

# danza<sub>e</sub> ricerca

Laboratorio di studi, scritture, visioni

Anno VIII, numero 8, 2016

## Indice

### Editoriale

Eugenia Casini Ropa.....[1-2]

### Studi

*Scoring the ballo fantastico: supernatural characters and their music in Italy's ballets during the Risorgimento*

Matilda Ann Butkas Ertz.....[5-46]

*Fantasmata: l'astanza della danza?*

Elisa Anzellotti.....[47-62]

*"Scene ibride". I livelli d'ibridazione nella danza tra innovazione e tradizione*

Giuseppe Burighel.....[63-75]

*Dramaturgies of the Gaga Bodies: Kinesthesia of Pleasure/Healing*

Biliana Vassileva.....[77-99]

*Essere presenti al corpo. Un'analisi dell'insegnamento di Simona Bertozzi*

Carolina Bergonzoni.....[101-117]

*Danse flamenca et désir de "pureté"*

Anne-Sophie Riegler.....[119-145]

*La pausa e l'infinito. I cardini dell'improvvisazione nel tango*

Elisaveta Skalovska.....[147-172]

### Visioni

*Intorno a un saggio di Katherine Dunham: The Negro Dance (1941)*

Katherine Dunham, Marie-Christine Dunham Pratt,  
Rossella Mazzaglia, Cristiana Natali.....[175-203]

## **Bibliografie**

*Annotated Bibliography on Kuchipudi Dance Sources*

Rajyalakshmi Seth.....[207-251]

*Contact improvisation. Une bibliographie franco-américaine*

Romain Bigé.....[253-266]



## Editoriale

Come ben si evidenzia dall'indice, il numero di quest'anno propone la metà degli scritti in lingua straniera, inglese e francese. È questo il primo esito di una *call for paper* internazionale, da noi rivolto per la prima volta a studiosi più o meno giovani di altri paesi e lasciato volutamente libero nella tematica, che ci ha permesso di ricevere un numero considerevole di proposte, dall'Europa e dalle Americhe, di argomento e livello scientifico vario. Benché diversi saggi, pur interessanti nell'assunto, necessitassero di ulteriore approfondimento e rielaborazione - e siamo fiduciosi di pubblicarli nel prossimo numero - abbiamo tuttavia decisamente allargato la partecipazione, ricavandone anche maggiori informazioni sugli ambiti di indagine che maggiormente interessano oggi i ricercatori.

Ferma restando, infatti, la predilezione dei più giovani per l'approfondimento di fenomeni artistici del tutto contemporanei, che spesso completa l'analisi critico-estetica con l'esperienza in prima persona delle teorie e delle pratiche esplorate, si è evidenziata anche una tendenza disseminata a indagare forme di danza diverse da quelle della propria cultura d'origine. Assai meno presente la ricerca storica all'interno della propria cultura e, in generale, l'approccio metodologico storiografico ai fenomeni studiati. Questo, del resto, non desta grande meraviglia, perché segue da molto vicino - con notevole perdita di ricchezza - le modalità di pensiero più generalmente diffuse, connesse alla liquidità del contesto socioculturale e al fascino della fenomenologia del presente.

I saggi qui raccolti forniscono una panoramica proporzionale di queste tendenze dell'attuale ricerca in danza (anche questa volta è elevato, tra gli autori, il numero dei dottori di ricerca). A un approfondito studio coreico-musicale sui caratteri del *ballo fantastico* d'epoca risorgimentale si accostano riflessioni estetico-filosofiche diacroniche sui concetti di *astanza* e di *ibridazione* nella danza che riconducono alla contemporaneità, affrontata poi pienamente da una corposa bibliografia sulla *contact improvisation* e da due analisi, supportate dall'esperienza diretta, di metodologie creative e pedagogiche di artisti dell'oggi.

Indagini di diverso carattere metodologico su flamenco e tango, insieme con un'esauriente bibliografia ragionata sulla danza indiana *kuchipudi*, aprono visioni su ambiti di origini più palesemente etnici, mentre un mini-dossier intorno a un testo antropologico di Katherine Dunham sulla danza dei neri (1941), finora inedito in Italia, occupa la rubrica delle *Visioni* d'autore.

L'esito relazionale soddisfacente e la qualità scientificamente promettente delle risposte alla nostra prima chiamata ci conferma nella decisione di rinnovare caldamente l'appello ai ricercatori italiani e stranieri per il nostro prossimo numero. Condividendo ricerche, idee e domande, contiamo di rendere «Danza e ricerca. Laboratorio di stdi, scritture, visioni» un punto d'incontro e di diffusione sempre più vitale, qualificato e ambito nel panorama internazionale degli studi sulla danza.

Eugenia Casini Ropa

Studi



## ***Scoring the ballo fantastico: supernatural characters and their music in Italy's ballets during the Risorgimento***

Beginning in earnest in the 1840s and peaking in the 1850s and 1860s, ballets with the designation *fantastico* appeared in Italy's theaters. Called *ballo fantastico* or *azione fantastica* (often with other modifiers), some of these ballets were imported versions of the more well known French romantic ballets that have come to characterize this period in history. Yet many of these fantastic ballets were Italian choreographers' own brand of theater, or were so drastically adapted from imports as to barely resemble their ultramontane origins<sup>1</sup>. Typically this period of dance and music history is called romantic, but for the Italian peninsula 1815-1870 is more aptly described as the Risorgimento period, since this captures Italy's wider cultural participation in a revolution for independence, also hinting as to why French, German, or Austrian romanticism, including *fantastic* topics, was less on display in theaters. Yes, Italian ballets and operas did incorporate fantastic elements, as seen in the libretti and music, but they were only one strain of entertainment within a diverse repertoire.

Ballet in Italy from the so-called romantic period<sup>2</sup> has received less attention

---

<sup>1</sup> See Ornella Di Tondo's account in Di Tondo, Ornella, *The Italian Silfide*, in Smith, Marian (ed.), *La Sylphide - 1832 and Beyond*, Alton, Hampshire, Dance Books, 2012, pp. 170-232. "Ultramontane" could be a derogatory term, rather than simply meaning "beyond the mountains (Alps)". See also Kathleen Kuzmick Hansell's accounting for the differing reception of foreign romantic ballets and ballerinas in Kuzmick Hansell, Kathleen, *Theatrical Ballet and Italian Opera*, in *Opera on Stage*, edited by Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli, Kate Singleton, *The History of Italian Opera*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, pp. 279-281. On page 281, Hansell describes the Romantic ballet in Italy as having «a brief swell that was late in coming - not really being noticeable until about 1841 - [which] crested gently around 1845-6, and ebbed quickly away, leaving little trace of its passage». Debra Sowell urges that Italian ballet of period be considered as romantic on its own terms, rather than defined by French romantic ballet. She gives an excellent account of Italian romanticism in the ballets of Cortesi and Casati in Sowell, Debra H., *A Plurality of Romanticisms: Italian Ballet and the Repertory of Antonio Cortesi and Giovanni Casati*, in «Dance Research Journal», vol. 37, n. 1, 2005, pp. 37-55.

<sup>2</sup> The term "romantic" presents problems, especially in the narrative of Italian ballet, because its historical use does not always match well with current applications to ballet style periods. For example, Viganò's ballets were seen by contemporary observers as "romantic". This romanticism was of course different than the later term *romantico*, which appeared infrequently in mid-century Italian ballets as a signifier similar to *fantastico*. In fact, the same conflict between localized specific meanings and those more broadly understood exists with *fantastico*, which meant one thing in Italian regions, or to writers in specific fields, and something different elsewhere. I attempt in this article to adhere to the traits exhibited by primary sources (ballets) la-

than that in other regions, most obviously France. This is partly due to the lukewarm reception in Italy of the French brand of romanticism and the fantastical topics that were all the rage in Paris—the *ballets blancs* that have long dominated historical dance narratives<sup>3</sup>. But, it is also the fault of music historians who have been overwhelmingly concerned with Italy's operas during the nineteenth century. Notably, the trend toward the *fantastico* occurred later in Italian opera than ballet, with Verdi's *Macbeth* of 1847 one of the first native operas with a dominant fantastic element. Either way, Italian ballets, autonomous from the operas they appeared with, yet intertwined in the network of Italian theatrical production, represent a distinct brand of musical theater, their music and stories reflecting the desires of the public for a substantial danced-mimed entertainment at the theater<sup>4</sup>. Indeed, the arrival of the fantastic on the Italian musical-theatrical scene is partly due to the prominence of ballet, where the fantastic first appeared. The musical presentation of the fantastic on the Italian stage, of primary concern here, should be of great interest to those seeking to understand this vein of musical theatrical production.

Fantastic ballets by name were not in the majority and Italians generally resisted ballets such as *Giselle* and *La Sylphide* in unadulterated form. Instead, audiences preferred melodramatic plots centered in mythological or historical topics, with vivid action and abundant pantomime. Cortesi's (second) *La Sylphide* of 1841 ends in apotheosis with the character Love uniting the two lovers atop Mount Olympus (allegorical characters were commonplace in Italian ballets and often added to imported ballet plots)<sup>5</sup>. In fact, the terms

---

beled as fantastic, and draw clear comparisons to other sources containing supernaturals or other uses of related terms (e.g. *fantastique*). See also, footnote 25. See: Sowell, *A Plurality of Romanticisms*, cit.. See also: Sowell, Debra Hickenlooper, *Romantic Topography and Modern Technology: Charting the Nineteenth-Century Repertory*, paper presented at the Topographies: Sites, Bodies, Technologies, 32nd Annual Conference of the Society for Dance History Scholars, Stanford and San Francisco, CA, Monday, June 22, 2009. For further reading on this matter as it stands in literary criticism, see: Ceserani, Remo, *The Boundaries of the Fantastic*, in *The Italian Gothic and Fantastic: Encounters and Rewritings of Narrative Tradition*, trans. by Jonathan Hensher, edited by Francesca Billiani and Gigliola Sulis, Madison (NJ), Fairleigh Dickinson University Press, 2007.

<sup>3</sup> As Manuela Jahrmärker and others have shown, Italian opera did not frequently adopt supernatural characters and themes until the mid-century and after. See: Jahrmärker, Manuela, *Themen, Motive Und Bilder Des Romantischen: Zum Italienischen Musiktheater Des 19. Jahrhunderts*, Forum Musiktheater, Münster, Lit, 2006. The rejection of fairy tale ballets has been noted by scholars including Jahrmärker and Hansell (see: *Theatrical Ballet and Italian Opera*, cit., p. 272).

<sup>4</sup> For an excellent discussion of the place of the ballet in Italian and French opera theater, see Sasportes, José, *Grand Opera and the Decline of Ballet in the Later Nineteenth Century: A Discursive Essay*, in «Dance Research», vol. 33, n. 2, 2015, pp. 258-268.

<sup>5</sup> Di Tondo, *The Italian Silfide*, pp. 183-184.

*fantastico* and *magico*, often used to indicate supernatural characters such as witches, sylphs, or fairies, were loosely applied to some ballets when they circulated the major theaters, sometimes appearing as a signifier and other times not. Furthermore, these terms were often combined with any number of other modifiers, such as *fantastico-allegorico* or *fantastico-comico* and so on, indicating much mixing of categories within works. At the same time, and throughout the nineteenth century in Italy, the term *allegorico* was in widespread use and allegory was a favored element in ballet productions (as in the adaptations of *La Sylphide*, mentioned above).

I propose that *allegorico* was sometimes a signifier for ballets with supernatural elements. Perhaps this was a way of including elements that were beyond the human realm but not altogether fantastic, combining an element common to Italian ballets with that which was foreign. Possibly this is why a ballet such as *Bianchi e Neri*, based on Harriet Beecher Stowe's *Uncle Tom's Cabin* (a literary work not often designated as belonging to the realm of the fantastic) set in the exotic locale of America, would be deemed *fantastico* despite its lack of witches, fairies, demons, and other marvels. This ballet's allegorical characters and its foreign source (ultramontane but notably not German or French) were enough to deem this ballet *fantastico* in a way that was still in line with Italian audience tastes. Overtly fantastic ballets with witches and willis, based on *Faust* or *Giselle*-like tales, did sometimes find a path to success in their Italianate forms, such as the mid-century ballet *Gretchen*. And still, a haunted locale or allegorical tale could serve in the same capacity as the fantastic, as in *Il Noce di Benevento* from the time of Viganò. Four ballets that span eight decades of performance - *Il Noce di Benevento* (1812), *Fausto* (1849), *Bianchi e Neri* (1853), and *Gretchen* (1868) - will serve as examples in this study of Italian ballet supernaturals and their music.

Before proceeding to these case studies, we must further address the meaning and place of the fantastic in Italian musical theater, and more specifically the supernatural characters that took part. Setting aside specific and localized uses of terms, it was (and is) broadly accepted that *fantastico*, *fantastique*, or *fantasie* were signifiers of the supernatural in a wide array of literary, musical, and stage works, and that these works are exemplars of

romanticism<sup>6</sup>. As for music, fantastic topics allowed composers to write thoroughly illustrative music, even bending musical conventions for theatrical affect, only for that topical music to become commonplace and even stereotypical as time passed. Some audience members would only accept strange sounding music if it correlated with stage action that justified it. Sometimes modern ears fail to recognize the potency of such music. As for Italian literature and opera, investigations of the fantastic have, so far, been conducted in isolation from ballet<sup>7</sup>. Italian ballets were not unaffected by the literary and musical trends across the Alps and magical elements had long been a part of musical-theatrical and literary works in Italy. By the end of the eighteenth century, especially on the French and German stage, the supernatural had gained new prominence in the categorizing of theater works in which the magic dominated (think of Mozart's *Die Zauberflöte* of 1791, Vienna, as a prime example). For Italian ballets, while the use of magic categorization came later, the supernatural was present already in a few early nineteenth century ballets, as exemplified here by Viganò's *Il Noce di Benevento*. If we take an even broader definition of supernatural to include God-like creatures, then mythological and allegorical characters that had long populated Italian stages would qualify.

The later use of *fantastico* in particular may have been less of a generic limitation than an indication of foreign origin or even a marketing ploy, since the fantastic was all the rage elsewhere in Europe well before the mid-century<sup>8</sup>. Yet, the use of this subtitle in native Italian works *must* have indicated something beyond what was already present on Italian stages, whether supernatural, ultramontane, or extraordinary (the use of *fantastique* in France, on the other hand, indicated a rather specific category in Paris, as has been shown in Joellen Meglin's investigation of the *ballet fantastique*<sup>9</sup>). Kathleen

<sup>6</sup> See footnotes 2 and 26.

<sup>7</sup> See: Ceserani, *The Boundaries of the Fantastic*, cit., pp. 37-45. See also: Guarnieri Corazzol, Adriana, *Fantasmî, allucinazioni e seduttrici soprannaturali nell'opera Italiana del secondo ottocento*, in Vannoni Alliata, Michela, *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, Venezia, Marsilio, 2002.

<sup>8</sup> Furthermore, before the term *fantastico* was in use, other terms sufficed. For example, Viganò's *Il Noce di Benevento* (1812) was *allegorico*; Cortesi's first *Silfide* productions of the 1830s were *mitologico*. Sowell sees *fantastico* as an indication to audiences of a kinship with the French *ballets blancs* but calls for more research, writing: «The adjective *fantastico* indicates the equivalent of what has become known as the *ballet blanc*: repertory featuring a magical element or supernatural creatures such as sylphs, wilis, nymphs, and ondines». Sowell, *A Plurality of Romanticisms*, cit., p. 47 and note 12.

<sup>9</sup> Meglin, Joellen A., *Behind the Veil of Translucence: An Intertextual Reading of the Ballet Fantastique in France, 1831-1841, Part One, Ancestors of the Sylphide in the Conte Fantastique*, in «Dance



Kuzmick Hansell, Manuela Jahrmärker, and Debra Sowell are among the few scholars to have considered the Italian *ballo fantastico* in any detail<sup>10</sup>. They agree that this term often indicated a special supernatural and foreign-sourced variety of stage work, and point out that it appeared earlier in ballet than in opera<sup>11</sup>. Its arrival in the late 1830s and throughout the 1840s can reasonably be linked to the import of foreign supernatural ballets. Yet Viganò's *Il Noce di Benevento* employed *allegorico* instead, presenting a native Italian witch legend. This will serve as a reminder that the topoi that later belonged to the fantastic—that is: demons, witches, and fairies—were already present earlier in the nineteenth century and the allegorical and mythological date back to the very beginnings of musical theater<sup>12</sup>.

As far as the place of fantastic works in Italian ballet as a whole, they were only a portion of a considerable output<sup>13</sup>. Remember that the practice in the first half of the century in the main theaters was a *gran ballo* (usually *storico*) between opera acts and a lighter *ballo di mezzo carattere* at the end of the evening. Since each ballet was a substantial entertainment of its own, this made for long theatrical evenings. After the mid-century there was a decline in ballet numbers (but with more repetitions of a single work) and ballets could be limited to one per evening. A perusal of theater chronologies gives one an accurate picture of the proportion of *balli fantastici* amongst the ballets and operas given each season at a theater. For example, according to Romani's chronology, there were 84 ballets given at La Scala during the decade lasting from 1840-1849. Of these, 16 were called *fantastico*<sup>14</sup>. Across the Italian peninsula, there were in fact hundreds of unique ballets with the designation *ballo fantastico* and *azione fantastica* from the 1840s through the 1880s (and others with supernaturals not labeled fantastic), but they were a minority genre. Somewhere between 35-45 “new” fantastic ballets were produced per decade

Chronicle», vol. 27, n. 1, 2004, pp. 67-129.

<sup>10</sup> See Sowell, *A Plurality of Romanticisms*, cit., and Hansell, *Theatrical Ballet and Italian Opera*, cit.. Jahrmärker investigates the supernatural more broadly, in both ballet and opera, and across the entire century, and also discusses painting, literature, and the Scapigliatura movement. See: Jahrmärker, *Themen, Motive Und Bilder Des Romantischen*, cit..

<sup>11</sup> Jahrmärker, *ivi*, pp. 33-34, 40-41, 46.

<sup>12</sup> Jahrmärker makes this point on several occasions. *Ivi*.

<sup>13</sup> For a still useful survey of the dominant stories in Italian ballet libretti for the period, see: Cohen, Selma Jeanne, *Virtue (Almost) Triumphant*, in «The Dancing Times», March 1964, pp. 297-301. See also: Sowell, Debra H., “*Virtue (Almost) Triumphant*”. *Revisited: Of Sylphs and Silfidi*, in «Dance Chronicle», vol. 18, n. 2, 1995, pp. 293-301.

<sup>14</sup> Romani, Luigi, *Teatro alla Scala: cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati in questo teatro dal giorno del solenne suo aprimento sino ad oggi*, Milano, Coi tipi di Luigi di Giacomo Pirola, 1862, pp. 96-110.

between 1840-1880, at the major theaters, and these were spread among a great many choreographers (for example, in the 1850s my list included 30 different choreographers, and over 18 different cities and theaters). Statistics aside, there were surges and dips in popularity from theater to theater<sup>15</sup>. For example, a surge of fantastic ballets occurred in 1843-1844 with the imports of *La Sylphide* and *Giselle*. A second surge appeared between 1852-1853.

Even at the height of popularity of fantastic ballets, the critics were generally divided<sup>16</sup>. The evidence suggests tension with the uneven successes of these ballets, perhaps reflecting the uneasy compromises made by choreographers in fashioning foreign-sourced topics to Italian ballet norms. One of the most common themes in criticism of ballets in general was when a ballet was deemed to have had too much dancing and had failed to advance the action. This is especially relevant to the French romantic imports and thus important in assessing the *ballo fantastico*. It is an oversimplification to claim that *fantastico* indicates an Italian ballet genre in the strict sense, but the term was certainly used intentionally<sup>17</sup>. Since Italians sometimes treated supernatural and fantastic elements with suspicion, especially in German and French iterations, we might best view *fantastico* as signifying the influence of foreign elements, rather than just supernatural substance<sup>18</sup>. A benefit of studying the music for these ballets is to link fantastic scenic-topics to others more familiar to Italian

---

<sup>15</sup> The designation first appears in the 1830s, with Salvatore Taglioni's *Faust* for San Carlo in Naples (1838) as an early specimen of Italianate origin by a composer who we could consider an "early adopter" of the fantastic. In the 1840s we see a spike in fantastic ballets. For example, the years 1843-1844 saw the import and adaptation of *Giselle* and *La Sylphide*, with several other fantastic ballets alongside them, at theaters across Italy. Another surge in fantastic subjects seems to occur in 1852-1853. The *very* rough statistics I provide here are based on a database I created by searching for catalogued libretti with the designation *fantastico/a*, and eliminating as many repeats as possible to discern roughly how many unique ballets were created, where they were given, and by whom they were choreographed. My on-line search included the main collections in the United States at Harvard, the New York Public Library, and Brigham Young University, and Italian and European libraries and archives that are on-line (a wealth of libretti can be found at the Bayerische Staatsbibliothek). This account can not be considered exhaustive, but it is the first step in grasping the placement of fantastic in the repertoire.

<sup>16</sup> Only a sampling of criticism is provided here in the ballets discussed below. See also the criticism of ballets by Cortesi and Casati in Sowell, *A Plurality of Romanticisms*, cit.. Many other scholars cite uneven criticism of French imports. See Di Tondo, *The Italian Sylphide*, cit.

<sup>17</sup> There are at least two reasons strict categorization might not be at work. First, a ballet might not always be presented with the same subtitle (or even title) as it moved from theater to theater. Second, there were ballets with fantastic elements that were not labeled as such.

<sup>18</sup> It is clear that a deeper understanding of Italian ballet sub-genres is needed in music and dance scholarship. Hansell, Jahrmärker, and others have identified the great need (and difficulties) in studying the music for these ballets. Jahrmärker writes: «Vermutlich muß man gleiches auch für die musikalische Komponente annehmen, von der oft aber nichts erhalten scheint, in manchen Fällen nicht einmal der Autor bekannt ist» (Jahrmärker, *Themen, Motive Und Bilder Des Romantischen*, cit., p. 40).

audiences, such as the mythological or allegorical. My intention here is not a comprehensive genre study of the *fantastico*, but again, I do suggest that the terms *allegorico* and *fantastico* were entangled during this period. As for the music, it is apparent that topical music proliferated and was borrowed and traded between works and composers.

Out of the many fantastic ballets to choose from, I selected four with extant musical scores and libretti, from different decades, composers, and choreographers. All were successful in the theaters. I did not take it for granted that the music *would* signify the supernatural – yet, musically specific illustration of the magical, marvellous, sublime, terrible, and so on had long been practiced by composers. As shown by David Buch, the musical techniques used to depict these topics flowed from the stage into instrumental genres during the Enlightenment<sup>19</sup>. I have observed that the devices used in early nineteenth century ballet scores could even resemble earlier Baroque rhetorical devices. These observations hold true in Viganò's ballet scores, which drew from theatrical and instrumental works alike. The sinking motives as the Vestal Virgin slowly descends into her grave as she is buried alive in *La Vestale* (1818), the swirling figures that represent “Il Tartaro” (The Underworld) in *I Titani* (1819) and the thunderstorm in *Il Noce di Benevento* all come from a long tradition of theatrically illustrative music that continued through the nineteenth century, passed back and forth between the stage and instrumental music enjoyed in concert halls, salons, and domestically.

### **I: *Il Noce di Benevento* – Fantastic in the guise of an allegorical ballet with witches and demons**

Viganò's much-loved *Il Noce di Benevento* (premiered at La Scala in the spring of 1812, and given again the next spring) was ahead of its time in terms of the trend for the fantastic that occurred decades later. Yet, it presents an Italian fantastic tale at the beginning of a period regarded by many as “romantic”<sup>20</sup>. It is important because we can observe the transalpine influence of magic and magic plays, stemming from Viganò's time in Vienna<sup>21</sup>. However, this firmly

<sup>19</sup> Buch, David J., *Magic Flutes & Enchanted Forests: The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater*, Chicago, University of Chicago Press, 2008. This flow was not in one direction, as early nineteenth-century pastiche ballet scores in Italy sometimes included instrumental music to depict stage events. Viganò's pastiche scores from his time period in Milan are excellent examples of this practice.

<sup>20</sup> See footnote 2.

<sup>21</sup> This ballet was first given in Vienna. Its Italian premiere was at La Scala in 1812. *Il Noce di*

Italianate tale serves as a reminder that the fantastic was not entirely new on the Italian stage when it surged in the ballets during the middle decades of the century (just as Rossini's *Cenerentola* can serve as an early operatic fairy tale example, even if it avoids overt magic in favor of a more realistic telling). While *Il Noce di Benevento* did not have the designation *fantastico*, it gives us an indication of the early wandering of fantastic subject matter between foreign and Italian theaters, which perhaps paved the way for Italian ballet's earlier acceptance of fantastic than in opera. In this overtly supernatural ballet, which was commonly called *Ballo delle Streghe* [Witches' Ballet]<sup>22</sup>, two female witches visit an enchanted tree and meddle in the lives of a couple out hunting. The allegory is a fable on the triumph of reason over error. Performances stretched from 1812 (it was given in Vienna previously) to Giulio Viganò's (brother of Salvatore) revival in 1822, Serafini's 1840s restagings, and even a late production in 1864 by Viganò's nephew Edoardo. This is an example of how allegorical and supernatural sometimes link in the Italian ballet, as will be shown again in *Bianchi e negri*.

#### *Italian origins*

The legend itself is of Italian origins, adapted by Viganò and Giovanni Gherardini for a ballet in four parts. Even though the story was well-known to audiences, most scenarios for *Il Noce di Benevento* cite earlier Italian sources regarding witches' gatherings at the famous tree: *Del Congresso Notturmo delle Lammie* by Girolamo Tartarotti (1749) and Canto 4 of Lorenzo Lippi's *Il Malmantile racquistato* (1688)<sup>23</sup>. Despite their age, these sources provide some context for contemporary thinking. In *Del Congresso Notturmo*, Tartarotti links the practice of witchcraft with the cult of Diana, thus linking classical to the allegorical. Of course, whether witches or goddess cults, dancing is integral to

---

*Benevento* was drafted by Giovanni Gherardini, who also worked with Rossini. See: Sasportes, José, *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011.

<sup>22</sup> «Giornaletto, Ragionato Teatrale N. LIX, Milano I. R. Teatro Alla Scala», *Giornale teatrale, ossia, Scelto teatro inedito*, vol. 30, 1822, pp. 453-456.

<sup>23</sup> See: Tartarotti, Girolamo, *Del congresso notturno delle lammie libri tre; s'aggiungono due dissertazioni epistolari sopra l'arte magica*, Rovereto, A spese di Giambatista Pasquali Libraro e Stampatore in Venezia, 1749. This title translates as *Nighttime gathering of the witches/nymphs...* and it was republished in 1799. See: Lippi, Lorenzo, *Il Malmantile racquistato*, Luigi Portirelli Soc. Tipogr. de "Classici Italiani", 1807. All scenarios examined for this ballet contained at least these footnotes, and some later *libretti* contained many more footnotes explaining the plot. See, for example, Franz Xaver Süssmayr and Salvatore Viganò, *Il Noce di Benevento ballo allegorico*, Torino, Onorato Derossi Stamp. e Lib. del R. Teatro, 1825; see also: Viganò, Salvatore and Viganò, Edoardo, *Il Noce di Benevento: ballo allegorico in quattro atti: da rappresentarsi nel teatro Vittorio Emanuele nel carnevale-quaresima 1864-65*, 1864.

the folklore. There is a necessity for the supernaturals in this ballet to dance - whether witches, fairies, sorceresses, or allegorical characters. *Il Malmantile*, a mock-heroic epic poem, likely accounts for the ballet's light character as a moral tale<sup>24</sup>. Finally, this ballet is significant because, while it might be an anomaly, it certainly represents an early example of a thoroughly Italian "fantastic" topic, and it was a celebrated work in its day<sup>25</sup>. Furthermore, it is a ballet by Viganò, who in his time was called romantic and carried back to Milan the influences from foreign stages, perhaps especially in this particular work<sup>26</sup>.

In this ballet, fantasy abounds as allegorical characters mix with witches and demons. The cast list includes a good witch and a bad witch, Youth, Humility, Old Age, Caprices in the form of little devils dressed in women's clothing, Volubility, Pride and Vanity. One of the sidekicks is Narcissus. The first

<sup>24</sup> The legends about this famous walnut tree apparently date back to the thirteenth century. The libretti state at the outset that this folklore is well known and cites a few Italian sources about witchcraft (see note 22). In *Del congresso notturno delle lammie*, Tartarotti attempts to dispel beliefs in the supernatural, tracing them to the cult of Diana. "Lammie" refers to pagan nymphs, or fairies that resemble witches. One of the best sources that I found for nineteenth century use of the word "lammie" was from Leopardi's *Zibaldone*, written in the early nineteenth century, though not published until later. See pp. 979-981 of the translation: Giacomo Leopardi, *Zibaldone* [in English], trans. by Michael Caesar, Franco D'Intino, and Kathleen Baldwin, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2013. In the libretto from Edoardo Viganò's Torino staging in 1864, many more footnotes are added. For example, here is a footnote about the good and bad witches: «Sotto le sembianze di queste due streghe si rappresenta quella disposizione al bene o al male, che dirige tutte le azioni umane; cioè a dire queste due streghe sono l'immagine materiale de' due Genii, l'uno buono e l'altro cattivo, che, secondo l'opinione degli antichi, accompagnano l'uomo dalla culla infino alla tomba *Martinazza* è qui presa pe[[l] Genio benefico, e *Canidia* pel Genio malefico» [Under the guise of these two witches is that disposition to good or evil, that directs all human actions, that is to say these two witches are the material image of two Genii, the one good and the other bad which, in the opinion of the ancients, accompany man from cradle to grave. Here Martinazza is the good sorceress and Canidia is the evil sorceress]. See also: Salvatore Viganò and Edoardo Viganò, *Il Noce di Benevento*, p. 6. Here the witches are qualified as the good and bad side of human nature (in other words as further allegories, rather than truly supernatural).

<sup>25</sup> Praise was not universal, however. Ritorni had suggestions for improvement (see: Ritorni, Carlo, *Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganò e della coregrafia e de' corepei*, Milano, Guglielmini e Redaelli, 1838, pp. 54-64. See also the 1826 review of the *La Scala revival* *Il Noce di Benevento* [in English], in *The Parthenon: a magazine of art and literature*, Black, Young and Young, n. 15, December 1825, pp. 363-365. The author calls the ballet an «absurd allegory» but has high praise for the music.

<sup>26</sup> Interestingly, Viennese magic plays had an Italian influence of their own through Carlo Gozzi (1720-1806). Jahrmärker writes that Gozzi's fables had faded in Italy by the end of the eighteenth century, but were quite popular in Vienna, where they were incorporated into the repertoire of Viennese magic plays: «Trotz des großen Erfolgs der *Fiabe* konnten sie sich nicht lange halten; und am Ende des Jahrhunderts war Gozzi in Italien vergessen. Ganz anders jenseits der Alpen. Dort ließen sich seine Märchenspiele in das Repertoire des Wiener Zauberspiels eingliedern, etwa in Ferdinand Raimunds *Der Verschwender* oder *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*». Jahrmärker, *Themen, Motive Und Bilder Des Romantischen*, cit., p. 42. The Milanese during Viganò's time were exposed to German literary trends, especially through «Il Conciatore», and Schiller and Shakespeare were adapted in ways seen by contemporaries as "romantic". See also footnote 2.

paragraph of the scenario admits to the silliness of superstition itself, attributing it to «silly women», and stating: «About this vain and superstitious belief, this story is imagined»<sup>27</sup>.

### *Synopsis*

The spectacle opens with a horde of witches and demons, accompanied by violent storms (storms and witches together are a common trope). The young huntress Dorilla comes to rest under the walnut tree (the magical tree of the legend), and while she is sleeping, two witches hover over her, and compete, both jealously aspiring to possess her. Canidia (the bad witch) wins the fight with a giant stag, while Martinazza (the good witch) converts a bush into a great lantern (of Reason)<sup>28</sup>. Canidia awakens the beautiful Dorilla, but blocks her from shooting the enchanted deer, instead kidnapping her with the help of a *Farfarello* (a little devil)<sup>29</sup>, into its bosom. Roberto (Dorilla's husband), who is looking for her with his «imbecile» sidekicks<sup>30</sup>, is likewise captured by the good Martinazza and brought into the lantern of Reason. In the second Act, Dorilla, inside of the deer, is courted by Youth, Virility, and Old Age embodied as three lovers. Roberto can see her and, angry, wants to attack, but is stopped by the Fairy. Dorilla meanwhile is charmed - Old Age calls upon the Caprices who present her with riches and clothing, on which she happily spends his money before dispensing with him and moving on to the other two. Roberto, when he can again see Dorilla «in the throws of vice» becomes so angry that he throws himself at her. She, astonished and realizing her error, asks Old Age for protection (he is thrilled). He threatens Roberto and his companions who reach for their swords but are immobile because of the witch Canidia. They are not allowed to see any more (and neither is the audience), as the theatre returns to the forest of Benevento. In the third act, Martinazza bends the three Caprices to her will, and uses them to try to aid Roberto in killing the deer

<sup>27</sup> See the libretti cited in footnote 23.

<sup>28</sup> «Ad un cenno di Martinazza si converte un cespuglio in una grande lanterna (simbolo del lume della Ragione); ed ai comandi di Canidia apparisce dal canto apposto uno smisurato cervo (col quale è figurato l'Errore): nasce allora una fiera baruffa tra la due maliarde, ma Canidia ne rimane vittoriosa; e Martinazza tra l'onta e lo sdegno si fugge dentro alla sua lanterna, aspettando tempo e luogo di soggiogare l'avversaria». Franz Xaver Süssmayr and Salvatore Viganò, *Il Noce di Benevento Ballo Allegorico*, Torino, Presso Onorato Derossi Stamp. e Lib. del R. Teatre, 1825, pp. 55-56. Synopsis and all quotes derive from this libretto.

<sup>29</sup> The term *farfarello*, indicating a devil or elf-like creature appears in Dante's *Inferno* and, almost contemporary to Viganò, Giacomo Leopardi's moral tales *Operette morali* written after 1824.

<sup>30</sup> Foolish sidekicks are common in many types of theater.

(with a drum, a cabbage, and a spear). This fails, and Martinazza tries again by sending a shepherd with a horn, a butcher with a rope, and a carpenter with a saw to cut the horns. Canidia responds with the deer spewing fire, forcing only Roberto to enter the lantern alone. The two fools who had accompanied him are seduced through vanity into the belly of the deer. Roberto is provided with a pumpkin, branch of chestnut, and ax, to once again try to defeat the deer. But Dorilla, realizing the threat and taking the advice of Canidia, disguises herself as a milkmaid, seducing Roberto to drink the «milk of oblivion». He is however, able to enter and lead Dorilla back to the laws and duties of reason. He then defeats the deer, whose demon disappears in the air. Through the superhuman powers of Martinazza, the forest is transformed to a «delizioso» garden of Reason, where Canidia is captured in a cage along with the «imbecile» companions. Dorilla throws herself into the arms of Roberto. The fourth Act consists of sacred and celebratory dances.

#### *Context and music*

This ballet is dominated by supernatural characters and their music, even while the fable demonstrates a celebration of reason<sup>31</sup>. Unlike Rossini's roughly contemporary *Cenerentola* (Rome, 1817), which was also based on a fairytale, this work's witches and fairies are not turned into realistic characters (the role of the Fairy Godmother in *Cenerentola* is turned into a more realistic philosopher). Furthermore, the witches have their own specialized music, mostly by Franz Xaver Süssmayr<sup>32</sup>. Some of this music far outlasted the ballet, with one selection becoming the main theme upon which Paganini set his famous orchestral variations titled *Le Streghe Opus 8*, of 1813 [*The Witches*, also known as *The Witches' Dance*]. The theme was then used in the ballet *La Sylphide* (Taglioni, Schneitzhoeffler, Paris, 1832) to signify Madge the witch. Thus, as David Buch observed for the previous decades, we have an example of theatrical music migrating to the instrumental musical world (and then, of course, back to the theater in a fantastic French ballet!).

<sup>31</sup> I have set aside the obvious symbolism and, to modern sensibilities, the gendered representations in this tale ("silly" female superstition, male Reason, female vice and vanity, wild nature tamed into a garden of reason, and so on) in order to focus on musical rendering of the witches.

<sup>32</sup> Franz Xaver Süssmayr, famous for his completion of Mozart's *Requiem*, was an Austrian composer who worked with Viganò during his time in Vienna. Apparently he supplied the music for the danced portions of *Il Noce di Benevento*, while Viganò himself may have written some of the mime music.

The ballet opens with a *Congiura delle Streghe e Diavoli* [*Conspiracy of the witches and devils*] (see Example 1 below<sup>33</sup>). It is marked *Grave*, with many dotted rhythms and frequent shifting between *forte* and *piano*, all which lend it a mysterious but comic quality. To modern sensibilities this music may seem tame, but consider this review, likely of the 1822 revival in Milan, which describes this scene with musical detail:

A uniform succession of notes performed on the oboes, violins, and violincellos, comically represents the harsh accents of the witches, whose hobbling motions are marked by the second violin and bass. Next comes the dance of the witches, one of the most admired pieces in the whole ballet... A storm suddenly arises, and the witches take flight.<sup>34</sup>

The quick flourishes that slide into the opening and closing chords suggest a storm, and indeed these flourishes swirl in the third number «Temporali» (very much resembling Baroque storm music, Jean-Philippe Rameau comes to mind). Following the opening *congiura* is a *Contraddanza delle streghe* [*Witches' contradance*], shown in Example 2 below. It is initially a cheerful affair in duple meter, E-flat major, retaining the key of the opening. To modern ears again this might not seem overly demonic, but this theme would go on to become the musical material for Paganini's variations and was borrowed by Schneitzhoeffter for *La Sylphide's* witch, Madge. Its witchy appeal certainly resonated with audiences outside of Milan as this seemingly cheerful bit of music, at least in the first section, ended up having a long life associated with witches<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> Examples 1-3 were transcribed from: Franz Xaver Süssmayr, Salvatore Viganò, and Giulio Viganò, *Il noce di Benevento: ballo allegorico*, Biblioteca di musica, anno 3, classe 2, Milano, Ricordi, 1822 (John Milton and Ruth Neils Ward Collection, Harvard Theatre Collection).

<sup>34</sup> «Parthenon», cit., p. 363.

<sup>35</sup> Paganini's variations were reduced for piano and for violin solo, which may have been the primary form in which they were transmitted. In later iterations, the theme of this dance was often presented in a minor key, as in some of Paganini's variations. Though this number appears only once in *Il Noce di Benevento* (as far as can be discerned from the published piano score) and is in major, the theme appears in minor during certain parts of Taglioni's and Schneitzhoeffter's *La Sylphide* of 1832, where it is still easily recognized, but is transformed into a recurring theme for Madge the witch. Paganini's *Witches Dance* is still published and used today as a teaching piece in the violin repertoire (and is specifically part of the Suzuki violin method).



**Example 1: *Il Noce di Benevento* (Viganò, Süssmayr), *Congiura delle Streghe e Diavoli*.**

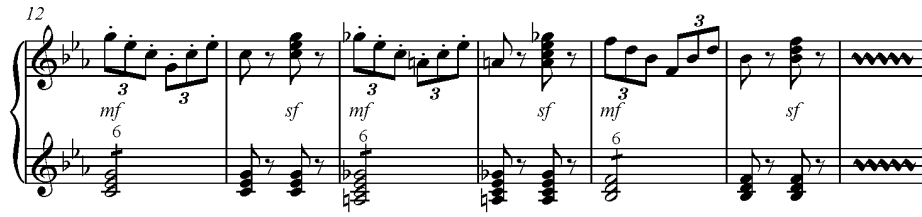
SCENA 12 Congiura della Streghe e Diavoli.

N° 1.

Grave

**Example 2: *Il Noce di Benevento* (Viganò, Süssmayr), *Contraddanza delle streghe*.**

Allegretto



Note the rhythmic character of the Allegretto with dotted rhythms mixed with triplets (perhaps briefly suggesting a tarantella?). The *sforzandi* on the second beat in the second part, which hover on diminished and minor harmonies, provide a dissonant contrast to the cheerful opening, suggesting the more sinister nature of these supernatural characters. It is noteworthy that this is one of the first events of the ballet, signifying that it is expected that witches will dance when they gather. Witches' Sabbaths and gatherings are well-documented on the European stage during the nineteenth century, and reaching back into history, with a rich iconography that often depicts women, sometimes scantily clad, together with demons, gathering at night in wild places<sup>36</sup> (see the scene depicted in Figure 1). We will see that this scenic-topic repeats in later ballets (and operas).

Later in the ballet, an *Agitato* (number six of the piano score) is a danced contest between the two witches in a quick 3/4 time and F-minor, praised in 1822 by the same author cited above as «very original»<sup>37</sup>. The character of this is urgent and punctuated by *sforzando* markings. See Example 3, below.

**Example 3: *Il Noce di Benevento* (Viganò, Süßmayr), n. 6, *Agitato*, *Contesa delle due streghe* [Argument of two witches].**

N.º 6  
ALL.tto  
Agitato

Contesa delle due streghe

<sup>36</sup> Famous contemporaneous examples of Witches Sabbaths abound, from Goethe's *Faust* (Part I, 1808) and its many spawn. Witches gather in Berlioz's *Sinfonie Fantastique* (1830) or the ballet *La Sylphide* (1832). Shakespeare's *Macbeth* was 200 years old and still a favorite on the European stage, with its Italian operatic stage debut in Verdi's *Macbeth* of 1847. In the 1830s, the polygraph Defendente Sacchi wrote about witches in *Le Streghe. Dono del Folletto alle Signore presentato da D. Sacchi*, Milano, Manini, 1830?. In the opening is a vivid description of a nighttime witches' Sabbath. This reads much like a description in a libretto, but there is nude obscene dancing, as described in the description preceding Figure 1 below.

<sup>37</sup> «Parthenon», cit., p. 363.

5

10

16

21

25

29

33

37

This music must have accompanied the action where the two witches fight over the sleeping Dorilla. The waltz feel, if we can call it that, is disrupted by the accents and *sforzandi*, again on beat two of each measure. The rhythmic consistency of the opening phrases leads to more agitated figures. While Example 3 ends in suspense on a half cadence and pause (m. 39), this is only

midway through the number<sup>38</sup>. The music continues on in similar fashion, with internal repeats, before culminating in Canidia's victory. This music is rhythmically consistent and relatively normal in its initial phrasing (see how measures 1-4, 5-8, and 9-12 behave as equal phrases, melodically, harmonically and rhythmically similar). For the most part, this music is regular enough to be a dance (relative to the irregular features of typical action and mime music), yet it accompanies the action. In imagining this scene then, the witches' fighting is dance-like, regulated by the music, and the section long enough to have been a major event, not passed over but relished for many measures. Even if the music contains markers of supernatural (minor key, off-beat accents, a build in tension), the danced feel normalizes the scene, and marks dancing again as something that witches do (thus, dancing is natural to supernatural beings). This notion is further supported by the use of the *contraddanza* earlier (Example 2) for the same characters. Was that dance perhaps carried out using the figures and formations of social country dance, still popular in Italy during the nineteenth century and familiar to those in the audience? Finally, the composition of witch music is not overly dark, underlining the light character of this ballet, especially in opposition to the more epic and serious music in the tragic coreodrammas of Viganò. These examples do well to demonstrate the musical-scenic topics of witches and storms from the first three decades of the century, for a native Italian fantastic ballet by one of the century's most influential choreographers, with music by a well-known Austro-German composer (Viganò's ballets for La Scala usually mixed Italian composers with borrowed works from across the Alps and new specially composed music). The ballet was given in the decades after Viganò's death in 1821. Ricordi published the music discussed here in a piano reduction with Giulio's 1822 staging at La Scala. Even later restagings of *Il Noce di Benevento* occurred in the 1840s and 1860s.

As an aid to visualizing this ballet, and to bridge the gap between the imagery of witches on the Italian peninsula between the early and mid-decades of the nineteenth century, when the ballet *Fausto* was presented on stage, consider the illustration and description from Defendente Sacchi's *Le Streghe. Dono del Folletto alle Signore presentato da D. Sacchi* published in Milan around 1830

---

<sup>38</sup> A common trait of Italian ballet scores of this period is for each number to link to the next. Closed forms are avoided but pauses also abound, especially within the mime music.

as a literary compendium of the supernatural. The illustration (see Figure 1) matches well with iconography of witches' Sabbaths that appeared on Italian stages and beyond. Sacchi wrote about witches much like descriptions found in libretti, except here there is nude, obscene dancing:

In un lato bolle una pentola immane sopra un fuoco ardente; in un altro le streghe si gittano ignude, menano danze oscene, portando in mano una candela accesa, e a certe cadenze sospendono il ballo e vanno a baciare maestro Leonardo. In un angolo più appartato si confondono amori nefandi di streghe, di folletti, di maghi, nè si conosce parentela o rispetto conjugale.<sup>39</sup>



Figure 1: Illustration from Defendente Sacchi's *Le Streghe* (1830?) showing a witches' Sabbath.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Sacchi, *Le Streghe*, p. 15 [On one side bubbles a huge pot on a burning fire; on the other the witches throw themselves into it naked, leading obscene dances, carrying in their hands a burning candle, and on certain cadences they suspend the dance and go to kiss master Leonardo. In a secluded corner the nefarious loves of witches, goblins, and magicians mingle, knowing neither kinship or conjugal relation].

<sup>40</sup> *Le Streghe, dono del Folletto alle signore presentato da Defendente Sacchi*, [1831], Frontispiece. Engraving. General Research Division, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations. Used with permission.



## II. *Fausto*: archetype of supernatural drama in its Italian ballet versions

No discussion of supernatural in the theater would be complete without Faust. This legend was attempted many times as a ballet in Italy, by different choreographers, and each time with different music. Salvatore Taglioni presented his *Faust* ballet (*azione fantastica*, with music by Robert Gallenberg and others) in Naples in 1838, with a tragic ending for *Faust*, little success with the public, and problems with censors. Jules Perrot fashioned the topic for La Scala in 1848 as the fantastic element was in full swing amidst revolutionary turbulence, but again with little success (*Faust, gran ballo fantastico* with music by Giacomo Panizza and others, Margherita was danced by Fanny Elssler, Mefistofele by Perrot). Antonio Cortesi's *Fausto* of 1849 was the most successful (premiered at the Teatro della Pergola, Florence, with music by Luigi Maria Viviani). It was remounted in the following decades<sup>41</sup>. Both Perrot's and Cortesi's ballets resulted in piano reductions, but Cortesi's *Fausto* reduction was of the entire ballet, rather than «pezzi scelti» or chosen pieces<sup>42</sup>. There were several other Faustian ballets by other names<sup>43</sup>. Indeed, the mixed fates of these attempts illustrate the Italian ambivalence toward even the most popular fantastic tale of the nineteenth century<sup>44</sup>.

By the late 1840s Cortesi was experienced at adapting French fantastic ballets for the Italian stage, having presented successful versions of *La Sylphide* and *Giselle* that decade<sup>45</sup>; he had also created many grand historic-dramatic

<sup>41</sup> Later productions, for example, took place at the Teatro Regio, Torino, Carnevale 1851-1852 (alongside another shorter ballet and at least two different operas, Margherita was danced by Carolina Rosati) and the Teatro Pagliano, Carnevale 1861-1862, as well as other theaters. The piano reduction of Viviani's score, completed by Ermanno Picchi, was published by Ferdinando Lorenzi, Florence, in 1852. Francesco Ramaccini mounted a Faust ballet in 1850, likely Cortesi's version. Some of Panizza's music for Perrot's *Faust*, which was more successful outside of Italy, was published in 1848 as piano reductions of selected pieces (many of which involve the supernatural characters) and again in 1883. Some of this music was also adapted for pedagogical uses (see, for example, Oesten, Theodore, *Faust, Ballet Von Panizza. Joyful Strains, 12 Bagatelles on Favorite Melodies, Free from Octave Passages & Carefully Fingered & Arranged For [sic] the Use of Teachers by Theodore Oesten*, Boston, Oliver Ditson, 1855).

<sup>42</sup> Fortunately, the autograph full score for this ballet is also available, and digitized via Internet Culturale ([www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it)). Viviani, Luigi Maria, *Fausto (Fausto/Ballo Fantastico in Cinque Grandi Quadri del Coreografo/Antonio Cortesi/Con Musica di/Luigi M. Viviani/Pergola L'Autunno del 1849)*, Autografo. In *Manoscritti musicali di pregio*. Firenze, Biblioteca del Conservatorio di musica Luigi Cherubini, 1849.

<sup>43</sup> Other Faustian ballets included: *Elda o sia Il patto degli Spiriti* (1843) by Armand Vestris and *Kardinuto* by Antonio Monticini (1845).

<sup>44</sup> Those interested in a contemporary literary account of all things supernatural might consult Sacchi, *Le Streghe*. See also footnote 37. There is, of course, a section on *Faust (Il dottor Faust and Margherita di Milano)*, pp. 21-26).

<sup>45</sup> For an excellent discussion of *La Sylphide*'s Italian versions and reception, and especially of

ballets, in line with mainstream Italian tastes stemming back to Viganò's coreodrammas. Furthermore, his *Fausto* was mounted on heels of Verdi's *Macbeth* (also premiered at Florence's Pergola) in 1847 with its prominent witches, which were unusual in Italian opera. Verdi was well aware that the choice of a fantastic topic would be new<sup>46</sup>. Of course, as Jahrmärker points out, the *balli fantastici* of the 1830s and 40s were precursors to the fantastic in Verdi's *Macbeth*. It cannot be dismissed as merely a side note that the musical and visual tumult of the opening witches' gathering was already somewhat familiar in the Italian ballet stage by the time of *Macbeth's* premier (along with the rich history of foreign operas and ballets containing this kind of scenic-topic)<sup>47</sup>.

#### *Faust adapted*

Just as Cortesi had done with Nourrit's libretto for *La Sylphide*, he streamlined Perrot's 1848 libretto. Even though these two *libretti* are obviously related (and both end in the usual Italian ballet apotheosis—Faust and Margherita are united at the end of Cortesi's *Fausto*), there were some major changes in the ballet that went beyond cutting characters and extraneous material from the plot. A comparison of the two Faust *libretti* shows that Cortesi adhered to the typical outlines of an Italian ballet libretto, centering the drama on the love story with a virtuous, happy ending. Perrot's synopsis is more of a novella, rich in detailed description and dialogue and numbering over twenty pages, while Cortesi's was half that length. Of higher literary quality than the typical Italian synopsis, Perrot's version is somewhat more true to Goethe's poem. Cortesi's is a true synopsis, though still containing many elements that betray its foreign inspiration, such as more dialogue.

What stands out the most between the two is the clarity of the denouement

---

Cortesi's adaptation, see Di Tondo, *The Italian Silfide*, cit. For further examples of Cortesi's Italian ballets and a discussion of their Romantic elements, see Sowell, *A Plurality of Romanticisms*, cit.

<sup>46</sup> Verdi decided on a fantastic topic on the heels of the success of foreign-sourced operas such as Meyerbeer's *Robert le Diable* and Weber's *Der Freischütz* in the earlier 1840s, through the same impresario Alessandro Lanari, who first contracted with Verdi to create an opera of the fantastic genre. See: Verdi, Giuseppe, *Macbeth, The Works of Giuseppe Verdi*, edited by Philip Gossett and David Lawton, Series I, Vol. 10, Chicago, Milano, University of Chicago Press; Ricordi, 1983, pp. xi-xii.

<sup>47</sup> See Jahrmärker, *Themen, Motive Und Bilder Des Romantischen*, cit., pp. 112-119 and also footnote n. 130. Verdi employs sylphs and ondines in the danced portions, unlike Shakespeare. Verdi's critics, citing Meyerbeer's *Robert Le Diable* and Weber's *Der Freischütz*, ignored the closer-to-home fantastic Italian ballets that shared the stage with Italian opera during the 1840s (Jahrmärker, *Themen, Motive Und Bilder Des Romantischen*, cit., p. 114).

in Cortesi's *Fausto*. The differences between Perrot and Cortesi are significant: in Perrot's, a flame burns Faust's pact with Mefistofele, while in Cortesi's the actions of Margherita triumph over the devil. In fact, this is depicted quite clearly in the cover of the piano reduction for this ballet (Figure 2 below). We see a wild mountainous landscape in which Margherita wards off Mefistofele, holding a cross in front of her, as she stands between Faust and the demon, grasping Faust's hand. Clearly, she is in charge of her own (and apparently Faust's) salvation. She has the moral high ground. Furthermore, in Cortesi's adaptation of the plot, she is not pregnant and has not murdered her mother, brother, and baby. She is only temporarily found guilty of killing her father—it was actually Mefistofele. Most surprising, but typical of Italian ballet, is the happy ending achieved as Margherita's virtue and piety move Faust to pray with her. Ultimately they are saved and Mefistofele is cast into hell. She is reunited with her father and then agrees to marry Faust despite his age. The ending is hardly tragic.



Figure 2: Cover of *Fausto in piano reduction (Cortesi/Viviani)*<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> *Fausto: ballo fantastico del coreografo A. Cortesi. Rappresentato nell' S. e R. Teatro della pergola. Con musica composta dal Mo. L. M. Viviani. La riduzione per piano del Mo. E. Picchi, ca. 1850-59. Cover. Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations. Used with permission.*



*Faust music*

In *Fausto's* score by Luigi Maria Viviani, several numbers involve witches and infernal spirits. It can be no coincidence that the opening *Preludio* (shown in Example 4) bears great similarity to Verdi's *Preludio to Macbeth* (1847), which also opens with witches gathering in the woods. The full manuscript score for *Fausto* confirms that the musical gestures and orchestration are quite similar, with brass under the stage blasting G-minor fanfares, countered by the orchestra with high piercing gestures in the winds and strings<sup>49</sup>. This is clearly music fit for hell, witches, demons and the like. It is hard not to think that this music is a purposeful quotation of Verdi, a technique that was celebrated in pastiche ballet scores earlier in the century<sup>50</sup>. The music for the witches in Verdi's *Macbeth* is likewise purposefully distinct. Tame-sounding to Verdi's later critics, contemporary audiences found it just right and favored the witches' choruses<sup>51</sup>. This witch music, though relatively new in topic for Italian opera, comes from the same family as ballet witch music already present on the Italian stage. It is no wonder that Viviani copied Verdi, creating an intertext and continuing the cross-fertilization between opera and ballet that stretches back to the pastiche scores of Viganò's ballets.

The sinister Verdian prelude music for *Fausto* sets the scene and is followed by the *Introduzione* where the witches and infernal spirits celebrate a Sabbath with dances (see Example 4, again)<sup>52</sup>. Foreboding tremolos, chromatic passages, syncopated dissonances and swirling motives portray these supernatural characters, similar to the music found in *Il Noce di Benevento* much earlier (but more in minor keys and more dissonant). In number five of *Fausto*, titled *Ridda Infernale [Infernal turmoil]*, where the witches make a potion for Fausto to drink and become rejuvenated, similar swirling motives are heard.

<sup>49</sup> See Giuseppe Verdi, *Macbeth*, full score, the section beginning at measure 11 for comparison: Verdi, *Macbeth*, edited by Gossett and Lawton, pp. 1-2. See: Viviani, *Fausto, Autografo*, Preludio.

<sup>50</sup> Verdi instructed his librettist, Francesco Maria Piave, to set the witches' choruses in a manner «triviali, ma stravaganti ed originali» as cited in Albright, Daniel, *The Witches and the Witch: Verdi's Macbeth*, in «Cambridge Opera Journal», vol. 17, n. 3, 2005, pp. 232-233, fn. 9. Albright concludes that this approach was the nineteenth century version of “camp”.

<sup>51</sup> Albright, *ivi*, p. 223. See also: Rosen, David and Porter, Andrew, *Verdi's Macbeth: A Sourcebook* [in English]. American Institute for Verdi Studies. 1 ed., New York, W.W. Norton, 1984.

<sup>52</sup> Luigi Maria Viviani, Antonio Cortesi, Ermanno Picchi, *Fausto: ballo fantastico* [piano score], Firenze, Ferdinando Lorenzi, 1852 (Harvard Theatre Collection, John Milton and Ruth Neils Ward Collection); alternatively at the New York Public Library (Gift of Lillian Moore): Viviani, Luigi Maria, *Fausto; ballo fantastico del coreografo A. Cortesi. Rappresentato nell' S. e R. Teatro della Pergola. Con musica composta dal Mo. L. M. Viviani. La riduzione per piano del Mo. E. Picchi* [piano score], Firenze, F. Lorenzi [185?].

When he drinks it in the next number (n. 6), the music depicts the potion traveling down his throat with quickly descending passages in the melodic line (all shown in Example 4).

**Example 4: *Fausto* (Cortesi, Viviani, 1852), examples from *Preludio* n. 1, *Introduzione*, n. 5 *Ridda Infernale* (opening), and n. 6 (m. 1-8).**

Largo

PRELUDIO.

3 *sf* *sf* *Ped. ff*

5 *sf*

6 *Ped. ff* *sf*

8 *Ped. ff*

9 *sf* *sf*

Musical score for piano, measures 10-18. The score is written in G major and 3/4 time. It features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. Pedal markings include *Ped. ff* and *Ped. diminuendo*. A dynamic marking of *perdendosi ppp* appears at measure 18. A fermata is placed over the final note of measure 18.

**INTRODUZIONE.** Le Streghe e gli Spiriti Infernali festeggiano il sabato con danze analoghe.

N.º 1.  
**Allegro vivo**

Musical score for piano, measures 1-3. The score is in G major and 6/8 time. It features a driving, rhythmic accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. Pedal markings include *Ped. f* and *ff*.

Musical score for piano, measures 4-6. The score continues the rhythmic accompaniment from the previous system. Pedal markings include *Ped. ff*.

8

11

Durante la quale alcune Streghe fabbricano il liquore che deve fare ringiovanire Fausto.

N.° 5  
ALL.° SPIRITOSO ASSAI

*ff*

6

*p*

10

*f*

16

*Ped. ff*

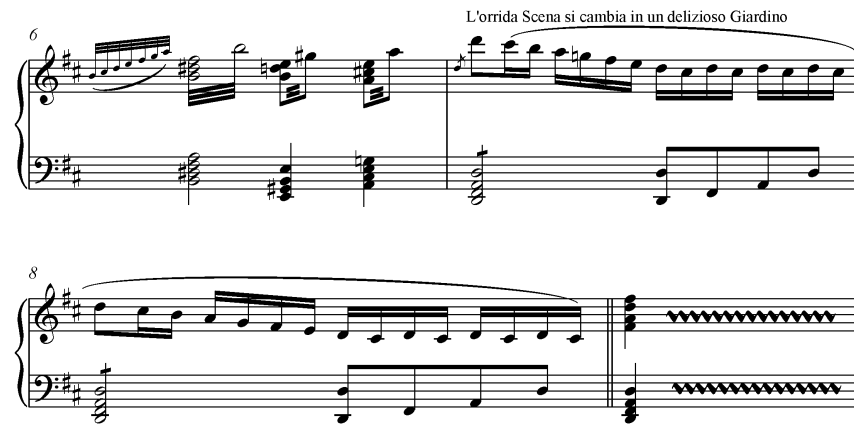
*f*

Fausto beve il liquore

N.° 6.  
ALL.° SPIRITOSO.

3

*ff*



All of this music is typical of Italian ballet's witches, devils, and hell as scenic-topics at the mid-century, with driving rhythms, minor keys, offbeat *sforzandi*, dynamic extremes, swirling gestures, chromatic passages, and a liberal use of dissonant harmonies for affect. Number 6 also shows the illustrative nature of music for pantomime, which constituted the majority of action in the Italian ballo - a trait not emphasized here due to the selection of witches' dances for discussion thus far.

#### *Faust choreography*

Lacking choreographic records, there is some evidence that the spectacles of dances that involved witches and other infernal creatures were quite elaborate and reflected the swirling music with swirling patterns on stage. For example, the danced portions of Arrigo Boito's opera-ballo *Mefistofele* (La Scala, 1868, rev. Bologna, Teatro Comunale, 1875), according to Ornella Di Tondo, includes one such dance involving supernumeraries, choirs, nine little witches, twenty-four female witches, twenty-seven wizards, and twelve elves (there was also a band on stage). According the «disposizione scenica» (published staging manual) by Ricordi in 1877, these groups «follow various configurations (aligning, moving, and stopping in concentric or divergent lines, diagonals, whirling or arching circles and spirals) very actively taking advantage of the stage space vertically and horizontally...»<sup>53</sup>.

Boito was known to have admired the ballets of the choreographer Giuseppe Rota (a prominent Italian choreographer like Cortesi). Though the

<sup>53</sup> Di Tondo, Ornella, *Italian Opera Staging Manuals (Disposizioni sceniche) and Ballet. An Example: Arrigo Boito's Mefistofele*, in *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett Buch*, edited by Michael Malkiewicz and Jörg Rothkamm, Berlin, Vorwerk 8, 2007, p. 161.

choreographer of the danced portions of *Mefistofele* is unknown, it is likely that these parts were similar to large *corpo di ballo* scenes in Italian ballets. Later in *Mefistofele*, the witches again perform a dance during a chorus that is «animatissimo, con salti e gruppi pittoreschi» (highly animated, with leaps and picturesque groups)<sup>54</sup>. The formation of many tableaux, similar to what Marian Smith describes in the French ballet<sup>55</sup>, clearly indicates that this was also a choreographic approach used in Italy, at least for the opera-ballo, and likely for the Italian ballet beyond the era of Viganò (in whose ballets the picturesque tableaux are famous). The instructions for *Mefistofele* specifically indicate that the choreography should follow the intensity of the music:

Keep in mind that the beginning of the movements are not casual, but instead *support and correspond to the musical effects realized by the composer*. The choreographer does not need to study the steps as much as he needs to realize big movements and lines, and picturesque groups; they are witches and demons that make a group of devils and so they must stay in character; this also applies to the choir.<sup>56</sup>

Why was Cortesi's ballet successful? It was adapted to the audience expectations of the time. Cortesi's *Fausto* is an innocuous Faust. While Mefistofele may meddle, and the human characters may have some flaws, they do not willingly commit horrible acts. This is especially true of Margherita. In this way Italian audiences could, just like Faust, have it both ways - that is to say, they could have their Faust drama, replete with witch dances and colorful music and scenic display, but also have the love story in which virtue triumphs and the social order is maintained<sup>57</sup>.

#### **IV. *Bianchi e negri*: historic-allegoric-fantastic ballet based on Harriet Beecher Stowe's *Uncle Tom's Cabin*.**

Giuseppe Rota's ballet *Bianchi e negri*, with music by Paolo Giorza, premiered at La Scala on November 10, 1853<sup>58</sup>. Over the following two decades, it was performed at the main Italian theatres, including the Apollo in Rome, La

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 162.

<sup>55</sup> Smith, Marian Elizabeth, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton Studies in Opera, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2000.

<sup>56</sup> Quoted and translated by Ornella Di Tondo from Boito's *Mefistofele*, 163, from the *Disposizione scenica per l'opera Mefistofele di Arrigo Boito compilata e regolata secondo le istruzioni dell'autore da Giulio Ricordi*, Milano, Ricordi, n. 45401, 1877.

<sup>57</sup> This was a lasting archetype for ballet scenarios. See Selma Jeanne Cohen's libretti analysis in: Cohen, *Virtue (Almost) Triumphant*, cit.

<sup>58</sup> *Bianchi e negri* was but one title. Others include: *Giorgio il negro*, *La Capanna dello Zio Tom*, and variations of these. Additional musical numbers were provided by Marco Aurelio Marliani, Cesare Dominicetti, and Signor Olivieri.

Fenice in Venice and San Carlo in Naples. Based on Stowe's critique of American slavery in *Uncle Tom's Cabin*, a piece of historical fiction, this ballet appeared directly on the heels of her novel's European successes and before the American Civil War. It was aligned with the final stages of the Italian Risorgimento, its themes of social justice tapping into the revolutionary fervor<sup>59</sup>.

#### *Uncle Tom's Cabin as a ballet*

The complexity of Stowe's narrative was difficult to match in any theatrical version, yet the story is fitting for stage drama and theatrical versions of Uncle Tom proliferated in America and Europe. The Italian ballet versions retain the novel's strong anti-slavery and pro-Christian themes, but the story is compressed into a structure of two or three parts of several scenes. There are a smaller number of characters. The resulting libretto adhered more to Italian ballet norms than Stowe's novel. While there were variations to the libretto as it was staged at different theaters, the overall story remained relatively the same<sup>60</sup>. As was common, allegorical scenes form the opening and closing of the ballet. At the opening, the character of Nature creates two races, black and white, which are supposed to live in harmony. The white enslaves the black but Nature restores brotherly love. After this allegory, the action proceeds in a series of scenes containing the mime and dance. The slaves are persecuted, and the protagonist (usually called Giorgio) vows to free all slaves. The slaves

<sup>59</sup> I explore Risorgimento themes in this ballet in: *Risorgimento Themes in Italian Ballets of the Nineteenth Century*, paper presented at the symposium *Italy and the Dance: Dance in Italy, Italian Dance in Europe 1400-1900, for Barbara Sparti (1932-2013)*, 25-29 May 2016, Burg Rothenfels am Main, Germany. It is published in the proceedings: *Risorgimento Themes in Italian Ballets of the Nineteenth Century*, in *Tanz in Italien: Italienischer Tanz in Europa 1300-1900, Für Barbara Sparti (1932-2013)* 4. Symposium für Historischen Tanz, Burg Rothenfels am Main, 25-29 Mai 2016, Tagungsband, edited by Uwe Schlottermüller, Howard Weiner and Maria Richter ("fa-gisis" Musik- und Tanzedition: Freiburg, 2016), pp. 43-56. In one instance the ballet was banned after Rota and Giorza inserted the Marseillaise at a performance in Milan, inciting the crowd to riot, according to the music critic, journalist and patriot, Leone Forti (Fortis) writing under the pseudonym "Doctor Veritas" in the January 1, 1877 issue of «Illustrazione Italiana». See: Doctor Veritas [Leon Fortis], *Conversazione*, in «L'illustrazione italiana», n. 2, 1877, pp. 22-23. For more discussion of the ballet's role in the Risorgimento, and more broadly, Italy's evolving views of America, see: Körner, Axel, *Uncle Tom on the Ballet Stage: Italy's Barbarous America, 1850-1900*, in «Journal of Modern History», vol. 83, n. 4, 2011 and also: Körner, Axel, *Masked Faces. Verdi, Uncle Tom and the Unification of Italy*, in «Journal of Modern Italian Studies», vol. 18, n. 2, 2013, pp. 176-189.

<sup>60</sup> I have analyzed libretti from many different productions and found two versions or version-families of libretti. In one of these, Christian themes are subdued, with the *Codex of Truth* replacing the bible. These secularized versions may have been an attempt to avoid censorship. See: Matilda Ann Butkas Ertz, PhD Dissertation: *Nineteenth-century Italian Ballet Music Before National Unification: Sources, Style and Context*, University of Oregon, 2010, pp. 427-433.

gather to study a banned book but are persecuted by an evil master. Taking a notable turn toward melodrama, the plot at this point includes the slave master's unwanted advances on the «beautiful slave», who is already married to Giorgio and has children<sup>61</sup>. They plan their escape, flee, and are discovered and betrayed in a grand market scene that included character dances. Giorgio is recaptured and put into a warehouse full of sleeping slaves. He has a vision that includes the allegorical character played by the star ballerina, sometimes as «Religion» or «Music, Poetry and Dance», other times called «Il Genio dell'Umanità sotto le spoglie di Enrichetta»<sup>62</sup>. The protagonist then breaks the bonds of slavery itself, freeing all slaves. This *lieto fine* features allegorical characters joining the cast in a final danced celebration. Stowe's complexities are boiled down into singular, stock characters. This allows the story to assume the narrative forms common to the Italian stage. Love and virtue are challenged, but all ends with happy resolution. The necessary ingredients for a typical Italian ballet are present<sup>63</sup>.

#### *Genre confusion*

The ballet was usually labeled *allegorico* or *storico*. In a few cases, however, it also took on the label *fantastico*<sup>64</sup>. It seems hardly to fit into the picture painted thus far of the fantastic ballet in Italy. Yet, Italians largely preferred ballets with non-fantastic plots. Remember, *La Sylphide* was sometimes billed *mitologico* rather than *fantastico* (including Cortesi's *La Silfide* of 1837, or the even earlier

<sup>61</sup> According to several libretti and the musical score: Giorgio's wife Dellay, also a slave, makes her entrance, fleeing the advances of Legrey, the plantation owner. Legrey attempts to isolate Dellay «from [her] family, so that [he can] more easily bend her to his will». When alone with the «pretty slave», he renews his «impassioned declarations of love» accompanied by threats, which she refuses with dignified repulsion, guided by the principles of honesty and love for her husband. This intrigue is not present in Stowe's novel, but it does further establish the need for escape, which is analogous to the opening chapters of Stowe's book. Injustice and intrigue are accentuated by adding Legrey's sexual advances on Dellay and his fracturing of the slave family. In addition to the musical score, see also libretti from productions in 1858, 1858, 1862, 1863, 1871 and 1875.

<sup>62</sup> Most commonly called simply «Enrichetta», the character is explained as both Enrichetta and the «Genius of Humanity» in the Torino libretto from 1857-1858. See: Rota, Giuseppe, *Bianchi e Negri: Azione Mimico-Storica-Allegorica in Tre Parti e Sei Scene: Da Rappresentarsi al Teatro Regio Nel Carneval-Quaresima 1857-58*, 1857.

<sup>63</sup> See Selma Jeanne Cohen's study on plot archetypes in Italian ballet libretti from 1766-1865. Cohen found Italian ballet plots to be quite homogenous with specific sub-genres/archetypes. This plot archetype is that of the triumph of virtue over adversity. Cohen, *Virtue (Almost) Triumphant*, cit., p. 299.

<sup>64</sup> The libretti with this designation are: *Giorgio il negro: ballo allegorico fantastico* (Teatro Apollo, Rome, 1858-1859); *Giorgio il negro: ballo allegorico fantastico* (Trieste, 1858); *I bianchi e i negri: ballo allegorico fantastico* (Teatro Bellini, Palermo, 1871); *Bianchi e negri: ballo allegorico-fantastico* (Teatro Regio, Torino, 1875).



*La Silfide: ballo magico-mitologico* by Luigi Henry 1828). In a sense, *Bianchi e negri*'s historic and allegoric tale of the triumph of virtue fits well into the mainstream of Italian ballet for the period. What, then, made this ballet fantastic? As in the earlier nineteenth century where ballets containing supernaturals might be labeled *allegorico* or *mitologico*, this ballet is the reverse—what is truly a (contemporary) historic topic about social justice, bookended by the requisite allegorical scenes, was labeled *fantastico* only in some cases. Lacking willis, sylphs, witches and demons, this ballet's fantasy came from the allegorical characters such as «Nature» and the «maga benefica» or good fairy: variously named the «genio di umanità» or «Enrichetta» (see Figure 3 below). Perhaps derived from the Stowe's first name Harriet, which was given in Italian editions of *Uncle Tom's Cabin* as Enrichetta, or based on Stowe's *Evangeline*, this character appears in many of the Italian ballet adaptations. She is one key to understanding how this ballet could be *fantastico*. The famous ballerinas Caterina Beretta and the American Augusta Maywood danced the role, which is pictured in the costume design shown in Figure 3.



Figure 3: *Enrichetta*, from *Bianchi e negri*, costume design by Del Buono for the 1862 production at Teatro San Carlo, Naples<sup>65</sup>.

<sup>65</sup> Filippo Del Buono, *Enrichetta*, from *I Bianchi e I Neri/Ballo del Corea[!].O/Gins. Rota/1862*, 1 cartella, figurini: acquerello e tempera, cartoncino e carta (watercolor and tempera, cardboard and paper), 1862. Digitized by [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it). Used with permission. To be clear, this production was not labeled *fantastico*, but a study of the libretti shows that of the two versions of “libretto families”, the Naples production fits the second version and belongs to the family of productions that was more often categorized as *fantastico*. The role was danced by Giovanni-

The second key to this ballet's fantastic features is in the allegorical scenes that form the opening and closing of the ballet, a common trait for Italian ballets of the time. The libretto for Palermo, 1871, provides the clue, describing the opening allegory as a *Scena unica, quadro allegorico fantastico*<sup>66</sup>. This opening allegorical scene, appearing in most productions, features the character of Nature who creates two races, black and white, that are supposed to live in harmony. The white enslaves the black but Nature restores brotherly love. The costume design is depicted in Figure 4 below. It makes sense then to explore the music for the scenes in this ballet that were seen as fantastic.



Figure 4: *The allegorical character of Nature in Bianchi e negri, costume design by Del Buono for the 1862 production at Teatro San Carlo, Naples*<sup>67</sup>.

The opening allegorical tableau *Il Caos, Preludio e Introduzione*, sets a serious tone with a gloomy contrapuntal elaboration in C minor. Following a suspenseful preparation on diminished tremolos, an *Allegro* breaks forth in swirling figures and chromatic lines that simulate the “dividing elements”.

Snippets of melody poke out from this texture as the conflict between white

na(?) Adamoli. Caterina(?) Beretta also danced in this production (questions marks indicate that the first names are not given in this synopsis — I have made reasonable guesses). Costumes for Beretta's *pas de trois* with Adamoli and a male dancer were similarly white, and more elegantly decorated.

<sup>66</sup> Paolo Giorza and Giuseppe Rota. *I Bianchi e i Negri: Ballo allegorico fantastico in due parti e sei scene: da rappresentarsi nel R. Teatro Bellini l'anno teatrale 1870–71, 1871.*

<sup>67</sup> Filippo Del Buono, *La Natura*, from *I Bianchi e I Neri/Ballo del Corea*[!].O/Gius. Rota/1862, 1 cartella, figurini: acquerello e tempera, cartoncino e carta (watercolor and tempera, cardboard and paper), 1862. Digitized by [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it). Used with permission.

and black figures begins<sup>68</sup> (see Example 5 below). The music is setting the scene and preparing the audience for the central conflict of the ballet, but this scene is not based in reality. While not necessarily linked to witches, storms, or hell, this music fits that scenic-topic especially when compared to similar musical settings of hell-like Tartaro or other nebulous places inhabited by spirits or mythological characters.<sup>69</sup> It was described in such terms at the time:

For the scene of chaos, the stage was full, [it] took all the wings from the stage, filled the immense space with a curtain — with layers of different colors— in the back [of the stage], a dim, vague light, which was used to make palpable the vast and nebulous shadows of the scene. — The effect was immense.<sup>70</sup>

**Example 5: *Il Caos, Preludio e Introduzione* from *Bianchi e negri***

**IL CAOS**  
**PRELUDIO E INTRODUZIONE**

NEL BALLO  
BIANCHI E NEGRI

MUSICA DI  
P. GIORZA

**ATTO I°.**

N° 1.

**Andante**

<sup>68</sup> This allegory is varied in its presentation between the two version families of libretti (an examination and close comparison of the many libretti for this ballet yielded two groups or families). One account states: «Rising from Earth are two small children one white and the other black. In contest over a fruit the white child knocks down the black one [and] subjects him to his servitude; after such an allegory the darkness returns and the ballet begins».

<sup>69</sup> Ertz, *Nineteenth-century ballet music*, cit., pp. 265-305.

