iteration»⁷³.

For Il Coreografo Elettronico Archive, I developed a methodology that mobilizes its contents. I approached the research as a user to understand through my pure feeling the logic that moved the kinesthetic experience transcodification into a screendance filmic performance. Then, I studied the

69. Ruth Noak, *Dance/Archives/Exhibition? Moving between Words*, in Gabriele Brandstetter – Gabriele Klein (edited by), *Dance [and] Theory*, Transcript, Bielefeld 2013, p. 228.

70. With the term “choreographic bodies”, I refer to aspects of the performer’s bodily knowledge. By training the body-mind through a dance technique, a dancer is able to embody choreographic principles re-configuring the geometry of his/her dancing experience. This dance score is an artificial structure a creator can move/transit through. It should be meant as a technological creative tool to support the performer’s self-expression by the movement language. Cf. Letizia Gioia Monda, *Choreographic bodies*, cit., pp. 24-94.

71. Maaïke Bleeker, *What if This Were an Archive? Abstractions, Enactment and Human Implicatedness*, in Id. (edited by), *Transmission in Motion*, cit., p. 199.

72. Marion von Osten, *The Archive in Motion*, in Gabriele Brandstetter – Gabriele Klein (edited by), *Dance [and] Theory*, cit., pp. 231-233.

73. Brian Massumi, *Working Principles*, cit., p. 7.

system elaborated by the Italian critics and experts, who originally promoted the contest – Marilena Riccio (as founder), Elisa Guzzo Vaccarino, Vittoria Ottolenghi, and more (as part of the jury) – and structured the participation of screendance works in the five categories. By analyzing the archive catalogues and the list of the several festival edition winners, though, I discovered many details. For example, in the application, the authors could choose the category in which to compete with their works and many choreographers, who participated in the category “B” – original creation for the video – won the competition as “screendance directors”. For this reason, I rather research the works as they were *objects* created as digital choreographies, thus as results of creative processes that aimed at the hybrid between dance, cinema, and digital graphic design. By shifting to the choreographic process that generated these screendance works, I could study the choreographic strategies applied by the authors to objectify the physical, kinetic, tactile, spatial and rhythmic dimension of “making-choreography” into a conceptual artefact. From this perspective, I could better inquire into both the ideologies and the processes of representation of the choreo-cinematic works. Moreover, I found a compelling approach for screendance movement analysis in the *plural authoriality*⁷⁴. By applying this method, I understood how the several forms of negotiation between digital and organic choreographies could produce different expressions of screendance. Finally, I adopted a correct approach and point of view to analyse each specific work accurately. In the end, I identified the recurring participation of some creators at several festival editions, developing like that a transdisciplinary and diachronic research on the archived material to better understand the development of videodance.

Reenacting Anne Teresa De Keersmaeker’s screendance practice: a case study

The investigation performed was a precious contribution to the teaching material of the course of Digital Choreography at Sapienza University of Rome. I took advantage of the screendance works to explain how the application of new media in a choreographic making process can help to study the traces of choreographic thinking into objects. I moved around concepts, keywords, poetics, countries to visualize the connections between different expressions of choreographic thinking, and to stimulate their interpretation starting from the performance experience. An interesting case study has been the screendance practice of Anne Teresa De Keersmaeker. It is proposed here as a practical example to

74. In my research, I recognized three recurring cases of plural authoriality in screendance work: the first is the one in which a choreographer is also the director of a work; the second is the one in which choreographer and director work in parallel; and the third is when the director is also the choreographer of a videodance filmic performance. Cf. Letizia Gioia Monda, *La negoziazione tra regia e coreografia nelle opere di videodanza. Uno studio condotto presso l'archivio del Festival Il Coreografo Elettronico*, in Luca Bandirali – Daniela Castaldo – Francesco Ceraolo (a cura di), *Re-directing. La regia nello spettacolo del XXI secolo*, Salento University Press, Lecce 2020, pp 219-225.

explain the potential of reenacting the choreographic traces from Il Coreografo Elettronico Archive.

Precisely, De Keersmaecker's participation in Il Coreografo Elettronico Festival allows expanding the knowledge on her choreographic thinking and practice. She submitted to the contest two of her screendance works, *Counter Phrases* in 2004 and *Ma Mère l'Oye* (made in collaboration with other choreographers too⁷⁵) in 2005, created with the filmmaker and composer Thierry De Mey.

De Keersmaecker's choreographic language has been the subject of several academic and historical books by dance scholars⁷⁶. Moreover, the three-volume series (with DVDs contributions) titled *A Choreographer's Score* edited by Bojana Cvejić⁷⁷ are very sophisticated pedagogical tools to investigate how De Keersmaecker articulates choreographic parameters as matter of writing (*écriture*) into a score⁷⁸. As Philippe Guisgand pointed out, De Keersmaecker's work can be studied as a puzzle based on a more or less linear system of references through which we can observe how parts of performances are transmitted to the next one:

The temporal succession of the pieces is then disrupted by the construction of these circularities (redundancies, reminders, quotations of all kinds), revealing the choreographer's obstinacy in digging the same furrows. De Keersmaecker thus proposes a journey through a long and elastic temporality where the choreographic past and the outline of a later creation are mixed together⁷⁹.

In her research, De Keersmaecker recognized how the application of video devices in her movement practice could provide an excellent working tool to transmit dance knowledge, keeping traces of investigation processes into choreographic intelligence. Its categorization as an experimentation into visual art is avoided. Despite that, my application of the anarchic principles subverts the distinction between performing and visual arts, while at the same time it proposes to juxtapose the linear interpretation of historical events with a transversal perspective on De Keersmaecker's work. In this speculation, her screendance's practice is meant as a parallel strategy to the choreographic writing, which she developed

75. Together with Anne Teresa De Keersmaecker, the choreography was developed by Jonathan Burrows, Iris Bouche, Erna Omarsdottir, Sidi Larbi Cherkaoui, Damien Jalet, Samir Akika, Michèle Anne De Mey, Mauco Paccagnella.

76. Cf. Marianne Van Kerkhoven and Anoenk Nuyens, *Listen to the Bloody Machine Creating Kris Verdonck's End*, International Theatre and Film's Book, Utrecht School of the Arts, Amsterdam and Utrecht 2012; Marianne van Kerkhoven, *Anne Teresa De Keersmaecker*, Vlaams Theater Instituut, Brussels 1997; Philippe Guisgand, *Les fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'oeuvre de Anne Teresa De Keersmaecker*, Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2008; Philippe Guisgand, *Accords intimes. Danse et musique chez Anne Teresa De Keersmaecker*, Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2017; Irmela Kästner – Tina Ruisinger (edited by), *Anne Teresa De Keersmaecker*, Kieser, Munich 2007.

77. Anne Teresa De Keersmaecker – Bojana Cvejić (edited by), *A Choreographer's Score: Fase, Rasas Danst Rosas, Elená's Aria, Bartók*, Rosas & Mercatorfonds, Brussels 2012; *En Attendant & Cesena: A Choreographer's Score*, Rosas & Mercatorfonds, Brussels 2013; *A Choreographer's Score: Drumming & Rain*, Rosas & Mercatorfonds, Brussels 2014.

78. Bojana Cvejić, *A Choreographer's Score. Anne Teresa De Keersmaecker*, in Maaik Bleeker (edited by), *Transmission in Motion*, cit., p. 53.

79. «La succession temporelle des pièces est alors perturbée par la construction de ces circularités (redundances, rappels, citations de toutes sortes), révélatrices d'une obstination de la chorégraphe à creuser les mêmes sillons. De Keersmaecker propose ainsi un voyage dans une temporalité longue et élastique à la fois où se mêlent passé chorégraphique et ébauche d'une création ultérieure» (Philippe Guisgand, *Les fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'oeuvre de Anne Teresa De Keersmaecker*, cit., p. 13).

in order to investigate the complexity of what choreography is or might be. In starting from this point, she tested the creative tensions that can arise in the dialogue within the choreographic concept and the materialization into a choreographic object. Furthermore, she approached to the videodance practice throughout a series of *cine-choreographic operations*⁸⁰ experimented in order to document the development of her inquiry into choreography⁸¹. In 1988, she made her first attempt. In collaboration with the director Wolfgang Kolb⁸², she produced *Hoppla!*⁸³, the screendance adaptation of the piece *Rosa Bartók* (1987). Later, she created in collaboration with the director Walter Verdin⁸⁴, the videodance version of the performance *Ottone, Ottone* (1988), a crucial production in De Keersmaeker's choreographic research in 1991. In looking for compositional strategies to get in dialogue music and dance she saw, on the occasion, the potential of videodance to emphasize the "dancing arias of action"⁸⁵, and recognised the chance to face her subject matter from another perspective in the *cinematographic writing*. Afterward, she directed her first screendance piece *Achterland*⁸⁶, a black and white movie, one hour long, where the camera movements were engendered by the dancers' dynamics in 1994. Within the previous experience, she observed how cinematographic writing could provide an alternative system through which objectify her interpretation of the choreographic counterpoint. Finally, she started her collaboration with the filmmaker and composer Thierry De Mey⁸⁷ in 1996, with whom she created many screendance filmic performance like *Rosas danst Rosas* (1996), *Fase* (2002), *Tippeke* (1997), *Counter Phrases* (2004), *Ma Mère l'Oye* (2004), *Prélude à la Mer* (2010).

Among the pragmatological framework, *Counter Phrases* represents an emblematic work to study the artistic relationship between De Keersmaeker and De Mey; moreover, it provides an additional contribution which is critical to contextualize De Keersmaeker's choreographic practice within the history of dance⁸⁸. In such a work, the choreographic counterpoint between music and dance is articulated

80. Erin Branningam claimed *cine-choreographic operations* are those «where we see choreographic elements written through by the cinematic apparatus», in Erin Branningam, *Dancefilm. Choreography and Moving Image*, Oxford University Press, New York 2011, p. 11.

81. About Anne Teresa De Keersmaeker's screendance practice see also: Alessandro Amaducci, *Screendance. Sperimentazioni visive intorno al corpo tra film, video e computer grafica*, Kaplan, Torino 2020, pp. 173-178.

82. With Stefanie Bodien, Wolfgang Kolb is the artistic director of the International Dance Film Festival Brussels, *L'art difficile de filmer la danse*, which saw its first edition in 2012. Il Coreografo Elettronico Archive Project participated as partner of the 2018 edition of International Dance Film Festival Brussels, since the theme for the historical dance films program was "Italian".

83. It is possible to watch the screendance work *Hoppla!* at the following link from the online digital archive *Numeridanse*: <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videothèque/hoppla> (accessed 8/10/2020).

84. Elisa [Guzzo] Vaccarino, *La Musa dello schermo freddo*, cit., p. 45.

85. *Ibidem*.

86. This screendance work has been published in the DVD published by Rosas Dance Company, *Achterland*, Europe Images International, 1994. It is possible to watch it online at the following link: http://www.ubu.com/dance/keers_achterland.html (accessed 8/10/2020).

87. Thierry De Mey is the brother of Michèle Anne De Mey, a long-term collaborator with Anne Teresa De Keersmaeker and former dancer with Rosas dance company.

88. At the following link it is possible to watch the second half of the film *Counter Phrases*: http://www.ubu.com/dance/keers_counter.html (accessed 8/10/2020).

through an attractive rhythmic montage of the moving images. This specific choreographic object finds its roots on the stage work (*But if a look should*) *April Me* performed by Rosas (dance) and the Ictus Ensemble (music) for the first time in 2002. De Keersmaeker's choreographic score provided the starting point for ten danced phrases placed in different environments. The ten shorts sequences directed by De Mey supplied the musical score composition for the videodance performance, which were commissioned to ten different contemporary composers: Stefan Van Eycken, Georges Aperghis, Thierry De Mey, Robin de Raaff, Luca Francesconi, Jonathan Harvey, Magnus Lindberg, Toshio Hosokawa, Steve Reich, Fausto Romitelli. Each of them worked on one of the variations separately, after the films have been edited and merged. By watching *Counter Phrases*, it is possible to notice the synchronous relationship between dance, music, and the editing time-rhythm. According to De Keersmaeker's choreographic thinking, the screendance composition shows the modulation of an energy cycle⁸⁹. Within the movie, such an energy cycle is materialized thanks to a harmonic spiral counterpoint mathematically organized from one visual nucleus of reference. The core is the dance vocabulary created by De Keersmaeker, which is the founding element of the original choreographic score of (*But if a look should*) *April Me*. The previous score motivated the making-process of the whole screendance work and gave to the artifact a circular flow dynamic. In these terms, *Counter Phrases* can be understood as a metaphor of the choreographic thinking embodied in the score. We can look at the screendance performance as an object where the choreographic intelligence is transcoded to go to exist in another medium besides the dancing body. Furthermore, the algorithmic relation between music, dance, and moving images is translated into a living architecture by a visual strategy that allows us to perceive the emerging counterpoint. In this scenario, the dancing movement is the vehicle of this transmission since we can notice how it designs the space-time of interaction. Metaphorically, the movie action seems to suggest a journey through space inscriptions, from the geometry of the natural environments to the artificial design of the urban spaces. Such a path invites the audience to recognize the movement potential to make alive the patterns that surround us. In these terms, the work offers a contribution to acknowledge how human being's actions can impact the social environment and vice versa.

The cinematographic writing supports the "narration" of the mentioned concept because De Mey defines a system to enact the choreographic thinking leading like that the screendance idea-logic. He questions the opposites by applying the split-screen technique to stimulate the development of an immersive performative context for the spectator. The alignment of close-ups and medium shot in the same frame drives the audience to read how the bodies symmetries can reflect those of the surrounding environment⁹⁰. Moreover, we could argue that De Mey's cinematographic writing, applied as choreo-

89. Cf. Philippe Guisgand, *Intervista ad Anne Teresa De Keersmaeker*, L'Epos, Palermo 2008.

90. Lucy Fine Donaldson based on Laban's movement analysis her investigation on the viewer's filmic experience. In her theory, the alignment in one of the three stages forming the basis of our engagement with the action expressed by the

graphic strategy in the screendance composition, allows us to follow the traces of the somatic experience from which the dance score was originated.

In analyzing the artistic collaboration between De Mey and De Keersmaeker, the practice of anarchiving Il Coreografo Elettronico Archive helps to acknowledge the impact this screendance experience had on the following work *Ma Mère l'Oye*. By observing De Mey's search for a system of writing able to objectify the counterpoint between choreographic bodies' subjectivities and the multiplicity of the natural environment geometries, we can notice his challenge to find a way to inscribe the musicality given by the somatosensorial dancing dimension into the videodance filmic performance⁹¹. Through Il Coreografo Elettronico Archive, we can also better contextualize these experimentations within the development of the screendance practice in Belgium. For example, it can be compared De Keersmaeker's experience with the one of other Belgian choreographers and filmmakers, such as Wim Vandekeybus – who won Il Coreografo Elettronico Award in 2007 with the movie *Here After* –, or with other productions coming from similar artistic collaboration as *Derrière elle* made by the Belgian composer and filmmaker Thomas Turine and the choreographer Natalia Sardi, winners of Il Coreografo Elettronico contest in 2009. The horizontal and vertical connections allow us to expand the understanding of dance history, by designing renovated interdisciplinary constellations that can have an important impact on teaching and research programs, as much as in the development of exhibition itineraries.

As I argued above, the museum space can provide an expanding dimension through which play new strategies for writing a history of dance that has not yet been written. Museo Madre represents a unique case in its genre because the circularity of the phenomenon we observed with Il Coreografo Elettronico – from a screendance festival placed within museums to a screendance archive stored within a museum – shows the opportunity to identify its nature of *dynarchive* which is able to generate renovated dance knowledge each time the anarchiving technique is performed. A step forward can be proposed if we considered Museo Madre itself as a “dispositif”, a heterotopic space inclined to activate potential fields of action. Ideally, exhibitions of videodance within the gallery spaces could provide a double purpose: it can open new perspectives to read dance knowledge; moreover, it can improve the social empowerment of dance culture. Therefore, the installations of a set of choreographic objects organized according to several parameters – like authors, countries, subjects, periods, type of experimentations, digital technologies applied, relation with other artistic disciplines etc. which are based on the anarchiving practice – may support the development of a new dance literature⁹². Consequently,

moving images. The alignment helps to qualify the spectator's access at the performer's somatic experience, further indicating how involved we might be with a performance: spatially, emotionally, and physically. Cf. Lucy Fine Donaldson, *Effort and Empathy: Engaging with Film Performance*, in Dee Reynolds – Matthew Reason (edited by), *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, Intellect, Chicago 2012, pp. 139-174.

91. See my analysis of *Ma Mère l'Oye* in Letizia Gioia Monda, *What We Are Talking about when We Talk about Videodance?*, cit.

92. Rebecca Groves – Norah Zuniga Shaw – Scott DeLahunta, *Talking about Scores: William Forsythe's Vision for a New*

the choreographic exhibition of the screendance archive may provide an innovative model of writing and disseminating dance history stimulating its inclusion in the social environment at the same level of other forms of art. In the end, the collaboration between Museo Madre and Sapienza University of Rome should be interpreted as a chance to reshape the organization of choreographic knowledge into the gallery spaces, providing new plans of action for supporting the visualization of passages of thoughts and choreographic procedures throughout historical periods. Scholars and curators should gather from this research a different attention and should look for new methodologies to exploit the vital potential for choreographic traces contrapuntal reading to reenact into choreographic exhibitions. In short, dance and choreography exhibited within a museum can transport dance culture heritage in a renewed state of social relevance.

Visions

If dancing can exist in other domains besides the body, the history of dance can be shaped through different apparatus besides the books. The digitization stimulated intellectuals and artists to develop new strategies to communicate the knowledge coming from human being's kinesthetic experience. Such an approach drives the development of multimodal objects meant as models to have access at the choreographic intelligence. In this scenario, the choreographic objects can be understood as potential working tools to transmit dance knowledge. By being placed within a museum, a choreographic object can activate new conditions to experience and embody the traces of the choreographic thinking long the history.

Furthermore, a screendance archive such as that of *Il Coreografo Elettronico* can enlarge the understanding of the history of dance thanks to the reenactment of the choreographic traces inscribed in its artifacts. In allowing the screendance archive to speak to the audience, the performance must be supported by a research-practice to make visible the knowledge coming from the participatory experience produced by an invisible dance. Therefore, the process of reenactment and the design of a gray zone to exhibit the screendance archive include the results of an investigation capable of justifying the tasks and the behavioral rules that the spectator has to follow within the museum space. He/she should be enabled to perceive the sense of a choreographic exhibition, which might be a conceptual, historical, or phenomenological path.

The process can allow us to find ourselves back, in our body, in our history, in our culture, and can reconfigure our social position by making us feel connected again in the same environment. Furthermore, it may lead to the development of a new, digitally structured, system of archiving, which

Form of »Dance Literature«, in Sabine Gehm – Pirkko Husemann – Katharina von Wilcke (edited by), *Knowledge in Motion*, cit., pp. 91-100.

could make us visualize different aspects of specific choreographic thinking in relation to the historical heritage and other fields of studies within the choreographic-thinking process of digitization itself. Ideally, the whole process may produce an interactive conceptual map to stimulate the users to digitally practice the anarchiving process by connecting domains of knowledge, sources, and metaphoric solutions to the enigma of the human being's experience in movement.

Visioni

Raccolta di avvisi e articoli su Onorato Viganò e la sua famiglia tratti dalla «Gazzetta Urbana Veneta»

Introduzione e cura di Stefania Onesti

Introduzione

Onorato Viganò a Venezia (e dintorni)

Il rapporto di Onorato Viganò con i teatri veneziani è significativo e costante nel tempo. Il San Cassiano accoglie il suo debutto come coreografo nel 1766, in autunno. Dopo una lunga parentesi napoletana (lavora al San Carlo tra il 1768 e il 1773) l'artista si sposta nell'Italia centro e nord-orientale tra Roma e, per l'appunto, Venezia, che diventa una tappa frequente nella sua attività artistica¹. Al San Samuele viene scritturato nelle principali stagioni dal 1773 al 1776². Nel 1777 è al San Moisè e l'anno successivo, toccata Bologna e Brescia, si trova nuovamente a Venezia, al San Benedetto. Dall'autunno 1781 al carnevale 1782 torna al San Samuele. Dopo una serie di ingaggi in altre città, a partire dal 1788 Onorato lavora quasi stabilmente nella città lagunare, sempre al San Samuele e poi alla Fenice, visitando occasionalmente anche altre città di zone più o meno limitrofe: Treviso (Teatro Astori, per le fiere del 1790 e del 1792), Brescia (Teatro Riccardi, per le fiere del 1792 e del 1793), Bologna (primavera 1796), Bergamo (agosto 1796) e, infine, Padova per la fiera del Santo nel 1809.

Infine, esercita l'attività di impresario a Venezia, oltre che a Padova, Treviso e Bergamo: nel 1775

1. Sull'attività di Onorato Viganò cfr. Stefania Onesti, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, Accademia University Press, Torino 2016, pp. 164-184; Flavia Pappacena, *Influenze francesi e stile italiano nell'esperienza artistica di Onorato Viganò*, in José Sasportes e Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne, Roma 2017, pp. 17-59 e, nello stesso volume, Stefania Onesti, «*Quella del piacere è la regola delle regole*». *Tracce di poetica in Onorato Viganò*, pp. 59-75.

2. Si esibisce in questo teatro dall'autunno 1773 al carnevale 1774 e poi tra il 1775 e il 1776, per le stesse stagioni prolungando la sua permanenza fino alla Sensa, ossia alla fiera dell'Ascensione. Per un'analisi dettagliata delle stagioni teatrali veneziane, cfr. Eleanor Selfridge-Field, *The Calendar of Venetian Opera. A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres 1660-1760*, Stanford University Press, Stanford 2007, pp. 21-44.

firma il libretto della *Sposa persiana* di Felice Alessandri al teatro di San Samuele e l'anno dopo, per la fiera del Santo, viene ingaggiato al Nuovo di Padova³. Tiene l'impresa del San Samuele tra l'autunno 1789 e il carnevale 1790⁴, del teatro Astori di Treviso nell'autunno 1790⁵, della Fenice di Venezia nel 1794⁶, del teatro Riccardi di Bergamo nel 1796⁷, del S. Benedetto a Venezia nell'estate 1797⁸, del Nuovo di Padova per la fiera del Santo nel 1806⁹ e nel 1809¹⁰.

Data la presenza così costante e importante sul territorio veneziano, la «Gazzetta Urbana Veneta» diviene una fonte ricca di informazioni su Onorato e, di riflesso, sulla sua famiglia. Tanto più se pensiamo che il periodico non si limita a riportare le notizie dai teatri della città lagunare, ma anche quelle dalle zone più prossime come Bergamo, Brescia, Treviso e talvolta Padova.

La «Gazzetta Urbana Veneta» e i Viganò

La «Gazzetta Urbana Veneta» è un periodico diretto e redatto da Antonio Piazza, figura poliedrica, romanziere, commediografo e giornalista¹¹, che si pone come ideale continuazione delle gazzette di Pietro Chiari e Carlo Gozzi¹². Il foglio di Piazza tratta principalmente di fatti di cronaca, ma contiene numerosi articoli volti a «istruire» i lettori in tema di letteratura o scienze naturali. Raccoglie in sostanza tutte le notizie che possono interessare i cittadini di Venezia e provincia e, naturalmente, viene dedicata particolare attenzione allo spettacolo, sia in prosa che in musica, e dunque anche alla danza¹³. Tali notizie si trovano solitamente in fondo al giornale, che esce due volte alla settimana con cadenza regolare il mercoledì e il sabato, raccolte principalmente all'interno delle rubriche *Teatri* e *Avvisi*. Le

3. Cfr. Archivio di Stato di Padova, Teatro Verdi, fascio 75, cc. 21-22.

4. Carlo Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' corepei scritti da Carlo Ritorni reggiano*, Guglielmini e Radaelli, Milano 1838, p. 25.

5. *La morte di Giulio Cesare. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobile teatro Astori in Treviso la fiera dell'autunno dell'anno 1790*, Modesto Fenzo, Venezia 1790, pp. 3-4.

6. Giovanni Salvioli, *La Fenice gran teatro di Venezia. Serie degli spettacoli dalla primavera 1792 a tutto il carnevale 1876*, Ricordi, Milano 1878, p. 18.

7. Luigi De Sanctis, *Ines de Castro. Dramma per musica da rappresentarsi nel nob. teatro Riccardi di Bergamo nel settembre dell'anno 1796*, Rossi, Bergamo [1796].

8. «Gazzetta Urbana Veneta», n. 44, 3 giugno 1797, p. 351. D'ora in poi abbreviata in GUV.

9. John Rosselli, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, EDT musica, Torino 1985, p. 214.

10. Giovanni Schmidt, *Gli Americani. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel Nuovo Teatro di Padova la fiera del Santo dell'anno 1809*, Penada, Padova [1809].

11. Su Antonio Piazza cfr. Valeria Giulia Adriana Tavazzi, «Un foglio difensore de' diritti del pubblico»: la «Gazzetta Urbana Veneta» di Antonio Piazza *archivio del teatro del Settecento*, in *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, a cura di Clara Borrelli, Elena Candela e Angelo R. Pupino, vol. III, Pisa 2013, pp. 625-636. Vedi anche la voce curata dalla stessa autrice per il *Dizionario Biografico degli Italiani* (vol. LXXXIII, 2015) online: http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-piazza_%28Dizionario-Biografico%29/ (u.v. 5/9/2020).

12. Per una sintetica disamina della GUV cfr. Rosanna Saccardo, *La stampa periodica veneziana fino alla caduta della repubblica*, Tipografia del seminario di Padova, Padova 1942, pp. 97-100.

13. Piazza, tra l'altro, non si limita solo a recensire gli spettacoli coreutici. Sul suo foglio trova spazio anche una sorta di estratto dalle *Lettere* di Noverre (dal n. 42 al n. 57 del 1794) e un «articolo sopra il ballo» dall'*Encyclopédie* (n. 33, 1794, pp. 257-260 e n. 34, 1794, pp. 265-266).

informazioni che possiamo rinvenirvi sono di diverso tipo. Da un lato, abbiamo gli annunci, più o meno lunghi, il cui scopo principale è di informare il pubblico circa la programmazione delle serate teatrali, delle scritte per le nuove stagioni o semplicemente di comunicare l'arrivo di un interprete di particolare rilievo. Ad esempio, nel numero 18 del 1788 (siamo in marzo) viene annunciata la scrittura di Onorato per «la prossima ventura Sensa»¹⁴. L'arrivo del coreografo viene accompagnato dalla notizia che, per la prima volta, sarà seguito dal figlio, definito «ballerino molto stimabile e che sotto la direzione d'un padre e maestro sì intelligente debba ovunque meritare que' pubblici applausi che qui gli si presagiscono»¹⁵. Si tratta di Salvatore Viganò¹⁶. In realtà, Onorato non porta a Venezia solo Salvatore ma, come di consueto nella sua prassi artistica, gran parte della sua famiglia. Pertanto, elencati fra gli interpreti della stagione al San Samuele, troviamo anche Vincenza, la sorella di Onorato, e uno degli altri figli, Giulio¹⁷. Nel 1789 e negli anni successivi si esibiranno nello stesso teatro anche le due figlie, Celestina e Vincenzina, e il fratello Giovanni.