<sup>70</sup> Fortis, *Conversazione*, pp 22-23. The entire passage, given here, recounts the ballet's participation in Risorgimento fervor in the 1850s: «Tolse al palcoscenico tutte le quinte - riempì quell'immenso spazio di velo - a strati di tinte diverse - in fondo una luce vaga, incerta che serviva a rendere palpabili quelle tenebre immense, e nebulose della scena. - L'effetto fu immenso. Ma quel ballo aveva un altro effetto... Ad un certo punto gli schiavi neri si strappavano i collari e li sollevavano in atto di minaccia verso i loro aguzzini - in quel momento si sentiva fremere nell'orchestra quattro battute della Marsigliese. - Era Rota che le aveva volute. L'azione combinata con la musica produsse l'effetto di un fulmine. Il pubblico scattò in piedi - fa una insurrezione di applausi. - Eravamo ai crepuscoli forieri del '59. - Il successo fu tale che la polizia proibì il ballo per qualche tempo» [For the scene of chaos, the stage was full, [It] took all the wings from the stage, filled the immense space with a curtain - with layers of different colors - in the back [of the stage], a dim, vague light, which was used to make palpable the vast and nebulous shadows of the scene. - The effect was immense. But that ballet had another effect... At a certain point the black slaves tore off their shackles and raised them in an act of threat against their tormentors - in that moment one heard quivering in the orchestra four bars of La Marseillaise. - It was Rota who had wanted these. The action combined with the music produced the effect of lightning. The audience jumped to their feet - there was an insurrection of applause. - We were in the twilight before '59. - The success was such that the police forbade the ballet for some time].

6

10 *cres*

13 <sup>8</sup>

15 **Allegro**

17

19

21

23 *p*

27 <sup>8<sup>va</sup></sup>  
*p*  
Gli Elementi si dividono

Detailed description: This page of a musical score contains measures 6 through 27. It is written for piano and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into systems. The first system (measures 6-9) shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 10-12) includes a dynamic marking of *cres* (crescendo) and a vocal line in the right hand. The third system (measures 13-14) features a complex texture with a vocal line and piano accompaniment. The fourth system (measures 15-16) is marked **Allegro** and shows a more active piano accompaniment. The fifth system (measures 17-18) continues the piano accompaniment. The sixth system (measures 19-20) shows the piano accompaniment. The seventh system (measures 21-22) continues the piano accompaniment. The eighth system (measures 23-24) includes dynamic markings of *p* (piano) and a vocal line. The ninth system (measures 25-27) features a vocal line with the text 'Gli Elementi si dividono' and a dynamic marking of *p*. A <sup>8<sup>va</sup></sup> marking is present above the vocal line in measures 27-28.

The next location of the fantastic is in the ultimate scene of the ballet, which features a mime-dance number for the star ballerina (the section is called *Danzante allegorica*). The main protagonist, a slave, has been captured and is back under the ownership of his master. He is kept in a large warehouse full of sleeping slaves. He wants to liberate himself and all of his companions from misfortune. He falls asleep and has a vision. Thus, dancing is justified through his fantasizing an allegory of Music, Poetry and Art (or Religion, depending on the libretto). The vision music is labeled as both a mimed scene and a danced allegory. The otherworldly nature is immediately apparent in the arpeggiated

flourishes that strongly suggest harp. Here is where our prima ballerina, dancing an allegorical role, enters. As described in the music and some libretti, «Giorgio... stands at the feet of the symbolic figure of *Religion* who points to a book in which it is written that all men are equal». A rolling accompaniment with an ornate melody in F major accompanies what must have been either an elaborate solo or *pas de deux*. This could be sylph music, as the trills recall the fluttering of wings (or feet), and the lofting melodic gestures suggest an ethereal being. The opening to this music is in Example 6.

**Example 6: *Bianchi e negri*, n. 11, Larghetto, *Scena mimica danzante-allegorica* (m. 1-17).**

N°. 11.  
Larghetto

3

6 Giorgio sogna di trovarsi libero fra i suoi cari, mentre sta ai piedi della Simbolica figura La Religioso che gli addita un libro nel quale sta scritto esser tutti gli uomini uguali.

8

10

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system (measures 12-13) features a trill in the right hand. The second system (measures 14-15) shows a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The third system (measures 16-17) continues this pattern, with a more complex melodic line in the right hand and a consistent eighth-note accompaniment in the left hand.

Many scenarios mention music as part of the vision, as a «moving melody softens his heart», and «Music, Poetry and Dance inspire him to the knowledge of beauty, and unite in harmony to refine him; in this solemn moment of rapture the sleeping companions awaken and all together raise up prayers of thanksgiving to Heaven...». Some *libretti* actually include a song with lyrics.<sup>71</sup> Thus, the allegory conveniently provides justification for both dance and music, as they inspire the breaking of his bondage. Apotheosis is achieved, and the vision provides an excuse for a non-human character, performed by the prima ballerina, to enter the stage and dance.

It is likely that this is the scene as performed by Amalia Ferraris that so impressed one writer who exclaimed that through the good and graceful Amalia as the «Genio di Humanità» the charm of the dance was able to regenerate the two races: «...the eye is enraptured to follow the rapid leaps, the strong steps, the voluptuous movements of the head, the sweet pose of her person, the academic poses and the lively and elegant embroidery of the feet of this sylph...»<sup>72</sup>. Here, in the critic's description of an allegorical character, we

<sup>71</sup> There is no indication of song and lyrics in the musical score.

<sup>72</sup> See: «Teatri Arti e letteratura», anno 34, vol. 65, 1856-1857, Tip. Government della Volpe al

find concrete evidence of the link between fantastic and allegorical, through the role and execution of the prima ballerina and the structural placement within the drama. Though the best dancers were often described as sylphs, it is this portion *Bianchi e Negri* that further opened the door to the designation of fantastic. Giorza's sylph-like music takes part in this linkage.

#### **IV. *Romantico-fantastico* German-French influence and the Italian willis in *Gretchen***

If the term *fantastico* were not an adequate signifier of French or German supernatural import, then adding *romantico* would surely serve to identify its genre. In *Gretchen: ballo romantico fantastico* by Luigi Danesi with music by Enrico Bernardi and various composers (1868 and after) we have a(nother) successful Italian parallel to *Giselle*, but with its German origins emphasized<sup>73</sup> (this was one of several *Giselle*-like ballets that were mounted in Italy<sup>74</sup>). In fact this ballet can serve as evidence of the fantastic taking hold. If fantastic subjects had not succeeded on some level with Italian audiences, why bother appropriating *Giselle*, again, at all? With performances and restagings in each decade from the 1860s through the 1880s,<sup>75</sup> this ballet successfully combined fantastic elements and pure dance on the one hand, and the Italian preferences for melodrama and pantomime, on the other.

*Gretchen* is at once an obvious intertext to its famous sibling *ballet blanc*, in a German setting. In this ballet the deceived lover, an orphan girl named Gretchen, has died apparently of heartbreak. Her deceiver, the prince Arnold does not know. When the court jester relays this at the wedding of Arnold to Hildegard, he flees into the woods and kills himself in despair (note the lack of apotheosis, which is in contrast with Casati's *Giselle*-like *Lo Spirito Danzante* of 1851<sup>76</sup>). A number of character dances and solos, *pas de deux*, and group dances

---

Sassi, 1856, pp. 95-96.

<sup>73</sup> Jahrmärker has also noted the intertextuality of *Giselle* and *Gretchen*, providing a synopsis of Danesi's ballet, and further noting the dominance of mime, the emphasis of German origins, the influence of Shakespeare, and the ballet's general success. Jahrmärker, *Themen, Motive Und Bilder Des Romantischen*, cit., pp. 79-82.

<sup>74</sup> Sowell shows how Casati's *Lo Spirito Danzante* of 1851 is also an Italian *Giselle*. Sowell, *A Plurality of Romanticisms*, cit., pp. 49-50. *Gretchen* is very similar to the ballet *Ilda* (1868, and after) also by Danesi with music Bernardi. Both contain a Willi *ballabile* in a «Selva Nera».

<sup>75</sup> This ballet traveled to Lisbon in 1869 and was also given post unification, in the 1870s and by Coppini after Danesi in the 1880s; it was sometimes called "storico-fantastico". Some performances were: Teatro Ciniselli, Milan, 1868; La Fenice Venice, 1872; Vittorio Emanuele di Torino, 1875; San Carlo, Naples, 1876-1877, and La Scala, Milan 1885.

<sup>76</sup> Sowell, *A Plurality of Romanticisms*, cit., pp. 49-50.



occur throughout and the Willi's nighttime gathering, which is an extended *ballabile* occurring in the second half. Danesi noted at the end of his preface that he had taken the German mythology and ancient Nordic poetry, and made it his own, lightening the fantastic elements—in order to «advance the action»<sup>77</sup>. Again, we see the striving of the choreographer to balance competing elements, that of the action and mime versus that of the pure dance and fantasy.

A reviewer as late as 1885 wrote a glowing report of the ballet at La Scala, especially praising the dancing that reminded him of Rota, the setting, and lighting effects (even though the writer was somewhat surprised by the ballet's success). Calling it a «fantastic melodrama transported into choreography», the writer praised the music as «spontaneous, with excellent melodies» and an «exuberance of fantasy» (it avoids polyphony), while noting that the gifted composer, Bernardi, had written music of fifty-two ballets and «is not yet old». This critic dares anyone to disagree: «Se vi par poco, negatemi quanto dissi»<sup>78</sup>.

The «danza fantastica delle Willi, la selva nera» [fantastic dance of the Willi, the black forest], especially noted in the above review, occurs in Act VI. As one might expect, an ethereal and tremulous *Andante sostenuto* with a soaring violin solo depicts these supernatural beings in their spooky setting. The flourishes in the solo line are marked «a piacere» and frequently consist of improvisatory, odd-numbered note groupings juxtaposed over a steady accompaniment in the pianist's left hand. A middle *Agitato* section seems to indicate a new action involving the willis, followed by several more changes in meter, tempo, and texture, which include a waltzed section and a galop-like closing. Thus, this *ballabile* contains several distinct sections, some of which likely contained action, mixed in with the ballroom dance types more associated with the long tableau of Romantic ballet second-acts. Since this is the first ballet I have discussed with such an arrangement, I have included Table 1 to show the sections and their features. Then, in Example 7 below I provide the beginning of each musical section<sup>79</sup>.

<sup>77</sup> See for example, the Milanese libretto of 1868: «La mesta leggenda fu dalla mitologia alemana illeggiadrita di tutto quel fantastico, di cui tanto si piacque l'antica poesia nordica, ed il coreografo ne fece suo prò, nella persuasione che ne avrebbe avvantaggiato l'azione» (p. 8).

<sup>78</sup> See: *Il Teatro illustrato e la musica popolare: Ritratti di maestri ed artisti celebri, vedute e bozzetti di scene, disegni di teatri monumentali, costumi teatrali, ornamentazioni, ecc., ecc. anno 1-12* (n. 1-144), gen. 1881-dic. 1892, vol. 5, March 1885, p. 39.

<sup>79</sup> Bernardi, Enrico, *Gretchen; ballo romantico fantastico del coreografo Luigi Danesi. Musica dei maestri Bernardi e Scaramelli. Riduzione per pianoforte di Ettore Contrucci*, Firenze, Bratti Sciabilli, [1855?]

Tempo	Meter	Musical Texture	Key	Measures
<i>Andante sostenuto</i>	4/4	tremolos, soaring violin, free flourishes, many fermatas	D major	1-23
<i>Agitato</i>	4/4	varied – possibly action/mime	A minor	24-46
<i>Mosso</i>	2/4	accented unison or homophonic lines, march-like, possible action	~ F minor	47-76
<i>Andante</i>	6/8	arpeggiated accompaniment, soaring melody, likely danced	B major	77-90
<i>Moderato, con grazia</i>	3/4	waltz- or mazurka-like accompaniment and regular phrases, many internal changes of texture and some repeats, likely danced	G major - modulates	91-106 107-114 115-130 131-144 145-160, 161
<i>Allegretto sostenuto</i>	4/4	galop-like accompaniment, perky melody, likely danced	A major	162-182

Table 1: Danza fantastica delle Willi - la selva nera from Gretchen.

**Example 7: Gretchen: ballo romantico fantastico (Danesi, various composers, 1855), Act VI, Danza fantastica delle Willi... la selva nera, by Enrico Bernardi (beginnings of each new section).**

ATTO VI "Danza fantastica delle Willi...La selva nera"

Solo del Violino

*Andante sostenuto*

(NYPL). Note the questionable publication year of 1855 recorded for this source, since the ballet premiered in 1868. Additional pieces were added to the 1885 performance at La Scala, and published in piano reduction by Ricordi that same year.

## Agitato

**Agitato**

Measures 1-10 of the Agitato section. The music is in 2/4 time and one sharp (F#). It begins with a piano (*p*) dynamic. The bass clef part is highly rhythmic, consisting of many chords. The treble clef part has a more melodic line with eighth and sixteenth notes.

## Mosso, with «Banda sotto il palco» [Band under the stage], and Andante

**Mosso** *Banda sotto il palco*

Measures 11-29 of the Mosso section. The music is in 2/4 time and three flats (Bb, Eb, Ab). It begins with a forte (*f*) dynamic. The bass clef part is rhythmic with many chords. The treble clef part has a more melodic line with some rests.

**Andante**

Measures 30-33 of the Andante section. The music is in 6/8 time and three sharps (F#, C#, G#). It begins with a tenuto (*ten.*) dynamic. The bass clef part is slower and more melodic. The treble clef part has a very melodic line with long phrases.

### Moderato and Allegretto sostenuto

**Moderato**  
*con grazia*

*pp*

**Allegretto sostenuto**

*ff* *p*

8<sup>va</sup>

This music, especially the opening *Andante sostenuto* and the later *Andante*, is obviously ethereal and the link is clear between it and Giorza's music for the *Genio di Humanità* in *Bianchi e negri*. Note the sweeping arpeggiated flourishes, rolling accompaniment, and soaring melodies. This group of dances in *Gretchen* likely contained some action within the scene, but also showed the trend felt at the mid-century and thereafter where the *ballabile* gained greater importance and could constitute a long string of dances, usually placed in the latter half of the spectacle, and often ending with a galop. This practice, along with the advertising of the danced portions in the scenarios, indicated the importance

of academic dancing in attracting the audience. Yet, the reviews still show mixed feelings toward too much dancing and too weak of a plot (and vice versa as the decades passed). This also perhaps reflects the limiting and transitioning of ballet production that was occurring at the same time in Italian theaters (there was greater need to advertise the dances), yet too many repetitions of the same ballet were tiresome. In 1873, a reviewer in the «Gazzetta musicale di Milano» wrote that the audiences were beginning to show signs of discontent with the «vain reproductions of the ballet *Gretchen*... Only two ballets in a long season is [too] few»<sup>80</sup>. Even though the *ballabile*, *pas de deux*, etc. were highlighted, pantomime and engaging action scenes were still important features of ballet, as even the libretti for *Gretchen* make clear.

These four ballets demonstrate that the *fantastico* had many guises in Italian ballets, and that the inclusion of fantastic elements met with success when adapted to mainstream practices in Italian ballet: love stories where virtue triumphs and the social order is restored. The appearances of supernatural characters in Italian ballets varies also in scope, from stories where the fantastic dominates to those in which allegorical characters make a few “fantastic” appearances. Indeed, the prevalence of allegory in Italian ballet provided another avenue for the fantastic to be adapted. The most common thread is that these ballets take their sources in part from foreign materials (with the exception, to some extent, of *Il Noce di Benevento*) and contain supernatural characters. The fact that witches, demons, fairies, allegories, and sylphs must dance makes their inclusion convenient for theatrical danced drama. Each ballet revels in the dancing and miming of its supernaturals, whether it is a witches’ Sabbath, the meddling of Mefistofele, the intervention of a good sorceress to free the slaves (and humanity), or the graceful dances of Willis. These sections are seen as highlights, making their music more notable also (much like arias are more remembered than recitatives in opera). In particular the fantastic music was most widely discussed in reviews and was enjoyed outside of the ballet by those who acquired the piano reductions. Furthermore, many other generic witch and sylph dances proliferated in the instrumental

<sup>80</sup> «La Gazzetta Musicale di Milano», vol. 28, Milano, Ricordi, p. 105, signed “D.E.P.”. In Italian: «Il pubblico comincia a dar segno di malcontento per le soverchie riproduzioni del ballo *Gretchen* come per l’addietro il fece coll’altro ballo la *Fata Nix* - Due soli balli in una stagione lunga son pochi e finiscono coll’annoiare anche i più furenti amateurs delle silfidi da quadriglia».

music market of the nineteenth century. Yet, the fantastic in Italian ballet is tempered by the desire for a strong narrative executed with plentiful mime, virtuous characters, and apotheosis. The prevalence of pantomime in Italian ballet meant that human and supernatural characters alike must dance and mime, and the plots had to be more than a thinly veiled excuse for long stretches of dancing. Since the dances for the top ballerinas, ballerinos, and mimes were justified by the inclusion of fantastic and allegoric characters, these practices included the use of highly illustrative music, a practice predating Viganò and stretching into the post-Risorgimento period. Finally, witch, devil, sylph, and willi music first made inroads to the nineteenth-century Italian stage through ballet, predating these characters' arrivals in native Italian opera at the mid-century.

This research shows that the fantastic, as a part of hundreds of Italian ballets, was a significant part of Italian musical-theatrical context, even if it was a minority genre category. Thus any wider consideration of the fantastic on the Italian stage must take into account ballet and should including ballet music in addition to Italian and foreign opera. Instead of comparing Verdi's witches in *Macbeth* only to the fantastic in foreign operas, and equating Italian ballet's fairies (and genies: «maga benefica», «il genio di umanità») to the French sylphs, I propose we look at the entire evening of theatrical entertainment anew and consider the Italian landscape more inclusively. We must consider cross-genre relationships between Italian opera and ballet, the adaptation and recycling of topics and music, and also investigate cultural priorities that shaped both repertoires on Italian stages. This can only help us move away from the paradigm that elevates the canonic French romantic ballet and Italian opera amidst diverse national and regional practices on European stages for the nineteenth century. Italians participated in Romanticism on their own terms. Romantic traits such as the fantastic were mixed with many other themes on Italian stages. Instead of seeing this as a lack of embrace of Romanticism we might do well to simply include Italy's theatrical and cultural history more fully in the broad international narrative of nineteenth-century ballet and opera, as part of a plurality of intersecting approaches to romantic era theater.

## ***Fantasmata: l'astanza della danza?***

*Fantasmata* e *astanza*. Due concetti su cui gli studiosi hanno molto discusso. Entrambi con una base filosofica complessa, sono correlati a loro modo all'immagine e alla memoria. *Fantasmata* infatti è una parola chiave del linguaggio filosofico occidentale, strettamente legata alla riflessione sul ruolo dell'immaginazione e della fantasia. L'*astanza* è un neologismo, creato da Cesare Brandi, per descrivere una fase estetica della percezione dell'opera d'arte. A mio parere, quando si parla di danza, essi trovano una sorta di sovrapposizione. Per comprendere però quanto appena affermato, occorre dapprima analizzarli nella loro singolarità.

Con il concetto di *fantasmata* ci si riferisce nel dettaglio a quanto espresso da Domenico da Piacenza nel suo trattato *De arte saltandi et choreas ducendi/De la arte di ballare et danzare* (1441-1450)<sup>1</sup>. Qui per descrivere la danza vengono elencati sei elementi fondamentali: *mexura*, *memoriae*, *agilitate*, *mainera*, *mexura de terreno*, *fantaxsmate*. Quest'ultimo elemento, *fantasmata*, è uno dei più dibattuti e viene definito nel modo seguente:

Dico a ti, chi del mestiero vole imparare, bisogna danzare per fantasmata. E nota che fantasmata è una presteza corporalle, la quale è mossa cum lo intelecto de la mexura... facendo requia a cadauno tempo che pari haver veduto lo capo di Medusa, como dice el Poeta, cioè che facto el motto sii tutto di piedra in quello instante et in instante mitti ale como falcone che per paica mosso sia, segonda la riegola di sopra, cioè operando mexura, memoria, mainera, cum mexura de terreno e d'aire (f.2r).

Domenico chiama «fantasma» un arresto improvviso nella danza fra due movimenti consecutivi, pause che contengono virtualmente la memoria passata, presente e futura dell'intera scena coreografica. Da un altro manoscritto quattrocentesco, *Libro dell'arte del danzare* (1455-1465) di Antonio

<sup>1</sup> Per uno studio del codice - oggi conservato nella Bibliothèque Nationale de France, f. it. 972 - si veda: Procopio, Patrizia, *Il De arte saltandi et choreas ducendi di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, Ravenna, Longo, 2014. Si veda inoltre: Pontremoli, Alessandro, *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e "buone maniere" nella società di corte del XV secolo*, Macerata, Ephemeria, 2011.

Cornazano<sup>2</sup>, possiamo ricavare ulteriori informazioni di carattere pratico sul *danzare per fantasmata*, che forniscono elementi utili per una chiave interpretativa di tale concetto. Ne scaturisce che si tratta di un elemento stilistico a carattere occasionale «Talhor tacere un tempo e starlo morto». Emerge dunque con forza questo stato di sospensione che, come magicamente, crea una sorta di aura, tale da rendere ineffabile suddetto momento<sup>3</sup>.

Molti studiosi si sono concentrati nella ricerca dell'essenza di questo concetto di *fantasmata*. Cito, a mero titolo di esempio, Giorgio Agamben, che basa sulla forza dell'immagine l'interpretazione del danzare per *fantasmata*. Quest'ultimo sarebbe un'affezione del *pathos* e l'immagine memoria sarebbe sempre caricata di un'energia capace di muovere e di turbare il corpo<sup>4</sup>. Alessandro Pontremoli invece usa le seguenti parole: «non è forse nel momento della sospensione del movimento, quando l'energia tutta raccolta in un sol passo sembra rimanere sospesa per un attimo nel vuoto, che si realizza l'ideale di una danza magica, liminale, quasi congelata tra potenza e atto?»<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Copia di questo codice è conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, sotto la segnatura *Capp.* 203. Ulteriori informazioni su questo codice e su quello di Guglielmo Ebreo da Pesaro, che ugualmente si rifà al *De arte saltandi (De pratica seu arte tripudii)*, 1463 oggi alla Bibliothèque Nationale de France sotto la segnatura: f. ital. 973) sono riscontrabili in: Castelli, Patrizia – Mingardi, Maurizio – Padovan, Maurizio (a cura di), «*Mesura et arte del danzare*». *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, Comune di Pesaro, 1987; Padovan, Maurizio (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Pesaro, 16-18 luglio 1987, Pisa, Pacini, 1990. La danza in questi trattati è un elemento importante nella formazione di un nobiluomo e ha un vero e proprio rango di arte. Molti sono i rimandi all'antichità (anche come *auctoritas*), a tal proposito si vedano anche: Pontremoli, Alessandro, *Moto corporeo e trattati di danza fra cultura romana e ricezione rinascimentale dell'antico*, in Pontremoli, Alessandro – Gelmetti, Chiara (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro. La danza nel Quattrocento*, Atti del Convegno, Pesaro, settembre 2012, Milano, ABEditore, 2015, pp. 89-98; Esposito, Maria Cristina, *Leggerare sulla danza*, in Pontremoli, Alessandro – Gelmetti, Chiara (a cura di), *Guglielmo Ebreo*, cit., pp. 59-70.

<sup>3</sup> Cornazano parla di «ombra fantasmatica» (da leggere più in chiave platonica che aristotelica) che non si può esprimere a parole, cfr. Sacchi, Annalisa, «*Il privilegio di essere ricordata*». *Su alcune strategie di coreutica memoriale*, in Franco, Susanne – Nordera, Marina (a cura di), *RicorDANZE. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010, pp. 107-122: p. 113 e Castelli, Patrizia, *Il moto aristotelico e la «licita scientia»*, pp. 35-57: pp. 39-40. Riguardo l'ineffabile vorrei richiamare quanto detto da Jankélévitch a proposito della musica: «la musica attesta il fatto che l'essenziale in tutte le cose è un non so che d'inafferrabile e ineffabile, essa rafforza in noi la convinzione che, ecco, la cosa più importante del mondo è proprio quello che non si può dire», Jankélévitch, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Armand Colin, 1961; trad. it. di E. Lisciani-Petrini, *La musica e l'ineffabile*, Napoli, Tempi Moderni, 1985, p. XIV. Sull'importanza della pausa cfr.: Celi, Claudia, «*Talhor tacere un tempo e starlo morto*». *Il moto in potenza e in atto*, in Padovan, Maurizio (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro*, cit., pp. 153-158.

<sup>4</sup> Agamben, Giorgio, *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, p. 41; Agamben, Giorgio, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

<sup>5</sup> Pontremoli, Alessandro, *La sapienza dei piedi. Pensiero teorico e sperimentazione nei trattati italiani di danza del XV secolo*, in Casini Ropa, Eugenia – Bortoletti, Francesca (a cura di), *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, Macerata, Ephemeria, 2007, pp. 33-47: pp. 46-47; dello stesso au-



Risulta chiaro che qualunque sia l'accezione che si voglia attribuire a questa idea di *fantasmata* sicuramente non si può prescindere dalla filosofia aristotelica, sia per il concetto poc'anzi menzionato della sospensione, e quindi della potenza e dell'atto, sia per la teoria riguardante la memoria legata a doppio filo con il concetto di tempo ed immagine (come espresso nel *De Anima*). Partendo dal primo concetto, quello della sospensione, vediamo come Domenico utilizza l'esempio dell'impietramento creato da Medusa e il repentino volo di falco, aspetti fondamentali del movimento. Tra questi due stadi vi è «ciò che è sul punto di accadere nella sospensione di un attimo morituro»<sup>6</sup>, ossia quello che dai greci veniva definito *exaìphnes*, istante appunto che si trova nel mezzo, tra movimento e quiete/immobilità (*kinesis* e *stasis*), tra *en* e *pollà*, tra l'uno e i molti, così come definito da Platone nel *Parmenide*<sup>7</sup>. Vi è dunque in questo stato di sospensione, una sorta di “tensione” (rifacendosi così alla radice sanscrita della parola danza) che altera la percezione dello spazio e del tempo. Ed è proprio l'elemento tempo che lega gli altri due aspetti della memoria e dell'immagine. Infatti, nella teoria della conoscenza sviluppata nel *De Anima*, Aristotele affermava che solo gli esseri che percepiscono il tempo ricordano, e ciò avviene con la stessa facoltà con cui avvertono il tempo, cioè con l'immaginazione; difatti la memoria e la stessa capacità intellettuale non sono possibili in assenza di una rappresentazione: «non c'è nulla che l'uomo possa comprendere senza immagini (*Phantasmata*)»<sup>8</sup>. La conoscenza avrebbe dunque origine nel senso per giungere poi all'intelletto attraverso un processo di astrazione della forma operato dalla fantasia e la produzione di *phantasmata* custoditi dalla memoria. Il “danzare per *fantasmata*” quindi, secondo quanto sottolineato da Giorgio Agamben, aveva il significato di “danzare per immagini” e la danza «una composizione di fantasmi in una serie temporalmente e spazialmente ordinata»<sup>9</sup>. Pertanto per *fantasmata* si può intendere una sorta di immagine in

tore si veda anche, specifico sull'argomento *fantasmata*: *Danza e Rinascimento*, cit., pp. 54-56.

<sup>6</sup> Valéry, Paul, *L'âme e la danse* (1923), trad. it. di V. Sereni, *L'anima e la danza*, Torino, Einaudi, 1990, p. 18.

<sup>7</sup> Platone, *Parmenide*, 156b-157°. Sul concetto di istante nella danza - cui si rifà tra l'altro Valéry con la figura di Athikte, che rende visibile l'istante, cfr. Valéry, Paul, *L'anima e la danza*, cit., p. 33 - interessanti sono le riflessioni di Massimo Carboni in *La mosca di Dreyer*, Milano, Jaca Book, 2007, p. 63 *passim*.

<sup>8</sup> «Nihil potest intelligere sine phantasmata», Aristotele, *De Anima* 432°.

<sup>9</sup> Procopio, Patrizia, «Danzare per *fantasmata*»: *l'immagine del movimento nella teoria coreutica di Domenico da Piacenza*, in «Bruniana e campanelliana. Ricerche filosofiche e materiali storico-testuali»,

movimento che si forma nella nostra mente, è la qualità del movimento che lo spettatore può ricordare<sup>10</sup> e che può prescindere dall'oggetto sensibile. Non a caso in Sant'Agostino nel *De Trinitate VIII*, 6-9, l'immagine di un oggetto percepito in sua assenza si chiama *phantasia*, l'immagine di un oggetto mai percepito, creata dall'immaginazione in base al patrimonio della memoria, si chiama *phantasma*<sup>11</sup>. È chiaro perciò come la memoria non sia possibile senza un'immagine, senza un fantasma, il quale non è altro che un'affezione, un *pathos* della sensazione o del pensiero. La danza è essa stessa un'immagine<sup>12</sup> e sull'immagine si basa la memoria<sup>13</sup> (quando pensiamo a una cosa nella nostra mente si forma l'immagine di essa; lo stesso accade quando pensiamo un movimento). Proprio su ciò si fondano diversi aspetti della mnemotecnica, tra cui appunto il discorso delle *imagines agentes* (immagini particolarmente efficaci per la memorizzazione grazie all'impatto emotivo che suscitano) di cui tratta ampiamente Frances Yates nel testo *L'Arte della memoria*, al quale si rimanda per approfondimenti<sup>14</sup>. Non è casuale allora che soprattutto nei trattati teorici di teatro e di danza in seno alle corti tra Quattrocento e Seicento ci si giovi delle immagini, estremamente utili per chiarire concetti<sup>15</sup>; lo stesso Domenico usa lo

---

vol. XVI, n. 2, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Fabrizio Serra Editore, 2010, pp. 1-10: p. 9.

<sup>10</sup> Sacchi, Annalisa, «*Il privilegio di essere ricordata*», cit., p. 117.

<sup>11</sup> *Ibidem* e cfr. Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2006.

<sup>12</sup> Si veda: Langer, Susanne K., *Problemi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore Mondadori, 1962; Baert, Xavier, *Corp(u)s sauvage. Danse et formes expérimentales de l'image en mouvement*, in Dobbels, Daniel – Bouquet, Stéphane (a cura di), *Danse/Cinéma*, Parigi, Coédition CND/Capricci, 2012.

<sup>13</sup> Cfr. Bergson, Henri, *Materia e memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, a cura di Adriano Pessina, Roma, Einaudi, 2001; cfr. anche Ricoeur, Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003, da pp. 66 e ss. dove questo tema viene affrontato richiamando appunto Bergson (p. 76); cfr. Husserl per il rapporto tra immagine, memoria e *phantasia* (Husserl, Edmund, *Lezioni per una fenomenologia della coscienza interna del tempo*, in *Per la fenomenologia interna del tempo*; trad. it. di A. Marini, Milano, Angeli, 1998); Sartre, Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1946, ried. 1986; trad. it. di E. Bottasso, *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino, Einaudi, 1964; sul ricordo immagine si veda anche il pensiero di Ginzburg, Freud, Platone. Per un ampio discorso tra memoria, teatro, immagini cfr.: Annalisa, Sacchi, *Il teatro della memoria futura. Su The sound of silence di Alvis Hermanis*, in «Art'O», anno 11, n. 26, autunno 2008.

<sup>14</sup> Yates, Frances A., *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966 (*L'arte della memoria*, trad. it. di A. Biondi, Torino, Einaudi, 2004).

<sup>15</sup> In tema immagini e forme di memorizzazione, soprattutto in riferimento ai trattati teorici in seno alle corti principesche, appare interessante aprire una parentesi - che meriterebbe ulteriori approfondimenti - circa il pensiero del gesuita Claude-François Ménestrier (1631-1705). Egli, oltre a scrivere una Filosofia delle immagini, è considerato uno dei grandi teorici della danza proprio per il tipo di ricerca che è alla base della sua trattazione sul balletto del 1681, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (in cui spiega le regole che presiedono la composizione del balletto e i modi di rappresentazione delle passioni dell'anima; vi sono inoltre dei richiami

strumento della similitudine per far comprendere meglio le qualità che deve avere una buona danza. Infatti, oltre alle già citate immagini del falcone e dello sguardo di Medusa, richiama alla mente del lettore il tranquillo ondeggiare di un'imbarcazione mossa dolcemente dalle onde, immagine utile a trasmettere concetti quali regolarità, misura e un certo agile e naturale modo di muoversi, e afferma che è del «zente mestiero» del danzare l'aver una «grandissima e zente azilitade e mainera corporea»:

E nota che questa agilitade e mainera per niuno modo vole esser adoperata per li estremi. Ma tenere el mezo del tuo movimento che non sia ni troppo ni poco ma cum tanta suavitate che pari una gondola che da dui rimi spinta sia per quelle undicelle quando el mare fa quieta secondo sua natura, alzando le dicte undicelle cum tardeza e asbasandosse cum presteza, sempre operando el fondamento de la causa, cioè mexura, la qualle e tardeza ricoperada cum presteza (f. 1v)<sup>16</sup>.

Come espresso da Domenico, il movimento tuttavia non è soltanto qualcosa di meccanico, vi è anche l'essenziale elemento, coerentemente con l'idea umanistica dell'arte, della spiritualità, dell'emozione. Proprio la carica emozionale fa sì che un'immagine si fissi nella mente<sup>17</sup>, da qui discende l'interpretazione che Agamben dà del danzare per *fantasmata* come un danzare per immagini dove centrale è il *pathos*. È il discorso delle immagini archetipiche (di cui un esempio massimo è la Ninfa) che Aby Warburg chiamava *pathosformeln*<sup>18</sup> e che Agamben definisce «cristalli di memoria storica» - alle *imagines agentes*). Ménéstrier conosceva il pensiero dell'erudito Emanuele Tesauro (1592-1675); quest'ultimo sosteneva che la figura retorica più importante fosse la metafora, poiché è capace di collegare fenomeni lontani attraverso l'analogia che vi è alla base (*Cannocchiale aristotelico*, 1654).

<sup>16</sup> Procopius, Patrizia, «Danzare per *fantasmata*», cit., p. 6.

<sup>17</sup> Si ricorda, a tal proposito, la filosofia platonica e la questione dell'immagine e dell'impronta/traccia (*eikon* e *typos*) da cui poi discende il complesso discorso psicologico delle tracce mnestiche cfr. Debray, Régis, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in occidente*, Milano, Il Castoro, 1999, p. 26. Da ciò consegue che lo stato emotivo è fondamentale nella formazione del ricordo, difatti più è intenso il coinvolgimento emozionale, maggiore sarà l'impressione. Vi è qui un forte richiamo al mito del *Teeteto* dove vi è una similitudine tra anima e blocco di cera - sulla quale vengono impresse le impronte - che risulterebbe molto più fluida e instabile nei giovani e negli anziani e ciò spiegherebbe perché in questi casi il ricordo è minore, cfr. Candel, Miguel, *La concezione aristotelica della memoria. Una semiotica naturalistica*, in Di Giacomo, Giuseppe (a cura di), *Volti della memoria*, Milano, Mimesis, 2012, pp. 35-42: p. 38. Potremmo poi ricordare il racconto sulla nascita del ritratto fatto da Plinio e Atenagora, o ancora Kandinsky e la questione dell'immagine come suono interiore, cfr. Kandinsky, Wassily, *Lo spirituale nell'arte*, a cura di Elisa Pontiggia, Milano, SE, 1989, p. 33.

<sup>18</sup> L'immagine dinamica della Ninfa viene spesso richiamata, insieme alle Menadi, per descrivere la danza, in quanto incarna una sorta di «paradigma coreutico» mediante il quale viene studiata la concatenazione immagine - movimento - tempo. La raffigurazione artistica viene così letta

mettendoli in relazione con i *fantasmata* di Domenico di Piacenza - «intorno ai quali il tempo scrive la sua coreografia»<sup>19</sup>. Secondo questa interpretazione la danza si collega strettamente con l'arte figurativa, al punto che «il vero luogo del danzatore non è nel corpo e nel suo movimento, bensì nell'immagine come “capo di medusa”, come pausa non immobile, ma carica, insieme, di memoria e di energia dinamica»<sup>20</sup>. Tutto ciò significa che l'essenza della danza non è più il movimento, ma è il tempo. A tal proposito ritengo opportuno fare un'ulteriore piccola digressione sul concetto di *pathosformel* poc'anzi citato. In un articolo di Eric Van Essche questo viene concepito come un vettore che si trova tra il passato e il presente, l'incarnazione, l'impronta corporale, del concetto temporale di *Nachleben* in un corpo rappresentato, congiungente l'energia presente di un gesto, con l'energia antica della sua memoria<sup>21</sup>.

Immagine, tempo e spazio. Questi sono i tre elementi cui bisogna far riferimento quando affrontiamo delle riflessioni sul complesso concetto di *fantasmata*. Come fosse qualcosa di inafferrabile, una manifestazione dell'aura che è presente nelle espressioni artistiche. In molte forme d'arte vi è infatti un *quid* che condensa immagine, spazio, tempo e movimento, ed è possibile individuare in diverse opere la volontà esplicita di “fermare” questo attimo irripetibile per capirlo, assaporarlo, sospenderlo. Si pensi all'artista Umberto Boccioni, che, nella prima esposizione di scultura futurista del 1913, per descrivere la sua opera *Forme uniche della continuità nello spazio* affermava: «Per fare un corpo in movimento mi guardo bene dal dargli una traiettoria, vale a dire un passaggio da uno stato di riposo a un altro stato di riposo, ma io mi sforzo di fissare la forma unica che esprime la sua continuità nello spazio». Da quanto detto finora sembra che il suo fosse un tentativo di fissare non solo il movimento, ma anche quel qualcosa di più complesso e condensante spazio -

---

come un «enagramma dinamico» o «dinamogramma», in quanto è attraversata da un'emozione, da una forma di energia intesa con potenziale carica polare, cfr. Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (1970), Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 210 e ss. Sul concetto di *Pathosformel* si vedano anche le informazioni e la bibliografia in: Selmin, Linda, *Onda mnestica e corpo danzante*, in «Biblioteca teatrale», n. 78, 2006, pp. 91-132.

<sup>19</sup> Agamben, Giorgio, *Ninfe*, cit., p. 18.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>21</sup> Van Essche, Eric, *Le geste survivant: mouvements de mémoire et mémoires en mouvement chez Georges Didi-Huberman*, in «DITS», n. 12, numero monografico *Geste*, primavera-estate 2009, pp. 50-63: p. 63.

tempo in una sospensione che è ciò che Domenico definisce *fantasmata*. Questo discorso si amplifica in tutte quelle forme artistiche che hanno alla base il movimento e un corpo performativo. Se osserviamo quest'ultimo alla luce della filosofia aristotelica (con particolare riferimento al *De Anima* e *Della memoria e della reminiscenza*) e lo vogliamo leggere in termini di *fantasmata*, significa “fotografare” e fermare le parti del movimento, il quale è scandito da un ritmo di immagini che si susseguono<sup>22</sup>. La fotografia infatti fra i suoi primi esperimenti vede proprio quello di scomporre il movimento (si pensi agli studi di Muybridge e Maray che furono poi ripresi, a vario titolo, da altri artisti come Edgar Degas, Marcel Duchamp ecc.). La riflessione da questo punto naturalmente scivola verso il cinema, dove ripetizione e arresto sono condizioni fondamentali. Con la ripetizione si ottiene la magia di far ridiventare possibile ciò che è stato, tuttavia non si potrà parlare di un ritorno dell'identico, ma di un luogo di varianti. Come il *panta rei* di Eraclito ci insegna, il ri-vedere non è mai come un vedere. L'arresto invece opera una disgiunzione; sulla scorta della poesia di Valéry, è un'esitazione prolungata tra immagine e senso. Si sottrae l'immagine al contesto narrativo per esporla in quanto tale<sup>23</sup>. Risulta allora chiaro come sia connesso al *fantasmata* anche il concetto di *ek-stasis* (uscita da sé come passaggio al movimento) in Sergej Ejsenstejn e quello di immagine dialettica e poi di «gesto citabile» in Walter Benjamin<sup>24</sup>. Il primo è riferito al cinema, secondo il pensiero di Ejsenstein infatti l'opera d'arte sarà “organica” quando saprà riprodurre con mezzi formali il processo di crescita e di trasformazione che caratterizza gli organismi viventi. Ciò è possibile in virtù di un sistema di conversioni interne all'opera, tali che la rappresentazione non smette di trasformarsi in immagine uscendo, per così dire, “fuori di sé” e rientrando in sé secondo un diverso ordine espressivo, e cioè, tecnicamente, passando da una dominante spaziale a una sonora, da una gestuale a una cromatica, da una linguistica a una musicale e così via. Ejsenstejn parla qui di un'«estasi» (alla lettera: *ek-stasis*) della rappresentazione a cui corrisponde, sul

<sup>22</sup> Proprio da queste osservazioni nasce l'accostamento tra *fantasmata* e nuove tecnologie che è alla base di un'interessante mostra sui media realizzata dall'Università di Palermo e il suo Laboratorio Universitario Multimediale, tra il 13-17 novembre 2013 al Palazzo dei principi Aragona Cutò, che aveva come titolo *Fantasmata*. In generale si veda la rivista che assume l'omonimo titolo per l'occasione: *Fantasmata*, in «The Rope», n. 8-9, 2012.

<sup>23</sup> Cappabianca, Alessandro, *Mostrare per fantasmata*, cit., pp. 23-30: p. 24.

<sup>24</sup> Cfr. Sacchi, Annalisa, «*Il privilegio di essere ricordata*», cit., p. 119.

piano della ricezione, il «pathos» dello spettatore che, completamente preso dall'opera, ne riproduce, con l'emozione e con il pensiero, il movimento estetico.

Per ciò che riguarda invece l'immagine dialettica, dobbiamo fare riferimento alle tesi *Sul concetto di storia* (1940) di Benjamin, dove la finalità è «scardinare il *continuum* della storia», a partire da «un presente che non è passaggio, ma nel quale il tempo è in equilibrio ed è giunto a un arresto [...] *quel* presente in cui egli, per quanto lo riguarda, scrive storia»<sup>25</sup>. Il presente viene concepito come un luogo di sospensione dove la storia è narrata e costruita guardando al futuro, a partire dalle urgenze dell'attualità (*Jetztzeit*). Lo storico può prendere coscienza di questa costellazione temporale, dove presente passato e futuro si incrociano, tramite le immagini dialettiche, vale a dire un'immagine improvvisa, balenante, nella quale passato e futuro si illuminano a vicenda a partire dal presente. È tramite queste immagini che, in una determinata epoca, si leggerà la storia:

Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora (*Jetzt*) in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso, ma un'immagine discontinua, a salti. Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche); e il luogo, in cui le si incontra, è il linguaggio.<sup>26</sup>

Il corpo è uno degli spazi privilegiati di questo linguaggio e soprattutto nelle forme d'arte che lo vedono protagonista rileviamo le peculiarità del concetto di *fantasmata*<sup>27</sup>. Questo a mio parere nelle varie culture è stato chiamato in differenti modi ma, indipendentemente dal termine utilizzato, sono riscontrabili delle comuni caratteristiche di fondo, ossia l'emozionare e far perdere la concezione dello spazio e del tempo caricandoli di energia. Si pensi ad esempio al concetto di *ma* delle arti marziali, che sarebbe la distanza che

<sup>25</sup> Benjamin, Walter, *Sul concetto di storia*, ed. it. a cura di Gianfranco Bonora e Michele Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, p. 51.

<sup>26</sup> Benjamin, Walter, *Parigi. Capitale del XIX secolo*, ed. it. a cura di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, 1986, p. 598.

<sup>27</sup> Suggestiva l'espressione «lavorare per *fantasmata*» che utilizza Sichera in riferimento al teatro danza di Pina Bausch: Sichera, Vincenza Roberta, *Pathos, movimento e memoria. Pina Bausch e la danza dell'anima*, in «The Rope», n. 8-9, cit., pp. 66-73.

separa i due combattenti nel momento in cui il tempo fermato ritiene la forza dell'azione che sta per esplodere. Anche nella poesia esiste il *ma*, ed è essenziale, tuttavia non risiede nel ritmo, bensì nel silenzio. Il non detto che prende tutta la sua significazione nello spirito di colui che ascolta<sup>28</sup>.

Per la danza, nello specifico per il flamenco, non posso non ricordare il *duende*, che tra le varie ipotesi di traduzione vede quella del folletto/diavoletto creatore di una sorta di magia. Il *duende* sarebbe presente in ogni arte, ma soprattutto nella musica, nella poesia e nella danza perché, come sostiene Federico Garcia Lorca, necessitano di un corpo vivo, «poiché sono forme che nascono e muoiono in modo perpetuo e innalzano i loro contorni sopra un presente preciso»<sup>29</sup>.

Nel mondo arabo il momento di estasi artistica è il *tharab*, visto come un modo di avvicinarsi a Dio. Emerge dunque con forza questa sorta di “tensione”, di uscita da sé, che spesso è usata per mettersi in contatto con il divino o, all'opposto, liberarsi da un male. È questo *fantasma*, inteso come quel momento di sospensione tra un passo e l'altro<sup>30</sup>, ciò che differenzia la danza come arte da una ginnastica o da un semplice movimento, ossia quel momento in cui il danzatore riesce a liberare il corpo dalle leggi della fisica, lo scioglie dalla condizione mortale e lo avvicina a quell'immagine che è fuori del tempo e dello spazio<sup>31</sup>.

L'altro parallelismo che l'esplorazione del concetto di *fantasmata* suscita, è appunto quello con l'*astanza*. Qual è la connessione fra i due? Tenendo bene a mente tutte le accezioni date finora al *fantasmata*, per far capire in maniera più semplice possibile la loro stretta correlazione, occorre spiegare cosa è l'*astanza*. L'*astanza*, come detto in apertura, è un neologismo coniato da Cesare Brandi

<sup>28</sup> Cfr. Delay, Nelly, *Le jeu de l'éternel et de l'éphémère*, Arles, Editions Philippe Picqueier, 2004, pp. 93 e ss. Nella musica la stessa valenza ha la pausa, si veda a tal proposito anche il discorso sul silenzio/pausa che fa Jankélévitch, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, cit.

<sup>29</sup> Lorca, Federico Garcia, *Gioco e teoria del duende*, Milano, Adelphi, 2007, p. 20.

<sup>30</sup> Suggestivo che questo sia un pensiero comune di molti danzatori; riporto le parole di Antonio Gades che esprimono proprio questo concetto: «La danza no està en el paso, si no entre el paso y paso. Hacer un movimiento tras otro no es màs que eso, movimientos. El cómo y por qué se ligan y qué se quiere decir con ellos, eso es lo importante», online: <http://antonio-gades.com/antonio-gades/artista/gades-coreografo> (u.v. 1 dicembre 2016).

<sup>31</sup> Cfr. Brandi, Cesare, *Arcadio, o della Scultura Eliante o dell'Architettura*, Roma, Editori riuniti, 1992 (I ed. 1956), p. 70.

per descrivere un determinato aspetto dell'arte: ossia quella presenza epifanica, immagine di una realtà *sui generis*, «pura, essente ma non esistente e che con George Steiner definiremo 'vere presenze'»<sup>32</sup>. La radice concettuale dell'*astanza* va inquadrata all'interno del dialogo filosofico di Brandi con Derrida e Heidegger, nonché nella sintetizzazione di apporti provenienti dalla linguistica saussuriana, la grammatologia derridiana e l'ontologia heideggeriana<sup>33</sup>. Per comprendere il suo significato dobbiamo parlare anche della *flagranza*. Quest'ultima è un'altra forma di presenza, è una "differenza" dell'essere presente. Il presente come esistente della presenza. Rispetto alla flagranza, l'*astanza* è sospendere l'esistenza, è la presenza della traccia che divide l'essere dall'esistente. In altre parole è il rendersi presente di qualcosa che solo è, in quanto è presente. Presenza assenza, *parousia* senza *ousia*, qualcosa che rimane fuori del tempo e dello spazio.

L'*astanza* è, in altre parole, una qualità intrinseca dell'arte che trascende l'esistenza e il tempo e si conforma a una immutabile eternità. La temporalità nell'*astanza* infatti si condensa in un *hic et nunc*, una eternità che è attualità di partecipazione coscienza-opera<sup>34</sup>. L'*astanza* è quell'attimo in cui una espressione artistica - o sarebbe meglio dire la realtà pura dell'arte<sup>35</sup> - si presenta alla coscienza, condensandosi in una immagine, che può essere anche, come nel caso della poesia o della musica, ma direi anche della danza, il prendere forma di un indefinibile, il farsi presenza di un'assenza, un mostrarsi del lato in ombra

<sup>32</sup> Andaloro, Maria, *L'arte e la memoria dell'arte. Pensieri sul tema*, in Catalano, Maria Ida – Mania, Patrizia (a cura di), *Arte e memoria dell'arte*, Atti del convegno, Scuola di Specializzazione in Tutela e Valorizzazione dei beni storico artistici, Università della Tuscia, 1-2 luglio 2009, Pistoia, Gli ori, 2011, pp. 309-314: p. 311.

<sup>33</sup> Brandi, Cesare, *Teoria generale della critica*, a cura di Massimo Carboni, Roma, Editori riuniti, 1998, pp. 70 e ss. In *Teoria generale della critica* (1974) il concetto di *astanza* trova la sua trattazione più complessa e articolata. L'accostamento *astanza*-realtà pura lo troviamo a partire dalle opere successive a quella che segna un vero e proprio punto di snodo del pensiero brandiano, *Segno e immagine* (1960), quindi già ne *Le due vie* (1966). Il filo conduttore che rimane costante è il modo di darsi dell'opera d'arte nella sua presenza e nella ricezione dello spettatore. Gli stessi titoli delle opere lo fanno presagire: *segno e immagine* non sono nient'altro che *due vie*, due direzioni della coscienza, due possibilità distinte di sviluppo culturale, due modalità di espressione, cfr. D'Angelo, Paolo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 113.

<sup>34</sup> Diodato, Roberto, *Sul rapporto opera-coscienza-immagine*, in Russo, Luigi (a cura di), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, in «Supplementa Aesthetica Preprint», 19 dicembre 2006, pp. 46-57: pp. 51-52. Brandi parla di una struttura ritmica del tempo dell'opera d'arte dividendola in tre momenti: la durata, il tempo del concepimento e creazione dell'opera d'arte; l'intervallo, periodo tra la creazione e il riconoscimento dell'opera d'arte in quanto tale; l'attimo, il momento di folgorazione della coscienza nel riconoscimento dell'opera d'arte.

<sup>35</sup> Brandi, Cesare, *Le due vie*, Bari, Laterza, 1970, p. 55; Carboni, Massimo, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Milano, Jaca Book, 2004 (I ed. 1992), p. 39.



del mondo, un assumere figura di un infigurabile<sup>36</sup>. Risulta evidente pertanto come l'*astanza* sia legata a certi modi di datità percettiva - trattazione questa che occupa tutta la seconda parte del testo *Teoria generale della critica* - e al rapporto fra gli elementi che ne costituiscono l'"oggetto". Fra le varie arti che Brandi analizza in relazione alle quattro forme di datità che individua (linguistica, segno linguistico legato alla datità ottica, ottica, fonica) vi è anche la danza, la quale, insieme al teatro, la mimica e il cinema, rientra nell'*astanza* attraverso il segno linguistico correlato alla datità ottica<sup>37</sup>.

Poiché sono estremamente complessi i rimandi filosofici che fa Brandi, non sembra opportuno in questa sede entrare maggiormente nei dettagli di questo articolato discorso, rinviando a testi più specifici in materia di *astanza*<sup>38</sup>. L'obiettivo qui rimane far capire cosa ha portato a ravvisare una sovrapposizione tra *astanza* e *fantasmata* nella danza. Vediamo allora che molti elementi analizzati parlando di *fantasmata*, come le riflessioni sull'immagine, li ritroviamo nell'*astanza* della danza che si manifesta appunto attraverso il segno linguistico della datità percettiva ottica. Il segno linguistico di per sé è infatti legato al ritmo e all'immagine, elementi caratterizzanti la danza - che potremmo appunto definire la scrittura del corpo - ma anche il teatro, il mimo e, in ultima analisi, il cinema. Sicuramente le riflessioni sull'*astanza* del teatro sono interessanti spunti di riflessione su ciò che riguarda la danza, soprattutto laddove Brandi sottolinea la subordinazione del teatro al personaggio simile nella danza alla subordinazione della coreografia al danzatore. Altra coincidenza è il ruolo attivo dello spettatore. In questo modo vi è una flagranza

<sup>36</sup> Cfr. De Luca, Pina, *Cesare Brandi e l'immagine poetica*, in Russo, Luigi (a cura di), *Attraverso l'immagine*, cit., p. 212.

<sup>37</sup> Un altro rimando esplicito alla danza si trova nella prima parte del testo *Teoria generale della critica*, quando Brandi descrive il codice dell'*astanza* (profondamente legato alla semiosi). Per indicare infatti il "sotto codice" che si manifesta nei casi più complessi, fa l'esempio della danza, dove il codice non è a livello di passi (perché ci sono danze che non usano codificazioni, cosa che invece accade nel balletto - *arabesque*, *plié*, ecc.), ma a livello più profondo; cfr. Brandi, Cesare, *Teoria generale*, cit., p. 78. Il termine codice è usato specificamente per una relazione con la semiosi, infatti Brandi parla proprio di codice dell'*astanza* e della sua struttura, per passare poi alla struttura della semiosi dove tra l'altro parla del fantasma che si trova alla base dell'opera d'arte, una sorta di pulsione interna che spinge l'opera d'arte a realizzarsi in presenza, ma al tempo stesso in autonomia: «l'astanza dell'opera è l'autonomia dell'opera anche dal fantasma» (*ivi*, p. 98).

<sup>38</sup> Brandi, Cesare, *Teoria generale*, cit.; Brandi, Cesare, *Le due vie*, cit., pp. 55 e ss.; Carboni, Massimo, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Milano, Jaca Book, 2004 (I ed. 1992), pp. 11-78; D'Angelo, Paolo, *Cesare Brandi*, cit., pp. 27-40; D'Angelo, Paolo, *Realtà pura e astanza nell'estetica di Brandi*, in Russo, Luigi (a cura di), *Brandi e l'estetica*, Palermo, Annali delle Facoltà di Lettere e Filosofia di Palermo, 1986, pp. 35-47.

tale dell'attore in quanto persona, che lo stesso uso delle maschere viene visto come una forma di attenuazione di questa a favore di un accrescimento dell'*astanza* dell'attore in quanto personaggio. Brandi esplicitamente afferma che nella flagranza *astanza* del teatro rientrano anche la mimica e la danza appunto, la quale, a suo parere, può essere considerata l'unica forma d'arte del '900 ad aver raggiunto quella maturazione finale che definisce l'ascensione all'*astanza* asemantica<sup>39</sup>.

La danza viene vista come un'immagine complessa, basata sulla duplicità del ritmo su cui si fonda, ossia «snodamento plastico che è una temporalizzazione dello spazio, e spazializzazione del tempo nel ritmo proprio del tempo, ossia della musica su cui normalmente si snoda»<sup>40</sup>.

Non sono dunque questi i fondamenti del concetto di *fantasmata*?

Sospensione temporale in una composizione e sovrapposizione di istanti che mai niente e nessuno riuscirà a intrappolare. Traduzione di una percezione in una immagine - per farsi veicolo di qualcosa, spesso ineffabile - sulla quale si fonda la memorabilità, legata all'emozione. *Fantasmata* come qualità della danza tale da elevarla ad arte; quel *quid* che smuove delle emozioni<sup>41</sup>, un muovere la coscienza, esattamente come ciò che accade con l'*astanza*.

Queste qualità, condensabili dunque nell'*astanza-fantasmata*, in fondo sono ciò che ci emoziona e che, paradossalmente, rimangono effimere ma iconiche nella nostra mente. *Pathosformel*. Si crea una situazione in cui sembra che l'anima si distacchi dall'uomo nell'estasi suprema creata dall'arte capace di eccitare i "neuroni specchio delle emozioni" più profonde, capace di farci ridere, piangere, di e-mozionare (*e-motion*), muovere con l'anima del danzatore/artista, essere in *syn-pathos*, sentire insieme un'emozione, anche se quello che sentiamo e cogliamo dipende molto da quello che abbiamo vissuto, da quello che siamo noi come esseri, così come la nostra capacità di apprezzare un'opera dipende anche dalla nostra educazione visiva e dalla società e dal tempo in cui viviamo. Per riprendere le parole di Alessandro Pontremoli «vivere l'esperienza dell'incontro di un corpo danzante prevede due sguardi: quello oggettivo del

<sup>39</sup> Brandi, Cesare, *Teoria generale della critica*, cit., p. 219.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 220.

<sup>41</sup> Il fatto che Domenico intendesse per *fantasmata* l'esternazione di un moto dell'anima è dato dalla scelta del termine nel proemio «spirando el corpo per fantaxsmate», cfr. Procopio, Patrizia, *Il De arte saltandi et choreas ducendi*, cit., p. 137.

tempo, del luogo e del genere della manifestazione coreica e quello dello spettatore, portatore della cultura cui appartiene»<sup>42</sup>. Da qui si potrebbe dipanare un complesso discorso sulla questione dello sguardo e delle visioni del mondo che chiamerebbe in gioco il pensiero di Erwin Panowsky, Hans Georg Gadamer e la teoria delle spirali del tempo, ma non si può, in questa sede, prendere una tale tangente. Ci si limita a sottolineare che la danza stessa è portatrice di uno sguardo che cerca di trascendere all'infinito tutte le prospettive. Essa, come arte, parla all'Essere tramite il simbolo e quest'ultimo non solo parla di sé, ma anche di altro. "Simbolo" che attraversa il tempo e lo spazio e si riattualizza nell'effimero dell'istante vissuto. Dunque sovrapposizione di presente, passato e futuro, sospensione del tempo e dilatazione dello spazio; in questi concetti potrei, in conclusione, riassumere *fantasmata: l'astanza della danza*.

### **Bibliografia:**

- Agamben, Giorgio, *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004.
- Agamben, Giorgio, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- Andaloro, Maria, *L'arte e la memoria dell'arte. Pensieri sul tema*, in Catalano, Maria Ida – Mania, Patrizia (a cura di), *Arte e memoria dell'arte*, Atti del convegno, Scuola di Specializzazione in Tutela e Valorizzazione dei beni storico artistici, Università della Tuscia, 1-2 luglio 2009, Pistoia, Gli ori, 2011, pp. 309-314.
- Baert, Xavier, *Corp(u)s sauvage. Danse et formes expérimentales de l'image en mouvement*, in Dobbels, Daniel – Bouquet, Stéphane (a cura di), *Danse/ Cinéma*, Parigi, Coédition CND/Capricci, 2012, pp. 101-111.
- Benjamin, Walter, *Parigi. Capitale del XIX secolo*, ed. it. a cura di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, 1986.
- Benjamin, Walter, *Sul concetto di storia*, ed. it. a cura di Gianfranco Bonora e Michele Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997.
- Bergson, Henri, *Materia e memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, a cura di Adriano Pessina, Roma, Einaudi, 2001.
- Brandi, Cesare, *Segno e immagine*, Milano, Il Saggiatore, 1960.
- Brandi, Cesare, *Le due vie*, Bari, Laterza, 1966.

<sup>42</sup> Pontremoli, Alessandro, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 32-33.

- Brandi, Cesare, *Arcadio o della Scultura Eliante o dell'Architettura*, Roma, Editori riuniti, 1992 (I ed. 1956).
- Brandi, Cesare, *Il restauro. Teoria e pratica*, a cura di Michele Cordaro, Roma, Editori riuniti, 1996.
- Brandi, Cesare, *Musica, danza, teatro. Scritti ritrovati 1937-1986*, a cura di Vittorio Brandi Rubio, con introduzione di Roman Vlad, Roma, Castelvechi, 2013.
- Brandi, Cesare, *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 1963.
- Brandi, Cesare, *Teoria generale della critica*, a cura di Massimo Carboni, Roma, Editori riuniti, 1998 (I ed. 1974).
- Candel, Miguel, *La concezione aristotelica della memoria. Una semiotica naturalistica*, in Di Giacomo, Giuseppe (a cura di), *Volti della memoria*, Milano, Mimesis, 2012, pp. 35-42.
- Cappabianca, Alessandro, *Mostrare per fantasmata*, in *Fantasmata*, in «The Rope», n. 8-9, Alessandria, Falsopiano, 2012, pp. 23-30.
- Carboni, Massimo, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Milano, Jaca Book, 2004 (I ed. 1992).
- Carboni, Massimo, *La mosca di Dreyer*, Milano, Jaca Book, 2007.
- Carboni, Massimo, *Tra memoria e oblio. Tutela e conservazione dell'arte contemporanea: l'orizzonte filosofico*, introduzione a cura di Paolo Martore, Roma, Castelvechi, 2014, pp. 7-26.
- Carboni, Massimo, *Tutela, conservazione e restauro dell'arte contemporanea. L'orizzonte filosofico*, in Mundici, Maria Cristina – Rava, Antonio (a cura di), *Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Milano, Skira, 2013, pp. 139-145.
- Castelli, Patrizia, *Il moto aristotelico e la «licita scientia». Guglielmo Ebreo e la speculazione sulla danza nel XV secolo*, in Castelli, Patrizia – Mingardi, Maurizio – Padovan, Maurizio, «*Mesura et arte del danzare*». *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, Comune di Pesaro, 1987, pp. 35-57
- Celi, Claudia, «*Talbor tacere un tempo e starlo morto*». *Il moto in potenza e in atto*, in Padovan, Maurizio (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, Pisa, Pacini, 1990, pp. 153-158.
- D'Angelo, Paolo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata, Quodlibet, 2006.
- D'Angelo, Paolo, *Realtà pura e astanza nell'estetica di Brandi*, in Russo, Luigi (a cura di), *Brandi e l'estetica*, Palermo, Annali delle Facoltà di Lettere e Filosofia di Palermo, 1986, pp. 35-47.
- De Luca, Pina, *Cesare Brandi e l'immagine poetica*, in Russo, Luigi (a cura di), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, in «Supplementa Aesthetica Preprint», 19 dicembre 2006, pp. 211-217.

- Debray, Régis, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in occidente*, Milano, Il Castoro, 1999.
- Delay, Nelly, *Le jeu de l'éternel et de l'éphémère*, Arles, Editions Philippe Picqueier, 2004.
- Diodato, Roberto, *Sul rapporto opera-coscienza-immagine*, in Russo, Luigi (a cura di), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, in «Supplementa Aesthetica Preprint», 19 dicembre 2006, pp. 46-57.
- Esposito, Maria Cristina, *Legiferare sulla danza*, in Pontremoli, Alessandro – Gelmetti, Chiara (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro. La danza nel Quattrocento*, Atti del Convegno, Pesaro, settembre 2012, Milano, ABEditore, 2015, pp. 59-70.
- Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 2003 (I ed.1970).
- Husserl, Edmund, *Lezioni per una fenomenologia della coscienza interna del tempo*, in *Per la fenomenologia interna del tempo*, trad. it. a cura di Alfredo Marini, Milano, Angeli, 1998.
- Jankélévitch, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Armand Colin, 1961 (trad. it. di E. Lisciani-Petrini, *La musica e l'ineffabile*, Napoli, Tempi Moderni, 1985).
- Kandinsky, Wassily, *Lo spirituale nell'arte*, a cura di Elisa Pontiggia, Milano, SE, 1989.
- Langer, Susanne K., *Problemi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore Mondadori, 1962.
- Lorca, Federico Garcia, *Gioco e teoria del duende*, Milano, Adelphi, 2007.
- Pontremoli, Alessandro, *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e "buone maniere" nella società di corte del XV secolo*, Macerata, Ephemeria, 2011.
- Pontremoli, Alessandro, *La sapienza dei piedi. Pensiero teorico e sperimentazione nei trattati italiani di danza del XV secolo*, in Casini Ropa, Eugenia – Bortoletti, Francesca (a cura di), *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, Macerata, Ephemeria, 2007, pp. 33-47.
- Pontremoli, Alessandro, *Moto corporeo e trattati di danza fra cultura romanza e ricezione rinascimentale dell'antico*, in Pontremoli, Alessandro – Gelmetti, Chiara (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro. La danza nel Quattrocento*, Atti del Convegno, Pesaro, settembre 2012, Milano, ABEditore, 2015, pp. 89-98.
- Procopio, Patrizia, «*Danzare per fantasmata: l'immagine del movimento nella teoria coreutica di Domenico da Piacenza*», in «Bruniana e campanelliana. Ricerche filosofiche e materiali storico- testuali», vol. XVI, n. 2, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Fabrizio Serra Editore, 2010, pp. 1-10.
- Procopio, Patrizia, *Il De arte saltandi et choreas ducendi di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, Ravenna, Longo, 2014.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003.

- Sacchi, Annalisa, «*Il privilegio di essere ricordata*». *Su alcune strategie di coreutica memoriale*, in Franco, Susanne – Nordera, Marina (a cura di), *RicorDANZE. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010, pp. 107-122.
- Sacchi, Annalisa, *Il teatro della memoria futura. Su The sound of silence di Alvis Hermanis*, in «Art'O», anno 11, n. 26, autunno 2008, online: <http://1995-2015.undo.net/it/magazines/1222242821>.
- Sartre, Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1946 (trad. it. di E. Bottasso, *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino, Einaudi, 1964).
- Selmin, Linda, *Onda mnestica e corpo danzante*, in «Biblioteca teatrale», n. 78, 2006, pp. 91-132.
- Sichera, Vincenza Roberta, *Pathos, movimento e memoria. Pina Bausch e la danza dell'anima*, in *Fantasmata*, in «The Rope», n. 8-9, Alessandria, Falsopiano, 2012, pp. 66-73.
- Valéry, Paul, *L'âme e la danse* (1923), trad. it. di V. Sereni, *L'anima e la danza*, Torino, Einaudi, 1990.
- Van Essche, Éric, *Le geste survivant: mouvements de mémoire et mémoires en mouvement chez Georges Didi-Huberman*, in «DITS», n. 12, numero monografico *Geste*, primavera-estate 2009, pp. 50-63.
- Yates, Frances A., *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul, 1966 (*L'arte della memoria*, trad. it. di A. Biondi, Torino, Einaudi, 2004).

Giuseppe Burighel

## **“Scene ibride”. I livelli d’ibridazione nella danza tra innovazione e tradizione**

### **Introduzione**

Con il presente saggio intendiamo proporre una riflessione di ordine storico-teorico sui processi artistici d’ibridazione in riferimento alle attività coreutiche. In tal senso, consideriamo l’ibridazione come un elemento costitutivo della danza, e ciò, in modo particolare, per la capacità di federare le arti che possiede quest’arte. Cercheremo di darne prova ponendo il dato dell’ibridazione coreografica in prospettiva rispetto alla visione storica della danza. Per fare questo, facciamo riferimento al dibattito francese intorno alle creazioni, a vario titolo definite “coreografiche”, presentate in Francia nell’ultimo ventennio. Nella piena consapevolezza che l’ibridazione nelle arti come superamento degli steccati di genere non è un processo nuovo, ma si fonda nell’azione di decostruzione iniziata nel primo Novecento dalle avanguardie, la nostra scelta, certamente parziale, del campo d’indagine, si giustifica per il fatto che, piuttosto che dare conto della globalità di un fenomeno in perpetua trasformazione e continuo riposizionamento, ci sembra al contrario opportuno, nello spazio di riflessione consentitoci dal saggio, mettere in primo piano un dato della tradizione coreutica che oggi si tende a considerare innovativo, evocandolo, in un certo qual modo, in termini di “svolta”.

Ciò che, innanzitutto, ci ha riportato a questa nostra convinzione è una constatazione. Essa riguarda l’uso della terminologia riferita all’ibrido. Nel campo degli studi e della critica dello spettacolo in Francia – attualmente nostro principale luogo di osservazione<sup>1</sup> – abbiamo constatato, infatti, un uso diffuso dell’espressione “ibrido”. Compagnie e riviste d’arte intitolate all’ibrido,

---

<sup>1</sup> Dal 2012 sono impegnato in una tesi di dottorato presso l’Université Paris 8, in cotutela dal 2013 con l’Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, intitolata *Herméneutique des discours chorégraphiques émergents. Le débat en France depuis 1993*, seguita da Isabelle Moindrot ed Elena Cervellati.

ma anche conferenze “ibride” e corsi universitari consacrati allo studio delle “scene ibride”, testimoniano l’interesse per il concetto d’ibridazione, impiegato (anche solo nominalmente) per connotare molte pratiche artistiche che si collocano all’incrocio fra il teatro, la danza, la musica, le arti visive e le innovazioni tecnologiche. In Francia, la compagnia *Hybride*, del danzatore e coreografo Lionel Hun, dal 2010 propone spettacoli che mescolano la danza, le arti circensi, le arti visive e le nuove tecnologie. Il coreografo d’origine americana Bud Blumenthal, attivo in Europa dal 1990, organizza nel suo studio *Hybrid* di Bruxelles una formazione chiamata *Hybrid Dance Training*, ovvero una combinazione di tecniche di danza diverse. Nel campo della ricerca, il *Labex Arts-H2H*, laboratorio d’eccellenza di studi sull’arte e sulle forme di mediazione, rivolge una particolare attenzione ai processi d’ibridazione tecnologica. Il comitato scientifico del Labex cura la rivista *Hybrid*, una pubblicazione pluridisciplinare che pone l’accento sulle relazioni fra le nuove tecnologie del digitale e le pratiche artistiche e letterarie. Inoltre, dal 2013 lo stesso Labex organizza cicli di conferenze “ibride”, dando spazio a insolite modalità di intervento da parte dei conferenzieri<sup>2</sup>. Sempre in Francia, il Département Théâtre dell’Université Paris 8 propone, al terzo anno del corso di laurea in Théâtre, una serie di insegnamenti teorico-pratici sul tema delle “scene ibride”. Ma qual è l’accezione che prevale, rispetto all’uso che se ne fa oggi per nominare progetti, studi, installazioni e oggetti d’arte? E soprattutto, qual è il senso profondo e nascosto dell’ibrido, inteso come chiave interpretativa dei processi di creazione, e non solo come l’etichetta di generici contenitori pigliatutto?

Come dicevamo, l’idea d’ibridazione nelle arti non è nuova. Essa è stata declinata in differenti modi<sup>3</sup>. «Il y a quelque temps on parlait de métissage»<sup>4</sup>,

<sup>2</sup> Nell’ottobre del 2013, ad esempio, abbiamo potuto assistere alla conferenza “ibrida” che l’artista Robyn Orlin ha tenuto al teatro del Conservatorio Nazionale d’Arte Drammatica di Parigi. In quella occasione, la coreografa sudafricana ha optato per un dispositivo performativo che coinvolgesse tutto il pubblico presente in sala. Camera alla mano, ha filmato gli spettatori che potevano rivedersi in diretta sul grande schermo allestito sul palcoscenico. L’artista, inoltre, ha invitato alcuni giovani allievi del Conservatorio ad esibirsi in azioni performative da lei stessa dirette.

<sup>3</sup> Il teorico tedesco Hans-Thies Lehmann, ad esempio, definisce la scena postdrammatica «dans une dynamique de la transgression des genres: la chorégraphie, les arts plastiques, le cinéma et, bien sûr, les différentes cultures musicales, la traversent et l’animent», Lehmann, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L’Arche, 2002, p. 6 (trad. fr. P. H. Ledru).

<sup>4</sup> Louppe, Laurence, *Corps hybrides*, in «Art Press», n. 209, gennaio 1996, pp. 54-58: p. 54.



osservava Laurence Louppe non molto tempo fa. «L'idée d'hybridation est bien plus dérangeante que celle de métissage»<sup>5</sup>, sottolinea la storica della danza, visto che il meticcio rappresenta solo «l'inoffensive esthétique du mélange des codes»<sup>6</sup>. Laurence Louppe prosegue nella sua riflessione aggiungendo che «l'hybride ne se situe nulle part, il n'est rien, il est même souvent totalement isolé et atypique, résultant d'une combinatoire unique, accidentelle»<sup>7</sup>. In questo senso, prosegue, «l'hybridation fonctionne plutôt du côté de la perte et agit sur le noyau même des gènes, les détourne, les disloque»<sup>8</sup>. Il concetto di perdita è qui evocato da una parte per definire una precisa modalità di intervento sul corpo, dall'altra come tratto distintivo di pratiche artistiche "radicali" riferibili all'oggi. Sia che si parli di meticcio, a partire dalle pratiche postmoderne e nel senso dell'interazione di stili e correnti diversi, o, invece, di perdita, in ragione dei processi più contemporanei d'ibridazione dell'immagine-corpo, possiamo osservare come sia in atto da tempo un'attività di decostruzione dei codici. Essa risale ai movimenti delle avanguardie storiche e ha riguardato, e riguarda tutt'ora, anche l'arte della danza. L'ibridazione, dunque, come meticcio o come perdita, si collocherebbe innanzitutto a livello dei codici su cui si fondano le differenti tradizioni artistiche e le pratiche corporee. Da un lato, si tratta di una ibridazione del patrimonio culturale legato alla tradizione dei generi, da intendersi, meglio ancora, come una opacizzazione<sup>9</sup> o una deviazione di quello stesso patrimonio. In tal senso, i codici, come i geni, risultano deviati e disciolti nell'opera d'arte, poiché non sono più riconoscibili in essa. Dall'altro lato, l'ibridazione riguarderebbe direttamente il corpo del danzatore, in ragione delle sue molteplici formazioni e delle modalità di costruzione dis-organizzata della sua immagine come corpo danzante.

<sup>5</sup> «Dans cette dernière, le mélange des sangs ou des races engendre des sujets mixtes dans leur structure, mais enrichis par l'accumulation d'héritages culturels ou génétiques différents» (*ibidem*).

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 54-55.

<sup>8</sup> *Ibidem*. Ci si riferisce qui all'ibridazione nella genetica, dove l'ibrido è il risultato dell'incrocio, spesso naturale (e accidentale), quando non è artificiale, di due individui appartenenti a specie, razze o generi differenti. Fra gli animali, l'esempio maggiormente citato è quello del mulo, risultato dell'incrocio sterile fra l'asino e la cavalla, quindi fra due animali di specie diverse. In botanica, invece, le ibridazioni sono molto più frequenti, e per lo più fertili.

<sup>9</sup> Il riferimento d'obbligo è ai contributi di Louis Marin sulla semiotica della pittura. Cfr. Marin, Louis, *Opacité de la peinture: essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Usher, 1989 (nuova edizione Paris, Éditions de l'EHESS, 2006).

La riflessione di Laurence Louppe sul tema del corpo ibrido<sup>10</sup> è illuminante circa l'evoluzione della danza a partire dalla postmodernità. Quello che intendiamo discutere qui è la possibilità di guardare al fenomeno dell'ibridazione attraverso una lente che noi rivolgiamo anche al passato.