Gli avvisi possono essere anche molto più scarni, offrendo solo le notizie essenziali, come ad esempio il titolo del dramma per musica e i nomi dei principali artisti coinvolti: «Domani, per quanto si dice, s'apriranno questi due teatri della Fenice e di S. Benedetto. Nel foglio di sabato daremo la notizia dei personaggi. Il dramma alla Fenice è l'*Antigono* messo in musica dal Sig. M. Caruso. I balli del sig. Onorato Viganò»¹⁸.

Vi sono poi gli articoli più corposi riguardanti gli spettacoli o i suoi interpreti, in qualche caso vere e proprie recensioni, in altri semplici commenti riguardanti il gradimento o meno della performance. Andiamo da indicazioni molto scarse («Piace il primo ballo ed ottiene il signor Viganò giusti applausi. N'è vago e ben inteso il vestiario e tra le scene quella distinguesi d'una prigioniera»¹⁹), a pezzi molto più ricchi e consistenti che occupano diverse colonne e che offrono preziosi indizi sull'interpretazione dei danzatori o sulla “regia” dello spettacolo.

14. GUV, n. 18, sabato 1° marzo 1788, p. 143. La Sensa è la fiera dell'Ascensione che cade quaranta giorni dopo la Pasqua e si protrae per circa due settimane.

15. *Ibidem*.

16. Venezia e i suoi teatri accolgono inoltre il debutto di Salvatore Viganò come coreografo quando nel 1791 presenta *Raul Signore di Crechi* al pubblico del San Samuele. Cfr. Salvatore Viganò, *Raul Signore di Crechi ossia La tirannide repressa. Ballo tragicomico in tre atti da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Samuel l'autunno dell'anno 1791*, in Eugenio Giunti, Scipione. *Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro San Samuele l'autunno dell'anno 1791*, Modesto Fenzo, Venezia 1791, pp. 21-27. Sul *Raul* cfr. anche Francesca Falcone, *Raul, signore di Crechi ossia la tirannide repressa, di Salvatore Viganò. ricostruzione di un ballo pantomimo del 1791*, in José Saportes e Patrizia Veroli, *Ritorno a Viganò*, cit., pp. 127-152.

17. Gioacchino Pizzi, *Creso. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Samuele la fiera dell'Ascensione dell'anno 1788*, Modesto Fenzo, Venezia 1788, p. 5. Sulla famiglia Viganò, cfr. Stefania Onesti, *Un'impresa coreografica familiare: i Viganò*, in Simona Brunetti (a cura di), *Unici. Le famiglie d'arte nel teatro italiano del Novecento*, Edizioni di Pagina, Bari 2019, pp. 29-43 e Madison U. Sowell, *The Viganò Family in the Sowell Collection*, in José Saportes e Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, cit., pp. 77-102. Per ulteriori informazioni rimandiamo a Stefania Onesti, *Viganò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2020, vol. XCIX, pp. 221-225, *ad vocem*, online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/vigano_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/vigano_(Dizionario-Biografico)/) (u.v. 19/12/2020).

18. GUV, n. 41, mercoledì 21 maggio 1794, p. 325.

19. GUV, n. 96, mercoledì 1° dicembre 1790, p. 766.

Ad esempio, in occasione dell'allestimento di *Rinaldo e Armida* al San Samuele nel 1790, il gazzettiere, nonostante le critiche mosse allo spettacolo, scrive: «A noi parve che l'azione sia ben spiegata, e resa chiara e parlante. Un'Armida del sommo merito della signora Carolina Pitrot, un vestiario ricco e brillante, un'esecuzione diligente e armonica, dovevano a nostro credere far avere un destino migliore a questo ballo»²⁰. Ancora più indicativa la recensione del *Raul* di Salvatore Viganò in cui leggiamo una vera e propria descrizione della scenografia:

La voce di tutti è una sola. Nulla può darsi di più espresso, più unito, più interessante di quest'azione. Tutto è parlante e intellegibile, condotto mirabilmente, e senz'alcuno de' contrasensi ordinarij. La novità d'una scena divisa in due nelle cui ripartizioni diversamente si opera ad uno stesso tempo, riuscì d'aggradimento comune. Si trovò bello l'argomento, ben maneggiate le situazioni migliori, ben distinti i caratteri, fedele ed attiva l'esecuzione, e il totale perfetto: tanto che a dir si giunse di non aver veduto mai in simil genere sulle nostre scene nulla di meglio, o di eguale²¹.

Si sprecano poi le lodi nei confronti dell'interpretazione della coppia Medina-Viganò, definiti leggiadri, agili, armonici, pieni di grazia e talento, in una parola sublimi. Oltre ai numerosi e talvolta un po' ridondanti encomi, incontriamo anche descrizioni di alcune azioni in scena, come ad esempio quella del «padedù» di *Angelica e Medoro*,

ove l'egregia *Medina* comparisce in veste da Tersicore, quando Medoro appena guarito dalla ferita, debole, e convalescente, esce dalla capanna a ringraziar la bella Angelica; Ella quando lo vede, coi cenni più semplici, lo esorta a camminar lento, a non affaticarsi; Egli a poco a poco si avvanza, fa qualche passo or presto, or lento, ed Ella lo sostiene, lo ferma, e lo conforta, e così a passo a passo crescendo in Lui la forza non ha più bisogno dell'ajuto di Angelica, ed innamorato di Lei, con Lei danza, e termina questo nuovo divino *Padedù*, eseguito dagli inarrivabili conjugi *Viganò*, e *Medina*²².

All'interno della «Gazzetta» trovano spazio anche le polemiche, come quella innescata da una recensione all'interpretazione di Maria Medina durante il Carnevale del 1792 e che tiene occupati i lettori dal 18 gennaio al 13 febbraio, in un botta e risposta serrato e pungente tra detrattori (solo uno a dir la verità) e sostenitori della ballerina²³.

Il periodico talvolta anticipa i contenuti dei libretti, stampando il cast del ballo, l'elenco dei personaggi con i rispettivi interpreti – numerosi gli esempi per i lavori dei Viganò – o riportando l'avviso del coreografo. In questi casi i lettori possono avere un assaggio di quello che sarà l'argomento dello spettacolo prima ancora di andare a teatro, dove tradizionalmente il libretto viene distribuito. Accade, per esempio, per il ballo *Rinaldo e Armida* di Onorato Viganò, particolarmente complesso perché va

20. GUV, n. 1, sabato 2 gennaio 1790, p. 7.

21. GUV, n. 94, mercoledì 23 novembre 1791, p. 749.

22. GUV, n. 15, mercoledì 22 febbraio 1792, p. 116.

23. Cfr. *infra*, pp. 22-31.

in scena in tre parti e quindi in tre serate diverse²⁴, o per *Raul Signore di Crechi* di Salvatore²⁵. Infine trovano posto anche i sonetti in onore degli artisti di maggior successo. Ne vengono stampati due per i Viganò: uno che declama le doti compositive di Onorato²⁶ e l'altro per la Medina, in cui vengono elogiate le sue grandi capacità espressive²⁷.

La «Gazzetta Urbana Veneta» risulta una fonte preziosa per lo studio del ballo pantomimo e, in particolare, dei Viganò, offrendo, in un certo senso, il punto di vista del pubblico o, quanto meno, di una persona esterna alla creazione del ballo. Se infatti attraverso i libretti e i testi in essi contenuti possiamo ricostruire, seppur con difficoltà, il lavoro del coreografo, le notizie del periodico gettano una luce inedita sulle reazioni del pubblico, su quanto effettivamente uno spettacolo abbia avuto successo o sia risultato un fiasco, sui suoi interpreti. Potremmo dire che rendono l'oggetto della ricerca maggiormente tridimensionale e sfaccettato.

Criteri

La trascrizione rispetta le maiuscole e i corsivi del testo. Tutte le note in numeri arabi si devono al curatore, mentre gli asterischi rispecchiano le note presenti all'interno della «Gazzetta». Gli *omissis*, segnalati da [...], riguardano le notizie sulle opere in musica che, spesso, precedono quelle sul ballo. In ogni caso i riferimenti al teatro, alla stagione e al dramma per musica che contiene la rappresentazione coreutica vengono riportati in nota. Abbiamo corretto la punteggiatura laddove ritenevamo nuocesse alla comprensione del testo senza segnalarlo caso per caso e normalizzato l'uso degli accenti.

Il periodico è stato consultato per le annate che vanno dal 1787 al 1799 presso la Biblioteca Nazionale Marciana (collocazione PER. 864) e presso la Biblioteca del Museo Correr (collocazione GIORN. G004), entrambe a Venezia. Riportiamo prima della trascrizione vera e propria l'elenco sintetico di tutti i numeri e relative pagine che contengono notizie sui Viganò.

Spoglio sintetico degli avvisi e degli articoli trascritti

- n. 18, sabato 1° marzo 1788, p. 143. [Avviso teatrale: ingaggio di Onorato Viganò al San Samuele].
- n. 35, mercoledì 30 aprile 1788, p. 278. [Avviso teatrale: annuncio dell'apertura della stagione al San Samuele sotto la direzione di Onorato Viganò].
- n. 37, mercoledì 7 maggio 1788, p. 295. [Recensione: *Orizia e Borea*, coreografia di Onorato Viganò].
- n. 41, mercoledì 21 maggio 1788, pp. 326-327. [Recensione: *Convitato di Pietra*, coreografia di Onorato Viganò].
- n. 85, mercoledì 22 ottobre 1788, pp. 678-679. [Recensione: *Meleagro*, coreografia di Onorato Viganò].
- n. 87, mercoledì 29 ottobre 1788, p. 689. [Recensione: *Meleagro*, coreografia di Onorato Viganò].

24. Cfr. GUV, n. 103, sabato 26 dicembre 1789, p. 822.

25. Cfr. GUV, n. 94, mercoledì 23 novembre 1791, p. 749.

26. GUV, n. 93, mercoledì 19 novembre 1788, pp. 740-741.

27. Cfr. GUV, n. 16, sabato 25 febbraio 1792, p. 125.

- n. 93, mercoledì 19 novembre 1788, pp. 740-741. [Sonetto in onore di Onorato Viganò].
- n. 75, sabato 19 settembre 1789, p. 600. [Avviso teatrale: riapertura del San Samuele, tra i ballerini citati Onorato Viganò].
- n. 103, sabato 26 dicembre 1789, p. 822. [Avviso del coreografo: *Medea e Giasone*, coreografia di Onorato Viganò].
- n. 1, sabato 2 gennaio 1790, p. 7. [Recensione: *Armida*, coreografia di Onorato Viganò].
- n. 5, sabato 16 gennaio 1790, p. 38. [Recensione: *Armida*, coreografia di Onorato Viganò].
- n. 14, mercoledì 17 febbraio 1790, p. 106. [Recensione: *La morte di Clorinda*, coreografia di Onorato Viganò].
- n. 38, mercoledì 12 maggio 1790, p. 302. [Avviso teatrale: apertura del San Samuele con il dramma *L'Arminio*; elenco della compagnia di ballo].
- n. 80, mercoledì 6 ottobre 1790, p. 640. [Avviso teatrale: conferma di Viganò per la stagione autunnale al San Samuele].
- n. 84, mercoledì 20 ottobre 1790, p. 676. [Recensione: *Minosse re di Creta*, coreografia di Onorato Viganò].
- n. 85, sabato 23 ottobre 1790, p. 681. [Recensione: *Minosse re di Creta*, coreografia di Onorato Viganò].
- n. 88, mercoledì 3 novembre 1790, p. 703. [Recensione: *Minosse re di Creta*, coreografia di Onorato Viganò].
- n. 95, sabato 27 novembre 1790, pp. 758-759. [Avviso teatrale: annuncio del ballo *Achille in Sciro*, coreografia di Onorato Viganò].
- n. 96, mercoledì 1° dicembre 1790, p. 778. [Recensione: *Achille in Sciro* o *Minosse re di Creta*].
- n. 8, mercoledì 26 gennaio 1791, p. 58. [Avviso del coreografo e recensione: *La discesa d'Ercole nell'averno*, *Le finte statue*, coreografia di Onorato Viganò].
- n. 27, sabato 2 aprile 1791, p. 213. [Apparato festivo curato da Onorato Viganò].
- n. 94, mercoledì 23 novembre 1791, p. 749. [Recensione: *Raul Signore di Crequi*, coreografia di Salvatore Viganò].
- n. 100, mercoledì 14 dicembre 1791, p. 793. [Recensione: *Raul Signore di Crequi*, coreografia di Salvatore Viganò; su Salvatore e Maria Medina Viganò].
- n. 104, mercoledì 28 dicembre, 1791, p. 829. [Recensione: *La figlia dell'aria*, coreografia di Onorato Viganò].
- n. 105, sabato 31 dicembre 1791, p. 838. [Recensione: *La figlia dell'aria*, coreografia di Onorato Viganò].
- n. 2, sabato 7 gennaio 1792, p. 13. [Avviso teatrale: conferma della scrittura dei Viganò – Onorato e Salvatore – per le successive stagioni dell'Ascensione, dell'autunno e del carnevale].
- n. 5, mercoledì 18 gennaio 1792, pp. 39-40. [Recensione del nuovo secondo ballo di Onorato Viganò:

Onorato, Salvatore e Maria Medina].

n. 6, sabato 21 gennaio 1792, p. 48. [Ancora sulla Medina].

n. 7, mercoledì 25 gennaio 1792, pp. 55-56. [Lettera di risposta in polemica con la recensione precedente].

n. 8, sabato 28 gennaio 1792, pp. 60-61. [Risposte alla lettera sulla Medina].

n. 10, sabato 4 febbraio 1792, pp. 73-75. [Sulla Medina e sul ballo al San Samuele].

n. 13, mercoledì 13 febbraio 1792, pp. 102-103 [Recensione: *Angelica e Medoro*, coreografia di Onorato Viganò]

n. 15, mercoledì 22 febbraio 1792, p. 116. [Recensione: *Angelica e Medoro*, coreografia di Onorato Viganò].

n. 16, sabato 25 febbraio 1792, p. 125 [Sonetto per Maria Medina Viganò].

n. 33, mercoledì 25 aprile 1792, p. 258 [Notizie da Brescia].

n. 35, mercoledì 2 maggio 1792, p. 280. [Avviso teatrale: apertura della Fenice con balli di Onorato Viganò].

n. 42, sabato 26 maggio 1792, p. 335 [Inaugurazione Teatro La Fenice].

n. 46, sabato 9 giugno 1792, p. 363, [Recensione: *Amore e Psiche, Divertimento campestre*, coreografia di Onorato Viganò].

n. 63, mercoledì 8 agosto 1792, p. 501. [Recensione: *Achille in Sciro, Il trionfo d'amore*, coreografia di Onorato Viganò].

n. 64, sabato 11 agosto, 1792, p. 502. [Avviso teatrale: elenco dei ballerini per l'opera data a Brescia].

n. 104, sabato 29 dicembre 1792, pp. 828-829. [Avviso teatrale: *Serena Principessa ereditaria di Tebe*, coreografia di Onorato Viganò e *La figlia mal custodita*, coreografia di Salvatore Viganò, con elenco dei ballerini].

n. 9, mercoledì 30 gennaio 1793, p. 67 [Recensione: *Serena Principessa ereditaria di Tebe*, coreografia di Onorato Viganò].

n. 11, mercoledì 6 febbraio 1793, p. 84. [Recensione: balli del dramma per musica *Ines de Castro*, coreografia di Onorato Viganò].

n. 41, mercoledì 21 maggio 1794, p. 325 [Avviso teatrale: annuncio dei balli di Onorato Viganò per l'apertura della Fenice].

n. 42, sabato 24 maggio 1794, pp. 331-332 [Avviso teatrale: *La morte d'Egisto* ossia *Le furie d'Oreste*, coreografia di Onorato Viganò].

n. 43, mercoledì 28 maggio 1794, p. 341. [Recensione: *La morte d'Egisto e Andromeda e Perseo*, coreografia di Onorato Viganò].

n. 7, sabato 23 gennaio 1796, p. 54 [Maria Del Caro diretta da Onorato Viganò].

n. 8, mercoledì 27 gennaio 1796, p. 60 [Maria Del Caro diretta da Onorato Viganò].

n. 10, mercoledì 3 febbraio 1796, p. 77. [Recensione: *Ginevra regina di Scozia*, coreografia di Onorato Viganò].

n. 44, mercoledì 1° giugno 1796, p. 352. [Avviso teatrale: Viganò si sposta a Bologna].

n. 93, sabato 19 novembre 1796, p. 743. [Avviso teatrale: *La morte d'Ettore*, coreografia di Onorato Viganò e *L'equivoco delli due amanti molinari*, coreografia di Gius. Dom. de' Rossi, con elenco dei ballerini].

n. 17, mercoledì 1° marzo 1797, p. 136. [Recensione: *La veneziana di spirito*, coreografia di Onorato Viganò].

n. 44, sabato 3 giugno 1797, p. 351. [Recensione: *Il convitato di pietra*, coreografia di Onorato Viganò].

«Gazzetta Urbana Veneta», Venezia, Stampatore Il Zerletti a S. Catterina, Il libraio dispensatore Paolo Colombani al Ponte di Rialto, 1787-1799²⁸

n. 18, sabato 1° marzo 1788, p. 143

Avviso teatrale

Si dà per certa la notizia, che al servizio del Nobilissimo Teatro di San Samuele verrà per la prossima ventura Senza²⁹ il celebre Signor *Onorato Viganò* non meno ammirabile per le invenzioni, che per la felice esecuzione dei suoi Balli, come in passato ed in varj tempi n'ebbimo in questa Città le più sicure onorifiche prove. Aggiungesi, che un suo Figlio ora cresciuto allo Stato di capacità sia un Ballerino molto stimabile e che sotto la direzione d'un Padre e Maestro sì intelligente debba ovunque meritare que' pubblici applausi, che qui gli si presagiscono, e che ottenne in Roma ove da qualch'anno s'è esercitato³⁰.

28. In realtà la *GUV* nel corso della sua vita sotto la direzione di Antonio Piazza cambia diversi editori: tra il 1788 e il 1794 esce per i tipi di Modesto Fenzo; nel periodo che va dal 1° febbraio 1794 al 1797 non viene riportato alcun editore; per il suo ultimo anno di vita come «Gazzetta Urbana Veneta» (si trasforma a partire del 1799 in «Gazzetta Veneta Privilegiata») è editata nella stamperia Graziosi. Cfr. Rosanna Saccardo, *La stampa periodica veneziana fino alla caduta della repubblica*, cit., pp. 97-98.

29. Onorato Viganò viene scritturato al San Samuele di Venezia per la fiera dell'Ascensione del 1788. Cfr. Gioacchino Pizzi, *Creso*, cit.; p. 5 elenco dei ballerini; pp. 36-45 programma del primo ballo *Orizia e Borea*; p. 45 titolo del secondo ballo *La donna incostante o sia Il festino de' teatri di Roma*.

30. Il redattore si riferisce a Salvatore Viganò che, tra l'altro, è anche compositore della musica di entrambi i balli eseguiti al San Samuele. Come di consueto, Onorato si sposta con la famiglia; pertanto, nel cast sono presenti anche Giulio e la zia Vincenza.

n. 35, mercoledì 30 aprile 1788, p. 278

Questa sera si apriranno li due Nobili Teatri d'Opera seria. Ecco la Compagnia de' Bal. di quello di S. Benedetto. [...].

Il Drama del Nob. Teatro di S. Samuele è intitolato *Creso*. La musica del Sig. *Pietro Terziani* M. di Cap. Romano. Gli Attori posti coll'ordine del libretto sono il Sig. *Angelo Franchi*, la Sig. *Cat. Lusini*, il Sig. *Carlo Marinelli*, il Sig. *Michele Cavana*, la Sig. *Felicita Zolla*, il Sig. *Giov. Danielli*. Inv. e dir. de' Balli il Sig. *Onorato Viganò*.

Primi Ballerini Seri li Signori

On. Viganò, Vincenza Viganò, Salv. Viganò.

Primi Grot. a perfetta vicenda

Sig. Colomba Torselli, Sig. Vincenzo Montignani, Sig. Ortensia Agostini, Sig. Pietro Marchisi.

Terzi Ballerini

Sig. Giulio Viganò, Sig. Gasp. Stellato.

Con 18 del Corpo di Ballo

Primi Bal. di mezzo carat. fuori de' concerti

Sig. Carlo Bencini, Sig. Aur. Benaglia.

Il Primo Ballo Trag. Pant. *Orizia e Borea*, il Secondo *La Donna Incostante* ossia *il Festino de' Teatri di Roma*. Le Scene del Sig. *Ant. Mauro*, il Vestiario del Sig. *Giov. Monti*.

n. 37, mercoledì 7 maggio 1788, p. 295

Teatri

Nell'Opera del teatro Nob. di San Samuele si apparecchiano molti cangiamenti, che ragionevolmente lusingano l'impresa d'un migliore destino. Consisteranno questi in alcuni pezzi di Musica, e nel Ballo del Convitato di Pietra³¹, che fece tant'onore al celebre Sig. Viganò, e sarà sostituito a quello d'Orizia e Borea, che pur diede a Roma molto piacere, come persone degne di fede asseriscono. Nel Secondo Ballo resterà il solo quintetto, a cui non mancò il pubblico aggradimento. Intanto per alcune sere resterà chiuso il Teatro onde bene impossessare le Parti nella Pantomima, e nel canto per ottenere lo sperato effetto d'un più numeroso concorso, e della soddisfazione degli spettatori.

Lo Spettacolo del teatro Nob. di San Benedetto si sostiene plausibilmente, e la decisione s'è raffermata a vantaggio suo. Negli applausi che si ripetono al merito del Sig. Maestro Andreozzi, del Sig. Rubinelli, del Signor Clerico hanno gran parte quelli del celebre Sig. Cav. Fontanesi le cui Scene si ritrovano più ammirabili quanto più vengono esaminate.

31. Di questo cambiamento non vi è traccia nei libretti di opera o di ballo.

n. 41, mercoledì 21 maggio 1788, pp. 326-327*Teatri*

Nel corso di tutte le Recite fatte finora nel teatro nobilissimo di San Benedetto non ha mai mancato un numeroso concorso, né l'applauso, che dal pubblico aggradimento deriva. I cangiamenti, che fatti si sono nelle Parti componenti lo Spettacolo hanno servito a migliorarlo, e a tenere più vivo l'interesse, e il piacere dell'Udienza, particolarmente quello del Secondo Ballo intitolato *La Vedova*, ch'attualmente è in scena. Ad onta d'averlo veduto ancora anni sono a San Samuele il Pubblico l'accolse con molta soddisfazione di cui gli diede tutti i segni plaudenti. S'è combinato fortunatamente che sotto il Sig. *Clerico* suo inventor e direttore agiscono quegli stessi personaggi a cui son appoggiati i più essenziali caratteri dell'Azione, i quali seco lui si ritrovarono allorché per la prima volta lo mise in scena.

Il possesso delle Parti principali, minorando al Capo dei Balli la fatica, contribuì di molto al buon esito della mimica Rappresentazione. Il signor *Rubinelli*, ch'è l'Alcide sostenitore di quest'opera, non mancò mai nemmeno una sera d'impiegare col solito impegno che sentono tutti gli uomini d'onore allorché servono il Pubblico, quell'abilità singolare da cui è sollevato al primo rango de' Virtuosi di Musica.

Era da lusingarsi che il Sig. *Viganò* sperimentar dovesse lo stesso destino del *Clerico* rimettendo in scena nel nobilissimo Teatro di San Samuele il ballo del *Convitato di Pietra*, che sulle scene medesime ebbe la più strepitosa fortuna. Non gli si negò i meritati applausi rinnovati alle sue repliche; chiunque lo vede o rivede resta contento; si loda l'invenzion, la direzione, l'esecuzione, ma strascinato l'accessorio dalla caduta del principale Teatro non ha ordinariamente che un mediocre numero di Spettatori.

n. 85, mercoledì 22 ottobre 1788, pp. 678-679*Signor gazzettiere Stimatissimo*

Notizie dell'Opera nel Nobile Teatro di Astori.

Adì 19 ottobre 1788. Treviso.

Questa sera comparve in scena il *Meleagro*³² Ballo del celebre Signor *Onorato Viganò*. Quanto egli abbia piaciuto, non ho voce per poterlo esprimere. La vibrazione de' Ballerini, i proporzionati loro movimenti, il Vestiario, la decorazione delle Scene, destarono tanta meraviglia, e così mossero gli affetti che i più eccellenti Comici colla espressione della voce fatto non avrebbero. Io, se tessere ne volessi gli encomi quanto ne lo richiede il merito delli Signori *Viganò* inventori e della Pantomima valenti esecutori, come pure altri Ballerini, non farei altro che ombreggiarne l'idea, non già con i dovuti colori dipingervela. Basti soltanto asserire, che la rispettabilissima, e sopra ogn'altra colta Nobiltà Veneta, osò

32. Eustachio Manfredi, *Caio Ostilio. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel teatro Astori l'autunno dell'anno 1788*, Giulio Trento, Treviso [1788]; p. 6 elenco dei ballerini; pp. 39-48 programma del primo ballo, *Il Meleagro*; secondo ballo, *Il disertor riconosciuto*.

affermare che di più sorprendente non vide neppur in Venezia; dove il maestoso e il bello di continuo gareggiano. Chiuderò finalmente col dire che l'ammirazione e sorpresa giunsero a segno tale, che non cessarono tutti di acclamare Evviva *Viganò*, evviva. Rendete noto al Pubblico un avvenimento di tanta gloria, onde la fama sull'ali sue ovunque la notizia ne porti. Scusate di questa libertà, e credetemi.

Di Voi

Dev. Affet. Servo

N.N.

Carissimo amico

Treviso li 20 ottobre 1788.

Poteva jeri subito darvi notizia dell'Opera di Treviso ma non del Ballo. Per fatali combinazioni il celebre *Viganò*, dovè alla metà d'esso fa calare il Sipario, per non porre a rischio una fatica che riportò poi (jeri sera) quegli applausi che nessuno degli emuli suoi ha mai ottenuto, come dalla comun voce udirete.

[...]

Il Ballo che porta per Titolo il *Meleagro* d'invenzione e direzione del celebre *Viganò*, è il più grato Spettacolo, che interessa perché in tutto degno di qualunque corte reale. L'esecuzione delli Signori *Viganò*, della signora Rossi, del Signor Marchetti, e della signora Banchetti, non può in miglior forma corrispondere alla felice invenzione. Lo Scenario tutto nuovo delli Signori Cugini Mauro non può essere più sorprendente. Il Vestiario è tutto nuovo di ricca, e vaga invenzione.