### **I livelli d'ibridazione nella danza tra passato e presente**

E se la danza, in particolare, fosse un ibrido per eccellenza? In virtù della sua capacità di federare le arti, fin dalle forme che hanno preceduto l'avvento del balletto di corte, come la *momerie* o gli *entremets*<sup>11</sup>, l'arte del danzare in scena si è distinta come pratica del corpo in grado di raccogliere attorno a sé espressioni e competenze diverse. In essa, il corpo (danzante) è l'elemento di connessione tra le diverse espressioni artistiche, la musica *in primis*. Se questo è vero anche per il corpo dell'attore, ancora più evidente lo è per il danzatore, che è l'espressione allo stesso tempo della musica attraverso il ritmo, del testo poetico attraverso il gioco pantomimico (oggi, si potrebbe dire, attraverso i sensi e/o la parola), e delle arti visive attraverso la plasticità della materia-corpo. Il corpo (danzante), attraverso cui ogni cosa passa, federa le arti allo stesso modo in cui ne ibrida anche i concetti e le tecniche. Se gli effetti di tali ibridazioni non sono nuovi alle arti coreutiche, ma risalgono, come si diceva, agli albori delle danze di scena, ciò che li rende unici in epoca contemporanea è la radicalità di pratiche che operano in direzione di una perdita dei codici spettacolari. In questo senso, se l'ibridazione nel processo coreutico è in continuità con il passato, ci sarebbero oggi degli aspetti di novità che riguardano più direttamente il corpo del danzatore e il ruolo del coreografo, in ragione dei metodi di formazione degli uni e delle modalità di composizione

<sup>10</sup> Nell'articolo citato, Laurence Louppe elabora la nozione di perdita da un'idea di *corps électrique* della danzatrice, ricercatrice e programmatrice californiana Dena Davida (cfr. Louppe, Laurence, *Corps hybrides*, cit, p. 58 e Davida, Dena, *Le corps électrique*, Les Vendredis du Corps, Montréal, Jeux, 1993).

<sup>11</sup> La *momerie* era un genere di *divertissement* apparso nel corso del XIV secolo, in cui gli attori indossavano la maschera chiamata *momon*, o quanto meno, si prestavano a un travestimento. In origine, la *momerie* fungeva da intermezzo fra i numerosi servizi nei grandi banchetti di gala, da cui il nome anche di *entremets*. Durante la *momerie* venivano presentate delle danze di combattimento come la *moresca*. Caratteristico del sistema scenografico della *momerie* è il carro, al quale spesso si conferiva il nome stesso di *momerie*: si tratta di una piattaforma su ruote al di sopra della quale venivano posti gli elementi scenografici. Il carro trasportava spesso anche gli attori, i cantanti, i musicisti e i danzatori previsti nell'azione comica. Una delle *momeries* più tristemente celebri è il *Bal des Ardents* del 1393, in cui cinque danzatori, fra cui il re di Francia Carlo VI, presero fuoco. Solo il re si salvò.

degli altri. Tuttavia, l'ibridazione come metodo procedurale nella definizione dello spettacolo di danza non può dirsi propriamente inedito. Per discuterne, abbiamo individuato quattro diversi livelli d'ibridazione nella danza: una ibridazione del processo di composizione, una ibridazione del danzatore, una ibridazione dell'autore e, infine, una ibridazione a livello del sistema di diffusione. Rispetto ai livelli individuati, quali sono gli elementi di continuità e quelli invece di maggiore novità?

L'ibridazione è una caratteristica di molte forme sceniche dove la danza è presente come arte fra le arti. Il balletto teatrale non fa eccezione: in esso, la danza federa attorno a sé la musica, l'arte scenica, l'azione pantomimica e la letteratura, benché i ruoli siano qui ben precisati. Una prima importante rivoluzione risale all'inizio del secolo scorso, ad opera dei Balletti russi di Sergeij Diaghilev. È l'epoca in cui il balletto si confronta con il pensiero moderno, con l'influenza della psicoanalisi e delle correnti simboliste. Facendo astrazione dal linguaggio accademico, il danzatore moderno – pensiamo qui a Nijinski – sperimenta una gestualità assolutamente inedita, capace nel contempo di suscitare forti interessi e scandalizzare le menti conservatrici<sup>12</sup>. Tuttavia, l'elemento di maggiore novità dei Balletti russi è probabilmente il sovvertimento nella gerarchia degli elementi di composizione. Se nella logica del diciottesimo e diciannovesimo secolo, come osserva il critico Philippe Varrièle<sup>13</sup>, il balletto resta una forma drammatica, dove la danza e la musica accompagnano un'azione sotto forma di un testo (il libretto), Diaghilev sperimenta nuovi modi di collaborazione artistica che fanno saltare gli schemi seguiti fino ad allora<sup>14</sup>. Il balletto manifesto di questa rivoluzione è *Parade*, creato per il Théâtre du Châtelet di Parigi il 18 maggio 1917. Opera surrealista, essa riuniva i grandi nomi dell'avanguardia artistico-letteraria dell'epoca: da Jean Cocteau a Erik Satie, da Pablo Picasso e Léonide Massine. Da quel momento,

<sup>12</sup> Cfr. Huesca, Roland, *Danse, art et modernité: au mépris des usages*, Paris, Puf, 2012.

<sup>13</sup> Varrièle, Philippe, *Les maux pour le dire. La danse française contre sa critique*, in Gioffreddi, Paule (a cura di), *A l'(a) (r)encontre de la danse contemporaine, porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 175-184: p. 176.

<sup>14</sup> «Serge Diaghilev n'envisage pas l'œuvre chorégraphique comme une action, mais comme la rencontre entre un chorégraphe, un musicien et un peintre. Le librettiste n'y a plus de rôle prépondérant et on remarquera facilement que si la galaxie des Ballets Russes agglomère des artistes de tous les domaines, les littérateurs en sont les plus absents, à l'exception de Cocteau, mais l'exemple n'est pas le meilleur» (*ibidem*).

lo spettacolo di danza diventa il luogo dove potere sperimentare immagini, forme, simboli senza l'unità narrativa di un testo prestabilito e attraverso il corpo del danzatore, un corpo pensato e impiegato come materiale plastico per inventare nuove forme dell'essere e dell'apparire. Gli esempi in tal senso sono molteplici: dai Balletti svedesi di Rolf de Maré alle sperimentazioni coreografiche del Bauhaus, dalle danze di Mary Wigman, ispirate all'espressionismo pittorico tedesco, fino anche all'astrattismo tecnologico di Alwin Nikolais, in epoca postmoderna. Ancora oggi, la "plasticità" sembra essere una caratteristica estetico-procedurale nell'ibridazione di molte creazioni coreografiche, come nel caso della nuova danza francese, a partire dagli anni Novanta del secolo scorso. Il dibattito critico in terra francese lo confermerebbe. Nell'articolo *Histoires de fantôme, pendus, et autres vanités*, apparso nella rivista «Art Press»<sup>15</sup>, Laurent Goumarre parla di «danse plasticienne». Egli prende in esame lo spettacolo *Régi* (2005) di Boris Charmatz, dove il corpo del danzatore e coreografo appare, all'inizio dello spettacolo, appeso per un piede ad una sorta di gru. A proposito dell'immobilità di quel corpo che non danza più egli scrive:

Cette immobilité ne se définit pas comme 'renoncement' à l'écriture du mouvement – signe d'opposition de la danse que j'appelle plasticienne, apparue au milieu des années 1990 en réaction à l'épuisement de la danse d'auteur des années 1980 [...].<sup>16</sup>

Laurent Goumarre considera il dato plastico dello spettacolo anche rispetto alla scenografia in monocromo nero, nella quale i tre interpreti (Julia Cima, Raimund Hoghe, Boris Charmatz), anch'essi vestiti in nero, sembrano perdersi. Lo stesso procedimento si ritrova poi nei «corps peints en noir»<sup>17</sup> dello spettacolo *Cover* (2005) di Rachid Ouramdane, o anche in *Mbmmmm* (2005) di Jannifer Lacey & Nadia Lauro; in quest'ultimo si vede «un décor humain, soit une vingtaine de figurants encapuchonnés et passés au noir»<sup>18</sup>. Il critico osserva:

<sup>15</sup> Goumarre, Laurent, *Histoires de fantômes, pendus, et autres vanités*, in «Art Press», n. 325, luglio-agosto 2006, pp. 54-58.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

La danse plasticienne trouve là son ‘image parfaite’, pour paraphraser le titre d’un tableau de Magritte (1928) qui met en scène le regard absorbé dans une toile noire accrochée sur un mur noir. [...] Le corps fantôme de Charmatz en ‘image parfaite’, icône monochrome, précieuse et absolue, serait le fantôme traversé par la danse plasticienne.<sup>19</sup>

In queste forme coreografiche “radicali” che sottraggono alla composizione parte del movimento e della presenza dei corpi, il senso della plasticità risiede innanzitutto nell’utilizzazione di quei corpi come materia dell’informe. L’installazione di macchinari che generano il movimento, nel caso di *Régi*, e la creazione di installazioni per mezzo di corpi umani, in *Mhmmmm*, dimostrano poi come i coreografi continuano ad allargare il dato compositivo alle arti plastiche (architettura, scultura). Parimenti, la dimensione pittorica, ad esempio nei colori che sulla scena tendono al nero, testimonia come l’interesse degli autori sia oggi meno “coreografico” che visivo. La nozione di “danza plastica”<sup>20</sup> non fa che cogliere la nuova essenza del dato compositivo: da una parte, essa evidenzia la consueta, oramai, collaborazione dei coreografi con gli artisti visivi – Nadia Lauro con Jennifer Lacey, Alexandre Diaz con Boris Charmatz<sup>21</sup> in occasione di *Régi* – dall’altra, la “danza plastica” rivela sempre più un cambiamento di orizzonte degli autori, che creano non tanto e non solo a partire da riferimenti letterari, o seguendo la cultura accademica, come succedeva in passato, ma attraverso processi pluridisciplinari.

I coreografi fanno appello, oggi, anche all’immagine video e alle nuove tecnologie del digitale. Il passaggio dall’uso di espressioni come “interdisciplinarietà” o “pluridisciplinarietà” a quella di “ibrido”, per definire la commistione di tecniche e di stili di composizione, per molti osservatori terrebbe conto proprio della novità tecnologica<sup>22</sup>. Una novità di non poco peso, che sta rivoluzionando il sistema di conservazione delle partiture coreografiche e la concezione dell’archivio in danza, aprendo anche a metodi

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>20</sup> Il francesismo “danza plastica”, qui adottato per tradurre l’espressione francese, non tiene conto tanto della separazione tra arti plastiche e arti visive, e preferisce aderire alla soluzione francofona dove le *arts plastiques* riguardano, oggi, ogni tipo di azione artistica condotta sulle materie (quindi anche sul corpo) in termini rappresentativi o simbolici.

<sup>21</sup> Nel 1994 Boris Charmatz collabora con l’artista Toni Grand in occasione dello spettacolo *Les Disparates*. Pensato sull’idea di un corpo-massa, lo spettacolo integra alla scena un blocco marmoreo realizzato dall’artista scultore.

<sup>22</sup> Frimat, François, *Qu’est-ce que la danse contemporaine? (Politiques de l’hybride)*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 29.

innovativi di composizione sulla base di programmi informatici e sistemi mocap di “cattura del movimento” (*Life Forms*, *LOL*, fra i tanti)<sup>23</sup>.

Infine, ci sono alcune modalità di composizione che danno valore all’aspetto procedurale, o processuale, più che alla realizzazione di un oggetto coreografico finito e ripetibile. In tal modo, quelle pratiche aprono a una ibridazione degli spazi, insieme di lavoro e di ricezione. Per *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.#1* (1999), ad esempio, il coreografo Xavier Le Roy ha radunato in alcune palestre di diverse città europee una ventina fra artisti danzatori e ricercatori, i cui incontri di lavoro e di ricerca, pensati come degli eventi aperti al pubblico, hanno costituito di fatto gli unici momenti di rappresentazione legati al progetto. Una iniziativa che sembra guardare al «*désœuvrement chorégraphique*»<sup>24</sup>, interrogando i modi di produzione dello spettacolo e della danza. In direzione del senso processuale, esistono poi strategie di ritorno sull’opera in forma di conferenze. In tal senso, il coreografo francese Jérôme Bel con *Le dernier spectacle (une conférence)* (2004), e l’italiana Claudia Triozzi con *Dolled up (une conférence)* (2005), ad esempio, hanno individuato un dispositivo che ha permesso loro di realizzare un intervento critico sugli obiettivi legati a loro precedenti spettacoli. Nei due casi citati, la conferenza diventa un modo “radicale” di pensare e produrre la danza, all’interno di un processo performativo ampio che sembra non temere l’autoriferimento. Anche in questo caso, gli spazi pubblici di rappresentazione e di ricezione si ibridano, prevedendo format estranei all’universo dello spettacolo, e della danza in particolare.

<sup>23</sup> *Life Forms* (oggi *DanceForms*), attivo dal 1989, è uno strumento off-line di scrittura e di notazione del movimento. Il programma è stato concepito nel laboratorio di ricerca in infografica e multimedia dell’Università Simon Fraser a Vancouver, sotto la direzione di Thomas Calvert. I membri del gruppo di ricerca che ha studiato il programma, di cui fanno parte anche le coreografe Catherine Lee e Thecla Schiphorst, hanno successivamente formato il coreografo Merce Cunningham al suo utilizzo. *Life Forms* fornisce una interfaccia grafica, interattiva, che permette di tracciare idee di movimento nello spazio e nel tempo. Negli anni, il programma ha sviluppato anche delle funzioni Mocap (un altro esempio di strumentazione Mocap è *Character Studio*, utilizzato dallo stesso Cunningham). Per quel che riguarda *LOL*, il programma è stato concepito dalla coreografa Myriam Gourfink con Frédéric Voinin dell’IRCAM. Possiamo, inoltre, ricordare, tra gli strumenti on-line, la piattaforma di archiviazione legata al progetto *Motion Bank* guidato dal coreografo William Forsythe (<http://motionbank.org/>, u.v. 30 novembre 2016). Infine, ricordiamo anche il più recente *Choreographic Language Agent (CLA)*, realizzato da Wayne McGregor | Random Dance in collaborazione con University of California San Diego.

<sup>24</sup> Pouillaude, Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d’œuvre en danse*, Paris, Vrïn, 2009.

Nel segno dell'ibridazione e della perdita annoveriamo anche il corpo del danzatore – secondo livello d'ibridazione – nel momento in cui egli rifiuta l'imposizione di partiture troppo codificate, preferendo esprimersi nell'improvvisazione, sulla base di una più libera e personale dinamica del movimento. A tal proposito, Laurence Louppe osserva che «l'improvisation comme écoute, comme relance incessante et d'un savoir et d'un élargissement du sensible, s'affirme de plus en plus comme pratique de notre temps»<sup>25</sup>. Attraverso le pratiche d'improvvisazione, il corpo (danzante) si apre fenomenologicamente al mondo e all'esperienza attraverso i sensi. Esso recupera così una natura sensibile, che un lavoro troppo tecnico e le imposizioni ideologiche – pensiamo alla concezione del ballerino all'epoca di Louis XIV<sup>26</sup> – per lungo tempo hanno ridotto a mero strumento di virtuosismi estetici e di propaganda politica. In questo senso, le pratiche d'improvvisazione consentono una ibridazione fra discorso tecnico e dinamica immaginativa dei sensi<sup>27</sup>. François Frimat, autore di uno studio che analizza il fenomeno della danza contemporanea proprio attraverso la lente dell'ibrido, parla d'ibridazione processuale nell'improvvisazione attraverso il corpo (biologico) del danzatore che si apre a «un environnement biologique plus complexe que celui qui se déduit des procédés ou schémas proposés par les grands systèmes de notation classiques du mouvement»<sup>28</sup>. L'ibridazione del danzatore è da intendersi, allora, come un fatto unico, con caratteristiche d'accidentalità, pensato al di qua di ogni schema corporeo prestabilito. Le forme d'ibridazione nell'improvvisazione, rinunciando prima di tutto al sapere tecnico, possono perciò essere viste come il luogo della perdita dei codici coreografici. In altri termini, nel lavoro d'improvvisazione, facendo affidamento su capacità soprattutto sensoriali, il danzatore mette da parte i sistemi di notazione che ridurrebbero il corpo a strumento tecnico di esecuzione.

<sup>25</sup> Laurence Louppe, citata in Frimat, François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine?*, cit., p. 40.

<sup>26</sup> «Bien que l'Art de la Danse ait toujours été reconnu comme l'un des plus honnêtes et plus nécessaires à former le corps, et lui donner les premières et plus naturelles dispositions à toute sorte d'exercices, et entre autres à ceux des armes [...]». Louis XIV, *Lettres patentes du roy, pour l'établissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris. Vérifiées en Parlement le 30 mars 1662* (1663), consultabile on-line su Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76291j/f8.image.pagination> (u.v. 30 novembre 2016).

<sup>27</sup> Il filosofo della danza Michel Bernard considera prevalente nel lavoro del danzatore contemporaneo la «dynamique fictionnaire des sensations», alla base dell'idea di corporeità. Cfr. Bernard, Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, CND, 2001.

<sup>28</sup> Frimat, François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine?*, cit., p. 41.

Ainsi, la danse hybride répète dans ses innovations l'importance, pour tout créateur, de puiser dans cette zone sombre qui est en deçà des imitations, des passages d'une technique à l'autre et de leurs mélanges, c'est-à-dire celle de l'invention. Elle nous ré-apprend le caractère un peu mystérieux de l'apparition du geste chorégraphié, produit d'un hybride entre l'acte technique et l'instinct.<sup>29</sup>

La libera invenzione legata all'improvvisazione ci porta a considerare, infine, anche la parte di guadagno che paradossalmente segue alla perdita dei codici, in una sorta di movimento di ritorno alle origini. L'invenzione attraverso i sensi ci consegna, così, una idea di corpo ibrido anche come dato originario, non solo processuale, in quanto «la genèse de l'opération d'hybridité elle-même renvoie à un état et un faire originel pour qui commence à chorégrapier par l'exploration de ce corps immédiat à lui-même qui caractérise le danseur»<sup>30</sup>.

Il terzo livello d'ibridazione riguarda la figura del coreografo. Un tempo *maître à danser*, spesso l'autore di danza è oggi, come anche nel passato più recente<sup>31</sup>, un artista che proviene dalle arti visive<sup>32</sup>. Per lui, avere scelto il campo coreografico avrà comportato un nuovo orientamento della ricerca verso la dimensione performativa del corpo (danzante), ovvero verso una natura tanto soggettiva quanto materiale di quell'oggetto-corpo. Ad ogni modo, un artista propriamente visivo si dovrà affidare alle competenze tecniche del danzatore e al lavoro d'improvvisazione di quest'ultimo per la creazione del materiale coreografico. Inoltre, dobbiamo immaginare che il suo intervento sarà decisivo nella seconda fase di creazione, nel momento in cui si dovranno definire i termini di composizione di quel materiale (movimenti, gesti, ecc.) per il quale egli sarà stato prima solo uno spettatore o, tutt'al più, un ispiratore.

Rispetto alla radicalità di certi progetti in epoca postmoderna, possiamo

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Bisogna considerare che lo stesso *maître à danser* è musicista, così come eccellenti compositori, vedi Giovanni Battista Lulli, sono anche ballerini. Cioché la scrittura della danza, oggi come in epoca remota, si definisce ibridamente nella confluenza di più arti.

<sup>32</sup> Si pensi a Oskar Schlemmer, scenografo e professore di pittura alla scuola tedesca Bauhaus tra il 1920 e il 1928, che in quella sede realizzerà diverse coreografie sperimentali, tra cui il *Triadische Ballet* (1922). Christian Rizzo, invece, può essere considerato oggi come il rappresentante in Francia dei *chorégraphes plasticiens*. Formatosi alla scuola di Arti visive "Villa Arson" di Nizza, stilista di moda, Christian Rizzo dirige attualmente il Centro coreografico nazionale di Montpellier. Tra gli altri artisti visivi contemporanei prestati alla danza citiamo infine il poliedrico artista fiammingo Jan Fabre, che è allo stesso tempo *performer*, architetto, artista visivo, regista teatrale e coreografo.



indicare una ibridazione anche del ruolo dell'autore. Nel passaggio dall'estetica "frontale", dove l'oggetto della creazione (la coreografia) è l'espressione diretta del genio dell'autore (il coreografo), all'estetica "relazionale", dove l'opera d'arte è vista meno come un oggetto finito che come un fatto di relazioni (tra artisti, e con il pubblico), con tutta una parte lasciata al caso, l'autore ha perso il primato sull'opera. In tale senso, riferiamo, anche solo a titolo d'esempio, la posizione ideologica dell'artista Jérôme Bel. In *Le dernier spectacle* (1998) egli sembra adattare alle scene il pensiero del filosofo Roland Barthes, circa l'idea della morte dell'Autore<sup>33</sup>. Come uno scrittore dell'epoca (post)moderna, Jérôme Bel coreografo e *performer* in *Le dernier spectacle* diventa lo spettatore di se stesso. Presentandosi come l'autore dello spettacolo, e facendosi rappresentare come tale dagli altri *performers* in un gioco teatrale di sparizione dei corpi e delle identità, Jérôme Bel tenta retoricamente parlando di eliminare la figura dell'autore dal processo di creazione, e in questo segue i propositi barthesiani. Allo spettatore è lasciata la responsabilità finale dell'opera: che quest'ultimo ne faccia e ne pensi quel che crede. In questo modo, l'opera non avrà più un (solo) autore. È chiaro, anche qui, il segno della perdita, nota distintiva di un processo tutto contemporaneo che, a vari livelli, concorre a definire l'idea d'ibrido in danza.

Per ultimo, consideriamo l'ibridazione a livello del sistema di diffusione. Ovvero, come definire a livello istituzionale tutti quegli spettacoli a cui non possiamo riconoscere un genere di appartenenza? L'ibridazione genera un problema di classificazione, in primo luogo per i programmatori. Il ricorso generico alla nozione di "performance" è un chiaro esempio di come gli uffici di programmazione semplifichino le pratiche dell'ibrido, restando al dato dell'azione e agli atti di presenza del/gli artista/i, al di qua di una specifica dimensione estetica delle opere. A tale proposito, François Frimat osserva che

<sup>33</sup> «Le scripteur moderne, ayant enterré l'Auteur, ne peut donc plus croire, selon la vue pathétique de ses prédécesseurs, que sa main est trop lente pour sa pensée ou sa passion, et qu'en conséquence, faisant une loi de la nécessité, il doit accentuer ce retard et "travailler" indéfiniment sa forme; pour lui, au contraire, sa main, détachée de toute voix, portée par un pur geste d'inscription (et non d'expression), trace un champ sans origine – ou qui, du moins, n'a d'autre origine que le langage lui-même, c'est-à-dire cela même qui sans cesse remet en cause toute origine». Barthes, Roland, *La mort de l'auteur*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Seuil, 1994, p. 493.

in ambito coreografico «il y a une danse hybride en tant que nouveau label pour les acteurs de la profession»<sup>34</sup>. In alcuni casi si è scelto di aggirare o di semplificare il problema della definizione, come nel caso della *non-danse*<sup>35</sup>, ma in altri casi ci sono state interessanti iniziative di valorizzazione dell'ibrido, anche in ambito coreografico. Rendiamo conto qui di una rassegna teatrale trasversale, ad opera del centro delle arti dello spettacolo Le Quai di Angers. Istituzione pubblica francese, attiva dal 2007 come *Établissement public de coopération culturelle* e oggi *Centre dramatique régional* dei Paesi della Loira, Le Quai ha realizzato dal 2010 al 2012 un «temps fort» dedicato alle scene ibride e chiamato *Les jours étranges*. Gli spettacoli che hanno fatto parte di questa rassegna sono stati ibridamente definiti «inclassables». La cultura coreografica è stata rappresentata da artisti come Christian Rizzo, Cecilia Bengolea & François Chaignaud, la Cie Non Nova, Fanny De Chaillé, fra gli altri.

### Conclusioni

Lontano da un uso indistinto dell'ibrido, l'idea di danza ibrida ci ha consentito di riflettere, secondo vari livelli, sulle forme dell'arte coreutica, nel presente come per il passato. Abbiamo cercato di mettere in luce i tratti principali dell'ibridazione coreografica rispetto alla radicalità di certe pratiche dell'oggi, ma anche in continuità con la visione storica della danza. In ambito coreutico sembra imporsi, fra tutti, il dato processuale. In quanto esso si presenta come una costante. Dalle origini tardo rinascimentali delle danze di scena alle declinazioni performative contemporanee, l'arte del danzare sulle scene e il corpo danzante dimostrano di sapere federare le arti. In questo senso, l'ibrido in danza, ancora prima di essere un “nuovo genere”, o determinare una “svolta estetica”, è il dato costitutivo di un'arte che continua a esprimersi sulla base di specifici processi federativi, che non possono nemmeno essere confusi con altre forme teatrali. In essi, la musica, la poesia, le arti visive, e oggi l'illuminotecnica e le nuove tecnologie dell'era digitale, attivano meccanismi di ibridazione che possiamo leggere da un lato come la rinuncia a una autonomia di genere da parte di quelle arti e dall'altro lato come l'approdo a forme estetiche nuove. Per tutte queste forme dell'avvenire, immaginiamo che la

<sup>34</sup> Frimat, François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine?*, cit., p. 32.

<sup>35</sup> Cfr. Frétard, Dominique, *La fin annoncée de la non-danse*, in «Le Monde», 6 maggio 2003.

cultura della danza (e il corpo danzante) possa continuare a giocare un ruolo di primo piano, contribuendo a ridefinire l'ibrido con un suo valore specifico, anche rispetto ai molti e vari processi artistici in atto.

### **Bibliografia**

- Barthes, Roland, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Seuil, 1994.
- Bernard, Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, CND, 2001.
- Bourcier, Paul, *Histoire de la danse en Occident: de la préhistoire à la fin de l'école classique*, vol. I, Paris, Seuil, 1994.
- Frétard, Dominique, *La fin annoncée de la non-danse*, in «Le Monde», 6 mai 2003.
- Frimat, François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine? (Politiques de l'hybride)*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.
- Gioffreddi, Paule (a cura di), *A l'(a) (r)encontre de la danse contemporaine, porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Goumarre, Laurent, *Histoires de fantômes, pendus, et autres vanités*, in «Art Press», n. 325, luglio-agosto 2006.
- Huesca, Roland, *Danse, art et modernité: au mépris des usages*, Paris, Puf, 2012.
- Loupe, Laurence, *Corps hybrids*, in «Art Press», n. 209, gennaio 1996.



## Dramaturgies of the Gaga Bodies: Kinesthesia of Pleasure/Healing\*

### 1. Introduction

*«The language of Gaga originated from the belief in the healing, dynamic,  
ever-changing power of movement»*  
Ohad Naharin

“Gaga” is a movement language which Israeli choreographer Ohad Naharin developed over the course of many years (since 1990s) and which is applied in daily practice by the Batsheva Dance Company members. It evolved simultaneously as a unique pathway of a world widely acknowledged choreographer, as a recovery process from dancer’s injuries and from deep personal loss, and as a toolbox both for dancers, interpreting his work, and for everyone else willing to experience and share dance movement.

Born in 1952 on Kibbutz Mizra, Ohad Naharin began his dance training with the Batsheva Dance Company in 1974. Recalling his early childhood and his first dance experiences, he underlines the importance of community spirit and the pleasure of physicality while expressing and sharing dance movement<sup>1</sup>. Gaga practice functions on the principle of empathetic share and mutual support in group work, as the inspiration is drawn from all participants, there is a constant circulation of somatic knowledge and the ability of tuning to listening, groove gets gradually developed. The idea of pleasure as necessary condition to dance and as healing tool has also particular importance in Ohad Naharin’s discourse and in his conception of training both for dancers and amateurs.

During his first year with Batsheva Company, visiting choreographer

---

\* The references of the online documents were all verified on September 14, 2016 [editor’s note].

<sup>1</sup> «We slept together, we washed together, we ate together... The idea of physical pleasure connected to dance movement is natural for me...», quote from *Mr. Gaga*, Naharin’s work was documented in several movies. The rehearsal process with Cedar Lake Contemporary Ballet during a restaging of *Decadance* was the subject of Tomer Heymann’s documentary *Out of Focus* (2007). In 2015, the Heymann Brothers’ comprehensive documentary about Naharin *Mr. Gaga* was released.

Martha Graham singled out Naharin for his talent and invited him to join her own company in New York. While in New York, Naharin studied on scholarship from the America-Israel Cultural Foundation at the School of American Ballet, The Juilliard School, and with Maggie Black and David Howard. He went on to perform during one season with Israel's Bat-Dor Dance Company and Maurice Béjart's Ballet du XXe Siècle in Brussels. The experience of a rich variety of new and different dance styles helped him to build a hybrid and determined identity as an artist of multicultural background, while nourishing his creative work from two melting pots; New York, USA, and Tel Aviv, Israel.

Naharin returned to New York in 1980, making his choreographic debut at the Kazuko Hirabayashi studio. He launched his own "nomadic company", based on changing projects while learning the craft of choreography and asserting his first aesthetic choices. From 1980 until 1990, Naharin was invited to create for different companies, including Batsheva, the Kibbutz Contemporary Dance Company, and Nederlands Dans Theater. Simultaneously, he regularly worked in New York with group of dancers on different projects with his first wife, major inspiration and intimate collaborator, Mari Kajiwara, up to her death of cancer in 2001.

Ohad Naharin was appointed Artistic Director of Batsheva Dance Company in 1990 and has served in this role to this day. During his tenure with the company, Naharin has choreographed over 30 works for Batsheva and its junior division, Batsheva Ensemble<sup>2</sup>. Alongside his work as a choreographer, while recovering from dancer's injuries, Naharin has developed gaga, an innovative movement language, intended to help dancers understand and interpret his work, and to heal by the means of finding keys («the right word, the right time») as simple and efficient tasks for more listening and sensitivity while performing any gesture and tuning to self and others. The dancers of Batsheva Dance Company train with gaga on a daily basis, and it is also taught to dancers and the public worldwide by certified teachers. The all inclusive but yet precise nature of gaga practice is described in the following credo

<sup>2</sup> His works have been performed by prominent companies including Nederlands Dans Theater, Ballet Frankfurt, Lyon Opera Ballet, Compañía Nacional de Danza (Spain), Cullberg Ballet (Sweden), Finnish National Ballet, Paris Opera Ballet, Balé da Cidade de São Paulo, Cedar Lake Contemporary Ballet (New York), Hubbard Street Dance Chicago, Les Grand Ballets Canadiens de Montréal, Alvin Ailey Dance Theater, Atlanta Ballet, The Royal Danish Ballet, Le Ballet de l'Opéra National de Bordeaux (France) and more.

statement:

Gaga challenges multi-layer tasks. We are aware of the connection between effort and pleasure, we are aware of the distance between our body parts, we are aware of the friction between flesh and bones, we sense the weight of our body parts, yet, our form is not shaped by gravity... we are aware of where we hold unnecessary tension, we let go only to bring life and efficient movement to where we let go... We are turning on the volume of listening to our body, we appreciate small gestures, we are measuring and playing with the texture of our flesh and skin, we might be silly, we can laugh at ourselves. We connect to the sense of 'plenty of time', especially when we move fast. We learn to love our sweat, we discover our passion to move and connect it to effort, we discover both the animal we are and the power of our imagination. We are 'body builders with soft spine'. We learn to appreciate understatement and exaggeration. We become more delicate and we recognize the importance of the flow of energy and information through our body in all directions. We learn to apply our force in an efficient way and we learn to use 'other' forces.

We discover the advantage of soft flesh and sensitive hands, we learn to connect to groove even when there is no music. We are aware of people in the room and we realize that we are not in the center of it all. We become more aware of our form since we never look at ourselves in a mirror; there are no mirrors. We connect to the sense of the endlessness of possibilities.

Yielding is constant while we are ready to snap...

We explore multi-dimensional movement, we enjoy the burning sensation in our muscles, we are aware of our explosive power and sometimes we use it. We change our movement habits by finding new ones, we can be calm and alert at once. We become available.<sup>3</sup>

Gaga has two tracks: Gaga/dancers, which is the daily training of Batsheva Dance Company members, now taught also for other dancers in Israel and abroad during summer intensive courses, as to broaden a transcultural perspective and Gaga/people, open to the public and available for anyone at any age, without the necessity of previous experience of dance or high technical skills: Gaga/dancers classes are open to professional dancers or advanced dance students ages 16+.

These classes last for an hour and fifteen minutes and are taught by dancers who have worked closely with Ohad Naharin. Gaga/dancers classes are built on the same principles as Gaga/people classes but also employ the specific vocabulary and skills that are part and parcel of a dancer's knowledge. The layering of familiar movements with Gaga tasks presents dancers with fresh

<sup>3</sup> Ohad Naharin, cfr. <https://batsheva.co.il/en/gaga>.

challenges, and throughout the class, teachers prompt the dancers to visit more unfamiliar places and ways of moving as well. Gaga/dancers deepens dancers' awareness of physical sensations, expands their palette of available movement options, enhances their ability to modulate their energy and engage their explosive power, and enriches their movement quality with a wide range of textures»<sup>4</sup>.

Ohad Naharin claims himself that Gaga is conceived to address professional dancers and amateurs in a very much similar way because «everybody, or almost everybody can experience a range of sensations and differentiate them, can take pleasure from movement and groove, ...the only difference are the skills, those of a professionally trained dancer»<sup>5</sup> (Tel Aviv Summer Intensive 2016).

The Gaga/people track was developed for everyone and at every age, and it is studied by an increasing number of people at the Suzanne Dellal Centre, in Jerusalem, and in other locations in Israel, New York, San Francisco, Paris, London, Belgium, Barcelona and around the world:

Gaga/people classes are open to people ages 16+, regardless of their background in dance or movement. No previous dance experience is needed. Gaga/people classes last for one hour and are taught by dancers who have worked closely with Ohad Naharin. Teachers guide the participants using a series of evocative instructions that build one on top of the other. Rather than copying a particular movement, each participant in the class actively explores these instructions, discovering how he or she can interpret the information and perform the task at hand. Gaga/people classes offer a creative framework for participants to connect to their bodies and imaginations, increase their physical awareness, improve their flexibility and stamina, and experience the pleasure of movement in a welcoming, accepting atmosphere.<sup>6</sup>

The work instructions for both tracks share similar principles:

Never stop: The class is one session, no pauses or exercises, but a continuity of instructions one on top of the other. Each instruction does not cancel the previous one but is added to it, layer upon layer. Therefore, it is important not to stop in the middle of the session. If you get tired or want to work at another

---

<sup>4</sup> Cfr. <http://gagapeople.com/english/about-gaga/gaga-dancers/>.

<sup>5</sup> Another interview from Summer Intensive 2016, held with Alessio, 25, professional dancer, points out a fundamental similarity of both tracks, for he underlines the sensation of pleasure when dancing, experienced when amateur, and later lost for professional stress reasons when working for dance companies: competition, tension, conflicts, stage strain and so on. The topic of pleasure in gaga is discussed in part 3.

<sup>6</sup> Cfr. <http://gagapeople.com/english/about-gaga/gaga-people/>.



pace, you can always lower the volume, work 30% or 20%, float, or rest, but without losing sensations that were already awakened. Do not return to the state your body was in before we started.

Listening to the body: It is important that you take the instructions gently into your body while being aware to its sensations, abilities, and limitations. Do not seek excessive effort on your first time – seek the quality of the movement, the sensation to which we are aiming, but with less intensity in the work. Go to places where the pleasure in movement is awakened and not to places of pain. Maintain the connection to pleasure especially during effort (effort is different than pain). If you have any limitation, restrictions, or physical pain – permanent or temporary – talk to the teacher before the class starts, and be aware throughout the session.

Awareness: Be aware. Get inspired by the teacher and by other people in the room. Be aware of people around you, the space that they need, and the interaction if any.

Silence: During the session we do not speak unless instructed to use our voice or words. If you have any questions, you are welcome to bring them up at the end of the session.<sup>7</sup>

This study addresses the “never stop” movement experience in gaga as continuum phenomenon (see Part 2), quite similar to automatic writing in surrealism or tuning to and embodying the stream of consciousness in poetry in action. However during Gaga practice the role of the guide interferes with the subjective experience of the participants as to transform it into a dynamic interaction (discussed in Part 2). Dancers from the company claim the transmission originality to reside in a difference both from formal dance training, such as ballet, codified modern and contemporary dance techniques, and from somatic approaches, which develop listening abilities, but do not always bridge immediately with creative movement<sup>8</sup>. The emergence of a “form”, given by choreographer’s choices, from the Gaga sessions, held with company members, and its changing nature as a contradiction to “formalism”, way of being both in training and in choreographing, in any dance style nowadays, is discussed in Parts 3 and 4, quoting some examples from The Batsheva Dance Company repertory.

The research method focuses on a multilayer analysis model of the dramaturgy of gaga bodies, both during gaga people (open classes) and gaga dancers (intensive courses) training and during the audience experience of assisting to the repertory work of the company. Its based on empirical

<sup>7</sup>Cfr. <http://gagapeople.com/english/about-gaga/work-instructions/>.

<sup>8</sup> Batsheva Dance Company, *Gaga training and groove at Batsheva Ensemble*, in «Danceconsortium», October 8, 2012, video, <https://youtu.be/ZzXhcNFXwYM>.

experience of gaga language such as “practice as research” and reflexive embodiment. The main perspective is phenomenology of perception, linked to the immersion method of inquiry, but it also combines elements from cultural studies, anthropology and sociology, applied to the case study. For thorough historical perspective in gaga research, as emerging field in dance studies, we can refer to Deborah Friedes Galili’s work<sup>9</sup>, and for deeper understanding of social policy and economy, related to gaga practices, to that of Meghan Quinian<sup>10</sup>.

Considering the current political context, the dramaturgy of the gaga bodies analysis has to open with the question of how dance movements and forms and events perpetuate and challenge social ideals and values? Israel is a cultural melting pot as many immigration waves overlapped in recent past. It’s also a young country which while being permeable to new elements, holds altogether a strong identity for self defense necessity issues, evolving in a hostile political climate and surroundings and being under the constant threat of war destruction. This extremely sensitive and complicated question, which inevitable influences contemporary dance culture in Israel, is discussed in some of Judith Butler’s writings and in numerous dance journalist papers giving account or the complexity of artistic collaborations under these circumstances. While Judith Butler takes a radical position based on protest against inequality, expropriation and exploitation, claiming for boycott, divestment and sanction of Israel, other politics philosophers discuss the artist’s unique resistance role, by the means of art, and not that of a politician, in such complicated regimes of power, as uncomfortable and extremely challenging place to be. Einav Katan-Schmit<sup>11</sup> proposes that there are alternatives to discussions of war by quoting Goerge Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By*:

Imagine a culture where an argument is viewed as a dance, the participants are seen as performers, and the goal is to perform in a balanced and aesthetically pleasing way. In such a culture, people would view arguments differently, experience them differently, carry them out differently, and talk about them differently [...] we have a discourse form structured in terms of battle and they have

<sup>9</sup> Friedes Galili, Deborah, *Gaga: Moving beyond Technique with Ohad Nabarin in the Twenty-First Century*, in «Dance Chronicle», October 29, 2015. A selection of journalism based papers about Gaga is available on the same site.

<sup>10</sup> Quinian, Meghan, *Gaga as Politics: A Case Study of Contemporary Dance Training*, PhD, Riverside, CA, University of California, June 2016.

<sup>11</sup> Katan-Schmit, Einav, *Embodying Philosophy in Dance: Gaga and Ohad Nabarin’s Movement Research*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016.

one structured in terms of dance.<sup>12</sup>

This dramaturgy of these specific dancing bodies functions both as training and performance: the gaga practice provides a unique movement language and the Batsheva repertory uses it to write onstage stories (Ohad Naharin and other choreographers inspired by gaga: Sharon Eyal, Gai Behar, Danielle Agami, Yasmeeen Godder, Roy Assaf). Ohad Naharin states these stories to be impossible to identify in a clear way as they are always hidden and melted through the creative process, as to open the narrative for any interpretation possible. He uses the raw sensual physicality of the dancers as first medium of self and group expression, with minimum hints for underlying signification. So if dance functions as recognition of personal power through the body as «the first representation of the world as a realm of mystical forces»<sup>13</sup>, the dramaturgy of the gaga bodies is developing and affirming the sense of a mobile self in unstable environment: by the revival of ever-changing matters (experiencing «earthquakes», «lava», «magma», «boiling spaghetti») in a dance studio, and with collective support during the shared experience. A certain idea of «materialistic embodiment» brings to life so many funnels, pulleys and bellows, vital fluids, touch, affects and passion as the gaga script is meant to grasp the dynamic flowing character of the living body. Thus the processual nature of the gaga experience is after what produces life rather than what is its basic structure.

## **2. Tuning into continuum: «connect to the feeling of plenty of time», «listen to the traveling stuff inside your body»**

There is a subtle link between the way gaga dancers train as daily practice in dance studio and the way they perform on stage: dancers, teachers, choreographers and audience tune into continuum of shared time and space, under the ongoing verbal instructions, based on poetic language and imagery, shifting attention every few minutes. Each participant embodies and interprets the body-mind story being told in his/her own version, navigating through the flow of words and moves<sup>14</sup>. The performative gaga script is a permanent

<sup>12</sup> Lakoff, George - Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, London, The University of Chicago Press, 2003, p. 191.

<sup>13</sup> Langer, Susanne, *Feeling and Form: A Theory of Art*, New York, Charles Scribner's Son, 1974, p. 6.

<sup>14</sup> There is also a continuum of music, accompanying gaga practice, often a collage of free

bridging between phenomenological and semiotic approaches to movement and gesture: drawing on personal memory and “here and now” occurring bodily sensations and mental images and translating them into verbal expression, as John Austin has suggested in *How to do things with words*<sup>15</sup>. Following the contemporary performance research concept of Austin, of unpacking performativity of words into embodied experience, Gaga movement language places a special emphasis on words-into-images choices made during practice by the guide, for a figurative word can become literal, and all discourse evokes and gets physical at the same time.

Thus in gaga practice the usual dance training - a succession of body shapes, steps and spatial patterns - is replaced by an access to kinesthetic autobiographies, revealed by personal invention of scripts which go through radical shifts of body states, from the peaceful “float” to the burning “climaxes”. During these singular narratives «a delicate sensation can turn into something wild»<sup>16</sup> or what has been tamed transforms into a sense of the body as a source of kinesthetic pleasure more than just specular display («first listening to the body before telling it what to do»<sup>17</sup>).

“To be in the flow”, “to keep into the continuum”: the current linguistic inquiries about the suffix “in”<sup>18</sup> would refer gaga’s introspective movement research, close to meditative practice<sup>19</sup> to the “in” of “inside” or “in” of “into” as all the instructions require diving deep within oneself’s perception as a necessary condition to relate to others. This way “in” of the dramaturgies of the gaga bodies becomes a “place seeking”, not “place being” for a dancer. Immersive and nomadic practice of words and images in motion, gaga depicts a certain way of being in the world as ever transforming physicality of thought and feeling, a singular migration in dance. That way the constant “on stage continuum” takes the audience to new places through and by shared motion: multi layered, multi tasking, multi centered, multi sensory. On stage, with not

---

choice by the guide (from pop to classic), inducing different moods, rhythms, more layers of verbal and kinesthetic images as to engender specific gesture. An interesting phenomenology of creativity study can focus on that particular functioning of gaga suggestions.

<sup>15</sup> Austin, John, *How to do Things with Words*, Boston, Harvard, 1955.

<sup>16</sup> Naharin, Ohad, *It’s about making the body listen*, in «The Guardian», November 14, 2013, online: <http://bitly.com/UvkFpD>.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Ness, Sally Ann, *The Inscription of Gesture: Inward Migrations in Dance*, in Noland, Carrie – Ness, Sally Ann (eds.), *Migrations of Gesture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, pp. 1-30.

<sup>19</sup> Naharin, Ohad, *It’s about making the body listen*, cit.

much scenery and with simple costumes, the moving gaga bodies create their “placeless” mostly out of “no-where” and “no-thing” by imagination work filtered through physicality: from loose preparation “just float”, “melt all tensions” to playful grooving: “shake and quake”, “giggling shoulders”.

Mark Johnson<sup>20</sup> states recognizing meaning is to be an essential event of human understanding abilities and current cognitive studies consider structures of rationality, including logical thinking, to depend on processes of ordering bodily experience via imagination. The poetic gaga scripts challenge the embodiment capacity of the participant to react to images and to indulge in kinesthesia experience by multi tasking and by the many layers of nonverbal experience already there to stir up. For Kant<sup>21</sup> imagination mediates between perception and reflection a prelinguistic cognitive capacity to structure experience by organizing perception into patterns. The figurative patterns that emerge from and give structure to perceptions become “image schemata” or “embodied schemata” as result from cross modal extrapolations. The imagination names the extrapolating, abstracting and synthesizing process by which we build embodied schemata: “up and down”, “rushing”...

Thus in sharing and performing together the gaga script the imagination is not merely a mental operation working reproductively to duplicate or reflect experience but perceptual/cognitive process which works productively and creatively to configure embodiment experience. If western aesthetic tradition is based on the polarity of “sensibility and intelligibility” the dramaturgy of the gaga bodies experience as performer and audience works as a constant bridging between the two.

The cross pollination between words and moves becomes a source of both lucid and blurry moments of kinesthesia awareness, pleasure, turbulence<sup>22</sup> and many other experiences according to each personal point of view or research question. The idea of performing continuum which allows shifting of place as an action of resettlement, brings awareness to the movement transition and the

<sup>20</sup> Johnson, Mark, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 272.

<sup>21</sup> Kant, Immanuel, *Critique de la raison pratique (Kritik der praktischen Vernunft, 1788)*, Paris, Editions du Minuit, 1989, p. 100.

<sup>22</sup> Carter offers an overview about the poetics of turbulence in performance practice. Carter, Paul, *The Poetics of Turbulence*, in «Performance Research», vol. 19, n. 5, 2014, pp. 3-9. In a similar way the American choreographer William Forsythe has developed the notion of «residual movement» which derives from the complexity of coordinations, almost impossible to perform, as to generate an «accidental outcome» of unconscious movement.

places it connects: molecules, body parts, other bodies, coexisting dance cultures. The numerous migrations inscribed in the dramaturgy of the gaga bodies in motion can actually bring «realness, areahood, placeness into existence» («measure distance between body parts») and create place as another consequence of a movement continuum based perspective («create room for more movement to occur»). Thus places as well as gestures and body shapes are understood to emerge out of movement, rather than the reverse: “listen to traveling stuff”, “riding the echo”, both on molecular, sensitive and on sociological, political scales; as gaga as collective movement involves many individuals. That seems to be one of the reason for the multi centered organisation of gaga class: «shuffle», «you discover you are not the center of the room», «yield», «I’ll go your way»<sup>23</sup>.

### 3. Diving into flesh: «make it full body experience»

#### 3.1. *Western aesthetics, eastern practice: «juicy flesh», «connect to your passion to move»*

The dramaturgy of the gaga bodies blends the conception and the experience of pleasure in local Israeli context as social and cultural phenomenon of emancipation and “empowerment” and the notion of it evolving in the aesthetic tradition of western societies. In the west the conception and recognition of pleasure as subjective experience is rooted in the 18th century construction of the modern subject, and appears in a number of specialized gestures. In a similar way, gaga practice aims producing certain altered states of consciousness («connect effort to pleasure»), induced by refined knowledge of bodily techniques exploring how the pleasure functions. This use of “pleasure” experience is inspired by poetic language which gives the overwhelming feeling of blossoming flesh (and sometimes shatter the western taboos of suppressing sexual flesh expression): «juicy flesh», «gently squeezing inner thighs», «dip into honey, feel it pouring inside», «butterflies on nipples».

These representations of sensuality, beyond the religious concept of incarnation, can in a certain way be linked with the origin of the “pleasure” western aesthetics as far as its hedonistic issues are rooted in the the libertarian and libidinous culture of the French philosophy and the legacy of the Prussian

---

<sup>23</sup> The asynchronous synchronicity between the dancers allows giving oneself to being seen and preserves the liveliness of the subject matter the way it is presented to the beholder.

court. On this basis Baumgarten tried to establish a new philosophy of beautiful thought and sensual cognition which nowadays has become also a method of knowing<sup>24</sup>.

A core theme in the dramaturgy of the gaga experience is the art of pleasure, appealing the body in its physicality without censorship, linking sensing and imagining: «there is a bit of testicle at the bottom of our most sublime sentiments, and our purest (feelings of tenderness)»<sup>25</sup>. The western aesthetic tradition considers pleasure either as “absence of pain” according to the epicurean ancient Greek legacy, which offers a number of life style strategy prescriptions, aimed to achieve body and mind harmony (Gaga methods conceives «effort» to be «different from pain», Summer Intensive 2016), or as a phenomenon of “electrification”: the famous Sade’s *Histoire de Juliette* describes how an electric fire flows in the body and sensualises it, promising the lover of pleasure that a «devouring and delicious fire will slip into your nerves, it will light up this electric fluid in which the life principle lives»<sup>26</sup>.

In a similar way the dramaturgy of the gaga bodies, often implies the instructions «bring to life» the flesh of the dancing body as opposed to the idea of «dead flesh»<sup>27</sup>; which is to say involving all the layers between our skin and bones such as under skin, connective tissues, liquids and so on. During gaga training skin and flesh are activated and explored in numerous creative ways: «connect to skin sensitivity», «feel the skin on molecular level», «melt flesh», «engage flesh to grab bones». This way gaga aesthetics leads to a new mode of disciplining (all “concepts” of how to engage the flesh are to be worked out physically), of forming and producing sensuality capable of, first of all, matching bodies and minds, and second, empowering individual expression in a group context. Often gaga aesthetics blends with politics, such as religious censorship and social reactions to it as *Anaphase* (1988) show protests<sup>28</sup>, healing

<sup>24</sup> Hemmermesiter, Kai, *The German Aesthetic Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 25.

<sup>25</sup> Diderot, Denis, *Correspondance* (1760), edited by G. Roth, 16 voll., Paris, Editions de Minuit, 1955-1970, vol. III, p. 216.

<sup>26</sup> Sade, Donatien Alphonse François de, *Histoire de Juliette ou Les prospériés du vice* (1797-1801), Paris, Editions du Minuit, 1976, p. 28.

<sup>27</sup> For Denis Diderot, the sentiment of the flesh (*sentiment de la chair*) becomes a central quality of painting which prove its liveliness. Engaging flesh, «bringing life to numb places» is as much important in the gaga experience.

<sup>28</sup> Batsheva performances involve the polemics of visibility and invisibility of the flesh in social and political relations: *Decadance* was targeted by the censorship of too much flesh revealed on stage and the risk of nudity became a national debate issue, rising support manifestations to the original version of the performance, which the government tried to adapt for political and

issues as pointed out by Ohad Naharin's interviews: figuring out what is to be healed<sup>29</sup>? and so on<sup>30</sup>.

The gaga script explores the ambivalence of the flesh as resistance to be disciplined («pull and stretch», «feel the burning sensation of muscles») or as enticement to explore and yield to («give in», «listen to inner flow», «enjoy your weight», «connect to pleasure»). The “magic” blending gives that unique sparkle of tension and delight, magnified in their coexisting extremes. Thus dramaturgy of gaga bodies' approach to flesh eludes its social normalization cut by enunciation and discursive norms and permeates both dancers and audience to enjoy it in a comprehensive and direct manner: the hand as flesh turns into a metaphor enlivened in all layers of colors and visibility of the textures. The cartesian mechanistic conception of body is sometimes “quoted” on stage as lucid critique of reality of the everyday routines, usually in groups which repeat small rhythmic codified gestures such as female codified labour in *Humus*, January, Opéra de Paris 2016, or by ironic quote of dancer's labour and habits which sustain ideas of “normality” of the flesh in life or on stage. These quotes are usually countered by vivid performances on stage of «What the flesh can do?», as to change the Spinoza's question: «What the body's capable of?».

### 3.2. *Liquid flesh*

If any culture is an order of sensory preferences, as Marshall McLuhan<sup>31</sup> states, the dramaturgy of gaga bodies questions also the use of different sensory modalities in different cultural communities: for example the use of skin expression it offers, from inner layers to outer spatial relating and listening, is rare to be seen in western contemporary dance of more formal legacy such as the American postmodernism and conceptual contemporary art. The notion of “flesh” becomes a paradigmatic intersection: as flesh does not

---

religious propaganda reasons in 1988.

<sup>29</sup> Naharin, Ohad, *Ohad Naharin discusses Gaga*, in «Danceconsortium», October 25, 2012, online: <https://youtu.be/OGPG1QL1vJc>.

<sup>30</sup> The skin and the flesh have been used as artistic material during last few centuries (De Kooning claims the oil paint was invented because of the flesh) mostly in contemporary arts performances and exhibitions - illness, excess, politics and contemporary hedonism have been questioned that way by Orlan, Starlac, Chinese contemporary artists, invention of cyborgs ... On more common ground by inquiring skin rhetorics human integrity and identify can be claimed.

<sup>31</sup> McLuhan, Marshall, *The Media is the Message*, audio recordings, 2016, online: <http://marshallmcluhan.com/>.



directly relate to beauty, but to life, liveliness, a gaga performance is inscribed in the fundamental, metaphorical horizon of the flesh as a metaphor of sensuality opposed to the ideological charge of sinful, weak or dead, flesh in atrophy. The visible, tangible, smellable, and even hearable flesh in gaga is a starting point of self experience of each individual as carnal and flowful being: in the childhood like games in *The Hole* (2013), the ecstatic interactions in *Last Work* (2015).

In many contemporary feminist studies working and representing feminine flesh is considered as an act of self determination of one's body against an objectifying and reifying male gaze. But sometimes the way this work staged, even by a male choreographer, is already an act of resistance such the *Humus*<sup>32</sup>, conceived by Ohad Naharin in 2005, and performed by a multicultural ensemble of female dancers going through diverse states of "exposing" their way of being women, embodying and sharing intimacy. The mediums to treat flesh imply skin as surface in motion, fluctuating, undulating, shivering and breathing. The bodies give the flesh tone often associated with the feminine «when it is connected to matter, softness, beauty or the allure of color»<sup>33</sup>. Same quality is to be observed in male ensemble as the gender issue in the dramaturgies of gaga bodies reveals similar nomadic indeterminacy. The femininity as carnality and sexuality (mouths open, underlined swinging and sweeping movements of the pelvis<sup>34</sup>) reveals an archaic material, a pause in the process of over civilizing bodies and behavior modes of expressing and communicating gender. The voluptuous volumes are fully enlivened by a range of contrasting gestures as to transform the poses<sup>35</sup> into women in actu thus abolishing the distribution of roles between male activity (form/mind) and female passivity (material).

*Humus* articulates corporeality in a feminist way (even though conceived by a male choreographer who assumes openheartedly multiple identities overlapping and inspiring his creativity urges, as the movie *Mr. Gaga*, by Tomer

<sup>32</sup> Humus, as a thick, always moist and fertile layer of earth, refers to the abundance and the grounded quality of feminine energy in motion.

<sup>33</sup> Bohde, Daniela - Feld, Mechthild, *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin, Gebr. Mann, 2007, p. 9.

<sup>34</sup> The 1929s scandal related with pelvis on floor, sliding when German choreographer Mary Wigman created and presented *The Witch* as other women choreographers "monsters" in early feminism movements.

<sup>35</sup> Performed in Opéra de Paris, January 2016, *Humus*, both greets and renews the rhetoric of ballet inspired by the Italian perspective and based on a succession of poses.

Hayman, released in 2015, shows insides of work in progress); for the choice of movement language implies the “visual pleasure” of what the western dance audience feared: liquidity, bodily materiality, «just as they were conversely obsessed with control and spatial limitation», Mira Schor, discussing the erotics of visibility<sup>36</sup>. «Dissolving in liquid, the fear of abject, of regressively and the loss of identity, and further top associated with painting as fluid, slimy substance, and following Julia Kristeva’s conception of abject - to femininity»<sup>37</sup>. As a feminist philosopher Julia Kristen has explored in a meticulous way a great number of conventional representations and beliefs about gender and social ways of being. The ambivalence of liquid flesh as sensitive receptivity and as constant danger of unreliable mobility is partially discussed in *Soleil noir*<sup>38</sup>, in a psychoanalytical perspective of how women react and relate on a deep unconscious level, including the complexity of “body mind images” mirroring reflections as fleeting sunbeams on and inside water.

Most of the gaga movement language is liquid based: its the “float base” which allows to built different kinds of “grooving”. The body fluids and their kinetic qualities are directly related to the joy of movement and its spatial potential of multidirectional expansion. A rich range of gestures use the liquid imagery as to embody and enliven the flesh in dance. Femininity is no longer merely an object of contemplation, but directly connected to the materiality of liquid flesh, to all the possibilities of its unformed substance. In this respect, the dramaturgies of “liquid” gaga bodies, is a discourse about the contemporary borders of dance and about going beyond dance cultural habits and norms of perception<sup>39</sup>. The audience does not need a special or specific education to access the gaga flesh experience, offered on stage, because it addresses directly the ability to sense and to make sens out of it<sup>40</sup>.

<sup>36</sup> Schor, Mira, *Contemporary Feminism: Art Practice, Theory, and Activism - An Intergenerational Perspective*, in «Art Journal», vol. 58, n. 4, Winter 1999, pp. 8-29.

<sup>37</sup> Krauss, Rosalind, *Formless - A User's Guide*, New York, Zone Books, 1999, p. 29.

<sup>38</sup> Kristeva, Julia, *Soleil noir*, Paris, Gallimard, 1989, p. 265.

<sup>39</sup> How the female body can cast a gaze back? *Virus* (2001) and other plays from Batsheva repertory use the dancers gaze as to address the audience in reversed roles.

<sup>40</sup> Naharin is adamant that one does not need to be a dance specialist to enjoy his works: «Someone who has never seen dance can be a great audience, because he may have a great sense of mathematics, be very connected to his senses, have a big imagination, like to watch multilayered tasks, or be stimulated by sensations», he says. «Others may think of themselves as experienced in watching dance, but may be hampered by their points of reference, only able to see things if they remind them of something else already seen». Naharin, Ohad in Perkovic, Jana, *Going Gaga is the difference between dancer and gymnast*, in «The Guardian», March 8, 2014, on-line: [www.theguardian.com/culture/australia-culture-blog/2014/mar/08/ohad-naharin-going-gaga-is-the-difference-between-dancer-and-gymnast](http://www.theguardian.com/culture/australia-culture-blog/2014/mar/08/ohad-naharin-going-gaga-is-the-difference-between-dancer-and-gymnast).

### 3.3. *Touch of flesh*

The dramaturgy of gaga bodies evolves also on diversified practices of inner touch: how external impressions and inner feelings come together becomes particularly tangible through touch. «Wrap each bone with flesh» as to link with oneself, to create first person matrix relation to movement and sensations as irreducible features of self perception acquirement. Merleau-Ponty<sup>41</sup> described the touch of both his hands as simultaneously an external and internal experience, in a similar way gaga dance experience explores this particular conception of touch: «rub your bones with flesh», «grab bones with flesh», «feel the friction between the bones and the flesh», «connect to the liquid in your flesh, swim the bones».

Experiencing the changing contours of touch within our own bodies gives a special place and function of the kinesthesia in the sensorium, with eyes always open as not to cancel the experience of taste and smell but to enhance multimodal movement perception. Thus the daily gaga training or seeing a performance engineers new emotions by diving into deep inner research.

The dramaturgy of the gaga bodies creates sensitivity to inner touch and to inner sensation by being together in action, not in shape, but in mutual momentum with a partner's touch or being touched at the same time during partnering work. Touch is seen as both aggressive and creative principle («drumming on oneself», «opposing to each other as wrestling with thick textures») which undermines the hierarchical dichotomies between the own and the foreign: how much of other's bodies to integrate? By progressive choices, between the center and periphery: on micro level everybody has a place which changes with invitation «to shuffle», «to find new space and new options» and on microlevel the dancers develops accurate perception of the «traveling stuff» in the body, between progress («sophistication») and idleness («do your silly dance»). Touch is also related to idleness as to interrupt, to capture attention, to show confidence or to unmake tight knots into relational gestures. Contact becomes flesh through liquids as contact medium through which the body touches: feeling the air in between bodies as liquids evaporate, travel, sweaty spots appear, skin steams («it's all about sharing the sweaty flow», Tel Aviv Summer Intensive 2015).

<sup>41</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, New York, Routledge, 2002.

During gaga performances the experience of contact by the direct medially of flesh gives the possibility of a tactile, affective, somatic reception of the sensualised and sometimes sexualized dramaturgy, sexualisation when the shapes and interactions being attributable to gender. Enabling the participants to capture the pulsing flesh under skin (listen to the flow, when electrification achieved) opens access to what's informal, to image-bodily zones which are broken open as well as to desire shifts: «we do not touch and feel with the surface and at the surface, we touch and feel with the flesh which redoubles the surface. one touches with the heart, ultimately, but only through the medium of flesh».

### 3.4. *Flesh as empathy*

But the metaphor of touch in the dramaturgy of gaga bodies even goes beyond that: from the concrete touch (self or partnering) to letting oneself be emotionally touched or affected and thus experiencing one's own body as a space of resonance for specific experiences. The sensation of touch in the dramaturgy of gaga bodies is simultaneously experience of communion and intersubjectivity: «Being of one flesh is a kind of *basso continuo* of all being, which under the sign of finiteness allows one to think in correspondences, affinities and analogies instead of divisions»<sup>42</sup>. Continuum in gaga as infinity utopia experience coexists with those *saillances* which is to say perception of sublime moments appearing which can take any form: to hear a sound, to sense a move, to indulge in sensation, to thrive on an image.

In a similar way the continuum as access to unconsciousness and as a paradigm of knowing does not operate in separation but in correspondences and analogies. The Merleau-Ponty's concept of flesh as the tissue of the world can be related to the constant transitions between "inside" and "outside" in gaga practice, especially as understanding subjectivity as a reciprocal positing of resonance: the neither two nor one, and the intersubjectivity matrix as a specific relation. In the dramaturgy of the gaga bodies the contact that does not function only as a sight or touch and is therefore not subject to the primordial division (as to be touched by art means to break through the otherwise tediously upheld borders) with not danger of dissolution but as reciprocal engendering.

---

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 69.

The concept of flesh in Merleau-Ponty's late work may offer a perspective for the gaga training and onstage performances: «the flesh as a medium of commonality, inter corporality, of being together as a “shaping milieu” in which the members simultaneously individualize and socialize themselves, train their sensual and emotional experience and at the same time lead an interminable, intelligible discourse on exposing oneself to the dark, raw and wild forces of being, with the intention, however, of placing them in a form, in a scene, in meaning»<sup>43</sup>.

Thus the dramaturgy of gaga bodies brings in studio and on stage several metaphors of the flesh: a metaphor of liveliness, a metaphor of sensuality, a metaphor of force, a reservoir of energy and a metaphor of body politics. Its purpose can be defined as to evoke and display the Dionysian forces and at the same time direct and sublimate them which has already been «a constant source of discontent in modernity and triggers a dynamism of transgressions»<sup>44</sup>.

#### 4. Delicacy and vitality

##### 4.1. *Small gestures*

«Connect to delicacy, delicate sensitive hands, fold and unfold fingers, palms of hands, decorate space, curl and uncurl fists»: in a way gaga experience reminds us that Adorno<sup>45</sup> is worried that the loss of even the smallest gestures, involving the wrist of forearm, which reveals a “withering of experience”, a change in the «most secret innervations» of human beings as they navigate an intersubjective and object world. Dance and somatic gestures offer opportunities for kinesthetic experience; they “innervate”, or stimulate, the nerves of a bodily part, and thus allow the body to achieve a certain awareness and knowledge of itself through movement. Retrieving gestures from the past (personal memory or sharing collective memory), or by borrowing gestures from another culture, subjects can actually produce new innervations, discover new sensations to feel.

Gestures migrate and that in migrating they create unexpected combinations, new valences, and alternative cultural meanings and experiences.

<sup>43</sup> Lefort, Claude, *Fortdauer des Theologisch-Politischen?*, Vienna, Passagen Verlag, 1999, p. 10.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Adorno, Theodor, *The Actuality of Philosophy*, in «Telos», n. 31, Spring 1977, p. 12.

In a world of inescapable global circulation, gestures too, undergo appropriations and enjoy new lives. Dance culture evolving nowadays in Israel, carries forward overlapping waves of dynamic migrations and takes place in the globalisation phenomenon of eased traveling and information share.

Gaga training offers the necessary conditions for the withering experience to appear and take value as opposed to the current technocratic tendency of expelling from movements of all hesitation (industrial rationalisation versus creative delirium). In that way the dramaturgy of the gaga bodies becomes resisting to homogenisation, a way to place pressure to routines.

The gaga dramaturgy of the bodies is potentially engineering meanings that bear that past towards an unpredictable future following the migration of dance gestures across many fields: geographic, disciplinary and medium specific to provide a narrative ways in which bodies exert agency. The very idea of “past” in Israeli body culture is highly charged with the necessity of inventing resilience strategies and dealing with suffering bodies issues, as many citizens inherit exile and extermination policy, combined with political instability in frequent wars regions proximity. Langer links agency with «an immaterialist model of substance as a structure of powers and capacities in which the natural powers grounded in the human organism make possible the realization of personal powers that are grounded in, and thus afforded by, social life»<sup>46</sup>.

How to fight? How to unfight? How to connect? By drawing on the kinetic energies of a moving self, the dramaturgy of the gaga bodies «searches for gestures that penetrate beneath a dancer’s skin to... most durable connective tissues. ... that mold, carve, and otherwise impress their ways into ligaments, muscles, liquids and even bones, so as to bring about a transformation»<sup>47</sup>. The gaga creature which emerges from them is centerless, riding on «traveling stuff» (listening), hedonistic and “connected to pleasure” (body techniques), self inventing (free interpretation) and ceaselessly adaptive (other presences to take into consideration). Its availability implies distance senses: sight and hearing as well as approximate senses: taste, smell, touch, and multi crossing them as to achieve raised consciousness as the French dance theorist Michel Bernard has

<sup>46</sup> Langer, Susanne, *Feeling and Form*, cit., p. 6.

<sup>47</sup> Ness, Sally Ann, *The Inscription of Gesture: Inward Migrations in Dance*, in Noland, Carrie – Ness, Sally Ann (eds.), *Migrations of Gesture*, cit., pp. 1-30.

discussed the notions of «sensory chiasms»<sup>48</sup> at the heart of dance experience and mastering the art of performing.

#### 4.2. *Available*

«We move slowly, sometimes very fast, shifting attention, from the chatter of words heard and inner thoughts, to the subtleties of somatic sensation awoken. Breath slows down, spreads through the skin, facial muscles ease appears, landscapes of awareness evolve».

The dramaturgy of the gaga bodies calls attention to different sensory modes, explores ways of seeing the move from different angles and distances, noting particulars of shape and spatial relationships, sharpening hearing (including music and words). By letting the kinetic sensation claim the body and awareness, riding on the echo, reorganizing deep muscles core, hyper stimulating brain activity by increased speed and complexity of multitasking the dramaturgy of the gaga bodies expressive means get close to certain Asian zen philosophy by the idea of achieving a state of “being available”.

Availability in gaga practice is closely connected to a number of somatic modes of listening and attention such as

- touch: between inner body parts and imaginary environment calling on sensory memory,
- movement: the idea of multiple kinetic layers, which add new momentum during a continuum which never cancels what’s already there,
- balance: the never ending quest of reshaping the body’s possibility of mobile balance points, not related to perfection and exclusion but the emergence of new asymmetrical arrangements,
- pressure: the effort connected to pleasure implying tonus power to be measured and mastered in a qualitative manner,
- tension: as opposed to western somatics practice which tends to eliminate any trace of tension here it is entirely included and given place as a possible background of diversifying sensations,
- temperature: the burning sensation of muscles as necessary condition of being available to move also on survival level: to jump (from 10 to

<sup>48</sup> Bernard, Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, CND, 2001, p. 27.

1), to run («happy feet»).

While digging for sensations of movement beneath conscious awareness: «to be in mediated states of multiple or diffuse awareness»<sup>49</sup> by multitasking, the gaga puzzling over the senses reactivates and rearranges our stored biographies.

The dramaturgy of the gaga bodies is based on a rich, fluid, personal sense of what it is to be in a body and everyday renewed question about which properties of the soul (mind) manifest themselves clearly in the body and how to be available to them? As the movement languages is developed by insights (dancers claiming the right word will enact the move they feel right<sup>50</sup>) one needs to be available by and in the interiority of selfhood and sense(s) making. Its both an immediate sensation and a migration of somatic memory over time, and the feelings staged imply mastering somatic sensations and kinetic perceptions.

The swift punch of the light, the soothing touch of air, partner: what is the speed, the rhythm, the force and the amount of muscular relaxation necessary? With what spatial parameters and shapes of movement? The gaga gesture performs as power, actual physically exerted power, but also by appearances of possible agency created by virtual (symbolic) intentions. The piece *The hole* in its both versions, a group of girls circles by boys and vice versa, with the audience in between, conceived for the original architecture of a round room space of one of the Suzanne Dellal performances halls implies the idea of being available as to enter into the “circle”. The bodily patterns and sensations are enacted because of conscious awareness of «habits and boxes to break» and if «*habitus* disguises cultural and historical predisposition, social schemes of perception and thought»<sup>51</sup> than how and why are we get available to enter the *habitus* of other dance culture?

Exploring and staging kinetic vitality by the dramaturgy of gaga bodies questions the migration of qualities of vitality across sensory modalities and their configuration as cultural aesthetics schema. Across contemporary media

---

<sup>49</sup> Lewis, Lowell, *Genre and Embodiment*, in «Cultural Anthropology», vol. 10, n. 2, May 1995, pp. 143-269.

<sup>50</sup> Batsheva Dance Company, *Gaga training and groove at Batsheva Ensemble*, cit.

<sup>51</sup> Bourdieu, Pierre, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, p. 24.



and mediations «every gesture has a ghost», states Lesley Stern<sup>52</sup>. What is a gaga ghost?

Claire Baybiss Nagar, rehearsal director of the company claims the audience will recognize gaga dancer by her/his specific qualities: animalistic, natural groove<sup>53</sup>. The cross modal apprehension of kinetic dynamics as they are differentially developed in different cultural communities according to cultural construction of embodiment, which David Howes calls «sensory profiles»<sup>54</sup> and Deirdre Sklar «vitality profiles»<sup>55</sup>, includes choices of dynamic factors of rhythm, speed and duration, force, degrees of muscular tension or relaxation and degree of giving in to or resisting gravity (weightless and lightless). They encode cultural dispositions for the shapes and spatial patterns. In the dramaturgy of gaga bodies the vitality affects are better captured by dynamic, kinetic terms such as: «collapse into horizontal movement», «float», «be ready to explode», «connect to vulnerability» and are better revealed in event that have «no content» such as recognizable story. They also oppose to “normality” framing and fear of excessiveness by the applied concepts of “exaggeration” and “licence to fake”. The visibility of “jouissance” involves performing what’s new and risky for dancers and audience, as sensual expression is constantly reexplored and renewed, and the transformation of the mimetic function during the training and performing goes in the sense of singularity and hybridity. The desire for freedom and the art of practice encounter, in the dramaturgies of gaga bodies, are closely related to the «as yet no law»: the idea of abolishing attribution of the observed, lived, experienced phenomenon to a known law such as «harmony, naturalness» but a creative act of giving oneself to be looked at and to share what’s explored from within.

## Bibliography

Adorno, Theodor, *The Actuality of Philosophy*, in «Telos», n. 31, Spring 1977.

Austin, John, *How to do Things with Words*, Boston, Harvard, 1955.

<sup>52</sup> Stern, Lesley, *Ghosting: The Performance and Migration of Cinematic Gesture, Focusing on Hou Hsiao-Hsien's Good Men, Good Women*, in Noland, Carrie – Ness, Sally Ann (eds.), *Migrations of Gesture*, cit., pp. 185-216.

<sup>53</sup> Batsheva Dance Company, *Gaga training and groove at Batsheva Ensemble*, cit.

<sup>54</sup> Howes, David, *The Variety of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of Senses*, Toronto, University of Toronto Press, 1991, p. 34.

<sup>55</sup> Sklar, Deidre, *Remembering Kinesthesia: An Inquiry into Embodied Cultural Knowledge*, in Noland, Carrie – Ness, Sally Ann (eds.), *Migrations of Gesture*, cit., pp. 85-112.

- Batsheva Dance Company, *About Gaga*, online: <http://gagapeople.com/english/about-gaga/>.
- Bernard, Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, CND, 2001.
- Bohde, Daniela - Feld, Mechthild, *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin, Gebr. Mann, 2007.
- Bourdieu, Pierre, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.
- Carter, Paul, *The Poetics of Turbulence*, in «Performance Research», vol. 19, n. 5, 2014, pp. 3-9.
- Diderot, Denis, *Correspondance* (1760), edited by G. Roth, 16 voll., Paris, Editions de Minuit, 1955-1970, vol. III.
- Friedes Galili, Deborah, *Gaga: Moving beyond Technique with Obad Naharin in the Twenty-First Century*, in «Dance Chronicle», October 29, 2015.
- Hemmermesiter, Kai, *The German Aesthetic Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Howes, David, *The Variety of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of Senses*, Toronto, University of Toronto Press, 1991.
- Johnson, Mark, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Kant, Immanuel, *Critique de la raison pratique (Kritik der praktischen Vernunft, 1788)*, Paris, Editions du Minuit, 1989.
- Katan-Schmit, Einav, *Embodying Philosophy in Dance: Gaga and Obad Naharin's Movement Research*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016.
- Krauss, Rosalind, *Formless - A User's Guide*, New York, Zone Books, 1999.
- Kristeva, Julia, *Soleil noir*, Paris, Gallimard, 1989.
- Lakoff, George - Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, London, The University of Chicago Press, 2003.
- Langer, Susanne, *Feeling and Form: A Theory of Art*, New York, Charles Scribner's Son, 1974.
- Lefort, Claude, *Fortdauer des Theologisch-Politischen?*, Vienna, Passagen Verlag, 1999.
- Lewis, Lowell, *Genre and Embodiment*, in «Cultural Anthropology», vol. 10, n. 2, May 1995, pp. 143-269.
- McLuhan, Marshall, *The Media is the Message*, audio recordings, 2016, online: <http://marshallmcluhan.com/>.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, New York, Routledge, 2002.
- Ness, Sally Ann, *The Inscription of Gesture: Inward Migrations in Dance*, in Noland, Carrie – Ness, Sally Ann (eds.), *Migrations of Gesture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, pp. 1-30.
- Perkovic, Jana, *Going Gaga is the difference between dancer and gymnast*, in «The Guardian», March 8, 2014, online: [www.theguardian.com/culture/australia-culture-](http://www.theguardian.com/culture/australia-culture-)

[blog/2014/mar/08/ohad-naharin-going-gaga-is-the-difference-between-dancer-and-gymnast](http://blog/2014/mar/08/ohad-naharin-going-gaga-is-the-difference-between-dancer-and-gymnast).

Quinian, Meghan, *Gaga as Politics: A Case Study of Contemporary Dance Training*, PhD, Riverside, University of California, June 2016.

Sade, Donatien Alphonse François de, *Histoire de Juliette ou Les prospérités du vice* (1797-1801), Paris, Editions du Minuit, 1976.

Schor, Mira, *Contemporary Feminism: Art Practice, Theory, and Activism - An Intergenerational Perspective*, in «Art Journal», vol. 58, n. 4, 1999, pp. 8-29.

Schor, Mira, *Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture*, in «Publishers Weekly», February 24, 1997, pp. 1-25.