Il celebre *Viganò* fu richiesto dal Pubblico a ricever li ben degnati applausi, e al suono dei più sinceri segni di giubilo, da un'immensa folla di Popolo fu al suo Albergo condotto.

Il Disertore Riconosciuto, è il Soggetto del secondo Ballo, che anderà in Scena domani sera, ed è in aspettazione di corrisponder al merito del primo.

Ancora fino a Domenica qui mi trattengo, onde potrò rendervi anco di questo avvertito. Intanto vi saluto.

Un Vostro Associato

Di Venezia A. F.

n. 87, mercoledì 29 ottobre 1788, p. 689

Sig. Gazzettiere

Addì 23 ottobre 1788. Treviso.

Martedì sera ci venne fatto di vedere il *Disertor riconosciuto*, di cui ve ne fu fatto cenno nella Gazzetta passata. Come ottenne il primo Ballo l'universale aggradimento, così lo fu del secondo. Ogni sera il non mai abbastanza encomiato *Viganò* con i suoi Figli, e la Signora *Margherita Rossi*, viene stimolato dal Pubblico a ricevere i ben meritati applausi. In fatti io non so che si possa fare di più

colla Pantomima per piacere a miglior modo all'altrui vista. Raggiugliate le nostre circonvicine città, di quanto ve ne do voce onde gli amanti del vago, e del perfetto non si lascino scappare l'occasione di approfittarsene. E sappiasi, alla perfine, che anche questa nostra Città ha sempre avuto il genio di gustare il bello ed il buono, e nello stesso tempo di lodarlo. Ma non si tacciano per altro le glorie della rispettabilissima Nobile famiglia *Astori* che desiderando di rendersi maggiormente cara a questi nostri concittadini, volle far scelta per intrattenerveli di una buona Compagnia di Virtuosi, e molto più di Ballerini, che sortirono per il passato le lodi dalle Gazzette e di Roma, e di Firenze, e di tanti altri luoghi. [...].

Vostro Affettuosissimo N.N.

n. 93, mercoledì 19 novembre 1788, pp. 740-741

Sig. Gazzettiere

Treviso 15 Novembre 1788.

Coll'universale applauso terminò le sue fatiche, il sempre celebre Monsieur *Onorato Viganò*, Giovedì prossimo passato. Sino all'ultima sera volle questo rispettabile Pubblico, che il suddetto ricevesse, terminato il Ballo, le dimostrazioni del costante suo aggradimento. La mattina del Venerdì, il Popolo corse in gran folla ad annunziare gli Evviva ben dovuti al merito di cotesta Famiglia.

Il giorno di S. Martino abbiamo avuto un generoso concorso di Nobiltà, e la sera un Veglione assai spettacoloso, e per la fornitura, e illuminazione dello stesso, e per la moltitudine di rispettabili Soggetti che vi vennero. Si aspettava nondimeno un maggior numero di persone che ballassero, ma restammo delusi, non essendo state che nove le Signore ch'entrarono in circolo.

Piacciavi di riferire al Pubblico, come furono l'oggetto di ammirazione la Figliuolina di S. E. la N. D *Cecilia Tron*, e per l'agilità, e franchezza nell'imprendere il Ballo, e la Signora *Ernestina Nasetti*, scolara di Madama *Ester Viganò*, la quale pure abbiamo avuto il piacere di vedere ballare in mancanza della Signora *Rossi* alcune sere dell'Opera, dopo anni di quiete, per contentare questa nostra Città, con tanta prontezza, che ci lasciò pieni di stupore.

Tre furono i Sonetti stampati in lode del Sig. *Onorato*, i quali ve li trascrivo, onde ne presentiate a Pubblico quello che più v'aggrada.

Tersicore, poiché sul colle tolse
 Varie fronde d'Alloro, e un serto feo;
 Il cavallo salendo Meduseo,
 Così a Febo, e alle Suore a dir si volse:
 Se in Roma sotto Augusto applauso colse
 Pilade, che del gran Figlio d'Atreo(*)
 Ballò l'impresa, e di quel, ch'Euristeo

Per divin cenno in mille impacci avvolse;
 Ragion vuole, ch'io stessa ornò le chiome
 D'Onorato, che a quel fatto maggiore,
 Testè da Roma eccelse lodi ottenne.
 Disse, e partì. Ma quando al sil sen venne
 Per coronarlo, udio stupendo, come
 Emulavano i Figli il patrio onore.

(*) *Questi due Balli furono in Roma stessa dallo stesso Sig. Viganò, pochi anni sono, al Pubblico presentati.*

n. 75, sabato 19 settembre 1789, p. 600

Bergamo 13 Sett. 1789

Jeri s'è radunata la Società del Nob. Teatro a S. Samuele, e fu presa Parte per la superiorità di pochi voti affermativi d'aprirlo a Opera seria nel pros. vegnente Autunno, e susseguente Carnovale. Un'imposizione di L. 72 per palchetto, oltre il solito canone, si fece supplire alla deficienza de' necessarij Carati. Si nominan opra i primi Personaggi cantante il Sig. *Mara*, ed il Sig. *Babini*, e tra quei di Ballo La Sig. *Pitrot*, e il Sig. *Volcani*, e come Compositore il Sig. *Viganò*.

n. 103, sabato 26 dicembre 1789, p. 822

AL RISPETTABILE PUBBLICO

DI VENEZIA

ONORATO VIGANO'

Seguendo io con tutto lo spirito, e l'attenzione a servire il venerato Pubblico di questa Inclita Metropoli nell'Impresa a me addossata, e che m'onora, nel Nobilissimo Teatro in San Samuele, adempisco all'impegno preso di esporre il secondo Dramma la sera del dì 26 del corrente tratto dall'antica Mitologia e da' fatti di Medea e di Jasone di nuova composizione poetica, di nuova Musica del rinomato Sig. Maestro Giuseppe Gazzaniga, e di gran spettacolo.

Ho destinato di dare consecutivamente nel corso del Carnovale tre Balli eroici Pantomimi³³, tratti dal celeberrimo Poema del Tasso, relativi per altro principalmente alle azioni di Rinaldo, e d'Armida,

33. All'interno della prima opera della stagione di carnevale, *Gli Argonauti in Colco o sia La conquista del vello d'oro*, vanno in scena la prima e la seconda parte di *Rinaldo ed Armida* (cfr. Onorato Viganò, *Rinaldo ed Armida o sia La conquista di Sionne. Ballo eroico pantomimo diviso in tre atti. Dichiarazione del ballo primo e del ballo secondo inventati ed eseguiti dal Signor Onorato Viganò, da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Samuele di Venezia il carnevale dell'anno 1790*, [s.n., Venezia 1789 o 1790]), mentre la terza parte del ballo, *La conquista di Sionne*, va in scena con la seconda opera, *Andromaca* (cfr. Antonio Salvi, *Andromaca. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1790*, Modesto Fenzo, Venezia 1790, pp. 47-50).

e con quegl'episodj che sono fedeli al Poema, e che non disturbano la chiarezza delle gesta de' due Eroi principali.

Siccome il Dramma di Jasone, e Medea ingombra l'angusta scena con una molteplicità di decorazioni, e siccome egli è adorni di parecchie danze analoghe, così mi trovo in una necessità indispensabile di chiudere lo spettacolo con un solo Ballo eroico pantomimo, che sarà la prima parte delle tre da me scelte nel detto Poema.

È certo ch'io non mancherò nel corso de' successivi Drammi del Carnovale di dare alternativamente i miei Balli destinati con la possibile novità, né di innestare de' secondi Balletti comici quando le circostanze me lo concedano.

Qualunque sia per essere l'esito delle mie applicazioni, se sarà salvata la generale favorevole opinione, mentr'io non ho risparmiato né spesa, né assiduità, né fatica per ben servire un Pubblico meritevole d'ogni sacrificio, lo ascriverò a mia somma fortuna.

n. 1, sabato 2 gennajo 1790, p. 7

Teatri

[...].

Il Ballo d'Armida con cui chiudesi lo spettacolo, non è ricevuto con molto applauso. Dicesi, che la mancanza del Programma ne sia la cagione³⁴. Se il Sig. Viganò non lo ha creduto necessario ci sembra scusabile, perché l'argomento è sì noto, che riputar doveva superflua la sua spiegazione ad un Pubblico colto. A noi parve, che l'azione sia bene spiegata, e resa chiara e parlante. Un'Armida del sommo merito della Signora Carolina Pitrot, un vestiario ricco e brillante, un'esecuzione diligente ed armonica, dovevano a nostro credere far avere un destino migliore a questo Ballo. Ma rispettando la pubblica opinione confessiamo in noi difetto di discernimento quello che trovar ci fece al vederlo un piacere, che non ci promettevamo.

È giunto a nostra cognizione, che il Signor Matteo Babbini, e la Signora Carolina Pitrot, nella sera che sarà destinata alla recita di loro beneficio, abbiano stabilito di farci godere una Scena drammatica tratta dal Pimmalione di Gian Giacomo Rousseau, la quale sarà chiusa da un Duettino cantato a vicenda da questo insigne Tenore, e da questa impareggiabile Ballerina. La scena sarà nuova, nuovo il vestiario, e tutto a loro spese. La novità dell'idea ci determinò ad avvisarne il Pubblico, che gradirà certamente d'esserne prevenuto.

34. All'interno del libretto d'opera, infatti, non viene stampato alcun programma, ma solo l'avviso del compositore dei balli. Tuttavia successivamente viene dato alle stampe il libretto con il programma della prima e seconda parte di *Rinaldo ed Armida* (cfr. *supra*, nota 4). Possiamo supporre che dato lo scarso successo delle prime rappresentazioni, Viganò abbia deciso di divulgare anche il libretto del ballo per facilitarne la ricezione e la comprensione.

n. 5, sabato 16 gennajo 1790, p. 38

Sul Soggetto d'*Armida* il Sig. *Viganò* diede Mercordi il promesso secondo Ballo, che riuscì di pubblica universale soddisfazione, esprime la sua intelligenza, e rattivò la sua fama.

È fissata indubitatamente per la sera del 26 corrente la recita a beneficio del Signor *Matteo Babinini*, e della Signora *Carolina Pitrot*. Abbiamo già avvisato, che a loro spese si vedrà eseguita una Scena Drammatica la quale terminerà con un breve duettino cantato da questo famoso Tenore, e da questa impareggiabile Ballerina. Non è a nostra cognizione, che il *Pimmalione* sia stato altre volte interamente cantato sulle nostre scene. La novità immaginata senza riguardo alla molta spesa, ch'esige la sua esecuzione, deve certamente mettere il Pubblico in curiosità ed apparecchiarlo ad un pieno concorso, che onori le fatiche di questi due eccellenti Personaggi.

n. 14, mercoledì 17 febbrajo 1790, p. 106

Gli ultimi sforzi del Carnovale

[...]

L'utile della recita della seguente Domenica fu dalla Società componente l'Impresa di questo nobilissimo Teatro rilasciata al suo Direttore e Capo *Onorato Viganò* in riconoscenza delle sue *indefesse attenzioni*. Egli per *rispettosa gratitudine ad una liberalità che l'onora* diede a pubblico divertimento un picciolo Ballo Tragico Pantomimo tratto dal Tasso *La morte di Clorinda*³⁵.

Vi fu tal piena, che tornò molta gente indietro per non trovar luogo.

n. 38, mercoledì 12 maggio 1790, p. 302

Nel Nobilis. Teatro a S. Samuele, va pure questa sera in scena il Dramma serio l'*Arminio*³⁶ [...]. Inventore e diret. de' Balli Sig. *Onorato Viganò*.

Primi serj esso Sig. *Viganò* e la Sig. *Vinc. Viganò*. Sig. *Giulio Viganò* e la Sig. *Anna Schamaus Leoni*.

Primi Grotteschi a perfetta vicenda, stampati in cerchio nel Libretto, Sig. *Ant. Sirletti*, Sig. *Orsola Goresi*, Sig. *Giuseppa Ferrari*.

Terze Ballerine Sig. *Giov. Serafini*, e Sig. *Margarita Ducot*.

Primi Bal. fuori de' Concerti Sig. *Luigia Pardini Olivieri*, Sig. *Luigi Olivieri*, Sig. *Celestina Viganò*.

Con 16 Bal. del Corpo di Ballo.

Capo Sarto *Michiel Ang. Boschi*.

35. Siamo sempre nell'ambito della stagione di carnevale al San Samuele. Evidentemente viene concessa a Viganò una serata a suo beneficio e il coreografo decide per un fuori programma. *La morte di Clorinda*, tuttavia, non lascia tracce dietro di sé, dato che non abbiamo rintracciato alcun libretto di questo soggetto ad opera di Onorato Viganò.

36. Ferdinando Moretti, *Arminio. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro in San Samuele la fiera dell'Ascensione dell'anno 1790*, Modesto Fenzo, Venezia 1790; p. 5 elenco dei ballerini; pp. 23-25 primo ballo, *La fata Urgella*; p. 42 secondo ballo, *L'icaro moderno* (è presente solo il titolo).

Pittori delle Scene dell'Opera.

Piazza, Bosco, Galleria, del Sig. *Antonio Mauro*.

Padiglione, del Sig. *Lor. Sacchetti*.

Carcere del Sig. *Giorgio di Gius. Fossati*.

Del Primo Ballo

Un Bosco del Sig. *Ant. Mauro*.

Una Sala e una Capanna del Sig. *Lor. Sacchetti*. Una Deliziosa del Sig. *Fossati* antidetto.

Del Ballo Secondo.

Un Giardino del Sig. *Alberto Scevetie*. Un porto Olandese del Sig. *Sacchetti*.

Quattro Pittori in vece d'uno possono certamente nella divisione del loro lavoro corrispondere alla pubblica aspettazione colla varietà del loro gusto.

Il Primo Ballo Eroicomico Pantomimo tratto da una Favola di M. de *Voltaire* è intitolato *La Fata Urgella* con musica tutta nuova del Sig. *Giulio Viganò*.

Il secondo ha per titolo *L'Icaro Moderno*. La musica è del Sig. *Salvator Viganò*.

n. 80, mercoledì 6 ottobre 1790, p. 640

Confermiamo l'Avviso che l'Opera seria di Treviso per la prossima Fiera sarà *La morte di Giulio Cesare* [...]; l'inventore e direttore de' Balli, e *Primo Ballerino Serio* è il Sig. *Onorato Viganò*.

n. 84, mercoledì 20 ottobre 1790, p. 676

Treviso li 19 Ottobre 1790.

Jerdì fu la prima Recita dell'Opera intitolata: *La Morte di Cesare* [...]. Il primo ballo intitolato: *Minosse Re di Creta*³⁷, è un ballo assai spettacoloso, e molto ben eseguito; ed il Sig. *Viganò* riscosse gli universali applausi; il Scenario dell'Opera, come pure quello del ballo veramente magnifico, l'Orchestra eccellente, in conclusione in complesso, è un gran spettacolo degno di qual si sia Soggetto. Ma quando il Sig. Impresario non risolve di abbreviare un tal divertimento almeno di mezz'ora non vi sarà più alcuno, che vadi al Teatro, essendo troppo lungo, e nojoso.

Un suo Associato.

n. 85, sabato 23 ottobre 1790, p. 681

Treviso li 20 Ottobre 1790.

37. Cfr. *La morte di Giulio Cesare. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobile teatro Astori in Treviso la fiera dell'autunno dell'anno 1790*, Modesto Fenzo, Venezia [1790]; p. 7 elenco dei ballerini; pp. 30-33 argomento del primo ballo; p. 54 titolo del secondo ballo, *La villeggiatura*.

Lunedì sera fù li 18 del corrente lo Spettacolo Teatrale di questa nostra Città è riuscito poco felicemente. La presenza di Personaggi forniti di tutta l'intelligenza nella musica, e che aveano cantato due anni sono su codesto Teatro di S. Samuele con tanto applauso, mise tanta paura addosso il Musico, non meno che gli altri Cantanti, che loro fece soffocare la voce in corpo. E il ballo per non so quale incuria di coloro, che travagliano intorno le Scene, non potè terminarsi.

Martedì sera poi l'Opera riuscì migliore. [...]. In quanto il ballo ebbe un esito felicissimo. A replicare incessanti battute di mano furono richiesti da questo rispettabile Pubblico a ricevere i ben meritati applausi sì il Signor *Onorato Viganò*, che i suoi figli. Faccia il piacere di inserire questa cosa nella sua Gazzetta, acciò da malevoli con la vista di Lunedì sera non si dia offesa, a chi merita, e sono

Suo Affezionatis. Associato

N.N.

n. 88, mercoledì 3 novembre 1790, p. 703

Per l'ordinario passato ci è giunta, ma non a tempo una quarta Lettera che non approva in tutto le tre precedenti, conferma gran parte della terza, e dal canto del biasimo v'aggiunge un punto non tocco dalle altrui mani. Le situazioni di lode son queste: “[...] Il primo Ballo ha fatto gran strepito. La bravura del Sig. *Onorato Viganò* è già nota quando voglia esercitarla. La Sig. *Vincenzina* sua Figlia ha dell'anima, e dell'elastico, e ci scommetto che verrà una delle brave Ballerine. Lo Scenario tolto in astratto appaga”.

n. 95, sabato 27 novembre 1790, pp. 758-759

Teatri

[...]

Questa sera a S. Samuele la *Didone*³⁸ rappresentata dalla celebre Sig. *Luigia Todi*. Enea il Sig. *Neri*. Jarba il Sig. *Sala*. Selene la Sig. *Catenacci*. Araspe il Sig. *Tiezzi*. Osmida il Sig. *Cecchi*. La música è di diversi Maestri. Le Scene del Sig. *Sacchetti*.

Li Balli del Sig. *Viganò* primo Bal. serio colla Sig. *Vincenza* e *Giulio Viganò*. Primi Grot. Sig. *Orsola Goresi*, Sig. *Antonio Sirletti*, e Sig. *Maria Nolfi*. Terzi Bal. Sig. *Giov. Capra*, Sig. *Petronilla Ferrari*, Sig. *Paolo Tosoni*. Prima Bal. fuori de' Concerti Sig. *Antonia Terzaga*. Con 16 Bal. del corpo di Ballo.

Il primo Ballo *Achille in Sciro*. Musica del Sig. *Salv. Viganò*. Il 2do *La Gelosia per poco*.

38. Pietro Metastasio, *Didone abbandonata. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobile teatro di San Samuele l'autunno dell'anno 1790*, Modesto Fenzo, Venezia 1790; p. 5 elenco dei ballerini; pp. 29-34 primo ballo, *Achille in Sciro*; p. 54 secondo ballo, *La gelosia per poco* (è presente solo il titolo).

n. 96, mercoledì 1° dicembre 1790, p. 766

Piace il Primo Ballo ed ottiene il Signor *Viganò* giusti applausi. N'è vago e ben inteso il vestiario, e tra le scene quella distinguesi d'una prigione³⁹.

n. 8, mercoledì 26 gennaio 1791, p. 58*Teatri*

Sabbato si riaprì il Nobilissimo Teatro a S. Samuele col Dramma *L'Erifile*⁴⁰ la cui musica è di diversi Autori. [...].

Il Primo Ballo favoloso eroico-pantomimo, è intitolato *La discesa d'Ercole all'Averno* la musica del quale è del Sig. *Salvatore Viganò*. Il di lui Padre Sig. *Onorato*, che n'è l'inventor, e direttore così disse nello stampato argomento.

Fra le molte invenzioni, con cui favoleggiano i Poeti le fastose intraprese d'*Ercole*. È assai nota la di lui discesa nell'Averno per trarne *Alceste* Sposa d'*Admeto* Re di Tessaglia suo grande amico.

A questo, che il punto è di veduta della presente azione teatrale, aprono l'adito altri favolosi avvenimenti toccanti la singolar protezione d'*Apollo* per *Admeto*, gli amorosi trasporti dello stesso *Admeto* e di *Alceste*, e l'eroismo di questa, che muore per serbare in vita lo sposo.

La Tragedia Lirica Francese di *Filippo Quinault*, a cui furono tema i suddetti casi, ha servito in gran parte di norma all'Inventore di questo Ballo.

Quinault intraprende la sua Azione dal giorno dello Sposalizio d'*Admeto* e d'*Alceste*, a cui si trovano *Ercole* e *Licomedes* Re di Sciro, dal quale viene rapita a tradimento *Alceste* colle sue Damigelle, trasportandola entro una Nave in Sciro. *Ercole* ed *Admeto* l'inseguiscono con un'Armata per vendicare il ratto, e ricuperare *Alceste*. Il Ballo ha principio dello sbarco di *Licomedes* in Sciro con *Alceste* e le sue Damigelle.

Il secondo ha per titolo *Le finte Statue*; la musica d'esso è del Signor *Giulio Viganò* altro figlio del Capo de' Balli.

Tutti e due piacciono. L'uno riscuote più applausi, perché di maggior intreccio, e di soggetto che presenta delle situazioni interessanti, ma nel suo comico brio non lascia l'altro di produrre il diletto; tanto che alla fine d'ambidue è chiamato fuori il Signor *Viganò* a ricevere i pubblici attestati d'una piena soddisfazione, onore che riceve ugualmente anche il Signor *Mombelli*, dopo l'aria accennata.

n. 27, sabato 2 aprile 1791, p. 213

[*Viganò* è deputato all'allestimento di una delle barche da parata dette bissonne, che venivano finanziate da privati. Alle pagine successive del numero si dà conto dell'allestimento della regata]⁴¹.

39. Si tratta dell'*Achille in Sciro*.

40. *Erifile. Drama per musica rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1791*, Modesto Fenzo, Venezia 1791; p. 5 elenco dei ballerini; pp. 19-23 primo ballo, *La discesa d'Ercole nell'avenno*; p. 37 secondo ballo, *Le finte statue*, per cui è presente solo il titolo.

41. Cfr. online: <https://www.regatastoricavenezia.it/rs.php?pg=8&clang=it> (u.v. 30/8/20).

Quella [la bissona] di S.E. il Sig. *Alvise Mocenigo* è di mano del Sig. *Onorato Viganò* celebre compositore di Balli la cui figura a poppa rappresenta *il fiume Sebeto*, che versa da una conca le sue acque. Si deve credere, che questa pare riuscirà bella, soddisfacente, e di vago apparato atteso l'ingegno ben conosciuto del Signor *Viganò* anche in questa sorta d'operazioni che son proprie agl'intendenti delle decorazioni teatrali.

n. 94, mercoledì 23 novembre 1791, pp. 749-750

Teatri.

Domenica s'è aperto questo Nob. Teatro a S. Samuele coll'Opera intit. *Scipione*⁴². [...]

Li Balli son composti dal Sig. *Salvatore Viganò*.

Ballerini coll'ordine onde son posti dietro all'idea del primo Ballo.

Il sig. *Onorato Viganò*

La sig. *Celestina Viganò*

Il sig. *Giulio Viganò*

Il sig. *Giovanni Viganò*

La sig. *Francesca Parazzi*

La sig. *Cristina Deagostini*

Il sig. *Gius. Verzellotti*

Il sig. *Salvatore Viganò*

La sig. *Maria Medina Viganò*

Il primo ballo tragicomico è intitolato *Raul Signore di Crequi* o sia *La Tirannide Repressa* tratto da una commedia francese così intitolata di *Monsieur Monuel*. Lo stesso Sig. *Salvator Viganò* vi compose la musica. Egli nelle parole dette a questo Pubblico, che nel Libretto si leggono, protesta di non aver potuto stare ostinatamente attaccato all'Autore francese, poiché l'arte sua non ha l'ajuto dell'espressioni vocali, ma di essersi attenuto per quanto fu possibile all'originale, e di aver poco usato dell'arbitrio. Mettendo in vista la sua giovinezza, ed inesperienza, raccomanda umilmente questa prima sua produzione in questa Metropoli, e dà poi un'idea del soggetto con precisione, e chiarezza, stimando saggiamente che ciò basti in vece d'annojare gli Spettatori colla lettura d'un lungo Programma, e che per il buon successo d'un Ballo non ci voglia una lunga scrittura, ma giudizio nella scelta, avvedutezza nella direzione, e concorde abilità nell'eseguirlo. Di fatti egli non s'è ingannato, e somma gloria ne colse.

La voce di tutti è una sola. Nulla può darsi di più espresso, più unito, più interessante di quest'azione. Tutto è parlante e intellegibile, condotto mirabilmente, e senz'alcuno de' contrasensi ordinarj.

42. Eugenio Giunti, *Scipione. Drama per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Samuele l'autunno dell'anno 1791*, Modesto Fenzo, Venezia 1791; pp. 21-27 primo ballo, *Raul Signore di Crequi*; p. 44 secondo ballo, *I divertimenti di amore* (è presente solo il titolo).

La novità d'una scena divisa in due nelle cui ripartizioni diversamente si opera ad uno stesso tempo, riuscì d'aggradimento comune. si trovò bello l'argomento, ben maneggiate le situazioni migliori, ben distinti i caratteri, fedele ed attiva l'esecuzione, e il totale perfetto: tanto che a dir si giunse di non aver veduto mai in simil genere sulle nostre scene nulla di meglio, o di eguale. Queste ingenue lodi son dovute al Giovine sig. *Viganò* considerato come semplice compositore del Ballo e della sua musica. Nuovi poi, e distinti elogj gli si tributarono come Ballerino esecutore, e dagl'intendenti tanto in lui perfezionata ritrovasi l'arte sua, che paragonato viene al Giovine *Vestris*. Accoppiato alla Spagnuola Sig. *Medina* sua sposa le loro operazioni son d'una esattezza, d'un raffinamento, d'una disinvoltura, d'un gusto, che formano la delizia degli spettatori.

Gareggiano nel rapirsi gli applausi, e a parte a parte promovono il dubbio se più l'uno o l'altra debba stimarsi. Tanto che, e nel primo, e nel secondo Ballo intitolato *I divertimenti d'Amore* la cui musica è del Sig. *Giulio Viganò*, questa Coppia eccellente fissa l'attenzione del Pubblico, esige la sua ammirazione ed ha il gran merito di chiamar la gente all'Opera per i Balli.

n. 100, mercoledì 14 dicembre 1791, p. 793

Teatri.

Martedì 13 del corr.

[...]

A San Benedetto vi son de' frequenti riposi, i quali contribuiscono al maggior numero di spettatori nelle sere di recita, e particolarmente in quelle de' giorni festivi si ha delle piene. Rinforzato lo spettacolo da un Ballo che piace, ora la gente si trova meglio, e ne parla con vantaggio.