Sklar, Deirdre, *Remembering Kinesthesia: An Inquiry into Embodied Cultural Knowledge*, in Noland, Carrie – Ness, Sally Ann (eds.), *Migrations of Gesture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, pp. 85-112.

Stern, Lesley, *Ghosting: The Performance and Migration of Cinematic Gesture, Focusing on Hou Hsiao-Hsien's Good Men, Good Women*, in Noland, Carrie – Ness, Sally Ann (eds.), *Migrations of Gesture*, University of Minnesota Press, 2006, pp. 185-216.

### Videography

Batsheva Dance Company, *Gaga training and groove at Batsheva Ensemble*, October 8, 2012, online: <https://youtu.be/ZzXhcNFXwYM>.

Heymann Brothers, *Mr. Gaga*, Documentary about Ohad Naharin. 2015.

Heymann, Tomer, *Out of Focus*, Documentary about the rehearsal process with Cedar Lake Contemporary Ballet during a restaging of *Decadance*, 2007.

Naharin, Ohad, *It's about making the body listen*, in «The Guardian», interview, November 14, 2013, online: <http://bitly.com/UvkFpD>.

Naharin, Ohad, *Ohad Naharin discusses Gaga*, October 25, 2012, online: <https://youtu.be/OGPG1QL1vJc>.



## Essere presenti al corpo. Un'analisi dell'insegnamento di Simona Bertozzi

Fin dalla più tenera età mi sono dedicata alla danza. Maturando e crescendo come danzatrice, unendo alla pratica corporea studi accademici in ambito filosofico, ho iniziato a domandarmi che cosa è che rende la danza, danza. Che cosa è che trasforma un movimento in danza? Restrungendo e affinando la ricerca, che inevitabilmente si presenta senza fine, ho dunque iniziato a interrogarmi sulla nozione di presenza in danza.

Ispirata dalle domande poste dalla studiosa di teatro e performance Josette Féral, in quest'articolo propongo di riflettere innanzi tutto sull'idea che la presenza corporea è condizione necessaria, ma non sufficiente per il danzatore. La studiosa propone tre definizioni epistemiche di presenza, tutte concernenti la percezione e la reazione dello spettatore. Ella scrive:

Dovrebbe quindi la presenza essere affermata e analizzata in termini di presenza corporale/corporea (*corporeal*) (il semplice fatto di essere presenti, essere lì)? Percezione (rispetto allo spettatore)? O piuttosto in termini di stato mentale (essere intellettualmente presente, non esclusivamente presenti fisicamente)?<sup>1</sup>

A mio avviso, per il danzatore *essere presente* è al tempo stesso un processo attivo e la condizione della presenza stessa. La Féral, in un articolo scritto assieme a Edwige Perrot, afferma che il passaggio «dall'*essere presente* al nome *presenza*» non è soltanto uno slittamento sintattico, ma piuttosto un «salto di natura qualitativa»<sup>2</sup>. In altre parole, affinché vi sia presenza è necessario che i danzatori siano presenti a loro stessi. Mi chiedo, dunque, se sia possibile essere presenti a prescindere da un pubblico e come un danzatore possa essere presente a se stesso prima ancora che ad un pubblico.

Seguendo la fenomenologia esistenzialista del filosofo francese Maurice

<sup>1</sup> Féral, Josette, *How to Define Presence in The Work of Janet Cardiff*, in Giannachi, Gabriella – Kaye, Nick – Shanks, Michael (a cura di), *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being*, London, Routledge, 2012, pp. 29-49: p. 31. La traduzione delle citazioni da testi non ancora editi in italiano è a cura di chi scrive.

<sup>2</sup> Féral, Josette - Perrot, Edwige, *Dalla presenza agli effetti di presenza: scarti e sfide*, in «Culture Teatrali», n. 12, 2011, pp. 131-144: p. 134.

Merleau-Ponty e gli studi della filosofa Maxine Sheets-Johnstone, in quest'articolo svilupperò una definizione di presenza che tenga conto dei concetti di consapevolezza corporea, memoria cin-estetica (*kinaesthetic memory*) e attenzione. In particolare, presenterò la definizione di presenza che ho elaborato negli anni in cui ho studiato danza con Simona Bertozzi e durante il corso di studi specialistici presso l'Università di Bologna. L'incontro con questa danzatrice, performer e coreografa è stato fondamentale per la mia personale ricerca in ambito accademico e coreografico. Il suo approccio al tema della presenza ha fin da subito provocato in me riflessioni e interrogativi interessanti. Pertanto, utilizzando la metodologia fenomenologica della prospettiva in prima persona (*first-person perspective*), presenterò una fenomenologia della presenza come emerge dal lavoro pedagogico e di trasmissione di Simona Bertozzi<sup>3</sup>.

Descritta come «una figura esile e potente al tempo stesso, una presenza scenica che sorprende per la precisione delle intenzioni, i tragitti del

---

<sup>3</sup> Simona Bertozzi è coreografa, danzatrice e performer. Dopo lo studio della ginnastica artistica, all'età di 13 anni inizia lo studio della danza classica. Trasferitasi a Bologna per intraprendere il percorso universitario presso il Corso di laurea in DAMS, si avvicina alla danza contemporanea studiando con insegnanti di rilevanza nazionale ed internazionale. Pur non abbandonando l'attività performativa, dal 2005 conduce un percorso di ricerca e scrittura coreografica, creando lavori in forma solistica e per diversi gruppi di danzatori. Nel 2008, poco dopo l'inizio della sua ricerca autoriale, incontra Jonathan Burrows (Londra), che le trasmette nozioni riguardanti la composizione coreografica; in particolare, insegnamenti che si riferiscono al tempo della danza e alla sua percezione, nonché all'uso della ripetizione come elemento per coinvolgere lo spettatore. Tutti aspetti ancora oggi caratteristici del lavoro coreografico di Simona Bertozzi. Tuttavia l'influenza maggiore, sia per il suo percorso di coreografa sia per quello di danzatrice, è la collaborazione di quasi sei anni con Virgilio Sieni. Sieni le ha trasmesso l'attenzione al gesto e alla composizione del movimento e, probabilmente, l'interesse a lavorare con gruppi intergenerazionali. Negli ultimi anni, la Bertozzi collabora con lo studioso Enrico Pitozzi nella creazione di un percorso di formazione e ricerca teorico-pratica sulla scrittura coreografica, approfondendo temi quali la presenza, l'anatomia e la vettorialità del movimento. Il percorso autoriale e di ricerca coreografica di Simona Bertozzi è incentrato sull'anatomia del corpo e sulle possibilità di trasformare il gesto in presenza viva. I suoi lavori sono evocativi piuttosto che narrativi o didascalici e coniugano il codice tecnico della danza con riferimenti concettuali e iconografici, tratti dalle arti visive e dall'ambito filosofico e antropologico. La maggioranza dei lavori si avvale della collaborazione di Marcello Briguglio. Il processo di co-creazione inizia dalla raccolta d'immagini e riferimenti testuali, visivi o filosofici, che diventano un primo elemento per l'indagine del movimento corporeo, della coreografia e dell'ambientazione dello spettacolo. L'intento della coreografa è quello di allontanarsi dall'autobiografismo per ritornare all'aspetto animale del corpo e del gesto. Tra i lavori principali ricordiamo *L'Endroit 2e*, vincitore nel 2007 del premio GD'A Emilia-Romagna; il progetto *Homo Ludens* (2009-2012), composto da quattro episodi danzanti sull'antropologia del gioco e la categorizzazione proposta da Roger Caillois; *Guardare ad altezza d'erba*, presentato alla Biennale Danza Venezia 2014, un sestetto per danzatori tra i 10 e i 12 anni; *Animali senza favola* (2014), un quintetto per figure femminili di diversa età ispirato a *Chiari del Bosco*, di Maria Zambrano. Il biennio 2015/2016 è stato dedicato alla produzione di *Prometo*, un lavoro composto da sei quadri che ha visto in scena danzatori di diverse fasce di età. La compagnia Simona Bertozzi/Nexus, fondata nel 2008, è al momento attiva con produzioni presentate in Italia e all'estero e progetti di formazione per danzatori e studenti.

movimento e le traiettorie nello spazio»<sup>4</sup>, Simona Bertozzi non è solo una straordinaria danzatrice capace di occupare lo spazio e il tempo riempiendolo con il suo gesto, ma è anche una donna il cui pensiero – delineato attraverso scritti, interviste, e nelle spiegazioni durante i corsi e i laboratori di danza – evidenzia una poetica e una metodologia didattica chiare. Negli ultimi anni, la coreografa ha condotto e sviluppato progetti per diverse fasce di età: bambini, adolescenti e adulti, professionisti e non. L'interesse a trasmettere la propria pratica a diverse generazioni ha riguardato sia l'aspetto pedagogico sia quello coreografico; per esempio, nel progetto *Prometo* (2016), composto di sei quadri, e nelle coreografie *A ritroso sortirà* (2013/2014) e *Guardare ad altezza d'erba*, produzione del 2014 per Biennale Venezia. In questi lavori coreografici Simona Bertozzi ha lavorato e sperimentato con giovanissimi danzatori e adolescenti. Inoltre, dal 2013 ha sviluppato un percorso formativo teorico/pratico in collaborazione con lo studioso Enrico Pitozzi che a tutt'oggi ha visto la nascita di tre laboratori/residenze artistiche presso l'Arboreto - Teatro Dimora di Mondaino<sup>5</sup> dal titolo *Pneuma, Magnetica* (secondo movimento di *Pneuma*) e *Volcano*, percorso di «alta formazione coreutica».

Come afferma la stessa Bertozzi, l'obiettivo principale della formazione è trasmettere «un pensiero sulla danza intesa come luogo di scambio e crescita nei confronti della propria corporeità e della relazione con gli altri»<sup>6</sup> attraverso l'utilizzo di un codice chiaro, quello della danza, appunto. Il punto di partenza della sua ricerca è uno studio rivolto al corpo, analizzato nella sua tridimensionalità e nella relazione che esso stabilisce con lo spazio. La tecnica e la tradizione sono considerate un codice necessario, ma sono superate in funzione di una nuova idea di corpo: «[la tecnica è] codice da superare, per il segno “organico” che deposita nell'azione corporea. Quel segno che può affezionare, con le sue preposizioni dialogiche, gli altri linguaggi della scena, il pubblico presente. E il suo ‘corpo vivente’»<sup>7</sup>. In una più recente intervista,

<sup>4</sup> Bestetti, Daniela, *Simona Bertozzi: anatomia del movimento*, in «I Quaderni di Nuova Scena Antica», anno 8, n. 1, marzo 2016, p. 6, on-line: [www.nuovascenaantica.it/nsa.htm](http://www.nuovascenaantica.it/nsa.htm). Tutti i riferimenti ai siti internet citati nel presente articolo sono stati verificati il 27 dicembre 2016.

<sup>5</sup> L'Arboreto - Teatro Dimora di Mondaino, in provincia di Rimini, è un centro teatrale riconosciuto a livello nazionale e internazionale attivo dal 1998 che si occupa di produzione, creazione e formazione di progetti relativi alle arti sceniche contemporanee. Fra i suoi principali progetti vi sono residenze creative, laboratori e percorsi formativi, nonché un Centro di Educazione Ambientale.

<sup>6</sup> Bestetti, Daniela, *Simona Bertozzi: anatomia del movimento*, cit.

<sup>7</sup> Bertozzi, Simona, *Per una tradizione del contemporaneo*, in Acca, Fabio - Lantieri, Jacopo (a cura

Enrico Pitozzi - in veste di collaboratore della Bertozzi - riafferma il rapporto fra il corpo e la tecnica, sostenendo che «lavorare sull'anatomia significa rivendicare la centralità della dimensione organica e della *téchne* (un saper fare del corpo), in tempi in cui questo non sembra più essere un aspetto preponderante della scrittura coreografica»<sup>8</sup>. Si evince, tuttavia, la necessità di una tecnica altra che, pur non tralasciando il codice, parta dall'anatomia del corpo, piuttosto che dal formalismo della tradizione. La tecnica utilizzata dalla coreografa propone la visione di un corpo capace di abitare luoghi dello spazio, immergendoli in paesaggi iconografici, sonori e visivi. I corpi danzanti compiono azioni lontane dal quotidiano trasformandone i gesti.

La consapevolezza di un corpo che abita il movimento e lo spazio deriva dall'attività praticata durante gli anni (2008-2013) in cui ho seguito diversi workshop condotti dalla stessa Bertozzi. Ho studiato e frequentato corsi e laboratori in scuole private tra Bologna e Ferrara (ad esempio, 100City Ballet, Koinonia, Leggere Strutture, LaCadeMia), ho preso parte a workshop in ambito universitario (La Soffitta 2012, presso l'Università di Bologna) e in residenze artistiche (L'Arboreto - Teatro Dimora di Mondaino, 2013). In questi anni, la Bertozzi si è sempre dimostrata generosa nel condividere non solo la sua conoscenza del corpo danzante, ma anche la sua metodologia compositiva e gli aspetti teorico-pratici da cui la sua pratica artistica prende spunto. In quest'articolo prenderò in considerazione soltanto gli insegnamenti che ritengo riferirsi alla nozione di presenza con l'obiettivo di proporre una fenomenologia della presenza del corpo e del movimento del danzatore che si manifesta a prescindere dalla messa in scena per un pubblico.

A mio avviso, Simona Bertozzi promuove una “consapevolezza cinestetica” (*kinaesthetic awareness*), una “modalità di attenzione cin-estetica” (*kinaesthetic mode of attention*)<sup>9</sup> del corpo danzante, nonché lo sviluppo della

di), *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia 1995-2010*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2011, pp. 101-105: p. 101.

<sup>8</sup> Pirri, Chiara, *Anatomia a teatro. A Ravenna*, in «Artibune», 11 aprile 2016, online: [www.artibune.com/2016/04/intervista-bertozzi-giomi-pitozzi-teatro/](http://www.artibune.com/2016/04/intervista-bertozzi-giomi-pitozzi-teatro/).

<sup>9</sup> Cfr. Warburton, Edward C, *Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition*, in «Dance Research Journal», vol. 43, n. 2, inverno 2011, pp. 65-83; Ehrenberg, Shanter, *A Kinesthetic Mode of Attention in Contemporary Dance Practice*, in «Dance Research Journal», vol. 47, n. 2, 2015, pp. 43-62; Albright, Ann Cooper, *Situated Dancing: Notes from Three Decades in Contact with Phenomenology*, in «Dance Research Journal», vol. 43, n. 2, inverno 2011, pp. 7-18; Sheets-Johnstone, Maxine, intervista di Serge Prengel, in «Somatic Perspectives on Psychotherapy», maggio 2010, online: <https://somaticperspectives.com/2010/05/sheets-johnstone/>; Sheets-Johnstone, Maxine, *Kinesthetic Memory*, in Id. (a cura di), *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*, UK, Imprint Academic, 2009.



memoria cinestetica. Riflettendo su questi concetti, mostrerò come essi siano indispensabili affinché i danzatori possano diventare presenti a loro stessi. Shantel Ehrenberg, docente presso il Department of Dance and Theatre della University of Surrey, ha indicato che generalmente con la definizione “modalità di attenzione cinestetica” ci si riferisce a «una modalità di consapevolezza intenzionale, presente durante la danza, che include una serie di elementi e una varietà di processi di traduzione corporea (*embodied*): l'ascolto del movimento, la ricerca di soluzioni attraverso il corpo e la curiosità riguardo alle sensazioni corporee in conversazione con i diversi contesti coreografici e performativi»<sup>10</sup>.

Nei workshop che ho frequentato, la Bertozzi ha spesso incoraggiato la consapevolezza corporea e del movimento, attraverso un approccio somatico che rimanda alla definizione di “cinestesia” avanzata dal fisiologo Alain Berthoz, il quale propone un approccio fenomenologico alla neurofisiologia. Egli ha definito la cinestesia come il senso del movimento, ossia il risultato di una cooperazione fra diversi sensi. A suo avviso, è indispensabile che il cervello (ri)costruisca un modello del movimento del corpo<sup>11</sup>: la consapevolezza cinestetica è dunque indispensabile affinché il danzatore possa percepire il proprio corpo e i propri gesti. Per esempio, il progetto *Pneuma*, un laboratorio teorico/pratico che ha unito la conoscenza accademica e le pratiche di movimento *sul* corpo e *del* corpo, è stato condotto presso l'associazione culturale L'Arboreto - Teatro Dimora di Mondaino nel 2013. Questa prima collaborazione fra Simona Bertozzi ed Enrico Pitozzi è stata particolarmente efficace poiché ha visto la collaborazione di due professionalità diverse, seppur legate da un comune progetto di ricerca e da un preciso interesse: presentare, mostrare e disvelare le possibilità percettive che orbitano attorno al movimento che il corpo produce. Il focus è stato infatti incentrato sul movimento *nel* corpo, piuttosto che sul corpo in movimento.

Il tema della percezione - corporea e non - e della cinestesia sono stati centrali. Questi concetti sono stati sviluppati e concettualizzati a partire da un pensiero che ambisce a creare delle reti e delle costellazioni di connessioni fra diverse discipline che aprano punti di vista sempre nuovi sul gesto e sul

<sup>10</sup> Ehrenberg, Shantel, *A Kinesthetic Mode of Attention in Contemporary Dance Practice*, cit., p. 44.

<sup>11</sup> Berthoz, Alain, *Il senso del movimento*, trad. it. di E. Dal Pra e A. Rodighero, Milano, McGraw Hill, 1998.

movimento. Spesso si è fatto riferimento agli studi neurofisiologici proposti da Berthoz, il quale ha dimostrato che, grazie ai fasci neuromuscolari, è possibile percepire informazioni necessarie al cervello per modulare le diverse esigenze e adattare le azioni in base alla previsione delle conseguenze future. Parafrasando Berthoz, e applicando i suoi studi all'ambito della danza, si evince che i danzatori eseguono movimenti intrisi di intenzioni, le quali cambiano le sfumature dello spazio e del tempo. Questi movimenti consapevoli permettono ai danzatori di trasformare la situazione esistente generandone una nuova. Come si è detto, Berthoz propone un'interpretazione fenomenologica della neurofisiologia; infatti, la sua visione è radicata nella concezione fenomenologica secondo la quale il movimento non è *nello* spazio e *nel* tempo, ma piuttosto crea il suo spazio e il suo tempo. Allo stesso modo, l'approccio cinestetico proposto da Simona Bertozzi crea una relazione fra il tempo, lo spazio e i corpi che lo abitano (danzatori, luci, suoni). L'insegnamento più importante che viene proposto è come essere ricettivi e attenti al proprio corpo durante la danza, risvegliandolo e rendendolo presente a se stesso; per facilitare questo processo, la coreografa utilizza un'altra pratica fenomenologica: trasforma ciò che è abituale e noto (il corpo e la danza) in un'entità sconosciuta, così da poterla esplorare come se fosse la prima volta.

Attraverso le parole, le suggestioni e le domande poste durante le classi di danza, la Bertozzi facilita un processo di riscoperta del proprio corpo, in particolare di consapevolezza delle diverse articolazioni. Le scelte terminologiche usate durante i workshop, l'utilizzo di parole quali "intenzione" e "attenzione" e la proposta di esercizi improvvisativi (per esempio muovere una sola parte del corpo immaginando di essere fra due pareti così che il corpo sia obbligato a spostarsi in un piano immaginario posto all'altezza dell'ombelico) favoriscono un processo, quasi maieutico, di destabilizzazione e riscoperta dell'idea di corpo danzante e di percezione del movimento. Un buon esempio di questa pratica emerge sin dalla fase del riscaldamento proposto nelle classi che ho seguito. A mio avviso, la sequenza di esercizi non solo sviluppa consapevolezza corporea e cinestetica, ma risveglia il corpo, i sensi e le capacità percettive dei danzatori.

Il riscaldamento inizia a terra, i corpi dei danzatori distesi in attesa delle proposte motorie; questo semplice e familiare posizione diventa un nuovo

campo di ricerca e scoperta intorno a domande quali: come percepisco il peso del corpo? Quali parti del corpo sono a contatto con il suolo? Com'è il respiro? Successivamente, il primo invito è a muovere lentamente la testa, da destra a sinistra, con l'intenzione e lo scopo di percepirne la forma rotondeggiante e le parti in contatto con il suolo. Poi il torso inizia un'oscillazione lenta e costante attorno alla colonna vertebrale; mantenendo l'oscillazione, il movimento diviene sempre più ampio e coinvolge l'intero corpo. In un primo momento, un solo lato del corpo (*body half*) è coinvolto in questa esplorazione; poi il movimento diviene sempre più complesso, introducendo l'incrocio fra il lato destro e il lato sinistro (*cross-lateral*). In seguito, la coreografa propone piccole sequenze di movimento per cambiare posizione al suolo, fino ad arrivare alla posizione prona. In questa nuova configurazione, la voce dell'insegnante invita a fare ondeggiare nuovamente la colonna vertebrale e il bacino. Uno degli elementi caratterizzanti il riscaldamento è il mantenere gli occhi aperti. Nonostante le difficoltà iniziali, questa pratica mi ha insegnato ad ascoltare il mio corpo e a percepire il mio movimento ed essere presente durante la danza. Una volta in piedi è, infatti, indispensabile mantenere gli occhi aperti e attivi nello spazio.

Elaborando la fenomenologia dell'ultimo Merleau-Ponty, in quest'articolo, considero il corpo come un organismo capace al tempo stesso di percepire e di essere percepito. Sviluppando il pensiero del filosofo, propongo l'idea che ogni movimento si manifesti e presenti a se stesso; nel fare ciò, il movimento rende visibile il suo (nuovo) spazio, tempo, qualità e forza. Sebbene Merleau-Ponty definisca la danza semplicemente come «un'abitudine motoria»<sup>12</sup>, ritengo utile l'utilizzo della sua filosofia del corpo (e non della danza) per far luce sulla metodologia e sull'estetica proposta dalla Bertozzi nei suoi laboratori di danza. Nel suo ultimo manoscritto incompiuto *Il visibile e l'invisibile* (1961), il filosofo scrive:

C'è un'esperienza della cosa visibile come preesistente alla mia visione, ma essa non è fusione, coincidenza: poiché i miei occhi che vedono, le mie mani che toccano possono essere anche visti e toccati, poiché quindi, in questo senso, essi vedono e toccano dal di dentro il visibile e il tangibile, poiché la nostra carne riveste e in pari tempo avvolge tutte le cose visibili e tangibili.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 2009.

<sup>13</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Il visibile e l'invisibile*, trad. it. di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 1999,

Similmente, il corpo qui proposto è un corpo che manifesta se stesso e diventa presente attraverso la danza. Al tempo stesso, il corpo del danzatore danza ed è danzato: è in *presenza* della danza. Merleau-Ponty sostiene che il mondo non sia passivo; gli alberi, gli oggetti, gli altri individui si mostrano costantemente. Il mondo è dunque uno spettacolo di cui noi siamo spettatori passivi.

L'intrecciata relazione fra il corpo e il mondo mostra un fenomeno di doppia presenza, lo stesso che ritengo avvenga nella danza. La danza prende forma e si fa presente nel momento stesso della sua creazione e della messa in scena. La danza non è passiva poiché manifesta se stessa nel momento stesso in cui avviene, diventando presente *al* danzatore. Procedendo in maniera simile, la Bertozzi disvela le possibilità di percepire il movimento e la danza attraverso strategie che rinforzano la presenza del danzatore e del suo movimento nell'istante in cui accadono. Per questo, l'interesse della coreografa è rivolto alle transizioni fra i movimenti e alle possibilità del corpo di lasciare tracce e depositare segni corporei in diversi luoghi.

Grazie alla consapevolezza di quello che sarebbe il movimento più ovvio o più 'comodo' per coprire un segmento di spazio, è possibile esplorarne la sua assenza, il negativo, lo spazio ad esso circostante dispiegandovi le molteplici attitudini alla 'dislocazione' delle componenti anatomiche che il corpo offre.<sup>14</sup>

È il corpo, dunque, a diventare visibile e a rendere presente lo spazio e la danza. Nelle parole della Bertozzi si evince un'inevitabile relazione fra presenza e assenza; un concetto espresso anche da Josette Féral, che afferma: «nominare la presenza, è pensare immediatamente a un'assenza»<sup>15</sup>.

Per meglio comprendere l'idea di presenza come manifestazione del corpo in movimento, sviluppata a partire dagli insegnamenti di Simona Bertozzi, è indispensabile introdurre il concetto di consapevolezza cinestetica e quello di "melodie cinetiche" (*kinetic melodies*), un'espressione riportata da Maxine Sheets-Johnstone, la quale ha studiato il testo *Come lavora il cervello*, scritto dal neurofisiologo russo Aleksandr Romanovich Lurija<sup>16</sup>. Melodia cinetica è «un concetto basato sull'esperienza, radicato nelle dinamiche cinetiche della vita

---

p. 141.

<sup>14</sup> Bertozzi, Simona, *Emotus: in seguito all'azione, al muoversi*, in «Art'O», n. 28, estate 2009, pp. 66-73: p. 66.

<sup>15</sup> Féral, Josette - Perrot, Edwige, *Dalla presenza agli effetti di presenza: scarti e sfide*, cit., p. 131.

<sup>16</sup> Lurija, Aleksandr R., *Come lavora il cervello*, trad. it. di P. Bislacchi, Bologna, Il Mulino, 1982.

normalmente vissuta»<sup>17</sup>. Il termine descrive un evento di cui si fa esperienza con il corpo e attraverso il corpo; per esempio, percorrere un tragitto noto o mangiare un pasto. La studiosa propone le teorie di Lurija su come si costituiscono e formano le melodie cinetiche; in particolare, riporta le osservazioni di Lurija sul fenomeno della scrittura.

All'inizio, *scrivere* dipende dalla memorizzazione dei segni grafici che formano ogni singola lettera. Questo avviene attraverso una catena d'impulsi motori isolati, ciascuno dei quali è responsabile per l'esecuzione di un singolo elemento; con la pratica, questa struttura diviene una singola 'melodia cinetica' che non richiede più la memorizzazione della forma visiva di ogni singola lettera, né tanto meno un singolo impulso motorio associato a ciascun movimento.<sup>18</sup>

Lo stesso meccanismo avviene quando s'impara una nuova danza. In principio, ogni passo richiede uno sforzo e una memorizzazione. I movimenti sono in qualche modo separati, come se non ci fosse una connessione fra loro. Lentamente e con la pratica, i movimenti si legano, quasi si fondono, fino a diventare una melodia cinetica. Secondo quanto sostiene la Sheets-Johnstone, la danza è una melodia cinetica perché «una volta iniziata (*initiated*), il movimento scorre da solo»<sup>19</sup>. Sebbene la danza prosegua da sola, è bene ricordare che in qualsiasi momento il danzatore ha la capacità di indirizzare la propria attenzione al corpo: «Il nostro corpo tattile-cinestetico (*tactile-kinesthetic body*) è sempre presente, è presente assieme ad una gamma di possibili consapevolezza, da marginale a massimale. Ogni volta che desideriamo porre attenzione al corpo, il corpo è lì»<sup>20</sup>.

In altre parole, nonostante la danza - qui intesa come melodia cinetica - proceda da sola, ritengo sia sempre necessaria una specifica consapevolezza cinestetica dell'intero corpo. Simona Bertozzi ha la capacità di proporre, trasmettere e insegnare questa consapevolezza. Studiando con lei, ho imparato a sentire il mio corpo e il mio movimento in diverse situazioni: nell'interesse della danza così come in momenti specifici. Attraverso gli esercizi proposti e le domande poste, mi ha insegnato come prestare attenzione alla danza e, al tempo stesso, essere presente e attenta al corpo cinestetico. Spesso, ad esempio,

<sup>17</sup> Sheets-Johnstone, Maxine, *Kinesthetic Memory*, in Id. (a cura di), *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*, cit., p. 256.

<sup>18</sup> Citato in *ivi*, p. 254.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 259.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 260.

è stata utilizzata l'immagine di dilatazione del corpo e di visualizzazione della sua anatomia nello spazio; inoltre, è stato dato ampio risalto allo studio delle articolazioni. Questa prospettiva rimanda alla tesi proposta dal danzatore e ricercatore Hubert Godard, il quale ritiene che il movimento-gesto abbia inizio dall'articolazione<sup>21</sup>. Sullo stesso argomento, ma in riferimento al concetto di *fiction*<sup>22</sup> proposto da Michel Bernard, Enrico Pitozzi ha scritto: «il performer immagina e proietta la sua anatomia nello spazio prima di agire materialmente; simula, cioè, un progetto di azione. Per fare questo deve attivare tutti i suoi canali propriocettivi: sentire lo spazio, categorizzarlo»<sup>23</sup>. Queste parole descrivono bene la metodologia didattica che la Bertozzi applica, nell'intento di insegnare come sentire e percepire il corpo in movimento. Grande importanza è attribuita all'aspetto anatomico e articolare per giungere ad una particolare attenzione all'ascolto dello spazio interiore. In quest'ottica, le articolazioni sono il luogo di passaggio per il movimento, ma possono diventare il punto d'inizio dell'azione. L'importanza di quest'aspetto emerge nelle parole della stessa Bertozzi, che in un recente articolo scrive:

I nodi articolari sono le zone di irruzione, di aggancio, di transizione del peso. La colonna vertebrale è il sensore per l'ingresso nelle posture. Gli arti come rami e radici, frecce e vettori. Tendini e muscoli sotto la pressione dell'irrorare sanguigno, contro la ricaduta della massa, verso la densità o l'assottigliamento... e la pelle, che è pellicola, membrana del respiro, esposizione verso l'esterno. Trasparente.<sup>24</sup>

Così lo studio delle articolazioni permette di evidenziare il primo aspetto del fenomeno di presenza. Una presenza che non è ridotta al solo corpo in scena, ma deve essere estesa al punto da comprendere l'ascolto dei «nodi articolari», fino a sentirli come «rami e radici, frecce e vettori»<sup>25</sup>. In altre parole, lo studio del lavoro articolare rende visibile e presente uno spazio che altrimenti resterebbe invisibile. In un'intervista la Bertozzi ha affermato:

Vivo il movimento come una molteplicità di figurazioni e di

<sup>21</sup> Godard, Hubert, in Ginot, Isabelle – Michel, Marcelle, *La danse au XXe siècle*, Paris, Larousse, 2002, pp. 224-229.

<sup>22</sup> Bernard, Michel, *Sens et fiction*, in Id., *De la création chorégraphique*, Paris, CND – Centre National de la Danse, 2001, pp. 95-100.

<sup>23</sup> Pitozzi, Enrico, *Figurazioni: uno studio sulle gradazioni di presenza*, in «Culture Teatrali», n. 12, 2011, pp. 107-129: p. 109.

<sup>24</sup> Bertozzi, Simona, *Float like a butterfly, sting like a bee. Il corpo a corpo nella scrittura coreografica*, in «roots&routes», n. 22, maggio-agosto 2016, online: [www.roots-routes.org/?p=18711](http://www.roots-routes.org/?p=18711).

<sup>25</sup> *Ibidem*.

eventi possibili con l'intento di dare vita a un dialogo tra il materiale visibile e il suo corrispettivo nell'assenza. Presenza e fantasmi. Gesto e movimento, così declinati, si misurano con una percezione del tempo che è qualitativa e che ha il peso specifico dell'architettura corporea e del suo esercitarsi alla mutazione, al mimetismo, alla vertigine, alla casualità.<sup>26</sup>

Lo studio delle articolazioni rinforza la consapevolezza cinestetica che è, come si è detto, uno degli elementi necessari affinché il fenomeno di presenza si manifesti.

Essere presenti significa diventare presenti al proprio corpo prima ancora che a un pubblico; significa far sì che il nostro corpo abiti lo spazio e il tempo<sup>27</sup>. Grazie alle proposte di movimento della Bertozzi, ho fatto esperienza di questo fenomeno. L'attenzione al corpo e la focalizzazione degli aspetti anatomici mi hanno portata ad essere presente al mio corpo, alla danza e allo spazio, nonostante non ci fosse un pubblico. Il primo elemento essenziale per la definizione di presenza che si sta delineando è dunque la consapevolezza cinestetica che è insegnata e trasmessa attraverso una particolare attenzione all'anatomia del corpo e al lavoro articolare.

Il secondo elemento per la definizione di presenza è il concetto d'intenzionalità. Il corpo danzante è caratterizzato da «intenzionalità motoria»<sup>28</sup> e abitudini. L'intenzione dei danzatori, durante i workshop e i laboratori presi qui in esame, è quella di essere presenti al corpo, alla danza e allo spazio, mentre eseguono gli esercizi proposti. Seguendo questo schema, durante un laboratorio condotto a Bologna presso il centro di produzione e formazione artistica Leggere Strutture Art Factory, Simona Bertozzi ha proposto un esercizio in cui i danzatori dovevano muovere solo una parte del corpo e immaginare di essere in diversi ambienti (nel fuoco, sul ghiaccio, sulla luna, etc.). A seguire, l'intero gruppo dei partecipanti ha immaginato di sollevarsi dal suolo fino a uno spazio senza gravità, come se si stesse camminando sulla luna. Per eseguire questo esercizio d'improvvisazione, non solo è stato necessario prestare attenzione alle istruzioni, essere consapevoli del proprio corpo e capaci di spostare l'attenzione da un punto all'altro, ma anche preparare la danza con intenzione. Infatti, l'utilizzo di immagini - e quindi una chiarezza

<sup>26</sup> Bertozzi, Simona, in Tomassini, Stefano – Giuliano, Daniela, *Abitare il mondo. Trasmissione e pratiche*, Venezia, L'artegrafica, 2013, p. 138.

<sup>27</sup> Cfr. Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 194.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

sulle intenzioni del gesto - è indispensabile affinché il corpo possa trasformare il proprio movimento. L'approccio proposto dalla Bertozzi trova un suo fortunato sviluppo sia nell'aspetto compositivo sia nell'insegnamento, entrambi caratterizzati dall'intreccio di intenzioni del corpo e immagini. In particolare, le immagini diventano una forma estetica in grado di rendere visibile la danza e di manifestare la presenza del corpo danzante. L'immagine è una forma del pensiero sul movimento che lascia tracce per costruire geometrie *dello* spazio e *con* lo spazio. Le immagini aiutano a spostare la propria attenzione dal visibile all'invisibile; un invisibile che si manifesta come residuo del movimento, come fantasma delle forme disegnate dal corpo in danza. In quest'ottica lo spazio non è dato, ma è portato dal corpo che diviene il mezzo per renderlo visibile.

Per i danzatori è necessario avere consapevolezza cinestetica, la capacità di iniziare un nuovo movimento in qualsiasi istante e di infondere di intenzioni le immagini di movimento che emergono nel corso della danza. L'esplorazione di micro-movimenti (la mobilitazione della testa o della colonna vertebrale, il rilascio del peso delle ginocchia al pavimento) sviluppa nel danzatore la capacità di percepire il corpo e di proiettarne l'anatomia nello spazio. Prendiamo in esame il rilascio del peso delle ginocchia, uno degli esercizi proposti durante il riscaldamento, e seguiamone i passaggi dall'inizio. Gli studenti si stendono al suolo con le gambe piegate e i piedi poggiati a terra. In seguito, l'invito è di rilasciare il peso delle ginocchia a destra e poi a sinistra, come se una corda fosse improvvisamente tagliata e il supporto venisse a mancare. Affinché il movimento sia eseguito correttamente è indispensabile preparare il corpo e immaginare l'azione; è fondamentale che le intenzioni precedano l'azione. In questo modo, il danzatore «immagina e proietta la sua anatomia nello spazio prima di agire materialmente; simula, cioè un progetto di azione»<sup>29</sup>. Nel fare ciò, il corpo può rilassarsi e lasciare che l'azione avvenga; il danzatore inizia il movimento, ma successivamente la danza avviene nel corpo.

L'ultimo elemento necessario per diventare presenti al proprio corpo e alla propria danza è la memoria cinestetica. Come si è visto, una melodia cinetica è definita da «una serie dinamica di movimenti coordinati»<sup>30</sup> che una volta iniziata continua ad evolversi e disvelarsi da sola. Maxine Sheets-Johnstone ritiene che la memoria coinvolta nell'apprendimento di melodie cinetiche non

<sup>29</sup> Pitozzi, Enrico, *Figurazioni: uno studio sulle gradazioni di presenza*, cit., p. 109.

<sup>30</sup> Sheets-Johnstone, Maxine, *Kinesthetic Memory*, cit., p. 259.



riguardi un meccanismo cognitivo, ma sia piuttosto una «memoria cinestetica (*kinesthetic memory*)»<sup>31</sup>. L'apprendimento della danza, come nota la filosofa, può avvenire senza seguire istruzioni verbali: «Durante il processo di apprendimento le strutture cinetiche si fissano alle melodie cinetiche fondamentali, le quali sono percepite in maniera cinestetica come un flusso dinamico che essenzialmente scorre senza esitazioni o dubbi»<sup>32</sup>.

Sebbene alcuni studiosi, compresa Sheets-Johnstone, ritengano inutile citare Merleau-Ponty con riferimento all'apprendimento della danza, a me pare che gli studi del filosofo su memoria e temporalità possano aiutare a comprendere meglio il concetto di memoria cinestetica. In un passaggio di *Fenomenologia della percezione*, Merleau-Ponty scrive:

In ogni istante le posture e i movimenti precedenti forniscono un campione di misura sempre pronto. Non si tratta del 'ricordo visivo o motorio della posizione della mano alla partenza[.] In ogni istante di un movimento, l'istante precedente non è ignorato, ma è incorporato nel presente e, tutto sommato, la percezione presente consiste nel riprendere, basandosi sulla posizione attuale, la serie delle posizioni anteriori, che si involgono vicendevolmente.<sup>33</sup>

In modo simile, l'idea di memoria proposta dalla Bertozzi riguarda l'immaginazione, la proiezione del corpo e un dialogo con le tracce lasciate nello spazio del movimento. Durante i suoi workshop, la danzatrice ha spesso utilizzato il concetto di memoria in relazione al movimento fisico della sospensione. In una delle sue classi, ha descritto la sospensione (del corpo, del movimento e del pensiero) come il momento in cui il danzatore ha la capacità di osservare la scena dall'alto, con una visione di sorvolo<sup>34</sup>.

La sospensione è un elemento centrale anche nel suo lavoro coreografico. Il corpo vive di cambi ritmici e il movimento è caratterizzato dalla contrapposizione fra ripetizione e pause, da lei definite come “cesure”. La «logica della sospensione»<sup>35</sup> è un elemento essenziale della sua poetica; il tempo

<sup>31</sup> Cfr. Sheets-Johnstone, Maxine, *From Movement to Dance*, in «Phenomenology and the Cognitive Sciences», vol. 11, n. 1, marzo 2012, pp. 39-57: p. 47.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>33</sup> Cfr. Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, cit., pp. 194-195.

<sup>34</sup> Interessante notare come nell'assolo *Bird's eye view. A volo d'uccello* (2011), Simona Bertozzi indaga proprio la visione di sorvolo e il cambio prospettico assunto dal corpo in movimento.

<sup>35</sup> Riporto qui l'espressione usata da Enrico Pitozzi durante la conferenza *Una grammatica del corpo intorno a Simona Bertozzi*, organizzata dal Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna il

si materializza negli intervalli e nelle pause che si creano nel corso della danza; è la memoria che fa vivere il corpo e la danza ed è grazie all'incontro tra la proiezione e l'azione che la sospensione diventa presente permettendo al corpo e alla danza di manifestarsi.

Ciò che m'interessa sottolineare, riassumendo quanto esposto fino a qui, è che il corpo danzante rende visibile lo spazio e il tempo attraverso l'atto della danza, ma al tempo stesso, il corpo si presenta e si manifesta al danzatore. Da un lato, il corpo fisico è dunque sempre presente per il danzatore, il quale può muoverlo con diletto<sup>36</sup>, danzare, investigare, ed esplorare. Dall'altro, il danzatore deve lasciare che il corpo si manifesti e diventi presente in una nuova veste - un corpo danzante che apre infinite possibilità e disvela nuovi spazi, azioni e gesti. Affinché questo avvenga, è necessario lo studio dei tre aspetti descritti in questo articolo: la consapevolezza cin-estetica, l'intenzionalità e la memoria cin-estetica.

In *Il visibile e l'invisibile* Merleau-Ponty descrive l'esperienza di percepirci percepire e di vederci vedere. Con quest'articolo ho cercato di dimostrare come gli insegnamenti di Simona Bertozzi permettano ai danzatori di percepire il proprio corpo danzante durante la danza stessa e aiutino a creare la danza proprio grazie a questa consapevolezza percettiva. Sono grata per aver assorbito personalmente questo insegnamento che mi ha aiutato a capire l'importanza del gesto, inteso come collante che mantiene insieme un prima e un dopo. Leggendo le parole di Merleau-Ponty in riferimento ad Husserl, in *Fenomenologia della Percezione*, questa idea si rafforza: «Per ogni momento che sopraggiunge il momento precedente subisce una modificazione: io lo tengo ancora in pugno, esso è ancora là, e tuttavia affonda già, discende al di sotto della linea dei presenti»<sup>37</sup>. L'argomentazione proposta dal filosofo, in particolare il concetto di tempo, trova riscontro nella pedagogia della Bertozzi. Ogni gesto danzato porta con sé un nuovo significato di spazio e tempo. In ogni momento, il corpo del danzatore percepisce un cambiamento e la memoria del gesto si delinea come elemento dinamico. La danza non è più

---

3 maggio 2012.

<sup>36</sup> Cfr. Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 158. Il filosofo scrive: «il suo corpo è a disposizione come mezzo per inserirsi in un mondo circostante che gli sia familiare, ma non come mezzo d'espressione di un pensiero spaziale gratuito e libero». E ancora: «Il movimento astratto [...] è movimento per sé: dirige nello spazio un'intenzione gratuita che si dirige verso il corpo proprio» (*ivi*, pp. 175-176).

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 533.

soltanto arte del corpo, ma diviene *ars memorandi* (arte della memoria)<sup>38</sup> attraverso l'utilizzo di variazioni ritmiche, sospensioni e cesure del movimento. Questi momenti di pausa e sospensione creano un'imprevedibile rottura nella ripetizione del gesto. La pausa non è mai una fermata, ma un'immagine in continua tensione, è un insieme di energia dinamica e memoria che non arriva mai all'immobilità. A tal proposito la coreografa scrive:

Il sopraggiungere dell'imprevedibilità, lo spiazzamento visivo ed emotivo di una cesura – specie se da ottenersi attraverso un'azione del corpo – necessita di un continuum su cui innestarsi, di una superficie d'appoggio e di crescita, anche se fulminea. Altrimenti la sola presenza della cesura sminuisce la sua potenza visionaria e la possibilità di essere percepita e memorizzata dal pubblico. Ci deve essere un elemento di *prevedibilità* nel non *prevedibile*.<sup>39</sup>

In questo articolo ho evidenziato come la pedagogia di Simona Bertozzi aiuti a definire il concetto di presenza in danza. La nozione di presenza proposta prende in considerazione tre fondamentali aspetti: la consapevolezza cinestetica, l'intenzionalità corporea e la memoria cinestetica. Durante i suoi laboratori e le sue lezioni, il gesto danzato si *presenta* ai danzatori che lo rendono espressivo. In questo processo di manifestazione della propria presenza emerge l'importanza della memoria cinestetica, che non è semplice memorizzazione di passi o di elementi coreografici, ma piuttosto l'abilità di percepire il corpo e la danza dall'alto, come se si stesse osservando la scena con una visione di sorvolo. L'insegnamento maggiore che ho tratto studiando con Simona Bertozzi è stato come essere presente al corpo danzante e alla danza stessa, a prescindere dal pubblico. È tuttavia necessario sottolineare il ruolo dello spettatore nel lavoro coreografico della Bertozzi, che infatti si rivolge a un pubblico presente e com-movente; a tal proposito ha scritto:

Nella grande varietà d'interazione, fra il pubblico e l'evento artistico, mi sembra che a volte si perda quel che per certi versi dovrebbe essere la natura più vera di questa interazione, lo 'specifico' di cui ritengo depositario il pubblico nel suo rapporto più ovvio con l'arte: il suo *commuoversi* con l'opera, nel senso di *muovere con* l'opera. Sulla base della tripartizione di ruoli nella generazione di senso delle opere, attante/opera/pubblico.<sup>40</sup>

Nel lavoro di Simona Bertozzi la danza avviene nello spazio fra il

<sup>38</sup> Cfr. Agamben, Giorgio, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, 2007.

<sup>39</sup> Bertozzi, Simona, *Emotus: in seguito all'azione, al muoversi*, cit., pp. 71-72.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 72.

movimento e la sua proiezione, avviene nel sottile (in)visibile spazio creato dalla tensione muscolare del corpo. Il performer, come scrive Pitozzi, dà forma a questa tensione e materializza «lo spazio intorno a sé prima di muoversi»<sup>41</sup>. La danza, in altre parole, rende visibile lo spazio *del* corpo e lo spazio in cui il corpo danza. In questa manifestazione, la danza e il corpo diventano presenti. La nozione di presenza proposta in quest'articolo non è legata all'idea di presenza scenica. Ritengo, infatti, che per essere presenti in scena sia prima di tutto necessario essere presenti al proprio corpo. Imparare le condizioni per essere presente al mio corpo e alla mia danza nel momento in cui quest'ultima sta già succedendo è stato l'insegnamento profondo e stimolante che è scaturito dell'incontro formativo con Simona Bertozzi.

### Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, 2007.
- Albright, Ann Cooper, *Situated Dancing: Notes from Three Decades in Contact with Phenomenology*, in «Dance Research Journal», vol. 43, n. 2, inverno 2011, pp. 7-18.
- Bernard, Michel, *Sens et fiction*, in Id., *De la création chorégraphique*, Paris, CND – Centre National de la Danse, 2001, pp. 95-100.
- Berthoz, Alain, *Il senso del movimento*, trad. it. di E. Dal Pra e A. Rodighero, Milano, McGraw Hill, 1998.
- Bertozzi, Simona, *Emotus: in seguito all'azione, al muoversi*, in «Art'O», n. 28, estate 2009, pp. 66-73.
- Bertozzi, Simona, *Float like a butterfly, sting like a bee. Il corpo a corpo nella scrittura coreografica*, in «roots&routés», n. 22, maggio-agosto 2016, online: [www.roots-routes.org/?p=18711](http://www.roots-routes.org/?p=18711).
- Bertozzi, Simona, *Per una tradizione del contemporaneo*, in Acca, Fabio – Lantieri, Jacopo (a cura di), *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia 1995-2010*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2011, pp. 101-105.
- Bestetti, Daniela, *Simona Bertozzi: anatomia del movimento*, in «I Quaderni di Nuova Scena Antica», anno 8, n. 1, marzo 2016, p. 6, online: [www.nuovascenaantica.it/nsa.htm](http://www.nuovascenaantica.it/nsa.htm).
- Ehrenberg, Shanter, *A Kinesthetic Mode of Attention in Contemporary Dance Practice*, in «Dance Research Journal», vol. 47, n. 2, 2015, pp. 43-62.
- Féral, Josette - Perrot, Edwige, *Dalla presenza agli effetti di presenza: scarti e sfide*, in «Culture Teatrali», n. 12, 2011, pp. 131-144.
- Féral, Josette, *How to Define Presence in The Work of Janet Cardiff*, in Giannachi, Gabriella – Kaye, Nick – Shanks, Michael (a cura di), *Archaeologies of*

<sup>41</sup> Pitozzi, Enrico, *Figurazioni: uno studio sulle gradazioni di presenza*, cit., p. 110.

- Presence: Art, Performance and the Persistence of Being*, London, Routledge, 2012, pp. 29-49.
- Godard, Hubert, in Ginot, Isabelle – Michel, Marcelle, *La danse au XXe siècle*, Paris, Larousse, 2002, pp. 224-229.
- Lurija, Aleksandr R., *Come lavora il cervello*, trad. it. di P. Bislacchi, Bologna, Il Mulino, 1982.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 2009.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Il visibile e l'invisibile*, trad. it. di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 1999.
- Pirri, Chiara, *Anatomia a teatro. A Ravenna*, in «Artibune», 11 aprile 2016, online: [www.artibune.com/2016/04/intervista-bertozzi-giomi-pitozzi-teatro/](http://www.artibune.com/2016/04/intervista-bertozzi-giomi-pitozzi-teatro/).
- Pitozzi, Enrico, *Figurazioni: uno studio sulle gradazioni di presenza*, in «Culture Teatrali», n. 12, 2011, pp. 107-129.
- Sheets-Johnstone, Maxine, *From Movement to Dance*, in «Phenomenology and the Cognitive Sciences», vol. 11, n. 1, marzo 2012, pp. 39-57.
- Sheets-Johnstone, Maxine, intervista a Serge Prengel, in «Somatic Perspectives on Psychotherapy», maggio 2010, online: <https://somaticperspectives.com/2010/05/sheets-johnstone/>.
- Sheets-Johnstone, Maxine, *Kinesthetic Memory*, in Id. (a cura di), *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*, UK, Imprint Academic, 2009.
- Tomassini, Stefano - Giuliano, Daniela, *Abitare il mondo. Trasmissione e pratiche*, Venezia, L'artegrafica, 2013.
- Warburton, Edward C., *Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition*, in «Dance Research Journal», vol. 43, n. 2, inverno 2011.



## Danse flamenco et désirs de “pureté”

Le monde flamenco actuel est traversé par une ligne de partage entre d’une part les tenants de la tradition, et d’autre part ceux qui valorisent la créativité – que celle-ci soit nommée “avant-garde”<sup>1</sup>, “nouveau flamenco”, flamenco “fusion”, “moderne”, ou encore “contemporain”. On observe en effet que, depuis quelques dizaines d’années, sans doute en partie sous l’effet d’une augmentation des possibilités de diffusion, le flamenco a subi une évolution double: une mondialisation de ses pratiques et une démultiplication des styles. Il va ainsi fréquemment à la rencontre d’autres cultures, soit qu’il les incorpore pour les “flamenquiser”, soit qu’il en épouse certains traits en se déplaçant en elles. La danse flamenco rencontre ainsi la danse contemporaine<sup>2</sup>, la danse *kathak*<sup>3</sup>, le *butô*<sup>4</sup>, le hip hop<sup>5</sup>, etc. Musicalement, des démarches de type expérimental, dont on situe en général l’apparition autour des années 70<sup>6</sup>, ont conduit le flamenco à se mélanger à la pop, au jazz ou encore au rock<sup>7</sup>.

Très souvent, tout se passe comme si l’on ne pouvait concevoir les deux branches de la tradition et de la créativité que sur le mode de l’opposition, voire de l’exclusion. Ceci peut s’expliquer par le fait que la perception d’une évolution du flamenco a parfois suscité une peur de la perte<sup>8</sup>, et ainsi donné lieu à la fixation des styles de flamenco dans des catégories nouvelles<sup>9</sup>, que l’on peut interpréter comme les signes d’une volonté de révéler des écarts et des hiérarchies.

---

<sup>1</sup> Pour reprendre le titre de l’ouvrage de José Luis Navarro García: *Tradición y vanguardia*, Murcia, Nausicaä, 2006.

<sup>2</sup> Pensons parmi d’autres à Belén Maya, Israel Galván, Rocío Molina, Leonor Leal.

<sup>3</sup> Voir le travail d’Ana la China.

<sup>4</sup> Chez Israel Galván et Andrés Marín par exemple.

<sup>5</sup> Andrés Marín dans son spectacle *Yaträ* (2015).

<sup>6</sup> Le chanteur Calixto Sánchez parle de la disparition de la coutume consistant pour les paysans à chanter spontanément au comptoir des bars dans les années 70, du fait de «l’influence moderne et étrangère» (Aubert, Laurent, *L’essence du cante flamenco. Entretien avec Calixto Sánchez*, in «Cahiers d’ethnomusicologie», *Voix*, n. 4, 1991, p. 256.

<sup>7</sup> Pensons à Paco de Lucía, Camarón, au groupe Ketama.

<sup>8</sup> Michelle Heffner Hayes parle tour à tour d’“innocence”, de “primitivité” ou de “dignité” perdues: Heffner Hayes, Michelle, *Purism, Tourism and lost innocence*, dans Id., *Flamenco: conflicting histories of the dance*, Jefferson, MacFarland, 2009, pp. 53-74.

<sup>9</sup> Voir *supra*, premier paragraphe.

Ces usages méritent cependant d'être interrogés du point de vue de leurs sources comme de leurs sens et de leurs valeurs. Les raisons en sont à la fois internes et externes au flamenco. Pour ce qui est des raisons internes, la première en est qu'à regarder de plus près l'histoire du genre, ces distinctions ne sont aucunement récentes. Elles s'articulent en fait depuis leur origine, comme on le montrera, autour du pivot que constitue l'idée de pureté: valeur phare des défenseurs de la tradition. La deuxième vient du fait que, contre toute attente, le flamenco dit "contemporain" est lui-même souvent revendicateur d'une certaine pureté; ce qui, dès lors, met à mal l'antagonisme strict qui opposerait celui-ci à la tradition. Enfin, un flottement règne au sein de ces usages, les mots étant parfois employés les uns pour les autres sans qu'il y ait pourtant équivalence: l'"avant-garde", par exemple, ne fait pas nécessairement appel à la "fusion"; ce qui est "contemporain" n'est pas toujours "nouveau", etc.

S'il existe aussi une raison externe au flamenco de légitimer ces interrogations, c'est que celles-ci sont communes à des études portant sur d'autres types de danse, et pas exclusivement les dites "traditionnelles". Un colloque au titre évocateur – *TraditionS en mouvementS*<sup>10</sup> – s'en est récemment fait l'écho, interrogeant à la fois ce qui perdure et ce qui varie en danse tout en conservant le même nom. Tout semble se passer comme s'il fallait rompre avec la fracture conceptuelle opposant tradition et créativité afin de comprendre la permanence de certaines catégories de danse: l'invention apparaît paradoxalement comme une condition nécessaire à la permanence. On peut en effet montrer que certaines danses envisagées au départ comme étant fixes sont en réalité en constante transformation, à travers le processus même de leur transmission, qui ne peut plus, dès lors, être assimilé à une simple reproduction. Dans la danse des Peuls *WoDaaBe* du Niger<sup>11</sup> par exemple, on observe l'apparition régulière de nouveautés sans que le genre ne disparaisse pour autant – modes vestimentaires éphémères, chants individuels au sein du

<sup>10</sup> Colloque *TraditionS en mouvementS*, organisé par Brigitte Lefèvre, Federica Fratagnoli et Joëlle Vellet, Festival de danse de Cannes/Université de Nice, Cannes, 20-22/11/2015.

<sup>11</sup> Lassibile, Mahalia, *Quand tradition rime avec innovation. Réflexion ethnographique sur la légitimité de l'usage du terme danse traditionnelle chez les Peuls WoDaaBe du Niger*, Colloque cité *TraditionS en mouvementS*.



répertoire collectif, ou encore nouvelles danses auxquelles l'ancienneté attribuée n'est que toute relative. Différentes traditions sont alors susceptibles de coexister au sein d'une même société. On peut aussi souligner le rôle du tourisme dans ces processus de transformation, qui riment souvent avec globalisation<sup>12</sup>. En déplaçant le regard sur d'autres territoires, on peut également s'interroger sur les possibilités et les limites d'une «danse contemporaine maghrébine»<sup>13</sup>, laquelle apparaît comme la réinvention d'une tradition, alors même que cette tradition est plurielle et en partie le fruit de constructions politiques. On a pu également débattre ces dernières années des origines véritables du fest-noz breton, lequel semblait traditionnel aux participants, de par le mode oral de transmission, l'apparente fixité des règles du déroulement de la danse, ou encore l'*instrumentarium* utilisé, alors même que les conditions de pratique sont en fait aujourd'hui bien différentes de celles d'avant les années 50, depuis la transformation des veillées en bals. Le revivalisme qui caractérise cette pratique traduit un éclatement des formes, des acteurs et des normes, ainsi que l'intégration de traditions venues d'ailleurs. Peut-être faut-il y voir ce qui explique le besoin d'établir des mythes fondateurs qui retraceraient son histoire? Ceci conduit alors à s'interroger sur ce qu'est une "vraie"<sup>14</sup> danse traditionnelle bretonne.

Enfin, de façon très proche, on pourrait montrer qu'au-delà des danses dites "traditionnelles", d'autres danses sont concernées par ces mêmes questions. Le hip hop, par exemple, fait usage d'un lieu particulier pour s'exécuter: le cercle, lequel se construit au moins autant par invention que par reproduction. Il y a en effet plusieurs manières de "faire cercle"; il s'agit d'un dispositif spatial en évolution et proposant des dynamiques d'apprentissage multiples<sup>15</sup>. Dans la danse contemporaine, de même, ce qui fait école pour l'apprenti danseur ne coïncide pas nécessairement avec ce dont l'artiste a besoin pour créer, comme si l'une des conditions du processus de création était la résistance à ce qui a été

<sup>12</sup> Lassibile, Mahalia, *Entre espace touristique et politique chez les Peuls WiDaaBe du Niger*, «Cahiers d'études africaines», *Tourismes. La quête de soi par la pratique des autres*, n. 193-194, janvier 2009, pp. 309-336.

<sup>13</sup> Guellouz, Mariem, *De la danse contemporaine au Maghreb à une danse contemporaine maghrébine*, in «Marges», *Art contemporain et cultural studies*, n. 16, janvier 2013, pp. 60-72.

<sup>14</sup> Clériver, Marc, *Qu'est-ce qu'une "vraie" danse traditionnelle? L'épineuse question de l'authenticité des répertoires*, dans «Musique Bretonne», n. 193, novembre/décembre 2005, pp. 20-23.

<sup>15</sup> Brunaux, Hélène, *La figure du cercle comme haut lieu de transmission des gestes dansés: entre reproduction et invention, de la danse hip hop à la danse performative contemporaine*, Colloque cité *TraditionS en mouvementS*.

initialement reçu, voire incorporé. Comme Catherine Diverrès l'expliquerait<sup>16</sup>, la rencontre avec le *butō* de Kazuo Ohno l'a conduite à désapprendre ce qu'elle avait appris à l'école Mudra de Bruxelles, et c'est à cette condition qu'elle a développé un langage personnel.

Ces quelques exemples sans doute multipliables à l'infini tendent ainsi à montrer que le thème abordé dans cette étude traverse toutes les danses, comme s'il était en fait essentiel à *la* danse, autrement dit incontournable.

Il semble alors légitime de se demander quelle valeur accorder à la dialectique tradition/créativité qui traverse le flamenco de part en part. Cette dialectique se fonde-t-elle sur des illusions mystificatrices? Est-elle simplement mal comprise: si elle perdure, après tout, n'est-ce pas en vertu de son caractère structurant pour le genre? Par ailleurs, en quels sens faut-il comprendre les désirs de "pureté"? Force est de reconnaître que ceux-ci n'ont pas disparu aujourd'hui. Il faut cependant prendre acte de la transformation qu'ils ont subie: alors qu'ils ont longtemps constitué des symboles idéologiques et politiques, aussi bien pour les intellectuels qui reconstruisaient de l'extérieur l'image du flamenco en accord avec celle de la nation espagnole que pour les artistes qui adhèrent à de telles images, la danse flamenca créative invite à redéfinir ces désirs de pureté en abandonnant un tel symbolisme, au profit d'autres aspects qu'elle conserve – esthétiques, moraux, et historiques – mais en leur allouant un sens spécifique.

Cet article vise à éclairer certains des ressorts inhérents à ces désirs actuels de pureté. Pour cela, il procède en trois temps. Le premier propose un passage en revue historique et conceptuel des différentes formes qu'a pu et peut prendre la dialectique tradition/créativité au sein du flamenco. Le deuxième examine l'ambiguïté axiologique propre à l'idée de pureté. Ce cadre théorique étant posé, il s'agira alors de voir en quoi des exemples de la danse flamenca créative invitent à remettre en cause les usages de certains termes ou concepts devenus usuels dans le flamenco, alors même qu'ils sont le plus souvent stéréotypés et réducteurs.

---

<sup>16</sup> Filiberti, Irène, *Catherine Diverrès. Mémoires passantes*, Paris, L'Oeil d'Or, 2010.

## Etat des lieux historique et conceptuel

### *La dialectique historique entre tradition et créativité*

Comme John C. Moore a pu récemment le montrer<sup>17</sup>, les questions touchant la conservation et la perte du flamenco précèdent et excèdent largement la réflexion flamencologique des années 60, perçue au contraire par Timothy Mitchell<sup>18</sup> comme constituant leur moteur principal. On peut aller encore plus loin et soutenir que c'est en réalité à la fois depuis ses débuts et de façon continue que le flamenco est travaillé, comme par vagues, par la dialectique tradition/créativité. C'est ce que montrent les quelques repères historiques qui suivent.

Antonio Machado y Álvarez dit Demófilo, considéré comme le père de la flamencologie, entreprend en effet dès 1881<sup>19</sup> et 1887<sup>20</sup> des collectages de chants censés être représentatifs de la tradition afin de les sauver des ravages causés selon lui<sup>21</sup> par les *cafés cantantes*<sup>22</sup>. C'est ensuite au tour de Manuel de Falla<sup>23</sup> et Federico García Lorca<sup>24</sup> d'instaurer en 1922 un concours de *cante jondo*<sup>25</sup> visant à départager ce qui serait profond de ce qui ne le serait pas, en réaction à ce qu'ils percevaient comme un flamenquisme<sup>26</sup> modernisé. Antonio Mairena et Ricardo Molina fixent quant à eux en 1963 des canons artistiques dans un ouvrage<sup>27</sup> plus tard qualifié par une majorité d'experts de "bible" du flamenco, afin de récupérer des styles que la *ópera flamenco*<sup>28</sup> avait marginalisés.

<sup>17</sup> Moore, John C., *Purity and commercialization. The view from two working artists, Pericón de Cádiz and Chato de la Isla*, dans K. Meira Goldberg (eds), *Flamenco on the global stage*, Jefferson, MacFarland, 2015, p. 166.

<sup>18</sup> Mitchell, Timothy, *Flamenco deep song*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994.

<sup>19</sup> Machado y Álvarez, Antonio, dit Demófilo, *Colección de cantes flamencos* (1881), Séville, Signatura flamenco, 1996.

<sup>20</sup> Demófilo, *Cantes flamencos y cantares* (1887), s.l., Biblioteca de autores andaluces, 2004.

<sup>21</sup> Demófilo, *Colección de cantes flamencos*, cit., pp. 74-75.

<sup>22</sup> Lieux de spectacle et débits de boisson en vogue en Espagne entre les années 1840 et 1920. Ils sont souvent considérés comme les responsables de la professionnalisation du flamenco, perçue par les uns comme "l'âge d'or", par les autres comme signe de déclin. "El Burrero" fut l'un des premiers, ouvert à Séville par Silverio Franconetti.

<sup>23</sup> Un article écrit par Manuel de Falla, paru dans le journal «El defensor de Granada» du 21 mars 1922, fait état des objectifs du concours comme étant «la renaissance» et «la conservation du pur chant andalou»; in Falla (de), Manuel, *Ecrits sur la musique et sur les musiciens*, Arles, Actes Sud, 1992, p. 120.

<sup>24</sup> García Lorca, Federico, *Importance historique et artistique du chant primitif andalou appelé "cante jondo"* (1922), *Oeuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. "Pléiade", 1981, p. 805: «C'est une œuvre patriotique et digne que nous prétendons réaliser; c'est une œuvre de sauvetage, une œuvre de cordialité et d'amour».

<sup>25</sup> Chant profond.

<sup>26</sup> Flamenco de mauvais goût.

<sup>27</sup> Mairena, Antonio, et Molina, Ricardo, *Mundo y formas del cante flamenco* (1963), Séville, Bienal de flamenco, 2004.

<sup>28</sup> Genre de spectacles faisant suite à la crise des *cafés cantantes* dans les années 20. Des compa-

Aujourd'hui, tous types d'*aficionados*, qu'ils soient spectateurs, intellectuels<sup>29</sup>, élèves ou artistes<sup>30</sup>, expriment une résistance à certaines évolutions du flamenco.

Ce qui autorise à affirmer la quasi originalité de cette dialectique est la datation avancée par plusieurs experts, notamment Gerhard Steingress<sup>31</sup> et Cristina Cruces Roldán<sup>32</sup> – et aujourd'hui partagée par la majorité de la communauté flamencologique – des débuts du flamenco au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Il ne s'agit pas de dire que le flamenco serait né *ex nihilo* à ce moment précis, mais simplement qu'après une phase préparatoire proto-flamenco, le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle voit la stabilisation de certains canons (*palos*<sup>33</sup>, structures, codes de la communication entre les artistes, etc.), qui ont formé le flamenco tel que nous le connaissons aujourd'hui. Le terme même de "flamenco" serait né seulement en 1860, étiquette permettant de définir cette nouvelle esthétique<sup>34</sup>.

#### *L'argument de la pureté*

Au-delà des particularités propres aux différentes revendications de la tradition, toutes s'appuient sur ce que l'on peut appeler *l'argument de la pureté*. En un premier sens, ce qui est pur est ce qui est sans mélange. Les puristes du flamenco se sont souvent réclamés de quelque chose comme une fermeture, une autarcie, une certaine immanence de l'art. Idées qui se développent dans cinq dimensions le plus souvent conjointes: l'art, la morale, les considérations ethniques, l'histoire, les questions de transmission; et ceci, comme la suite le déroule, en faisant intervenir des couples de contrariété superposés. Or on constate que l'enjeu est toujours d'établir une hiérarchie, soit à l'exclusion de ce que n'est pas le flamenco – on établit un rapport de contrariété: on parle d'un

---

gnies se forment qui tournent dans toute l'Espagne, en particulier dans les arènes et les théâtres. Là encore, la valeur attribuée à cette étape du flamenco est variable. Celle-ci aurait duré jusque dans les années 50.

<sup>29</sup> José Manuel Caballero Bonald, par exemple, regrette l'embourgeoisement du flamenco (Caballero Bonald, José Manuel, *Luces y sombras del cante flamenco*, Barcelone, Lumen, 1975).

<sup>30</sup> Comme Calixto Sánchez dans l'entretien pré-cité.

<sup>31</sup> Steingress, Gerhard, *Sobre flamenco y flamencología*, Séville, Signatura Ediciones, 1998.

<sup>32</sup> Cruces Roldán, Cristina, *La dinámica de una tradición. Reflexiones acerca de la "auténtica" flamenca y los nuevos ámbitos de la creación*, dans *Le flamenco à la question*, Royaumont, Colloque *Le flamenco à la question*, 8 juin 2002, en ligne: [www.royaumont.com/fr/colloques](http://www.royaumont.com/fr/colloques) (les références des documents en ligne ont toutes été vérifiées le 21 décembre 2016).

<sup>33</sup> Types de flamenco.

<sup>34</sup> Cruces Roldán, Cristina, *La dinámica de una tradición*, cit., p. 4.

*anti*-flamenco, ou un rapport de privation: on parle d'un *non*-flamenco – soit au sein du genre – opposition relative: on parle d'un *autre* ou d'un *moindre* flamenco, parce que «plus ou moins»<sup>35</sup> pur. Il semblerait donc que statuer sur la pureté du flamenco revienne à produire une définition de celui-ci (*flamencones*<sup>36</sup>), à dire ce qu'il est.

C'est d'abord la légitimité de la démarche artistique qui est en jeu, comme les deux exemples suivants permettront de le montrer.

Chez Demófilo, le flamenco se définit comme chant populaire, par contraste avec une poésie savante qu'il dépasserait de loin en qualité pour deux raisons: en lui, le peuple exprime son sentiment en entier, et dit ce qu'il ressent spontanément. En ce sens, c'est bien une intention normative que traduit la *Colección de cantes*.

Plus récemment, en présentation d'un entretien mené avec le chanteur Calixto Sánchez, l'ethnologue Laurent Aubert affirme de celui-ci: «Quitte à passer pour un puriste, il préfère se spécialiser dans les *cantes grandes* [...]»<sup>37</sup>. Cette distinction entre des *cantes* qui seraient *grandes*<sup>38</sup> (comme la *toná*, la *siguiriyá* – qui selon Demófilo est d'ailleurs le *palo* originaire du flamenco – la *soleá*, etc.) et d'autres qui seraient *chicos*<sup>39</sup> (la *alegría*, le *tango*, la *bulería*, etc.) recoupe un partage entre des types de flamenco qui seraient tragiques, profonds, solennels, et d'autres qui seraient plus légers et festifs. Elle a été fixée pour la première fois dans l'ouvrage de José Carlos de Luna *De cante grande y cante chico*<sup>40</sup> en 1926. On voit bien ici comment l'usage installe immédiatement un système de valeur, dans lequel prévaut ce qui serait "grand" sur ce qui serait "petit".

De nombreux couples de contrariété opposent ainsi dans le flamenco le populaire au savant, le *grande* au *chico*, ou le profond au léger; le *puro*<sup>41</sup> étant généralement attribué aux styles sérieux.

La pureté, dans sa dimension morale cette fois, est également invoquée par les tenants de la tradition comme critère d'authenticité. En 1887, dans son

<sup>35</sup> Moore, John C., *Purity and commercialization*, cit., p. 166.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 167.

<sup>37</sup> Aubert, Laurent, *L'essence du cante flamenco. Entretien avec Calixto Sánchez*, cit., p. 255.

<sup>38</sup> Les "grands" chants.

<sup>39</sup> "Petits".

<sup>40</sup> Luna (de), José Carlos, *De cante grande y cante chico*, Madrid, Lumen, 1926.

<sup>41</sup> Littéralement: ce qui est pur.

second recueil, Demófilo relie la pureté morale à la vérité: dans les *coplas*<sup>42</sup> s'exprimerait l'âme "vierge" du peuple: «l'âme non adultérée ni masquée se montre dans les *coplas* populaires, sans conventionnalismes ni masques qui la dénaturent ou la déguisent»<sup>43</sup>. De même, c'est principalement dans la conférence de 1922 *Importance historique et artistique du chant primitif andalou appelé "cante jondo"* que Lorca, à sa suite, expose une distinction entre le *cante jondo* qui serait digne, et le flamenco qui serait pratiqué dans des lieux peu fréquentables – maisons immorales, tavernes – et par des gens de mauvaise vie, notamment lors des fêtes privées nommées *juergas*, responsables d'une somme de clichés – l'espagnolade – nuisibles au genre tout comme à l'image de la nation<sup>44</sup>. Ce concours s'aligne clairement sur le projet politique du "régénérationisme", dont l'intention était de rénover l'identité espagnole après la perte des colonies de 1898.

Du point de vue moral, la pureté est donc celle du non commercial, qui s'oppose à la professionnalisation et à la mercantilisation (des *canfés cantantes*, de la *ópera flamenca*), lesquelles comportent souvent pour les puristes un risque de complaisance aux goûts du public et d'obscénité.

Mais encore faut-il en donner les raisons historiques: alors que, d'après Lorca, le flamenco serait né au XVIII<sup>e</sup> siècle, le *cante jondo* serait immémorial: chant "primitif"<sup>45</sup>, millénaire, s'originant mystérieusement dans les premiers âges de l'Inde, voire même dans les musiques naturelles elles-mêmes, que sont par exemple le chant de l'oiseau ou le cri de la poule<sup>46</sup>. En arrière-fond, trône l'idée que la pureté, se confondant avec le primitif, renvoie à l'origine: on oppose alors avec nostalgie la tradition passée à la modernité du présent ou du futur.

S'ajoutent également à ces différents plans des considérations d'ordre racial. En particulier chez leur initiateur, Demófilo, son pronostic de décadence

<sup>42</sup> Chanson populaire.

<sup>43</sup> Demófilo, *Cantes flamencos y cantares*, cit., p. 11. (Nous traduisons dans le cadre de cet article).

<sup>44</sup> García Lorca, Federico, *Importance historique et artistique du chant primitif andalou appelé "cante jondo"*, cit., p. 806: «Il n'est pas possible que les chansons les plus émouvantes et les plus profondes de notre âme mystérieuse soient entachées de vulgarité et de crasse; [...] il n'est pas possible que le plus pur de nos chants puisse être sali par le gros vin des chanteurs de café-concert».

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 807.

<sup>46</sup> *Ibidem*. «Le *cante jondo* se rapproche du trille de l'oiseau, du chant du coq et des musiques naturelles de la forêt et de la source».

programmée est lié au fait, selon ses termes, que le flamenco «s'andalousice»<sup>47</sup>. Pour lui, le flamenco est originairement un produit des tavernes exclusivement gitan. Avec l'expansion du flamenco hors de son contexte d'apparition suite au développement des *cafés cantantes*, se produit un mélange de Gitans et d'Andalous, appartenant selon lui à deux races différentes, donc une impureté. Demófilo parle de l'avènement d'un «genre mixte»<sup>48</sup>, d'un «mélange confus d'éléments très hétérogènes»<sup>49</sup>, qu'on appellera flamenco comme synonyme de gitan, alors qu'il ne recouvrera pas la même réalité. Dans *Mundo y formas del canto flamenco*, Ricardo Molina et Antonio Mairena déploreront eux aussi la perte des origines, mais en se référant cette fois à un âge d'or du flamenco conçu comme fête privée, familiale, gitane.

Tout ceci s'ordonne à une conception raciale, mais évolutive: quand Demófilo identifie le flamenco au gitan, qu'il différencie de l'andalou ou du *payo*<sup>50</sup>, Lorca préfère le *jondo* au flamenco et l'identifie cette fois à l'andalou, alors que Mairena revient à une conception gitane du genre, qu'il distingue néanmoins du flamenco proprement dit. Pour le sens commun aujourd'hui, il faut souvent être gitan et en conséquence, "avoir ça dans le sang", pour pouvoir danser. La pureté, c'est alors celle de la race, quelle qu'elle soit, comprise sur un mode plus ou moins biologique, plus ou moins symbolique.

La menace perçue n'est pas seulement arrimée à une temporalité, mais aussi à une spatialité: l'opposition entre un âge d'or privé et la dégénérescence publique, voire mondialisée, est aussi celle d'un art originairement local ou régional (circonscrit à la Basse Andalousie) et d'un art devenu international ou universel. La perte de pureté, c'est la double perte d'un moment et d'un territoire, que l'on conçoit comme étant en droit autosuffisants. Les questions de la transmission du flamenco s'en trouvent alors affectées: pour certains, il ne peut se transmettre qu'oralement, qui plus est au sein de la famille, voire d'une famille gitane. La transmission ne demeure pure que si elle est fixe dans la forme comme dans le contenu, comme si l'on espérait que la fixation dans un territoire très localisé puisse compenser les mouvements du temps.

<sup>47</sup> Demófilo, *Colección de cantos flamencos*, cit., p. 75.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ivi*.

<sup>50</sup> Non gitan.

En manière de synthèse, disons que l'attachement à la tradition a constitué au cours de l'histoire les prérequis d'un essentialisme flamenco qui se base sur l'idée du *puro* comme regardant vers le naturel, où naturel signifie potentiellement 1. populaire, 2. désintéressé économiquement, 3. propre à l'homogénéité d'une race (avec une voix et un corps particuliers), 4. premier historiquement, et 5. autosuffisant. Or ce qui est premier étant le plus profond, on comprend pourquoi ce sont les *palos* considérés comme profonds du point de vue de l'émotion qui sont premiers, non plus ou pas seulement chronologiquement, mais aussi axiologiquement.

\*\*\*

Jusque dans les années 90, on peut dire que la dialectique pureté/mélange opposait avant tout les théoriciens aux artistes, ou certains artistes entre eux. La flamencologie se rangeait au point de vue traditionnel/traditionaliste, quand certains artistes pouvaient parfois soit y adhérer soit s'en démarquer, soit encore adopter alternativement les deux positions. Le plus souvent, ce comportement ambigu s'accompagnait d'une conscience claire de ce qu'étaient pour eux le "bon" et le "mauvais" flamenco, et s'originait tout simplement dans la nécessité de plaire au public pour survivre<sup>51</sup>.

Avec la traduction des travaux de Hugo Schuchardt (pour la première fois depuis le XIX<sup>e</sup> siècle) et les découvertes de Gerhard Steingress, William Washabaugh<sup>52</sup>, Timothy Mitchell, José Luis Ortiz Nuevo, Cristina Cruces Roldán, pour en citer les principaux auteurs, naît une nouvelle science, voire la science du flamenco elle-même, puisque de ce nouveau point de vue (sociologique, anthropologique, et proposant une réinterprétation historique), la flamencologie n'avait été jusque là qu'un assemblage peu rigoureux de théories mythico-poétiques. C'est donc tout récemment que le débat pureté/mélange est devenu interne à la flamencologie elle-même.

Cette "nouvelle flamencologie" a en effet pu pointer du doigt les problèmes relatifs à la notion de pureté, desquels nous sommes désormais familiers, et qui

---

<sup>51</sup> Comme ce fut le cas par exemple pour Pericón de Cádiz, qui distinguait bien les chants de Cádiz qu'il considérait comme traditionnels, et ceux de Pepe Marchena qu'il n'appréciait pas autant. Il ne dédaignait pas pour autant de chanter ce qui plaisait au public afin de pouvoir vivre de son art. Voir Moore, John C., *Purity and commercialization*, cit., pp. 169-172.

<sup>52</sup> Washabaugh, William, *Passion, politics and popular culture*, Oxford, Berg, 1996.



sont très aigus, comme son racialisme, ainsi que proposer une autre vision du flamenco. Si ces difficultés seront traitées dans la suite, pour le moment, il semble important de souligner ce qui est peut-être moins évident pour nous aujourd'hui: à savoir, comprendre en quoi le désir de pureté a pu néanmoins se révéler éminemment structurant pour le flamenco.

### Ambivalence de la notion de pureté

#### *Efficience...*

L'efficience du désir de pureté peut être défendue en deux points. On peut interpréter ce désir d'abord comme permettant la formation du genre artistique, et ensuite comme participant d'une construction identitaire.

Pour ce qui est du champ artistique, on peut dire que les tentatives de constituer un répertoire flamenco, fortement liées à un désir de pureté, furent décisives.

Demófilo, dans sa tentative de collectage, est animé par deux soucis majeurs: l'envie de *connaître* la culture populaire et de *faire connaître* sa spécificité, dans un climat anti-flamenquiste qui était globalement défavorable à celle-ci.

De même l'anthologie d'Antonio Mairena et de Ricardo Molina a-t-elle par exemple permis d'exhumer et de transmettre un nombre impressionnant de chants (142 *soleares*, 109 *siguiriyas*, 92 *tientos*, etc.), ainsi que de faire connaître des artistes non ou semi-professionnels.

La permanence de ce désir de "sauvetage" chez les intellectuels a permis d'éviter l'oubli du flamenco, ce qui ne fut pas nécessairement le cas pour d'autres manifestations espagnoles, comme la *zarzuela*, les *sainetes*, les *tonadillas*<sup>53</sup>. En effet, qui dit sélection dit certes classification à l'image de l'idéologie du collecteur, mais aussi conservation et transmission. Le flamenco offre l'exemple parfait d'un genre au sein duquel constructions intellectuelles et pratiques artistiques se sont co-engendrées et se co-engendrent encore les unes les autres.

On peut également défendre l'hypothèse que la revendication de pureté a contribué à une construction identitaire, en particulier chez les Gitans.

<sup>53</sup> García-Gómez, Génesis, *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*, Barcelone, Anthropos, 1993, p. 82.

Au sein de son analyse anthropologique des Leles du Kasai dans l'ex-Congo belge de 1966: *De la souillure. Essais sur les notions de pollution et de tabou*<sup>54</sup>, Mary Douglas montre bien que le concept de pureté présente une fonction créatrice, en ceci qu'il répond à des besoins sociaux comme le «besoin d'unité»<sup>55</sup>, la revendication d'un statut social, et parfois d'un code moral<sup>56</sup>. Il s'impose comme un critère permettant d'organiser la diversité de notre expérience: la distinction entre le pur et l'impur dresse une limite qui permet de séparer ce qui est souhaitable de ce qui ne l'est pas, d'instaurer une légitimité par des règles quand cette dernière semble faire défaut. Il y a donc autre chose que la peur au fondement de la recherche de pureté, et une certaine efficacité sinon de cette réalité, du moins de la *croissance* qui la prend pour objet.

Cette hypothèse s'appliquerait au flamenco considéré du point de vue des Gitans. L'image de pureté, bien qu'en grande partie allouée de l'extérieur par les intellectuels aux Gitans, a fourni à ces derniers par récupération le moyen d'acquiescer une identité, ou, à tout le moins, une croyance en leur identité. Tel un mécanisme de défense, l'appropriation de l'étiquette de pureté offre en effet l'unité qui manque à ce peuple soumis à la fois à la dispersion, à des limitations et à des persécutions, lesquelles ont particulièrement proliféré à son encontre après le départ des Morisques d'Espagne en 1610. Ce peuple dépourvu d'histoire documentée, énigmatique, n'ayant comme support à offrir qu'un corps, vecteur de la transmission orale de la tradition, ainsi que des stratégies de séduction bien particulières concourant à quelque chose comme son secret, a ainsi pu perpétuer le mythe d'un flamenco ancestral. Et on comprend qu'il se soit souvent attaché à revendiquer non seulement ce mythe de la pureté originelle du flamenco, mais aussi et surtout l'indétermination de ce mythe. Comme l'explique Rob Stone<sup>57</sup>, cette indétermination des origines du flamenco peut permettre au peuple gitan, qui souffre lui-même d'une méconnaissance de ses origines, de s'y reconnaître comme en miroir. En exprimant les angoisses existentielles de ceux qui ont souvent été discriminés, voire privés de droits, le chant flamenco peut à la fois exprimer un vide, l'incarner ou le réfléchir, et, en partie au moins, le combler.

<sup>54</sup> Douglas, Mary, *De la souillure. Essais sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, Maspéro, 1971.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 24, pp. 147-148.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>57</sup> Stone, Rob, *The flamenco tradition in the works of Federico García Lorca and Carlos Saura. The wounded throat*, New York, The Edwin Mellen Press, 2004, p. 10.

Le peuple gitan a donc réussi à devenir, comme le dit Cristina Cruces Roldán, une «synecdoque du flamenco lui-même»<sup>58</sup>, s'étant transformé, de groupe tout minoritaire qu'il était au départ dans la société espagnole, en noyau spectaculaire du genre. Par déplacement, le flamenco est simplement devenu ce qu'est le gitan. En retour, le gitan en a tiré le possible d'une identité.

... *et revers*

Les désirs de pureté, néanmoins, ne sont pas sans poser de sérieuses difficultés, à la fois théoriques et pratiques.

Il faut d'abord pointer les contradictions internes à chaque théorie de la pureté. D'après Mary Douglas, en effet, «[l]e paradoxe ultime de la quête de la pureté est que c'est une tentative pour contraindre l'expérience à entrer dans la catégorie logique de la non-contradiction. Mais l'expérience ne s'y prête pas, et ceux qui s'y essaient tombent eux-mêmes dans la contradiction»<sup>59</sup>. On lit ici le tragique d'une tentative qui provoque exactement ce qu'elle voudrait éviter. Nombreux en seraient les exemples dans les théories exposées. Chez Demófilo, le flamenco est déclaré "purement" gitan. En 1881, il s'appuie pour le soutenir sur une évolution sociale et culturelle, mais sans pouvoir cependant la prouver biologiquement, et sans trouver de preuve non plus dans le contenu des textes flamencos. Il avoue même que peu de *letras*<sup>60</sup> font référence au mode de vie gitan, et quand elles le font, ce n'est que pour faire référence à des coutumes que, lui, repère comme gitanes, alors qu'elles ne le sont pas en réalité – comme celle de montrer publiquement le mouchoir de la vierge le lendemain du mariage (cette coutume est également italienne). En 1887, c'est donc d'un flamenco désormais "dégitanisé" qu'il sera contraint de parler.

Par ailleurs, le même Demófilo renvoie les origines du flamenco aux cafés et aux tavernes, tout en regrettant que les cafés le pervertissent, ce qui implique immédiatement que ceux-ci n'auraient pas été leur lieu de genèse. Ajoutons que sa datation reste obscure et peu cohérente avec ses descriptions.

<sup>58</sup> Cruces Roldán, Cristina, *La dinámica de una tradición. Reflexiones acerca de la "autenticidad" flamenco y los nuevos ámbitos de la creación*, cit., pp. 7-8.

<sup>59</sup> Douglas, Mary, *De la souillure*, cit., p. 174.

<sup>60</sup> Strophes chantées.

Pensons ensuite aux enjeux moraux du racialisme, le plus souvent conçu comme gitanisme, et qui conduit à l'intolérance, voire à l'exclusion. Cette exclusion se lit parfois dans une vision étriquée et/ou incohérente de la transmission: selon le langage ordinaire, le flamenco ne "s'apprendrait pas", serait "spontané", tout en étant "hérité", donc impossible pour les non-autochtones. Pourquoi, dans ce cas, les puristes tiennent-ils des académies?<sup>61</sup>

Relevons également les aberrations historiques. Barbara Thompson, dans un article de 1983 intitulé *Une tradition en mouvement: le flamenco*<sup>62</sup>, fait précisément état de la manière non spontanée dont s'est forgé le flamenco: le flamenco est un genre moderne, puisque né au XIX<sup>e</sup> siècle. Mais il est le résultat de plusieurs traditions, ou, plus exactement, de la réinterprétation que la bourgeoisie espagnole a alors effectué, selon Gerhard Steingress<sup>63</sup>, de différentes traditions populaires, en lesquelles elle percevait le moyen de trouver des repères et des valeurs qui lui faisaient alors défaut. Dès le départ, le flamenco fut le résultat d'un syncrétisme de différents horizons musicaux et ethniques – la musique et la danse espagnoles, la musique byzantine, les chants grégoriens, le cri arabe, etc., auquel l'art gitan s'est lui-même mêlé comme participant décisif mais pas exclusif. Et c'est cette origine proprement transculturelle qui sape toute velléité de sauvegarder une prétendue authenticité ethnique de l'art. Elle peut en outre conduire à une réinterprétation internationale de celui-ci dans la suite de son histoire.

Un problème de "partialité artistique", si l'on peut dire, se pose enfin, car la recherche de pureté prend le plus souvent le chant pour objet, et non la danse. Nous n'avons en effet jusqu'ici que très peu abordé le domaine de la danse. Mais en réalité, il faut lire en ce point une donnée la concernant: pour les traditionalistes, la pureté, c'est le chant, pas la danse. Comme a pu le montrer Michelle Heffner Hayes<sup>64</sup>, on peut identifier au moins deux raisons à ce parti pris: l'une documentaire, l'autre idéologique. Dans le flamenco, est fréquemment partagée l'idée que la danse ne serait pas première, raison pour

<sup>61</sup> Pensons à El Farruco (1935-1997), qui revendiquait une innéité de son art, tout en donnant des cours de danse.

<sup>62</sup> Barbara Thompson, *Une tradition en mouvement: le flamenco*, dans «Diogène», n. 122, mai 1983, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 70-93.

<sup>63</sup> Steingress, Gerhard, *Sobre flamenco y flamencología*, cit.

<sup>64</sup> Heffner Hayes, Michelle, *Purism, Tourism and lost innocence*, cit., pp. 53-55.

laquelle les tenants de la pureté, en quête de l'originel, en parlent peu et la relèguent à un rang artistique inférieur. Cette lecture historique peut être associée à un défaut d'archives criant au sein du genre: le flamenco ayant été au départ l'art de minorités qui, pour survivre, se sont pour beaucoup expatriées, on manque d'enregistrements permettant d'attester de la présence ancienne de la danse. José Luis Ortiz Nuevo a néanmoins pu prouver que la danse était présente dès le départ, tout comme, en outre, les académies et les spectacles professionnels, ce qui rompt avec le mythe d'un flamenco originel exclusivement chanté, familial et privé<sup>65</sup>. Par ailleurs, la hiérarchie qui s'est installée entre le chant et la danse est également dépendante d'une représentation doublement dévalorisée du corps. Alors que le chant s'élève depuis un corps dont, par ses qualités spirituelles que symbolise l'invisibilité de la voix, il serait capable de transcender la disgrâce, la danse, elle, se voit généralement associée aux bas instincts de par sa proximité avec la terre. Alors que le chant permet l'évasion par rapport au corps, la danse, elle, ancre dans le corps. Or dans le flamenco, la peine est double: non seulement les corps sont arrimés au sol, mais de surcroît les corps des premiers flamencos étaient des corps considérés comme vils parce qu'excessifs: corps sombres, malades, pervers ou grotesques des Gitans, des ivrognes et des prostituées. On a parfois essayé de "naturaliser"<sup>66</sup> la vision du genre, de la race, de la classe sociale et même de l'identité nationale en se servant du corps comme de leur support. Ces représentations du corps ont notamment alimenté l'anti-flamenquisme de la dite "Génération de 98", et donc la condamnation de la danse. On peut même se demander si cette tentative de naturalisation ne traverse pas toute l'histoire du flamenco: si les condamnations du corps flamenco semblent certes se faire plus rares aujourd'hui, est-ce parce que notre représentation du corps a changé, ou bien parce que le corps flamenco tend parfois à se "classiciser"<sup>67</sup>, et donc à gommer ses aspérités?

En tout état de cause, disons simplement pour conclure sur ce point que l'argument de la pureté souffre d'un manque de vision globale, qui ferait

<sup>65</sup> Ortiz Nuevo, José Luis, *Alegato contra la pureza* (1996), Séville, Barataria, 2010, p. 30 et suivantes. D'après José Luis Ortiz Nuevo, on a de nombreux témoignages de l'existence de danseuses proto-flamencas: l'affiche de Andrea la del Pescado de 1781, le livre la *Gitanilla* de Cervantés, le témoignage de *el bachiller Revoltoso* dans le *Libro de la Gitanería* de 1740-1750, etc.

<sup>66</sup> Voir Heffner Hayes, Michelle, *Purism, Tourism and lost innocence*, cit., p. 55.

<sup>67</sup> Notamment par l'uniformisation des corps qu'opère le ballet flamenco.

apparaître que, tout simplement, les théories que nous venons de recenser étant évolutives, ou contradictoires entre elles, elles seraient déjà en elles-mêmes le signe que la tradition ne peut être fixe, donc sans mélange. L'essentialisme qu'elles cherchent à établir et qui se soutient d'une équivalence supposée entre tradition, pureté, fixité et essence, se révèle donc intenable.

\*\*\*

L'ensemble de ces purismes semble relever de mythes et de fantasmes liés pour la plupart à une influence romantique dominante à l'époque de la genèse de la flamencologie. Peut-être l'un de leurs problèmes majeurs réside-t-il, comme le dit Juan Vergillos Gómez<sup>68</sup> dans la droite ligne de la pensée kantienne, dans le fait qu'ils conçoivent l'art comme allant au-delà de sa finalité esthétique? En nuanciant cette hypothèse, nous pouvons soutenir que si la recherche de pureté paraît inadéquate aux niveaux idéologique et politique, en revanche elle peut encore faire sens des points de vue esthétique, moral, et historique. Et ce sont des exemples du flamenco estampillé comme "contemporain" qui le suggèrent, en renouvelant cependant le sens à accorder à la "pureté" à chacun de ces niveaux. Tout le paradoxe réside alors en ceci que, comme on va le voir, cette catégorie de "contemporain", construite du dehors par ceux qui souhaitaient s'en distinguer en figeant des antagonismes, désigne aujourd'hui une réalité artistique qui contribue à mettre à mal ces mêmes antagonismes, notamment celui qui oppose la tradition à la créativité.

### **Le brouillage des antagonismes dans la danse flamenca dite "contemporaine"**

Le flamenco dit "traditionnel" se constitue en partie grâce à la liberté de ses acteurs du simple fait qu'il s'est alimenté dès le départ à des interprétations ou réinterprétations de chants, musiques et danses déjà existants. Réciproquement, l'étude de certains exemples de la danse flamenca dite "contemporaine" montre que la revendication de pureté n'est pas externe à la démarche créative, mais interne. Cet aller-retour permanent entre des aspirations idéales et des pratiques libres montre bien à quel point l'opposition entre tradition et créativité est réductrice. L'usage de l'expression "flamenco contemporain"

<sup>68</sup> Vergillos Gómez, Juan, *Flamenco: libertad o tradición, la eterna discusión*, dans «La factoría», n. 10, octobre 1999-janvier 2000, en ligne: [www.lafactoriaweb.com/articulos/vergillos10.html](http://www.lafactoriaweb.com/articulos/vergillos10.html).

témoigne bien d'une méconnaissance historique et esthétique du flamenco, qui s'ajoute à l'ambiguïté même du concept de "contemporain", dont Michel Bernard a montré qu'il comportait deux dimensions, temporelle et axiologique, dont ni l'une ni l'autre ne sont adéquates pour produire des classifications en danse, art qui se définit davantage par des phénomènes sensoriels – et cognitifs devrait-on ajouter<sup>69</sup> – que par des phases historiques<sup>70</sup>.

*La pureté à l'avant-garde: Vicente Escudero*

Avant même que l'on parle de flamenco contemporain, Vicente Escudero (1892-1980), danseur, théoricien et peintre, présentait déjà l'exemple d'un artiste perçu comme avant-gardiste, alors que dans sa pratique comme dans ses textes, il prétendait être à la recherche de la pureté. *Mi baile*<sup>71</sup> en offre les quelques indices suivants: une admiration pour ce qu'il appelle «l'épuration»<sup>72</sup> et qu'il perçoit chez la danseuse La Argentina, l'éloge de la culture artistique et de l'épuration comme évitant de tomber dans le «faux»<sup>73</sup>, ou encore un goût pour la sobriété de la *siguiriya*, qui doit se danser 'sans respirer'<sup>74</sup>. La *siguiriya* serait en effet selon lui capable de provoquer une "purification" de l'âme: «la *siguiriya* est un art de pureté si singulier que, en l'écoutant avec dévotion et constance, elle en vient à purifier l'âme comme s'il s'agissait d'une pratique religieuse»<sup>75</sup>. Enfin, Vicente Escudero prône une absence totale de concession: il s'agit de «danser avec fibre et sans relâche».

La pureté prend ainsi chez lui les cinq sens de sobriété, vérité, rigueur, *catharsis*, et engagement – ce dernier comportant une dimension quasi religieuse.

Ce qui est remarquable c'est que cette pureté, chez Escudero, revêt une double valeur: elle fait signe vers la tradition tout autant que vers la nouveauté.

<sup>69</sup> La dimension cognitive de la danse a trop longtemps été largement ignorée, comme le soutient Julia Beauquel dans son article *Le mouvement et l'émotion*, dans Beauquel, Julia - Pouivet, Roger, *Philosophie de la danse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 66-67.

<sup>70</sup> Bernard, Michel, *Généalogie et pouvoir d'un discours: de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse*, dans «Rue Descartes», *Penser la danse contemporaine*, n. 44, Paris, Presses Universitaires de France, juin 2004, pp. 21-29.

<sup>71</sup> Escudero, Vicente, *Mi Baile*, Barcelone, Montaner y Simón, 1947.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 10: «à son triomphe contribuèrent sa culture artistique et une aspiration infinie à l'épuration (*depuración*) esthétique». (Nous traduisons dans le cadre de cet article.)

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>75</sup> *Ibidem*. «la *siguiriya* es un arte de pureza tan singular que, escuchándola con devoción y constancia, llega a purificar el alma lo mismo que si se tratara de una práctica religiosa». (Nous traduisons dans le cadre de cet article.)

D'abord, elle est le signe d'un attachement à des recherches de pureté passées, comme lors de la conférence dansée de 1959, *Arte flamenco jondo*, fait un renvoi à la vignette<sup>76</sup> du programme du concours de *cante jondo* de 1922 organisé par Falla et Lorca. Le lien avec la tradition se lit aussi dans l'attachement à des *palos* plus anciens que d'autres, à des codes établis dans le rapport entre le chant et la danse, au *compás*<sup>77</sup>, au désintéressement économique, et sans doute, à l'effet de *catharsis*. Ce désir de pureté naît en réaction à des éléments dont Vicente Escudero regrette qu'on les intercale à son époque dans le flamenco: «acrobatie»<sup>78</sup>, «vitesse», «maniérisme», qu'il résume ironiquement sous le terme d'«épilepsie». Il dénonce les «gestes atteints de crampes et entremêlés de cabrioles», comportant «quantité d'éléments étrangers», témoins d'une «évolution» et symboles de «facilité», de «commerce», bref d'une «mystification qui rompt dangereusement [le] style traditionnel et racial». Il dit chercher honnêteté, bon sens, majesté, pondération et stabilité du style, «plein et posé».

Ces déclarations d'intention ne sont pas sans rappeler les critères de pureté que Demófilo attribuait à la poésie gitane en 1887: son économie, sa sobriété, son caractère non commercial, sa spontanéité, son intensité ou «vigueur extraordinaire»<sup>79</sup>. De même, Falla et Lorca pensent-ils le *cante jondo* comme dépourvu d'artifice et d'ornement inutile.

Mais l'idéal de pureté peut également revêtir un aspect novateur, notamment au vu des sources d'inspiration si peu conventionnelles d'Escudero au sein du monde flamenco: la nature et le cubisme. En grand admirateur de la pureté des lignes de Miró, Escudero dira que créer une danse, c'est «composer des lignes et des rythmes»<sup>80</sup>. Dans le prologue de la conférence de 1959, il affirme ainsi vouloir présenter «ce nouveau mode d'expression de l'Art flamenco pur»: formule qui relie expressément nouveauté et pureté.

Plus précisément, Escudero décrit cette nouveauté comme «expansion», qu'il a par exemple mise en application en créant la danse de la *siguiriyá* en 1940,

<sup>76</sup> En ligne: <https://arturofernandezcantaor.blogspot.fr/2013/02/concurso-de-cante-jondo-granada-anos.html>.

<sup>77</sup> Cycle rythmico-harmonique du flamenco.

<sup>78</sup> Toutes les expressions entre guillemets de ce paragraphe sont extraites de la conférence de 1959 *Arte flamenco jondo*, Archive du Centro Andaluz de Flamenco de Jerez de la Frontera, sans numérotation de page.

<sup>79</sup> Demófilo, *Cantes flamencos y cantares*, cit., p. 13.

<sup>80</sup> Escudero, Vicente, *Mi baile*, cit., p. 110.



alors que celle-ci était restée jusque là seulement chantée. Il s'agit d'une démarche d'agrandissement, donc centrifuge, dont le centre resterait la tradition: «[l]e ballet flamenco n'admet ni évolution, ni stylisation: déjà il naquit stylisé. Mais on peut, en partant de ses normes, l'agrandir sans crainte d'affaiblir sa pureté»<sup>81</sup> dit-il.

C'est dire qu'on se situe ici dans une démarche pour le moins ambiguë, car très respectueuse des canons jugés traditionnels, c'est-à-dire cherchant une "expansion" sans qu'il y ait pour autant "évolution". Mais ce qui est intéressant, ce sont deux points: le fait que la pureté puisse être l'attribut de "l'expansion" dont parle Escudero, et, ainsi, ne plus être seulement le ressort d'un immobilisme; mais aussi, que la tradition puisse être pensée dans une transformation, aussi minime soit-elle.

#### *Constance et renouvellement des désirs de pureté*

Certains exemples du flamenco dit "contemporain" semblent eux aussi réunir ces deux derniers aspects, et, en ce sens, s'en constituer les fidèles héritiers. Israel Galván et Andrés Marín, pour n'en citer que deux parmi d'autres, se réclament de la démarche de Vicente Escudero, même s'ils le font par des biais différents. D'abord, on peut percevoir des citations explicites du geste de Vicente Escudero dans celui d'Israel Galván, par exemple dans le spectacle *La Curva* que celui-ci donne en hommage au spectacle de celui-là, qui avait eu lieu au théâtre La Courbe<sup>82</sup> en 1924<sup>83</sup>. Mentionnons également l'utilisation par Israel Galván dans le film de Carlos Saura *Flamenco, flamenco*<sup>84</sup> de chaussures blanches, comme c'était le cas chez Escudero<sup>85</sup>, ainsi que le ménagement d'une grande place au silence, qui, générateur de solitude, fournit le moyen d'acquérir une plus grande liberté musicale et gestuelle<sup>86</sup>. La

<sup>81</sup> Escudero, Vicente, *Arte flamenco jondo*, cit.

<sup>82</sup> Théâtre loué par Escudero dans un hôtel particulier du 17<sup>e</sup> arrondissement de Paris, succédant au *Tréteau Fortuny*.

<sup>83</sup> Comparer ces photos en ligne d'Israel Galvan: <http://albertdahlin.com/photos/israel-galvan-stora-teatren-04> puis de Vicente Escudero:

<http://cache2.allpostersimages.com/p/LRG/27/2778/I4NTD00Z/posters/villet-grey-vicente-escudero-executing-flamenco-dance-of-spain-surrounded-by-blur-of-whirling-girls.jpg>

<sup>84</sup> Galván, Israel, *Silencio*, dans Carlos Saura, *Flamenco, flamenco*, dvd, Bodega, 2010, 96 min.

<sup>85</sup> Voir par exemple le catalogue de l'exposition Vicente Escudero donnée à Valladolid en 2013, p. 5 et p. 20: [www.diputaciondevalladolid.es](http://www.diputaciondevalladolid.es)

<sup>86</sup> Canarim, Silvia, *Entrevista con Israel Galván*: «con el tiempo estoy más cómodo bailando en el silencio, es como liberarme de la necesidad de bailar con un músico. [...] Puedes hacer lo que tú quieres, cuando tú quieras, en el tiempo que quieras y luego, los cortes de tiempo, de movimiento». En ligne: [www.seer.ufrgs.br/cena/article/download/61922/36543](http://www.seer.ufrgs.br/cena/article/download/61922/36543).

similitude de la démarche d'Israel Galván avec celle de Vicente Escudero se lirait en outre dans la similitude de leurs formulations: Galván parle lui aussi d'«agrandir»<sup>87</sup> les racines du flamenco, art qu'il juge insuffisamment exploré, au contraire de la danse contemporaine. Ensuite, chez Andrés Marín, on repère une identification intellectuelle globale à l'esthétique d'Escudero, du fait de l'attachement à des principes, à des valeurs, et à des goûts communs, comme le goût pour la ligne, pour la précision du geste des mains<sup>88</sup>, pour la sobriété, et le choix de danser prioritairement des *bailes* dits *jondos*<sup>89</sup>.

On constate donc qu'il y a revendication d'une filiation esthétique, volonté de s'inscrire dans une permanence, comme s'il y avait finalement ici *tradition*.

Mais tout le paradoxe est que la tradition dont Israel Galván et Andrés Marín se réclament est elle-même partagée entre fidélité au passé et créativité. Ces deux démarches présentent donc le mérite de rendre explicite non plus l'antagonisme entre tradition et créativité, mais leur alliance profonde. Tout se passe comme si l'une n'allait pas sans l'autre. Côté créativité, le flamenco actuel va plus loin que celui d'Escudero, lequel s'en tenait encore à dire que le flamenco était un art racial – même si on peut imaginer qu'il n'y a pas de conviction réellement ethnique dans cette formulation à partir du moment où Escudero, s'il a appris auprès des Gitans, était lui-même castillan. Aujourd'hui, l'expansion peut se faire éclatement: on ne danse pas en respectant nécessairement les différentes phases traditionnelles d'un morceau; il y a incorporation d'éléments venus d'autres danses – néo-classique, contemporaine, indienne, *butó*<sup>90</sup>, etc. – ou d'autres arts – les arts numériques par exemple – et, à l'occasion, transformation des codes de la communication entre les artistes ou entre les artistes et le public<sup>91</sup>. Mais d'un autre côté, ce qui est

<sup>87</sup> Canarim, Silvia, *Entrevista com Israel Galván*, cit.: «esas raíces se agrandan».

<sup>88</sup> Comparer ces photos du spectacle *Yatra* (2015) d'Andrés Marín: [http://fb.flamencobienna-le.nl/en/programma/andres-marin-kader-attou-yatra#.V4u1g49OI\\_M](http://fb.flamencobienna-le.nl/en/programma/andres-marin-kader-attou-yatra#.V4u1g49OI_M) avec celle-ci de Vicente Escudero: [https://javierbarreiro.files.wordpress.com/2012/01/escudero-vicente\\_foto-edward-weston.jpg](https://javierbarreiro.files.wordpress.com/2012/01/escudero-vicente_foto-edward-weston.jpg).

<sup>89</sup> Remarques issues de différents entretiens menés depuis 2011.

<sup>90</sup> Israel Galván s'est par exemple formé au *butó*, qu'il perçoit comme éminemment connecté au flamenco. Les raisons en seraient biographiques – il a effectué des voyages au Japon très jeune – historiques – des danseuses japonaises travaillaient déjà dans des *tablaos* sévillans dans son enfance – et enfin esthétiques et éthiques: les deux danses seraient capables selon lui à la fois d'exprimer le monde intérieur et de se tourner vers l'extérieur. Il dit avoir été marqué par la ressemblance entre les corps de Kazuo Ōno très âgé et d'Enrique el Cojo bossu (Canarim, Silvia, *Entrevista com Israel Galván*, cit.).

<sup>91</sup> Comme pour Israel Galván, qui confie expérimenter une grande palette de relations avec le public depuis son spectacle *Los zapatos rojos*, voire l'oubli de ce public quand il prend la scène

perçu comme nouveau ou créatif n'est bien souvent pas autre chose que la redécouverte de ce qui était déjà là<sup>92</sup>. Israel Galván<sup>93</sup> parle ainsi de son désir de renouer avec une esthétique oubliée, celle d'il y a une trentaine d'années, dans laquelle chanteur et guitariste n'étaient pas aussi dépendants qu'ils le sont aujourd'hui de la métrique. On jouait et on chantait avant tout par intuition, comme le confirment les travaux de Philippe Donnier<sup>94</sup> montrant que le chant était au départ majoritairement non mesuré, qu'il fût ou non accompagné par la guitare. L'idée de minuter la musique s'est surtout développée suite au désir d'enregistrement. Galván met alors un soin particulier à danser soit en silence, pour être libre de la métrique, soit avec des chanteurs habitués à faire des récitals plutôt qu'à s'adapter à la danse, afin de conserver la dimension musicale de leur art. On peut enfin souligner le fait qu'en accordant un rôle prépondérant au style individuel dans la danse flamenco, les démarches d'Israel Galván et d'Andrés Marín, bien que paraissant faire signe vers la nouveauté, ne sont pas sans rappeler le «style vivant»<sup>95</sup> évoqué par Lorca dans *Jeu et théorie du duende*, ou la «qualité vitale» mentionnée par Anselmo González Climent dans sa *Flamencología*<sup>96</sup>, autrement dit l'idée déjà ancienne que, dans le flamenco, l'individu doit exprimer de façon personnelle la culture collective, donc, l'interpréter. Ainsi, au vu de la difficulté à maintenir l'opposition stricte entre tradition et créativité, l'usage du terme de pureté, qui en disait l'articulation, doit-il être abandonné?

Trois usages majeurs semblent dominer aujourd'hui dans le flamenco créatif.

Le premier est celui qui situe la pureté au niveau esthétique d'une recherche

---

pour un laboratoire. Auparavant, il fonctionnait sans interroger ce rôle du public, dont il avait toujours pensé qu'il consistait à ponctuer régulièrement la performance de ses approbations (Canarim, Silvia, *Entrevista com Israel Galván*, cit.).

<sup>92</sup> Certains éléments paraissent parfois nouveaux alors qu'ils avaient simplement été oubliés, comme danser en cuir selon Rocío Molina. De même la percussion (sous forme de *cajón*) n'est-elle pas nouvelle, si on pense à l'utilisation ancienne du tambourin.

<sup>93</sup> Voir l'entretien cité de Silvia Canarim.

<sup>94</sup> Donnier, Philippe, *Flamenco: structures temporelles*, dans «Cahiers d'ethnomusicologie», n. 10, 1997, pp. 127-151.

<sup>95</sup> García Lorca, Federico, *Jeu et théorie du duende* (1930), Paris, Allia, 2008, p. 15.

<sup>96</sup> González Climent, Anselmo, *Flamencología* (1955), Cordoue, La Posada, 1989, p. 88. Argument par lequel González Climent défend que dans le flamenco il n'y a ni fixité ni évolution, mais seulement une succession de styles individuels: ce dont on peut douter, dans la mesure où on repère des effets collectifs pouvant imposer des catégorisations stylistiques (par exemple le «ballet flamenco» ou bien la danse de *tablaó*, c'est-à-dire effectuée dans le style du lieu nommé *tablaó*).

de justesse et d'exactitude, ce qui passe par un dépouillement. La pureté se redéfinit comme perfection esthétique – exactement comme quand on parle en général en art de formes “pures”, c'est-à-dire parfaites, claires, dépourvues de superflu<sup>97</sup>. Ce style de danse peut être identifié comme «épuration»<sup>98</sup>. De façon générale, s'exprime en lui une méfiance envers les clichés du flamenco, ce qui rend parfois sa réception difficile pour un public en attente des codes traditionnels, ou même, d'images convenues<sup>99</sup>. C'est particulièrement fort chez Andrés Marín, qui cherche à mettre en relief ce qui traditionnellement demeure au second plan, caché, ou rejeté. Ce sont par exemple les lignes verticales du corps, en lieu et place du rapport traditionnel au sol, et jusque dans les mains, lesquelles, bien souvent, au lieu d'effectuer le tour de poignet traditionnel appelé *muñeca*, prolongent l'avant-bras en demeurant droites, les doigts serrés les uns contre les autres. C'est encore l'exagération de la sortie des côtes, et non la position épaules basses, côtes et ventre rentrés, qu'on enseigne généralement. On renoue ici avec un principe de l'art classique: le minimalisme des moyens au service d'un maximum d'effets – mais où les effets ne sont pas à entendre au sens d'images stéréotypées ou d'exagérations frisant l'exotisme, sinon de sensations vécues.

Le deuxième usage témoigne de la persistance d'un certain sens moral: très souvent, dans le flamenco contemporain, que l'art soit *puro* signifie qu'il est désintéressé économiquement, qu'il a su garder son intégrité<sup>100</sup>. On comprend que ce deuxième sens est en fait un simple corollaire du premier, le sens esthétique, puisque ce dont il s'agit, c'est bien d'éviter tout cliché, donc toute complaisance à ce qui ne relève pas de la démarche créative de l'artiste elle-même, que cette complaisance soit suscitée par l'attrait de l'argent (des commandes de salles ou de festivals par exemple) ou la séduction du public. La recherche d'épuration correspond souvent à ce titre à une résistance aux attentes héritées d'un tourisme initié dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, attentes qui se sont cristallisées dans l'«espagnolade» et qui conduiraient à manquer la profondeur du flamenco, en plaquant sur lui l'image d'un art haut en couleurs (à commencer par le costume), fait à la fois d'excès et de frivolité.

<sup>97</sup> Souriau, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 1190.

<sup>98</sup> Arnaud-Bestieu, Alexandra et Arnaud, Gilles, *La danse flamenca. Techniques et esthétiques*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 187.

<sup>99</sup> *Ivi*, pp. 187-188. Voir également ces pages pour l'analyse de l'épuration chez Israel Galván et Rafaela Carrasco.

<sup>100</sup> Entretien avec Andrés Marín de mai 2016 au Théâtre Les Gémeaux (Sceaux).

Le sens historique perdue lui aussi. Parfois, les démarches contemporaines se veulent paradoxalement plus pures que celles des puristes: ceci, parce qu'elles relèvent d'une connaissance critique des origines multiples du flamenco, en accord avec les données de la "nouvelle flamencologie", et s'estiment ainsi fidèles à l'origine. Si "pur" signifie en partie fidèle à l'origine, il signifie alors mélangé – ce qui oblige à reconnaître l'inanité de la notion de pureté en un sens ethnique ou racial. Bien souvent, les artistes qui assument une telle position accompagnent leur enseignement pratique de la danse d'un discours plus théorique, comme cela serait le cas chez Andrés Marín.

De façon originale, chez Andrés Marín, un quatrième sens s'ajoute à ces trois premiers. La recherche esthétique de pureté fait signe vers une recherche anthropologique, celle de savoir «pourquoi on bouge»<sup>101</sup>, de comprendre ce qui met l'homme en mouvement: recherche d'un "primitif", d'un "fond", dont témoignerait le titre de l'un de ses spectacles: *Tuétano*<sup>102</sup> (2012).

\*\*\*

On constate à travers cette analyse que les désirs de pureté sont omniprésents dans l'histoire du flamenco, mais qu'ils se sont déplacés avec le temps: s'est produite une déperdition de l'idéologie raciale et de l'attachement au territoire, alors que ces désirs continuent à s'exprimer aux niveaux esthétique, moral, historique, et naissent dorénavant comme quête anthropologique portant sur l'origine même du geste. Les désirs de pureté de la danse créative actuelle ne sont pas si différents dans leur contenu de ceux qui étaient déjà là aux débuts de la flamencologie. Ils en partagent même certains objets – la sobriété, le désintéressement, etc. – même s'ils en offrent une expression spécifique. Ils peuvent être conçus comme une simple expression de plus de ces désirs, après toutes celles qu'ils ont pu prendre au cours de leur histoire, comme si, finalement, ils n'en étaient pas autre chose que les plus récents avatars. Ils tirent leur spécificité de ce qu'ils doivent aux arguments

<sup>101</sup> Formule d'Andrés Marín, relevée lors d'un terrain de participation observante dans son école de Séville en 2011, puis reprise lors de différents entretiens.

<sup>102</sup> Littéralement: la moelle. Extrait du synopsis: «Explorer une obsession primordiale, celle qui cherche à retrouver le noyau commun. Dialoguer jusqu'à la moelle. [...] Pourquoi bougeons-nous?» (Jean-François Carcelén). En ligne: [www.andresmarin.es/fr/projets/tuetano#sinopsis](http://www.andresmarin.es/fr/projets/tuetano#sinopsis).

scientifiques de la “nouvelle flamencologie”.

En quel sens peut-on encore dire du flamenco qu’il est une danse traditionnelle? Probablement pas au sens courant de danse des sociétés préindustrielles, car si tant est que l’on puisse à la rigueur admettre qu’il le fut à son origine, au sein d’une Andalousie encore très largement agraire, ce n’est plus le cas aujourd’hui. Si l’on reprend ensuite les critères donnés par Yves Guilcher dans son ouvrage *La danse traditionnelle en France*<sup>103</sup>, ils ne semblent pas plus convaincants: la diversité stylistique rattachée à un territoire est contredite par la mondialisation; qu’il s’agisse de l’expression d’une communauté est discutable pour la même raison; l’utilisation d’instruments traditionnels est accompagnée de celle d’instruments issus d’autres horizons; l’association de cette danse à la vie quotidienne se réduit, eu égard à la professionnalisation; la transmission, enfin, orale ou par imitation, n’est plus aussi directe, concurrencée par des supports comme le CD, la partition ou la vidéo.

Si tradition il y a, c’est avant tout dans l’unité transhistorique qu’on peut observer d’un jeu non pas exactement dialectique, mais bien plutôt “dynamique”<sup>104</sup>, entre aspiration à la pureté et assimilation de différences: dynamique et non dialectique dans la mesure où ce jeu d’aller/retour est structurant, et est à l’oeuvre à l’intérieur de chaque mouvement/époque/style (les trois ne se recoupant pas toujours), de quelque tendance – traditionnelle ou créative – que le flamenco se réclame. Quand bien même cette dynamique reposerait en partie sur des fantasmes, elle n’en délivre pas moins une vérité, à savoir que le flamenco est un mélange en lui-même, ce que traduit sans doute bien mieux que les catégories de “nouveau”, “moderne” ou “contemporain” l’expression dont Andrés Marín a baptisé son école à Séville: *Flamenco abierto*<sup>105</sup>. L’unité de cette tradition est donc dans la permanence d’un processus, qui, comme le dit José Luis Ortiz Nuevo, n’est pas «dégénératif» mais «accumulatif»<sup>106</sup>. Il semble qu’il n’y ait de différence ni de nature ni de valeur entre un flamenco qui serait pur et un autre mélangé, l’un pouvant parfois

<sup>103</sup> Guilcher, Yves, *La danse traditionnelle en France*, Saint-Jouin-de-Milly, Modal Folio, F. A. M. D. T. Editions, 1998.

<sup>104</sup> Cruces Roldán, Cristina, *La dinámica de una tradición*, cit.

<sup>105</sup> Flamenco ouvert.

<sup>106</sup> Ortiz Nuevo, José Luis, *Alegato contra la pureza*, cit., p. 222.

devenir synonyme de l'autre, mais seulement des différences de degré dans un jeu avec ses contours flottants.

### Bibliographie

- Arnaud-Bestieu, Alexandra et Arnaud, Gilles, *La danse flamenco. Techniques et esthétiques*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- Aubert, Laurent, *L'essence du cante flamenco. Entretien avec Calixto Sánchez*, dans «Cahiers d'ethnomusicologie», *Voix*, n. 4, 1991.
- Beauquel, Julia - Pouivet, Roger, *Philosophie de la danse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- Bernard, Michel, *Généalogie d'un discours: de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse*, dans «Rue Descartes», *Penser la danse contemporaine*, n. 44, Paris, Presses Universitaires de France, juin 2004.
- Brunaux, Hélène, *La figure du cercle comme haut lieu de transmission des gestes dansés: entre reproduction et invention, de la danse hip hop à la danse performative contemporaine*, Colloque *TraditionS en mouvementS*, organisé par Brigitte Lefèvre, Federica Fratagnoli et Joëlle Vellet, Festival de danse de Cannes/Université de Nice, Cannes, 20-22/11/2015.
- Caballero Bonald, José Manuel, *Lucas y sombras del cante flamenco*, Barcelone, Lumen, 1975.
- Canarim, Silvia, *Entrevista com Israel Galván*, en ligne: [www.seer.ufrgs.br/cena/article/download/61922/36543](http://www.seer.ufrgs.br/cena/article/download/61922/36543).
- Clériver, Marc, *Qu'est-ce qu'une "vraie" danse traditionnelle? L'épineuse question de l'authenticité des répertoires*, dans «Musique Bretonne», n. 193, novembre/décembre 2005, pp. 20-23.
- Cruces Roldán, Cristina, *La dinámica de una tradición. Reflexiones acerca de la "autenticidad" flamenca y los nuevos ámbitos de la creación*, dans *Le flamenco à la question*, Royaumont, 8 juin 2002, en ligne: [www.royaumont.com/fr/colloques](http://www.royaumont.com/fr/colloques).
- Donnier, Philippe, *Flamenco: structures temporelles*, dans «Cahiers d'ethnomusicologie», n. 10, 1997, pp. 127-151.
- Douglas, Mary, *De la souillure. Essais sur les notions de pollution et de tabou* (1966), Paris, Maspero, 1971.
- Escudero, Vicente, *Mi Baile*, Barcelona, Montaner y Simón, 1947.
- Escudero, Vicente, *Arte flamenco jondo*, s.l., 1959.
- Falla (de), Manuel, *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, Espasa, 1988. Traduction utilisée: *Ecrits sur la musique et sur les musiciens*, Arles Actes Sud, 1992.
- Filiberti, Irène, *Catherine Diverres. Mémoires passantes*, Paris, L'Oeil d'Or, 2010.
- Galván, Israel, *Silencio*, dans Carlos Saura, *Flamenco, flamenco*, dvd, Bodega, 2010, 96 min.

- García-Gómez, Génesis, *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*, Barcelone, Anthropos, 1993.
- García Lorca, Federico, *Importancia histórica y artística del cante primitivo andaluz llamado «cante jondo»* (1922), dans Id., *Obras*, Madrid, Akal, vol. VI, pp. 207-227. Traduction utilisée: *Importance historique et artistique du chant primitif andalou appelé «cante jondo»* (1922), *Oeuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. "Pléiade", 1981.
- García Lorca, Federico, *Juego y teoría del duende* (1930), dans Id., *Obras*, Madrid, Akal, vol. VI, pp. 328-339. Traduction utilisée: *Jeu et théorie du duende* (1930), Paris, Allia, 2008.
- González Climent, Anselmo, *Flamencología* (1955), Cordoue, La Posada, 1989.
- Guellouz, Mariem, *De la danse contemporaine au Maghreb à une danse contemporaine maghrébine*, dans «Marges», *Art contemporain et cultural studies*, n. 16, janvier 2013, pp. 60-72.
- Guilcher, Yves, *La danse traditionnelle en France*, Saint-Jouin-de-Milly, Modal Folio, F. A. M. D. T. Editions, 1998.
- Heffner Hayes, Michelle, *Purism, Tourism and lost innocence*, dans Id., *Flamenco: conflicting histories of the dance*, Jefferson, MacFarland, 2009, pp. 53-74.
- Lassibille, Mahalia, *Quand tradition rime avec innovation. Réflexion ethnographique sur la légitimité de l'usage du terme danse traditionnelle chez les Peuls WoDaaBe du Niger*, Colloque *TraditionS en mouvementS*, organisé par Brigitte Lefèvre, Federica Fratagnoli et Joëlle Vellet, Festival de danse de Cannes/Université de Nice, Cannes, 20-22/11/2015.
- Lassibille, Mahalia, *Entre espace touristique et politique chez les Peuls WiDaaBe du Niger*, dans «Cahiers d'études africaines», *Tourismes. La quête de soi par la pratique des autres*, n. 193-194, janvier 2009, pp. 309-336.
- Luna (de), Juan Carlos, *De cante grande y cante chico* (1926), Madrid, Escelicer, 1942.
- Machado y Álvarez, Antonio, dit Demófilo, *Colección de cantes flamencos* (1881), Séville, Signatura flamenco, 1996.
- Machado y Álvarez, Antonio, dit Demófilo, *Cantes flamencos y cantares* (1887), s.l., Biblioteca de autores andaluces, 2004.
- Mairena, Antonio - Molina, Ricardo, *Mundo y formas del cante flamenco* (1963), Séville, Biental de flamenco, 2004.
- Mitchell, Timothy, *Flamenco deep song*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994.
- Moore, John C., *Purity and commercialization. The view from two working artists, Pericón de Cádiz and Chato de la Isla*, dans K. Meira Goldberg (éd.), *Flamenco on the global stage*, Jefferson, MacFarland, 2015, pp. 166-177.
- Navarro García, José Luis, *Tradición y vanguardia*, Murcia, Nausícaä, 2006.
- Ortiz Nuevo, José Luis, *Alegato contra la pureza* (1996), Séville, Barataria, 2010.
- Souriau, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.



Steingress, Gerhard, *Sobre flamenco y flamencología*, Séville, Signatura Ediciones, 1998.

Thompson, Barbara, *Une tradition en mouvement: le flamenco*, dans «Diogène», n. 122, Paris, Presses Universitaires de France, mai 1983.

Souriau, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

Stone, Rob, *The flamenco tradition in the works of Federico García Lorca and Carlos Saura. The wounded throat*, New York, The Edwin Mellen Press, 2004.

Vergillos Gómez, Juan, *Flamenco: libertad o tradición, la eterna discusión*, «La factoría», n. 10, octobre 1999-janvier 2000, en ligne: [www.lafactoriaweb.com/articulos/vergillos10.html](http://www.lafactoriaweb.com/articulos/vergillos10.html).

Washabaugh, William, *Passion, politics and popular culture*, Oxford, Berg, 1996.



## La pausa e l'infinito. I cardini dell'improvvisazione nel tango

### Introduzione

Il tango argentino è un ballo complesso e di difficile definizione. La definizione più comune nella letteratura *tanguera* lo descrive primariamente come ballo di coppia nato nella zona del Rio de la Plata fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, mettendo in primo piano la questione delle sue origini storico-geografiche. Giovanna Catania nel *Grande libro de ballo* lo definisce come «danza a coppia chiusa in tempo 2/4 in cui è l'uomo che guida il movimento»<sup>1</sup>. Tra i punti di fondamentale importanza nel tango argentino, Catania distingue anche l'improvvisazione, l'ascolto della musica, dalla cui interpretazione parte l'improvvisazione dei passi e delle figure, e l'intesa reciproca dei ballerini, che deve essere impeccabile, visto che nel tango non ci sono delle sequenze di movimento prestabilite ma soltanto dei codici condivisi<sup>2</sup>.

Un'altra definizione che trovo complementare alla precedente e allo stesso tempo introduttiva a quanto verrà esposto di seguito nel presente articolo, è quella di Elisabetta Muraca, che nella prefazione al suo libro *Tango. Sentimento e filosofia di vita* scrive: «Il tango argentino si balla con *cortes* e *quebradas*, vale a dire con continui arresti della marcia e torsioni del busto, componendo un insieme armonico e sensuale, frutto di creatività e intesa fra i ballerini»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Catania, Giovanna, *Il Tango Argentino*, in Porciatti, Gianna (a cura di), *Il Grande libro del ballo*, Firenze, Giunti, 2008, p. 218.

<sup>2</sup> Questa visione del tango indiscutibilmente mette in risalto i più importanti principi del ballo, ma apre anche la via a due dibattiti. Il primo riguarda la questione della musica, in quanto esistono dei brani di tango sia in 2/4, che in 4/4 e 4/8. Il secondo dibattito riguarda invece la questione del ruolo di leader che Catania sostiene spetti esclusivamente all'uomo. Al giorno d'oggi si tende di parlare di *leader* e *follower* come ruoli che nella coppia mista possono essere intercambiabili anche durante lo svolgimento di un unico brano, e che non sono legati al genere, in quanto il tango, sia nel passato che nel presente, viene ballato anche da coppie dello stesso sesso. Quindi di seguito manterrò la distinzione fra i ruoli della coppia con i vocaboli uomo/donna per il fatto che la maggioranza dei testi sul tango in circolo adottano ancora questa terminologia. Per un approfondimento dell'argomento vedi Citro, Silvia y Aschieri, Patricia, *Cuerpos en movimiento, antropología de y desde la danza*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012.

<sup>3</sup> Muraca, Elisabetta, *Il tango. Sentimento e filosofia di vita*, Milano, Xenia, 2000, p. 1.

Allo stesso tempo però molti artisti e studiosi vedono il tango come ballo carico di contrasti, che riguardano sia la coreografia che la musica (le sincopi, *el arrastre* degli strumenti musicali in particolare del *bandoneón*<sup>4</sup> l'alternanza di suono pieno con delle brusche pause, la fine improvvisa del brano stesso ecc.). A livello coreografico il contrasto si esprime nell'opposizione continua di spostamenti e improvvisi arresti, di movimento e pausa, di movimenti lenti/larghi e movimenti veloci/bruschi, di forte attività dell'elemento espressivo e calma e freddezza di quello drammatico<sup>5</sup>.

Molti autori sostengono che il tratto più importante del tango sia l'improvvisazione, ma una delle maggiori difficoltà nello studio del tango sia teorico che pratico risiede proprio nella individuazione e nella comprensione delle regole che determinano il suo svolgimento. Similmente all'improvvisazione nella danza contemporanea<sup>6</sup>, anche nel tango argentino l'espressione creativa momentanea avviene all'interno di alcune regole prestabilite, le quali costituiscono il volto estetico e tecnico del ballo stesso. Nella letteratura dedicata al tango sia teorica che manualistica si fa spesso riferimento ai “codici del tango” (che differiscono dai codici della *milonga*<sup>7</sup>), ma solitamente parlando dei suoi momenti storici “rivoluzionari”, in particolare dell'avvento del cosiddetto *tango nuevo*, dove paradossalmente viene dedicata più

<sup>4</sup> *Arrastre* – trascinamento. Con questo termine nella musica del tango ci si riferisce al suono di una nota che inizia prima del tempo della battuta sviluppandosi in crescendo. È significativa l'opera di Osvaldo Pugliese che nei suoi brani utilizza in modo continuo una sequenza in cui alterna delle note in forte *arrastre* sul primo e sul terzo tempo con degli accordi meno prorompenti sul secondo e il quarto tempo. È emblematico il brano *La Yumba* in cui con la sillaba *yum-ci* si riferisce all'arrastre dei tempi forti e con *-ba* ai tempi deboli (cfr. [www.todotango.com/historias/cronica/448/Oyendo-la-musica-del-tango-bailable-Guia-para-el-principiante/](http://www.todotango.com/historias/cronica/448/Oyendo-la-musica-del-tango-bailable-Guia-para-el-principiante/)). Per l'ascolto del brano esemplare citato [www.youtube.com/watch?v=IHbWqiVaUHY](http://www.youtube.com/watch?v=IHbWqiVaUHY). Tutti i riferimenti ai siti internet citati nel presente articolo sono stati verificati il 12 dicembre 2016.

<sup>5</sup> Gloria e Rodolfo Dinzel in *Tango. Un'appassionata ricerca della libertà*, Stoccarda, Abrazos, 2012 definiscono come elemento espressivo la parte inferiore del corpo umano che parte dalla vita e si estende fino ai piedi, e come elemento drammatico la parte superiore, ossia quella del busto e delle braccia, la quale rimane immobile, almeno in superficie.

<sup>6</sup> Kaltenbrunner sostiene che: «Improvisation can be defined as creating an event without prior agreement or planning». L'autore mette l'accento sul ruolo nell'improvvisazione dell'azione istantanea ancorata al momento presente, in cui nasce una creazione originale. L'attenzione viene concentrata sul processo creativo in sé, piuttosto che su un risultato finale che segue determinate caratteristiche estetiche. Però Blom introduce il concetto di linee guida che determinano un calco al cui interno l'esecutore è libero di ricercare un'azione corporea soggettiva e originale. Cfr. Kaltenbrunner, Thomas, *Contact improvisation: moving, dancing, interaction: with an introduction to new dance*, Aachen, Meyer & Meyer Sport, 1998 e Blom, Lynne Anne - Chaplin, L. Tarin, *The moment of movement: dance improvisation*, London, Dance books, 2000.

<sup>7</sup> Per un approfondimento sui codici della *milonga* tradizionale vedi Taylor, Julie, *Death Dressed as a Dancer. The Grotesque, Violence and The Argentine Tango*, in «The Drama Review», vol. DVII, n. 3, autunno 2013, pp. 117-131: p. 124.

attenzione alla descrizione del superamento di questi codici piuttosto che a una loro adeguata definizione. Esaminando il presente materiale bibliografico dove ricorrono spesso delle affermazioni di forte impatto emotivo che, ad esempio, definiscono il tango come «una possibilità infinita»<sup>8</sup>, o «come incessante ricerca della libertà»<sup>9</sup>, ritengo che una primaria individuazione più limpida delle nozioni di base, una specie di definizione delle regole del gioco, possa essere utile se non necessaria. Di seguito, avendo come riferimento le opere scritte di alcuni degli analisti più importanti del mondo *tanguero*, esamineremo il ballo del tango da una prospettiva più tecnico-esecutiva, cercando di rispondere alle domande che insorgono attorno alla sua realizzazione concreta nella pista di ballo e a proposito della sua autentica immagine estetica.

Gloria e Rodolfo Dinzel si esprimono che le uniche due regole prestabilite nel tango sono rappresentate dall'abbraccio e dal rispetto della direzione della ronda durante il ballo, invece tutto il resto è soggetto alla libera volontà dell'individuo. A mio avviso a questi due parametri andrebbero aggiunti lo spostamento lungo lo spazio attraverso dei passi camminati, la distinzione fra *leader* e *follower* e il tacito accordo dei partner di muoversi al tempo della musica cercando di rispondere al più possibile anche alla sua sollecitazione melodica. Gli argomenti della musicalità e della distinzione dei ruoli nel ballo verranno approfonditi nel capitolo dedicato all'improvvisazione, invece gli altri verranno affrontati brevemente qui di seguito. Verranno maggiormente approfondite le nozioni di *corte* e *quebrada* in quanto elementi indispensabili sia nel processo della costruzione del disegno coreografico improvvisato che nella definizione della sua inconfondibile forma estetica.

### L'abbraccio

A differenza delle altre danze, nel tango argentino ci si riferisce sempre alla coppia e quasi mai alla singola persona. Questo legame è così unitario che Juan Carlos Copes, rinomato ballerino e maestro di tango argentino, sostiene che «nel tango avviene una fusione di quattro gambe in una sola testa, o di quattro gambe in un solo cuore».<sup>10</sup> Infatti, Gloria e Rodolfo Dinzel aggiungono che il

<sup>8</sup> Zotto, Miguel Angel, intervista rilasciata a «Tango Magazine», Milano, 21 marzo 2014, online: [www.youtube.com/watch?v=jOBOg5P813o](http://www.youtube.com/watch?v=jOBOg5P813o).

<sup>9</sup> Dinzel, Gloria e Rodolfo, *Tango*, cit.

<sup>10</sup> Azzi, Maria Susana, *Antropologia del tango. Los Protagonistas*, Buenos Aires, Ediciones de

primo presupposto per realizzare il ballo è rappresentato dall'unità nello spostamento dei due ballerini, il cui raggiungimento avviene attraverso il contatto con il pavimento, l'ascolto della musica nel momento in cui si balla e, soprattutto, attraverso la cosiddetta meccanica della relazione composta<sup>11</sup>.

Brandon Olszewski, in una ricerca svolta nel 2004 lungo la West Coast degli Stati Uniti d'America, conclude che per i ballerini di tango l'elemento più importante nel ballo è la connessione con il partner, per il cui raggiungimento collaborano tre componenti: la connessione cinetica, la musicalità e l'affinità nei confronti del contenuto storico-culturale del tango. Secondo Olszewski la connessione cinetica si realizza soprattutto attraverso l'abbraccio, il quale, sia dal punto di vista tecnico che da quello emozionale, rappresenta *el cuerpo del baile*, ossia il cuore e il corpo del tango<sup>12</sup>.

In apertura del suo libro *Tango. I segreti di un ballo*, Lidia Ferrari spiega che, a differenza delle altre danze di coppia dove nell'improvvisazione delle figure si cerca di separare i corpi, oppure si ricorre a delle coreografie prestabilite per rispondere alla difficoltà che viene imposta dal movimento sincronizzato di due corpi abbracciati, nel tango argentino invece, viene adottato un abbraccio più stretto<sup>13</sup>.

A quanto detto, Carlo Colajanni e Gloria e Rodolfo Dinzel aggiungono che l'abbraccio nel tango oltre a essere funzionale al ballo assume un ruolo di caratterizzazione della coppia di tipo stilistico, riconoscendolo in questo modo come mezzo di trasmissione e di contenimento del movimento all'interno della coppia ma conferendogli inoltre il ruolo di fondamento estetico del tango stesso<sup>14</sup>.

Il tema della connessione nel tango è un argomento che meriterebbe un'ulteriore approfondimento anche in correlazione a altri tipi di danza che si svolgono nella forma di duetto, come ad esempio la *contact improvisation* e il *pas*

---

Olavarria, 1991, p. 31.

<sup>11</sup> Dinzel, Gloria e Rodolfo, *Tango. Un'apassionata ricerca della libertà*, Stuttgart, Abrazos, 2012, p. 25. Con l'espressione "meccanica della relazione composta" gli autori si riferiscono alla particolare meccanica di movimento che si crea durante lo spostamento di due corpi che sono relazionati l'uno all'altro attraverso la posizione di abbraccio.

<sup>12</sup> Olszewski, Brandon, *El Cuerpo del baile: the kinetic and social fundaments of tango*, in «Body and Society», vol. XIV, n. 2, 2008, pp. 63-81: p. 69.

<sup>13</sup> Ferrari, Lidia, *Tango: i segreti di un ballo*, Roma, Gremese, 2013, p. 17.

<sup>14</sup> Colajanni, Carlo. *Tango. Guida tecnica ai fondamenti e analisi dei comportamenti emotivi nella danza*, Tricase (LE), Edizioni Youcanprint, 2012, p. 6.

*de deux* nella danza classica. Per non allontanarci troppo dal filo conduttore del nostro discorso, in questa sede introdurremo soltanto qualche breve cenno.

Quanto alla *contact improvisation*, il tango argentino presenta molti elementi in comune, come ad esempio il costante mantenimento di un punto di contatto fra i ballerini, la loro interazione nella forma di “dialogo corporeo”, il ruolo del peso e la sua gestione, la forma improvvisata del ballo stesso. Ma, a differenza della *contact improvisation* dove le regole, o semplicemente, le linee guida da seguire nella sua momentanea creazione sono variabili da volta in volta e dipendono dalla volontà di chi sta ideando e conducendo l'attività stessa, nel tango le regole secondo cui l'improvvisazione viene realizzata sono permanenti.

Per quanto riguarda invece il balletto classico, nonostante la grande importanza che viene attribuita all'intesa fra i ballerini che eseguono il passo a due, in riferimento al tango argentino essa presenta più elementi di diversità piuttosto che di similitudine. Fra le numerose differenze potremmo distinguere, ad esempio, il fatto che nella danza accademica la coreografia è sempre prestabilita, sussiste una frequenza elevata di prese in aria, l'importanza primaria non viene attribuita alla dimensione esperienziale dell'esecutore ma piuttosto alla dimensione estetica, mettendo in primo piano la percezione dello spettatore. Ribadisco che queste considerazioni necessitano di un adeguato approfondimento, quindi verranno affrontate in forma estesa in un apposito lavoro di ricerca che al momento è in corso d'opera<sup>15</sup>.

### La camminata

Nella letteratura che studia e descrive il tango argentino molti autori forniscono delle definizioni che evidenziano la camminata come elemento fondante del ballo. Elisa Guzzo Vaccarino sostiene che «il tango è una camminata a due e ha le sue leggi e la sua estetica proprio quanto alla camminata»<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Intanto si rimanda a: per la *contact improvisation*, Kaltenbrunner, Thomas, *Contact improvisation: moving, dancing, interaction: with an introduction to new dance*, Aachen, Meyer & Meyer Sport, 1998; per l'improvvisazione in danza contemporanea, Blom, Lynne Anne - Chaplin, L. Tarin, *The moment of movement: dance improvisation*, London, Dance books, 2000; per il passo a due nel balletto classico, Serebrennikov, Nikolaj, *La tecnica del passo a due*, a cura di Odoardo Maria Bordoni, Roma, Gremese, 2004; per i concetti teorici e gli aspetti stilistici e tecnici del balletto classico, Pappacena, Flavia, *La danza classica tra arte e scienza*, Roma, Gremese, 2014.

<sup>16</sup> Guzzo Vaccarino, Elisa, *Il Tango*, Palermo, L'Epos, 2010, p. 103.

Rafael Flores Montenegro pone il tango nella categoria di danze di *desplazamiento horizontal*, anche se molto più complesso rispetto alle danze argentine di origine rustica. Montenegro continua dicendo che anche i passi *zapateados*, ossia i colpi dei piedi contro il pavimento che a volte vengono inclusi nell'improvvisazione per marcare il *compás*, il ritmo, coinvolgono soltanto le gambe e non il corpo nella sua totalità, il quale rimane invariato nella sua orizzontalità direzionale iniziale<sup>17</sup>.

Gli spostamenti nello spazio rispettano sempre la vicinanza dei piedi al suolo e a volte, per l'esecuzione di alcune figure, i ballerini esercitano una forte pressione con il piede contro il pavimento. Elisa Guzzo Vaccarino ricorda che «il tango – salvo in caso di esibizioni acrobatiche per gli show – non si stacca mai dal suolo con impennate verticali, che farebbero perdere in esattezza sul tempo musicale, oltre che a ‘sporcare’ l'eleganza della forma [...]».<sup>18</sup> Potremmo dire che i ballerini di tango in qualche modo prendono l'energia dal suolo, la quale però, come appena spiegato dalla Guzzo Vaccarino, non viene mai rivolta verso l'alto ma viene scaricata in senso orizzontale, attraverso l'avanzamento in avanti e indietro, oppure in senso rotatorio attraverso delle figure come *el ocho*, *el giro*, *el boleó*, ecc.

Il lavoro di ricerca sulla struttura del tango svolto da Gustavo Naveira, Fabián Salas e Mariano “Chicho” Frumboli all'inizio degli anni Novanta introduce il concetto che tutti i movimenti nel tango possono essere visti come degli insiemi in cui vengono combinati dei semplici passi camminati in avanti, di lato e indietro. In queste sequenze di passi camminati vengono incorporati anche dei cambi di direzione che si realizzano attraverso l'impiego del movimento dell'*ocho*<sup>19</sup>. Su quest'ultima nozione ci soffermeremo nel paragrafo dedicato alla *quebrada*.

## La ronda

La nozione di connessione nel tango si riferisce non soltanto ai ballerini della coppia, ma riguarda in qualche modo tutti gli astanti della pista di ballo. Il

<sup>17</sup> Montenegro, Rafael, Flores, *El tango, desde el umbral hacia dentro*, Buenos Aires, Fabro, 2014, p. 30. Si segnala che nel presente saggio tutte le traduzioni di testi tratti da edizioni in lingua spagnola e inglese sono effettuate da chi scrive.

<sup>18</sup> Guzzo Vaccarino, Elisa, *Il Tango*, cit., p. 103.

<sup>19</sup> Salas, Fabián, intervista in Guzzo Vaccarino, Elisa, *Il Tango*, cit., pp. 242-246.



tango è un ballo sociale il che prevede che sia praticato in un luogo pubblico che accoglie molte persone contemporaneamente le quali, a loro volta, occupano la pista ballando in maniera più o meno unisona.

Il ballo del tango in particolare si svolge all'interno delle cosiddette *milongas*, il cui spazio è composto dalla pista di ballo che viene occupata dai ballerini disposti nella ronda e da una zona adiacente che circonda la pista in cui prendono posto coloro che al momento non stanno ballando. In questo spazio lungo la pista, che può avere un'estensione vasta, si svolge la più grande parte della vita sociale della *milonga*, si parla, a volte si mangia, ma soprattutto si osservano (e si giudicano) coloro che stanno ballando al momento. Ritornando alla pista di ballo, al suo interno le coppie sono disposte in modo circolare lungo i bordi e durante i brani musicali il loro avanzamento si svolge in senso antiorario. Il mantenimento della fluidità di movimento in avanti di tutte le coppie rappresenta un presupposto di primaria importanza per la salvaguardia dell'ordine della pista di ballo. Questa regola ha condizionato notevolmente il vocabolario coreografico del tango, in quanto tutti i movimenti del *leader* della coppia devono privilegiare l'osservazione dell'ambiente circostante e contemporaneamente facilitare il suo controllo nei confronti del *follower*, in modo da evitare degli scontri con le altre coppie. La fluidità del movimento della ronda in realtà subisce delle continue interruzioni in quanto nel tango ogni coppia è libera di muoversi con una dinamica propria, il che ha reso necessario l'introduzione di altri due elementi caratterizzanti del tango che sono il *corte* e la *quebrada*.

Le due nozioni, insieme a quella dell'improvvisazione, hanno aperto la via a vaste teorizzazioni, suscitando l'interesse di studiosi anche di altre discipline scientifico-umanistiche come la psicologia, la sociologia e l'antropologia.

## **Il *corte***

Secondo Flores Montenegro la novità che il tango ha introdotto nella storia dell'arte popolare argentina sta nel *corte*, per l'arresto del movimento continuo caratteristico di altre danze, il quale apre la via a una inventiva infinita nel disegno coreografico<sup>20</sup>.

Nel contesto del tango il termine *corte* tradotto in italiano significa "arresto",

<sup>20</sup> Montenegro, Rafael, Flores, *El tango, desde el umbral hacia dentro*, cit., p. 33.

nel senso di interruzione del movimento in avanti<sup>21</sup>. L'interruzione del movimento prevede intrinsecamente un momento di pausa che può essere più o meno esteso, durante il quale il *leader* ha la possibilità di gestire il proprio peso e quello del *follower*.

Questo arresto del movimento si riferisce all'interruzione della ripetizione continua di alcuni passi, comune per il valzer, la polca e la mazurca. Carlos Vega sostiene che «il tango argentino realizza il miracolo di inserire delle figure nell'abbraccio», però perché queste figure potessero essere inserite, era necessario fermare il movimento continuo, proposto dalle danze di società alla fine dell'Ottocento<sup>22</sup>.

Con l'introduzione della sospensione del movimento lungo la direzione della ronda diventa possibile per la coppia fermarsi e eseguire delle figure sul posto e eventualmente cambiare la direzione dei movimenti successivi. Carlos Vega e Rémi Hess vedono in questa sospensione il punto d'origine di una coreografia differenziata per l'uomo e la donna, ossia la rottura della coreografia simmetrica comune per tutte le danze a coppia chiusa dell'Ottocento. A differenza di balli come ad esempio il valzer, che avevano un'impostazione egualitaria dal punto di vista coreografico, secondo Hess, il tango in quel momento della storia, a partire dal *corte*, ha reintrodotta la differenziazione dei ruoli sessuali<sup>23</sup>.

Il *corte* è un elemento fondamentale anche per l'interpretazione musicale, in quanto gli esecutori, nel momento dell'arresto possono abbandonare il ritmo di base e seguire la linea melodica che scelgono in modo soggettivo.

Un'altra caratteristica importante che nasce con l'introduzione del *corte* nel ballo è l'autonomia della coppia rispetto alle altre coppie che eseguono il ballo nello stesso momento. Attraverso la sospensione del movimento l'uomo può controllare gli spostamenti della donna, quindi ha la possibilità di invadere lo spazio della ronda in maniera autonoma, evitando anche lo scontro con le altre coppie.

Al giorno d'oggi nel ballo del tango esistono varie modalità per eseguire un

<sup>21</sup> Verdecchia, Guglielmo, *Tango's Cross-Cultural Dance*, in «Canadian Theater Review», n. 139, estate 2009, pp. 17-24: p. 19.

<sup>22</sup> Vega, Carlos, *El Origen de las danzas folclóricas*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956.

<sup>23</sup> Hess, Rémi, *Tango*, a cura di Fulvio P. Palese, Bari, Besa, 1997.

*corte*. Potremmo dire che il *corte* nel corso del tempo è stato rielaborato, soprattutto con la nascita del *tango salón*<sup>24</sup>, e la sua funzione è stata assunta da passi come *el cruce*<sup>25</sup> e *la parada*<sup>26</sup>.

Fra i rinomati ballerini di tango c'è chi sostiene che uno dei punti cardine del ballo sta nella sospensione del movimento, ribattezzata in pausa. Carlos Gavito, famosissimo ballerino e maestro, considerato un saggio, un filosofo del tango, ha costruito il proprio stile di ballo, indiscutibilmente originale, proprio sull'esaltazione dei momenti di pausa. Per Gavito «Il tango è attesa, spesso è non-danza, è l'aspettare, è il saper aspettare, essere padroni del tempo, di sé e di ciò che ci trascina nell'oblio della frenesia moderna, che è così irresistibile»<sup>27</sup>. Infatti, il ballo di Gavito è caratterizzato da molte pause, anche prolungate, le quali contribuiscono alla creazione della forte drammaticità propria del suo ballo.

### **La quebrada**

Il termine *quebrada* significa “spezzatura”, “torsione”, e si riferisce alla rottura del parallelismo del busto rispetto alla zona del bacino e alle gambe<sup>28</sup>.

Il tango funziona attraverso una meccanica di dissociazione, il che significa che ciò che eseguono le gambe è dissociato, è diverso rispetto a ciò che esegue il busto. Inoltre le due parti del corpo nel movimento seguono due tecniche diverse<sup>29</sup>.

Colajanni riporta che tutto il tango è fatto di dissociazione, ovvero della continua ricerca della frontalità tra i corpi dei danzatori e della ricerca del parallelismo tra due immaginarie linee orizzontali che vengono tracciate dalle

<sup>24</sup> Nell'accezione più generale del termine con *tango salón* ci si riferisce al tango da sala come categoria contrapposta al *tango escenario*, ossia al tango da palcoscenico. Invece Gloria e Rodolfo Dinzl in *Tango. Un'apassionata ricerca della libertà*, cit., inseriscono il *tango salón* nella classifica di stili di tango creata in relazione al suo habitat, distinguendo fra *tango salón*, *tango orillero* (*orilla* – la zona portuale di Buenos Aires), *tango fantasia*, ecc. Infine Robert Farris Thompson in *Tango: storia dell'amore per un ballo*, Roma, Elliot Edizioni, 2007, facendo riferimento all'opera di Nicanor M. Lima intitolata *Tango Argentino de Salón*, Buenos Aires, s.e., 1916, di cui parleremo più avanti, definisce il *tango salón* come tango codificato.

<sup>25</sup> *Cruze* – incrocio. Posizione assunta solitamente dalla donna in cui i piedi vengono incrociati mantenendoli entrambi in contatto con il pavimento.

<sup>26</sup> Da *parar* – fermarsi. Nel ballo del tango un'interruzione del movimento esercitata da parte dell'uomo attraverso un contatto fra i piedi dei due partner.

<sup>27</sup> Gavito, Carlos, intervista in Guzzo Vaccarino, Elisa, *Il tango*, Palermo, L'Epos, 2010, p. 228.

<sup>28</sup> Verdecchia, Guglielmo., *Tango's Cross-Cultural Dance*, cit., p. 19, e Guzzo Vaccarino, Elisa, *Il Tango*, cit., p. 26.

<sup>29</sup> Dinzl, Gloria e Rodolfo, *Tango*, cit., p. 10.

spalle dei singoli ballerini<sup>30</sup>.

Infatti, per mantenere costante la posizione abbracciata della coppia in tutti i movimenti, i quali, come abbiamo visto, spesso sono diversificati per l'uomo e per la donna, e per mantenere la verticalità dell'asse corporeo, è necessario esercitare una torsione del corpo attorno a quest'ultima linea immaginaria. L'asse verticale del corpo in realtà coincide con la spina dorsale del singolo ballerino, oppure con un asse verticale tracciato a metà dello spazio fra i due ballerini nel caso dei cosiddetti movimenti "fuori asse". Quindi potremmo concludere che la torsione appena descritta diventa un espediente indispensabile per la variazione del disegno della coreografia improvvisata, la quale viene costruita rispettando i codici che abbiamo individuato nel capitolo introduttivo.

*La quebrada* oltre a essere un presupposto tecnico basilare per l'esecuzione della maggior parte dei movimenti della coppia nello spazio, rappresenta il principio base da dove è partita la creazione di alcuni elementi coreografici emblematici del tango, come *el ocho*.

*El ocho* è un passo di tango ereditato dalla cultura africana, che prevede uno spostamento nello spazio seguendo una traiettoria che lascia sul suolo il disegno della cifra otto (o il segno dell'infinito). *El ocho* in realtà è composto dall'alternanza di un passo in avanti o indietro e un pivot eseguito dal piede su cui è stato spostato il peso del corpo. Durante la sua esecuzione, che solitamente spetta alla donna, viene prodotto un movimento sinuoso e sensuale del bacino.