Per quanto si possa dire, e scrivere sul valore della Coppia de' Ballerini del Teatro a San Samuele, tutto cede alla ineffabilità del loro merito. Nati l'un per l'altra accompagnolli il destino propizio al gusto degli spettatori sensibili a' raffinamenti dell'Arte, e alla perfezione del Bello. D'eguaglianza in leggiadra figura s'egli la supera in forza, in agilità, in sicurezza nell'esecuzione delle più difficili operazioni della danza teatrale, è poi vinto da Lei nelle mimiche grazie, nella chiarezza de' cenni, e nell'eloquenza d'un volto, e di due occhj, che sanno esprimere tutte le umane passioni. Così queste combinate due parti, senza mancar d'esser grandi in tutti gli oggetti del loro studio, hanno di che gareggiare, in diversi modi, quando s'innalzano al sublime inarrivabile. Nella scena della Prigione del primo Ballo, il maneggio della finzione comica non ha mai tanto approssimato il vero quanto per opera di questi eccellenti due Personaggi si vede. Le situazioni di danza son empieute dalla più compita bravura, da un accordo de' più armoniosi, da una facilità delle più difficili, che nasconde la fatica, e lo studio, e comunica il puro diletto dell'elegante esattezza. Ma il gran punto nel quale l'ammirazione del Pubblico è dolcemente violentata all'applauso lo fissa il *Pas de deux* del secondo Ballo. Una musica che va al cuore; delle attitudini degne d'esser modelli all'opere di pennelli insigni una melodia in azione, che lega a' tuoni dell'orchestra

ogni gesto, ogni movimento, ogni passo; la varia composizione di lineamenti (specialmente in Lei) che fan chiaramente leggere i diversi affetti; un insieme che non disgiungesi un attimo alla vista più fina all'orecchio più armonizzato; un vestimento che dona alle grazie lor personali; tutto si unisce a combinare un incanto. Ti sembra d'aver innanzi un quadro di Raffaele, ora due Divinità della mitologia. Col senso visivo, e udente gode l'anima delle più grate mozioni. Chi l'ha insensibile a tanta perfezione non s'allontani da' salti rovinosi de' grotteschi, o da' lazzi de' *Pagliacci* da Casotto.

Dopo tutto ciò, a chi ci chiedesse se al Teatro S. Samuele vi sia gran concorso, non si potrebbe rispondere se non che per la Coppia degli Sposi *Viganò* meriterebbe d'esser pieno ogni sera.

n. 104, mercoledì 28 dicembre 1791, p. 829

Martedì 27 detto.

Questa sera va in iscena nel Nob. Teatro a S. Samuele il Dramma *La Vendetta di Medea* posto in musica dal Sig. *Gaetano Martinelli* [...] ⁴³. Vi saran Cori di furie, e di soldati.

Il primo nuovo Ballo ha per titolo *La Figlia dell'Aria* ossia *L'innalzamento di Semiramide*, composto e diretto dal Sig. *Onorato Viganò* con la musica del di lui figlio Signor *Giulio*. È tratto dalla teatrale composizione del Sig. Co: *Carlo Gozzi* intitolata *La Figlia dell'Aria* ossia *L'innalzamento di Semiramide*, Dramma favoloso allegorico. Il secondo è quello dell'opera precedente ⁴⁴ in cui l'inimitabile Coppia *Viganò* reca il più soave diletto che produr possa la danza, e tale da lusingarsi a stento d'averne in cangiamento uno di superiore o di simile.

n. 105, sabato 31 dicembre 1791, p. 838

Teatri.

La parte di questo spettacolo, che diletto soprendentemente, fu il nuovo Ballo *La Figlia dell'Aria*. Nel carattere di Semiramide la Signora *Maria Medina Viganò* diede in pratica la più eccellente lezione di quella muta eloquenza, che tra gli antichi Grecj operò i prodigj narrati da tanti Storicj accreditati. Polinnia vagheggia in essa la perfezione dell'arte sua, e prova ne' suoi teatrali esercizj la veracità di quel potere che confondevasi tra le favole de' passati secoli per mancanza di chi potesse darcene dalle scene un'idea. In fiore di giovinezza ecco una Ballerina che distrugge ogni dubbio, e ci fa vedere come senza parlare esprimer si possa tutte le umane passioni. Nella semplicità d'una Pastorella, nelle grazie d'una Ninfa, conobbesi in Lei tutto il possibile raffinamento del soave, del delicato; ma saper non potevasi

⁴³. *La vendetta di Medea. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1792*, Modesto Fenzo, Venezia 1791; p. 26 elenco dei ballerini; pp. 21-26 primo ballo, *La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide*.

⁴⁴. Nel libretto dell'opera in musica non viene fatto cenno del secondo ballo che deduciamo essere *I divertimenti di amore*, su musiche di Giulio Viganò. Ballo andato in scena tra novembre e dicembre 1791 al San Samuele sotto la direzione di Salvatore.

come riuscisse nel grande, nel forte. In quest’Azione suscettibile di tutte le varietà Ella mostrò che non v’ha genere a cui il suo sommo valore piegarsi non sappia, superando non solo ogni aspettazione ma l’invidia medesima, che inghiottendo il proprio veleno è sforzata al tributo d’applausi quando pur cruciasi per trovar soggetto di biasimo. Chiunque l’ha veduta in questo Ballo sentirà il vero delle nostre espressioni se non gli manchino gli occhj, e l’anima, e confesserà che qualunque elogio riuscirebbe sempre inferiore alla sublimità d’un tanto merito.

Le altre parti che agiscono seco lei in disuguaglianza di valore forman un armonico insieme, che fissa l’attenzione, conserva l’interesse, e tien vivo il diletto. Nelle situazioni di danza l’esattezza, ed agilità del suo Sposo porgono all’ammirazione de’ trattenimenti deliziosi. Odesi una musica parlante; si vede un superbo vestimento da Corte, e delle belle Scene del Sig. *Sacchetti* all’apparenza delle quali l’ingenuo Signor Cav. *Fontanesi* unì il suo sincerissimo applauso a quello degli spettatori; proprietà degli uomini di vero merito, che lodano il bello ovunque lo trovino.

n. 2, sabato 7 gennaio 1792, p. 13

Teatri.

Annunziamo con esultanza, che la sublime Coppia *Viganò* la quale forma attualmente le delizie del Teatro a S. Samuele, è trattenuta pur essa al servizio del Teatro novissimo per la prossima ventura Fiera dell’Ascensione, e per l’Autunno e Carnovale susseguente. Questa è un’ottima notizia per gli amatori del perfetto in azione, e in ballo, di cui ce ne sapran grado.

Il Sig. *Onorato Viganò* è trattenuto pur esso in qualità di Compositore di Balli, con separata scrittura.

n. 5, mercoledì 18 gennaio 1792, pp. 39-40

A.C. Lunedì 16 corr. Venezia a mezza notte.

Sorto in questo punto dal Teatro di S. Samuel, e m’affretto a servirvi col darvi ragguaglio dell’esito favorevolissimo del nuovo secondo Ballo⁴⁵. Due schiere di cacciatrici Ninfe, e di giovani Pastori, che implorano a vicenda il soccorso d’Amore, e che persuasi da’ suoi consigli abbandonano il faticoso piacer della Caccia per darsi in preda a più facili dilette; eccovi l’argomento semplicissimo del nuovo Ballo, il quale senza il pregio d’una gran novità, o varietà d’accidenti ha saputo nonostante trattenere piacevolmente il pubblico colla successione delle danze ben intrecciate, e dei quadri animati e vivaci. Il Pubblico ha mostrato d’aggradire oltre del solito gli sforzi del Sig. *Onorato Viganò* il quale sebbene in un’età ormai lontana dal vigor giovanile ha saputo piegar le membra ad un nuovo genere di Ballo,

45. Mentre nelle prime recite viene “riciclato” un ballo, *I divertimenti d’amore*, a firma di Salvatore, intuimmo da questo articolo che successivamente *Onorato* ne approntò uno nuovo. Di questo nuovo secondo ballo, tuttavia, non vi è traccia nei libretti delle due opere del carnevale, *La vendetta di Medea* e *Circe*.

tratto di docilità rarissimo in quelle persone che avendo invecchiato con molta lode di bravura nella loro Scuola difficilmente poi nel declinare degli anni si risolvono ad abbandonarla per un'altra migliore. Quello poi che ha finito di trasportare l'animo degli spettatori è stato il nuovo Pas de deux degl'inarriabili Sposi Viganò. Questi allievi felici delle grazie che un nume propizio inviò in queste parti ad aprire una nuova fonte di piaceri per le anime sensibili, dopo aver nel primo Ballo commossi ed atterriti gli Spettatori colla più evidente e terribile rappresentazione d'un amor veramente tragico, anno [sic] saputo trasformarsi in un punto in due innamorati pastorelli, che colla inesprimibile soavità d'ogni lor movimento, e cogl'innocenti e semplici scherzi ti rapiscono l'anima ad un nuovo e diverso genere di diletto. Ti sembra di essere improvvisamente trasportato nel favoloso giardino d'Armida, e di scorgere delineate coi più vivi colori le placide ripulse, i finti sdegni, le liete paci, e tutte le arti in somma con cui quella possente incantatrice inebriava l'animo di Rinaldo colle più squisite voluttà dell'amore. Qual sorgente infausta d'insensibilità, e d'immaginazione convien possedere per saper esprimere in tal guisa tutte le modificazioni d'ogni passione, e rappresentarci sempre sotto a forme sì molteplici e diverse l'esemplare della bella Natura? Ciò che raccontano i Poeti delle favolose trasmutazioni di Proteo ci offre appena l'idea della versatilità di caratteri che si ammira in questi due giovini Ballerini. La fisionomia poi della Sig. Medina è uno Specchio animato ove si affacciano tutte le passioni e passano istantaneamente per gli occhi al cuore degli astanti. Nulla dirò poi della soavità, varietà, ed evidenza de' lor gesti, dell'ingegnossissimo e sempre animato intreccio delle braccia, dell'identità de' lor movimenti con quelli dell'orchestra, dell'arte finissima con cui il Sig. Viganò eseguisce facilmente le più difficili operazioni del Ballo. Come poi descrivervi le mosse rapidissime, i gruppi parlanti, che ad ogni istante ti risvegliano l'idea delle più felici invenzioni della Pittura, e della scultura, e quella magia di espressione che giunge perfino a nobilitar la natura, a fare che il senso della vista supplisca a quello dell'udito, e che in vedere espresse con tanta evidenza le più recondite affezioni del cuore ti sembri superfluo l'uso della favella? Insomma si può dire esservi adesso a S. Samuele una scuola per ogni genere di persone. I Pittori vanno a procacciarsi una doviziosa raccolta di disegni per i loro quadri, i Poeti ad arricchire la fantasia colle più scelte immagini del bello, gli uomini di gusto ad imparare l'arte difficilissima di ben vedere, ed i ballerini finalmente a conoscere la vera scienza del ballo che non consiste già come si è sinora creduto dal volgo nel meccanismo de' piedi, nell'agilità delle gambe, e nel disordinato movimento del corpo, ma nel saper far parlare il viso, e le braccia, nell'eccitare le passioni colla muta eloquenza de' gesti, e nell'interessar finalmente non gli occhi, ma il cuore de' spettatori. Questa è quell'arte mimica sublimissima, che formò un tempo le delizie de' più colti popoli dell'antichità, che comincia adesso a risorgere in Francia, e che si può dir la sola fra le arti d'imitazione, e di sentimento che gli Italiani maestri di tutte le altre Nazioni abbiano trascurato finora.

Del resto l'applauso del Pubblico fu universale, pienissimo, e sincero. Furono chiamati, e richiamati tanto al primo come al secondo Ballo a ricevere le dimostrazioni non equivoche del comune

entusiasmo. Gli applausi strappati dalla forza della verità, e dall'intima persuasione possono essere superati in numero, ed in quantità da quelli che talvolta sono procacciati dal maneggio, e coi privati uffizj, ma portano però sempre seco un carattere di verità facile ad esser riconosciuto, e che solo può appagare la modesta ambizione delle persone dotate d'un vero merito.

Vostro aff. amico

N.N.

n. 7 mercoledì 25 gennaio 1792, pp. 55-56

Sig. Gazzettiere.

Bergamo addì 21 Genn. 1792⁴⁶. M. V.

Nel vostro Foglio 18 corre. ritrovo una Lettera da un vostro amico direttavi, che per non perder tempo, a mezza notte vi ragguaglia dell'esito del nuovo Ballo questa sera posto in iscena nel Teatro di S. Samuel, della bravura del Sig. Onorato Viganò, e degl'innarrivabili di lui Figlio, e Nuora.

Io per verità e per metodo, e per costume sono lontanissimo dal censurare chi si sia, ma quella caricatura stampata nel vostro Foglio riguardante il soggetto predetto mi ferì sommamente, e molto più in me produsse questo effetto per la cognizione che tengo in questo genere, potendo dar qualche idea di Ballo per aver veduti i più celebri Ballerini d'Europa, ed ultimamente il solo *Vestris*. Sicché sono a dirvi che per quanto riguardar può il nuovo Ballo che in tutte le sue parti sento innalzato alle stelle io non posso rendervi alcun conto, poiché lontano da Venezia; dirò solo che lo suppongo buono, giacché il Sig. Onorato fu sempre uno de' migliori compositori de' Balli, e nella di lui messe, e carattere Grottesco fu eccellente. Questo Professore ora ridotto ad un'età piuttosto avanzata per ballare, e da qualche anno, e di presente poco computato, lo trovo dal vostro Amico descritto anch'esso per un nuovo ballerino sorprendente, ed inventore di una nuova idea, e genere di ballo, sicché credo fermamente che chi ha fatto quella descrizione sia uno fra i molti parziali per il Teatro S. Samuel, e sia anche fra quelli che per spirito di partito e di fanatismo spingendo al di là del verisimile, e di tutto quello, che può esser addattato [*sic*] alla probabilità, ed alla ragione le loro proposizioni, in faccia al discernimento delle colte persone in vece che formare una sicurezza della verità, e del merito, dei loro assunti, lasciano nel giustissimo dubbio che sostentino e affermino contro il fatto, e contro il vero.

Passo a parlare dei Celebri *Salvator Viganò*, e della Sig. *Medina*. Questi due sposi da me veduti ballare in Londra due sole sere per verità sono perfetti nella loro scuola. Il marito è eccellente e per la di lui figura, e per il modo di ballare, e per la grazia, e la maniera vivissima d'espressione, con cui accompagna il ballo, e dacché l'ho veduto mi persuasi ch'egli diverrà sempre migliore, e sono certissimo che costì dove in ogni genere il gusto è raffinato deve estremamente piacere. La Moglie, la Sig. *Medina*,

46. Nella «Gazzetta» è scritto, in realtà, "1791", ma si tratta chiaramente di un refuso.

che non ha figura tanto felice, che balla assai poco, supplisce colle grazie, cogli occhi, coi vezzi, coll'espressione, e copre con queste prerogative le mancanze accompagnando il di Lei marito, che professore esertissimo come ho detto la fa apparire più di quello ch'ella è per il fatto, e fa che la coppia divenga perfetta, e debba assaissimo incontrare il genio del Pubblico.

Questo è il mio sentimento giustissimo, figlio della verità, consono al fatto, e che accorda un vero merito alli due Sposi.

Io credo certamente che questo vostro Amico in vece che, come disse, aver scritto, dopo terminato il ballo, quell'ammasso di Paradossi, e di cose da ridere sia passato a dormire, e siasi sognato d'aver veduto, e sentito tutto ciò che ha egli a voi esposto. Che razza d'Inezie! I pittori vanno al ballo a S. Samuel per prendere copie, e far i Modelli della Medina.

I poeti, i più celebri poeti, che hanno somministrate idee infauste, che hanno formata la delizia, la sorpresa, il genio di tanto Mondo, che hanno prodotte tante passioni, e tanti diversi effetti sono rimasti un niente in confronto di questi due Ballerini; eppure per quanto so, e mi vien scritto, questi che ho stabiliti, e lo sono, eccelsi ballerini, non fanno empire il Teatro; se fosse vero l'esposto la cosa non andrebbe così poiché per seguire il frasario del vostro amico, dirò che ad ammirare quest'ottava meraviglia del Mondo si ridurrebbe tutto il Paese.

Io conchiuderò che il modo di lode usato da questo vostro amico assolutamente porta discapito a quella sublima coppia; Ripeto che Viganò è un gran ballerino, che la Medina è piena di grazie, che il suo pregio maggiore sono i suoi occhi, che questi Sposi piaceranno da per tutto, ma i Pittori non andranno da loro per disegnare i Modelli, la Pittura di cui ne abbiamo opere esimie, non resta da loro offuscata; i Poeti da due ballerini poca poesia potranno scaturire. Bensì le persone colte, di spirito, e d'anima sensibile riportandosi alla verità, ed alla giustizia saranno ammiratori della bravura, del valor e della vivacità di questi due Sposi.

Siete adunque pregato d'inserire nel primo vostro Foglio questa mia opinione, che sosterrò a fronte di chiunque esibendomi ad ogni prova e dicendomi.

Il Vostro Associato.

Non si lagni l'Autore di questa Lettera se vi trova qualche omissione, che però non la guasta. Era necessaria, e convenevole.

n. 8, sabato 28 gennaio 1792, pp. 60-61

Alla Lettera di Bergamo stampata nel Foglio precedente, l'Autore dell'Articolo sul nuovo Ballo del Teatro San Samuele non vuol dare assolutamente niuna risposta. Egli non la reputa degna né del suo risentimento, né delle sue rimostranze. Come sarebbe, egli ha detto, inutile impiego della voce e

della ragione, il provare ch'uno è ubriaco quando per tale manifestasi barcollando, e recendo⁴⁷ il vino ingojato, così riuscirebbe affatto vana la fatica di far conoscere le contraddizioni di quella Lettera, le false accuse a me date, gli stupori da donnetta ec. ec. ec. cose tutte conosciute, evidenti, chiare, palpabili. Si legga, egli soggiunge, il mio Articolo; si legga poi la sua Lettera; veggasi lo spettacolo da me descritto, e s'abbia pietà di chi condanna uno degli elogj più giusti.

Tali, Signor Bergamasco carissimo, sono i sentimenti dell'Autore che tentato avete di provocare. Di noi certamente non potete dolervi. Avete veduto comparire lo scritto vostro emendato dagli errori d'Ortografia, e un po' purgato dell'acrimonia della vostra penna affine di facilitare quella risposta che vi si nega.

Ma se l'eccitamento nostro fu impossibile verso chi avete preso di mira, hanno per esso supplito in parte gli Scrittori delli due seguenti Biglietti.

All'Autore della Lettera di Bergamo.

“Si accorda, che il *vostro sentimento* sia sincero, ma non *giustissimo*, come dite. Si può esser ingenuo dicendo ciò che si pensa, ma l'esser giusto ne' giudizj dipende dalle cognizioni. Io, non parlando delle altre, sò certamente, ch'una ve ne manca. Ciascuno nella sua Provincia. Sappiate ch'io son pittore. Ho date delle prove anche a questo Pubblico, che mi onorò del suo aggradimento. Voi dal non conoscere che le attitudini della Sig. *Medina Viganò* possono somministrare ricchissimi modelli alla Pittura, mostrate di non esserlo, come non lo siete sicuramente. Contentatevi dunque su questo Articolo di stare al detto di chi ne sa, e riscontrate il vostro torto da' seguenti fatti che non potrete negare.

Il Sign. Marchese *Berio* di Napoli, giovine coltissimo, e molto amatore della Pittura, ne' pochi giorni che fu di passaggio in questa Città disegnò tutte le sere a S. Samuele, e due rami sono già usciti incisi dal *Novelli* rappresentanti la Sig. *Medina* in due delle più pittoresche sue posizioni⁴⁸.

L'abilissimo Mons. *Denon* l'ha disegnata egli pure in varj de' suoi bellissimi atteggiamenti, con felice eleganza⁴⁹.

A momenti si vedrà un Quadro dipinto ad oglio, ed un incisione su questo soggetto.

Se mai v'aspettaste di vedere *Battoni*, o *Mengs*, dipingerla, sappiate che sono morti”.

Sig. Gazzettiere

47. “Recendo” ossia “vomitando”. Recere secondo il Tommaseo indica l'azione di «mandar fuori per bocca, e per lo più con isforzo, il cibo o gli umori che sono nello stomaco». Cfr. Niccolò Tommaseo, *recere*, in Id., *Dizionario della lingua italiana, ad vocem*, online: http://www.bdcrusca.it/im_tom.asp?radice=000057481_7&file_seq=114 (u.v. 12/9/2020).

48. Probabilmente si tratta di Francesco Novelli il cui corpus di incisioni è stato acquisito dalla Fondazione Cini di Venezia nel 2007. Il fondo è stato studiato e catalogato da Gioia Nicoletti, *I primi anni dell'attività incisoria di Francesco Novelli (1786-1793). Il corpus della Fondazione Giorgio Cini di Venezia*, Tesi di laurea magistrale in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Padova, rel. Andrea Tomezzoli, A.A. 2015/2016. La tesi, nel momento in cui abbiamo scritto questo articolo, non era accessibile a causa delle restrizioni sanitarie dovute all'emergenza Covid-19. Non è stato possibile verificare se effettivamente vi fosse traccia di queste incisioni raffiguranti la Medina.

49. Si tratta di Dominique Vivant de Denon con cui Francesco Novelli collabora a partire dal 1789. Non abbiamo condotto ricerche specifiche riguardo alle incisioni di Denon.

“Siete pregato di far sapere all’Autore della Lettera di Bergamo, ch’io sono un Poeta, che spesso interviene al Teatro S. Samuele unicamente per la Sig. *Medina Viganò*; e che alle sue azioni, a’ suoi gesti, a’ quadri animati ch’ella presenta, si sente coll’estro mio riacceso quello di quant’altri ne san di Poesia e vanno a vederla. In prova di che si stia facendo una Raccolta di Composizioni poetiche in lode di questa inimitabile Ballerina, che saran opera appunto delle idee da essa somministrate alla Poesia.

Ed avvisatelo, che in questa Raccolta vi sarà un Sonetto con la coda anche per esso lui”.

n. 6, sabato 21 gennaio 1792, p. 48

Il Sig. March. *Berio* di Napoli⁵⁰, giovine coltissimo, particolarmente nelle Belle Arti, ammirando con entusiasmo di compiacenza le pittoresche attitudini, la morbidezza, le grazie, e la venustà, con cui disegnasi l’inimitabile Sig. *Viganò* prima Ball. del Teatro a S. Samuele, fece due Disegni della sua Figura in due scorj diversi, su’ quali si eseguì l’incisione in rame a di lui spese. Di Copie impresse d’uno di questi fu regalata da mano incognita la sud. Sig. *Viganò*, e lo sarà egualmente dell’altro tosto che compito il lavoro passerà dalle mani dell’incisore al Torchio.

Il prenomato Sig. Marchese, è partito per l’Inghilterra, e ritornerà in Italia per la via della Francia. Egli non ispera di poter ritrovare altrove una Ballerina paragonabile a questa, da cui neppur si fece conoscere. Il suo fu un puro omaggio del di lui genio per il Bello perfetto al più grande de’ meriti. Tale il suo contegno, tali furono i suoi sentimenti, che sì ben corrispondono a quelli dell’Autore dell’Articolo stampato nel Foglio precedente sul nuovo Ballo del Teatro a S. Samuele.

n. 10, sabato 4 febbrajo 1792, pp. 73-75

Come tutti gli uomini hanno una propria fisionomia, che l’un dall’altro distingueli, così tutti gli scrittori hanno nel loro stile una diversità, che li caratterizza; e se questa celasi agli occhj volgari dev’esser sempre leggibile a quelli dell’intelligenza. È perciò degno di stupore l’inganno di molti e molti, che non dovrebbero confondersi nel numero de’ leggitori dozzinali, i quali credono, che tutto sia nostro quello che stampasi su questi Foglj, facendoci ora degli onori non meritati, ed ora de’ torti massicj.

Uno de’ maggiori di questi, che ci sia pervenuto dalla ignoranza fu il crederci da certuni, Autori della Lettera di Bergamo risponsiva al Biglietto sul nuovo Ballo del Teatro a S. Samuele. Basta ogni cognizione delle più scarse a conoscerla d’altra penna. E poi chi non ha questo lume poteva mai senza una sciocca malignità supporci sì leggeri, incostanti, ed in una contraddizione sì manifesta contro di noi medesimi? Leggasi quanto ci dettò il sentimento ogni volta che abbiamo parlato della Sig. *Medina*,

⁵⁰. Si tratta di Francesco Maria Berio. Cfr. la voce a lui dedicata nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (vol. IX, 1967) curata da Giannantonio Pompeo, online: [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-berio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-berio_(Dizionario-Biografico)/) (u.v. 6/9/2020).

e si vegga poi nella Lettera di Bergamo se di nostro esser vi puote nemmeno una sillaba. Pur troppo la sincerità è un attributo poco favorevole del nostro carattere onde sdegnare simili finzioni.

A quelli poi, che non dubitando di ciò ch'è vero, ci accusano d'aver data in luce quella Lettera, rispondiamo che non dovevasi ometterla per far conoscere quanto sia destituito di ragione, e in quali errori s'avvolga chi tenta d'offuscar la gloria teatrale della più degna delle Ballerine attrici ch'abbia avuto i nostri Teatri; per aprire un nuovo campo all'ingegno dell'Autore del Biglietto indirittoci⁵¹ [*sic*] di sostenerla con nuovi elogi; finalmente per chiamare dal risentimento de' di Lei ammiratori degli scritti da spargere più viva luce sulla sovranità del suo merito. Né in tutto fu vana la nostra speranza. Siamo debitori della libertà presaci, delle cognizioni da noi comunicate al Pubblico intorno agli omaggi, che le prepara la Pittura, e la Poesia, e ci è venuta la seguente Lettera in conseguenza de' riguardi da noi superati nello stampare quella di Bergamo. Lontani dall'offenderci dell'espressioni, che in essa dirette ci sono, rinunziamo all'arbitrio offertoci di mutarla a grado nostro, o di porvi note. In questa premessa contiensi la nostra giustificazione.

Sig. Gazzattiere Urbano

Venezia 26 gennaio 1792

L'imparzialità è la virtù principale di chi sostiene l'incarico d'un Foglio periodico, ella però ha i suoi confini, e codesti sono segnati da finissime linee. Mi perdonerete voi, se vi dirò, che l'avete, per mio avviso, spinta un po' al di là di essi, collo stampare, ancorché mutilata in qualche parte, la Lettera di Bergamo nell'ultimo vostro Foglio? Un uomo vi scrive di colà sul Ballo di S. Samuele, confessando ingenuamente di non averlo veduto: ma nel tempo medesimo, benché divincolandosi per non sembrare strano, od ingiusto, cede alla tentazione di creder fanatico chi ve ne aveva prima scritto da Venezia con entusiasmo, e si lascia cader dalla penna, misti con espressioni di elogio insidioso, parecchi tratti disobbliganti verso uno dei *Viganò*, e verso la Sign. *Medina*. La data della Lettera è certamente falsa; poichè da Bergamo, Città piena di sensatezza, e di gentilezza, non può venire una così strana, e gratuita scortesia. Io la sospetto proveniente dal Paese più addentro, e forse dalla Val Brembana, o dalla Val Cavallina, o da tal altra Contrada gelata, dura, montuosa, i di cui Abitanti debbano esser di mal umore col Verno. Analizzando quella Lettera, trovo, che il poco obbligante Giudice di un fatto lontano si è però sentito forzare a render giustizia al giovine *Viganò*; che è stato agro-dolce col *Viganò* padre; e che si è poi replicatamente abbandonato all'inconcepibile salavatichezza di mortificare, e deprimere una giovinetta di 19 anni, che riscuote applausi ad onta dell'innocenza del suo costume, e della sopraffina indole d'un merito non fatto per commuovere il volgo, cioè, non fuor di natura, e non consistente nella violenza, nella perpetuità del disequilibrio, nella stravaganza de' movimenti. Deh! Cali dalle Montagne il vostro Corrispondente, e (giacché dice di averla altre volte veduta) rivegga la Sign. *Medina* non toccar terra co'

51. Leggi come: "che ci è stato indirizzato".

piedi, ricordando Camilla, che potea correre sulle messi mature, senza piegarne le ariste, spirar grazie ad ogni momento quelle grazie che non ponno esister senza una favorevole figura, e secondare il Marito con agilità, e leggerezza di Zeffiro, temperata dalla meravigliosa alternazione della morbidezza vezzosa, della vivacità, della decenza, della finezza, che convengono alle successive situazioni del personaggio da Lei rappresentato: e poi, se ha cuore, parli di ciò che credesse mancarle, e sospetti di fanatismo, chi n'è rapito, e chi la propone come un modello sublime a' Poeti, e agli Artisti. S'egli è solamente tanto conoscitore della Poesia quanto basti per potersi a buon diritto vantar compatriota del *Tasso*, vedrà espressi da questa inimitabile giovanetta i giganteschi tratti di *Sofocle*, e d'*Euripide*, non meno che le ingenuè, e semplici bellezze di *Bione*, di *Teocrito*, di *Mosco*, e dovrà confessare, che senza aver avuto dinanzi agli occhj modelli simili, essi non sarebbero stati sì grandi. I *Poeti*, dic'egli, *i più celebri Poeti anno* [sic] *somministrato idee inesaste*, ec. nò, non è vero; le hanno prese dalla verità, dalla natura delle passioni fonti inesauribili; le hanno ricopiate dalle fisionomie, dalle convulsioni o piacevoli, o dolorose che le esprimono. Il Profeta solo non il Poeta giammai, potrebbe descriver l'ira, il terrore, la disperazione, il dolore, senza averne veduto, e studiato i caratteri sulle persone viventi, e violentemente commosse. Egli vi disse d'essere stato a Londra; e probabilmente prima d'uscire dall'Italia avrà veduto a Roma le Niobi, Laocoonte, l'Arrotino, Atria, e Peto, il Soldato moriente, e tante altre meraviglie dell'antica Scultura, e della Pittura risorta sotto il divino pennello di Raffaele, e si sarà sentito convinto in osservandone le perfezioni che dovettero esser disegnate su modelli vivi: avrà passato del tempo a Napoli, dove a' dì nostri le attitudini tragiche, e le voluttuose d'un eccellente Pantomima Inglese anno [sic] esercitato le matite e i pennelli più nobili, pe' quali moltiplicate sulle tele adornano, ed arricchiscono la galleria del più profondo conoscitore, e promotore delle Arti del disegno, che abbia l'età presente, del *Kav. Hamilton*; e avrà poi trovato sul Tamigi, studiate, rubate, disegnate ed incise da' migliori Maestri le terribili espressioni del Proteo delle Scene Inglesi, di *Garrich*. S'egli ha viaggiato da uomo, e ha ben veduto quanto v'accenno, come può mai trovare strano che i Pittori vadano al Ballo di S. Samuele per prendervi ricordo degli scorcj, e dei caratteri delle passioni con sovrumana energia, e con incomprendibile rapidità di successione espressi dalla fisionomia versatile, e dalla macchina ora sublimemente convulsa, ora mollemente voluttuosa della Sig. *Medina*? Anche i gran Pittori, e Scultori, come i gran Poeti, appunto, furono, e sono, e saranno rari, perché raro è il Genio, e rari, e non sempre ottenibili furono, sono, e saranno i gran Modelli, i Modelli simili a questa inarrivabile giovane. Pur troppo, per l'abbandono della sublime Pantomima nel vivo, la noja, la freddezza, l'insignificanza de' Modelli prezzolati passano nelle opere de' Pittori moderni, alle quali non sempre manca la regolarità tranquilla del Disegno, ma quasi sempre il fuoco, la vita, l'elettricità delle passioni. Cali dalle montagne ripeteglielo mille volte, il vostro Corrispondente! Rivegga questa valorosa e sorprendente Giovinetta; poi chieda a se medesimo, per poco ch'egli ami e conosca le Belle Arti, se un Pittore capace di ben coglierne le espressioni, e le attitudini potrà mai temere d'esser mediocre, e cedendo all'ingenuità dell'intimo sentimento faccia voti

con tutte le anime sensibili perché molti riescano, e perché, se non si possono trovare in gran numero i Marchesi *Berio*, si trovino almeno de' Mecenati e degli Ammiratori sinceri al merito dimostrato. Che se per sua sciagura, dopo d'esser stato Spettatore del Ballo della *Figlia dell'Aria*, persistesse a trovare, che a questa prodigiosa creatura manca pur qualche perfezione, e non rimanesse convinto, che ogni suo movimento è verità, è scuola, è imitazione squisita dell'antica eccellenza, cioè, della sublime natura, egli si cavi ambedue gli occhi, e li getti al gatto. Ma *il Teatro non s'empie!* Oimè! Questa è pur troppo una verità. Esso non s'empie come alla *Povertà di Rinaldo*, alla *Nascita di Truffaldino*, e 'l Popolo non vi si affolla come al volo del Giovedì Grasso, al tirar del collo d'un oca, alle contorsioni d'un energumeno, e a simili altre sublimità. Fa però d'uopo confessare, che questa differenza non è propriamente il termometro del merito delle cose, né forse di quello dell'Uditorio. Che se poi v'avessero delle molle nascoste operatrici d'una tal conseguenza, o inconseguenza, che debba dirsio! allora, Signore Gazzettiere mio caro, io vi consiglierei davvero a lasciar brigare i partiti e preferendo all'imparzialità la prudenza, a non dar più luogo ne' Foglj vostri, né alle lodi, né ai biasimi, colla sicurezza che il tempo, la riflessione, il timore del ridicolo, e forse le voci della coscienza, metteranno finalmente tutti d'accordo. Se avete dello spazio da occupare, fate pur uso di questa Lettera, che fin da ora è vostra, com'io sono

Un vostro aff. Associato

n. 13, mercoledì 13 febbrajo 1792, pp. 102-103

Notizie teatrali indiriteci in Biglietti non anonimi.

“Sabbato ebbimo a S. Samuele un secondo nuovo Balletto villereccio il cui pensiero, è la disperazione di due Amanti, che van a farsi soldati, poi disertano, nascondonsi nell'abitazione delle loro Belle, son inseguiti e trovati per l'innocenza d'una Fanciulletta che insegna alla truppa il sito del lor ritiro; e finalmente salvati per opera magica. Il *Padedù* della prima Coppia è di ordinaria semplicità, ma questi due Sposi son proprio fatti per dar grandezza alle cose più piccole, e in un'operazione, ch'èseguita da Personaggj di comune abilità non otterrebbe che insofferenza indulgente, san essi destar l'ammirazione e gli applausi.

[...]

Quanto al Ballo *Angelica e Medoro*⁵² son in contraddizione le carte venuteci. Si dice in una ch'è buono assolutamente, e che avrebbe piaciuto di più, se il Terzetto non si avesse voluto credere una copia da certuni di mal umore; e confessa l'Autore di questa che sia riconoscibile la simiglianza solo in qualche pezzo di Pantomima. Aggiunge che il Sig. *Duquesney* fece conoscere la sua abilità anche ne'

52. Si tratta, probabilmente, del ballo andato in scena per la seconda opera di carnevale *Circe*. Tuttavia nei diversi esemplari del libretto d'opera consultati e accessibili online (Museo Internazionale e Biblioteca della musica di Bologna, Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini di Venezia e Music Division della Library of Congress di Washington) non sono presenti indicazioni riguardanti questo ballo la cui unica traccia che abbiamo riscontrato è nella GUV.

Concerti, e che il suo *Padedù* è squisito per l'esecuzione, la musica, ed il Vestiario.

n. 15, mercoledì 22 febbrajo 1792, p. 116

Notizie raccolte intorno a' nostri Teatri.

Il Ballo la *Galathea* a San Benedetto non piace, e neppur quello a S. Samuele *Angelica e Medoro*, in cui son esattamente impiegate tutte le parole dell'Ariosto, e vedesi la *Medina* seppellir i morti, colle sue mani, e restar *Viganò* il Padre in camicia di velo, come un Amorino. Il *Padedù* della prima Coppia è una piccola ma squisita cosa. Così in un Biglietto. Ne riportiamo un altro sull'argomento medesimo nella sua integrità originale.

“Il nuovo Ballo a san Samuele rappresentante l'*Angelica, e Medoro* non corrispose all'aspettazione comune che si ha per le felici invenzioni del Sig. *Onorato Viganò*. Egli volendo essere troppo esatto nel rappresentare quanto fu divinamente descritto dall'Ariosto è comparso sterile nell'esporsi in un ballo. Tutte le belle Arti hanno i loro mezzi, onde giungere alla imitazione del vero, ma tutte devono scegliere gli più opportuni a dilettere relativi ad ognuna di esse; cosichè ciò ch'è bello in Pittura non lo è nella Scultura, e così le maniere di rappresentare una Tragedia con la semplice declamazione non sono adattabili alla rappresentazione della stessa Tragedia con la sola Pantomima. Come ancora si deve in diversa maniera trattare un argomento in un Poema, di quello che si fa in un'azione scenica. Questo fù il solo motivo per cui non recò diletto l'impazzamento d'Orlando, il vederlo strapparsi le vesti, e correr nudo, furioso, a sveller alberi, atterrar uomini, e terminarla col precipitarsi.

All'incontro recò sommo diletto il *Padedù* nato dalla medesima Poetica Istoria, ove l'egregia *Medina* comparisce in veste da Tersicore, quando Medoro appena guarito dalla ferita, debole, e convalescente, esce dalla capanna a ringraziar la bella Angelica; Ella quando lo vede, coi cenni più semplici, lo esorta a camminar lento, a non affaticarsi; Egli a poco a poco si avvanza, fa qualche passo or presto, or lento, ed Ella lo sostenta, lo ferma, e lo conforta, e così a passo a passo crescendo in Lui la forza non ha più bisogno dell'ajuto di Angelica, ed innamorato di Lei, con Lei danza, e termina questo nuovo divino *Padedù*, eseguito dagli inarrivabili conjugj *Viganò, e Medina*”.

n. 16, sabato 25 febbrajo 1792, p. 125

PER MEDINA
STO SONETTO

Cossa serve imparar la lengua Greca
Ovvero la Franzese Parigina,
L'Inglese, la Todesca, e la Latina
O per l'Arabe andar fin ala Mecca?

Ogni lengua in ancuo diventa seca
 Se coi gesti, e coi moti la *Medina*
 Tutti frutto d'un arte sopraffina
 Se faria intender fin ala Zueca.
 E la prova de questo più evidente
 Xe ch'Ella co i so ochi, e co le man
 La spiega ogni pensier, ed ogni afetto;
 E nu altri no podemo degnamente
 El so merito tanto sovruman
 In prosa celebrar, o co un Sonetto.

n. 33, mercoledì 25 aprile 1792, p. 258

A Brescia quaranta nobili della città si sono riuniti e hanno preso per alcuni anni il teatro. Tale è il capitale che hanno intenzione di investire che per la prossima fiera si fanno i nomi di cantanti e ballerini di prestigio come la Banti, Marchesi e David, Clerico o Viganò.

n. 35, mercoledì 2 maggio 1792, p. 280

Per la prossima Fiera dell'Ascensione nel corrente mese di maggio seguirà l'apertura del Nobilissimo Nuovo Teatro nominato la Fenice, eretto nelle due contrade di S. Maria Zobenigo, e Sant'Angelo di questa Città. [...].

I Balli⁵³ saranno composti, e diretti dal Sig. Onorato Viganò, ed eseguiti dal Sig. Salvatore Viganò, Sig. Maria Medina Viganò, con otto Ballerini, e Ballerine, e 48 figuranti tra uomini, e donne.

Le Scene dell'Opera saranno del Sig. Cav. Franc. Fontanesi, e quelle del Ballo saranno del Sig. Pietro Gonzaga veneziano; ambidue Professori di disegno nelle RR. Accademie di Firenze, e di Parma.

Il Vestiario dell'Opera sarà del Sig. Antonio Dian, e quello del Ballo del Sig. Viganò suddetto.

n. 42, sabato 26 maggio 1792, p. 335

Teatri

[...].

53. I balli che vengono rappresentati all'interno dell'opera che inaugura l'apertura del Teatro La Fenice sono due: *Amore e Psiche* e *Divertimento campestre*. Cfr. Alessandro Pepoli, *I giuochi d'Agrigento. Dramma per musica del Conte Alessandro Pepoli da rappresentarsi nell'apertura del nuovo teatro detto La Fenice*, Stamperia Curti presso il Foglierini, Venezia fiera dell'Ascensione 1792. A p. 5 si trovano le indicazioni di entrambi i balli.

Nelle lor operazioni particolari si fanno onore gli Sposi *Viganò*, singolarmente nel *Padedù* del Ballo secondo ove ridestano il piacere da lor prodotto nel teatro a S. Samuele⁵⁴.

n. 46, sabato 9 giugno 1792, pp. 363-364

Esige l'amor del giusto che si chiuda il presente Articolo coll'elogio dovuto alla prima Coppia de' Ballerini. Nelle loro particolari operazioni del primo Ballo⁵⁵ ottennero quelle diligenti osservazioni da' guardi del Pubblico, e quelle alte lodi, che seppero meritarsi nell'Autunno, nel Carnovale dell'Anno scorso a S. Samuele. Queste rinnovate si sono, rinforzate e accresciute alla esattissima esecuzione del bel *Padedù* del Ballo secondo, del quale si volle a furor di voci, e di mani la replica. Il valor vero, sommo, può avere delle situazioni più o meno favorevoli, ma il tempo giunge sempre a farlo trionfare. Nel giovine Sig. *Viganò* non può mai restar a lungo senza l'onorato compenso della pubblica stima quella vigoria, quell'agilità, quella fermezza a' punti segnati, quella perfezion dell'arte, che lo costituiscono uno de' più bravi Ballerini de' nostri giorni. Nella egregia sua Sposa non possono mai che per mancanza d'attenzione sfuggire agli occhi veggenti quella esattezza, quella disinvoltura, quell'attività de' cenni, quelle grazie parlanti, quelle mute espressioni, quell'eloquenza di lineamenti, quelle miniature in azione, che superiore la rendono a qualunque confronto. Così considerati disgiuntamente. E se non agiscono poi dinanzi a un Pubblico insensibile come può mancar la mercede degli applausi all'armonia de' loro accordi, alla mobile pittura degli atteggiamenti, alla inesprimibile leggiadrezza di posizioni, all'incanto de' loro *tableaux*: scuola, sì scuola (e ne frema l'invidia) all'arte del disegno, eccitatrice dell'estro, seconda di varietà, e sorgente d'un nuovo teatrale diletto. Onorando questa pregiatissima coppia di Ballerini il Pubblico onora se stesso dando a conoscere la sua intelligenza, la sua sensibilità, e la sua giustizia, che mai non potrà mancarle nelle future stagioni prescritte all'esercizio de' suoi talenti nello stesso Teatro.

n. 63, mercoledì 8 agosto 1792, p. 501

Brescia 5. Agosto 1792.

“Eccomi a rendervi conto dell'Opera, che andò in Scena jeri sera⁵⁶. [...]

Bellissimo, e magnifico Scenario. Il Signor *Mauro* si è distinto assai, ed ha riscosso i comuni applausi. [...] Il vestiario dell'Opera ricco ed elegante; quello del primo ballo nobile e delicato. Quello del secondo non l'ho veduto, ma tutti s'accordano nel dire che non è inferiore al primo. Illuminazione a giorno, e piena. Il Macchinismo andò a meraviglia, e rese quell'illusione tanto necessaria nelle mutazioni

54. La recensione si riferisce sempre all'inaugurazione della Fenice. La rubrica inizia con i commenti sull'opera che non riportiamo.

55. Ultima recita dei *Giocchi d'Agrigento* alla Fenice.

56. Si tratta della *Zenobia in Palmira. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro dell'illustrissima Accademia degli Erranti di Brescia la fiera dell'anno 1792*, stamperia Pasini, Brescia [1792].

sceniche. [...] Il primo Ballo⁵⁷ decorato con maestà, e squisitezza incontrò molto e li Signori *Viganò* e la Signora *Casentini* dovettero sortir sulla Scena finito il Ballo, chiamati dal batti-mani a riscuoter il premio del pubblico aggradimento, e dei replicati evviva. In somma lo spettacolo è riuscito maestoso, nobile, decorato, e degno d'un Metropoli.

n. 63, sabato 11 agosto 1792, p. 505

Dopo aver date le nuove dall'Opera di Brescia, che abbiamo avute, presentiamo ciò ch'esser dovea anteposto: cioè il Cartello della Compagnia, onde nulla manchi a chi desidera tutte le informazioni possibili sugli spettacoli teatrali.

[...]

Balli. Invent. e diret. Sig. *Onorato Viganò*. Pmi Bal. Serj Sig. *Giulio Viganò* e Sig. *M. Casentini*.

Pmi Grotteschi Sig. *Giac. Trabattoni* e Sig. *Beatrice Picchi*. Sig. *Nic. Andreoni* detto *Spezieria* e Sig. *Mad. Silei*. Terzi Sig. *Giov. Ambrosiani* e Sig. *Pellegrina Fabris*. Bal per le parti Sig. *Gius. Verzellotti*. Pmi Bal. fuori de' Concerti Sig. *Onorato Viganò* e Sig. *Celestina Viganò*. Con 16 Bal. di Concerto. Pmo Bal. di mez. car. Sig. *Ant. Silei*.

Pmo Ballo Eroico Pantomimo *Achille in Sciro*. Secondo *Il Trionfo d'Amore*. La musica di tutti e due del Sig. *Giulio Viganò*.

Pmo violino per i Balli Sig. *Ant. Conti*

Lo Scenario d'Opera e Balli del Sig. *Ant. Mauro*. Il Vestiario dell'Opera delli Sigg. *Luca* e *Figlio Piazza* milanesi. Quello de' Balli del Sig. *Viganò*. Il Macchinismo del Sig. *Gio. bat. Stopani* Bresciano. L'illuminazione del Sig. *Tom. Alba* milanese.

n. 104, sabato 29 dicembre 1792, pp. 828-829

Teatri.

Il Dramma Serio con cui s'è riaperto questo Mercordi il nobilissimo nuovo Teatro: *La Fenice* ha per titolo *Tarara o sia la virtù premiata* composto dal Sig. Ab. *Gaetano Sertor*, e messo in musica dal celebre M. Sig. *Francesco Bianchi* all'attuale servizio di questa Ducale Cappella⁵⁸.

[...]

Il primo Ballo composto e diretto dal Sig. *Onorato Viganò* colla musica del di lui figlio *Giulio* è intitolato *Serena Principessa ereditaria di Tebe, o sia la contraria a' consigli*; il secondo *La Figlia mal*

57. [Onorato Viganò], *Achille in Sciro. Primo ballo eroico-pantomimo d'invenzione e direzione del signor Onorato Viganò da rappresentarsi in Brescia nel nobile teatro dell'illustrissima Accademia degli Erranti per la fiera dell'anno 1792*, [s.n., s.l. 1792].

58. *Gaetano Sertor, Tarara o sia La virtù premiata. Dramma per musica del Sig. abate Gaetano Sertor da rappresentarsi nel nobilissimo nuovo teatro La Fenice nel carnevale dell'anno 1793*, [s.n.], Venezia 1792; elenco dei ballerini p. 8. Il libretto con i balli viene stampato a parte; cfr. *Onorato Viganò, Serena principessa ereditaria di Tebe o sia La contraria a' consigli. Ballo eroico pantomimo da rappresentarsi nel nobilissimo teatro La Fenice il carnevale dell'anno 1793, composto e diretto da Onorato Viganò*, [s.n., Venezia 1792 o 1793]. A p. 19 si trova solo il titolo del secondo ballo, *La figlia mal custodita*.

custodita d'invenzione di Mons. *Dauberval* è diretto dall'altro di lui figlio Salvatore primo Ballerino serio accompagnato dalla Sig. *Maria Medina* sua Sposa⁵⁹.

Li Ballerini di mezzo carattere sono il Sig. *Ant. Silei* e la Sig. *Francesca Perazzi*, le signore *Cristina de Agostini* e *Pellegrina Fabris*.

Ballerino per le Parti è il sig. *Gius. Verzellotti*.

Primo bal. fuori de' Concerti il Sig. *Onorato Viganò*.

Coppia di Ballerini di Mezzo carat. fuori de' Concerti il Sig. *Luigi Bianchi* e la Sig. *teresa Bussi*.

Con 32. Bal. del Corpo di Ballo. Piuttosto che fidarsi delle altrui relazioni, che non s'accordano in tutto sul merito di questo spettacolo, ci riserbiamo a parlarne con sentimento dopo averlo veduto, e quando il suo destino sarà deciso, come faremo ugualmente del Dramma Giocoso del Teatro a S. Moisè intitolato *La fedeltà nelle selve*.

n. 9, mercoledì 30 gennajo 1793, p. 67

Teatri.

L'altr'jeri al nobilissimo Teatro La Fenice gran concorso alla prima recita del Dramma *Ines de Castro*⁶⁰. Questo argomento somministrato dalla storia del Portogallo alle tragiche scene della Spagna, e della Francia, fu pure trattato felicemente anche per i nostri Teatri, e dal Sig. *Canziani* in Ballo con una prosperità di cui serbasi ancora la memoria.

Quantunque il Sig. Maestro *Giordanello*, e le tre prime parti abbiano avuto degli applausi, particolarmente la Signora *Banti* all'aria dell'Atto secondo con una strepitosa universalità, non si può dire che l'opera a questa prima recita colpisse affatto il genio della numerosissima Udienda; ma si può ben presagire che in seguito per la bellezza d'alcuni pezzi di musica, e per la bravura de' primi Personaggj giungerà a tanto; giacché ne' gran spettacoli, come questo, ci vogliono delle repliche per consolidarne l'esecuzione.

Tanto non si può presagire del Primo Ballo intit. *Le Avventure di Mylord e Myledi Wilven* in cui la magnificenza dell'Impresa allargò la mano, senza però averla chiusa nell'altre parti. La quantità de' Personaggj, le scene, i ricchi e vaghi vestimenti, le decorazioni superbe danno a quest'Azione pantomima tutta l'aria d'uno Spettacolo da Corte ma il suo diletto unicamente riducesi alle solite grazie della *Medina*, e alla bravura del di lei Sposo, che ne' loro *a solo* superioramente distinguonsi.

59. Salvatore e Maria Medina si trovano a Bordeaux quando scoppia la rivoluzione francese. Proprio dietro consiglio di Dauberval, che dirigeva la compagnia nella città francese, si spostano a Londra. Qui Salvatore prende lezioni private con Dauberval e partecipa, probabilmente, alla ripresa della *Fille mal gardée*. Cfr. Stefania Onesti, *Viganò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit.

60. Cosimo Giotti, *Ines De Castro. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo e nobilissimo teatro detto La Fenice il carnevale dell'anno 1793*, Modesto Fenzo, Venezia 1793; p. 6 elenco dei ballerini; p. 62 primo ballo, *Le avventure di Milord Wilver e di Miledi sua sposa*, secondo ballo *La fiera d'Amsterdam*. Per entrambi i balli sono presenti solo i titoli.

Il Ballo secondo fu quello dell'Opera passata. *La Fiera d'Amsterdam* ha per titolo il nuovo che ci resta a vedere; e con tale occasione udiremo poi l'Atto Terzo dell'Opera per render poi conto di tutto.

n. 11, mercoledì 6 febbrajo 1793, p. 84

Teatri.

[...]

Il nuovo secondo Ballo eseguito alla *Fenice* per la prima volta la notte dello scorso pros. Sabato, consiste in tre *Padedù* di vestiario e carattere differenti della Prima Coppia *Viganò*, che in essi ammirare si fece per l'esercizio dell'arte loro, e della loro bravura abbastanza già conosciuta in varietà di prove, e di effetti⁶¹.

n. 41, mercoledì 21 maggio 1794, p. 325

Teatri

Domani, per quanto si dice, s'apriranno questi due Teatri della Fenice, e di S. Benedetto. Nel Foglio di sabato daremo la notizia dei Personaggj.

Il Dramma alla *Fenice* è l'*Antigono* messo in musica dal Sig. M. *Caruso*. I Balli del Sig. Onorato *Viganò*.

n. 42, sabato 24 maggio 1794, p. 331

Questa sera s'aprirà anche il nobilissimo Teatro della Fenice col Dramma l'*Antigono*⁶² messo in musica dal Sig. Luigi Caruso Napoletano, M. di Cappella di Perugia [...].

Primo Ballo *La morte d'Egisto* ossia *Le Furie d'Oreste* d'invenz. e direz. del Sig. Onorato *Viganò* colla musica del Sig. Luigi Marescalchi.

Personaggi.

Egisto il Sig. *Michiel Fabiani*

Clitennestra la Sig. *Maria Eblain*

Oreste il Sig. *Giulio Viganò*

Elettra la Sig. *Luigia Zerbi*

Crisotemi la Sig. *Cecilia Grassini*

Pilade il Sig. *Ant. Landini*

Dimante il Sig. *Gius. Verzellotti*

61. Si tratta probabilmente del ballo intitolato *La fiera d'Amsterdam*, andato in scena all'interno della seconda opera di carnevale. Cfr. *ivi*, p. 62.

62. Pietro Metastasio, *Antigono. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro La Fenice la fiera dell'Ascensione dell'anno 1794*, Modesto Fenzo, Venezia 1794; elenco dei ballerini p. 25; primo ballo, *La morte d'Egisto o sia Le furie d'Oreste*, pp. 21-33; p. 33 secondo ballo, *L'amor vendicato*.

Ombra d'Agamennone il Sig. *Francesco Zappa*
 Una Furia il Sig. *Luigi Sereni*
 Il Titolo del Secondo Ballo è *Amore vendicato*.

n. 43, mercoledì 28 maggio 1794, p. 341

Teatri

Generalmente si sente che l'Opera del Teatro *La Fenice*, piace, comprendendo il tutto nella decisione, e considerandolo uno spettacolo da diciotto recite soltanto. [...]

Quanto ai Balli, si dice che il primo è pieno di tutti gli orrori che somministra il soggetto, ch'è grazioso il secondo, e v'ha in esso un quartetto benissimo inteso, e perfettamente eseguito.

n. 7, sabato 23 gennajo 1796, p. 54

Teatri

Venerdì 22 cor.