Miguel Angel Zotto sostiene che la base del tango sta nel movimento dell'*ocho*. Il famoso ballerino e coreografo di tango in un'intervista per il «Tango Magazine», riprende la massima di Leopoldo Marechales «il tango è una possibilità infinita», nel senso che in questo ballo si può eseguire un elevatissimo numero di figure, e continua dicendo che la base per tutte queste figure e passi si trova nell'*ocho*<sup>31</sup>.

Questa dichiarazione di Zotto potrebbe essere interpretata nel senso che, oltre a essere un elemento coreografico del tango di per sé, l'inserimento di un

<sup>30</sup> Colajanni, Carlo, *Tango*, cit., p. 69.

<sup>31</sup> Zotto, Miguel Angel, intervista rilasciata a «Tango Magazine», Milano, 21 marzo 2014, online: [www.youtube.com/watch?v=jOB0g5P813o](http://www.youtube.com/watch?v=jOB0g5P813o).

*ocho* alla fine di una figura serve da legante per l'esecuzione di quella successiva, in una sequenza che può continuare molto a lungo, in certo senso anche all'infinito. Il maestro approfondisce il concetto durante l'incontro intitolato *Tengo una pregunta para vos*, dichiarando che per l'esecuzione di qualsiasi figura la donna gira il bacino in una direzione diversa rispetto a quella del busto, generando una dissociazione, ossia un mezzo *ocho*. Quindi l'uomo sviluppa la propria improvvisazione dei movimenti partendo dalla base dell'*ocho* eseguito dalla donna<sup>32</sup>.

La tecnica della dissociazione permette la creazione del contrasto che abbiamo brevemente toccato nell'introduzione, e che consiste nell'esecuzione di movimenti diversi nella parte superiore del corpo rispetto a quella inferiore. Infatti, le gambe, ossia l'apparato espressivo, di solito sono molto attive e vengono contrastate dalla calma e dalla imperturbabilità presenti nell'apparato drammatico, rappresentato dal torso e dalla testa.

*El ocho* può essere eseguito in avanti e indietro, sia dall'uomo che dalla donna, e dalle sue variazioni nascono altre figure e elementi coreografici che costruiscono il volto estetico del tango, come *el giro*, *el boleó* ecc.

### **L'improvvisazione**

Elisabetta Muraca, nel suo libro *Nell'abbraccio del tango*, fornisce una definizione del tango che racchiude in poche parole una delle caratteristiche principali di questo ballo. La ballerina e maestra di tango, oltre che psicologa della Gestalt, sostiene che «Il tango è prima di tutto improvvisazione, comunicazione fra i corpi dei ballerini e fra la coppia e la pista»<sup>33</sup>. Quindi l'improvvisazione nel tango trova delle implicazioni a diversi livelli, tecnico, mentale, emotivo e rappresenta una sua caratteristica peculiare.

Ritornando agli analisti argentini, Carlos Vega ricorda che già all'epoca della nascita del ballo l'uomo e la donna eseguivano delle serie di figure che, a differenza dei balli di società di allora, come il valzer, la polka, la mazurka ecc., non erano prestabilite, ma dipendevano dall'ispirazione e dalle circostanze

<sup>32</sup> Zotto, Miguel Angel, intervista rilasciata nell'ambito dell'iniziativa *Tengo una pregunta para vos*, promossa da Pepa Palazòn, Amsterdam, 29 dicembre 2012, online: [www.youtube.com/watch?v=JA7q8LpPzbY](http://www.youtube.com/watch?v=JA7q8LpPzbY).

<sup>33</sup> Muraca, Elisabetta, *Nell'abbraccio del tango. Il mondo delle milongas di Buenos Aires*, Milano, Xenia Edizioni, 2008, p. 40.

dell'ambiente del momento. Per questo motivo ogni volta veniva creata una versione del tango nuova, che non poteva essere ripetuta con totale esattezza. Si trattava di uno spettacolo che si rinnovava in ogni sua presentazione<sup>34</sup>.

Carlitos Estevez, conosciuto nel mondo *tanguero* come Petróleo, spiega che

Il tango non ha una coreografia definita, le generazioni nel corso degli anni la stanno 'raccolgendo'. Non c'è neanche una scuola di tango. Il tango non ha un padrone. Ognuno lo fa a modo suo. Se non piace [quello che uno fa], non diventa famoso. [...] Il tango è una danza che uno se la deve inventare. Nessuno è uguale a nessuno.<sup>35</sup>

Per chiarire meglio quanto appena esposto faremo un passo indietro concentrandoci sulle teorie sulle danze folcloristiche di Carlos Vega. Vega sostiene che nelle danze popolari la coreografia comprende due aspetti: la forma coreografica, che sono i disegni, e il modo in cui questi disegni vengono eseguiti. Quindi la forma coreografica differenzia una danza rispetto a un'altra, invece il modo, la *manera*, come dicono gli Argentini, si riferisce a come viene eseguita la forma coreografica<sup>36</sup>.

Rodolfo Dinzel riprende quanto detto da Vega e spiega che nel tango la forma è improvvisata e riferendosi solo ad essa non è possibile determinare che una persona sta ballando il tango. Ciò che definisce il tango è il modo, ossia la maniera in cui uno esegue i passi di ballo<sup>37</sup>.

Fin qui potremmo dedurre che l'improvvisazione nel tango riguarda il disegno coreografico, ossia i passi e le figure, i quali, nonostante l'introduzione di alcune codifiche e metodologie, dipendono dalla libera creatività dei ballerini. Nel corso del tempo sono nati diversi stili che riguardano la modalità di esecuzione, e che fra di loro si contendono il primato del "vero tango", ma non esiste un'autorità che abbia mai ufficialmente stabilito quali sono i codici che determinano il ballo del tango.

Spesso nel tango viene giudicato come giusto ciò che apre delle possibilità alla coppia verso la creatività e come sbagliato ciò che invece le impedisce. Questi giudizi di solito vengono rivolti dai maestri e dai ballerini più esperti a chi sta ancora apprendendo le regole del ballo. Infatti, secondo Merritt Carolyn

<sup>34</sup> Vega, Carlos, *El Origen de las danzas folclóricas*, cit.

<sup>35</sup> Azzi, María, Susanna, *Antropología del tango*, cit., p. 42.

<sup>36</sup> Vega, Carlos, *El origen de las danzas folclóricas*, cit.

<sup>37</sup> Azzi, Maria Susana, *Antropología del tango*, cit.

e Miguel Angel Zotto, quel minimo di codificato esistente nel tango è stato stabilito, o si è tentato di stabilirlo, per rispondere a delle esigenze di tipo educativo e metodologico<sup>38</sup>.

Tornando indietro nel tempo si incontrano molti manuali sia di stampa argentina che europea e nordamericana, in cui vengono definiti i passi e i principi che governano il tango. Il più importante fra questi è quello di Nicanor M. Lima, intitolato *Tango Argentino de Salón*, uscito a Buenos Aires nel 1916<sup>39</sup>, in cui è stata messa in atto una codifica che ha definito il tango di stile *salón*, tutt'oggi presente e praticato a livello internazionale.

Nei *Campeonates de tango salón*, sia mondiali, che europei, che *ciudadanos*, la giuria anche al giorno d'oggi fa riferimento ai criteri del tango *salón*, prevalentemente stabiliti in questo manuale, per avere dei parametri sulla cui base esprimere un giudizio nei confronti dei partecipanti delle competizioni.

Ritornando all'argomento iniziato da Vega, l'autore prosegue affermando che, siccome già nel tango delle origini le figure venivano elaborate quasi allo stesso istante della loro realizzazione e niente poteva essere anticipato, era necessario creare una tecnica, con lo scopo di rendere possibile la comprensione immediata fra i ballerini che componevano la coppia. La tecnica che governa l'esecuzione del ballo nell'improvvisazione del tango si chiama *marcación*.

Lidia Ferrari afferma che

nel tango argentino i corpi 'conversano': l'uomo marca alla partner, ossia la guida con movimenti minimi della parte superiore del corpo, e la donna risponde con i piedi. [...] È l'uomo che indica la direzione di ballo, ma poi continua a seconda della risposta della donna. È come un ingranaggio, che, una volta avviato, continua a funzionare grazie all'armonia che si sviluppa fra i partner.<sup>40</sup>

Nella *marcación* i ruoli dell'uomo e la donna sono distinti, ossia l'uomo

<sup>38</sup> Merritt, Carolyn, *Tango Nuevo*, Gainesville, University Press of Florida, 2012, e Zotto, Miguel Angel, intervista rilasciata nell'iniziativa "Tengo pregunta para vos", Amsterdam, dicembre 2012, online: [www.youtube.com/watch?v=JA7q8LpPzbY](http://www.youtube.com/watch?v=JA7q8LpPzbY). In realtà il lavoro più sistematico, anche se ancora mancante di una pubblicazione, finalizzato a un'analisi dei movimenti del tango e delle sue strutture, nonché alla corretta identificazione dei suoi elementi e la creazione di un'adeguata nomenclatura è stato intrapreso da Gustavo Naveira agli inizi degli anni Novanta. Il suo approccio al ballo, definito razionale e scientifico, ha conosciuto una diffusione su scala mondiale. Vedi intervista in Guzzo Vaccarino, Elisa, *Il Tango*, cit., pp. 236–242.

<sup>39</sup> Lima, Nicanor, *Tango argentino de salón*, Buenos Aires, s.e., 1916.

<sup>40</sup> Ferrari, Lidia, *Tango: i segreti di un ballo*, cit., p. 28.

conduce e la donna segue, ma molti autori sottolineano che questa distinzione non conferisce all'uomo il predominio nella coppia rispetto alla donna. Burstin Haim ad esempio ricorda che con la *marcación* l'uomo imprime un movimento non tanto alla donna, ma alla coppia nel suo complesso, di cui egli stesso fa parte<sup>41</sup>.

I Dinzel invece, similmente alla Ferrari, concepiscono la *marcación* come un dialogo, come uno stato colloquiale fra pari, in cui a ogni domanda viene offerta una risposta, e quest'ultima viene attesa da chi ha fatto la domanda per poi creare una contro-risposta e così via. Il dialogo, come la conversazione verbale, è improvvisato, ossia non prevede l'utilizzo di frasi preparate a priori, (questo sarebbe un monologo) ma delle frasi che vengono formate al momento, in relazione alla risposta della contro-parte, e hanno come scopo la creazione di un nuovo concetto<sup>42</sup>.

A proposito del grado di partecipazione della donna nella creazione della coreografia attraverso l'improvvisazione, si esprimono anche molti altri, come Copes, la sua partner storica Maria Nieves, Petróleo, Elvira<sup>43</sup>. Questi ballerini però si esprimono in termini di responsabilità nel ballo. Secondo loro il cinquanta per cento della responsabilità ricade sulla donna, in quanto è lei che apre o chiude le possibilità all'uomo di guidarla verso creazioni sempre nuove. E improvvisare significa, appunto, mettersi uno di fronte all'altro con libertà<sup>44</sup>.

Miguel Angel Zotto, nella già citata intervista per *Tengo una pregunta para vos*, sottolinea che *el ocho*, in cui egli vede la base del tango, il movimento da cui nasce la quasi totalità delle figure del ballo, viene eseguito dalla donna e non dall'uomo. Quindi è la donna che rappresenta il pilastro nell'improvvisazione dei movimenti che l'uomo andrà a sviluppare<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> Haim, Burstin, *Il Tango ritrovato: un diario di viaggio nel tango di oggi*, Roma, Donzelli, 2008, p. 119. Per questo approccio alla dinamica di coppia nel tango svolge un ruolo fondamentale l'apporto di Gustavo Naveira, ballerino e maestro argentino attivo a partire dagli anni novanta, che pur rimanendo fedele alla tradizione propone un approccio che si focalizza sulle leggi fisiche che governano il movimento della coppia in cui ognuno dei due componenti svolge un ruolo che condiziona il partner. Lo studio di Naveira in realtà riprende i concetti già presenti nella tradizione *tanguera*, sia dal punto di vista teorico che pratico, e li ripropone con un vocabolario più concreto e arricchito da nozioni approdiate nell'ambito *tanguero* da altre discipline artistiche e dalle arti marziali. Vedi l'intervista a Gustavo Naveira in Guzzo Vaccarino, Elisa, *Il Tango*. cit. e Merritt, Caroline, *Tango Nuevo*, Gainesville, University Press of Florida, 2012.

<sup>42</sup> Dinzel, Gloria e Rodolfo, *Tango*, cit., p. 46.

<sup>43</sup> Azzi, María, Susanna, *Antropologia del tango*, cit.

<sup>44</sup> Dinzel, Gloria e Rodolfo, *Tango*, cit., p. 46.

<sup>45</sup> Zotto, Angel, Miguel, intervista per *Tengo una pregunta para vos*, cit.



Sempre a proposito dei ruoli del *leader* e del *follower* nell'improvvisazione del tango, riportiamo l'opinione di Pablo Verón, famoso ballerino e maestro di tango, oltre che in *milonga* e sul palcoscenico, presente anche sul grande schermo. Egli, in un'intervista rilasciata per il giornale «La Salida», sostiene che

nell'improvvisazione e nella *marcación* entrano in gioco una molteplicità di fattori: il corpo, il contatto, l'equilibrio, ma ancor più l'intenzione, l'energia, i passi che vengono costruiti e che si cerca di sincronizzare. Tutto però nella coerenza dell'improvvisazione, il che significa che l'uomo indica e la donna segue. Ma in questo guidare/seguire interviene anche il fatto che io (uomo) aspetto, io contengo e lei riempie. Per questo occorre che ciascuno occupi il suo spazio e al contempo quello dell'altro. L'ideale è essere una sola persona, danzare come uno solo ed è questa spontaneità, questo stato di gioia, che non bisogna perdere.<sup>46</sup>

Nell'improvvisazione, oltre alla *marcación*, un ruolo fondamentale spetta alla musica. La velocità degli spostamenti, la scelta dei passi, lo stile in cui questi passi vengono eseguiti, tutti questi elementi dipendono dall'interpretazione data alla sollecitazione musicale<sup>47</sup>.

Olszewski sostiene che: «oltre all'affinità di tipo fisico dei corpi, il modo in cui due persone si muovono insieme, dipende largamente dalla familiarità dei loro sensi di musicalità»<sup>48</sup>. A questa visione, i Dinzl, Colajanni e Morani, aggiungono che la musica rappresenta il supporto che, oltre al suolo, viene utilizzato per la creazione della connessione armonica della coppia, e per il mantenimento della costanza di questa connessione durante tutti gli spostamenti nello spazio<sup>49</sup>.

A differenza di altri balli di origine popolare, i quali si appoggiano soltanto al ritmo, il tango appoggia la propria coreografia anche sulla melodia, ottenendo attraverso questa variante nell'ascolto una moltiplicazione delle possibilità coreografiche<sup>50</sup>.

Quindi l'imprevedibilità del gioco dell'improvvisazione consiste non solo nel non sapere quale figura verrà eseguita, ma anche nell'incognita di come

<sup>46</sup> Verón, Pablo, intervista rilasciata a Valérie Sanchou, in «La Salida», 16 gennaio 2000, ora in Haim, Burstin, *Tango ritornato*, cit., p. 119.

<sup>47</sup> Dinzl, Gloria e Rodolfo, *Tango*, cit., p. 15.

<sup>48</sup> Olszewski, Brandon, *El Cuerpo del baile*, cit., p. 70.

<sup>49</sup> Dinzl, Gloria e Rodolfo, *Tango*, cit.; Colajanni, Carlo, *Tango*, cit.; Morani, Fernando, intervista rilasciata all'autrice, Bologna, dicembre 2015.

<sup>50</sup> Dinzl, Gloria e Rodolfo, *Tango*, cit., p. 15.

verrà interpretata la sollecitazione musicale, e se la coreografia si ispirerà al ritmo o alla melodia.

Quasi tutti i ballerini e teorizzatori del tango insistono sul fatto che il ballo del tango mantiene uno strettissimo legame con la musica e che l'improvvisazione si basa sulla sua interpretazione.

Rémi Hess dichiara che

Il buon cavaliere opera una negoziazione tra ciò che anticipa e ciò che la musica gli propone. Deve ascoltare la musica e inserire le sue sospensioni, le sue figure, in una dinamica musicale. Egli vive l'attesa a livello della melodia. Se conosce già la melodia, la iscrive nel suo lavoro di anticipazione e può, teoricamente, rappresentarsi completamente il suo tango.<sup>51</sup>

Questo “rappresentarsi il proprio tango” avviene nell'uomo a livello mentale, e si realizza a livello fisico, diventa ballo, appunto, attraverso la *marcación* che egli impartisce alla donna.

Lo stesso Rémi Hess, però, sostiene che la situazione ideale appena descritta, nella realtà non accade mai<sup>52</sup>. Questa mancanza può essere determinata da uno o più fattori contemporaneamente: il ballerino spesso non conosce il brano musicale, quindi la negoziazione tra rappresentazione mentale del movimento e ascolto della musica avviene all'istante dell'esecuzione; la ballerina, nonostante la buona connessione col proprio partner, può non essere in grado di eseguire tutti i movimenti che le vengono proposti; nella pista sono presenti anche altre coppie, le quali possono ostacolare la messa in atto delle figure immaginate.

Secondo Fernando Morani, ballerino e maestro di tango formatosi in Argentina e attivo in Italia e all'estero, l'ultimo fattore fra quelli appena elencati, ossia quello dello spazio circostante alla coppia e la sua gestione, vista la dipendenza dagli altri partecipanti della ronda, molto spesso acquisisce un'importanza primaria rispetto all'interpretazione musicale. Visto che nella pista, soprattutto in quelle affollate, il primo presupposto per un buon ballo è quello di guidare la dama in modo da non scontrarsi con le altre coppie, le figure devono essere scelte in modo da rispondere a questo criterio. Di conseguenza nell'improvvisazione nel tango il ruolo primario spetta al ritmo

<sup>51</sup> Hess, Rémi, *Tango*, cit., p. 36.

<sup>52</sup> Ibid.

della musica, invece l'interpretazione della melodia, quindi la creazione delle figure ispirate a essa, è soggetta in maniera inequivocabile alla disponibilità e alla gestione dello spazio<sup>53</sup>.

A questo punto inseriamo un accenno riguardo ai processi mentali, diversi per il *leader* e per il *follower*, che vengono messi in moto durante la realizzazione dell'improvvisazione nel ballo del tango. L'argomento viene affrontato da Rémi Hess nella sua opera *Tango*, attraverso una lettura fenomenologica della coscienza intima del tempo di questa danza, basandosi sulle teorie filosofiche di Edmund Husserl, contemporanee alla nascita del tango<sup>54</sup>.

Hess spiega che il ricordo e la riproduzione di passi già eseguiti e la generazione di movimenti nuovi dipendono da due processi di coscienza diversi.

Fino al tango tutte le danze possono essere inserite in un insieme caratterizzato dalla riproduzione di un oggetto temporale (i tre tempi del valzer) più o meno lungo e complesso (due secondi nel valzer, quattordici minuti nella quadriglia dei lancieri). Visto che in esse i passi sono già stati definiti precedentemente, la loro esecuzione si basa sul ricordo che implica un lavoro di immaginazione: la ripresentazione mentale del passo stesso. Quindi quello che avviene a livello mentale è un processo di ricostruzione di un'oggettività di durata.

Nel tango invece, il quadro della riproduzione è sostituito dall'improvvisazione. Nell'improvvisazione l'unica cosa certa è la percezione iniziale, invece la fine è completamente occulta. Siccome il tango produce delle circostanze e dei quesiti sempre nuovi da sperimentare, durante l'esecuzione del ballo viene messo in opera un lavoro di ritenzione dell'immediato passato senza conoscerne la fine. La percezione in atto durante l'esecuzione dei passi viene rappresentata come un *continuum*, in cui si inscrivono quindi ogni figura e la danza nel suo insieme. In questo *continuum*, dopo la percezione dei modi del trascorrere dei diversi istanti della durata del movimento, il presente del movimento si trasforma in passato del movimento. Detta con le parole di Husserl, succede che «la coscienza impressionale passa, trascorrendo

<sup>53</sup> Morani, Fernando, intervista rilasciata all'autrice, Bologna, dicembre 2015.

<sup>54</sup> Husserl, Edmond, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, 1905, in Hess, Rémi, *Tango*, cit.

continuamente, in coscienza ritenzionale sempre nuova»<sup>55</sup>.

Per chi guarda il ballo e per la donna che lo esegue il *continuum* percettivo che viene messo in atto nell'improvvisazione per una parte è memoria, per un'altra – molto piccola – è percezione puntuale e per altra ancora – più grande – è attesa. Quest'attesa da parte della donna viene vissuta corporalmente diventando una caratteristica basilare del ruolo femminile nel ballo. Infatti, la ballerina abile non riproduce mai un passo già conosciuto, ma attende l'informazione dall'uomo. Hess continua che «il suo vissuto nel tango sta in questo senso dell'attesa, in una disponibilità al possibile [...]»<sup>56</sup>.

Per quanto riguarda invece l'uomo, il processo mentale che viene messo in atto durante l'improvvisazione è diverso. A differenza della donna, l'uomo a livello della sua coscienza intima del tempo fa funzionare il proprio ricordo, in quanto egli mentalmente si rappresenta una figura o una successione di figure possibili che andrà a riprodurre al momento della loro realizzazione. Il ruolo dell'uomo è guidare la donna e proporre una successione di movimenti che costruiranno il ballo. Di conseguenza egli «deve anticipare, prevedere ciò che farà, ossia avere una coscienza progettuale del tempo e dei movimenti»<sup>57</sup>. Quindi ritornando al ricordo, il cavaliere perde l'attesa nel ballo perché il passo o la sequenza che andrà a eseguire, mentalmente sono già stati realizzati. In quest'ottica potremmo proporre la visione che definisce il *leader* come colui che immagina, prevede, indica, induce e completa ciò che il *follower* mette in atto, mentre mentalmente sta già passando a una fase successiva del disegno di ballo.

Però anche per il ballerino il tango è invenzione, percezione e non riproduzione. Anche se per l'uomo la parte della rappresentazione è più consistente rispetto a quella della donna, il ricordo ha comunque intenzionalità orientata verso il futuro, verso la creazione di qualcosa di originale, qualcosa in divenire. Il grado di riproduzione per l'uomo è determinato da molteplici fattori: la conoscenza della musica, lo spazio disponibile in rapporto con le altre coppie, le abilità e l'intesa con la dama. Di conseguenza un brano musicale sconosciuto, oppure una pista affollata che impone dei cambi di direzione

<sup>55</sup> Husserl, Edmond, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, cit., p. 44, in Hess, Rémi, *Tango*, cit., p. 34.

<sup>56</sup> Hess, Rémi, *Tango*, cit., p. 33.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 36.

inaspettati, spezzano il flusso di ripresentazione, provocando anche per il ballerino un'attesa, che porterà a dei movimenti adeguati per la nuova situazione, quindi diversi rispetto a quelli del progetto mentale d'inizio, se non per altro, almeno per i tempi d'esecuzione.

I ballerini più sono esperti, meno fanno riferimento al ricordo, lasciandosi ispirare dalle sollecitazioni musicali e spaziali del momento e creando delle soluzioni istantanee e originali.

Patricio Lolli, ballerino e maestro di tango argentino attivo in Italia, sostiene che è proprio nell'improvvisazione che sta la base dell'intimità nel tango<sup>58</sup>. Mi permetto di interpretare le parole del maestro argentino, nel senso che sono la ricerca e la creazione continua e unitaria di soluzioni di ballo sempre nuove e soggettive di fronte alle circostanze imposte dall'esterno del momento presente a suscitare una specie di unione fra le due persone che ballano. A partire dalla collaborazione e dalla fiducia che si instaurano, il ballo di coppia si trasforma in un vissuto d'insieme, quindi in intimità.

Inoltre, aggiungo, visto che dall'improvvisazione nascono dei movimenti che sono diversi per ogni coppia, le due persone che la compongono si trovano in uno spazio, quello all'interno della coppia, che è isolato rispetto alla collettività, uno spazio intimo in cui le azioni sono soggettive e indipendenti. Di conseguenza, nonostante la presenza di molte persone nello stesso ambiente nello stesso istante, la coppia crea al suo interno un piccolo mondo a sé stante il quale è regolato dai criteri e dalla volontà individuali di chi lo compone.

Questo mondo individuale della coppia può essere più o meno aperto rispetto al mondo esterno. Savigliano, Hess e Burstin Haim, introducono il concetto che nel tango, oltre alla donna e l'uomo, ossia oltre a coloro che ballano, è presente anche una terza persona, personificata in coloro che guardano<sup>59</sup>. Infatti, Haim riporta che «*la milonga* [...] è il teatro dove il tango va

<sup>58</sup> Lolli, Patricio, intervista rilasciata all'autrice, Bologna, novembre 2015.

<sup>59</sup> Vedi Savigliano, Marta, E., *Tango and the political economy of passion*, Boulder, Colorado, Westview Press, 1995; Hess, Rémi, *Tango*, cit.; Haim, Burstin, *Tango ritrovato*, cit. I Dinzel, invece, introducono l'idea che questo terzo elemento sia individuabile nella persona della madre, largamente presente nei testi dei tanghi cantati, nella figura di un o una amante, oppure nella proiezione di un ideale. Vedi Dinzel, Gloria e Rodolfo, *Tango*, cit., pp. 82-84.

in scena»<sup>60</sup>.

Quindi potremmo dire che nel tango, la presenza dell'osservatore è una componente intrinseca. Haim continua affermando che di fronte a questa presenza del terzo soggetto, il ballo diventa già di partenza una rappresentazione, la quale determina la creazione delle categorie *dell'essere* e *apparire*, e dell'atteggiamento *di dentro* e *di fuori*:

C'è infatti un modo di *essere* nel tango, tutto ripiegato verso l'interno di se stessi e più in particolare della coppia, dove l'attenzione è rivolta per lo più alle sensazioni che si percepiscono; in questo caso, è come se la coppia entrasse in una bolla di cristallo in cui i due partner sono l'uno per l'altro in relazione esclusiva, facendo in un certo senso il vuoto intorno a sé. Sono queste le coppie solitamente più concentrate e più rivolte alla ricerca di una buona intesa interna, indipendentemente dal risultato coreografico che ciò può comportare.

Ma c'è anche un modo di apparire nel tango, essenzialmente rivolto e proiettato verso l'esterno e cioè verso lo spazio della *milonga*. [...] Si tratta di una dimensione ineliminabile in un ballo che è sociale per definizione, in cui mostrare e mostrarsi fa parte del gioco e dove quindi l'effetto coreografico ha tutto il suo peso.<sup>61</sup>

L'autore conclude dicendo che quando uno balla il tango lo fa a tre livelli: per se stesso, per il suo partner e per gli altri che osservano, e queste tre modalità si combinano in diverse proporzioni, a seconda della personalità dei ballerini e dello stato d'animo del momento.

## Conclusioni

Una delle caratteristiche distintive del tango argentino, abbiamo visto, consiste nella costruzione del suo disegno coreografico attraverso l'improvvisazione, la quale si svolge secondo delle regole prestabilite intrecciate e strettamente interdipendenti fra di loro. L'improvvisazione nel tango presenta le caratteristiche dell'imprevedibilità, della ricerca di soluzioni momentanee a problematiche generate sia dall'esterno che dall'interno della coppia, della concentrazione dell'attenzione non tanto sul risultato compiuto ma piuttosto sul processo di azione, della possibilità di una espressione creativa soggettiva. Però l'individuo, o meglio, la coppia, durante il processo interpretativo soggettivo non arriva mai alla rottura delle regole che definiscono il ballo in se,

<sup>60</sup> Haim, Burstin, *Tango ritrovato*, cit., p. 66.

<sup>61</sup> Ivi., p. 68.

ma li ripropone attraverso un approccio nuovo, personale.

Abbiamo stabilito che le regole di base dentro i cui limiti l'improvvisazione viene creata, i presupposti da essere sempre rispettati, siano primariamente la posizione dell'abbraccio e la direzione antioraria della ronda. A queste due regole abbiamo aggiunto il movimento in tutte le direzioni attraverso dei passi camminati in posizione eretta senza rottura dell'asse verticale del corpo, la distinzione fra ruolo di *leader* e di *follower* nella coppia e il movimento nello spazio secondo il tempo e la melodia della musica. Perché questa alternanza fra regole e libertà combinate in un insieme di movimenti e figure armonico e fluido sia concretamente realizzabile nel contesto della *milonga*, ossia in uno spazio delimitato dove contemporaneamente sono presenti molte coppie, sono stati adottati gli espedienti coreografici del *corte* e della *quebrada*. È soltanto attraverso gli arresti del movimento e attraverso i cambi di direzione che si realizzano attraverso l'impiego della torsione del corpo che i ballerini possono padroneggiare lo spazio circostante, esercitare il controllo dello spostamento e costruire un ballo che è soggettivo e frutto dell'ispirazione momentanea, quindi improvvisato.

Ritornando brevemente agli analisti argentini, ricordiamo l'affermazione di Marechales, pervenutaci attraverso le interviste di Miguel Angel Zotto, che esclama che «il tango è una possibilità infinita»<sup>62</sup>, massima questa che può essere intesa come una potenzialità del ballo del tango di sviluppare delle sequenze di movimenti che possono andare all'infinito senza una coreografia prestabilita. Infatti, questo stato, che rappresenta l'apoteosi dell'abilità dei ballerini di tango, viene denominato dai Tullio Carella come «stato di improvvisazione pura»<sup>63</sup> in cui avviene, sotto l'influenza della musica, una creazione momentanea di movimenti che vanno al di là di qualsiasi struttura coreografica e che rispetta soltanto il principio di mantenere la relazione della coppia in forma di abbraccio e di muoversi in senso antiorario lungo la ronda di ballo senza provocare degli scontri con gli altri ballerini. Per il raggiungimento di questo continuum coreografico, come ci riportano gli

<sup>62</sup> Zotto, Miguel Angel, intervista rilasciata a «Tango Magazine», Milano, 21 marzo 2014, online: [www.youtube.com/watch?v=jOBOg5P813o](http://www.youtube.com/watch?v=jOBOg5P813o).

<sup>63</sup> Carella, Tullio, *Tango, mito y esencia*, Buenos Aires, Centro Ed. De America Latina, 1966, p. 29, ora in Hess, Rémi, *Tango*, cit., p. 32.

studiosi, un ruolo fondamentale viene svolto dal *corte* e dalla *quebrada* i quali sono stati adottati già nella fase iniziale della formazione del tango come ballo e hanno acquisito la funzione di elementi di base, di struttura portante, per lo sviluppo di una sua coreografia autentica. Questi due elementi coreografici in qualche modo sono complementari l'uno all'altro nella costruzione del movimento caratteristico del ballo, in quanto il primo ha determinato, o meglio ha reso possibile la sospensione del movimento continuo della coppia e il secondo ha riaperto una possibilità alternativa di movimento continuativo, però di diversa natura rispetto a quello, comune ai balli di coppia di stampo europeo, che si basa sul principio di, come lo ha definito Rémi Hess, «ripetizione di un oggetto temporale»<sup>64</sup>. Quindi l'improvvisazione nel tango nasce dall'introduzione nel ballo delle pause coreografiche, ossia dei *corte*, che isolano la coppia dalla collettività e le aprono la via verso un'espressione soggettiva.

Oltre al *corte*, nell'espressione creativa del tango, la quale essendo generata al momento della realizzazione è classificabile come improvvisazione, un ruolo fondamentale svolge il principio della *quebrada*, ossia dello spezzamento, della dissociazione della parte alta del corpo da quella bassa. Questa dissociazione è la base sui cui si sviluppa il movimento de *el ocho*, che a sua volta rappresenta l'elemento principale che lega l'uno all'altro i singoli passi all'interno delle figure e all'interno delle sequenze di figure, e che apre la via verso il giro, quindi verso lo spostamento della coppia in senso circolare. Il tango, essendo un ballo pubblico, si svolge in uno spazio che non è esclusivo della singola coppia, ma è delimitato dalla presenza di altri ballerini. Di fronte a questa limitazione di tipo spaziale, l'improvvisazione, ossia la creazione di movimenti e soluzioni sempre nuove che si sviluppano in concatenazioni di azioni e reazioni dei due partner, è stata resa possibile dal ricorso allo spostamento di tipo rotatorio della coppia basato sul continuo impiego di *ochos*.

Oltre a essere uno strumento per il superamento degli ostacoli di tipo spaziale per la coppia, il *corte* e la *quebrada* hanno funto da base per lo sviluppo di molte delle figure presenti nel vocabolario coreografico del tango, le quali, sempre nel rispetto dei codici del ballo, mantengono costantemente nella propria struttura la salvaguardia sia della connessione fra i due partner, sia della

<sup>64</sup> Hess, Rémi, *Tango*, cit.



possibilità di muoversi lungo la ronda.

Dall'impiego di *corte* e *quebrada* nasce inoltre la differenziazione dei passi per l'uomo e per la donna, il che apre ulteriormente la via verso la creatività per passi e soluzioni originali.

Dalla combinazione di pause coreografiche e dei movimenti continuativi che possono essere gestite con l'impiego delle prime, il tango si è sviluppato in un tipo di ballo che esercita una pronunciata autonomia rispetto al contesto in cui si svolge.

Il tango è stato criticato in passato in quanto esso, grazie all'improvvisazione, intrinsecamente creava la possibilità di azione libera e fortemente soggettiva fra un uomo e una donna in un contesto pubblico, regolato dalle norme morali della collettività<sup>65</sup>. Visto che questa relazione immediata che si creava nel ballo non era disciplinata da regole imposte dal ballo stesso, ma si svolgeva seguendo le volontà individuali, essa era potenzialmente minacciosa per le norme di buona condotta vigenti, in quanto poteva diventare anche fisicamente più intima, possibilità questa che molto spesso veniva anche sfruttata. Infatti ci arrivano delle testimonianze che dicono che i maestri che salvaguardavano l'ordine nelle sale da ballo di Buenos Aires di inizio Novecento in cui venivano praticate anche altre danze oltre al tango, spesso esclamavano: «Señores luz!», ossia che «ci sia luce!», riferito al mantenimento di uno spazio di distanza fra i corpi dei ballerini che componevano la coppia<sup>66</sup>.

Le due persone nella coppia decidono in maniera autonoma rispetto alla collettività non soltanto i passi e le figure che andranno a eseguire, ma anche il modo in cui vivranno a livello esperienziale il rapporto che si instaura all'interno della stessa, nella durata del brano musicale. Al giorno d'oggi i partner scelgono liberamente il grado di intimità reciproca da vivere nel ballo e quando questa intimità si trova a un livello elevato, può aprire la via all'espressione di sentimenti passionali.

Abbiamo fatto questo breve accenno, conclusivo del presente articolo, al

<sup>65</sup> Per approfondimenti della questione vedi: Salas, Horacio, *Il Tango*, Milano, Garzanti Editore, 1992; Savigliano, Marta, *Tango and the political economy of passion*, Boulder, Colorado, Westview Press, 1995; Pelinski, Ramón (a cura di), *El tango nómada : ensayos sobre la diáspora del tango*, Buenos Aires, Corregidor, 2000.

<sup>66</sup> Verdecchia, Guglielmo, *Tango's Cross-Cultural Dance*, cit., p. 18.

tema dell'intimità in quanto secondo il già citato Patricio Lolli<sup>67</sup> e secondo il rinomato coreografo di tango Leonardo Cuello<sup>68</sup>, la caratteristica più significativa del tango argentino, l'aspetto che lo contraddistingue rispetto a tutti gli altri balli di coppia, sta proprio nell'intimità che viene sviluppata fra le due persone che ballano. Questa intimità a sua volta si instaura soprattutto grazie all'improvvisazione, ossia come risultato della creazione di uno spazio autonomo della coppia, di un microcosmo che si inserisce nel macrocosmo della collettività rappresentato dagli astanti nella pista di ballo e regolato dalle norme sociali del momento. Questa linea di pensiero invita il lettore alla riflessione sulle motivazioni della presenza della sensualità e dell'erotismo nel tango argentino, ossia alla presa in considerazione della possibilità che essi siano il risultato finale di un percorso diverso rispetto a quello, maggiormente diffuso nella letteratura e nell'immaginario collettivo, che vede questi due aspetti del tango correlabili prevalentemente se non esclusivamente alle sue (discusse) origini postrivolari.

### **Bibliografia**

- Azzi, Maria Susana, *Antropologia del Tango*, Buenos Aires, Ediciones de Olavarria, 1991.
- Blom, Lynne Anne - Chaplin, L. Tarin, *The moment of movement: dance improvisation*, London, Dance books, 2000.
- Citro, Silvia - Aschieri, Patricia, *Cuerpos en movimiento, antropología de y desde la danza*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012.
- Colajanni, Carlo, *Tango. Guida tecnica ai fondamenti e analisi dei comportamenti emotivi nella danza*, Tricase (LE), Edizioni Youcanprint, 2012.
- Dinzel, Gloria e Rodolfo, *Tango. Un'appassionata ricerca della libertà*, Stoccarda, Abrazos, 2012.
- Farris Thompson, Robert, *Tango: storia dell'amore per un ballo*, Roma, Elliot Edizioni, 2007.
- Ferrari, Lidia, *Tango: i segreti di un ballo*, Roma, Gremese, 2013.
- Gonzalez, Mike - Yanes, Marianella, *Tango: sex and rhythm of the city*, London, Reaktion Books, 2013.
- Guzzo Vaccarino, Elisa, *Il tango*, Palermo, L'Epos, 2010.
- Haim, Burstin, *Il Tango ritrovato: un diario di viaggio nel tango di oggi*, Roma, Donzelli, 2008.

<sup>67</sup> Lolli, Patricio, intervista rilasciata all'autrice, Bologna, dicembre 2015.

<sup>68</sup> Cuello, Leonardo, intervista rilasciata all'autrice, Modena, novembre 2015.

- Hess, Rémi, *Tango*, a cura di Fulvio P. Palese, Bari, Besa, 1997.
- Kaltenbrunner, Thomas, *Contact improvisation: moving, dancing, interaction: with an introduction to new dance*, Aachen, Meyer & Meyer Sport, 1998.
- Lima, Nicanor M., *Tango argentino de salón*, Buenos Aires, s.e., 1916.
- Merritt, Carolyn, *Tango Nuevo*, Gainesville, University Press of Florida, 2012.
- Montenegro, Rafael Flores, *El tango, desde el umbral hacia dentro*, Buenos Aires, Fabro, 2012.
- Muraca, Elisabetta, *Il Tango. Sentimento e filosofia di vita*, Milano, Xenia, 2000.
- Muraca, Elisabetta, *Nell'abbraccio del tango. Il mondo delle milongas di Buenos Aires*, Milano, Xenia Edizioni, 2008.
- Pappacena, Flavia, *La danza classica tra arte e scienza*, Roma, Gremese, 2014.
- Pelinski, Ramón (a cura di), *El tango nómade: ensayos sobre la diáspora del tango*, Buenos Aires, Corregidor, 2000.
- Porciatti, Gianna (a cura di), *Il Grande libro del ballo*, Firenze, Giunti, 2008.
- Salas, Horacio, *Il Tango*, Milano, Garzanti Editore, 1992.
- Savigliano, Marta, E., *Tango and the political economy of passion*, Boulder, Colorado, Westview Press, 1995;
- Serebrennikov, Nikolaj, *La tecnica del passo a due*, a cura di Odoardo Maria Bordoni, Roma, Gremese, 2004.
- Vega, Carlos, *El Origen de las danzas folclóricas*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956.

### Articoli

- Olszewski, Brandon, *El Cuerpo del Baile: Kinetic and Social Fundaments of Tango*, in «Body & Society», vol. XIV, n. 2, giugno 2008, pp. 63-81.
- Taylor, Julie., *Death Dressed as a Dancer. The Grotesque, Violence and The Argentine Tango*, in «The Drama Review», vol. DVII, n. 3, autunno 2013, pp. 117-131: p. 124.
- Verdecchia, Guglielmo, *Tango's Cross-Cultural Dance*, in «Canadian Theater Review», n. 139, e 2009, pp. 17-24.

### Interviste

- Cuello, Leonardo, Modena, novembre 2015 (comunicazione personale).
- Frumboli, Mariano “Chicho”, in Guzzo Vaccarino, Elisa, *Il tango*, Palermo, L'Epos, 2010.
- Lolli, Patricio, Bologna, novembre 2015 (comunicazione personale).
- Morani, Fernando, Bologna, dicembre 2015 (comunicazione personale).
- Naveira, Gustavo, in Guzzo Vaccarino, Elisa, *Il tango*, Palermo, L'Epos, 2010.
- Salas, Fabián, in Guzzo Vaccarino, Elisa, *Il tango*, Palermo, L'Epos, 2010.
- Zotto, Miguel Ángel, intervista rilasciata nell'ambito dell'iniziativa *Tengo una*

*pregunta para vos*, promossa da Pepa Palazòn, Amsterdam, 29 dicembre 2012, online: [www.youtube.com/watch?v=JA7q8LpPzbY](http://www.youtube.com/watch?v=JA7q8LpPzbY).

Zotto, Miguel Ángel, intervista rilasciata per il *Tango Magazine*, Milano, 21 marzo 2014, online: [www.youtube.com/watch?v=jOB0g5P813o](http://www.youtube.com/watch?v=jOB0g5P813o).

#### **Film documentari:**

*El Tango, los secretos del baile*, Autore non indicato, online: [www.youtube.com/watch?v=Lrmz9O263P](http://www.youtube.com/watch?v=Lrmz9O263P).

*The Heart of Tango*, Johnny Robinson, 2007, online: [www.youtube.com/watch?v=UqC5ZqRAQuQ](http://www.youtube.com/watch?v=UqC5ZqRAQuQ).

#### **Sitografia:**

[www.gustavoygiselle.com](http://www.gustavoygiselle.com) (sito internet ufficiale di Gustavo Naveira e Giselle Anne).

[www.leonardocuello.com/2011/11/tetralogia/](http://www.leonardocuello.com/2011/11/tetralogia/) (sito internet ufficiale di Leonardo Cuello).

[www.todotango.com](http://www.todotango.com) (sito internet dedicato al tango argentino dichiarato di interesse nazionale dal Governo argentino).

# Visioni



**Intorno a un saggio di Katherine Dunham:  
*The Negro Dance* (1941)**

**Introduzione a *The Negro Dance***  
di Rossella Mazzaglia

**The Negro Dance**  
di Katherine Dunham

**Katherine Dunham, antropologa della danza**  
di Cristiana Natali

**Anthropologist, Ethnologue, Dancer, Creator of the Dunham  
Technique, Choreographer, Scholar, Activist and Humanist:  
Katherine Dunham**  
di Marie-Christine Dunham Pratt





Rossella Mazzaglia

## Introduzione a *The Negro Dance*

In occasione della Giornata della Danza Nazionale, nel 2012, negli Stati Uniti vengono realizzati e messi in circolazione quattro francobolli raffiguranti artisti di rilievo nazionale. Tra i soggetti prescelti, anche Katherine Dunham viene commemorata e celebrata come figura simbolo della danza americana. La fama dell'artista, legata tanto alla creazione coreografica e alla formazione di una tecnica originale, quanto all'inedito approccio antropologico e all'impegno sociale manifestato in vita, non trova, tuttavia, nel nostro paese, pressoché riscontro nella storiografia di danza. Basti guardare, velocemente, alle principali storie della danza italiane: nella sua monumentale *Storia della danza* (1983), Gino Tani si limita a menzionarla tra i «maestri folclorici della 'black dance'»<sup>1</sup> al fianco di Lester Horton, José Limon e Pearl Primus. Nella *Storia Universale della danza* (1985), Calendoli ne ricorda, invece, la prospettiva antropologica e cita l'introduzione di Claude Lévi-Strauss del suo *Vodu. Le danze di Haiti*, pubblicato nel 1947 in inglese e spagnolo, nel 1950 nell'edizione francese (cui fa riferimento lo scritto di Lévi-Strauss) e, poi, tradotto in italiano nel 1990. Afferma, tuttavia, che «i suoi balletti sono una creazione individuale, sorretta anche da criteri estetici, e [che] basta questo a trasferirli, almeno per una parte, nell'ambito di una cultura orchestica europea»<sup>2</sup>.

Per quanto sincretica possa essere l'arte della Dunham, il passaggio da fenomeno discutibilmente di folclore a espressione di un sapere orchestico europeo sembra similmente legato a una difficoltà interpretativa riconducibile a

uno sguardo eurocentrico. Implicito nell'affermazione di Calendoli è, tra l'altro, lo svilimento dell'aspetto estetico delle coreografie africaniste, che ripropone una delle argomentazioni della critica teatrale americana della prima metà del secolo. Anche laddove l'artista è stata in seguito «recuperata», la sua figura è rimasta, in linea di massima, al margine rispetto al cambiamento intrinseco nella danza occidentale, estromessa dal novero delle principali protagoniste del secolo e limitatamente menzionata con riferimento, comunque, alla black dance.

Diversa è, invece, l'enfasi data alla Dunham nel terzo volume della *Storia della danza in Occidente* (2016), curato da Alessandro Pontremoli. In un capitolo sulla black dance firmato da Emanuele Giannasca, leggiamo, infatti, del suo primato all'interno di una black dance intesa come «momento determinante per lo sviluppo artistico e culturale della *modern dance* americana», cui «le prime forme coreiche» avrebbero apportato un «contributo notevole»<sup>3</sup>. Per quanto introduttivo, il saggio registra un cambiamento significativo di prospettiva, che si pone sulla linea delle ricerche da tempo mosse, negli Stati Uniti, dagli studiosi afroamericani per un pieno apprezzamento dell'influenza giocata dai pionieri della black dance sulla danza moderna. Un'influenza, peraltro, facilmente intuibile se si pensa al sostrato antropologico della Dunham, come al suo ripetuto e convinto inserimento di movenze tratte da balli popolari dentro strutture coreografiche astratte che unirono, *ante litteram*, «arte alta» e «arte bassa».

Anche una centralità che smargina, dunque, oltre la black dance motiva la pubblicazione su «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni» del saggio di Katherine Dunham *The Negro Dance* nella versione edita negli anni Quaranta (poi parzialmente inserita nella ricca antologia *Kaiso! Writings by and about*

<sup>1</sup> Tani, Gino, *Storia della danza dalle origini ai nostri giorni*, Firenze, Olschki Editore, 1983, p. 1301.

<sup>2</sup> Calendoli, Giovanni, *Storia universale della danza*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1985, p. 255.

<sup>3</sup> Giannasca, Emanuele, *La black dance*, in Alessandro Pontremoli, *Storia della danza in Occidente. Tra Novecento e Nuovo Millennio*, Roma, Gremese, 2016, p. 39.

Katherine Dunham, a cura di VèVè A. Clark e Sara E. Johnston, nel 2005)<sup>4</sup>. Nonostante alcuni tagli al manoscritto, la scelta delle omissioni è riconducibile all'autrice per la prima edizione, in cui è presente anche l'accurata descrizione della danza *beguine* conosciuta nella Martinica. Completa questo breve dossier una postfazione di Cristiana Natali, alla quale si deve un capitolo dedicato alla Dunham nel suo *Percorsi di antropologia della danza*<sup>5</sup>, che ne testimonia il maggiore riconoscimento nell'ambito degli studi di antropologia rispetto alla storiografia italiana di danza. Il testo *The Negro Dance*, d'altro canto, è principalmente un saggio di antropologia culturale. Infine, una biografia sintetica che registra i principali successi e riconoscimenti della Dunham è allegata, per gentile concessione, dalla figlia dell'artista, Marie-Christine Dunham Pratt.

*The Negro Dance* è, però, anche un documento importante per avvicinare il *background*, le idee e le competenze che, in quest'artista, hanno preparato il terreno per la fondazione di una scuola teatrale e dei centri da lei diretti; è una necessaria premessa alla comprensione del valore del suo contributo coreutico, che anticipa gli sviluppi teorici degli studi culturali sugli Afroamericani e dei *dance studies*. È, inoltre, uno strumento introduttivo al paradigma metodologico della «ricerca-pro-performance»<sup>6</sup> messo in campo dalla

<sup>4</sup> Dunham, Katherine, *The Negro Dance*, in Brown, Sterling A. - Davis, Arthur P. - Lee, Ulysses (a cura di), *The Negro Caravan. Writings by American Negroes*, New York, Dryden Press, 1941, pp. 990-1000. Si ringrazia Marie-Christine Dunham Pratt per il consenso alla pubblicazione e Lynn Garafola per la collaborazione nel reperimento della fonte e dei contatti.

<sup>5</sup> Natali, Cristiana, *Percorsi di antropologia della danza*, Milano, Cortina Libreria, 2009.

<sup>6</sup> Johnston, Sara E., *Introduction. Diamonds on the Toes of Her Feet*, in Clark, VèVè A. - Johnston, Sara E. (a cura di), *Kaisol!*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2005, p. 6. Il testo recita "research-to-performance methodology", indicando una direzionalità della ricerca verso la performance, piuttosto che una intenzionalità. Non trovando migliore soluzione, si è comunque preferito renderlo in questo caso con "ricerca-pro-performance",

Dunham.

Come spiega Stefano De Matteis nella postfazione a *Vodu. Le danze di Haiti*, Dunham ha usato, infatti, l'antropologia «per elaborare una pratica che fosse rivitalizzatrice per se stessa e la sua danza grazie a quei riferimenti prima di tutto tecnici che a mano a mano venivano riscritti»<sup>7</sup>. Anche la riproposizione di elementi tecnici di matrice popolare non è, comunque, fine a se stessa: spesso criticata per la sensualità delle sue coreografie (a fronte dei danzatori modernisti), oppure, per la stessa ragione, giudicata di una selvaggia naturalezza, Dunham spiega, piuttosto, che la «similarità nella funzione del movimento» legittima il passaggio delle forme tra culture differenti.

What would be the connection between the carnival dances, whose function is sexual stimulus and release, and almost any similar situation in a Broadway musical, for example, the temptation scene on the River Nile in *Cabin in the Sky*? It would be the similarity in function, and through this similarity in function the transference of certain elements of form would be legitimate.<sup>8</sup>

Lo sfaccettato percorso di Katherine Dunham meriterebbe, quindi, uno studio che solo un'impresa di gran lunga più ampia potrebbe restituire, senza cedere a un'enfasi parziale sulle sue produzioni coreografiche, sulla tecnica, sulle qualità di performer, sui contributi da antropologa o, ancora, sull'approccio metodologico nel suo insieme. In queste pagine mi limito ad accennare alla

per non perdere il nesso che unisce i due termini dell'impostazione metodologica di Katherine Dunham.

<sup>7</sup> De Matteis, Stefano, *Postfazione*, in Katherine Dunham, *Vodu. Le danze di Haiti*, Milano, Ubulibri, 1990, p. 74.

<sup>8</sup> Dunham, Katherine, *The Anthropological Approach to the Dance*, dimostrazione-spettacolo tenuta all'Università della California nel 1942, ora pubblicata in Clark, VèVè A. - Johnston, Sara E. (a cura di), *Kaisol!*, cit., p. 513.

complessità della sua esperienza, traendo spunto dalla storia personale e artistica della Dunham precedente alla pubblicazione di *The Negro Dance*, per collocarne l'azione e le parole nel periodo storico, oltre che nelle vicende biografiche che la riguardano fino agli inizi degli anni Quaranta.

*Nessi tra biografia e storia culturale.*

Alle soglie dei trent'anni, Dunham ha alle spalle una giovinezza che l'ha fortemente esposta alla razzializzazione della società americana, sin dai rapporti familiari, per la differente pigmentazione della pelle della madre franco-canadese e del padre malgascio. A quattro anni, dopo la morte della madre e l'affidamento temporaneo alla zia paterna, si trasferisce nei ghetti neri di Chicago, da cui il matrimonio con una donna di pelle più chiara aveva consentito al padre di evadere, per fondare la propria famiglia nei sobborghi. Vive il pendolarismo che dal ghetto la riporta tutti i giorni alla città, dove la zia la tiene con sé nel centro estetico, frequentato da una clientela bianca, che gestisce fino alla chiusura, indirettamente causata dagli scontri per alloggi e lavoro delle ingenti masse di neri del Sud che invadono le metropoli industriali durante la prima *Great Migration*.

Ci racconta Dunham, in *A Touch of Innocence*, che le tensioni razziali prima percepite come estranee alla propria quotidianità filtrano nella vita della zia e, di riflesso, dei nipoti, attraverso la negazione progressiva di "privilegi" e di abitudini consolidate, fino all'erosione delle condizioni stesse di sussistenza, inizialmente consentite ad alcuni Afroamericani che lavoravano a contatto con i bianchi. Per quanto probabilmente romanzato, il ricordo registrato dalla Dunham nella sua autobiografia è il primo di una progressiva presa di coscienza degli effetti della discriminazione che la renderà particolarmente attiva nella difesa dei diritti civili; è il primo momento in cui, con il senno del poi, riconosce che il

colore della pelle non è un dato fisico personale, bensì una questione sociale che ricade sulla libertà individuale<sup>9</sup>.

Lontana dai luoghi di un'infanzia complicata, va incontro al progressismo di una Chicago che, negli anni Trenta, si trasforma nel secondo polo della *New Negro Renaissance* dopo New York. Non solo sede di studio, la città diventa occasione di frequentazioni stimolanti sul piano intellettuale, cui la giovane Dunham è esposta attraverso il filtro e la protezione del fratello maggiore, Albert Dunham jr, accademico promettente e sua guida<sup>10</sup>. Dentro questo universo culturale, al tempo stesso ricco e complicato, l'antropologia le offre un metodo e una chiave di lettura per trovare una propria voce e dei mezzi di comprensione che si ancorano fortemente alle esperienze di danza. Nel 1928, iscrivendosi all'Università di Chicago nell'anno di fondazione della cattedra di Antropologia (così separata da Sociologia), Dunham scopre, infatti, una scuola di pensiero che sostiene la visione culturale, e non biologica, della differenza etnica. Mentre cresce in una società che discrimina i rapporti umani sulla base del colore della pelle, è esposta all'eredità di Franz Boas, padre dell'antropologia americana, che nega la correlazione tra inferiorità o superiorità culturale e distinzione razziale su basi genetiche.

Dunham cerca di declinare gli strumenti universitari in una ancora inedita antropologia della danza. Ripensando, a posteriori, ai primi anni di College, ricorda, infatti, sia il fastidio probabilmente arrecato a colleghi e

<sup>9</sup> Katherine Dunham, *A Touch of Innocence. Memoirs of Childhood*, Chicago e Londra, The University of Chicago Press, 1959, part. pp. 38-69.

<sup>10</sup> Il fratello maggiore ha un ruolo molto importante nella vita di Katherine, anche per l'assenza di riferimenti parentali esemplari. L'affetto e l'ammirazione la portano a emulare il modello e a soffrire, di conseguenza, anche per la perdita di un punto di riferimento, quando le vicende razziste vissute in prima persona da Albert lo spingono a isolarsi dal mondo e a chiudersi in un'alienazione mentale che ne causerà l'internamento in manicomio fino alla morte per suicidio.

docenti per i continui ritardi alle lezioni, dovuti alla sua attività “non accademica”, sia i costanti tentativi di torcere e appigliare qualsiasi argomento, e materia, alla comprensione di quest’arte. Proprio depistando ed estendendo l’insegnamento universitario, capisce che la danza può essere rapportata ad altri fattori sociali e che bisogna osservare la funzione e le motivazioni del movimento ben oltre la forma manifesta.

Nella seconda metà degli anni Trenta, compie quei viaggi di studio che alimenteranno poi la creazione coreografica e la scrittura: nel 1935, si reca nel villaggio giamaicano di Accompong<sup>11</sup> e, nel 1936, per 18 mesi è ad Haiti per la tesi di dottorato. L’osservazione, la partecipazione e l’elaborazione dei rituali la riportano a pensare le proprie origini, a ricercare i nessi perduti con una cultura atavica. È, anzi, accolta tra gli officianti delle cerimonie religiose anche in virtù della comune provenienza dall’Africa, come potenziale tramite verso quei paesi del Nord America in cui il credo nelle antiche divinità si è ormai spento. Sebbene il suo scopo sia l’analisi, la differenziazione e la classificazione delle danze all’interno di società semplici che le sono inizialmente estranee, Dunham può così vivere, dall’interno, delle esperienze partecipate e cogliere forma coreografica, significato psicologico e sociale, organizzazione e funzione delle danze religiose e secolari<sup>12</sup>. Di ritorno a casa, il rigore scientifico delle sue ricerche è traslato nelle trasposizioni estetiche dei balli conosciuti, decontestualizzati e coniugati con altre tradizioni.

Prima e dopo i soggiorni di studio, si dedica, infatti, anche alle tecniche occidentali di danza, dal balletto alla modern dance, vedendo in esse uno strumento utile all’espressione individuale, da piegare, però, alla poliritmia e flessibilità del corpo nero. Le sue molteplici identità, vissute

dapprincipio conflittualmente, si coniugano, quindi, tanto nel lavoro artistico, che porta le tracce delle ricerche scientifiche, quanto nella capacità di osservare e descrivere le danze dei paesi che visita. Come l’occhio dell’artista scruta e va a fondo nella comprensione delle forme di danza, così la competenza dell’antropologa esplora la forma, per cogliere la funzione culturale di passi, gesti, rituali nei luoghi conosciuti per esperienza diretta, particolarmente le Indie occidentali, cui anche *The Negro Dance* è dedicato. Dunham le avvicina attraverso lo sguardo straniato di chi, cresciuto in una società urbana, scopre per la prima volta comunità dall’organizzazione quasi tribale, ma anche di chi, nell’ancora pulsante eredità africana, intravede i segni tangibili di una comune appartenenza da ricostruire per attestare la dignità artistica dell’arte nera. Primo punto per delineare un ritratto di Katherine Dunham è, perciò, l’inscindibilità di biografia scientifica e artistica nella cornice dei movimenti socio-culturali e di danza afroamericani della prima metà del secolo scorso.

### *La black dance nell'ondata della New Negro Renaissance*

Negli anni Quaranta, la black dance è emersa all’attenzione del pubblico da un solo decennio, nonostante la ricchezza dei balli sociali di matrice africanista e la loro progressiva influenza nell’ambito teatrale e di danza. In continuità con i temi del Minstrel Show ottocentesco, fino almeno agli anni Venti, gli artisti afroamericani sono, anzi, chiamati a esibirsi in ruoli stereotipati, quali selvaggi, imbroglioni o buffoni. Dal punto di vista drammaturgico, la situazione non cambia, se pensiamo a *L’imperatore Jones* di Eugene O’Neill, andato in scena a New York nel 1920. Anche Josephine Baker, ammirata soprattutto in Francia, conferma questa proiezione, esibendosi in costumi succinti con piume e banane attorno ai fianchi.

Eppure, come in altri ambiti culturali, anche nella danza degli anni Venti si

<sup>11</sup> Cfr. in merito, Dunham, Katherine, *Katherine Dunham’s Journey to Accompong*, New York, Henry Holt, 1946.

<sup>12</sup> Dunham, Katherine, *The Anthropological Approach to the Dance*, cit., p. 512.

registrano dei cambiamenti. Di particolare rilievo è l'attività di Hemsley Winfield, direttore del Negro Dance Theatre Group di Harlem e, nel 1931, del primo "concerto" nero americano con coreografie dello stesso Winfield e di Edna Guy. I risultati performativi acquistano un valore aggiunto se confrontati con le limitatissime possibilità di studio dei danzatori afroamericani, tanto più se di pelle particolarmente scura e, pertanto, non mimetizzabili con stranieri di altre provenienze. La stessa Guy, aiutata economicamente da Ruth St. Denis, riesce a studiare danza frequentando classi individuali, quasi un lusso (complicato da sostenere per lei e impossibile per altri), pagato al prezzo di servizi domestici. Non è comunque ammessa nella compagnia, per evitare il rischio di tensioni indotte dalla sua presenza nella condivisione paritetica degli spazi alberghieri o sulla scena.

La formazione di Katherine Dunham, da questo punto di vista, è piuttosto singolare e probabilmente dovuta anche alla sua carnagione: è, infatti, l'unica studentessa afroamericana a frequentare una scuola bianca di balletto e danza moderna e, nel 1930, ad avviare una compagnia di danzatori neri, seppure di brevissima durata, assieme al poeta e danzatore bianco Mark Turbyfill, cui segue la fondazione di una scuola di danza in un quartiere nero di Chicago, il Negro Dance Art Studio. Intanto, si esibisce in *Fantasia Negre*, sulle coreografie della sua insegnante di balletto, Ludmilla Speranzeva, e in *La Guiblesses* per le coreografie di Ruth Page, nel 1933. Come per pochi altri performer afroamericani, tuttavia, l'inserimento momentaneo in spettacoli misti è condizionato alla presenza, nella trama, di personaggi chiaramente neri. I primi spettacoli di Edna Guy, Hemsley Winfield e della stessa Dunham non indicano, pertanto, solo l'affermazione degli artisti afroamericani sulla scena americana, che nei fatti era ancora tutta da negoziare, quanto un'emancipazione dalla specificità "di colore" dei ruoli rappresentabili.

Nel 1937, al rientro da Haiti, Dunham si esibisce a New York in una serata

dedicata ai coreografi afroamericani (*Negro Dance Evening*) e, subito ammirata, viene chiamata in altri teatri newyorchesi, prima di diventare direttrice della sezione di danza nera del Progetto Teatrale Federale di Chicago. In particolare, in questo periodo crea la coreografia *L'Ag'Ya*, in cui i balli conosciuti nei Caraibi sono trasposti fuori dei contesti di origine e con la partecipazione di una cinquantina di non professionisti<sup>13</sup>. Nel linguaggio, mescola ora sempre più elementi africanisti ed europeisti, attraverso l'uso crescente delle percussioni.

In questi stessi anni, si reca spesso al Cube Theatre, epicentro culturale in cui gravitano personalità come Alain Locke o lo scrittore James T. Farrell, e dove sente di essere parte di quella corrente che si era mossa ad Harlem, al ritmo del jazz, e che ora investiva anche loro, danzatori, pittori, intellettuali di Chicago: «We were the prime motivators of the 'New Negro' rage. It was more than a vogue. In Chicago we were inundated by media waves [...] even without realizing it we were touched by them. More than that, we felt *ourselves* to be the New Negro»<sup>14</sup>. Mentre si nutre di quest'inedita consapevolezza, Dunham si arricchisce dell'amichevole confronto con Erich Fromm e lavora con il futuro marito, John Pratt (costumista e scenografo per *L'Ag'ya*), con cui, nonostante le maldicenze verso una coppia mista, si apre a nuove conoscenze nella società benestante della città.

Il cammino nella danza di Katherine Dunham incrocia, quindi, la marcia degli intellettuali del New Negro, riassunta nell'omonima antologia di scritti raccolta da Alain Locke nel 1925, su cui si fonda il movimento culturale della *Harlem Renaissance*, che comporta, di per sé, una ricerca linguistica esterna alle tecniche del *mainstream* culturale americano. Come

<sup>13</sup> Una breve descrizione della coreografia e delle condizioni di produzione e circuitazione si trova in Dunham, Katherine, *Survival. Chicago after the Caribbean*, in Clark, VèVè A. - Johnston, Sara E. (a cura di), *Kaiso!*, cit., pp. 89-100, *passim*.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 110.

spiega Dunham in dichiarazioni del tempo:

Realizing that the amalgamation of the Negro into white America has in a large measure brought about a complete lack of contact with those things which were racially his, I have recently begun an intensive study of the Negro under other less absorbing cultural contacts; in the West Indies the French, Spanish and English influence have been of far less importance than that of the American in this country. In the recreational and ceremonial dances of the island peasantry are preserved the dance forms which are truly Negro.<sup>15</sup>

Per ricominciare a vedersi e per costruire i contorni della propria immagine, l'antropologa, ancor prima che la danzatrice, si cala dunque nel rituale di matrice africanista, dove elabora un processo di educazione del proprio corpo di danzatrice, reso necessario dalla primitivizzazione degli spettacoli di Broadway, che richiama i meccanismi linguistici esaminati da Franz Fanon in Francia. Di fatti, nella prima parte del secolo scorso, nel rivolgersi a uno straniero di un paese del Nord, quale un tedesco o un russo, i francesi, pur gesticolando e semplificando il linguaggio, si guardavano bene dal dimenticare che costui possedeva una lingua propria e forse un'istruzione, come invece avveniva regolarmente per gli interlocutori neri, quasi non venissero anch'essi da una cultura e non avessero passato: «Forse è proprio qui che si può scorgere l'origine degli sforzi dei Neri contemporanei: provare a ogni costo al mondo bianco l'esistenza di una civiltà nera»<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Dunham, Katherine, *The Future of the Negro in the Dance*, in «Dance Herald», marzo 1938, p. 5, ora in Fauley Emery, Lynne, *Black Dance in the United States from 1619 to 1970*, Palo Alto (California), National Press Books, 1972, p. 253.

<sup>16</sup> Fanon, Frantz, *Pelle nera, maschere bianche*

Anche il buffone e il selvaggio degli spettacoli degli anni Venti e Trenta sono il riflesso performativo di una lingua storpiata, imposta dall'esterno per fissare e imprigionare il performer nero, anch'egli «vittima di un *apparire* di cui non è responsabile»<sup>17</sup>. La ricerca di un nuovo corpo scenico si lega, quindi, alla volontà di mettere in luce "l'elemento pensante" del nero di cui parla W.E.B Du Bois, attraverso il recupero di una memoria storica e di una tradizione che passi dalle tecniche e dalle forme di danza. Se la Dunham School of Dance nascerà a New York nel 1945, alla fine degli anni Trenta l'intenzione che muove l'artista è, in tal senso, già chiara ed esplicita, come emerge da un'intervista rilasciata all'«American Observer»:

To establish a well-trained ballet group. To develop a technique that will be as important to the white man as to the Negro. To attain a status in the dance world that will give to the Negro dance-student the courage really to study, and a reason to do so. And to take *our* dance out of the burlesque – to make it a more dignified art.<sup>18</sup>

Sarebbe tuttavia riduttivo considerare questo approccio alla performance come una semplice derivazione del movimento del New Negro, che certamente lo sottende, ma che predilige altre forme artistiche e sdegnava la danza, perché schiacciata su una presunta spontaneità e sull'apparenza corporea. Come evidenzia Julia L. Foulkes:

Dance had an uneasy place in this debate. As a social activity, dance exemplified the gaiety and sensuality that most African American critics and intellectuals wanted to offset; as

(1952), Milano, Tropea Editore, 1996, p. 29.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>18</sup> Katherine Dunham, citata in Orme, Frederick L., *The Negro in the Dance*, in «American Dancer», marzo 1938, p. 46, ora in Fauley Emery, Lynne, *Black Dance in the United States from 1619 to 1970*, cit., pp. 257-258.



an art form, it had a bodily basis that seemed to overwhelm the possibility of intellectual motivation and purpose. Even in the serious, rigorous realm of the new modern dance, the predominance of women may also have precluded its inclusion in the conceptions of African American arts promoted by educated, mostly male, middle- and upper-class black Americans such as Du Bois, Locke, Schuyler, and Hughes.<sup>19</sup>

Dunham anticipa, perciò, i tempi nel pensare una ricostruzione dell'immagine del performer nero che disciplini ed esibisca il corpo, accogliendo persino elementi tribali e sensuali rispetto agli stilemi modernisti. Intercetta le spinte culturali del tempo, ma ne amplia il raggio d'azione fino a contraddirne i mezzi. Aprendosi, poi, a culture di danza differenti, da quelle caraibiche a quelle nord-americane, rigetta i limiti estetici delle categorizzazioni tra generi ed esprime appieno, piuttosto, la duplicità dell'anima del popolo nero.

Per l'inizio degli anni Quaranta, la danza è ormai la sua professione, cui affianca ora la ricerca antropologica in maniera meno sistematica. Al crescere del successo di critica e pubblico, non si esauriscono, però, le difficoltà concrete con cui la compagnia è costretta a scontrarsi quotidianamente. Dunham sente di camminare ancora su un terreno minato, come scrive nella sua autobiografia inedita di questi anni, non a caso titolata *Minefield*. E mentre la sua tecnica si trasforma, acquisendo sempre più i tratti di una tecnica universale, continua il corpo a corpo tra professionismo, immagine artistica, stereotipi e discriminazione<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Foulkes, Julia L., *Modern Bodies. Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2002, p. 53.

<sup>20</sup> In un'intervista April Berry, danzatrice riconosciuta della tecnica Dunham, ha così risposto in merito alla domanda se si potesse parlare di una «world dance technique»: «from my experience I believe that Miss Duham might

### *Scrittura e prospettive teoriche*

Nonostante la marginalizzazione degli artisti afroamericani e la settorialità degli studi a loro dedicati, Katherine Dunham è indubbiamente la danzatrice della prima metà del secolo scorso di cui abbiamo più fonti. Oltre al carisma, al successo e all'apprezzamento critico, questo risultato deriva dall'ampia mole di scritti che essa stessa ha pubblicato, creando «the most substantial documentation of her life and her work. The numerous books and articles she wrote recount her career in more detail than that of any other black concert dancer of the early twentieth century»<sup>21</sup>. Possiamo perciò leggere la sua produzione all'interno del progetto culturale finora delineato, per il riconoscimento culturale della danza, ma anche come l'eredità di una secolare pratica di trasmissione della memoria orale; come la necessità condivisa da un popolo, inchiodato ad una presunta primitività e che, sin dal '700, ha provato a raccontare una contro-storia rispetto alle svilenti cronache ufficiali. Dalle

say that it is a world dance technique. However, some people view it as an American dance technique. But again, this depends on who you study with and what they bring from their background and training. I teach it as an important American modern dance technique, rooted in Black culture. And, I've talked to people in Senegal who refer to Dunham technique as 'our African ballet'. When I was in Cuba, they called it a 'contemporary' dance technique» (April Berry in *Legacy, Evolution, and Transcendence in The Magic of Katherine Dunham*, in *Talking Black Dance: Inside Out, Outside In*, numero monografico di «Conversations accross the field of Dance Studies», Society of Dance History Scholars, vol. XXXVI, 2016, p. 16.).

<sup>21</sup> Perpener III, John O., *African-American Concert Dance. The Harlem Renaissance and Beyond*, Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 2001, p. XI. Oltre alle fonti edite cui si è fatto riferimento in questo saggio, molti sono i materiali audio-visivi e le fonti inedite che si trovano negli archivi dell'Università di Carbondale, in Illinois (sede dell'archivio più completo), alla Library of Congress di Washington, alla biblioteca del Museo di storia del Missouri e alla New York Public Library di New York.

memorie dei pochi schiavi che, andando contro la legge, impararono a leggere e scrivere, fino alle celebri narrazioni dei pensatori abolizionisti, l'autobiografia ha assunto un valore politico nella tradizione letteraria afroamericana. Non sono rari i casi di intellettuali che ne scrissero più di una. Pensiamo alle tre autobiografie pubblicate da Frederick Douglass nell'Ottocento, come, nel Novecento, ai testi lasciati dalla stessa Dunham, segno di un'esigenza di rivalsa e di condivisione che l'artista mette in campo in prima persona con la parola e l'azione.

Anche *The Negro Dance* impone una contestualizzazione storica: ripercorrendo passo passo lo scritto, vi ritroviamo un meccanismo associativo tra genealogia africanista e contemporaneità che alimenta la ricerca-pro-performance cui accennavamo inizialmente<sup>22</sup>. Consapevole della differenza tra società urbanizzate e semplici, Dunham si avvicina, pertanto, a culture da lei stessa definite esotiche e, perciò, "altre" rispetto alla vita e ai costumi culturali nordamericani, per arrivare a congiungere il suo essere moderno con queste espressioni culturali primitive nella pratica artistica. Le tradizioni dei balli caraibici, tramutate in strumenti compositivi, finiscono sulla scena per esibire così un'origine che il presente ha eclissato e modificato, incastrato in un'immagine senza storia o, altrimenti, sbiancata.

Nell'incipit dello scritto, Dunham menziona, infatti, l'impatto della colonizzazione sulle tradizioni africane preservate nei Caraibi, notando la differenza tra le comunità isolate

dell'entroterra, che hanno conservato forme e strutture organizzative semitribali, e i centri urbani. E ricorda che, seppure in maniera meno eclatante, «anche il Nord America fornisce materiale d'osservazione». Secondariamente, riporta lo sguardo sul Nord America e, da etnologa, osserva i riti religiosi della città, laddove l'ideologia è cristiana ma la forma richiama la matrice africanista. Progressivamente, arriva a osservare le similarità tra i balli sociali in voga nella New York degli anni Venti e Trenta, come il diffusissimo Lindy Hop, e i balli giamaicani da lei studiati in loco. Afferma che «modelli e movimenti erano fundamentalmente familiari ai negri americani, in quanto parte di una lunga tradizione di danze popolari» e ciò non solo per il Lindy Hop, ma anche nel confronto tra il Big Apple ballato al Savoy Ballroom di Harlem e la Jumba delle isole caraibiche. Dall'analisi antropologica nei luoghi esotici delle Indie occidentali a quella etnologica nelle forme di balli sociali e religiosi delle città nordamericane, attraverso la ricostruzione di similitudini formali, Dunham delinea una genealogia africanista che travalica i diversi sviluppi storici indotti dalle «pressioni sociologiche», dai processi di industrializzazione e dalla «posizione della cultura nera nella società americana».

Mostra, in seguito, come questo dato di appartenenza vada riposizionato all'interno della reciprocità di rapporto tra tradizione teatrale nera e bianca, in vista di un progressivo riconoscimento della propria cultura. In maniera pacifica e non conflittuale, le forme teatrali diventano, perciò, lo specchio tanto della duplice essenza dell'Afroamericano, quanto di una duplicità del bianco nordamericano. Se il nero aveva preso in prestito i passi della quadriglia, i teatranti del Minstrel Show (che comportava l'annerimento del viso degli interpreti bianchi, prima che a danzarlo fossero gli Afroamericani) avevano preso, infatti, a piene mani dalla tradizione culturale nera, pur storpiandola e restituendola secondo gli stereotipi allora in voga. Di questo siamo ormai consapevoli, ma è opportuno rimarcarlo, visto l'anticipo con cui Katherine

<sup>22</sup> Anche il titolo *The Negro Dance* rispecchia il periodo in cui è stato pubblicato il saggio e andrebbe tradotto in italiano "La danza del popolo nero" e non "La danza negra". Il termine "negro", in italiano, ha infatti una connotazione negativa, traducibile nell'inglese "niger". La parola inglese "negro", però, dagli anni Venti è utilizzata dalle avanguardie culturali americane con riferimento al popolo nero, a partire dal movimento della New Negro Renaissance finora discusso. Ha un valore semantico positivo, legato al processo di ricostruzione dell'immagine dell'Afroamericano come soggetto culturale.



Dunham lo sottolinea in *The Negro Dance*.

Nelle righe conclusive del saggio, Dunham identifica, infine, nel nero americano il garante della sopravvivenza delle forme di movimento africaniste, restando in linea con gli slogan sul New Negro da cui negli anni Sessanta prenderà, in parte, le distanze. In *Island Possessed*, ricorda, infatti, di avere in passato «praticato, predicato e vissuto» una “negritudine” di cui percepisce, ora, la ridondanza terminologica e la parzialità semantica, intravedendo in questo concetto il rischio di uno sminuimento dell'identità del nero:

Especially for English-speaking people it is hard not to feel undertones of nationalism and narcissism, and I do not admit to a spiritual or cultural poverty in black people which would make it necessary to coin a word or system of thinking of oneself outside the human division.<sup>23</sup>

Siamo nel 1969, in Senegal, e Dunham risponde, adesso, alle teorie del presidente senegalese Léopold Sédar Senghor sulla possibilità di pensare un nuovo umanesimo a partire dalla cultura nera, con una consapevolezza derivante forse anche dai movimenti sociali coevi. All'inizio degli anni Quaranta, il cambiamento di prospettiva verso il corpo danzante nero era, però, ancora tutto da impostare e divulgare e la parola d'ordine era dignità, piuttosto che universalità artistica. Il taglio che la studiosa e coreografa imprime a *The Negro Dance* è, perciò, anche un utile strumento di conoscenza storiografica del contesto culturale che lo sottende, oltre che il segno evidente di uno sguardo che, nell'affermazione di una soggettività artistica che si manifesta in tecniche corporee trasversali, precorre di diversi decenni gli sviluppi scientifici dei *cultural* e dei *dance studies*.

<sup>23</sup> Dunham, Katherine, *Island Possessed*, Chicago, The University of Chicago Press, 1969, pp. 4-5.

### ***The Negro Dance, di Katherine Dunham***

[...]

My personal observation has been that the French, on the whole, were less concerned with dominating culturally their colonial peoples than the English, and consequently the integrity of African culture and the sanctity of African religious tradition persists to a greater extent in, for example, Haiti and Martinique than in Jamaica or Trinidad. Even so, in the interior of most of the Islands of the Caribbean, one can still find African forms which have survived vigorously in the almost-tribal organization of isolated communities; and these forms are replaced more and more by European influences as one nears the relatively urban communities of the port towns.

Although the survival of African dances in their intact form is most typical of inland communities in the West Indies, North America also furnishes material for observation.

Early in the 19<sup>th</sup> century, soon after the Louisiana Purchase, slaves were allowed for the first time to assemble for social and recreational diversion. The most popular meeting place was a large open field at Orleans and Rampart, known as Congo Square. In earlier times the space has been a ceremonial ground of the Oumas Indians. Today, landscaped with palm trees, it forms a part of the municipal grounds called Beauregard Square. The Negroes, however, still speak of the place as Congo Square, in memory of the days when it was an open, dusty field, its grass worn bare by the stomping and shuffling of hundreds of restless bare feet. A century ago, slaves met there every Saturday night to perform the tribal and sexual dances which they had brought with them from the Congo.

Before the Civil War the Congo Dances were one of the unusual sights of New Orleans to which tourists were always taken. At times almost as many white spectators as dancers gathered for the festive occasions. That the Negroes had not forgotten their dances, even after years of repression and exile from their native Africa, is attested by descriptive accounts of the times. [...] Though discontinued during the war, the Congo Dances were again performed after the emancipation and were not entirely abandoned even two decades later, when a correspondent of the «New York World» reported: «A dry-goods box and an old pork barrel formed the orchestra». These were beaten with sticks or bones, used like drumsticks so as to keep up a continuous rattle, while some old men and women chanted a song that appeared to me to be purely African in its many vowelled syllabification. [...] In the dance the women did not move their feet from the ground. They only writhed their bodies

and swayed in undulatory motions from ankles to waist. [...] The men leaped and performed feats of gymnastic dancing. [...] Small bells were attached to their ankles [...]. I asked several old women to recite them (the words of the song) to me, but they only laughed and shook their heads. In their patois they told me – «No use, you would never understand it. *C'est le Congo!*».

According to Herbert Asbury\*, from whom the above description is taken, the favorite dances of the Negroes at the Congo Square were the Calinda and the Bamboula, both of which are still performed in Haiti. Both of these were, to be sure, embellished with copious borrowings from the French contredances, but in their fundamental pattern and movement were clearly African.

Still another instance emerges when we compare the following description by Père Labat, Jesuit missionary writing in 1742, of a dance performed in Santo Domingo, with dances performed on some of the islands of South Carolina.

The dancers are placed in two lines, facing each other, men on one side, women on the other. Those who are tired of dancing and the spectators form a circle about the dancers and drum players. The most skillful sings a song that he composes on the spur of the moment of whatever subject he deems fitting the refrain of which is sung by all the spectators and is accompanied by clapping of the hands. As for the dancers, they hold their hands a little like those who dance while playing castanettes [...] they jump, execute turns, approach within two or three feet of each other, retreat in cadence until the sound of the drum commands them to come together, beating their thighs together, that is, the men against the women.

Persons who have visited the islands off South Carolina have described dances in a manner as to call Père Labat's description strikingly to mind.

However, such a direct retention of African forms in North America is certainly the exception rather than the rule, and the West Indies are a more fertile field for the analysis of the survival of the dance in its shift from tribal to folk culture. Apart from the two extremes – the close-to-tribal organization of isolated interior communities and the cosmopolitanism of port rum-shops – the characteristic and predominant culture of the West Indies may be termed the folk stage of acculturation. Here the conflict between the disintegrating African traditions and the powerful European influences is still very active and

---

\* Asbury, Herbert, *The French Quarter*, New York, A. A. Knopf, 1936, Chapter VIII.

has resulted in many and varied attempts at compromise and resolution.

For one thing, it was inevitable that as Negroes became more and more induced into the religious practices of various European cultures; the dance and ceremonial forms which were an integral part of African religious practices would gradually become absorbed to some degree into the new religious life, and to a greater degree into the new secular life. Haiti, for example, offers an interesting instance of neatly combining Catholic and traditional African ideologies. Every *voudoun* ceremony begins with a Catholic litany which, once performed, is promptly forgotten for the remainder of the ceremony, which is almost purely African. Another example is that of associating the portrait of St. Patrick driving the snakes out of Ireland with Damballa, the traditional African snake-god. And this inverted interpretation is accomplished with apparently the greatest of ease!

In North America, however, there is less compromise and more real assimilation of African religious forms into European religious ideology. In 1938-39 I had occasion to direct a group in the Federal Writers' Project in an investigation of religious and magic cults in the city. Here, while the ideology was clearly and definitely Christian (with added flourishes), the entire pattern of religious behavior associated with it was almost as purely African. The rhythmic percussion-type hand-clapping and foot-stamping, the jumping and leaping, the "conversion" or "confession" in unknown tongues which is a form of possession or ecstasy (induced, in some cases by a circle of "saints" or "angels" closing in upon the person in rhythmic motion of a dance), the frequent self-hypnosis by motor-activity of the shoulders – all these African forms were present. This last type of movement, for example, is called "zepaules" in Haiti, and is formally recognized there as a basic dance movement of great ritualistic importance in *voudoun* practice. In general form, even in function, the motor activity connected with the religious expression of "storefront" churches in this country is strikingly similar to that of the Haitian peasant.

More often, however, the disintegration of African religious ideology under the impact of European influences led to the incorporation of the forms of its dance into secular dance. The West Indies, representing the stage of folk

culture in which such transitions are apparent, provides, once more, some excellent examples.

In the more formalized of secular dances, in the dance-halls at carnival time, the young people of Haiti perform what they refer to as *do-ba* dances, whose characteristic feature is a wave-like motion of the spine performed in a squatting position, back forward, body bent double. The *do-ba* begins in an erect position, but gradually, by a simultaneous forward movement of shoulders and back, is lowered until the dancer is in an almost squatting position. Anyone who has seen the dance to Damballa, snake-god of the Rada-Dahomey cult, will certainly recognize the secular *do-ba* as a derivative of the ritual in imitation of the undulations of the snake-god. In the ritual, the low squatting position is the climax of the dance and usually indicates a state of supreme religious ecstasy, bordering on or participating in a state of possession by the snake-god to whom the dance is sacred. In the secular dance, the climax of intensity is also reached at the same point, although, of course, the ecstasy is not, in these cases, of the religious impetus.

Another instance of the secularization of a religious ritual is the *bonga* or *banda* of Trinidad. My experience with this dance was when it was presented to me as a part of a funeral ritual. It has a definitely sexual character, in keeping with African philosophy which closely associates procreation with death, perhaps as a compensatory effort. I have been told, however, that the same general movements and patterns are freely incorporated into carnival dances also.

So far we have spoken first of the incorporation of African religious dance patterns into secular dance. It remains to consider the interaction of African secular dance with European secular dance. The *beguine*, which is practically the national dance of Martinique, is a striking example of just this type of combination.

There is not much variation. The *beguine* can be danced in two manners. One, a two-step with a very tricky little movement from side to side of the head and shoulders, while the lower body swings to each side on slightly bent knees. This is the *beguine* taken from the sixth figure of the *contre-danse* or *haute-taille*, Martinique version of the European *contre-danse* and quadrille. It is still the *beguine* of the salon, and now and then at the Boule Blanche a

couple will separate, and with mincing steps advance toward and recede from each other before closing in the conventional *beguine*. But that is rare. The real *beguine* of the Boule Blanche, the '*beguine-beguine*', is a work of muscular art, with no particular floor pattern [...]. Sometimes too, the *beguine* is more fundamental. As with the Negro Delsuc. Delsuc is black. He comes from St. Pierre. He has not long been in Fort de France, and the bright lights are a little intoxicating. But he dances the *beguine* as his grandfather danced the *Thum'bwa* – intensely, fervently, passionately. He has a good partner [...]. They dance the *beguine* as a ritual of fecundity. The consummation is in the dance itself. The conventional two-step has reduced itself to a slight elevation of first one hip then the other – a shifting of the weight. Now their hips are moving and they describe a double circle at opposite ends of a loop – a figure eight – *La Peau Fromage* – *beguine* of the old St. Pierre before the catastrophe. But Delsuc and his partner are dancing only to the tambour and the movement is no longer side to side, but under and up, hips looping on rigid torso, knees bent, heads lowered as they look into each others' eyes, moving a half inch to the right with each under and up movement, each revolution of the abdomen. Strong feet and arches keep the rhythm smooth. They find a pleasure in the artistry of the dance. [...] As the music finishes and the floor clears, without a word they turn apart, seek chairs on the opposite sides of the room, and await the next dance, eyes roving the opposite wall for another partner. The dance ends there for them. They have enjoyed it. They are satisfied in the accomplishment of an artistic feat – in matching techniques [...]. Now I dance the *beguine*... And I find that it is not simply a matter of individual expression; the dance has certain standardized movements, and those who carry it to extreme or take advantages of these movements for an open sex thrill are in disfavor, even at the Boule Blanche.\*

In interior Jamaica, as well, the “set” dances proceed step by step through 17<sup>th</sup> century French court forms of minuet only to culminate in a finale, the like of which no French court ever witnessed but which, to the Jamaicans, is part and parcel of the “set” dances. In Haiti, the *Caribinea*, or *contre-danse* is a native adaptation of the European social dance. Innumerable such examples, especially from the French colonies, could be cited [...].

Thus we see that in the history of the Negro, the transition from tribal to folk culture expressed itself in three ways as far as the dance is concerned: (1) the use of African ritual patterns for the expression of Christian ideology; (2) the degeneration of religious ritual patterns, by virtue of the disintegration of the ideology which sustained them, into secular use; and (3) the combination of secular African patterns with the secular patterns of whatever European

---

\* Dunham, Katherine, *Boule Blanche*, in «Esquire Magazine», September, 1939, pp. 92-93, 158.

nation happened to dominate the territory.

By the time we come to analyze the transition from folk to urban culture, as the next stage in the acculturation of the Negro, the problem becomes more difficult; for by now the patterns are so intermixed, and so dissipated and broken, that tracing them from one complex to another is at times almost impossible. Sometimes the transition is implicit in the difference in the organization, the social procedures which are involved, in the dance as we proceed from country community to urban center.

In Haiti, for example, the common dance of the rum shops and public houses in town is the *meringue*. This might be described under the general term of ballroom dance, but, as is true of the closely related national dances of the other islands, the *meringue* has definitely undergone radical changes in character on being introduced into an urban setting. These dances in town call for no unusual knowledge or skill, and no leader. Men pay to enter an establishment and dance with the women, or buy rum for the privilege of dancing, and leave at will. Here are all young or middle-aged people – people still very active sexually, who seek stimulus and outlet for a definite localized urge.

In the country, the dances which are performed at a “bamboche” – any get-together not connected with any religious rite and not falling into the category of a seasonal dance – are organized differently. The *bamboche* may have, as its primary feature, a wedding celebration, the departure of a notable in the community, part of a feast-day entertainment, or any other excuse. Here, in contrast with the organization of dances in the city, there is a *mait' la danse*, usually one of the best dancers in the neighborhood. He must have a female partner, and she too must be an outstanding dancer. Everyone usually knows each other well. Not only are both young and old equally active, but the older ones usually lead since here the premium is not upon physical attractiveness, but upon skill; and the repertoire of dances is so long and complex that only the older ones are competent to lead. In general, while there is no hierarchy of officials, there is a definite air of something more or less planned, definitely communal. Behavior and sanctions are understood. The dances are not just accidental or the outgrowth of an urge for personal excitement or expression. They are group dances according to a set pattern, and necessitate a certain

amount of skill in execution, the exhibition of which is another factor in bringing these people together.

It is not at all necessary to remain afield for examples of the movement from dance patterns of folk cultures to those of our urban centers. It just so happened that, at the very time that the Lindy Hop was first becoming popular in New York, I myself was in Jamaica, studying the dances there. When I returned to New York and saw the Lindy Hop for the first time, it was apparent to me that almost the entire pattern and certainly many of the specific movements, were very similar to those urban Jamaican popular dances known as the *sha-sha*, or *mento* which I had just been recording. This similarity was due, in part, no doubt, to the influence of the Jamaicans who had emigrated to America in increasing numbers. But it was due, also, I feel, to the fact that the patterns and the movements were fundamentally familiar, as part of a deep tradition of folk-dancing, to American Negroes.

Another of our currently popular dance forms, the *Big Apple*, seems to me to have its derivation in the category of "circle" dances represented by the plantation "Juba" dance. In its original African form, the *juba* or *jumba* or *majumba*, as it is called in the West Indies, is primarily a competitive dance of skill. One person steps forward in the circle of dancers and begins exhibiting his skill, whereupon he is joined by a member of the opposite sex who joins him in this exhibition. The people in the circle may rotate for a certain number of measures in one direction, then in another for an equal number of measures, or may remain stationary, all the while clapping rhythmically and encouraging the competitors with song and verse. While this pattern is not exclusively African, it is typical. The Juba, as this dance in a modified form came to be known in America, was a very popular plantation folk dance and a whole tradition of Juba music was evolved in connection with it. No doubt it was influenced, to some extent, by the square dance. Certainly, however, the recently popular *Big Apple* belongs in this tradition and when danced with the particular rhythm and abandon characteristic of such Negro gathering places as the Savoy ballroom in Harlem, assumes an aspect very similar to that of the original *Jumba*.

This detailed consideration of the dances of trial and folk cultures has been



motivated by recognition of the fact that American Negro dance is a product of this particular line of development. The various European influences, the tribal origins, the disintegration of the dance of religious ritual into that of social and finally of individual expression are part of American Negro dance history. But here the dance has developed into the final urban stage under sociological pressures which do not exist to as marked a degree in the West Indies. The entire process has here been accelerated and condensed, not only by the uniquely rapid industrialization of America but also by the position of Negro culture within American society.

We have already discussed in some details those expressions of the transition from dance patterns of tribal to those of folk culture such as the *Calinda* and *Bamboula* in New Orleans, and the dances of the islands off South Carolina. The plantation dances, most of them in the tradition of the circle-and-hand-clapping dances of Africa and influenced, at the same time, by the English square dance and the French quadrille, represent that period of American Negro folk dancing which can be compared to that of the contemporary West Indies. Out of this period emerged the minstrel tradition, which was in essence a forerunner of the urbanization of Negro folk-dance patterns.

The minstrel period of Negro dance is particularly important in that, for the first time, the influence of Negro culture upon the American white culture becomes apparent. Previously, it had been the Negro culture which had experienced the effects of foreign influence. The Negro had borrowed from the quadrille just as he had borrowed the finery of American white culture, although, to be sure, he had interpreted them both in his own unique manner. Now the entertainment value of Negro dance and musical expressions became recognized and whereas these forms had previously been repressed\* or looked

\* The legal measures taken in New Orleans to prohibit the assembly of Negroes for any reason, including dancing, are typical. In 1751 «any assembly of Negroes or Negresses, either under pretext of dancing, or for any other cause» was forbidden entirely. Later, however, «recognizing the value of recreation and a measure of social intercourse in keeping the Negro contented with his slob», the American authorities, following the Louisiana Purchase, permitted assemblies which continued far into the night. This permission was later qualified, in 1817, by an ordinance directing that «the assemblies of slaves for the purpose of dancing or other merriment, shall take place only on Sundays, and solely in such open or public places as shall be appointed by the Mayor». Congo Square was the place appointed for his purpose and such gatherings, held under strict police supervision, were rigidly terminated at sunset. Discontinued after twenty years, this custom was resumed in 1845 on the same basis.

upon with completely alien eyes, black-face minstrel bands now began to exploit those very forms.

The rise of the black-face minstrel bands achieved the induction of Negro culture into American culture not in terms of an appreciation of Negro cultural expressions as art forms but on the basis of their entertainment value. This instrument of fusion between the two cultures resulted not only in jazz bands, a fact of American musical history which is well known, but provided the meeting ground for sand-dancing, bucking, and winging on the one hand with the Irish clog on the other. The result was the current, highly-stylized form of tap-dancing. The minstrel bands also served to make the Negro newly conscious of the value of his own expression, and when he saw it adapted by the whites, he drew on his own inventiveness in addition to his store of culture material. It is not merely the inventiveness of the Negro, but this rich background which enters into white American culture and tempers its art forms much as that of the Moors tempered those of Spain.

The cakewalk tradition may properly be considered the urbanization of the plantation folk-dances, incorporating in the whole such separate figures as the Black Annie, the Pas Mala, the Strut, the Palmer House, and later Walkin' the Dog, Ballin' the Jack, and other individual expressions.

In moving pictures brought back from a West African sojourn, Dr. Melville J. Herskovits recorded ceremonial dances, some of the steps of which bore a remarkable resemblance to that popular dance of the post-world war era, the Charleston. Again, in Haiti, I found the Charleston in the dance *La Martinique*; and in terms of the retention of choreographic forms through transition periods, I would say that such a dance must have been known during the North American folk period. I have certainly seen possessed devotees in "store-front" churches propelling themselves up and down the aisles with a practically pure Charleston step. It is not so surprising, then, that at one point the Charleston should have become such a popular and general expression of American culture.

Frequently, when watching the variations of the Lindy Hop in the Savoy Ballroom, I have seen individualizations which might have come directly from folk, even tribal, eras; and certainly the great sweep of Latin American dances

brings with it choreographic patterns rich in African and Creole African lore.

In America, the inevitable assimilation of the Negro and his cultural traditions into American culture as such has given African tradition a place in a large cultural body which it enjoys nowhere else. While, during the cultural segregation, the African traditions were more modified here than elsewhere, those which persisted now have a sound functional relationship towards a culture which is contemporary, rather than towards one which is on the decline; and therefore such traditions as have been retained are assured of survival as long as the large, strong cultural body of which they are a part survives. With the re-establishment of a functional relationship towards society as a whole (rather than to a cult) the traditions are strengthened and re-emerge with new vigor. The current vogue of West Indian dances, bringing with it a refreshment of African traditions, adds enormously to this resurgence. The curious fact is that it will be the American Negro, in his relatively strong position as part of American culture, who, in the final analysis, will most probably guarantee the persistence of African dance traditions.

Cristiana Natali

### Katherine Dunham, antropologa della danza

*I didn't realize that I was a pioneer. I just knew that with everything I wanted to do I had to start from the beginning, but this method didn't seem too unnatural to me. Here, I think anthropology helped me a great deal.*<sup>24</sup>

Nel 1960 Gertrude Prokosch Kurath, definita la “madre dell’etnologia della danza” (*dance ethnology*<sup>25</sup>), conclude un articolo che fonda il nuovo settore disciplinare<sup>26</sup> augurandosi che le ricerche delle generazioni successive vengano

<sup>24</sup> Clark, VèVè A., *An Amazing Aura: Interview with Katherine Dunham*, in Clark, VèVè A. - Johnston, Sara E. (a cura di), *Kaisol*, cit., p. 227.

<sup>25</sup> Benché nella storia della disciplina i due termini “etnologia della danza” ed “antropologia della danza” abbiano assunto a volte sfumature diverse - «Anthropologists of dance begin with questions about culture and seek answers in the domain of movement. Dance ethnologists begin with questions about dance movement and seek answers through inquiry informed by interdisciplinary insights into the nature of human behavior» (Quigley, Colin, *Methodology in the Study of Dance: Ethnology*, in Cohen, Selma Jeanne (a cura di), *International Encyclopedia of Dance*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1998, vol. IV, p. 373) - oggi la distinzione è considerata più che altro la conseguenza di differenti affiliazioni accademiche. Rispetto all’italiano, nella lingua inglese è possibile un’ulteriore distinzione, quella tra “anthropology of dance” e “dance anthropology”. Katherine Dunham preferiva la seconda espressione «because it weds the two more integrally, attributing to the study of dance the central role she believes necessary in understanding societies» (Aschenbrenner, Joyce, *Katherine Dunham. Dancing a Life*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2002, p. 5).

<sup>26</sup> Kurath, Gertrude Prokosch, *Panorama of Dance Ethnology*, in «Current Anthropology», vol. 1, n. 3, 1960. L’articolo è stato ristampato in *Half a Century of Dance Research: Essays by Gertrude Prokosch Kurath*, Flagstaff, Cross-Cultural Resources, 1986.

condotte «by dancers who have achieved the insight and point of view of the ethnologist, or by musicians and ethnologists with dance training»<sup>27</sup>. Una sviluppata competenza in entrambi gli ambiti – danza e antropologia – diviene infatti la chiave per avere accesso a una dimensione fino ad allora erroneamente trascurata della realtà sociale. Per chiarire la propria posizione Kurath cita una lettera inviata dall’antropologo James H. Howard:

The study of dance, or choreology, is not only a legitimate but a very necessary part of the ethnological study. It is sometimes difficult for persons in our own culture, where the dance has been relegated to 1) performances of a spectacular nature by a few professional artists and to 2) a rather mechanical means by which members of one sex meet the other half of the population, to understand the importance of dance, as dance, to members of other cultures [...]. Perhaps because of the relative unimportance of dance in Western European culture, most ethnographers ignore the dance completely [...]. It is necessary, however, if we are attempting to describe a culture, to at least accord the dance the same importance as it is given by members of that culture.<sup>28</sup>

Katherine Dunham aveva già fatto proprie, con largo anticipo, queste posizioni, e rappresentava un’eccezione tra gli antropologi poiché aveva, ben prima degli anni Sessanta, superato i confini tra studi teorici e abilità performative<sup>29</sup>. La sua formazione

<sup>27</sup> Kurath, Gertrude Prokosch, *Panorama of Dance Ethnology*, cit., p. 247.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 250.

<sup>29</sup> A questo proposito occorre ricordare, accanto a Katherine Dunham, anche l’altra eccezione rappresentata da Pearl Primus (1919-1994).

accademica, unita alla sua competenza coreutica, le avevano consentito un approccio allo studio della danza che non aveva equivalenti in un periodo nel quale, come osserva Burt Ramsay, negli Stati Uniti era quasi impossibile per una donna nera essere sia una danzatrice sia un'intellettuale<sup>30</sup>.

La scelta di non rinunciare a nessuna delle sue vocazioni era stata d'altronde per Dunham tutt'altro che scontata. Come ricorda in un'intervista rilasciata a VèVè Clark, era stato Robert Redfield, suo professore di antropologia sociale all'Università di Chicago, a suggerirle di non lasciarsi sfuggire l'occasione di intraprendere *anche* la carriera di danzatrice:

I had come from a very conservative family which encouraged me academically but was not thrilled about my theater work. I thought, 'What will my family and the Rosenwald Foundation think of what I'm doing?' [...]. I went to Redfield and said, 'I don't know what to do. I have an offer to go into a Broadway show, *Cabin in the Sky*, and I don't know what to do'. And he said, 'Why can't you just do both?' [...] If you're sincere in both, you'll never stop being one or the other anyway, so go right ahead.<sup>31</sup>

### *Un'antropologia dal corpo*

Ciò che appare oggi come una dimensione ineludibile dell'approccio metodologico dell'antropologia della danza – la necessità di sperimentare sul corpo del ricercatore le pratiche coreutiche studiate – rappresenta

<sup>30</sup> Burt, Ramsay, *Katherine Dunham's floating island of negritude. The Katherine Dunham Dance Company in London and Paris in the late 1940s and early 1950s*, in Carter, Alexandra (a cura di), *Rethinking Dance History. A reader*, London, Routledge, 2004, p. 96.

<sup>31</sup> Clark, VèVè A., *An Amazing Aura: Interview with Katherine Dunham*, cit., p. 228.

all'epoca di Dunham una novità assoluta, che disorienta e preoccupa i suoi maestri. In una lettera indirizzata alla sua allieva nel gennaio 1936 l'antropologo Melville J. Herskovits scrive ad esempio:

I am a little disturbed also at the prospect of your going through the *canzo* ceremony, and I am wondering if it would not be possible for you to attend merely as a witness. Of course, as you know, the trial by fire is an integral part of this initiation, but I wouldn't like to see you suffer burns as a result of going through it. However, you know best in such matters. I am not surprised that the natives are amazed at the way you pick up the dances, and that it induces them to believe that you probably have inherited *loa* [ancestral spirits] that makes it possible.<sup>32</sup>

Dalle parole di Herskovits traspare chiaramente sia la consapevolezza del maestro del profondo coinvolgimento di Dunham, attraverso quella che oggi definiremmo "partecipazione osservante", alle pratiche performative studiate, sia la comprensione che tale coinvolgimento è conseguenza diretta delle sue abilità coreutiche. Gli antropologi che hanno apprezzato i lavori di Dunham hanno in effetti concentrato la loro attenzione proprio sulla originalità del suo approccio. Scrive ad esempio Claude Lévi-Strauss, nell'introduzione all'edizione francese del volume di Dunham del 1947<sup>33</sup>, *Las Danzas de Haiti*:

Un elemento di originalità segna indubbiamente il libro di Katherine Dunham fra tutti questi lavori [su Haiti]. La penetrazione nella vita e nei costumi locali le era

<sup>32</sup> Cit. in Clark, VèVè A., *Performing the Memory of Difference in Afro-Caribbean Dance*, in Clark, VèVè A. - Johnston, Sara E. (a cura di), *Kaiso!*, cit., p. 326.

<sup>33</sup> La traduzione francese è del 1950.

doppiamente facilitata, innanzitutto per la comunanza d'origini, poi per la sua conoscenza teorica e pratica della danza. Per i dignitari del vodu, che dovevano essere i suoi informatori, lei era, insieme, una collega capace di comprendere e di assimilare le sottigliezze di un rituale complesso, e un'anima smarrita che bisognava riportare al culto tradizionale di cui i gruppi di schiavi, dispersi nel grande continente più a nord, avevano obliato la pratica perdendone i benefici spirituali. A tale dubbio titolo, il ricercatore si è trovato in una situazione privilegiata.<sup>34</sup>

Sempre riferendosi all'esperienza haitiana, Alfred Métraux, nel programma di sala dello spettacolo *Bamboche*, commenta:

Katherine Dunham attended a school that was even stricter than all departments of anthropology: namely that of the Haitian Vodun sanctuaries [...]. It is not a common thing to see an ethnographer talk with knowledge of facts about as subtle a phenomenon as the muscular and psychological mechanism that creates favorable ground for mystical ecstasy. Katherine Dunham, who danced barefoot [...] for all the gods in the Vodun pantheon, felt upon herself the breath of the *loas* (spirits), and was able, in her capacity of ethnographer, and dance specialist, to describe to us the gradual abandon of the dancer, climaxing in a «state of complete surrender in which body and soul are ready to receive the god».<sup>35</sup>

Métraux mette chiaramente in luce come l'abilità coreutica di Dunham costituisca uno strumento privilegiato per la comprensione di fenomeni altrimenti di difficile codificazione, il cui accesso è precluso se avvicinati con gli usuali strumenti dell'etnografo. In tal senso gli studi di Dunham e, fin dai suoi esordi, l'ambito disciplinare dell'antropologia della danza hanno collocato al centro dell'analisi il corpo del ricercatore, laddove invece l'antropologia in senso più generale ha affrontato questo tema solo in tempi più recenti. Possiamo dire che mentre per un antropologo la dimensione immersiva e il cosiddetto "learning by doing" rappresentano una possibile scelta metodologica, per l'antropologo della danza tali approcci risultano costitutivi della ricerca, e rappresentano la condizione stessa della sua realizzabilità.

A questo proposito è rivelatorio quanto scrive Dunham in *The Negro Dance* rispetto alla similitudine tra forme coreutiche culturali e forme profane: «Anyone who has seen the dance to Damballa, snake-god of the Rada-Dahomey cult, will certainly recognize the secular *do-ba* as a derivative of the ritual in imitation of the undulations of the snake-god». È evidente che, lungi dall'essere possibile a qualunque osservatore, una simile constatazione deriva presumibilmente anche dalla consuetudine con la pratica coreutica, così come d'altronde risulta chiaro dalla minuziosa analisi successiva: «In the ritual, the low squatting position is the climax of the dance and usually indicates a state of supreme religious ecstasy, bordering on or participating in a state of possession by the snake-god to whom the dance is sacred. In the secular dance, the climax of intensity is also reached at the same point, although, of course, the ecstasy is not, in these cases, of the religious impetus».

Una tale raffinatezza descrittiva del dettaglio etnografico è il risultato di lavori di ricerca sul campo protrattisi a lungo, con l'adozione di uno stile di vita analogo a quello della popolazione locale; di uno

<sup>34</sup> Dunham, Katherine, *Vodu. Le danze di Haiti*, Milano, Ubulibri, 1990, p. 8.

<sup>35</sup> Métraux, Alfred, *Katherine Dunham. An Appreciation*, in Clark, VèVè A. - Johnston, Sara

E. (a cura di), *Kaiso!*, cit., p. 386.

studio terminologico accurato del lessico specifico delle attività coreutiche; di un'analisi della dimensione religiosa attenta al nesso tra ideologia e forme espressive; della capacità di instaurare relazioni proficue, regolate anche dall'abilità di sapere attendere senza essere invadente, con interlocutori che si fanno maestri di un vero e proprio apprendistato corporeo. Ma oltre a rappresentare materiale per i suoi testi e per le sue coreografie, quanto raccolto sul campo diviene anche strumento per il cambiamento sociale. Come osserva Métraux, sempre nel programma di sala di *Bamboche*,

A malevolent legend surround Vodun. Those who fervently practice the cults and those who learned to love them are grateful to Katherine Dunham for having brought to the white world the profound beauty and humanity of a religion in which the American Negroes have found new reasons to hope and live.<sup>36</sup>

### *L'antropologia come impegno sociale*

Impegnata per tutta la vita a combattere ogni forma di discriminazione – nel 1992, a ottantatré anni, attua un lungo sciopero della fame per protestare contro il trattamento riservato ai profughi haitiani dal governo statunitense –, Katherine Dunham viene oggi considerata un'esponente *ante litteram* dell'antropologia pubblica o antropologia applicata<sup>37</sup>, poiché con modalità differenti

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 387.

<sup>37</sup> Come scrive Roberta Bonetti, vicepresidente della SIAA (Società Italiana di Antropologia Applicata), «la *public anthropology* è stata introdotta come nuovo paradigma negli Stati Uniti nel 2002 dall'antropologo Robert Borofsky [...]. In Italia, all'interno della SIAA, la separazione tra antropologia applicata e pubblica è solo di natura nominale - e di fatti la SIAA, fondata nel 2013, ha lanciato al contempo una rivista intitolata 'Antropologia Pubblica' - e assume pieno significato in rela-

è riuscita a portare il sapere antropologico fuori dall'accademia e a farne uno strumento di trasformazione sociale.

Innanzitutto grazie ai suoi spettacoli e al suo metodo della "ricerca-performance" Dunham ha veicolato conoscenze su realtà culturali e coreutiche "altre" ad un pubblico diverso da quello degli studiosi di antropologia. Nella coreografia *L'Ag'Ya*, ad esempio, agli spettatori viene mostrato un villaggio di pescatori della Martinica attraverso l'uso di costumi di scena realistici e la messa in scena di danze locali. Grazie alle sue coreografie, come sottolinea Halifu Osumare, «Afro-Caribbean culture migrates and interacts with the consciousness of audiences from other cultures all over the world»<sup>38</sup>.

La realizzazione di spettacoli che \_\_\_\_\_ zione al contesto specifico in cui si costituisce. A legare Antropologia Applicata e Antropologia Pubblica nel contesto della SIAA si può menzionare un fattore determinante, vale a dire la constatazione di una separazione netta tra antropologia teorica e applicata nell'accademia laddove, invece, un loro terreno comune è stato trovato fuori dall'ambito delle Università. A tale scopo si è mostrato di cruciale importanza aprire sempre più spazio alla circolazione del sapere antropologico al di fuori dei luoghi della sua produzione accademica, per far sì che i risultati delle ricerche antropologiche vengano in contatto, in modalità bidirezionale, con le istituzioni pubbliche e private nella vita sociale. Nell'intento dei fondatori, la SIAA, mantenendo il profilo critico della disciplina, intende essere in linea e agire in modo complementare ad altre società di antropologia italiane, per un impegno costante dell'antropologia, di carattere interdisciplinare, plurivocale, multidimensionale e partecipativo, nello e con lo spazio pubblico con l'obiettivo di rafforzare e tutelare la professione dell'antropologo affinché mantenga la tensione tra l'elaborazione teorica e la sua presenza nello spazio pubblico. Nell'ambito della riflessione epistemologica è data piena rilevanza ai processi di comunicazione, diffusione e restituzione dei risultati della ricerca che provengono dai diversi soggetti e oggetti in essa implicati» (comunicazione personale, 20 dicembre 2016).

<sup>38</sup> Osumare, Halifu, *Katherine Dunham, a Pioneer of Postmodern Anthropology*, in Clark, VèVè A. - Johnston, Sara E. (a cura di), *Kaisol*, cit., p. 621.

attingono alle sue fonti etnografiche è d'altro canto solo un aspetto del suo impegno di «activist dedicated to social change»<sup>39</sup>. Il background antropologico, nonché la lunga esperienza di discriminazione vissuta in prima persona e lavorando con la compagnia, la mettono a confronto con le contraddizioni della società americana, spingendola a scelte che, come accade nell'ambito dei suoi lavori per il cinema, ambiscono ad avere una ricaduta nello spazio pubblico. Elizabeth Chin sottolinea che i film *Stormy Weather* e *Mambo*

illustrate the ways in which her work on screen subtly drew on anthropology to make strong statements about the status of African American art and culture during a time when critical thinking about such issues tended to focus on simplistic notions of 'folklore', rather than questions of interpretation, modernity, or genre.<sup>40</sup>

In entrambi i film viene messo in discussione lo stereotipo dell'abilità innata degli Afroamericani per un solo e determinato stile di danza; in *Stormy Weather* mostrandone la competenza nell'affrontare complesse coreografie di tecnica moderna, e in *Mambo* attraverso un'altra strategia:

Once again we are getting an argument about human flexibility and capacities [...] this piece focuses on a poor Italian woman who learns how to dance African diasporic traditions. The process is grueling, and Mangano's character describes the hours and hours of practice and the exhaustion that claims her. Dunham's dancing, and

diasporic dancing more broadly, is not 'in the blood' then but, rather, learned – through discipline and hard work.<sup>41</sup>

E proprio la disciplina e il duro lavoro sul corpo del danzatore caratterizzano la sua tecnica, un insieme di movimenti attinti da danze di Haiti e dell'Africa occidentale, dalla danza classica e da quella moderna, in una sintesi che non può non modificare profondamente l'immaginario relativo all'estetica del movimento di coloro che la guardano e, ancor di più, di coloro che ne fanno un'esperienza diretta<sup>42</sup>.

Volendo considerare le produzioni di Dunham nei termini di antropologia pubblica diviene inevitabile menzionare la sua coreografia più apertamente politica, *Southland*, un vero e proprio atto di denuncia nei confronti del linciaggio di neri accusati di stupro di donne bianche in Virginia e in Missouri, messa in scena la prima volta a Santiago del Cile nel 1951<sup>43</sup>. Considerata una coreografia antipatriottica, verrà boicottata dal governo americano.

Per documentarsi sulla storia del linciaggio Dunham consulta gli archivi del Tuskegee Institute; scrive poi un copione particolareggiato, ricco di dialoghi, utilizzati per le prove ed eliminati quando l'azione danzata viene composta. Nella coreografia, oltre a sezioni create appositamente e in collaborazione con i danzatori, vengono inseriti brani di danze collettive già presenti nel repertorio della compagnia.

Lo spettacolo si apre con due innamorati neri, Lucy e Richard, impegnati in un romantico *pas de deux*. Entrano poi due danzatori bianchi, Julie e il suo fidanzato, visibilmente ubriachi; il ragazzo picchia Julie fino a lasciarla a

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 641.

<sup>42</sup> Banks, Ojeya Cruz, *Katherine Dunham: Decolonizing Anthropology Through African American Dance Pedagogy*, in «Transforming Anthropology», vol. 20, n. 2, 2012.

<sup>43</sup> Cfr. Hill, Constance Valis, *Katherine Dunham's Southland: Protest in the Face of Repression*, in «Dance Research Journal», vol. 26, n. 2, 1994.

<sup>39</sup> Adams, Robert, *Transformed by Katherine Dunham's Rich Ethnographies of Haiti*, in «Anthropology News», novembre 2006, p. 20.

<sup>40</sup> Chin, Elizabeth, *Katherine Dunham's Dance as Public Anthropology*, in «American Anthropologist», vol. 112, n. 4, 2010, p. 641.



terra in stato di incoscienza. Giungono Richard e altri lavoratori dei campi, i quali non appena scorgono la ragazza fuggono impauriti, consapevoli dei rischi che correrebbero se fossero trovati accanto a una donna bianca svenuta. Solo Richard rimane, si avvicina a Julie e le solleva il viso. Lei apre gli occhi, lo vede e, rivolgendosi a una immaginaria folla di bianchi, narra attraverso la danza di essere stata stuprata e chiede che Richard venga linciato. Il ragazzo viene intrappolato dagli assalitori e impiccato. Viene poi messa in scena la processione funebre e lo spettacolo si chiude con un uomo che affonda ripetutamente il coltello nel pavimento, squarciandolo.

A rendere scioccante *Southland* agli occhi dei diplomatici americani che assistono alla prima a Santiago del Cile non è solo l'impiccagione di Richard: se la coreografia si fosse conclusa in tono rassegnato, forse non avrebbe destato lo stesso scalpore. È inoltre ritenuto oltraggioso che un'artista americana, nel presentare un suo lavoro in un paese a forte base comunista come il Cile, mostri il lato oscuro degli Stati Uniti. La compagnia viene invitata a lasciare in fretta il paese e da questo momento da parte del Dipartimento di Stato americano inizia nei confronti di Dunham un ostracismo sistematico che si traduce in un'interruzione dei finanziamenti alla compagnia e nel rifiuto di sponsorizzare i suoi viaggi all'estero.

È probabilmente in quanto scrive nel prologo che recita in spagnolo alla prima di *Southland* che possiamo individuare in modo più netto l'eredità di un'antropologa e danzatrice che ha fatto delle sue produzioni uno strumento di critica sociale. Dunham si augura infatti che «by so exposing the ill the conscience of the many will protest and save further destruction and humiliation»<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Dunham, Katherine, *Southland Program. A Dramatic Ballet in Two Scenes*, in Clark, VèVè A. - Johnston, Sara E. (a cura di), *Kaiso!*, cit., pp. 341-342.

*Marie-Christine Dunham Pratt*

**Anthropologist, Ethnologue,  
Dancer, Creator of the Dunham  
Technique, Choreographer,  
Scholar, Activist and Humanist:  
Katherine Dunham**

Legendary dancer, choreographer and anthropologist, Katherine Dunham was born on June 22 1909 in Chicago, to an African American father and a French Canadian mother. At age eight she amazed and scandalized the elders of her church by doing a performance of decidedly non-religious songs at a cabaret party, in order to help the church who was having a financial crisis.

She never thought about a career in dance. Instead, she consented to her family's wish that she become a teacher and followed her brother, Albert Dunham Jr. to the University of Chicago where she became one of the first African American women to attend this University, earning Bachelor, Master's and Doctorate degrees in Anthropology.

But she still continued to dance as a student of Ludmilla Speranzeva, formerly of the Moscow Theater, Mark Turbyfill and Ruth Page.

She founded the Negro Dance Group following graduation. They performed at the Chicago Beaux Arts Theater in *A Negro Rhapsody*, and also danced with the Chicago Opera Company. One of the performances was attended by Mrs. Alfred Rosenwald Stern, who was sufficiently impressed to arrange an invitation for Dunham to appear before the Rosenwald Foundation which offered to finance any study contributing toward her dance career that she cared to name. Thus armed with foundation money, Dunham spent most of the next two years in the Caribbean studying all aspects of dance and the motivations behind dance. Although she traveled throughout the region, including Trinidad and Jamaica, it was in Haiti that she found special personal and artistic resonances. She wrote some scholarly essays during her trip and sold lighter magazine articles about the Caribbean under the name of K. Dunn.

Katherine Dunham revolutionized American dance in the 1930's by going to the roots of black dance and ritual and transforming them into significant artistic choreography that speaks to all.

She is a pioneer in the use of folk and ethnic choreography; she is one of the founders of the anthropological dance movement. She showed the world that African American heritage is beautiful.

She completed groundbreaking work on Caribbean and Brazilian dance anthropology as a new academic discipline. She is credited for bringing these Caribbean and African influences to a European-dominated dance world.

She returned to the United States in 1936 informed by new methods of movement and expression. Her presentation included photos, films, writings and her own demonstration which was an innovation in itself.

She then created the Dunham Technique that transformed the world of dance.

In 1937, Katherine Dunham met John Pratt, one of America's most highly regarded theatrical

designers. They married in 1949 to adopt Marie-Christine in Paris, a fourteen months old French baby.

Katherine Dunham and John Pratt formed a powerful personal and creative team that lasted until his death in 1986.

Dunham's big breakthrough to popular recognition took place after she moved to New York in 1939 and opened that February at the Windsor Theater in a program called *Tropics* and *le Jazz Hot*.

It was supposed to be a one-night event but demand was such that she performed for 13 weeks, and followed this up with her own *Tropical Revue*, which was a hit not only in the United States but also in Canada.

She appeared at the Martin Beck Theater in October 1940 as Georgia Brown in *Cabin in the Sky*, which she also choreographed with George Balanchine.

Dunham's first school was in Chicago. Later, in 1944 she rented Caravan Hall, Isadora Duncan's studio in New York, and opened the K.D school of Arts and Research. In 1945 she opened the famous Dunham School at 220 west 43rd Street in New York, which gave scholarships to the African Americans who had no way to attend otherwise, and where such artists as Marlon Brando and James Dean took classes.

She then founded the Katherine Dunham Dance group - which later developed into the famous Katherine Dunham Company - devoted to Afro-Caribbean dance and African-American. She also worked as a director in the Federal Theater Project, the government-sponsored relief program for artists that also nurtured such talents as Orson Welles and John Houseman.

She co-directed and danced in *Carib Song* at the Adelphi Theater in New York in 1945, and was producer, director, and star of *Bal Nègre* at the Belasco Theater in New York in 1946.

Katherine Dunham is credited with developing one of the most important pedagogy for teaching dance which is still used throughout the world. Called the "Matriarch of Black Dance", her groundbreaking repertoire combined innovative interpretations of Caribbean dances, traditional ballet, African rituals and African American rhythms.

Some of her many original works include: *Batucada, L'ag'ya, Shango, Veracruzana, Afrique, Nanigo, Choros, Frevo, Rites de Passage, Los Indios, Samba, Tango, Barrelhouse, Floyd's guitar Blues, Flaming Youth, The Diamond thief. And Southland*. A ballet about a lynching, performed two times only, in Chili and Paris.

The Dunham company toured for two decades, stirring audiences around the globe with their dynamic and highly theatrical performances.

Their first appearance in London was at the Prince of Wales Theater in June 1948 in *Caribbean Rhapsody*, which was already a success in the United States, and with which she was to tour Europe.

It was the first time Europe had seen black dance as an art form and also the first time that the special elements of American modern dance appeared outside America.

Her mastery of body movement was considered "phenomenal". She was hailed for her smooth and fluent choreography and dominated a stage with what has been described as "an unmitigated radiant force providing beauty with a

feminine touch full of variety and nuance”.

The impact of the Dunham show on the European post war generation was fantastic. They had never been exposed to anything so culturally different and with such a power of total involvement. It was much more than the enthusiastic reaction to a brilliant theatrical experience. It was an exposure to a different culture, to a sense of magic and of beauty they knew nothing about.

Katherine Dunham also appeared in several films, solo or with her dance company: *Carnaval of rhythms* (1939), USA; *Star Spangled Rhythm* (1942), USA; *Stormy Weather* (1943), USA; *Casbah* (1948), USA; *Botta e Risposta* (1950), Italy; *Musica en la Noche* (1955), Mexico; *Liebes Sender* (1954), Germany; *Mambo* (1954), Italy; *Karabishe Rythmen* (1960), Vienna.

Numerous television appearances around the world.

Films K.D. only choreographed: *Pardon my Sarong* (1942), USA; *Green Mansions* (1958), USA; *The Bible* (1964) (by John Houston, shot in Rome).

In 1962 Katherine Dunham invited the dancers of the Compagnie Royale du Maroc who by permission of King Hassan II appeared in her show *Bamboche*.

Dunham choreographed *Aida* in 1963 at the Met and continued to secure her place in artistic history becoming the first African American to choreograph for the Metropolitan Opera.

She was so popular that she recorded several records for the Decca label during the postwar era. Songs that were in the show, sung by her and the company.

The last time the Dunham company performed was in 1965 at the Apollo theater.

Katherine Dunham also wrote several books: *Journey to Accompong* about her experiences with the Maroons (1946); *Las Danzas de Haiti*, in Mexico (1947); *Les Danses d'Haiti*, published in France with the preface of Claude Lévi-Strauss (1957); *A Touch of Innocence* - an autobiography of her childhood (1959); *Island Possessed*, in Haiti (1969); *Kasamance*, an African fable (1974). Numerous articles and short stories written during her touring years.

Main unpublished works: *Minefields* - her complete unfinished autobiography. Excerpts of it in *Kaiso!*; *Berenson letters* - her long correspondence with Bernard Berenson.

In 1965 Miss Dunham was invited as Artist in Residence at Southern Illinois University in Carbondale, where she also directed a production of *Faust*. She established a dance anthropology program at SIU in Edwardsville.

She then opened the Katherine Dunham Dynamic Museum in East St. Louis, Illinois and in 1967 created The Performing Arts Training Center. The Centers are the St. Louis Metropolitan region's only multi-disciplinary arts organizations devoted to the study, appreciation and celebration of diverse cultures. She devoted much of her talent and insight to re-directing the energy of violent street gangs through the

performing arts.

Years later, she renamed the Centers The Katherine Dunham Centers for Arts and Humanities.

In 1966 President Léopold Sédar Senghor invited Katherine Dunham to come to Dakar for the famous Festival des Arts Nègres, as Director of the Ballet National' and consultant for the year of the duration of the Festival.

In 1972 Katherine Dunham choreographed and directed Scott Joplin's opera *Treemonisha* at Wolftrap in Washington, then in Atlanta and St. Louis.

Throughout the years, Katherine Dunham continued to fight for racial equality, steadfastly refusing to perform at segregated venues in the United States and using her performances to highlight discrimination.

She was also politically active on both domestic and international rights issues and made national and international headlines by staging a hunger strike of 47 days in 1993 at the age of 84, to protest the U.S. government's repatriation policy for Haitian immigrants. She attempted to raise people's consciousness in the United States about issues in Haiti.

By that time, she was a living, breathing historical institution in and of herself.

Throughout her distinguished career, Dunham earned numerous honorary doctorates, awards and honors. They are innumerable.

A few of the main ones are: the Presidential Medal of Arts, The Kennedy Center Honors with Frank Sinatra, Jimmy Stewart, Elia Kazan and Virgil Thompson, the *plaque d'Honneur* Haitian-American Chamber of Commerce Award, The Albert Schweitzer Music Award at Carnegie Hall, Lincoln Academy Laureate, and the Urban Leagues' Lifetime Achievement Award.

The Southern Cross of Brazil, Grand Cross of Haiti, NAACP Lifetime Achievement Award, Lincoln Academy Laureate, and the Urban Leagues'.

Miss Dunham was one of 75 women whose lives were celebrated in the book, *I Have A Dream*. A star on the St. Louis Walk of Fame.

Women's International Center was privileged to offer the Living Legacy Award to a magnificent teacher, dancer, choreographer, writer and humanitarian.

Jacob's Pillow gave a special Tribute to Katherine Dunham for her 93<sup>rd</sup> birthday.

Until the end of her life she has been the recipient of innumerable plaques, proclamations, Honorary doctorates for Fine Arts, Humane Letters, Literature, one of the last was for Fine Arts from Harvard.

In 2000 Katherine Dunham is named America's irreplaceable Dance Treasure.

On July 28, 2012, the United States Postage issued of Forever stamp of Katherine Dunham as innovative choreographer.

The living Dunham tradition has persisted. She was a woman far ahead of her time. Her technique is "a way of life".

Katherine Dunham died on 21 May 2006.



# Bibliografie



Rajyalakshmi Seth

## **Annotated Bibliography on Kuchipudi Dance Sources \***

The initial study of the topic for my Ph.D thesis<sup>1</sup> indicated a need to compile the various sources that have information on Kuchipudi, especially those in Telugu language, which are not easily accessible to English speaking researchers and readers. A critical survey of the literature has been done in order to prepare a database to study the development of Kuchipudi dance tradition in a historical and analytical perspective. This database that provides an overall view of Kuchipudi dance tradition as it was practiced in the past as well as in contemporary times was presented in the format of annotated bibliography was submitted as a part of the project report to The Asiatic Society of Bombay, Mumbai for the Justice K.T. Telang Fellowship in Indology (1996). The content presents the review of literature on Kuchipudi sources in Telugu and English.

The contributing factor in the annotated bibliography is that the gist of all the documented sources in Telugu have been first translated into English and then analyzed. Though the annotated bibliography is not to be considered as exhaustive, but most of the major and significant writings available in India have been included. The translation, compilation and analysis can claim to be one of the rare and few research works not only in regard to Kuchipudi literature but even in dance literature on performing arts and also in other subjects.

Considering the transformation that took place in the Kuchipudi dance tradition in the course of the Twentieth Century, the content analysis for the annotations focuses on the following changes:

- evolution of a solo format from the Seth original dance drama tradition;

---

\* The bibliographical references are given in the format proposed by the author. The references of the online documents were all verified on December 29, 2016 [editor's note].

<sup>1</sup> Seth, Rajyalakshmi, PhD thesis titled *The Changing contours of Kuchipudi dance: A Sociological study*, Department of Sociology, University of Mumbai, Mumbai, 2005.

- the shift from the rural stage and ritual performances in temple premises to public in urban areas;
- the entry of women dancers into the tradition which had for centuries allowed only males;
- the emergence and growth of performers from non-hereditary families, and also from outside Andhra region as well as non-Telugu audience;
- subsequent changes in the lyrical content and music used in both the Kuchipudi dance-drama tradition and the solo dance format.

The compilation is the outcome of a critical survey of dance literature and the content of various sources is included in this format of an annotated bibliography with an objective to describe the development of Kuchipudi dance tradition in both historical and analytical perspective. The focus is on the development and changes in the Kuchipudi dance tradition taking into consideration the linkages Kuchipudi dance had with the two aspects of social life: religious milieu and royal patronage in the context of changing cultural, social and political conditions. The examination is done in comparison with the other dance traditions like ritual dances at temples called *Aradhana* or *Devalaya nrityamulu* and folk theater forms like *Veedinatakam* and *Pagativesham* that continued to be practiced in Andhra.

The annotations present an overall view of Kuchipudi dance tradition as it was practiced in the past as well as in contemporary times. The compiled information and the references to various published works can be useful as a reference manual to the researchers and dancers for locating information on any concepts, interpretations and technical terms used in Kuchipudi dance performance as well as in the learning process. In addition, the annotations, especially those works in Telugu, will familiarize the non-Telugu speaking reader with the many aspects and elements that Kuchipudi contains.

Kuchipudi dance seems to have not received its share of recognition as a classical dance style in the so far documented and published material as compared to other classical dance styles i.e., Bharatanatyam, Kathak, Kathakali, Manipuri, Odissi, and Mohini Attam. Many books on Indian classical dances published till as late as 1980s did not feature Kuchipudi. One needs to explore



whether this is due to the fact that the best documentation of sources on Kuchipudi is in Telugu, and hence not enough material has been available to non Telugu writers on dance traditions in general, to help them come to conclusions on the nature of Kuchipudi dance tradition.

The annotated bibliography, besides providing a list of source books on Kuchipudi which are otherwise scattered, most of which are in Telugu, gives an overview of various aspects, issues, facts that are discussed and highlighted by various scholars, artistes, dancers and art connoisseurs in order to establish the events that facilitated the evolution and development of Kuchipudi dance tradition from the medieval period to the last decade of the Twentieth Century.

This annotation is intended to focus on Kuchipudi dance tradition in a historical perspective and the period chosen for this purpose was till mid 1990s when the sources on dance literature on Kuchipudi dance was scanty and scattered. Later from early 2000 the dance literature increased multi-fold with the development of modern technology and computer network and so on which became accessible. But the sources covered here comprise rare reference material so inclusion in this paper will throw light on the perspectives and opinions, arguments of scholars, art historians and dance practitioners of the last Century.

## 1. Acharya, C.R.

***Andhrula natyakala ounnatyamu* [Prosperity of dance traditions of Andhra people], Natyakala, Andhra Pradesh Sangeet Natak Akademi [henceforth referred as APSNA], Hyderabad, December 1964, pp. 2-4.**

*Out of the three main dance traditions classified as Kuchipudi Nrutyam (Kuchipudi Dance), Aradhana Nrutyamulu (Temple-ritual dances) and Janapada Nrutyamulu (folk or regional dance forms) in Andhra region, Kuchipudi developed with a distinct identity having a dance technique that is based on the dance treatises like Natyasastra (henceforth to be referred as NS) and Abhinaya Darpanam (henceforth to be referred as Ab.D).*

In this article Acharya discusses the nature of Kuchipudi dance repertoire,

the differences in the lyrical compositions and the changes that have been brought into these by the artistes belonging to different regions in Andhra in due course of time. Mentioning about the continuity of the dance traditions, Acharya writes that though some common compositions were performed by different *bhagavatulu*, not all the dance traditions could be continued as performances. For many an artiste it became difficult to adhere to one tradition and still retain the interest of people. However despite many odds Kuchipudi artistes managed to continue the tradition till today with the contribution, able guidance and leadership of various Kuchipudi exponents and learned scholars.

Referring to the two main types of art forms, that is, dance-drama and solo performances in Andhra region, he uses two terms *Bharata-natakam* for dance-dramas and *Bharata-nrutyam* for solo-dance performances.

Another observation made by Acharya is about the differences in the performances and lyrical compositions in the dance-drama presentations. The artistes, popularly known as *bhagavatulu*, who performed on themes based on Hindu epics like Bhagavatam, Ramayana and Mahabharata etc. were referred with prefix indicating the place to which they belonged, like, *Palagudem bhagavatulu*, *Sriramavaram Jangam bhagavatulu*, *Mylavaram Yenadi*, *Tummalapalli Golla bhagavatulu*. Though they all performed same themes and dance-dramas like *Mohini rukmangada*, *Prabalada natakam* etc. the language used in the lyrical content was different from another. In the case of Kuchipudi, a dance-drama tradition practiced for more than three centuries exclusively by Brahmins only, the lyrics contained words having high literary value. Whereas in the other traditions the lyrical content was written in a simple Telugu language. Also the dance syllables and the presentation style differed. Some changes can be also noted in respect to the repertoire, lyrical content incorporated in the performances. But at the same time there existed a give and take relationship between the various dance traditions.

## 2. Acharya, C.R.

***Kuchipudi natyamu: Chari bhedamulu* [Charis-Different body movements in Kuchipudi dance], Natyakala, APSNA, Hyderabad, June 1966, pp. 26-30.**

*Chari is the technical term used for the movement of hands and feet of the body in Indian dance technique. In this article the author focuses on the significance of chari-s in Kuchipudi dance, especially in the dance composition called tarangam.*

Both the ancient treatises, Natyasastra and Abhinaya Darpanam define and describe various *chari-s* in their texts. While the former mentions that these *chari-s* can be performed incorporating the regional customs and mannerism, the latter defines as to how these movements can be performed. These *chari-s* are divided into two main groups *Akasha* (with feet above the ground level) and *Bhoomi* (feet on the ground), the use of different varieties of these *chari-s* contribute to the dance technique of a dance form.

Mentioning the significance of *chari-s* in Kuchipudi dance, Acharya explains that a variety of *chari-s* are exhibited while performing various lyrical compositions like *tarangam*, *jatiswaram* and *kautvam* included in the Kuchipudi repertoire.

### 3. Acharya, C.R.

***Kuchipudi Aradhana Nrutyamulu [Kuchipudi & Temple Ritual dances], Sangeeta Natak Academy, New Delhi, 1969.***

*This book, divided into two sections, gives details about the two main dance traditions practiced in Andhra region; Kuchipudi and Aradhana Nrutyamulu, the latter meaning temple ritual dances. Acharya provides details about the historical background, the technique, musical aspects of the two dance traditions and refers to the interaction between them.*

Acharya provides details about the historical background, the technique, musical aspects in the two dance tradition and refers to the interaction that took place between Kuchipudi and the temple ritual dance traditions. Acharya attributes the status and popularity of Kuchipudi dance as an established classical dance form at national and international levels to the contribution of various dedicated artistes, music composers, scholars, poets and other art-lovers.

#### 4. Acharya, C.R. and Sarabhai, Mallika

***Understanding Kuchipudi*, Indira Gandhi National Centre for the Arts, New Delhi and Darpana Academy of Performing Arts, Ahmedabad, 1992.**

*Contains a brief sketch of the origin and history of Kuchipudi, and also includes an illustrated manual on the dance technique and the repertoire with their themes.*

Written for the first time in English this serves as a text book for students of Kuchipudi, and contains a brief sketch of the origin and history of this dance form, and its links with *Bhagavata mela nataka*, a dance-drama tradition. Then different sections follow describing the components of dance technique like hand gestures (*basta mudra-s*) or the postures (*sthanaka-s*), movements (*chari-s*) and *rechaka-s* (*movements of the limbs*) which comprise the movements of the limbs, the *karanas* or dance poses and *angabaras* or sequences of such poses the *navarasas*, *tala* and footwork, the seven kinds of ritual dances, the role of music in Kuchipudi dance and the repertoire with a summary of the themes of popular items like *Bhamakalapam*, *Ushaparinayam*, *Manduka shabdham*, *tarangam*, *samkirtananam*, etc. the chapter on the *Bhagavata mela natakams* contains a section on make-up, costumes and ornaments, and stage decorations.

The historical sketch is not supported by references to the sources, hence it is not possible to evaluate the historical accuracy of several statements. Though brief, and meant for the interested layperson and young student, the book's clarity and systematic presentation make it a good introduction to the subject.

#### 5. Appa Rao P.S.R.

***Siddhendra Yogi*, Bhamakalapam (Compilation of text), APSNA, Hyderabad, 1967, pp. I-XV [Reproduced from original article courtesy «Bharati» (January 1960)].**

*In this article, a preface to the lyrical text of Bhamakalapam, the author analyses the various view points expressed in the dance literature in placing Siddhendra Yogi in the medieval period.*

*BhamaKalapam* is a popular dance-drama performed by Kuchipudi artistes. The authorship of this dance-drama is attributed to a saint called Siddhendra Yogi. Siddhendra Yogi's goal was to propagate madhura-Bhakti which was one of the ways of spreading the vaishnavism in medieval period (probably influenced by Jayadeva's Gita Govinda which was the case with one many medieval poets). Till today the exact period to which Siddhendra Yogi belonged to is an issue revealing controversial opinions by various scholars concerned with the dance form, where they place him in a range of six centuries, that is between 13<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Century A.D. Siddhendra Yogi was also considered the founder-father of Kuchipudi dance tradition.

## 6. Appa Rao, P.S.R.

***Kuchipudi Natyam, Kuchipudi Dance Festival '91, Telugu University, Hyderabad, September 1991, pp. 29-36.***

*The author after describing the regional differences, continuity, influence of religious movements on various dance forms and their classification in India during the medieval period goes on to examine the origin and nature of Kuchipudi dance with respect to its technique.*

After briefly examining the other dance styles, considered as classical dances of India like Bharatanatyam and Kathakali, the author examines the origin and nature of Kuchipudi dance with respect to its technique.

According to PSR, through the process of transmitting the dance art and the technique were taken from the same source as NS, regional changes took place in the *nritya* (expressive dance) with the innovative ideas of *nritya acharya-s* (dance teachers). These variations were identified with respective regions and acquired various names. Bharatamuni in NS divided the country into different regions namely: Dakshinatya, Avanti, Odhra, Magadha and Panchala madhyama, based on their *pravritti-s* (*pravritti-s* are defined as that of regional identity of character in a regular play that is recognized through costumes, dialect, habit, tradition, customs and occupation). There are half a dozen styles of Indian dance recognized as classical with each one belonging to a particular

*pravrithi*. For instance, Bharatanatyam of Tamilnadu, Kuchipudi of Andhra Pradesh, Kathakali of Kerala belong to Dakshininatya, Odissi and Manipuri to Odhra-magadhi and Kathak belongs to Panchala madyama. There might be tall claims from the respective regions about the antiquity of each style.

PSR opines that no contemporary classical style in India could claim to be of direct descendant to Bharata's tradition or that it has an uninterrupted continuity from ancient times. The author attempts to trace and examine the beginnings of the contemporary classical dance styles of India with an unbiased objective.

### 7. Appa Rao, P.S.R.

***Natya Sastra and Andhra desa, Kuchipudi Mahotsav '93, Andhra Mahasabha & Nehru Centre, Mumbai, December 1993, pp. 47-52.***

*PSR gives several literary and some sculptural references to show that there was a rich tradition of performing arts in Andhra region, continuing from the time of the ancient treatise, Natyasastra.*

In this article, PSR gives several literary and some sculptural references to show that there was a rich tradition of performing arts in Andhra region from the time of the NS. These do not tell us what exactly was the style and technique or whether they were related to the Kuchipudi dance style. However it seems quite certain that the classical texts on dance must have influenced the existing dance styles in the Andhra region.

The earliest reference to Kuchipudi as a specific and distinct dance style is in the Machupalli Kaifiyat records which note the visit of Kuchipudi brahmana bhagavatulu (brahmins performing as *Kuchipudi bhagavatulu*) who visited Hampi in the early 16<sup>th</sup> Century and performed before the king. PSR confers from this the *bhagavatulu* tradition must have been a mature and well-established one by that time and hence it must date at least to the 14<sup>th</sup> Century AD.

This article raises some interesting issues. PSR points that the 13<sup>th</sup> Century marks a turning point for *desi* styles needs to be probed further; since it was around this time that Kuchipudi dance started crystallizing out its distinct identity. It would seem from Nritta Ratnavali that there was a spurt in growth

in *desi* styles. Reading other text and commentary of Nritta Ratnavali may give us a better picture of what were included in *desi* and what were the reasons for its growth. And this growth caused a reaction in terms of a move towards revival of *marga* tradition. But, in the climate of *bhakti* which was then prevailing, the *marga* tradition associated with *devadasis* may have been discredited. Thus it could be that Siddhendra Yogi drew out of the existing rich *desi* traditions as well as *marga* traditions, but tried to keep away from the association with *devadasis* and integrated his dance style into the *bhakti* ethos.

The author describes the nature of dance that was practiced in Andhra region between the time Bharata's NS (believed to be written in 2<sup>nd</sup> Century B.C.) and 17<sup>th</sup> Century AD. The chronological development of dance art is established with the help of evidences provided in literary and epigraphy sources.

#### **8. Appa Rao, P.S.R. and Uma Rama Rao, K.**

***Kuchipudi Nrityam-B.A. Ist & IInd year Text Book*, P.S. Telugu University, Hyderabad, 1994.**

*The content, based on the compilation of various dance treatises, provides the text on the characteristic features of Kuchipudi dance besides the technical terms and terminology that are used in teaching the dance form, specially in the academic courses at graduation level.*

In Kuchipudi the learning process which was done in oral tradition till recent years soon attained academic values with the involvement of senior and traditional teachers like Vedantam Prahlada Sarma, Nataraja Ramakrishna (henceforth to be referred as NR), Korada Narasimha Rao who formed a syllabus for the courses in dance. Bachelor of Arts (B.A.) and the Master of Arts (M.A.) courses were offered in Kuchipudi from December 1987 and 1989 respectively. However there was a need for bringing out a text book, for both theory and practical learning.

The content is based on the relevant details compiled from various dance treatises and provides the text on the characteristic features of Kuchipudi dance, the technical terms and terminology that are used in the dance style, the biographical sketches of music composers etc. The contribution of this book

as a text for the academic courses lies in the combined effort of the two authors who are acquainted with the dance form in their individual capacities. The book forms a reference text having subject matter as per the set syllabus. It includes both theoretical and practical aspects, prescribed particularly for undergraduate students. This can be also useful for dancers, researchers and art-lovers.

#### **9. Banda, Kanakalingeswara Rao (a)**

***Kuchippudi Nrutyam – Natakam* [Kuchipudi dance and dance-drama], Natyakala, Nrityankam (a special issue on dance), APSNA, Hyderabad, April 1964, pp. 93-102.**

*The gist of the article explains the classical nature of Kuchipudi, and the origin of the dance tradition and the contribution of Siddhendra Yogi.*

Discussing the classical nature of Kuchipudi Natyam and *Natakam*, meaning Kuchipudi dance and drama, Banda mentions that they are based on the principles of technique given in Bharata's NS. There is *rangapuja* (worship of the stage), *Indradhwaja avishkarana* (hoisting the flag of celestial God, Indra) as a prelude to a performance with *sutradhara* singing preliminaries of invocation with the curved stick in his hand. These aspects of performances are followed as given in the first chapters of NS. So Kuchipudi dance tradition is classical in nature.

#### **10. Banda, Kanakalingeswara Rao (b)**

***Kuchipudi Natya Kala* [Kuchipudi dance art], Natyakala, APSNA, Hyderabad, October 1966, pp. 55-60.**

*Kuchipudi dance tradition before and after contribution of Siddhendra Yogi, and later propagation facilitated by the State and Central Government cultural bodies.*

Prior to Siddhendra Yogi, various dance traditions in Andhra region existed, some of which were practiced by *devadasi*-s who performed in temples and royal courts. This continued till Kalinga kingdom came into rule. Narahari Tirtha, a chief minister of the kingdom and originally belonging to Orissa



region, started popularizing the *GitaGovindam* by singing the compositions from the work, amongst people living in around Srikakulam village which he made his head-quarters. The “Krishna-bhakti” (devotion to Lord Krishna) was propagated through various other compositions written by poets inspired by *GitaGovindam*. *Srikrishna Karnamrutam* was one of them.

Banda summarizes saying that the encouragement of State and Central Government is necessary to develop this dance tradition and people of Andhra should value the art treasure they have in the form of Kuchipudi. He points out that there is a need for providing facilities to learn, perform and teach this art form and opines that it is the responsibility the State to patronize this art form. The people of Andhra should be proud to have a dance form like Kuchipudi and should contribute to its development in order to receive recognition for Kuchipudi and appreciation at national level. To implement his thoughts, Banda, soon after Kuchipudi getting the status of a classical dance form, made attempts to popularize the dance form by arranging the programmes of Kuchipudi artistes and encouraging the establishment of dance schools to impart training in Kuchipudi dance.

Soon after India’s independence, various regions in the country concerned themselves to revive the art forms that were practiced in their respective areas. Similar attempts were made in Andhra. From this article, it appears that Banda acted as a strong force not only to activate the practicing artistes but also provided the avenues and guidelines to propagate and practice various art forms. Kuchipudi dance received the timely attention and started gaining popularity from 1960s.

Banda emphasizes that the content of dance technique applied in Kuchipudi performances is classical meaning the style, theme, music, lyrics and costume are all complete befitting the definitions given in the dance treatises like NS. Bhamakalapam belongs to one of the kinds of “Dasavidha rupaka”. According to the author, each dance style acquired a performance standard an identity with the contribution of some personality or the other. In the case of Kuchipudi, it was Siddhenda Yogi who gave Kuchipudi artistes one of the most popular dance-drama, the Bhamakalapam.

## 11. Bikshu, Aruna

***The role of psyche and soma in Kuchipudi*, Kuchipudi Mahotsav '96, Nehru Centre and The Kuchipudi Art Academy, Mumbai, October 1996, p. 177.**

*The article deals with the relationship between the psyche (mind) and the soma (body) which the author feels is well exploited in the Indian classical dance forms.*

The article deals with the concept that there is a relationship between the psyche (mind) and the *soma* (body) which the author feels is well exploited in the Indian classical dance forms. In these the four kinds of *abhinaya*: *angikam*, *vachikam*, *aharyam*, and *satvikam*, facilitate the required effect. The psychological motives of each character are symbolized in the medium of dance through various body gestures called *angikabhinayam*. While *angikabhinayam* gives movement, *vachikabhinayam* provides the meaning to the movement, *aharya* gives appeal and *satvikabhinayam* provides the touching essence of the feeling. Thus the usage of *chaturvidhaabhinaya*-s constitutes the mode of fundamental dance expression for all the classical dance forms in India.

The article reveals the fact that for a dancer performing in Kuchipudi style whether in dance-drama or in a solo format, it is essential to master the mood and emotional levels of the character they are performing on the stage in order to justify the nature of the character.

## 12. Chennamaneni, Padmaja

***Veyipadagalu-British Sanskriti-ka Samrajya Vadana pai pratighatana*, [Thousand hoods], M.Phil dissertation, Department of Telugnd, University of Hyderabad, Hyderabad, 1990.**

*In this dissertation, Chennamaneni presents the condemning views of the author of the novel titled "Veyipadagalu" in Telugu (the thousand hoods) on the impact of British culture on Indian society and culture. Written by a noted novelist Viswanatha Satyanarayana the various chapters reveal the cultural conditions that prevailed in Andhra region during the British rule in India. In some parts he refers how Kuchipudi dance started losing its popularity when the education system and cultural activities of British affected various art*

*forms. The novel, considered a classic work in Telugu literature, incorporated many issues relating to the economical, religious, educational and cultural aspects of Indian society.*

Viswanatha showcases, through his characters, dialogue, events, situations in the novel, the struggle of many art forms that otherwise represented the identity of the culture of Telugu people in a significant manner. During this period a section of the society rebelled against British administration. On the other hand some art forms underwent some changes during this time. The novel, considered first of its kind and a pioneering attempt in the Telugu literary world became popular and later even got translated into Hindi titled, “sahasra phani” by the former Prime Minister of India, P.V. Narasimha Rao.

This analysis indicates that the dance-drama forms, besides propagating the art, became a strong medium to project the social, economic and political events. However the new education system during the British rule disturbed the learning process of various dance traditions. Kuchipudi too experienced a similar situation, but the dance tradition withstood the impact of changes in the society and continued the tradition uninterrupted for many years that followed. One may attribute this condition to the fact that the spiritual and mythological themes made it possible for the continuity of the performances.

### **13. Chinta, Ramanadham**

***Kuchipudi Natya Bharati [Kuchipudi-The Indian Dance], Akhila Bharata Kuchipudi Natya kala Mandali, Kuchipudi village, Krishna District, Andhra Pradesh, June 1998.***

*The book discusses in detail about the origin, development, technique of Kuchipudi dance tradition and the contribution of various traditional artistes to the propagation of Kuchipudi both in and outside Kuchipudi village.*

Chinta is the first scholar to probe into various aspects and work on a doctoral thesis with the topic, “Kuchipudi yakshaganamulu” (yakshagana-s of Kuchipudi). The book is based on his thesis focusing on the tradition, artistes and the significant features of Kuchipudi and the changes the tradition has gone through from the beginning of the Twentieth Century till 1980s.

The author places Kuchipudi dance as an ancient, traditional and classical dance form. Today the dance style acquired popularity both in India and abroad. But in the past the artistes of this dance form lived in a village called Kuchipudi (the recorded documents refer to the village by this name, though there are different versions referring to it as Kuchelapuram or Kuseelapuram). Chinta gives Kuchipudi a prominent place on the cultural evolution of Andhra region.

The intention of this book is to present a brief description of various aspects of the dance form to suit the required syllabus prescribed by colleges and universities in Andhra Pradesh and also for the research studies.

Kuchipudi dance seems to have undergone a process of evolution where Kuchipudi artistes adapted to various theater forms and literary compositions. Their performances also helped in propagating the art. According to Chinta these artistes performed Sanskrit dramas initially and in later years their performances helped in popularizing the dance forms as in *veedhinatakam* (a street theater form), in propagating the *bhakti* tradition through dance-dramas like Bhamakalapam, to educate or carry a philosophical message as in Gollakalapam, another popular dance-drama in Kuchipudi or through *kelika*, the term used to refer solo-dance form besides through innovative dance-dramas.

#### 14. Chinta, Ramanadham

***Kuchipudi Natyacharyula Charitra putalu* [The biographical sketches of Kuchipudi dance teachers], Akhila Bharata Kuchipudi Natya Mandali, Kuchipudi, Andhra Pradesh, 1988.**

*Chinta presents the biographical sketches of about one hundred and odd hereditary Kuchipudi who lived in the Kuchipudi village and carried the torch of the dance tradition for over four centuries. The content highlights the contribution of artistes who were performers, teachers, scholars, accompanying musicians, costume makers and others from the Nineteenth Century onwards.*

The practice of Kuchipudi dance tradition received patronage from various rulers and elite of the society. Later the gift (*Inam*) of 600 acres of agricultural

land in Kuchipudi village last Nawab of Golconda, Abul Hasan Tanisha was significant in providing them the right to enjoy, sell, and inherit the land generation after generation. It provided a base for many a families to stay in the village and continue the dance tradition for many centuries that followed. The *firman* (an order of the ruler) mentions three artistes namely Yajnanna, suranna and Narasanna. After the initial dispute about the inheritance of this property, artistes bearing nine family surnames acquired the rights to this property. They are Vedantam, bhagavatula, Chinta, Vempati, Yeleswarapu, Mahankali, Pasumarti, Hari and Josyula. Today the dance is recognized as one of the Indian classical dance styles and is pursued by many dancers belonging to different communities and nationalities. But from the 17<sup>th</sup> Century till almost second half of Twentieth Century, the tradition was passed on from one generation to another by only those artistes who belonged to the families bearing about twenty-five surnames as inheritors of the land in Kuchipudi village. These artistes lived in Kuchipudi village and dedicated their lives to the propagation of this dance tradition in many ways.