[...] La stessa sera a S. Benedetto, prima recita della *Merope*. [...] Il nuovo secondo Ballo ebbe tristissima fortuna; ma le operazioni della celebre Signora *Maria dal Carro*, che s'è formata nell'arte sua sullo stile del gran Noverre suo maestro, bastano a rendere deliziosa questa parte dello Spettacolo⁶³.

n. 8, mercoledì 27 gennajo 1796, p. 60

Hanno i Balli di questo teatro [S. Benedetto] un grandissimo pregio per le operazioni di *Madama Dal Carro*, che in agilità, in leggiadrezza, in grazia, in sicurezza d'esecuzione ne' più difficili movimenti dell'arte, desta la meraviglia, e il diletto. Nel primo l'interesse dell'azione rimane estinto da quello che inspira la singolare sua abilità; il secondo, ch'è un nulla, esige tutta l'attenzione quand'ella comparisce in scena.

Con sì gran donna nel canto, con una Ballerina di tanto merito, un'impresa non può perire, qualunque sia il resto.

n. 10, mercoledì 3 febbrajo 1796, p. 77

Teatri.

[...]

⁶³. Rimandiamo alle note 64 e 65. Dai numeri successivi della GUV apprendiamo che probabilmente la ballerina di cui si parla viene diretta da Onorato Viganò.

Domenica si ebbe il primo Ballo nuovo a S. Benedetto intitolato *Ginevra Regina di Scozia*⁶⁴, Azione trattata con tanta felicità dall'Autore d'*Elena e Gerardo*, e che a S. Gio. Grisostomo si replicò tante volte con universale soddisfazione. Questo ballo piacque assai, Madama *Dal Carro*⁶⁵ fece conoscere la sua abilità anche dal canto della espressione, e sostenne la sua parte mirabilmente onde volò il nome suo tra le più vive acclamazioni plausibili. Questo Ballo è di composizione del Signor *Onorato Viganò*, oggetto prima d'invidia ora di compassione, perché aveva nella Signora *Billington* una prima donna da empirgli ogni sera il teatro⁶⁶, ora n'è privo per il grave male in cui è ricaduta, senza che resti speranza di rivederla in iscena prima che termini il carnevale. Egli ebbe l'onore de' più sinceri comuni applausi, che l'han chiamato fuori a' consueti ringraziamenti esercitando i quali, co' segni di riverente gratitudine confuse quelli della dolente penetrazione per la sua disgrazia. Finito questo Ballo una quantità di spettatori passò ad empire il Teatro della Fenice.

n. 44, mercoledì 1° giugno 1796, p. 352

Teatri

L'altr'jeri sera ultima recita della *Merope* a S. Benedetto con pienezza di spettatori, e frequenza e caldezza d'applausi alla inarrivabile Signora *Billington*. La compagnia di questo Teatro è passata a Bologna col suo Impresario Signor *Viganò* ad agire colà.

Continuano le recite a questo nobiliss. Teatro della Fenice.

n. 93, sabato 19 novembre 1796, p. 743

Teatri.

Venerdì 18. Nov. cor.

Questa sera apresi anche il nobilissimo Teatro a San Benedetto col Dramma intitolato *Pirro*, che non presenta alcuna novità. Non essendosi stampato il Libretto di quest'Opera, manca la nota de'

64. Potrebbe trattarsi del ballo andato in scena in occasione della *Merope*. All'interno del libretto dell'opera viene riportato solo l'elenco dei ballerini (fra cui spicca Maria Dal Carro). Non vi è alcuna menzione dei balli né del suo eventuale compositore. Cfr. Mattia Botturini, *Merope. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro Venier in San Benedetto il carnevale dell'anno 1796*, Modesto Fenzo, Venezia 1796, p. 6.

65. Si tratta probabilmente di Maria De Caro, la cui variante del cognome è talvolta Del Caro che potrebbe trasformarsi in Dal Carro. Ci sembra confermi tale ipotesi la notizia che accompagna il suo nome nell'elenco dei ballerini: «che balla sullo stile del suo celebre Maestro Mons. Noverre» (*ibidem*). La De Caro, tra l'altro una delle poche donne compositrici a noi note, è infatti un'allieva di Noverre e di Auguste Vestris. Cfr. Maria Rosaria Costa, (*De Caro, Maria*), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXIII, 1987, *ad vocem*, online: [http://www.treccani.it/enciclopedia/de-caro_%28Dizionario-Biografico%29/\(u.v. 25/8/20\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/de-caro_%28Dizionario-Biografico%29/(u.v. 25/8/20)). Sull'attività della De Caro come compositrice segnaliamo inoltre Annamaria Corea, *Donne "compositrici" di balli pantomimi in Italia tra Sette e Ottocento*, in «Italice», numero monografico *Donne dell'nel teatro italiano: nodi storici, pratiche d'arte e di vita*, a cura di Monika Gurgul – Monika Surma-Gawłowska – Teresa Megale, vol. X, n. 2, 2019, pp. 175-192: pp. 182-185.

66. Elisabetta Billington è la cantante che interpreta il personaggio di Merope. Viganò è l'impresario della compagnia, come apprendiamo nel successivo trafiletto.

Personaggi che la eseguiscano, ma la daremo nel v. foglio. Intanto presentiamo i titoli de' Balli e i nomi de' Ballerini.

Il primo è *La morte d'Ettore*⁶⁷, tragico-pantomimo, diviso in sei scene, d'invenzione e composizione del Signor *Onorato Viganò*, la cui musica tutta nuova è del Sig. Maestro *Alessandro la Motte*.

Le scene d'invenzione e direzione del Sig. *Ant. Mauro*.

Personaggi

Agamennone

Il Sig. *Antonio Landini*

Achille

Il Sig. *Gius. Dom. de' Rossi*

Patroclo

Il Sig. *Simeone Ramaccini*

Briseide

La Sig. *Maria del Caro*

Priamo

Il Sig. *Gius. Verzellotti*

Ettore

Il Sig. *Lorenzo Banti*

Andromaca

La Sig. *Ang. Pirovani*

Ecuba

La Sig. *Marianna Franchi*

Con altri 10 Personaggi rappresentanti i figli e le figlie di Priamo, e i Principi alleati de' Trojani.

Il secondo Ballo d'invenzione e composizione del Sig. *Gius. Dom. de' Rossi* ha per titolo

L'equivoco delli due amanti molinari.

n. 17 mercoledì 1° marzo 1797, p. 136

Nel secondo atto del nuovo Dramma la *Zaira* a S. Benedetto, tutti i conoscitori si accordano a lodi unanimi del Duetto preceduto e seguito dal Coro, eseguito dalla Prima Donna Sig. *Marianna Vinci*, e dal Tenore Sig. *Domenico Mombelli*, e dell'aria dello stesso tenore dialogata col Coro: due pezzi che trovano ammirabili, e che diffondono la più grata soddisfazione. Nel primo si frappone a' musicali concetti una finissima danza a sola dell'agilissima *Madama del Carro*, che forma un soave incanto delle due arti riunite. Un nuovo secondo Ballo intitolato la *Veneziana di Spirito*, imitazione della *Vedova*

67. Onorato Viganò, *La morte d'Ettore. Ballo tragico pantomimo da rappresentarsi nel nobilissimo teatro Venier in San Benedetto l'autunno dell'anno 1796*, [s.n., Venezia 1796].

Scaltra del *Goldoni*, piace assaissimo, e fa sempre più conoscere la somma abilità della prenominata Ballerina, che piegasi a tutti i generi con sì felice riuscita. Bisogna dire, che questo Ballo abbia veramente incontrato il genio del Pubblico, perché il Sig. *Viganò*, che non gode troppo del suo favore, fu chiamato fuori a ricevere gli applausi, e lo fu ancora dappoi quando all'improvviso su' luminosi cristalli si calò in iscena una cerea illuminazione che sorprese allettevolmente, e raddoppiò lo splendore del teatro già illuminato a nuova foggia; spettacolo che si continua anche per queste ultime recite⁶⁸.

n. 44, sabato 3 giugno 1797, p. 351

L'opera a S. Benedetto è int. Il ritorno di *Serse* musica del M. *Portogallo*. La *Ferraresi del Bene* è la prima donna, e la Parte di Soprano è appoggiata a *Lucia Calderara* nella quale molto speravasi.

Il Primo Ballo il *Convitato di Pietra*. (Bel soggetto veramente da dramma serio e da stagione!) il secondo il *Matrimonio cagionato da un accidente ridicolo*⁶⁹.

Questo spettacolo ebbe alla prima recita una tempesta d'urli e di fischj mossa da un universale disgusto il quale si accrebbe al vedere, non solo per capo di Balli, ma per primo Ballerino *Onorato Viganò*. E quando mai, Cittadino *Viganò*, crederete voi d'aver finito? Quando vi persuaderete che siete stato, e non siete più? Senza esser Impresario non sareste, né alla testa, né alla coda de' Ballo. Il Pubblico ve lo ha detto tante volte in prima, ora ve lo dice il Popolo, che colla sua democratica autorità non vuol più soffrire le ostinazioni del vostro amor proprio.

68. Cfr. Mattia Butturini, *Zaira. Dramma nuovo per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro Venier in San Benedetto il carnevale dell'anno 1797*, Modesto Fenzo, Venezia 1797; in particolare p. 26 per l'intervento danzato di Maria De Caro che interpreta una delle schiave. Nel libretto non si fa menzione del coreografo e di altri balli.

69. Francesco Gonella, *Il ritorno di Serse. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Venier a San Benedetto l'Ascensione dell'anno 1797, primo della libertà*, Modesto Fenzo, Venezia [1797]; p. 23 primo ballo, *Il convitato di pietra*; p. 40 secondo ballo, *Il matrimonio cagionato da un ridicolo accidente*.

Martha Graham

Manuale introduttivo alla danza moderna

Traduzione e note di Rosella Simonari

L'articolo che qui di seguito si offre in italiano rappresenta forse il testo più compiuto sulla tecnica Graham scritto da lei stessa. È stato pubblicato con il titolo *A Modern Dancer's Primer for Action*, in una collettanea a cura di Frederick Rand Rogers: *Dance: A Basic Educational Technique; a functional approach to the use of rhythmic & dance as prime methods of body development & control, and transformation of moral & social behavior* (New York, The MacMillan Company, 1941, pp. 178-187; ripubblicazione integrale: New York, Dance Horizons, 1980). Il volume raccoglie scritti di esperti di varie tecniche e stili di danza, come Ruth St. Denis, Ted Shawn, John Martin, Walter Terry, Juana de Laban e Anatole Chujoy.

1 Alcuni principi di base

Sono una danzatrice. La mia esperienza è radicata nella danza come forma d'arte. Ogni arte ha uno strumento e un mezzo. Lo strumento della danza è il corpo umano, il mezzo è il movimento. Il corpo è sempre stato per me una meraviglia elettrizzante, un generatore di energia, eccitante, coraggioso, potente; logica e proporzione in delicato equilibrio. Il mio scopo non è stato quello di far evolvere o scoprire un nuovo metodo di allenamento¹ per la danza, ma piuttosto di danzare in modo significativo. Questo vuol dire che “per mezzo della disciplina e di uno strumento sensibile e forte si mette a fuoco un movimento non banale: un essere umano”.

Non volevo essere un albero, un fiore o un'onda. Nel corpo del danzatore, noi, come pubblico, dobbiamo vedere *noi stessi*, non l'imitazione delle azioni di ogni giorno, non i fenomeni della natura, non creature esotiche da un altro pianeta, ma qualcosa del miracolo che è un essere umano, motivato, disciplinato, concentrato.

Il ruolo che un'arte moderna gioca nel mondo, ogni volta che quel movimento si manifesta, è rendere visibili ancora una volta le realtà interiori nascoste dietro i simboli condivisi. La danza è

1. La parola in inglese è “training” e si era inizialmente deciso di tradurla con “formazione”, che però ha un'accezione più generica, mentre Martha Graham sembra far più specifico riferimento alla pratica. Si è quindi optato per “allenamento”, tranne in un caso che verrà segnalato.

stata chiamata a rispondere a questo bisogno di una nuova plasticità, emozionale e fisica. Questo ha significato sperimentare nel movimento. Il corpo non deve solo essere forte, leggero, perfetto, ma deve anche essere significante e semplice. Essere semplice richiede il più alto grado di esperienza e disciplina da parte dell'artista.

Potrebbe essere possibile per il singolo danzatore procedere in maniera istintuale lungo queste linee, ma quando la danza coinvolge più di un interprete, un qualche allenamento uniforme è necessario. Molti di noi, lavorando separatamente, hanno trovato metodi di allenamento che si sono evoluti nel corso del lavoro.

Tuttavia, il metodo è stato secondario. L'allenamento, la tecnica, sono importanti, ma è sempre solo nella mente dell'artista che si trovano gli strumenti per raggiungere il proprio fine. La sua importanza è che libera il corpo in modo che diventi se stesso al massimo grado.

La tecnica e l'allenamento non hanno mai sostituito quella condizione di consapevolezza che è il talento, quel completo miracolo di equilibrio che è il genio, ma possono dare plasticità e tensione, libertà e disciplina, in equilibrio l'una con l'altra. Possono risvegliare la memoria della razza² attraverso la memoria muscolare del corpo. Allenamento e tecnica servono per la forza, la libertà e la spontaneità.

Al contrario di quanto si crede, la spontaneità che si vede nella danza o nel teatro, non è totalmente dipendente dall'emozione dell'istante. È la condizione dell'emozione oggettificata. A teatro gioca lo stesso ruolo giocato dalla luce nella vita. Illumina. Eccita. La spontaneità dipende essenzialmente dall'energia, dalla forza necessaria al perfetto tempismo. È il risultato del perfetto tempismo dell'Adesso. Non è intellettuale o emozionale, ma è una reazione ai nervi. Ecco perché l'arte non deve essere *capita*, come si suol dire, ma *sentita*.

Sentire significa che le nostre menti ed emozioni sono coinvolte. In quanto il sistema nervoso è prima di tutto lo strumento dell'esperienza. Questa è la ragione per cui la musica, con il suono e il ritmo, rappresenta universalmente la grande forza motrice del mondo. Colpisce tanto gli animali quanto gli esseri umani.

Un programma di attività fisica che includa solo, in un primo momento, esercizi per la forza e, successivamente, una via verso la catarsi emotiva attraverso la cosiddetta "danza di auto-espressione", non produrrà mai un essere umano completo. È un programma pericoloso, in quanto non adatto a un bambino o a un adolescente da introdurre all'arte del vivere.

Vivere è un'avventura, una forma di evoluzione che si raggiunge attraverso la più grande sensibilità, con grazia, dignità, efficienza. La concezione puritana della vita ha sempre ignorato il fatto che il sistema nervoso e il corpo così come la mente sono coinvolti nell'esperienza e non si può fare esperienza dell'arte

2. Siamo nel 1941 e il termine "razza" viene ancora utilizzato per distinguere vari gruppi della specie umana. Oggi è un concetto contestato. Cfr. Robert Wald Sussman, *The Myth of Race. The Troubling Persistence of an Unscientific Idea*, Harvard University Press, Cambridge 2014.

se non con il nostro essere intero.

Nella vita, una maggiore sensibilità nervosa genera una concentrazione sull'istante che corrisponde all'esistenza autentica. Nella danza, questa sensibilità produce un'azione misurata sul momento presente. È il risultato di una tecnica per la rivelazione dell'esperienza.

Per me questa acquisizione della concentrazione nervosa, fisica ed emozionale è quell'elemento che i veri grandi danzatori del mondo posseggono al massimo grado. L'acquisizione è il risultato di disciplina, di energia nel senso profondo del termine. Ecco perché ci sono così pochi grandi danzatori.

Un grande danzatore non è fatto solo di tecnica come un grande statista non è fatto solo di conoscenza. Entrambi possiedono la vera spontaneità. La spontaneità nel comportamento, nella vita, è dovuta soprattutto alla completa salute; sul palcoscenico è dovuta all'uso tecnico – spesso così radicato nell'allenamento appropriato da sembrare istintivo – dell'energia nervosa. Forse quello che abbiamo sempre chiamato intuizione è semplicemente un sistema nervoso allenato a percepire.

La danza ha avuto origine nel rito, il desiderio eterno dell'immortalità. Praticamente, il rito era il desiderio formalizzato di raggiungere l'unione con quegli esseri che potevano conferire l'immortalità all'uomo. Oggi pratichiamo un rituale differente e questo nonostante l'ombra che grava sul mondo, in quanto cerchiamo un'immortalità di altro tipo: il massimo potenziale dell'uomo.

Nei suoi elementi essenziali, la danza è la stessa nel mondo intero. Questi elementi sono: la sua funzione, ossia la comunicazione, il suo strumento, vale a dire il corpo, e il suo mezzo, ovvero il movimento. Lo stile o il modo di danzare sono diversi in ogni Paese dentro cui si manifestano. La ragione è triplice: il clima, la religione e il sistema sociale. Ciò influenza il nostro modo di pensare e quindi la nostra espressione nel movimento.

Anche se il suo progetto originario è stato sviluppato da Isadora Duncan e Ruth St. Denis³, la danza moderna nella sua manifestazione attuale si è evoluta dai tempi della Guerra Mondiale⁴. A quell'epoca è emerso un atteggiamento differente nei confronti della vita.

Come risultato del pensiero del XX secolo, un linguaggio del movimento nuovo o più consono era inevitabile. Se ha reso necessario un allontanamento completo dalla danza conosciuta come balletto, la danza classica, questo non ha significato che la formazione⁵ classica fosse sbagliata. Semplicemente ci si era accorti che non era abbastanza completa, non adeguata ai tempi, dato il cambiamento nella disposizione mentale e fisica.

Occorreva la rottura di una certa rigidità, una certa leggerezza, un certo accento sull'eccessivo

3. Isadora Duncan e Ruth St. Denis sono state due pioniere della danza moderna. La St. Denis è stata inoltre l'insegnante della Graham quando questa frequentava la sua scuola a Los Angeles. Cfr. Isadora Duncan, *L'Arte della danza*, a cura di Eleonora Barbara Nomellini e Patrizia Veroli, con sedici disegni di Plinio Nomellini, L'Epos, Palermo 2007; Vito Di Bernardi, *Ruth St. Denis*, L'Epos, Palermo 2006.

4. La Prima Guerra Mondiale.

5. In questo caso ho tradotto "training" con "formazione".

privilegio. Occorreva intensificare e semplificare. Per un periodo, questa necessità si è manifestata in un estremo ascetismo nel movimento; ci si è ora allontanati da quell'estremo. Tutte le capacità del corpo vengono di nuovo utilizzate senza timore, ma durante il periodo del cosiddetto ascetismo, molta leggerezza fu abbandonata, molto del puramente decorativo messo da parte.

Nessuna arte ignora i valori umani, in quanto in essi risiedono le sue radici. Guidato da quella magnificenza autentica o distorta che è lo spirito dell'uomo, il movimento è il più potente e pericoloso mezzo artistico conosciuto, poiché è il linguaggio dello strumento base, il corpo, che è lo specchio istintivo, intuitivo, inevitabile, rivelatore dell'uomo quale egli è.

L'arte non crea il cambiamento, registra il cambiamento, che ha luogo nell'uomo stesso. Il cambiamento di pensiero e atteggiamento nei confronti della vita dal XIX al XX secolo ha prodotto una differenza nell'ispirazione per l'azione. Come risultato, vi è una differenza nella forma e nell'espressione tecnica nelle arti.

2 Postura, movimento, equilibrio

Una delle prime indicazioni di cambiamento, in quanto corrisponde alla totalità dell'essere – fisico, emozionale, mentale e nervoso – è la postura.

La postura è dinamica, non statica. È un autoritratto dell'essere. È tanto psicologica quanto fisiologica.

Utilizzo la parola "postura" per intendere *quell'istante di apparente staticità in cui il corpo è pronto per l'azione più intensa, più sottile, il corpo nel momento della sua più alta efficienza potenziale.*

Le persone spesso dicono che la postura di questo o quel danzatore o di tutti i danzatori non è naturale. Chiedo, "non naturale rispetto a cosa? Naturale rispetto alla gioia, alla tristezza, al dolore, al rilassamento, all'esaltazione, all'elevazione, alla caduta?".

Ogni condizione di sensibilità ha una corrispondente condizione di postura. La postura è corretta quando è relativa al bisogno dell'istante.

C'è solamente una legge della postura che sono riuscita a scoprire: la linea perpendicolare che collega cielo e terra. Ma il problema è come mettere in relazione le varie parti del corpo. La più vicina alla norma, per come è stata osservata e praticata nei secoli, è stata l'orecchio in linea perpendicolare con la spalla, la spalla con l'osso pelvico, l'osso pelvico in linea con l'arco del piede.

La critica secondo cui la postura di alcuni danzatori è mediocre perché sembrano avere una "curvatura della colonna vertebrale" è di solito non giustificata, in quanto la curvatura denota una schiena debole. Spesso lo sviluppo dei muscoli dovuto ai salti, ai balzi e all'elevazione, i quali si concentrano tutti sulle anche e sul sedere, è così pronunciato da dare l'impressione, al critico non informato, di una curvatura della colonna vertebrale.

Col tempo, l'acquisizione della tecnica nella danza è avvenuta per una ragione: per allenare il corpo in modo da rendere possibile ogni richiesta fatta su di lui da parte di quel sé interiore che ha la visione di cosa sia necessario dire.

Nessuno inventa il movimento; il movimento viene scoperto. Cosa sia possibile e necessario al corpo sotto l'impulso dell'emozione è il risultato di questa scoperta; e la sua formalizzazione in una serie progressiva di esercizi è la tecnica.

È possibile e saggio insegnare questi esercizi anche alla persona che non desidera danzare da professionista. Tuttavia, si deve sottolineare che praticare questi esercizi non è una semplice questione di "divertimento", ma di raggiungimento di un centro del corpo e della mente che a un certo punto, ma non immediatamente, si tradurrà in una libertà melodiosa. Nel corso della pratica di questi esercizi tecnici, una donna resta una donna, un uomo un uomo, in quanto la capacità consiste nel diventare ciò che uno è, al più alto grado di realizzazione.

Come in ogni altro edificio architettonico, il corpo viene mantenuto eretto dall'equilibrio. Equilibrio significa mantenere una relazione precisa fra le varie sezioni del corpo. Ci sono punti di tensione che ci mantengono nell'aria, ci tengono eretti quando stiamo in piedi e ci tengono al sicuro quando ci sembra di cadere a terra a una velocità incredibile. Possederemmo queste qualità naturalmente se non fossero state distrutte dall'allenamento sbagliato, sia fisico, che intellettuale o emozionale.

Al contrario di quanto si crede, il corpo del danzatore è più vicino alla norma di cosa un corpo dovrebbe essere rispetto a ogni altro corpo. È stato portato a questa possibile norma dalla disciplina, in quanto il danzatore è, di necessità, un realista. La Pavlova, la Argentina e Ruth St. Denis, tutte praticarono la loro arte anche dopo aver compiuto cinquant'anni⁶.

3 L'obiettivo del metodo

Non c'è una terminologia comune per descrivere la tecnica della danza moderna. Inoltre, descrivere solo due o tre esercizi darebbe loro un'eccessiva importanza. Quindi, invece di descrivere qui l'esecuzione di specifici esercizi, si intende questo articolo come un'esposizione della teoria che sta dietro alla pratica di allenamento tecnico che utilizzo.

L'obiettivo del metodo è la coordinazione. Nella danza questo significa l'unità del corpo prodotta dall'equilibrio emozionale e fisico. Nella tecnica significa allenare tutte le parti del corpo – gambe, braccia, torso ecc. – così da renderle tutte ugualmente importanti e ugualmente efficienti. Significa uno stato di relatività degli arti in uso che si traduce nella fluidità del movimento. Qualsiasi cosa io

6. Anna Pavlova fu una grande ballerina classica, Antonia Mercé, detta La Argentina, una celebre danzatrice di flamenco. Cfr. Keith Money, *Anna Pavlova. Her Life and Art*, Alfred A. Knopf, New York 1982; Ninotchka Devorah Bennahum, *Antonia Mercé "La Argentina". Flamenco and the Spanish Avant Garde*, Wesleyan University Press, Hanover 2000.

abbia scoperto, l'ho scoperta attraverso la pratica e la necessità. La mia teoria, se così si può chiamare, ha avuto la sua origine e ha la sua giustificazione nell'esperienza pratica.

Quello che dico si basa su di un presupposto: la danza è un'arte, una delle arti del teatro. La vera teatralità non è un attributo vano o egoistico o spiacevole. E non dipende neppure da trucchi scadenti sia di movimento e di costume che di facile attrazione del pubblico. Prima di tutto, è un mezzo utilizzato affinché l'idea di una persona sia messa a fuoco da molte persone. Prima c'è l'idea, poi una drammatizzazione di quell'idea che la rende visibile agli altri. Questo processo è ciò che è conosciuto come teatralità.

Credo che danzare possa condurre alla libertà per molti perché comporta un'attività organizzata. Credo che gli esercizi che uso vadano bene sia per un danzatore professionista che non professionista, in quanto non fanno nessuna violenza anatomica o emozionale. La differenza nell'utilizzo per i professionisti o i non professionisti non è nell'approccio di base ma nel grado e nell'intensità della loro applicazione. Ho sempre pensato prima al danzatore come a un essere umano. Questi esercizi, anche se la loro originale intenzione era rivolta alla formazione dei professionisti, sono stati insegnati anche a bambini e adolescenti.

Quello che segue potrebbe essere chiamato un "Manuale introduttivo all'azione".

4 Manuale introduttivo all'azione

A. Disposizione nei confronti della Danza.

1. Ci deve essere qualcosa che deve essere danzato. La danza richiede dedizione, ma non è un sostituto della vita. È l'espressione di una persona che danza con piena consapevolezza, il che può essere espresso solo dalla danza. Non si tratta di una catarsi emozionale per l'isterico, il frustrato, il pauroso o il morboso. È un atto di affermazione, non di fuga. L'affermazione può prendere molte forme: tragedia, commedia, satira, lirismo o drammaticità.
2. Ci deve essere un modo disciplinato di danzare. Ciò significa imparare un'abilità, non da un punto di vista intellettuale, ma attraverso il duro lavoro fisico.

B. Disposizione del danzatore nei confronti del corpo.

Il corpo deve essere sostenuto, onorato, capito, disciplinato. Non ci dovrebbe essere nessuna violazione del corpo. Tutti gli esercizi non sono altro che estensioni delle capacità fisiche. Questa è la ragione per cui ci vogliono anni di lavoro quotidiano per sviluppare il corpo di un danzatore. Può essere fatto solo con una certa velocità. È soggetto alla misurazione naturale nel tempo della crescita fisica.

C. Disposizione nei confronti della tecnica.

La tecnica è un mezzo per un fine. È il mezzo per diventare un danzatore.

1. Tutti gli esercizi dovrebbero essere basati sulla struttura del corpo. Dovrebbero essere scritti per lo strumento, un corpo, maschile o femminile.
2. Dato che la provincia della danza è il moto, tutti gli esercizi dovrebbero essere basati sul corpo in moto nel suo stato naturale. Questo è vero anche per quanto riguarda gli esercizi a terra.

D. La tecnica ha un triplice obiettivo.

1. La forza del corpo.
2. La libertà di corpo e spirito.
3. La spontaneità dell'azione.

E. Procedura specifica nella tecnica.

Tutti gli esercizi assumono la forma di tema e variazioni. C'è un principio base di movimento che ha a che fare specificatamente con una certa regione del corpo: torso, schiena, pelvi, gambe, piedi ecc. Il tema dell'esercizio ha a che fare direttamente con la sua funzione per il controllo del corpo. Viene spogliato di tutti i movimenti estranei e ornamenti. Le variazioni diventano man mano più ampie nella loro portata, spostandosi dal movimento specifico a uno più generico che accoglie l'uso del corpo intero. Tuttavia, la variazione, per quanto coinvolgente divenga, mantiene la sua relazione al tema.

F. Quattro classi di esercizi principali nelle quali la tecnica è suddivisa:***1. Esercizi a terra***

Tutti gli esercizi a terra sono una preparazione alla posizione eretta e poi all'elevazione. Il primo principio che viene insegnato è il centro del corpo. Il primo movimento è basato sul corpo nei due atti del respiro – inspirare ed espirare – sviluppandolo a partire dall'effettiva esperienza del respiro fino all'attività muscolare indipendente dall'atto del respirare. Questi due atti, quando interpretati solo in modo muscolare, vengono chiamati “distensione”, che corrisponde al corpo mentre inspira, e “contrazione” che corrisponde all'espirazione. La parola “rilassamento” non viene usata perché è venuta a significare un corpo devitalizzato.

Nella lezione professionale, gli esercizi a terra durano circa venti minuti.

Includono: a. stretching; b. esercizi per la schiena; c. estensione delle gambe.

N.B. Nessun allungamento viene fatto spingendo la schiena dello studente a terra. Il movimento verso il basso non viene mai aiutato. La spina dorsale non viene mai toccata. La gamba non viene mai

allungata all'improvviso o forzatamente attraverso una pressione. La mano non tenta mai di allungare il ginocchio attraverso una pressione. La gamba viene allungata solo attraverso un'estensione lenta e graduale.

2. Esercizi stando in piedi sul posto

a. Includono tutti gli esercizi per le gambe, piegamenti, sollevamenti, estensioni, di fronte, ai lati e dietro.

b. Oscillazione delle anche.

c. Esercizi per i piedi.

d. Giri sul posto.

N.B. In tutti i sollevamenti e nei *pliés*, la relazione del ginocchio con il piede viene osservata da vicino. Non ci deve essere sollecitazione sulle ginocchia o sugli archi del piede in nessun momento. In tutti gli esercizi in contrazione, le spalle e l'osso pelvico hanno una relazione definita per evitare ogni tensione addominale.

3. Esercizi per l'elevazione

a. Salti sul posto.

b. Esercizi nello spazio.

Camminate ritmiche.

Corse.

Giri attraverso lo spazio.

Giri in aria.

Salti.

Saltelli.

N.B. Nessuna elevazione viene fatta fino a quando non è stata effettuata almeno una mezz'ora di lavoro preliminare per permettere al corpo di diventare fluido. Ogni elevazione è senza tensione. Le gambe e la schiena sono forti e il corpo centrato dagli esercizi che sono stati fatti prima.

4. Esercizi per le cadute

Questo esercizio consiste in una serie di cadute in avanti, di lato e indietro secondo vari ritmi e varie velocità. Il corpo non tocca mai terra atterrando sulle ginocchia, sulla spina dorsale, sulle spalle, sul gomito o sulla testa. Le articolazioni non devono essere scosse o nessuna parte vitale colpita. Le cadute vengono utilizzate soprattutto come preparazione e quindi come strumento di "affermazione". In nessuna caduta il corpo resta a terra, ma assume una posizione verticale come parte dell'esercizio. I miei danzatori cadono *così che possano rialzarsi*⁷.

7. Il verbo utilizzato è "rise" che significa anche "salire".

Recensioni

Roberta Albano

**Flavia Pappacena (a cura di), *Il ballo a Torino 1748-1762*,
Libreria Musicale Italiana, Lucca 2019***

Il ricco e corposo volume *Il ballo a Torino 1748-1762. Dalla raccolta de' balli fatti nelle opere del Real Teatro*, fornito di CD audio, è curato da Flavia Pappacena, già docente di Teoria della danza presso l'Accademia Nazionale di Danza di Roma e di Estetica della danza e Teoria della danza alla facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università "La Sapienza", con la collaborazione di Francesco Mauro Coviello, direttore della Biblioteca Musicale di Santa Cecilia. Le fonti che offrono la materia prima dei saggi storico-critici pubblicati sono, da un lato, i libretti dei balli stampati sistematicamente dal Teatro Regio fra il 1756 e il 1762 e, dall'altro, gli spartiti delle musiche dei balletti relativi a quei libretti, conservati nella *Raccolta de' balli fatti nelle opere del Real Teatro di Torino con la spiegazione dei medemi e gli nomi de' compositori*, oggi custodita nella Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia a Roma. Tale *Raccolta* è un corpus di tre volumi di musica manoscritta relativa ai balli torinesi dal 1748 al 1762 già nota agli studiosi quando fu segnalata da Michael Robins in *Naples and Neapolitan opera* del 1972.

Gli studi, firmati da Lorenzo Tozzi, Gloria Giordano, Flavia Pappacena, Luca Rossetto Casel e Nika Tomasevic, propongono approfondimenti sulla *Raccolta*, soffermandosi in particolare sulle opere di alcuni artisti. In questo volume, finalmente, si è fatto uno studio globale sugli spartiti delle musiche dei balli incrociandoli con i libretti reperiti e comparati con altre fonti relative alle biografie dei maestri coinvolti, ai documenti dei pagamenti effettuati in loro favore, contenuti nei fondi archivistici del Teatro Regio, restituendo, così, un quadro dell'attività coreica piemontese quanto mai ampio e articolato. L'interesse del volume, infatti, ha aspetti molteplici poiché fornisce un'analisi approfondita della documentazione che viene letta seguendo vari criteri: musicologico, coreutico, organizzativo, ma riporta anche rilevanti considerazioni su cruciali momenti di evoluzione della coreografia sia dal punto di vista della strutturazione drammaturgica dei balli, sia dal punto di vista dello stile coreico vero e proprio. Si tratta del frutto di un progetto di ricerca complesso, realizzato dagli studiosi attraverso la lettura degli spartiti, l'analisi dei libretti e gli altri dati raccolti nell'archivio del Teatro Regio, che sono stati confrontati in parallelo ma anche in maniera trasversale, attraverso un costante dialogo tra gli studiosi, per

* Pp. 384. Collana "Le Chevalier errant", diretta da Alberto Basso e Cristina Santarelli.

la valorizzazione di tutto ciò che il materiale documentario raccolto ha potuto fornire, contribuendo ad un importante censimento di fonti e studi sul Settecento italiano ed europeo.

La documentazione analizzata – la *Raccolta* e le altre fonti d'archivio – permette una visione approfondita di un periodo in cui Torino e la sua produzione teatrale di danza sono al centro di un complesso crocevia europeo che ha come vertici Parigi, Vienna, Venezia, Napoli e, appunto, la capitale sabauda. Fino al 1755 i balli sono costituiti da un insieme eterogeneo di pezzetti di bravura intercalati da scene di gruppo. Una sorta di fuochi d'artificio che appaga l'occhio per i colori di scenografie e costumi, e desta meraviglia per il virtuosismo e il brio degli interpreti. Attraverso la ricostruzione dell'attività di autori quali Gasparo Angiolini, Vincent Saunier, Pietro Alover, Jean Dauberval, Giuseppe Salomoni e Louis Devisse, si ripercorre, in maniera molto completa, l'attività coreica del Teatro Regio, inserendola in un quadro internazionale in cui l'incontro e la fusione tra danza francese e ballo grottesco italiano contribuisce a rinnovare lo spettacolo di danza di poco precedente la riforma noverriana.

Il primo saggio, *Cavalieri, ballerini, suonatori: la danza e il Teatro Regio nel Settecento*, è curato da Luca Rossetto Casel che ha ricostruito, attraverso le fonti archivistiche, l'attività della Società dei Cavalieri che dal 1727 assunse l'amministrazione dell'attività teatrale della città. L'analisi dei documenti evidenzia una rilevante attività coreutica all'interno della programmazione del Teatro Regio. Attraverso la produzione delle arie dei violinisti Alessio Rasetti, Rocco Gioannetti e Giuseppe Antonio Le Messier, si individua anche la composizione dell'organico strumentale che accompagnava i balli, formato da archi, con la partecipazione, in più occasioni, di trombe e timpani. Notevole importanza ha la ricostruzione dell'organizzazione di una scuola, la prima nata in Italia su modello dell'Académie Royale de Danse de Paris. Ideata per fornire, a basso prezzo, i figuranti e i corifei per gli allestimenti dei balli, la scuola, che non supererà mai la decina di allieve. Fu diretta da Claude Le Comte, Baldassarre Armano e Augusto Hus, il capostipite della famiglia che nel 1812 darà vita alla Scuola generale di ballo del Teatro di San Carlo di Napoli, il cui primo direttore sarà Pierre Hus.

Flavia Pappacena ha partecipato al volume, oltre che come coordinatrice dell'intera ricerca, anche con quattro saggi dai titoli: *Il ballo a Torino dalla fondazione della Società dei Cavalieri all'alba del balletto d'azione (1725-1755)*, *Il ballo a Torino tra il 1756 e il 1762: una nuova dimensione europea*, *I libretti dei balli 1756-1762*, *Coreografi e ballerini a Torino tra il 1756 e il 1762*. Attraverso un minuzioso lavoro di analisi dei documenti e di incroci con varie fonti, la studiosa non solo completa la biografia di molti autori che hanno segnato la storia della danza – segue i primi passi di un giovanissimo Jean Dauberval e di un Gasparo Angiolini già in ascesa – ma riesce a descrivere alcuni momenti coreografici inediti come se fossero vivi di fronte ai nostri occhi. Nell'analisi dei libretti compiuta da Flavia Pappacena relativamente al periodo compreso fra il 1725 e il 1755, compare come consuetudine la giustapposizione tra lo stile francese e quello italiano attraverso la presentazione di un ballo grottesco legato alla presenza di maschere della Commedia dell'Arte, raffinate dopo il loro passaggio per i teatri parigini dall'esperienza

di Le Fébvre o dal gusto di Aquilanti. La ricca attività coreutica di Torino, in quegli anni, è un punto di incrocio dell'attività itinerante dei ballerini che costituiscono un ponte tra lo stile di danza francese e il ballo grottesco italiano che si andranno ad amalgamare, in forme diverse, a seconda dei teatri e dei luoghi, per dare vita al balletto d'azione. Non è possibile qui fare una ricognizione esaustiva dell'ampio lavoro realizzato dall'autrice, ma prendiamo un esempio tra i tanti: il ballo *di Marte, Venere e la Gloria* di Saunier del 1756. In questo caso è ricostruita la variazione compositiva, tipica di quegli anni, in cui al *tableau* simbolico della lotta della virtù sul piacere, rappresentato da Marte che si lascia prima spogliare delle armi da Venere, ma che poi recupera la sua vocazione guerresca, si contrappone una successiva scena pantomimica di marinai nel tipico gusto italiano. Altro recupero esemplare è quello del ballo *Diana ed Endimione* di Gasparo Angiolini dell'anno successivo. In questo caso si tratta già di un'azione più complessa il cui protagonista è Cupido, che è al centro di una grande varietà di scene. Il ballo costituisce un esempio in cui si intravedono affinità con il lavoro di Hilverding a Vienna, con cui Angiolini collaborava, in quegli stessi anni, in qualità di assistente. Il balletto riformato fa sì che i ballerini entrino in maniera profonda nei personaggi che sono inseriti in un racconto organizzato secondo una drammaturgia che struttura il *ballet d'action*, laddove, in precedenza, la pantomima era costituita da gesti convenzionali – utilizzati per realizzare piccoli *tableaux* – che verranno considerati superati dagli stessi Noverre e Angiolini. Dallo studio emerge con evidenza che dopo il 1755, ossia tra il 1756 e il 1762, compaiono balletti a soggetto costruiti su una trama, di cui sono riportate dettagliate descrizioni alla fine del libretto dell'opera o tra gli atti. Autori di questi balletti sono coreografi invitati dall'estero che svolgono anche le funzioni di primo ballerino. A Torino si individuano più esempi che “fotografano” questa graduale trasformazione.

Nika Tomasevic e Lorenzo Tozzi presentano due interventi scritti a quattro mani: *Le musiche dei balli torinesi tra eredità raccolte e una nuova sensibilità* e *Temi, aspetti, caratteri e maschere nelle musiche della Raccolta torinese*. Nel primo saggio, il loro accuratissimo lavoro, durato almeno quattro anni, ha permesso un'attenta analisi degli spartiti delle musiche della *Raccolta* che offrono informazioni relative agli autori – notizie rare per i compositori di musica dei balli nel Settecento – e delle forme musicali adottate. Come avviene per gli stili di danza, anche per le composizioni musicali analizzate, la varietà e la giustapposizione di generi segnano il graduale passaggio dallo stile propriamente barocco a quello settecentesco, definito, quest'ultimo, come genere dei “gusti riuniti”. Se lo stile italiano era caratterizzato da una componente maggiormente improvvisativa, quello francese si distingueva per un numero più cospicuo di ornamentazioni e abbellimenti melodici. Nel secondo saggio di Tomasevic e Tozzi, si ricostruisce, con attenzione e cura del dettaglio, in che maniera i brani musicali suggeriscano i diversi stili coreici dei popoli rappresentati, tra cui emergono, per importanza politica e culturale, gli spagnoli, i francesi e gli italiani letti attraverso la descrizione che di essi compie Jacopo Martello nel suo celebre *Della tragedia antica e moderna*.

Nika Tomasevic è autrice, inoltre, del capitolo *Serio, grottesco e mezzo carattere: i generi del ballo torinese a metà Settecento*. Oggetto della sua indagine, tra l'altro, è come interpretare il termine grottesco nell'uso italiano e il *grotesque* francese. In effetti la distinzione in generi, espressa qualche anno dopo da Noverre nelle *Lettres*, era già in uso nella distribuzione dei balli nei teatri italiani in forme articolate che vengono prese in esame dall'autrice. Il grottesco di tradizione italiana, che proviene dal mondo popolare, emerge in questo studio come genere fortemente vario e frastagliato, costituito da virtuosismi acrobatici, impetuose danze nazionali, spiritose pantomime (commedie mimate), parodie di "caratteri", con la partecipazione di maschere della Commedia dell'Arte e personaggi di segno violento, fantastico o allegorico, che verranno inseriti drammaturgicamente nel nascente *ballet d'action*.

Concludono l'opera ben sei appendici, a cura di Gloria Giordano, in cui si schedano i balli e le partiture musicali della *Raccolta*, si elencano tutti i ballerini impegnati nell'attività di quegli anni e si schematizzano le tipologie coreografiche e le scene dei balli. Tra le appendici, il volume pubblica un lavoro, sempre a cura della Giordano, nel quale si comparano le descrizioni di due balli alle partiture musicali corrispondenti, composte una da Rocco Gioannetti, per *La scoperta dell'America da Cristoforo Colombo* di Gasparo Angiolini, e l'altra da Giuseppe Antonio Le Messier, per *La Fontana di ringiovanimento* di Jean Dauberval. Il parallelo creato fra le descrizioni del libretto e la partitura contribuisce a rendere possibile una futura ricostruzione dei balli.

Le musiche relative a tali partiture sono state raccolte nel CD che correda il volume e sono eseguite dalla Romabarrocca Ensemble, diretta da Lorenzo Tozzi, con Giuseppe Grieco al violino, Renato Criscuolo al violoncello e lo stesso Tozzi al clavicembalo. È evidente che si tratta di un'opera dal notevole valore documentaristico e scientifico.

Nika Tomasevic

**Marian Del Valle, Bianca Maurmayr, Marina Nordera,
Camille Paillet, Alessandra Sini (sous la direction de),
Pratiques de la pensée en danse. Les Ateliers de la danse,
L'Harmattan, Paris 2020**

Gli *Ateliers de la danse* sono una manifestazione scientifica e artistica nata nel 2005 che coniuga diverse forme partecipative: comunicazioni, dibattiti, conferenze danzate, conversazioni, performance, proiezioni¹. Una prima testimonianza editoriale degli esiti di questi incontri (in particolare di quelli realizzati tra il 2006 e il 2009) risale allo scorso 2010, con la pubblicazione del volume *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia* (UTET, Torino), curato da Susanne Franco e Marina Nordera e incentrato sul rapporto tra danza e memoria. A dieci anni di distanza, il nuovo lavoro *Pratiques de la pensée en danse. Les Ateliers de la danse* (L'Harmattan, Paris 2020) riassume gli sviluppi dei contenuti metodologici e teorici scaturiti dagli *Ateliers* negli anni 2011 e 2013. Frutto dell'impegno collettivo dei ricercatori di danza dell'Université Côte d'Azur, l'opera è suddivisa in due volumi, ciascuno dei quali è stato curato da una coppia di dottorandi o giovani dottori di ricerca (Marian Del Valle e Camille Paillet per il primo; Bianca Maurmayr e Alessandra Sini per il secondo), e da Marina Nordera, professore ordinario all'Université Côte d'Azur e ricercatrice del Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des arts vivants (CTEL).

Il primo tomo, intitolato *Écrire en corps (Scrivere nel corpo)*, si focalizza sul rapporto tra danza e scrittura, oggetto di riflessione della quinta edizione degli *Ateliers* (2011)². In particolare, il testo percorre due linee di ricerca ben precise: da un lato, la scrittura come oggetto epistemologico, che pone diversi problemi metodologici, soprattutto ai ricercatori nella loro pratica quotidiana; dall'altro, lo studio della danza come attività grafica. I due percorsi si dipanano in quattro sezioni. Nella prima, *L'utopie de l'outil (L'utopia del mezzo)*, si analizzano i diversi concetti e approcci che governano le ete-

1. La prima edizione era intitolata *Transdisciplinarités*, cui si sono succedute: *Mémoires* (2006), *Trace* (2007), *Traces: (dé)racines* (2009), *Écrire en corps. Entre description et interprétation* (2011), *Le(s) temps de la danse* (2013), *Traditions en mouvements* (2015), *Traversées: carrières, genre, circulations* (2017), *S'entre-tenir, faire parler les savoirs du corps* (2019). Gli *Ateliers* si sono svolti in diverse sedi di Cannes – al Palais des Festivals et des Congrès (2005, 2007, 2009, 2011, 2013), all'Espace Mimont (2015, 2017) e all'Espace Miramar (2019) – e una volta nel corso del Festival Monaco Dance Forum (2006).

2. *Écrire en corps. Entre description et interprétation*.

rogenee forme di codificazione dei movimenti danzati. Nella seconda, *D'écrire le vivant: entre sources et incorporation* (*Dello scrivere il vivente: tra fonti e incorporazione*), ci si interroga su come dare corpo alla dimensione cinesica, cinestetica e viva delle pratiche corporee attraverso la scrittura. La terza, *La place du corps dans l'écriture, la création et le processus de recherche* (*Il posto del corpo nella scrittura, la creazione e il processo di ricerca*) indaga i rapporti tra danza e scrittura nel quadro della pratica artistica. Nella quarta sezione, *Pouvoir décrire – Pouvoir d'écrire* (*Poter descrivere – potere dello scrivere*), si analizzano gli scritti sulla danza quali contenitori di norme, principi, gerarchie e sistemi di dominazione. In particolare, la scrittura viene studiata come azione che nomina, definisce e costruisce modelli, e che impone la sua legittimità sui saperi dei danzatori.

Il secondo volume, curato da Bianca Maurmayr e Alessandra Sini, porta l'analogo titolo della sesta edizione degli *Ateliers* svoltasi nel 2013, *Le(s) temps de la danse (Il/I tempi/i della danza)*, ed è suddiviso in tre sezioni: la prima, intitolata *Temps musical et temps dansé* (*Tempo musicale e tempo danzato*), si focalizza sullo studio musicale della danza; la seconda, *Présent dans le passé et passé dans le présent* (*Presente nel passato e passato nel presente*), indaga le multiple e possibili relazioni tra la danza e i tempi storici e, in particolare, le modalità con le quali si rapportano i performer e i ricercatori nel sovrapporre, esperire e rappresentare le diverse epoche; la terza sezione, *Contemporanéité* (*Contemporaneità*), pone lo sguardo sulla stratificazione temporale a partire dalle pratiche di danza contemporanee.

Completano la pubblicazione le appendici che ripercorrono anno per anno gli otto *Ateliers* che si sono succeduti fino al 2017.

Sia per la sua struttura, che riflette quella multiforme degli *Ateliers*, sia per la linea metodologica già delineata da Franco e Nordera in *Ricordanze*³ – che porta a intrecciare intorno a un punto centrale studi che, per orizzonti culturali, prospettive e metodi di ricerca, sono molto diversi tra loro – la pubblicazione *Pratiques de la pensée en danse* delinea un ricco percorso tra questioni eterogenee e molteplici teorie, presentandosi come un sistema complesso che offre al lettore, da un lato, la possibilità di seguire l'organizzazione tematica proposta; dall'altro, di viaggiare tra le diverse sezioni, permettendogli di realizzare un personale montaggio delle attrazioni, utile a cogliere nessi inediti fra gli argomenti.

Il pregio dell'opera risiede nella sua capacità di coniugare riflessione teorica e sapere pratico, evidenziando e tentando di superare le diverse criticità ancora presenti nella ricerca sulla danza. In particolare, convincono le riflessioni tese a rovesciare alcune prospettive di ricerca che problematizzano l'effimerità della danza come oggetto storico, la supposta supremazia della musica sulla creazione coreografica e, infine, la limitatezza della scrittura nella trasposizione del linguaggio corporeo.

Per la presunta impermanenza della danza e della sua storia, già in *Ricordanze* Nordera e Franco avevano lavorato sulle possibilità di ripensare la retorica dell'effimero coreico. *Pratiques de la pensée en*

3. Presente anche nel volume curato dalle stesse autrici, *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, UTET, Torino 2005.

danse riprende tale problematica e, attraverso la riflessione sulla danza come attività grafica, la confuta definitivamente. Riguardo all'interpretazione e la descrizione delle fonti storiche è di rilievo il saggio di Nordera, *Choré-graphies: pour une épistémologie de la perception dans l'histoire de la notation en danse* (pp. 51-68), che analizza i concetti e gli approcci che governano le diverse forme di codificazione dei movimenti danzati, mettendo in evidenza gli elementi che creano il sapere del corpo e che gestiscono la materia/le materie del pensiero e della danza.

Per quanto concerne la musica, nella sezione *Temps musical et temps dansé*, ordinata metodologicamente a partire dal concetto che sia l'arte coreica a creare la propria temporalità, piuttosto che il tempo musicale a depositarsi sulla danza, appare particolarmente interessante per importanza e originalità del tema l'articolo di Constance Frei, *Quand le violon entre dans la danse (France, XVIe-XVIIe siècles)*, che analizza il ruolo e ripercorre la storia del violino nella creazione coreica dei secoli passati.

Per quanto attiene, infine, al terzo punto – cioè quali scritture adottare per trascrivere le tecniche corporee – è significativo il ribaltamento di prospettiva proposto dagli autori: incominciare a considerare il corpo come parte integrante della scrittura, della creazione e del processo di ricerca, in modo da ragionare non tanto su “cosa sia la danza”, ma su “come la danza si relazioni allo studioso”, al suo *milieu* e alla sua epoca, sia costui un accademico, un artista, un coreografo oppure un critico (e si rimanda in merito all'interessante saggio di Bianca Maurmayr, *À travers le temps, à travers le corps*, pp. 489-501).

Per la complessità delle questioni che affronta, come anche per la pluralità di dimensioni (interculturale, interdisciplinare e internazionale) che mette in campo, *Pratiques de la pensée en danse* offre in sintesi un contributo significativo alla ricerca coreologica, proponendo soluzioni concrete alle problematiche tutt'ora discusse nell'ambito della disciplina.

Errata

Erratum

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 titolo della recensione pubblicata a p. 205 è stato corretto sotto l'aspetto puramente formale, cancellando il vecchio titolo (*Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, sous la direction de Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau et France Marchal-Ninosque, Classiques Garnier, Paris 2019-) e sostituendolo con “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-”.

* Pubblicato in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 11, 2019, pp. 205-206 (DOI dell'articolo: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/10300>, corretto il 6 febbraio 2020).

Abstracts

Ornella Di Tondo*

Nuove fonti manoscritte coreografiche e musicali per lo studio del ballo sociale in Italia tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento

31 dicembre 2020, pp. 9-28

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11799>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

La presentazione di due fonti inedite manoscritte (le anonime *Contraddanze per la lezione delle LL. AA. RR. l'Arciduchi* e *Per Le loro Eccellenze Corsini N.° 12 Contradanze* di Pietro Nieri, entrambe databili 1775-1790 ca.) costituisce l'occasione di ridiscutere, alla luce pure delle fonti sinora note, importanti caratteristiche della diffusione in Italia, segnata da influenze non solo francesi ma anche austro-germaniche, e della prassi delle contraddanze, nelle due tipologie non solo di *anglaise* (la *countrydance* in *longways*) ma anche di *française* (*en carré*) e del *taice*, ballo di coppia "allacciata" che introduce una inedita prossimità nella coppia e modalità sino allora di dominio folclorico, segnale dell'affermarsi pure nella danza di sensibilità più giocose, "naturali" e attente all'interazione dei danzatori e alla nuova socialità e alle relazioni tra i sessi che stanno prendendo forma.

The study presents two unknown manuscript sources (the *Contraddanze per la lezione delle LL. AA. RR. l'Arciduchi* and *Per Le loro Eccellenze Corsini N.° 12 Contradanze* by Pietro Nieri, c. 1775-90), which offers the opportunity to reconsider, also on the basis of known sources, the diffusion and the practice in Italy of the *contraddanza* and the *taice*, characterized by French, but also Austrian and German influences. The *contraddanza* is found in Italy in the two types, *anglaise* (*countrydance longways*) and *française* (*en carré*); the *taice* is a new dance introducing a new closer contact between dancers, until then typically popular. Both are signs of the development of "natural" and playful sensibilities, and of the new forms of sociality and relations between sexes.

* Independent researcher.

Giulia Bordignon*

Dalla filologia alla teatrabilità, e ritorno: il ruolo del coro danzante negli spettacoli classici al Teatro greco di Siracusa tra il 1914 e il 1948

31 dicembre 2020, pp. 29-60

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11808>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Negli allestimenti organizzati all'inizio del XX secolo al Teatro greco di Siracusa è possibile apprezzare la trasformazione della tragedia da una *facies* "melodrammatica" a una versione performativa "ritmica", con l'aggiunta al coro recitante di un coro danzante. Documenti e immagini dell'Archivio dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico testimoniano come le performance siracusane abbiano rappresentato uno straordinario momento di sperimentazione per la danza moderna, in particolare l'euritmica di Dalcroze. Negli anni Trenta il coro danzante diviene un elemento di amplificazione estetico-emotiva, e gli allestimenti sono caratterizzati da uno svuotamento di significato della parola poetica, in favore di un apprezzamento percettivo delle rappresentazioni. A questa impostazione si contrappone *Oresteia* 1948, che al dettato del testo poetico intende invece restituire piena centralità.

In the open-air performances organised at the beginning of the 20th century at the Greek theatre of Syracuse, one can appreciate the transformation from a melodrama-like performance to a "rhythmic" performance, with the addition of a dancing chorus to the chorus of actors. Documents and pictures preserved by the National Institute for Ancient Drama Archive witness a remarkable moment of experimentation for modern dance and particularly for Dalcroze's eurhythmics. During the 1930s, the dancing chorus becomes an element of aesthetic and emotional amplification, and performances are characterized by a "voiding" of the significance of the poetic word, in favour of a perceptive appreciation of the performances. The performance of *Oresteia* in 1948 contrasts with this approach, restoring full importance for the poetic text.

* Università IUAV, Venezia, Italia.

Samantha Marenzi*

I disegni di Stella Bloch al confine tra danza e scrittura

31 dicembre 2020, pp. 61-84

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11809>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Il saggio prende in esame l'avventura artistica di Stella Bloch, danzatrice americana attiva negli anni Venti, autrice di disegni sulla danza e di contributi teorici. Nella sua esperienza la pratica si intreccia con la traduzione visiva del movimento e con lo sviluppo di un pensiero sulla danza, forgiati da tre rivelazioni. Isadora Duncan, che costituisce il primo impulso alla danza. Bloch studierà con le sue allieve e farà parte del loro gruppo sposandone la filosofia. L'Oriente, che visita seguendo il suo mentore e marito Ananda Coomaraswamy, che la inizia alla conoscenza dell'arte e della cultura asiatica. La cultura afroamericana, che fa rinascere quel legame tra danza e comunità che l'Occidente aveva perduto. Attraverso il disegno, Stella Bloch farà sue queste danze creando una zona di confine tra le tecniche del corpo e i processi di scrittura.

The essay examines the artistic adventure of Stella Bloch, an American dancer active in the 1920s, author of drawings and theoretical contributions on dance. In her experience the practice is intertwined with the visual translation of movement and with the development of a thought on dance, suggested by three revelations. Isadora Duncan, who constitutes the first impulse to dance. Bloch will study with her pupils and collaborate with their company. Eastern culture, that she knows thanks to her mentor and husband Ananda Coomaraswamy, who introduces her to the knowledge of Asian art. African American culture, which revives the link between dance and community that the West had lost. Through drawing, Stella Bloch will deeply know these dances by creating a border area between body techniques and writing processes.

* Università di Roma Tre, Italia.

Polina Manko*

Le héros à contresens. À propos de l'Étude héroïque de Kassian Goleïzovski

31 dicembre 2020, pp. 85-100

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11810>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

L'articolo presenta un caso di studio sull'assolo di danza *L'Eroico* (o lo *Studio eroico*, dal balletto *Scriabiniana*) del coreografo avanguardista russo Kassian Goleïzovski. Tale studio propone un approccio metodologico basato sull'analisi del movimento, con lo scopo di decifrare il significato racchiuso in questa danza "astratta". Dopo aver ripercorso le origini di questa danza "rivoluzionaria" degli anni Venti, viene offerta un'analisi comparativa delle figure tratte da due versioni di questo assolo, riprese negli anni Sessanta e Settanta: la prima messa in scena dal coreografo stesso, la seconda "rinnovata" dopo la sua morte. La differenza tra le qualità del movimento e gli atteggiamenti posturali mostra, in realtà, due progetti opposti dietro a quello che poteva essere scambiato per lo "stile eroico" dell'era sovietica.

The article presents a case study of the dance solo *Heroics* (or *Heroic study*, from the ballet *Scriabiniana*) of the Russian avant-garde choreographer Kassian Goleïzovsky (1892-1970). This study proposes a methodological approach based on movement analysis, in order to investigate the meaning conveyed by this "abstract" dance. After tracing back the origins of this "revolutionary" dance in 1920s, we offer a comparative analysis of the figures issued from two versions of this solo, filmed in the 1960s and 1970s: the first staged by the choreographer himself, and the second "restored" after his death. The difference between movement qualities and postural attitudes shows, however, two opposite projects behind what could have been mistaken for the "heroic style" of the soviet era.

* Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, France.

Simona Donato*

I “poteri” del corpo che danza. Spunti filosofici sulla dimensione simbolica della danza a partire da Susanne Langer e Daniel Stern

31 dicembre 2020, pp. 101-120

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11811>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

La filosofa Susanne K. Langer ha elaborato, in *Sentimento e forma* (1953), una delle più interessanti riflessioni filosofiche sulla natura simbolica della danza. In questo saggio prendo spunto da tali riflessioni per collegarle con le analisi di Daniel N. Stern e Rudolf von Laban, con l'intento di comprendere come la specificità simbolica della danza si articoli concretamente nel corpo, nel movimento, nello spazio. E per mostrare come la dimensione ecologica (sentirsi parte della natura), politica (sentirsi parte di una collettività) ed estatica (sentirsi parte di un “tutto”) presentassero alle origini un legame strettissimo, espresso dalla danza, «la più seria attività intellettuale della vita primitiva».

In *Feeling and Form* (1953) philosopher Susanne K. Langer elaborated one of the most interesting philosophical reflections on the symbolic nature of dance. The present article further elaborates on these reflections and integrates them into the analyses by Daniel Stern and Rudolf von Laban. The final aim is understanding how the symbolic character of dance can be concretely articulated through body, movement and space. The main argument of the essay is that dance is able to express awareness of life as a whole. Originally, the ecological dimension (being part of nature), the political dimension (belonging to a community) and the ecstatic dimension (being part of a whole) would all be intimately bonded. This bond would be represented by dance, which may be called «the most serious intellectual activity of primitive life».

* La Sapienza Università di Roma, Italia.

Enrica Spada*

Pensare il corpo e la danza con Jean-Luc Nancy

31 dicembre 2020, pp. 121-132

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11812>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

La riflessione filosofica di Jean-Luc Nancy, così vitalmente radicata nel corpo come luogo del dispiegamento dell'essere *singolare plurale*, ci offre la possibilità di pensare la danza come categoria e modalità dell'esistenza. La danza, infatti, come il "toccare", tema cardine del suo pensiero, è "muovere" e rappresenta in sé la manifestazione del corpo ontologico, unico senso dell'esistenza. Il corpo, insieme all'anima che gli dà forma, è *res extensa* e il suo toccare-danzante, come esperienza estetico-cognitiva, ci consente un abbandono radicale all'esistenza che, aprendo lo sguardo alla singolarità plurale dell'esistente, ci restituisce a pieno il senso e il dono della libertà.

Jean-Luc Nancy's philosophical approach, so deeply rooted in the body as the place where the *single plural* being is better displayed, gives us the possibility to reflect upon dance as category, modality and foundation of our existence. Indeed, dance, like "touching", the central theme of his thought, is "moving", and represents in itself the manifestation of the ontological body, the only sense of existence. The body, together with the soul which gives it form, is *res extensa*, and its dancing-touch is offered as the possibility to abandon ourselves to existence in its radical sense, and thus, while opening our gaze to the plural singularity of the existent, restores our sense of freedom in return.

* Dancer, choreographer and pedagogue.

Giuseppe Burighel*

La nudité comme figure fédératrice. Usages du corps nu dans la chorégraphie française à partir des années 1990

31 dicembre 2020, pp. 133-148

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11813>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Il saggio prende in esame le ricerche estetiche condotte nell'arco degli ultimi trent'anni in Francia da tutto un arcipelago di danzatori e danzatrici, sull'immagine del corpo e sugli usi in particolare del corpo nudo. Più precisamente, si tratta di uno studio che fornisce dei validi esempi di come i coreografi abbiano dato forma a vere e proprie figure del nudo, attraverso precise posture (orizzontalità, verticalità e rovesciamenti) e sparizioni del corpo, seguendo l'idea di un corpo oggetto, o invece, quella di un corpo soggetto. L'ipotesi qui esplorata è che il nudo in danza sia diventato soprattutto una figura di stile, capace di federare gli artisti intorno a pratiche comuni e poetiche condivise.

The essay examines the aesthetic research carried out over the last thirty years in France by an archipelago of dancers, on the image of the body and the uses of the naked body in particular. More precisely, it is a study that provides valid examples about the choreographers have given shape to real figures of the nude, through precise postures (horizontality, verticality and reversals) and disappearances of the body, following the idea of an object body, or instead, a subject body. The hypothesis explored here is that the nude in dance has become above all a figure of style, able to federate artists around common practices and shared poetics.

* Université de Tours et Université de Paris 8, France.

Piersandra Di Matteo*

Estendere la soglia del danzabile. Postura e voce nella ricerca coreografica di Yasmine Hugonnet

31 dicembre 2020, pp. 149-169

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11756>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Il saggio ripercorre la traiettoria della coreografa svizzera Yasmine Hugonnet, la cui ricerca sulla presenza dispiega territori variati dalla duttilità del corpo e dalla plasticità del sistema fonatorio-laringeo. La danza, intesa come un ragionare poetico per posture dinamiche, è il frutto di una processualità diveniente in grado di disarmare le categorie percettive. La relazione tra postura e voce rivela un “corpo sonico”, una corporeità immersa in uno spazio di suggestioni acustiche che combina risonanze interiori, immaginazione e biologia. La materialità della voce e la sua irriducibile esternalità sono per Hugonnet modi per «viaggiare nella carne», attivare correnti energetiche interne al corpo, e articolare un’inorganica corporeità che col tempo stratifica universi immaginifici.

This essay traces the artistic trajectory of the Swiss choreographer Yasmine Hugonnet, whose research on presence unfolds territories varied by the ductility of the body and the plasticity of the phonatory-laryngeal system. Dance, understood as a poetic reasoning through dynamic postures germinated from each other, is the result of a process that becomes capable of undoing perceptive categories. The relationship between posture and voice reveals a “sonic body”, a corporeality immersed in a space of acoustic suggestions that combines inner resonances, imagination and biology. The materiality of the voice and its irreducible externality are for Hugonnet «ways to travel in the flesh», activate energy currents within the body, and articulate an inorganic corporeality.

* Università IUAV, Venezia, Italia.

Maria Pia D'Orazi*

Butoh Training and the Quantum Body. An Interpretation of Kasai Akira's Work

31 dicembre 2020, pp. 171-180

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11853>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Partendo dal lavoro di Kasai Akira, il presente contributo focalizza la relazione tra la visione corporea della danza butō giapponese e le idee della fisica quantistica, per mostrare il potenziale rivoluzionario che il butō può ancora conservare sessant'anni dopo la sua nascita. Il fondatore Hijikata Tatsumi ha identificato un livello di esistenza corporea che non riguarda tanto l'identità sociale dell'"essere umano", ma riguarda il "corpo umano" come materia. Di quest'entità materiale vivente la danza può rivelare la memoria, sviluppando una percezione interna del corpo. Kasai approfondisce questo concetto di base esplorando la natura stessa della materia, e qui si evidenzia come la sua pratica sia un modo per raggiungere quell'espansione della consapevolezza che la fisica quantistica identifica come chiave per trasformare se stessi e il mondo.

Taking Kasai Akira's work as a reference, this paper aims to focus the relationship between the body vision of the Japanese butoh dance and ideas from quantum physics, to suggest the revolutionary potential that still butoh could keep sixty years after its birth. The founder Hijikata Tatsumi has identified a level of bodily existence that doesn't pertain to the "human being" social identity, but rather concerns the "human body" as matter, a living material entity with its memory. To reveal this memory through dance, it is necessary to develop an internal perception of the body. Kasai develops this basic concept by exploring the very nature of matter, and this paper highlights how his dance practice is a way to achieve the expansion of awareness, which quantum physics identifies as the key to transform oneself and the world around.

* Independent researcher.

Cristina Elias*

Fabulating the Japanese Body Inside and Beyond Performance and Choreography Through Butoh

31 dicembre 2020, pp. 181-200

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11891>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Attraverso l'analisi del processo creativo della performance *Pele* in cui avviene una continua negoziazione tra interno e esterno del corpo, l'articolo si interroga sulla genesi dell'individuo. Si procede poi con la descrizione delle nuove modalità di training del butō, le quali inducono ad un ritrovato stato di connettività corporea per poi basarsi sulle teorie non-dualistiche proposte dalla studiosa Christine Greiner in *Fabulations of the Japanese Body and its micro-activisms*, trovando così una sorta di "semi-equilibrio" grazie al mantenimento dell'agitazione interna, causata a sua volta dallo scontro degli opposti che mantiene uno stato vivo e pulsante.

In this article, I question the genesis of the self one perceives as such, by approaching the creative process of the performance *Pele*, which, through movement, video and text, operates a continued matching of apparently opposing elements such as inside and outside of the body, *I* and other, body and mind, individual and collective. I describe how recent butoh training experiences have offered as a pathway for achieving a corporeal state of connectedness. Based on the procedural non-dualistic theory proposed Christine Greiner in *Fabulations of the Japanese Body and its micro-activisms*, the aim not to erase nor solve the tensions deriving from these encounters, but to give way to these questionings and consequent agitation, maintaining the diversities alive, in a state of *quasi-balance*.

* PUC-Pontificia Universidade Católica of São Paulo, Brasil.

Anna Kalyvi*

Danser, créer, vivre ensemble: un *mythe* à défendre

31 dicembre 2020, pp. 201-214

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11854>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Si possono ancora creare i miti oggi? In che modo gli antichi miti greci si manifestano nel mondo attuale? Quali sono la loro collocazione ed il loro mezzo di espressione? Per Mircea Eliade il mito dell'era moderna sopravvive in due forme: lo spettacolo e la lettura. Da una parte, questa idea riserva al corpo il suo ruolo primordiale guardandolo come mezzo della sua trasmissione. Dall'altra, ci orienta verso le comunità artistiche del XX secolo. L'articolo descrive il processo artistico della creazione *Mia...my...ma...Médée...μου*, una performance prodotta nel 2012 durante il Master Erasmus Mundus CLE «Culture Letterarie Europee» svolto tra quattro università di tre paesi (Bologna, Strasburgo, Salonicco, Mulhouse). A partire dal mito greco di Medea, questa creazione sostiene «il vivere insieme»: far arte insieme, incoraggiare la creatività e lo scambio tra parola e danza.

Can we still create myths nowadays? How does the ancient Greek myth manifest itself and by which means of expression? For Mircea Eliade the myth in the modern era survives within two forms: literature and performance. This position attributes to the body the primordial role by considering it as the medium of myth's reception and orientates us towards the artistic communities of the twentieth century. The article describes the creating procedure of a performance that was produced during the Erasmus Mundus Master C.L.E. «European Literatures and Cultures» between four universities in three different countries (Bologna, Strasbourg, Thessaloniki, Mulhouse). The performance focuses on the notion of sharing: encouraging personal creativity while sharing art, speech and movement – dance in particular.

* TEDx Strasbourg Université, France.

Susanne Franco*

Danza, performance e museo: riflessioni e prospettive in mostra

31 dicembre 2020, pp. 217-236

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11892>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Il saggio offre alcune riflessioni sulla crescente presenza della danza all'interno dei musei in questo primo scorcio del XXI secolo. Le riflessioni sono organizzate per blocchi tematici che corrispondono a sei sale distinte di un'ipotetica mostra e possono essere lette in qualsiasi ordine. I temi affrontati spaziano dall'identità del museo nel mondo contemporaneo, alle sue missioni, alle figure professionali che sono coinvolte nella sua gestione, per illuminare in quanti modi la presenza della danza nel museo può favorire un nuovo rapporto con i visitatori, mediare la conoscenza delle collezioni d'arte esposte, ma anche raccontare la propria storia e attivare progetti artistici in processi sociali che trasformano le sale espositive da luoghi transitati a luoghi vissuti.

The essay offers some reflections on the growing presence of dance in museums in this early part of the 21st century. The examinations are organized by thematic blocks that correspond to a hypothetical exhibition in six rooms, and the reader can follow them in any order. The topics range from the museum's identity in the contemporary world to its missions to the professional figures involved in its management. Altogether these perspectives illuminate how many ways the presence of dance in the museum can foster a new relationship with visitors, mediate knowledge of the art collections on display, and tell its own story. Inside a museum, dance can also transform artistic projects in social processes and make the exhibition halls from transitory to lived-in places.

* Università Ca' Foscari, Venezia, Italia.

Gaia Clotilde Chernetich*

Danza e museo a tempo di pandemia. Strategie e prospettive a partire dal caso del progetto europeo *Dancing Museums*

31 dicembre 2020, pp. 237-249

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11855>

Section: Dossier [not peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Questo articolo ha per oggetto di studio il progetto europeo *Dancing Museums. The Democracy of Beings* (2018-2021). Il suo proposito è di osservare l'impatto che la pandemia da coronavirus (SARS-CoV-2) ha avuto sul programma delle sue attività. A partire da quanto accaduto e dalle sue conseguenze, la trattazione riguarda inoltre, a più ampio raggio, l'evoluzione del rapporto tra danza e museologia contemporanea. In particolare, il testo riguarda gli sviluppi teorici e pratici relativi alla questione dell'assenza dell'oggetto nelle pratiche coreografiche, e l'impatto che le nuove configurazioni possono determinare sulle comunità di riferimento della danza e dei musei.

This article focuses on the European project *Dancing Museums. The Democracy of Beings* (2018-2021). Its purpose is to observe the impact that the coronavirus pandemic (SARS-CoV-2) has had on the program of its activities. Starting from what happened and its consequences, the discussion also concerns, on a broader scale, the evolution of the relationship between dance and contemporary museology. In particular, the text deals with the theoretical and practical developments relating to the question of the absence of the object in choreographic practices and the impact that the new configurations can have on the communities associated with dance and museums.

* Independent researcher.

Kirsten Maar*

What Choreography Can Do in a Museum

31 dicembre 2020, pp. 251-264

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11856>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Partendo dalle domande: «Cosa può fare un corpo in un museo?» e «Come esso distribuisce e media diverse forme di conoscenza in un'istituzione di economia dell'esperienza?», il saggio sposta l'attenzione su cosa una coreografia possa fare in un museo. Elemento cruciale è il coreografare le relazioni come un modo per assemblare e creare una sfera pubblica. L'autrice analizza tre lavori coreografici sotto gli aspetti di monumento pubblico, di eredità incarnata e del bisogno di contestualizzare. Si domanda come quest'ultimo possa essere soddisfatto andando oltre l'uso logocentrico del linguaggio, che pone la danza nella posizione subordinata di arte silente, affermando, infine, che le istituzioni debbano essere luoghi di pratica a lungo termine, dove creare condizioni specifiche per la danza e per i suoi bisogni al di là di un sistema meramente commerciale.

Departing from the questions: «What a body can do in the museum?» and «How it distributes and mediates different forms of knowledge within an institution of the experience economy?», the contribution shifts to what choreography can do in the museum. Choreographing relations as a mode of assembling and creating a public sphere seems one crucial element. The author examines three choreographic works under the aspects of the public monument, embodied heritage and the need to contextualize. She asks how the latter can be achieved beyond the logocentric use of language, which puts dance in the subordinated position of a silent art, and finishes with a claim for the institutions as sites of long-term practicing which could create specific conditions for dance and its needs beyond a merely product-oriented system.

* Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin, Deutschland.

Lisa Beisswanger*

Merce Cunningham's *Event #32*. A Modularized Contribution to the History of Dance in Museums

31 dicembre 2020, pp. 265-282

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11857>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Questo articolo dà un contributo alla storia della danza nei musei. Offrendo un'analisi a più livelli (o modulare) di *Event #32* di Merce Cunningham (Walker Art Center, Minneapolis, 1972), l'articolo fa luce sui seguenti interrogativi: cosa ha portato all'avvicinamento della danza ai musei negli anni Settanta? Quali sono state le implicazioni per le arti, gli artisti, le istituzioni e il pubblico? Quale può essere la duratura eredità di questo avvicinamento? Piuttosto che evidenziare le differenze ontologiche tra danza e musei, l'articolo si concentra sulle loro connessioni produttive, offrendo così una nuova prospettiva. Lavorando su materiale d'archivio, l'articolo rivela il ruolo notevole che Merce Cunningham e il Walker Art Center hanno svolto nel preparare la strada per la messa in scena della danza nei musei così come la vediamo oggi.

This article contributes to the history of dance in museums. Offering a multilevel (or: modularized) analysis of Merce Cunningham's *Event #32* at the Walker Art Center, Minneapolis, in 1972, the article sheds light on questions such as: What led to the approximation of dance and museums in the 1970s? What were the implications for the arts, artists, institutions, and audiences? What may be its lasting legacies? Instead of highlighting the ontological differences between dance and museums, the article focuses on their productive intersections, thus offering a fresh perspective. In working from archive material, it reveals the remarkable roles Merce Cunningham and the Walker Art Center played in paving the way for the staging of dance in museums as we see it today.

* Technische Universität Darmstadt, Deutschland.

Marie-Louise Crawley*

«This a different angle»: Dancing at the Louvre

31 dicembre 2020, pp. 283-296

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11858>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Sulla scia delle proteste globali che hanno segnato l'estate del 2020, come quelle di Black Lives Matter e dell'abbattimento delle statue negli Stati Uniti, questo contributo ripropone l'idea della danza nei musei come forma di "archeologia radicale". Essa è presentata come una storiografia radicale per quei corpi di colore che, in precedenza, sono stati resi invisibili, o solo parzialmente visibili, da una pratica oppressiva della storia. L'articolo esamina un caso centrale dal punto di vista degli studi accademici sulla danza, il video musicale *APESHIT* (2018) di Beyoncé e Jay-Z Carter, girato al Louvre, e ne offre un'attenta analisi coreografica tra movimento e immobilità, al fine di sostenere la danza nei musei come forma metaforica di "abbattimento di statue", una forma che può sfidare con forza lo *status quo* della storia dell'arte.

In the wake of the global Black Lives Matter protests and the statue-toppling that marked the summer of 2020, this article reappraises the idea of dance in the museum as a form of "radical archaeology". It presents dance in the museum as a radical historiography for those bodies of colour previously rendered invisible, or only partially visible, by an oppressive curating of history. From a dance scholarship perspective, the article examines a central case study, Beyoncé and Jay-Z Carter's music video *APESHIT* (2018), filmed in the Musée du Louvre (France), offering a close analysis of its complex choreographies of movement and stillness to argue for dance in the museum as a metaphorical form of statue-toppling, one that can powerfully challenge the art historical *status quo*.

* Centre for Dance Research (C-DaRE), Coventry University, UK.

Enrico Bettinello*

Set Up a Punta della Dogana. Un'esperienza multidisciplinare, una prospettiva curatoriale

31 dicembre 2020, pp. 297-308

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11859>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

L'articolo propone un'analisi dell'approccio curatoriale nella progettazione e presentazione di *Set Up*, evento biennale promosso e ospitato dalla Fondazione François Pinault Palazzo Grassi – Punta della Dogana, che mira alla costruzione di una drammaturgia partecipativa e di una relazione con uno spazio museale temporaneamente privo di opere, ma esso stesso da considerare come opera. L'indagine restituisce le strategie curatoriali che sostanziano questa attività dal punto di vista estetico, concettuale e produttivo, ponendole in dialogo con le tendenze attuali della curatela delle performing e live arts, che negli ultimi anni si è trasformata per rispondere alle nuove esigenze di musei e gallerie d'arte e sta dando vita a un corpus teorico sempre più ricco. Il saggio mette in evidenza come le performance selezionate e commissionate a ogni edizione di *Set Up* costruiscano una dimensione in cui le gerarchie e le distanze tra performer e spettatori sono continuamente negoziate per generare una "redistribuzione dell'attenzione" e favorire la creazione di un senso di appartenenza a una comunità di spettatori più che di conformità a uno spazio espositivo.

The article proposes an analysis of the curatorial approach to the programming and presentation of *Set Up*, a biennial event promoted and hosted by the Fondazione François Pinault Palazzo Grassi – Punta della Dogana in Venice, which aims to build a participatory dramaturgy and a relationship with a museum space temporarily devoid of tangible artworks. The survey gives back the curatorial strategies that substantiate this activity from an aesthetic, conceptual and productive point of view, putting them in dialogue with the current trends in the curatorship of the performing and live arts, which in recent years has meet the new needs of museums and art galleries and is producing a rich theoretical literature. The essay highlights how the performances selected and commissioned at each edition of *Set Up* build a dimension in which hierarchies and distances between performers and spectators are continually negotiated to generate a "redistribution of attention" and encourage the creation of a sense of belonging to a community of spectators rather than conformity to an exhibition space.

* Università Ca' Foscari Venezia, Italia.

Letizia Gioia Monda*

Anarchiving a Screendance Archive. Reenacting Choreographic Traces within Museo Madre

31 dicembre 2020, pp. 309-327

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11860>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Questo saggio solleva l'attenzione sull'archivio di videodanza del Festival Internazionale Il Coreografo Elettronico custodito presso il Museo Madre di Napoli e curato in collaborazione con un team di ricercatori della Sapienza Università di Roma. Partendo dall'esplorazione del modello concettuale inscritto nel termine *oggetto coreografico* (Forsythe 2008-2018), l'articolo espone come l'archivio di Il Coreografo Elettronico possa costituire un caso di studio trasversale attraverso il quale analizzare da tre diverse prospettive la crescente presenza di esposizioni coreografiche all'interno degli spazi museali. Nel corso del saggio il concetto di *anarchive* (Massumi-Manning 2016) è applicato come principio centrale della ricerca. Viene utilizzato come approccio per legare insieme le tre prospettive e spiegare come le esposizioni di oggetti coreografici all'interno di un museo siano in grado di riconfigurare nell'ambiente contemporaneo l'*empowerment* sociale.

This essay draws attention to the screendance archive of Il Coreografo Elettronico Festival stored within Museo Madre of Naples and curated in collaboration with a team of scholars from the Sapienza University of Rome. By exploring the conceptual model of the term *choreographic object* (Forsythe 2008-2018), the article explains how Il Coreografo Elettronico Archive can provide a transversal case study through which analyse the increasing presence of dance/choreographic exhibitions within museum spaces from three different perspectives. Along the paper, the concept of *anarchive* (Massumi-Manning 2016) is applied as a central principle of the research. It is used as an approach to link the three perspectives together and to explain how the exhibition of choreographic objects within museums can reconfigure the social empowerment in the contemporary environment.

* La Sapienza Università di Roma, Italia.