### 15. Chigicharla, Krishna Reddy

***Janapada nritya kala* [Folk dance art form], Janapada yuva kalakarula sangam and Visalandra Publishing House, Anantapur District, Andhra Pradesh, 1989.**

*Based on his doctoral thesis that analyzes the folk dance forms of Andhra, the author of the book "Janapada Nritya Kala" deals with the theoretical aspects that can be applied to classification of dance forms as tribal, folk, sophisticated and classical practiced in Andhra region.*

Chigicharla broadly classifies the dance forms as *girijana* (tribal), *janapada* (folk) and *shista* (classical or refined) as per the usage of technical aspects of dance. The categorization relates *nritta* (pure dance) to tribal, *nrityam* (expressive dance) to folk, and *natyam* to classical or refined dance forms. Chigicharla opines that the folk and tribal dance forms not only entertained but also educated the audience by creating awareness about the society in which they lived.

Chigicharla finds five types of sources important to consider in order to classify the dance art forms. They are physical (*angika*, the body movements), sociological, historical, mythological and textual. Movements were evolved to interpret certain objects, human form etc. According to the author the oldest movement is *nrittam* followed by *nrityam* and then *natyam*. The social conditions brought some changes in the movements. The historical evidences can be found in ancient paintings, sculptures, epigraphic sources. The literary sources reveal the kinds of dances that were practiced during that time. They also described various situations (how ritual dances were performed, types of dances, the teacher's status, use of curtains, *desi* dance forms, dancing groups, patronage of kings, the dancers, actors, performers, *devadasis*, temple dancers, etc.) related to the practice of these dance forms.

The author emphasized that Kuchipudi that is practiced today is considered classical and traditional, but not as folk.

#### 16. Chintalapati, Lakshminarasimha Sastry

***Kuchipudi-Bhagavatulu* , Tirumala Tirupati devasthanam, Andhra Pradesh, May 1983.**

*The book gives an overview of origin, history, evolution of Kuchipudi dance and the contribution of artistes known as "Kuchipudi bhagavatulu", practicing this dance form as a tradition. The author authenticates the details with relevant facts, references and reference sources like documents, literary works, speeches, seminar papers and so on.*

The book gives an overview of origin, history, evolution of Kuchipudi dance and the contribution of artistes known as *Kuchipudi bhagaatulu*, practicing this dance form as a tradition. Though the book contains much of the information that is included in other books and articles on Kuchipudi dance, the contribution of this book lies in presenting these facts and other valuable facts along with relevant reference sources like literary works, documents, speeches and papers presented by artistes and scholars and other published works. Some of the texts of the documents giving evidence of various historical facts are included to focus on the nature of the argument. For instance, Machupalli Kaifiat, the firman given by Nawab of Golconda (the

order form Abul Hasan Tanisha gifting the land in Kuchipudi village to artistes in 17<sup>th</sup> Century), the text of the speech delivered by Banda Kanakalingeswara Rao, Vedantam Raghavayya (who represented an artiste group claiming the recognition of Kuchipudi dance as a classical dance at a dance festival and seminar organized in March 14-17, 1960 in Hyderabad). (See Appendix-) The author further sketches the family tradition that was carried on for about four hundred years from generation to generation by the artistes bearing twenty odd surnames and living in Kuchipudi village. Along with the genealogy charts describing the family trees of these families, he also mentions briefly about the significant contribution made by some of the artistes representing various generations.

### 17. Chintalapati, Lakshminarasimha Sastry

***Atma yajnam*, Triveni Publishers Private Limited, Machilipatnam, Andhra Pradesh, 1987, pp. I-X [original text authored by Bhagavatula Ramayya].**

*Atma Yajnam, also popularly known as Gollakalapam, is a poetic text with a philosophical theme about the birth of a child from conception. A Century ago Gollakalapam was equally popular like Bhamakalapam for the performances by Kuchipudi artistes. The book provides the compiled lyrical and prose text of Gollakalapam by Chintalapati Lakshminarasimha Sastry from the original text written by Bhagavatula Ramayya.*

*Atma Yajnam, also known as Gollakalapam, is a poetic text with a philosophical theme about the birth of a child from conception. A Century ago Gollakalapam was equally popular like Bhamakalapam for the performances by Kuchipudi artistes. However there were a very few artistes who were capable of presenting this in the dance-drama form like Bhamakalapam. For Gollakalapam performances the artiste needed to understand the philosophical content and interpret the Sanskrit verses to the audience. The content is a literary piece classified as a *drishya kavyam* (a literary text for visual performance). The story revolves around a dialogue between a *gopika* (milk-maid) and a *vipra* (Brahmin).*

### 18. Diwakarla, Venkatavadhani

***Andhrulu-Natyakala* [The Dance traditions in Andhra], Natyakala, APSNA, Hyderabad. February 1964, pp. 11-14.**

*The author talks about the interaction between the different genres in both Sanskrit and Telugu literature and how different dance traditions used them in Andhra region.*

The author mentions that dance traditions and the literary works written in a particular region in India had interaction with each other. Similarly in Andhra, the literary works written in both Sanskrit and Telugu were used by different dance traditions. Till Eleventh Century AD only Sanskrit works were enacted and slowly translations of the texts into Telugu along with other new compositions in the same language appeared and were used as dance texts. Kuchipudi dance tradition has been based on the principles of Bharata's NS, Nandikeswara's Ab.D and other literary texts on music and dance.

Diwakarla points out that the technique followed in other dance and drama forms such as Kathak, Kathakali and Manipuri does not concentrate so much on the dramatic element as in Kuchipudi, so they cannot be referred to as *natyam* because more than drama they have more of *nritta* (pure dance) and *nriya* (expressive dance) aspects. Diwakarla describes the dance-dramas like Bhamakalapam etc. of Kuchipudi artistes as classical in nature that impart knowledge. The classical nature of dance form can be noted in performances which adhere to the principles propounded in dance treatises like NS Ab.D and using all three aspects of dance technique while presenting the dance-drama like Bhamakalapam.

### 19. Gangappa, S.

***Telugu vaitalikulu-Siddhendra Yogi* [Siddhendra Yogi - A Bard from Andhra], Telugu University, Hyderabad, 1990.**

*The book is a biography of Siddhendra Yogi, considered the legendary founder of Kuchipudi dance-drama tradition who propagated madhura bhakti through his composition, Bhamakalapam, dance-drama. The dance-drama is still popular and finds a significant place in Kuchipudi repertoire.*



This booklet is one of the series that focused on the biographies of some of the important and popular saints who contributed to the culture, and history of Andhra region. Siddhendra Yogi, believed to be the legendary figure, was instrumental for propagating *madhura bhakti* through his dance-drama; *Bhamakalapam*. He started a dance tradition by training Kuchipudi artistes to perform *Bhamakalapam* which also gained a significant place in the repertoire of Kuchipudi artistes.

Out of the two dance traditions, *nattuvamelam* and *natya melam*, that were practiced in Andhra region, the latter had more number of actors and the performances included dance-dramas called *kalapams*. Bhamakalapam and Gollakalapam were two dance-dramas performed by artistes in *natyamelam* type. Out of these two, Bhamakalapam became a more popular dance-drama. Many scholars attribute the credit and authorship of Bhamakalapam to Siddhendra Yogi. However there are different opinions and views about the period to which this saint belonged. In this book, the author not only deals with this aspect but also presents various versions regarding the childhood life of this saint and under what circumstances Siddhendra (known as Siddappa in childhood) renounced the worldly luxuries to become a yogi (ascetic) and attained the scholarship to write the literary work, Bhamakalapam.

According to Gangappa, Kuchipudi dance became popular after the Sixteenth Century. Earlier to Kuchipudi, dance traditions like *jakkula purandarulu*, *ekapatra abhinaya*, *koravanji* and other theater forms entertained and educated the rural people. However these dance traditions did not receive the royal patronage nor the scholarly acceptance and did not become popular. Siddhendra Yogi born around this time, created Kuchipudi dance tradition which became the prime dance tradition of Andhra.

## 20. Gargi, Balwant

***Folk Theatre of India*, Rupa & Co., New Delhi, 1991.**

*Describes the salient features, performance style and traditions of a select nine theater forms categorized as folk theater, practiced both in North and Southern regions of India.*

*He defines folk theater and highlights the aspects that differentiate folk theater from the classical theater.*

In this book, the author deals with the tradition and performance style of nine folk theater forms like Jatra, Nautanki, Bhavai, Tamasha, Ramlila, Raslila, Therukoothu, Yakshagana and Chau which according to Gargi are well developed theater forms. On the other hand Gargi categorizes (without specifying any criterion) a few other forms as not have interesting geographical differences. They are: Hagavata Mela and Kuchipudi of South India, the Ankia Nat (the Sixteenth Century one-act play) of Assam, the farcical Naqual of Punjab, the Bhand Jashna of Kashmir, the Bheel Gauari of Rajasthan, the Veedhi-natakam of Andhra, and the Pala singers of Orissa.

Here the author features Kuchipudi dance in the section representing glimpses of other forms. Gargi does not provide a basis for including Kuchipudi in folk theater while the latter dance form had already gained a status as a classical dance style of India (1958), i.e., much before the publication of this book.

Gargi also points out to the type of relationship the classical and the folk theater dance forms have in North and South India. He describes that in South India the relationship is close knit and the folk artiste is equipped with the knowledge of the *Sbastras*, the *Puranas*, the epics, and the scriptures on classical dance and music. On the other hand in the North the folk actor is ignorant of the classical dance and music traditions. He opines that the South has a religious and mythological background and the north a secular temperament. For instance in Naqual of Punjab, the typical themes are the newly-wed bride and the father-in-law; the king and his courtier; the thief and the police inspector; and so on. Bhand Pather of the Kashmir Valley deals with the social realities. In the south-Indian theater forms one finds mostly the thematic content is based on mythological stories and hardly any social themes till recently.

Gargi summarizes the status of the folk theater forms in modern scenario. He mentions that in spite of representing in various cultural programs and national celebrations, folk theater is still a neglected art he also points out that

while the writers and directors are drawing inspiration from the repertoire of stylization (song, dance, mime, rituals, masks and the narrator etc.) belonging traditional Asian theater, Indian directors are yet to explore the raw material of their own traditional theater.

## 21. Gudimetla, Krishna

***Andhrula Natyakala* [The dance art of Andhras], Natyakala, APSNA, Hyderabad, June 1966, pp. 14-16.**

*The author lists various dance forms in Andhra region and describes about their evolution and development based on the references made of them in the ancient literary texts, treatises and epigraphs of different periods. The author opines that Kuchipudi dance tradition is centuries old but gained popularity from the Sixteenth Century onward.*

Their performance in the royal presence of King Veeranasimharaya in 1506 AD, provides the evidence that they were popular by that time. They also received royal patronage from the ruler of Tanjavur Achutappa Nayaka in the form of a village called Achutapuram (the present Melattur in Tanjavur district of Tamilnadu) where they lived and performed various *yakshaganam*-s regularly. These artistes later got established as Melattur artistes.

Kuchipudi village was the center for the dance performances of various dance-dramas and *yakshaganams* for more than five centuries. In the last few decades Kuchipudi dance tradition continued to be practiced in spite of drawbacks caused by lack of patronage and changing social and political conditions. The groups of artistes, referred as melams got disintegrated and some of the artistes entered film industry and a few others pursued other professions individually. In the efforts to revive the dance tradition, the artistes had to make changes and innovations to it. In this regard, the efforts of legendary guru and considered pioneer in evolving a solo format, Vedantam Lakshminarayana Sastry was significant. He taught many a dancers and teachers who gained name and fame in the later years. C.R. Acharya was amongst such teachers who took the dance form to regions other than Andhra and even overseas when he presented the renowned senior-most dancers of today like Mrinalini Sarabhai in Paris International dance festival and helped in

propagating the dance form to wider horizons by teaching non-Telugu speaking people.

## 22. Gudipoodi, Srihari

***Kuchipudi dance at croos roads, Kuchipudi Dance Festival '91, Telugu University, Hyderabad, 1991, pp. 46-49.***

*The article deals with the contemporary problems in practicing and propagating, teaching Kuchipudi, especially in the solo format that evolved in the second half of the Twentieth Century. He refers to the issues that caused an identity crisis for Kuchipudi to be established as a classical dance form. and the consequent identity crisis that is caused.*

The article concerns about some of the contemporary problems that have been causing identity crisis for Kuchipudi dance of today, more so of the solo form. One of them seems to be about the ways of training and transmitting the dance tradition. In the last few decades, Kuchipudi, after its recognition as a classical dance style of India, received the State and Central Government support for its propagation in and around Andhra. However the problem cropped up in the process of establishing its identity and distinctiveness from the other South Indian dance styles like Bharatanatyam from Tamilnadu and Odissi from Orissa. The proximity of the regions where these three styles are practiced is reflected in the similarities of costume and music that is used in these forms.

Gudipoodi explains that as Kuchipudi started evolving as a classical dance style by getting stylized in the presentation of performances and the usage of dance technique. However, a section of practicing artistes (also referred as Brahmin mela) in the dance tradition revealed an orthodox thinking saying that the original flavor of the dance-dramas (in the earlier tradition of *natyamelam* style) be retained to have a distinct identity like Kathakali. On the other hand, there are other artistes who favored solo-dance format. The latter demanded a refinement in the presentation of the dance performance in order to suit the times and the changes be made carefully so that the identity of the dance style is not disturbed.

From the state of affairs presented in this article, it can be assumed that for

the wide-spread propagation of a dance form it is necessary that a proper teaching method should be followed to represent the dance technique in its purest form irrespective of who is teaching.

### 23. Gupta, Chandrabhan

***The Indian Theatre*, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., New Delhi, 1991.**

*The book presents a detailed analysis of the theory and practice of Indian theater, mainly the classical.*

It describes about theatrical performances with respect to its form, the actors in it, the rules and conventions that have to be followed, the types of play and their respective characteristics etc. Various concepts are defined to explain their nature. The author's main concern is to ascertain the need for national theater form to represent India in the post-Independent period.

The author refers to the unique characteristic features and the purpose of performances of some of these theater forms such as Raslila (Mathura), Navatanki (Uttar Pradesh), Svanga (Haryana), Tamasha (Maharashtra), Chhau (Bihar), Jatra (Bengal), Anki Nata (Assam), Prahlada nataka and Pala singers (Orissa), Naqala (Punjab), Bhand Pathera or Jasna (Kashmir), Khyala, Bhila Gauri (Rajasthan), Bhavai (Gujarat), Yakshagana (Karnataka), Bhagavat Mela, Kuchipudi art, Therukoothu art, Kuravanji of Tamilnadu, Burrakatha and four varieties of Vidhi Natakam (Andhra).

Gupta visualizing the ideal conditions for Indian National theater and dramas suggest that theater should present Indian dramas whose object is to produce a *rasa* in the minds of the spectators, employing a highly developed color scheme, costume and make-up following the pattern of India life, encouraging classical music, dance and histrionics, and above all it should maintain the ideals of Indian society. Gupta mentions that an ideal situation for establishing a National Theatre is to combine ancient techniques and modern requirements.

## 24. Hemadri, Chidambar Deekshitulu

***Kuchipudi Kalasagaram-nritya sastramu* [Science of dance and Kuchipudi dance art form], Sri Kondapalli Book House, Rajahmundry, Andhra Pradesh, October 1989.**

*With an objective to define and describe various elements of the technique used in Kuchipudi dance form, the author provides a well-compiled information to cover the syllabai prescribed for academic courses. The content, after giving a brief account of the historical background of Kuchipudi dance tradition proceeds to deal with the required aspects like tala adhyayam (chapter on variations in rhythmic and time-measure patterns), angika abhinayam or body language that includes hand gestures, the structural format of the lyrical compositions in the repertoire, the training process, body movements, technical terms used and so on. The significant contribution of the book lies in providing the know-how to execute the fundamental steps referred as "adavu" and rendering of the corresponding dance syllables.*

The author further explains, interestingly, an aspect of the tala-system used in Carnatic music that each type of *talam* or the time cycle is associated with a day of the week, color, star, ornament, mood and deity, a place of its origin. This concept can be observed in the lyrical composition of Bhamakalapam.

Though some similarities seem to be existing between Kuchipudi dance and other dance styles like Bharatanatyam and Odissi belonging to neighboring regions of Andhra Pradesh, the dance technique followed in Kuchipudi dance has some distinct qualities. It is necessary for a student of this dance form to learn the dance technique and the *angikabhinayam* that is applied in the execution of dance movements and also the structure of various dance items included in Kuchipudi repertoire. The major shift being from dance-drama to solo dance format, there was a necessity to define and explain the practical aspects describing the different terms used and their execution. Also the transmitting Kalas continued to be in oral tradition for many centuries, the documentation of the teaching process was negligible. In this situation of vagueness about various technical terms and their definitions, the need for documenting such information was felt in the recent years. This book aims to cater to such need and in particular to the student of various academic courses. The content, thus, mainly pertains to the syllabus followed in the academic

courses offered at dance institutes in Andhra Pradesh based on the compiled work of both textual and oral sources.

## 25. Indira, Hema P.

***A Comparative study of Satyabhama kalapamu in Toorpu Bhagavatam*, M. Phil. dissertation, Department of Comparative Studies, Telugu University, Hyderabad, 1995.**

*There are many dance groups belonging to natyamelam category which perform the dance-drama, Bhamakalapam, in various parts of Andhra region. One of the main groups is Toorpu Bhagavatam, the others being Navajanardana Parijatam, Chindu bhagavatam and Chenchu bhagavatam. In this monograph, the scholar compares the Bhamakalapam performed by the artistes of Toorpu bhagavatam with reference to the protagonist, Satyabhama in popular dance-drama format known as kalapam.*

In her research, Hema Indira, defines kalapam as a creative story. The artistes in Telugu speaking region performed the popular dance-drama Bhamakalapam but with a difference in the dance technique, costume, themes used and the artistes belonged to communities other than Brahmins which was the case with Kuchipudi. Toorpu Bhagavatam (Toorpu meaning eastern), is one of the many types of Bhagavata dance traditions. In both Toorpu Bhagavatam and Kuchipudi dance-drama traditions Satya Bhamakalapam is the most performed dance-drama theme but they are different in their presentation style, costume used and the language in the lyrical text and the style of singing.

Another notable feature is that while Kuchipudi tradition gradually transformed and developed into a classical style, Toorpu bhagavatam tradition is getting slowly extinct. The tradition does not have any printed texts.

This, the scholar opines, can be due to the unnecessary humor in Toorpu bhavatam. The way of singing follows *drupada* style and gives prominence to the accompaniment of instrument, *mridangam*. The scholar suggest that there is need to focus on these aspect to improve the presentation style.

## 26. Jain, Nemichandra

***Indian Theatre. Tradition, continuity and change, Vikas Publishing House Pvt. Ltd., New Delhi, 1992.***

*The book provides an overview of Indian theater, its transformation from pre-Christian era to modern period. This process of transformation from theater in Vedic period to classical Sanskrit theater, traditional (folk) and present modern theater forms the exhibited both continuity and changes.*

Disagreeing with some of the scholars who opine that Indian theater was discovered by colonial rulers the author provides facts that establish origin of Indian theater, its achievements in different phases, process of changes and continuity.

Jain relates the evolution of dance-drama forms like Kuchipudi, Kutiyattam, Yakshagana, Swang and Nautanki to the medieval period. Many of these theater forms in regional languages are not spontaneous or simple in content as of any tribal, agricultural or rural community. Even the structures and techniques of many of these theatrical expressions are complex. The performers need a prolonged training and practice to gain any proficiency in them. The training includes achieving some proficiency in music and dance and knowledge of the *puranas*, epics and poetry.

According to the author the miming and acting in Kutiyattam or Kuchipudi, dancing in the Yakshagana, or singing and drumming in Swang or the Nautanki, cannot be acquired without considerable training, for any excellence in them.

Gradually these theatrical expressions became part of the cultural aspect of the people as the political, social and individual life stabilized. They no longer remained strictly religious. The good examples are: Jatra of Bengal, Terukuttu of Tamilnadu, Veethinatakam of Andhra Pradesh, or, to some extent the Yakshagana of Karnataka. They started presenting, besides the religious stories, some historical, social and political themes, or the mythological episodes were presented in a manner that their religious aspect was no more predominant. (hence the connection Kuchipudi artistes had with the



Veethinatakam in Andhra region justifies the transformation of religious purpose of the dance-dramas of Kuchdipudi to the cultural aspect of the people of Andhra.

According to Jain, similar to the mutual exchange that took place in other aspects of drama and performance, there was also a blend of the classical and the folk music (*marga* and *desi*) in the traditional theater.

Another aspect to which the author points out is how the music is used. For instance, in the *natyas* of South India such as Yakshagana, Bhagavatamela, Kuchipudi, Veethinatakam, Terukuttu and others, the sutradhara or bhagavata sings and not the characters themselves. The reason for this could be due to the importance of dance in these *natya*-s. Compared to the other forms, the *natyas* of South India use dance more predominantly than in theater forms like Tamasha, Bhavai, Ankia Nat.

It can be observed from the above analysis that a number of regional theatrical form erupted in the medieval period. These incorporated aspects like music and dance and aspects from both classical and folk theater. There was no definite demarcation to divide the classical from the regional theater forms, referred to as *natyas* by author. However these theater forms suffered some setbacks in their turn in the beginning of this Century with the advent of colonial rule.

## 27. Jonnalagadda, Anuradha

***Kuchipudi dance who is who, Kuchipudi Mahotsava Committee, Nehru Center, Bombay, 1993.***

*The author presents a collection of biographies of Kuchipudi artistes comprising dancers, teachers, performers. The main criterion for inclusion of these artistes, as the author mentions, is that they should have been practicing Kuchiudi dance for more than a decade by now. Each biography is presented along with a photograph of the artiste, date of birth, qualification, professional achievements and individual contribution in the dance style. The introduction explains briefly the changes and development of Kuchipudi dance tradition in the Twentieth Century.*

Jonnalagadda opines the new innovations and changes have been taking

place in most of the performing arts. Similarly Kuchipudi too underwent multi-dimensional changes and modified the original tradition performed by the hereditary artistes belonging to about twenty-five odd family surnames. A new generation of artistes who belonged to non-hereditary families entered and broadened the performing and teaching base of Kuchipudi dance.

The author, noting the need to provide a data base on the contribution of artistes, presents a collection of biographies of Kuchipudi artistes in various capacities as dancers, teachers, performers, musicians and so on. The main criterion for inclusion of these artistes in this book, as the author mentions, is that they should have been practicing Kuchipudi dance for more than a decade. Each biography, presented along with a photograph of the artiste, date of birth, qualification, professional achievements and individual contribution in the dance style introduces various artistes who have been propagating Kuchipudi dance after its recognition as a classical dance form.

The book thus, highlights the continuous efforts of the numerous artistes and at the same time expects the reader to assess the underlying element element of transformation.

## 28. Kaushal, Sumathy

***Kuchipudi natya sampradayam* [Kuchipudi Dance Tradition],  
Natyakala, APSNA, Hyderabad, June 1966, pp. 5-8.**

*The author concerns in this article about the identity crisis the Kuchipudi dance faced in 1960s when there was a lack of proper facilities for imparting training by expert and traditional gurus, standard methods of teaching, misrepresentation of the style by a few amateur artistes.*

Kuchipudi, soon after its recognition as one of Indian classical dance styles, needed to be propagated and representation at national level in par with other dance styles. Many young dancers including those who have been already performing in other classical dance styles started learning and performing in this dance style as the dance form was gaining popularity in its solo dance format. The article written during the time when multi-dimensional changes were taking place and Kuchipudi was gaining popularity within Andhra as well

as outside, concerns about the standards of performing and teaching.

According to the author's assessment of the situation in 1960s, lack of proper facilities for imparting training by expert and traditional gurus, standard methods of teaching, misrepresentation of the style by a few amateur artistes were some of the conditions that possibly prevented the dance form from gaining a distinct identity of its own. There were also very few performances in this dance style were organized in cities outside Andhra Pradesh.

Kaushal expresses the opinion that a syllabus in Kuchipudi dance should be prepared, approved and authenticated by the senior artistes like Chinta Krishnamurthy, Vedantam Raghavayya. This should be followed by the dance students of Kuchipudi learning in any institute. Also institutes imparting training in this dance should be recognized by the Government cultural bodies.

## 29. Kothari, Sunil

***The Dance-Drama tradition of Kuchipud Bhagavata Mela nataka and Kuravanji with special reference to Rasa-theory as expounded in Bharata's NS, Ph.D. in Dance, Department of Dance, M.S. University of Baroda. 1977 (voll. I, II, III).***

*The three volumes of the thesis deal with the dance-drama traditions of Kuchipudi, Bhagavata Mela nataka and Kuravanji, their theoretical content and the technique of dramaturgy as enunciated by Bharata in Natyasastra.*

The scholar sees two distinct streams in the dance tradition. They are dance-drama traditions and solo-dance exposition. In this research work the scholar deals extensively with *rasa* theory as expounded in Natyasastra and applies it to the evolution of various dance-drama forms called *uparupaka-s* from the medieval period onwards. The subject matter in the thesis is divided into three volumes.

The three volumes examine and elaborate the theory and technique of dramaturgy as propounded by the ancient treatise Natyasastra that is applicable to the practice of dance-drama traditions.

According to Kothari, the recognition of regional styles contributed greatly to the development of the individual distinctive classical styles of the various

regions. He finds this kind of development when one observes the emerging form of Kuchipudi dance technique for solo exposition. Kothari also points out to a similar development in the contemporary form of Bharatanatyam evolving as an individual classical style of Tamilnadu region. But a difference is noticed that in the case of Kuchipudi dance-drama tradition the regional distinct dance style now termed as Kuchipudi is seen, whereas in the Bhagavata Mela Nataka and Kuravanji one observes the contemporary Bharata Natyam technique employed as an integral part of it.

Kothari analyzes the factors leading to the formulation of different classical styles in India. The beginning or the origins of the contemporary classical styles whether Bharata Natyam, Kathakali, Kathak, Manipuri, Odissi or Kuchipudi can be traced back to developments in the medieval period (roughly dating from 1300 AD to 1800 AD).

He also discusses the technique used in Kuchipudi tradition. Different features like *purvaranga* and entry of characters with song compositions called *darus*, the list of different rhythmic meters used in Kuchipudi dramas, different aspects of dramaturgy pertaining to Kuchipudi.

### 30. Krishna Iyer, E.

***Tamilandu loni Bharatanatyam – Itara shastriya nrutya reetulu***  
**[Bharatanatyam in Tamilnadu and other classical dance styles], tr. by**  
**P.S.R. Anjaneya Sastry, Natyakala, APSNA, Hyderabad, April 1964, pp.**  
**103-110.**

*The author observes a common thread running through the southern dance styles which is seen in dance forms like Bharatanatyam, Melattur Bhagavata Melam, Kuchipudi dance-drama tradition, Kuravanji and Navasandhi.*

The author, known for his pioneering efforts to revive the classical dance forms in South India such as Bharatanatyam and Bhagavata Mela Natakams in 1930s, in this article, describes the dance forms that were practiced in southern region in the early Twentieth Century. He opines that a common thread ran through the southern dance styles. For instance the dance technique and performing style of Bharatanatyam can be also seen in other dance forms

grouped as *natuva mela* (refers to *nattuvamelam*) type as well as in dance-drama traditions such as Melattur Bhagavata Melam, Kuchipudi dance tradition, Kuravanji and Navasandhi.

### 31. Mikkilineni, Radhakrishnamurthy

***Telugu vari janapada kala roopalu* [Folk Art forms of Telugu people],  
Telugu University, Hyderabad 1992.**

*A documentation of various folk art forms is presented in this book and Mikkilineni explains that the roots of classical dance forms of today are in the folk art forms which were referred in the past as desi in many literary texts like Nritta Ratnavali of Jayaprasanna. The author sees an affinity between the folk and classical forms.*

Each region in India has a variety of folk art forms. In Telugu they are referred as *janapada kalarupalu*. These art forms on one hand depicting the culture, customs of that region also exhibit certain common features in the usage of some components like music, dance and drama in their presentation style that give the region an identity of its own. However there are differences that are observed in the art forms within a region. In Andhra these differences are confined to three regions called Rayalaseema, Coastal Andhra and Telangana.

In this book, the author presents a documentation of research work done by him on various folk art forms over a period of forty years during his professional career as an actor on stage, films and television. The information is gathered from many texts and print matter also. With the help of various available texts and print matter, the author includes the information on the origin and characteristic features of various folk forms (mainly dance and theater) belonging to three regions, that is, Rayalaseema, coastal Andhra and Telangana. Mikkilineni mentions about the performing groups, tribes, sects or community that practiced a particular dance form, the purpose of their performances, and the costume and make-up used in it.

An adaptation of a folk art form by Kuchipudi artistes is observed in playing the character called *chodigadu*. Chodigadu kalapam, a dance-drama form resembled Bhamakalapam and Golla kalapam. The theme revolved around the

character *singadu*. He goes in search of his wife *singi* who runs away from singadu. He meets her and questions her about the reasons for going away. An argument follows and finally both unite. It starts with the bed-room scene. There are two side singers. One of them acts like a sutradhar. Many aspects of dance are incorporated. Dashavatarara-s and Ramayana story are narrated in between and used abhinaya aspect of dance. The performances took place throughout the night. The emotion exhibited includes erotic love. There are many entertaining aspects in it which the audience enjoyed. The crooked stick in the hand of *chodigadu* is similar to the one used by *vidushaka* in Sanskrit plays. This resembles the future of classical theater which is described in Bharata's NS, the prominent composers of these kalapam-s are Chengalvaraya, Aravelli Venkata Charyudu, Vankayala Balarama Bhiksha, Godavari Jagannadha.

Mikkilineni further points out that due to the lack of response from public, Kuchipudi artistes adapted to other folk art forms. They also introduced innovations in their performances. Kuchipudi artistes were thus, became popular for portraying various roles of *pagatवेशalu* also in their *veedbinatakams*.

Kuchipudi artistes and the development in the dance tradition, the technique and performance style had interaction with both *marga* and *desi* dance traditions. However the traditional Kuchipudi artistes who carried the dance tradition from generation to generation since Eleventh Century AD, systematized and maintained a structured pattern of music, dance and performance style. The dance tradition enabled many Brahmin families to survive and created opportunities practice and perform till 1930 when the impact of films reduced the interest of public in dramas in general.

### 32. Naidu, M.A.

***Kuchipudi classical dance, The World Telugu Conference, Andhra Pradesh Sangeeta Nataka Akademi, Hyderabad, 1975.***

*After briefly providing the dance traditions that belonged to Andhra region, the author focuses on the classical dances of Andhra Pradesh (refers to the region before its division as Andhra and Telegana States of India), specifically the Kuchipudi dance tradition which practices four types of abhinaya as propounded in Bharata's Natyasastra.*

After briefly describing the historical background and the literature that provides the evidence for the existence of dance in Andhra, the author details on the dance traditions that belonged to Andhra region. He mentions that the classical dances of Andhra Pradesh owe at least as much as those of any other part of the country to Bharata's NS. Andhra classical dances also follow the four kinds of *abhinaya*.

### 33. Ramakrishna, Nataraja

***Andhrula Natyakala*, Perini International, Hyderabad, April 1975.**

*One felt a need for creating an awareness about the cultural heritage of Andhra among the Telugu-speaking people who migrated to different parts of the country and outside seeking better prospects in the post-independence era. This book, published during a world Telugu conference held in Hyderabad, aims to present a brief account of the history of evolution of dance forms in Andhra region, the land of Telugu speaking people from Satavahana period to present time.*

Based on these concepts, the author, Nataraja Ramakrishna, classifies the dance forms that evolved in Andhra region from approximately Eleventh Century onwards into five types called *Aradhana* or Temple, *Kacheri natyam*, *Bhagavata tradition*, *janapada* or folk and *Atavika* or tribal. Discussing the development and changes in Kuchipudi dance the author points that the Kuchipudi dance tradition belonged to a dance-drama form categorized as *natyamelam* type till about 1930. It remained till then as an all-male group performance if dance-dramas like *Bhamakalapam*, *Gollakalapam*, and *Yakshaganams* having different mythological stories as themes.

Eventually the classification no longer applies to the present Kuchipudi dance performances, considering both form and content. It has imbibed the technique of *nattuvamelam* tradition, the content of dance-drama forms and structural presentation of ritual dances.

### 34. Rele, Kanak (ed.)

***The handbook of Indian classical dance terminology*, compiled by Veena Londe and Malati Agneeshwaran, Nalanda Dance Research Centre, Mumbai, 1992.**

Due to the extensive practice of oral tradition in the transmitting process of many of the Indian dance forms, much of the technical terms and words used for one expression or usage in the dance differed according to the region in which the dance was practiced.

The introduction mentions that is that over the centuries, two traditions functioned with equal importance, as the two limbs of the common body of dance. One is oral tradition (the teacher-taught tradition), also called as “guru-shishya parampara” where the learning is on the basis of teacher-student relationship. The other being the textual tradition based on the treatises like *Natyasastra*, *Abhinaya darpana*, *Sangeetha Ratnakara* and so on.

With growing interest in Indian classical dance at home and abroad, a need arose for interpreting the various terms and terminology used in each Indian classical dance for a better understanding of the technique and the regional differences. This hand-book, based on the ancient Sanskrit codes, aims to make both the textual and oral traditions of the recognized classical dance styles easily understood.

In each dance style of the seven classical dances included (in the order, Bharatanatyam, Kathak, Kathakali, Kuchipudi, Manipuri, Mohini Attam, and Odissi) the terms are categorized as general, technical, costume and make-up, musical instruments with definitions, descriptions and explanations of the terms used. The content and its presentation using a standard method and uniformity makes the book a valuable reference source material for students, scholars and art lovers.

In the Kuchipudi section, the information, provided by two resource persons (C. R. Acharya; Rajyalakshmi Seth), covers the terminology pertaining to both dance-drama tradition and the solo dance format that is mostly practiced today. The English translation of the terms and technical words which are mostly in Telugu language in the previous dance literature is useful



for the readership of non-Telugu speaking dance practitioners. The content refers to the commonly used words in the dance tradition as well as in the transmitting process in Andhra region.

The book also provides information that can be useful for a comparative study of the terms used in different dance styles.

**35. Richmond, Farley P.; Swann, Darius L.; Zarilli, Phillip B. (eds.)**

***Indian Theatre: Traditions of performances*, Motilal Banarsidass Publishers Private Ltd., Delhi, 1993.**

*A survey of the Indian theater and its traditions with reference to their performances is presented in various chapters. The authors attempt to define and categorize and classify the various genres with their guidelines focused on the organizational motive of the performance. They present basic features shared by genres within each sphere for introducing the broader category to which they belong to.*

The authors have chosen to present their finding under five broad categories which, according to them, may be thought of as interlocking spheres: the classical, the ritual, the devotional, the folk-popular, and the modern. They use “interlocking” as the key word because they find none of the spheres is autonomous, and any one performance genre (with the exception of certain aspects of modern theater) always combines features of at least two or more spheres of influence. A particular genre may thus be both devotional and folk, or classical and devotional, or ritual and folk-popular and modern. With this degree of complexity, there is clearly room for disagreement over where to locate, as a starting point, certain genres within these five spheres which are shown in overlapping spheres.

The authors restrict their study to a few theater forms selecting from the vast number and complexity of rural theater. Description of traditions genres are included in various sections. The details highlight the nature of aspects like origin, performers, training context and support, performance space, procedure, costumes and make-up, music, rituals and so on.

Kuchipudi is referred in two sections of this book. One in the section on devotional dance-dramas and dance-dramas authored by Richmond, and the

other by Darius on dramatic dances. Explaining the links and influences that Kuchipudi has with other forms, the authors say that it focuses on the exploits of Krishna's life as in the case of Ankia Nat of Assam. Many traditional theater forms make use of the Sanskrit language and preserve remnants of the Sanskrit theatrical tradition. In Kuchipudi too these aspects are to be found. They trace the origin of Kuchipudi and Bhamakalapama (authors mention them as two theater forms in the chronological chart of performance genre) dance traditions to 1600 AD along with Raslila, Nautanki, Cavittu natakam, Jatra, Yakshagana, Bhavai, Bhagaatamela, Veethinatakam.

Exponents of Kuchipudi, like in Ankia Nat, trace many of the conventions used in the form directly to the Sanskrit drama, and think of the form as a descendant. While the verses, dialogues and stage direction of the main body of the dance-dramas are in Telugu, Sanskrit verses are sung in the elaborate preliminaries to the Kuchipudi dramas.

In regard to Kuchipudi, the details covered by the authors pose some questions like, since Kuchipudi artistes desired the response of both masses and classes of society, one may wonder where does it fit? With folk-popular? With devotional dance-dramas or with classical dance traditions? It may be difficult to answer these questions without proper examination of the development of Kuchipudi in the Twentieth Century. According to the opinion of three authors, the folk-popular forms were largely ignored by serious scholars and their links with the classical tradition was not sought. However there are some recent attempts to recover the basis for a living contemporary theater that is genuinely Indian.

### **36. Sherwani, K. Mustafa**

***Kuchipudi dance. Qutubshahi gift to India, INTACH, Hyderabad, p. 9.***

*Highlights the significant contribution made by Abul Hasan Qutub Shah during his rule (1672-1687 AD) by gifting a land to Kuchipudi artistes in 1678.*

Sherwani attempts to emphasize on the fact that the dance-drama performed by Kuchipudi artistes received patronage of Tanisha who witnessed

the performance of the Brahman troupe. He gave them, in perpetual grant, a small town known as “Kuchipuram” (which presently called as Kuchipudi village) situated between Vijayawada and Masulipatnam. The grant, as stipulated by Tanisha, explains author, that no trade or commerce should be carried out in the land and the land be devoted to the development of dance-drama tradition.

According to the author, the Qutub Shahi dynasty has bestowed history with the city of Hyderabad, but, perhaps the crowning glory was its patronage to the dance-drama of Kuchipudi.

### 37. Tandava Krishna

***Bhamakalapam-Dance-drama of Kuchipudi, Kalapeetham - The Krishna Pushkaram Souvenir, Bezawada, Andhra Pradesh, 1945, pp. 246-249.***

*The articles deals with the two aspects of the dance-drama, Bhamakalapam, the theme and its presentation on the stage like the entry of Satyabhama, the significance of the costume, ornaments and other details.*

The article describes the theme of the dance-drama, the main characters in it and their nature. In the second half he elaborates on the presentation of the dance-drama on the stage, the entry of character Satyabhama, the significance of the ornaments used by her and other details.

The author gives a detailed description about the stage arrangements, music, costume and jewelery worn by the protagonist, Satyabhama. He mentions that a temporarily arranged multicolored curtain was used for the purpose of performances. This is held according to the author by two servants, generally washer-men. In their other hands they held the torches called as “kagadalu”, the only lighting used to illuminate the stage. There was a musical prelude which comprised the drum, the *thithbi* (harmonium) used as drone, the cymbals. These accompanied the high-pitched voice of the singer. Filling the air of the dark night, this also drew the attention and focus of the audience towards the stage. The preliminaries behind the screen included the prayers and the introduction of the character which took almost two-hours before the figure behind it was witnessed by the audience.

### 38. Tandava Krishna

***The Dance systems of India, Kalapeetham - The Krishna Pushkaram Souvenir, Bezawada, Andhra Pradesh, 1945, pp. 251.***

*There are altogether sixteen varieties of dance systems called bharatam-s which are the offshoots of the original type of Bharatam propounded by Bharata in Natyasastra. Tandava Krishna opines that there is a relationship between the sixteen bharatam-s and the different dance systems of India. According to him each different style followed a particular bharatm. The author explains about the undercurrent of unity of principle and action throughout in these various dances despite the different systems practiced in each dance.*

Unity in diversity is the law of Nature. This phenomenon applies aptly to the dance art of India as in the case of other cultural aspects. The sixteen varieties of dance systems called *bharatam-s* explained in treatises like Abhinaya Darpanam, are the offshoots of the original type of Bharatam propounded by the sage Bharata himself. They are the combination of *Bhava*, *Raga* and *Tala*. The authors of these *bharatams* are said to be Shambu, Gouri, Bhama, Madhava, Nandikeswara, Dattila, Kohala, yagnavalkya, Brihaspati, Arjuna, Ravana and Usha.

The canons of Bharata, as per the Sanskrit verses mention, that in dance, the song is to be adopted by voice; the meaning is to be exhibited by hand; the expression through the movement of the eyes; and then the timing to be done by feet. The author, in this article refers to these four canons. He enunciates the differences that exist in different styles of dances of India with reference to the use or elimination of one or more of the canons.

According to the author, these are to be found in strict accordance in the two types of dancing prevalent in Tamilandu and Andhra. In other systems that are practiced in other parts of India, one does not see all the canons carried to the letter of them. The author explains further that for instance the Kathakali actors of Malabar do not themselves sing while acting; thus violating the canon the song is to be adopted through voice, is not observed. In the two types of dances, Kathak and dances of Assam one does not find many *mudra-s* or hand symbols and so they fail to express the meaning through hands. But

the second canon, that is the timing is to be observed by the feet finds amply displayed in Kathak type of dance. The dance has more floor contact than in any other type of dance in India and uses minimum facial expression and eye movement. In Kathakali the eye movement is par excellence and the actors appear as though they speak with their eyes. These actors do not themselves sing while acting; thus violating the first canon. In Tanjore and Andhra types of dances, eye movement is less and the facial expressions are well handled especially when emotions are to be depicted using thirty three *sanchari-bhava*-s or variations in expressing the theme. Thus the principles of Bharata, are observed indifferent types of dances to the partial neglect of or to the partial attention to the four canons mentioned above.

### 39. Tumati, Donappa

***Janapada kala sampada* [The rich heritage of folk art forms], Visalandra Publishing House, Hyderabad, December 1987.**

*The book talks about the three main dialects of Telugu language spoken in the three different regions of Andhra and their role in the development of literary works. The author focuses on the usage of these dialects in the lyrics that are used in the dance traditions of Andhra Pradesh.*

Telugu language has three main dialects used in three different regions of Andhra divided as Rayalaseema, Telangana and Coastal Andhra. According to Tumati, out of these three, the third dialect, that is of Coastal Andhra, gained prominence and got refined with more literary works written in this dialect. It is also the most commonly used dialect by the writers. The author focuses on the usage of these dialects in the lyrics that are used in the dance traditions of Andhra Pradesh. Tumati explains that the Rayalaseema dialect received less attention from the writers. As a consequence of this and with much of it being lost, the available literature in this dialect is very little.

The development of Telugu literature in the entire Andhra region had its effect on the lyrical composition presented in the dance-dramas, specially in *yakshaganams*, and Kuchipudi dance-dramas.

According to Tumati, the dance-dramas like *yakshaganams* were originally

performed by the lower strata of society. Later, groups from upper classes began to perform in these styles. Kuchipudi Bhagavatulu were one such prominent group belonging to Brahmin community, living in Kuchipudi village of Krishna district in coastal Andhra. They contributed to the growth of Yakshagana form in a significant manner. The author points to various factors that facilitated the development of *yakshagana* forms.

#### 40. Uma Rama Rao, K.

***Kuchipudi Bharatam or Kuchipudi Dance: A South Indian Classical Dance tradition*, Sri Satguru Publications (Raga Nritya Series, n. 5), Delhi, Indological and Oriental Publishers, Delhi, 1992.**

*The book, one of the first published works in English, describes the salient features of Kuchipudi and the process of its revival in 1950s, Analyses the “Classicism in Kuchipudi Dance” and “Kuchipudi Dance: Today” referring to the trends and adaptations that were incorporated in the process of the development of the dance form. The author opines that the proportion of various aspects of dance technique such as nritta (pure dance), nritya (song and pure dance), and natya (dramatic element) used in each dance item of the repertoire contribute to the classicism of a dance form and illustrates her view with few examples from the repertoire.*

The revival and recognition of Kuchipudi dance in 1950s created an interest among the dancers to learn and in lay public for watching performances in this style. Soon both Telugu and non-Telugu speaking dancers, mostly females started learning and performing. A need for general acquaintance with the dance form was felt. Apart from the live and Television programs that followed in the late 1970s, there was not much literature available, particularly in English to provide the basic theoretical concepts that explained the dance technique. Much of it was expressed through various articles that appeared in journals, newspapers, magazines and souvenirs with limited focus on the subject. The compiled information that was available in the book for was in Telugu.

In the process of reaching higher levels of performances and teaching Kuchipudi received favorable response from the audience and the financial aids

from the state and central government cultural bodies such as Sangeet Nritya Nataka Akademi. Awards and scholarships were given to encourage young and upcoming dancers. Acceptance of female performers in the dance style established the solo-dance system known as *kelika*. However the traditional *yakshaganam-s* and *kalapam-s* too were retained and presented along with the other dance items.

#### 41. Vedantam, Parvateesham

***Kuchipudi Nritya Darpanam* [Mirror of Kuchipudi dance], Tirumala Tirupathi Devasthanam, Tirupathi, Andhra Pradesh, 1969.**

*The book provides the details about the type of dance syllables used in Kuchipudi dance both in the fundamental training level as well as in the various song structures of Kuchipudi repertoire.*

The book contains the nature of dance syllables used in Kuchipudi dance. The dance tradition was passed on from generation to another for the past few centuries in oral tradition. Due to the practice of this transmitting process there was no proper documentation of the lyrical compositions and the dance syllables that accompanied each item in the repertoire. The author of this book belongs to one of the senior most traditional artiste living in Kuchipudi village. Realizing the need for documentation of the content of Kuchipudi repertoire, the author brought out this book to serve as a guide to the dancers, performers and teachers about various items; he included the material that was taught to him by his senior teaches, the songs recovered from the old degenerating palm leaves and also his own compositions. The book starts with a section focusing on the syllables used for the basic units of the various meters in Kuchipudi. The various items in the dance repertoire is presented providing the category to which a particular item belongs to. The inclusion of one hundred and eight *talas* (time-measures) along with a *sloka* (Sanskrit verse) defining each *tala* provides the useful information to the choreographers and musicians.

The book fills the void created by the lack of any text explaining the dance syllables and their recitation for a number of years.

#### 42. Vedantam, Prahlada Sarma

***Natyaodayam*, Natyakala, APSNA, Hyderabad, 1965, pp. 1-5.**

*The author, belonging to one of the hereditary Kuchipudi families, describes the way Kuchipudi performances are presented on the stage that relate to the presentation technique described in the ancient treatise, Natyasastra.*

In Kuchipudi dance-dramas the *poorva rangam* (prelude to a performance) preceding, the commencement of each performance is a feature that follows the rules of classical theater based on Natyasastra. Here the purification of the performing platform or stage is done by sprinkling water, decorating with articles of auspicious value accompanied by *vedic* chanting (hymns). The dancer prays and seeks blessings from guru and gods which is called *naandi* to the playing of musical instruments. This is done in *chitra poorva ranga*, that is performing rituals through hand gestures and body and feet movement. The author points out that a Kuchipudi dancers need to exercise their bodies in order to perform various body movements and postures called *karana-s*.

#### 43. Vatsyayan, Kapila

***Traditional Indian Theatre, Multiple Streams*, National Book Trust of India, New Delhi, 1980.**

*The author emphasizes in this book that the Indian performing arts can not be separated into clear cut categories like folk, classical, opera or symphony as is the case in Western countries. This book deals particularly with the category of art forms which neither can be called as folk or classical but exhibit certain distinguishing quality to bridge the gaps but have an identity of their own. The author attempts to classify these forms depending on their regional distribution, the class or caste of society to which the performers belong to and the literary content of their repertoire, based on the contemporary manifestations, their linkages with similar manifestations in other parts of India and with each other in a particular region. Vatsyayan further summarizes the multi-layered pattern of art forms after analyzing each of them within its social structure in the regional level and also in the broader geographical distribution.*



Vatsyayan identifies in her classification of art forms, one level of art forms that belong to community theater (professional or semi-professional) of the village street or court. The author writes, the relationship of the word and gesture has undergone a transformation becoming a rigorous one. The theatrical spectacle depends on the spoken or sung word alone which is interpreted through movement in many ways. The Ramalila, Rasalila, dance-drama forms like Kutiyattam, Yakshagana and Bhamakalapam are cited to represent this phenomenon. These forms, some of which have become sophisticated or stylized forms continue to be deeply rooted in the village and folk culture, but at the same time have a methodology of communication which has two levels. One is at regional and the other at universal. Also the theme or content may be concerned with eternity at one level but at the same time exhibit a local color and contemporary validity with adaptations to local situations. These two levels of meaning are evident in the dramatic structure as well as with the local situations and temporarily. Also the reflections of structures and conventions of Sanskrit theater is observed in some of the contemporary forms.

In her analysis Vatsyayan mentions that many dance-drama forms are prevalent in southern regions like Bhamakalam, Bhagavatamala, Kuttyattm , Krsnattam, Kathakali etc. which illustrate the hypothesis of the study by the author in the book, that there were two parallel movements in the cultural pattern (vertical and horizontal). If one describes the phenomenon in the context of dance and dance-dramas in the geographical region of the southern zone, the vertical movement involves interaction between the various dance forms, that were practiced in one region but varied due to the difference in the purpose of their performances. For instance, the performances in temples, temple courtyards, temples in village milieu and those of street forms, community dances, tribal dances and ritual dances in a particular region shared some features either in the literary word or movement with a common literary content among all forms or among those of the different regions. If we consider the category belonging to temple courtyard, we find forms such as Yaksagana, Bhamakalapam in Andhra, Yakshgana and Bhagavatamel in

Tamilnadu. Yaksagana in Karnataka, and Kutiyattam, Krsnattam and Kathakali in Kerala.

Brahmin families, both in Melattur and Kuchipudi, have been instrumental and responsible for the continuance of this custom of passing on the dramatic content from generation to generation through word of mouth without the aid of any scripts till about 1930s when the changes started taking place.

#### 44. Vatsyayan, Kapila

***Traditions of India Folk Dance*, Indian Book Company, New Delhi, 1976.**

*Vatsyayan talks about the distinctive nature of folk dance forms as a category and the spontaneity with which the performers participate and how the performances are linked to the functions of daily life. The author also explains their nature of development the folk dance forms have undergone without any dependence on the rigid aesthetic rules and regulations unlike as in the other sophisticated art presentations.*

Vatsyayan summarizes and describes the origin of what is today called as Kuchipudi, as follows: Kuchipudi was connected both with the literary writing of the medieval period called the *desi* form and the pure dance forms that were closely associated with temple rituals and had evidence of them in literary, epigraphical and archaeological sources. The difference lies in that *devadasi*-s performed in temples and their poses were captured in stone on the temple walls whereas the Kuchipudi Brahmin boys formed itinerant troupes in village courtyards. The themes of the repertoire, determined by the contemporary religious cults and social movements, revolved initially around the *shaiva puranas* and when *vaishnavism* was popular they included *Bhagavata puranas*. The performers themselves came to be called Bhagavatulu.

## Contact improvisation. Une bibliographie franco-américaine\*

Le contact improvisation est l'une des premières formes de danse à s'être dotée d'un organe d'écriture régulier, le *Contact Quarterly*, fondé en 1975 sous l'impulsion de Nancy Stark Smith qui reste encore aujourd'hui, avec Lisa Nelson, l'éditrice de la revue. Le choix de créer ce qui fut d'abord un bulletin d'information (la *Contact Newsletter*) tient moins à un désir de publicité des pratiques, qu'à une manière d'offrir aux contacteurs et contacteuses, disséminés dans divers états des États-Unis après les premières explorations sur la côte Est, l'opportunité de partager leurs découvertes. L'enjeu de l'écriture correspond donc de part en part à un désir de recherche collective, qui se veut le substitut à la solution de protéger la pratique par un copyright: plutôt que d'exercer un contrôle sur l'enseignement, le choix est fait en 1975 de laisser la forme libre de droits, et d'inviter les enseignant/es et praticien/nés à réfléchir sur ce qu'elles transmettent et à élargir le champ des découvertes. Cet appétit pour la mise en mots des expériences ne s'est pas démenti au cours des années. Le *Contact Quarterly* a élargi son champ d'investigation aux pratiques somatiques (c'est ainsi dans un dialogue avec Nancy Stark Smith et Lisa Nelson que Bonnie Bainbridge Cohen publie les premiers articles qui donneront lieu à *Sentir ressentir agir*) et aux autres formes de danses, improvisées ou non (ainsi Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Simone Forti publient dans le *Quarterly*), mais a conservé, jusqu'à aujourd'hui, une partie dédiée aux questionnements autour du contact improvisation: des thèmes de la sexualité (vol. 21: *Focus on Sexuality & Identity*) ou de l'enfance (vol. 9: *The Children Issue*), à la physiologie du mouvement (Ann Woodhul, Hubert Godard publient dans ses pages) et à la question incessante de la relation à la performance, c'est à une traversée des interrogations qui occupent constamment les danseurs de cette forme que *Contact Quarterly* nous donne accès. Le site internet de *Contact Quarterly* ([contactquarterly.com](http://contactquarterly.com)) permet, à l'aide d'un savant moteur de recherche,

---

\* Les références bibliographiques sont données au format proposé par l'auteur, en conformité avec l'usage en France et aux États-Unis. Les références des documents en ligne ont toutes été vérifiées le 10 septembre 2016 [note des éditeurs].

d'accéder au contenu détaillé des sommaires de chacun des numéros, et nous ne répéterons pas ici les données qui sont ainsi disponibles.

D'autres revues autour du contact improvisation ont vu le jour au fil des années, notamment à la faveur des rencontres d'enseignant/es de contact improvisation en Europe (ECITE), mais les seules publications pérennes semblent avoir été la revue *Nouvelles de danse*, lancée sous l'impulsion de Patricia Kuypers en 1984 dans le prolongement de sa rencontre avec la forme, et la revue australienne *Proximity*. Même si *NDD* excède de loin le seul domaine du contact improvisation, ses intérêts sont connexes au point que des numéros entiers peuvent y être consacrés (comme c'est le cas du numéro 38-39, qui rassemble l'essentiel des traductions en langue française d'articles sur le contact improvisation). La revue australienne *Proximity* enfin est exclusivement dédiée à des échanges entre praticien·nes du contact improvisation et reprend, pour l'essentiel, les thématiques abordées par le *Quarterly*.

Un travail complémentaire reste à faire sur les articles de presse parus au fil des années sur cette forme de danse, mais d'une part, une bonne partie de ceux d'entre eux qui ont été publiés en langue anglaise ont été réimprimés dans le *Contact Quarterly*, et d'autre part Nancy Stark Smith, dans son archive personnelle, et Dieter Heitkamp, dans le cadre du *Live Legacy Project*, ont réalisé cette collection, et nous renvoyons les chercheur/es curieu/ses à ces deux archivistes spontanés.

Nous dédions cela étant dit une entrée spéciale aux articles de Steve Paxton, publiés ou non dans le *Contact Quarterly*, pour donner une idée de la formidable entreprise d'écriture qui a sous-tendu l'invention continue de cette forme de danse. Bien qu'il s'en détache progressivement à partir de la fin des années 1980 pour reprendre un travail tantôt chorégraphique, tantôt improvisé (en solo ou en duo avec Lisa Nelson), l'interrogation qu'il s'adresse à lui-même avec le contact improvisation de savoir ce que serait d'improviser, purement, sans thème ni but, avec «pour seuls guides et protecteurs [nos] sensibilités» (cité dans *Contact Quarterly*, vol. 6(1), p. 33), ne cesse jamais véritablement et c'est ce qu'attestent les plus de quatre-vingt-dix publications qu'on lui doit.

Aux côtés de ces articles, nous faisons la place à la fois aux articles publiés par certains figures clés du contact improvisation qui n'auraient pas paru dans le *Contact Quarterly*: la sélection en est relativement arbitraire et succincte, même

si elle se veut représentative.

Par ailleurs, nous renvoyons à ce qui constitue le fond de ce qu'il faut bien appeler une *anarchive*, pratique proliférante dans le contact improvisation depuis ses débuts. Dès les années 1970 en effet, les praticien/nes ont accumulé, pour elles/eux-mêmes et pour les autres, quantité de matériaux récoltés au cours des différentes rencontres: jams, festivals, rassemblements d'enseignants. Un rôle de «scribe» a même été inventé à cette fin, et sa fonction est de transcrire ou de collecter des notes d'ateliers ou de discussions, des photographies, des vidéos, des enregistrements audios. Ces traces sont autant d'éléments qui constituent une mine d'informations spontanément récoltées, et qui restent aussi pour cette raison, difficiles à déchiffrer: nous ne répertorions ici que les entreprises anarchivistiques qui nous ont parues, au cours de nos recherches, les plus systématiques. La *Contact Encyclopedia*, une base de donnée en libre accès avait vocation à réunir ces informations au cours des années 2000: le site ([www.contactencyclopedia.net](http://www.contactencyclopedia.net)) en est dorénavant hors service, faute de financements. Le *Round Robin Project* lancé par Dieter Heitkamp, Ecki Mueller, Norbert Pape, et Nancy Stark Smith en 2008 a pour vocation de relayer cet instrument en créant une plate-forme internationale qui organiserait plus systématiquement le partage de ces informations: à ce jour, il est toujours en développement.

Une courte vidéographie indique en outre les films disponibles pour le grand public (soit via internet, soit via la boutique de [contactquarterly.com](http://contactquarterly.com)). La plupart des autres archives filmiques sont conservées dans les bureaux de *Contact Quarterly* à Florence dans le Massachussets (ainsi des vidéos des spectacles filmés au cours des ateliers *A Capella Motion* à Northampton, MA de 1989 à 1996), chez Lisa Nelson dans le Vermont (qui a exercé son oeil-caméra sur les contacteurs pendant de nombreuses années et ce dès les débuts), ainsi que dans l'archive personnelle de Dieter Heitkamp à Francfort. Un complément précieux est fourni par les archives du fond Jerome Robbins à la New York Public Library for Performing Arts, qui inclut un extrait d'atelier donné par Steve Paxton à New York en 1972, et de nombreuses vidéos de performances dans divers festivals d'improvisation (Bates Dance Festival, Jacob Pillow, Movement Research) ou dans des studios new yorkais (celui de Merce Cunningham, celui de l'American Theatre Laboratory), ainsi que le film

complet de la rencontre *Contact at 10th and 2<sup>nd</sup>* (1983) dont une partie a été intégrée dans le DVD *Videoda*. Les plate-formes en lignes comme Youtube, Dailymotion et Vimeo, comportent de nombreuses images plus récentes qui donneront aux lecteurs et lectrices curieuses l'occasion de prendre la mesure de la pluralité qui définit cette forme de danse (un répertoire en a été dressé par Sanford Lewis sur [contactimprovonscreen.org](http://contactimprovonscreen.org)).

La partie dédiée aux études universitaires se concentre quasi-exclusivement sur les langues françaises et anglaises. Elles révèlent une attention constante, depuis les années 1970, à intégrer les savoirs-sentirs déployés dans les écrits des danseurs. De la fameuse thèse que consacre Cynthia Novack au Contact Improvisation et à la culture américaine du mouvement, aux travaux plus récents qu'Alice Godfroy dédie à dresser le tableau d'une *dansité* qui circule entre les corps improvisateurs et les langues poétiques, le Contact Improvisation a fourni un point d'appui et de pensée à de nombreuses études, dans les études en danse, dans l'anthropologie et dans la littérature dont cette bibliographie se fait l'écho.

### *Écrits de danseurs et de danseuses*

#### **Revues**

*Contact Quarterly. A Vehicule for Moving Ideas*, 1975- , (États-Unis d'Amérique) [noté CQ].

*Nouvelles de danse*, 1984- , (Belgique) [noté NDD].

*Proximity*, 1998- , (Australie).

#### **Livres et anthologies**

*Contact Improvisation Sourcebook*, anthologie d'articles et d'images tirées de *Contact Quarterly dance journal 1975-1992*, Northampton, Contact Editions, 1997.

*Contact Improvisation Sourcebook II*, anthologie d'articles et d'images tirées de *Contact Quarterly dance journal 1993-2007*, Northampton, Contact Editions, 2008.

«Contact Improvisation», *Nouvelles de danse*, n. 38-39, Bruxelles, Contredanse, 1999.

«Lisa Nelson. Mouvement et perception», *Nouvelles de danse*, n. 48-49, Bruxelles, Contredanse, 2001.

Annie Brook, *Contact Improvisation & Body-Mind Centering. A Manual for Teaching & Learning Movement*, Boulder (CO), SmartBody Books, 2000.

Ann Cooper Albright (éd.), *Encounters with Contact. Dancing Contact Improvisation in College*, Oberlin (OH), Oberlin College, 2010.

Martin Keogh, *The Art of Waiting. Essays on Contact Improvisation*, s.l., s.d., partiellement en ligne: [www.martinkeogh.com](http://www.martinkeogh.com).

Nancy Stark Smith (avec David Koteen), *Caught Falling. The Confluence of Contact Improvisation, Nancy Stark Smith, and Other Moving Ideas*, Florence (MA), Contact Editions, 2013.

### Articles et interviews de Steve Paxton

«Grand Union», *The Drama Review*, vol. 16(3), September 1972; traduction française par Elisabeth Schwarz dans *Improviser dans la danse*, Alès, Le Cratère, 1998, pp. 29-38; puis par Romain Bigé dans *Recherches en danse*, en ligne: <http://danse.revues.org/> (à paraître).

«Contact Improvisation», *The Drama Review*, vol. 19(1), March 1975; traduction française par Romain Bigé dans *Recherches en danse*, en ligne: <http://danse.revues.org/> (à paraître).

(avec Lisa Béar), «Like The Famous Tree», *Avalanche*, n. 11, Summer 1975.

«Letters», *Contact Newsletter*, n. 1-3, 1975.

«The Sun Sets, The Wind Is Up...», *Contact Newsletter*, n. 5, Summer 1976; traduction française par Romain Bigé, en ligne: [www.lolm.eu](http://www.lolm.eu).

«Aikido: Information In Deed», *Contact Newsletter*, n. 5, Summer 1976; traduction française par Romain Bigé, en ligne: [www.lolm.eu](http://www.lolm.eu).

«Dartington March», *Contact Newsletter*, n. 5, Summer 1976; traduction française par Romain Bigé, en ligne: [www.lolm.eu](http://www.lolm.eu).

«Jam at Cat's Paw Palace for Performing Arts», *Contact Newsletter*, n. 5, Summer 1976.

«Mangrove», *Contact Newsletter*, n. 5, Summer 1976; traduction française par Romain Bigé, en ligne: [www.lolm.eu](http://www.lolm.eu).

«Teacher Teaching», *Contact Newsletter*, n. 5, Summer 1976; traduction française par Romain Bigé, en ligne: [www.lolm.eu](http://www.lolm.eu).

«A Matter of Delicacy», *Contact Newsletter*, n. 5, Summer 1976; traduction française par Romain Bigé, en ligne: [www.lolm.eu](http://www.lolm.eu).

«Letter to Newsletter», *CQ*, vol. 2(1), Fall 1976, p. 13.

«A Model For Formulae», *CQ*, vol. 2(1), Fall 1976, p. 22; traduction française par Romain Bigé, en ligne: [www.lolm.eu](http://www.lolm.eu).

«Hatha Yoga», *CQ*, vol. 2(2), Winter 1976, p. 2; traduction française par Romain Bigé, en ligne: [www.lolm.eu](http://www.lolm.eu).

«Now and then», *CQ*, vol. 2(2), Winter 1976, p. 13; traduction française par Romain Bigé, en ligne: [www.lolm.eu](http://www.lolm.eu).

«Symbols For What We Do», *CQ*, vol. 2(2), Winter 1976, pp. 16-17; traduction française par Romain Bigé, en ligne: [www.lolm.eu](http://www.lolm.eu).

(avec Jane McDermott), «An Interview with Steve Paxton», *New Dance*, n. 4, Autumn 1977.

- «Book Review: *Materials of Dance as a Creative Art Activity* by Barbara Mettler», *CQ*, vol. 2(3), Spring 1977, pp. 7 sq; traduction française par Romain Bigé, en ligne: [www.lolm.eu](http://www.lolm.eu).
- «Trisha Brown Company, Inc., at the Palindrome», *CQ*, vol. 2(3), Spring 1977.
- «Solo Dancing», *CQ*, vol. 2(3), Spring 1977, p. 24; traduction française par Romain Bigé dans *Recherches en danse*, en ligne: <http://danse.revues.org/> (à paraître).
- «Timely (A Poem)», *CQ*, vol. 2(4), Summer 1977, p. 5; traduction française par Romain Bigé, en ligne: [www.lolm.eu](http://www.lolm.eu).
- «Ruby», *CQ*, vol. 2(4), Summer 1977, p. 19.
- (avec Elizabeth Zimmer), «The Small Dance», *CQ*, vol. 3(1), Fall 1977, pp. 11, 16, 17 traduction française par Romain Bigé, en ligne: [www.lolm.eu](http://www.lolm.eu).
- «Transcript» [1977], *CQ*, vol. 11(1), 1986; traduction française par Kitty Kortess Lynch, dans *NDD*, n. 38-39, 1999, pp. 87-93.
- «Teaching Seminar at Contact Conference», Putney (VT), August 4 1977, transcription inédite par Cara Brownell, *CQ Archives*.
- (avec Ellen W. Jacobs), «Choreography: Talking To Some of The Workers», *Soho Weekly News*, October 5 1978.
- «Chute. Transcript» [1978], *CQ*, vol. 7(3-4), Spring/Summer 1982, pp. 16-18; traduction française dans *NDD*, n. 38-39, 1999, pp. 79-84.
- «Twice Now», *CQ*, vol. 5(2), Winter 1979, pp. 11-12; traduction française par Romain Bigé, en ligne: [www.lolm.eu](http://www.lolm.eu).
- «A Definition», *CQ*, vol. 5(2), Winter 1979, p. 26; traduction française par Romain Bigé, en ligne: [www.lolm.eu](http://www.lolm.eu).
- «Tape Review: *Dances by Heart*», *CQ*, vol. 5(2), Winter 1979, pp. 38-39 traduction française par Romain Bigé, en ligne: [www.lolm.eu](http://www.lolm.eu).
- (avec Nancy Stark Smith), «Current Exchange Last Performance Talk», transcription inédite, *CQ Archives*, Western Front (Vancouver), August 31 1979.
- «Report on the ADG Conference on *Improvisation: Dance as Art Sport*», *CQ*, vol. 6(1), Fall 1980, p. 44; traduction française par Romain Bigé, en ligne: [www.lolm.eu](http://www.lolm.eu).
- «Round Up», *CQ*, vol. 6(1), Fall 1981, p. 33; traduction française par Romain Bigé, en ligne: [www.lolm.eu](http://www.lolm.eu).
- «Bonnie and David», *CQ*, vol. 6(2), Winter 1981.
- «Q/A», *CQ*, vol. 6(2), Winter 1981, pp. 47-49; traduction française dans *NDD*, n. 38-39, 1999, pp. 69-74; traduction française par Romain Bigé, en ligne: [www.lolm.eu](http://www.lolm.eu).
- (avec Folkert Bents), «Contact Improvisation», *Theater Papers: The Fourth Series*, Devon, Dartington, 1981, pp. 3-27.
- «Sweat Pants», *CQ*, vol. 7(3/4), Spring/Summer 1982, p. 27.



- «Performance and the Reconstruction of Judson», *CQ*, vol. 7(3/4), Spring/Summer 1982.
- (avec Nancy Stark Smith), «Conversation at Mad Brook Farm», transcription inédite, *CQ* archives, octobre 1983.
- [vidéo] (avec Nancy Stark Smith), «The Judson Project», videotape project produced by Bennington College, 1983.
- «Still Moving», *CQ*, vol. 9(2), Spring/Summer 1984.
- (avec Bill. T. Jones, Mary Overlie), «The Studies Project», *CQ*, vol. 9(3), Fall 1984.
- «Letter to Elizabeth Zimmer», *CQ*, vol. 9(3), Fall 1984.
- «Teaching CI», transcription inédite, *CQ* Archives, ECITE Berlin, 1988.
- «*Fall after Newton*. Transcript» [1987], *CQ*, vol. 13(3), Fall 1988; traduction française par Aïda Bogossian dans *Nouvelles de danse*, n. 17, octobre 1993, pp. 39-43.
- «A Note to Canadian Critics», *CQ*, vol. 12(2), Spring/Summer 1987.
- «Improvisation Is A Word For Something That Can't Keep A Name» [1987], *CQ*, vol. 12(2), Spring/Summer 1987; traduction française par Denise Luccioni, dans Baptiste Andrien (éd.), *De l'une à l'autre. Composer, apprendre et partager en mouvements*, Bruxelles, Contredanse, 2010, pp. 52-63.
- (avec Nancy Stark Smith), «Trance Script. Judson Project interview with Steve Paxton», *CQ*, vol. 14(1), Winter 1989.
- «Hier-Visibility», *CQ*, vol. 14(1), Winter 1989.
- «T.M.O.M. a book review of *The Moment of Movement* by Lynne Anne Blom and L. Tarin Chaplin», *CQ*, vol. 14(2), Spring/Summer 1989.
- «1966 List», *CQ*, vol. 14(3), Fall 1989.
- «Helix», *CQ*, vol. 16(3), 1991; traduction française par Kitty Kortés Lynch, dans *NDD*, n. 38-39, 1999, pp. 95-100.
- «3 Days: DanceAbility Workshop, 1991», *CQ*, vol. 17(1), Winter 1992.
- (avec Ann Kilcoyne), «A Common Sense», *CQ*, vol. 17(1), Spring 1992; traduction française par Martine Bom dans *NDD*, n. 38-39, 1999, p. 179-186.
- «Jumping Paradigms: Response To Aat Hougee», *CQ*, vol. 17(2), Summer/Fall 1992.
- «Drafting Interior Techniques», *CQ*, vol. 18(1), Winter/Spring 1993; traduction française par Patricia Kuypers, «Esquisses de techniques intérieures», dans *NDD*, n. 38-39, 1999, pp. 103-122.
- (avec Ann Kilcoyne), «On The Braille In The Body: An Account Of The *Touchdown Dance Integrated* Workshops With The Visually Impaired And The Sighted», *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 11(1), Spring 1993.
- (avec Maggie Gale), «Dancing for the Blind or with the Blind? New Directions in Movement Research», *New Theatre Quarterly*, vol. 9(34), May 1993.

- «L'éphémère, par-delà le temps», traduction française par Patricia Kuypers, *Nouvelles de danse*, n. 15, mars 1993, pp. 8-12.
- «Two Book Reviews: Margaret Hupp Ramsay's *The Grand Union (1970-1976)*, Novack's *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*», *CQ*, vol. 19(1), Winter/Spring 1994.
- «The Man in the Box», *CQ*, vol. 20(1), Winter/Spring 1995.
- «Letter to Trisha», *CQ*, vol. 20(1), Winter/Spring 1995, p. 94; traduction française par Martine Javerbaum, *NDD*, n. 23, 1995, pp. 24-26.
- (avec Aat Hougee), «Steve Paxton and Aat Hougee in Conversation», *Movement Research Performance Journal*, n. 11, Fall 1995.
- (avec Lori B.), «The Sex Issue», *CQ*, vol. 21(1), Winter/Spring 1996.
- «...To Touch», *CQ*, vol. 21(2), Summer/Fall 1996.
- (avec Agnès Benoît), «Conversation», *On the edge/ Créateurs de l'imprévu*, *NDD*, n. 32-33, 1997.
- (avec Yvonne Rainer), «Il y avait du poulet dans le poulet et...», *On the edge/ Créateurs de l'imprévu*, *NDD*, n. 32-33, 1997.
- [vidéo] (avec Maura Keefe), «Pillow Talk Lectures», filmed at Blake's Barn in Berkshire County (MA), August 7 1998.
- «The History and Future of Dance Improvisation», *CQ*, vol. 26(2), Summer/Fall 2001.
- «Pensées dans l'espace» [2002], traduction française par Martine Bom, *NDD*, n. 48-49, pp. 195-199; publié en langue originale sous le titre «Nothing Comes To Mind: Mindscapes And The Space; An Amble», *CQ*, vol. 28(2), Summer/Fall 2003.
- «Brown in the New Body», dans Hendel Teicher (éd.), *Trisha Brown. Dance and Art in Dialogue (1961-2001)*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2003.
- «PASTForward», dans Sally Banes (éd.), *Reinventing Dance in the 1960s. Everything Was Possible*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2003.
- (avec Daniel Lepkoff), «Between the Lines», *CQ*, vol. 29(1), Winter/Spring 2004.
- «For Thirty Years», *CQ*, vol. 30(1), Winter/Spring 2005.
- «Is Contact Improvisation a Performance Art?, 1977», *CQ*, vol. 30(1), Winter/Spring 2005.
- «Improvisation Issue?», *CQ*, vol. 30(1), Winter/Spring 2005.
- «What Authority?», *CQ*, vol. 30(1), Winter/Spring 2005.
- (avec Robert Steijn), «Training perception», TALK/SNDO, 2006, en ligne: [www.ahk.nl/en/atd/dance-programmes/sndo/publications/](http://www.ahk.nl/en/atd/dance-programmes/sndo/publications/).
- (avec Kristin Horrigan), «Reflections on the 25th Anniversary of the Breitenbush Jam», *CQ*, vol. 32(1), Winter/Spring 2007.

- (avec Maxine Sheets-Johnstone, Daniel Stern, et alii.), «Dance, Movement & Bodies», transcription of a meeting at the Philoctetes Center, June 2007, en ligne: [www.philoctetes.org](http://www.philoctetes.org).
- «Fireside Chat», *CQ*, vol. 33(2), Summer/Fall 2008.
- «Steve Paxton's Talk at CI36 (transcript)», *CQ*, vol. 34(1), Winter/Spring 2009.
- «Robert Rauschenberg (1925-2008)», *CQ*, vol. 34(1), Winter/Spring 2009.
- «As Far As We Can See... Merce Cunningham, 16 April 1919-26 July 2009», *CQ*, vol. 35(1), Annual 2010.
- (avec Jurij Konjar), «...Conversations with Steve Paxton», *CQ*, vol. 36(2), Summer/Fall 2011, *Chapbook 2: The Goldberg Observations*.
- «500 Words: Judson Dance Theater: 50th Anniversary», *Artforum*, 24 July 2012.
- (avec Rossella Mazzaglia), «Thoughts on Contact Improvisation», *Danza e Ricerca*, vol. 5(4), 2013, en ligne: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4204/3656>.
- «Why Standing?» (éd. par Karen Nelson), *CQ*, vol. 40(1), Winter/Spring 2015.
- «Cage, Cunningham, and the Modern Dance Mutants», *CQ*, vol. 40(1), Winter/Spring 2015.
- (avec Romain Bigé), «Mouvements ancestraux. Le Contact Improvisation et les premiers contacts», *Repères. Cahier de danse*, n. 36, novembre 2015.
- (avec Victoria Looseleaf), «Paxton Unbound», *Fjord Review*, May 6 2016, en ligne: [www.fjordreview.com/paxton-unbound/](http://www.fjordreview.com/paxton-unbound/).
- «Notes on a Video of a *Glacial Decoy* Rehearsal Led by Lisa Kraus and Diane Madden with the Stephen Petronio Company», *Trisha Brown in the New Body*, June 6 2016, en ligne: [trishabrown.brynmawr.edu](http://trishabrown.brynmawr.edu).

### Sélection d'articles d'autres danseurs et danseuses<sup>1</sup>

- Suzanne Cotto, Muriel Guigou, Aline Lecler et Isabelle Uski, «Le Contact Improvisation, dialoguer par le toucher», 2008, en ligne: [www.laboratoiredugeste.com/spip.php?article166](http://www.laboratoiredugeste.com/spip.php?article166).
- Daniel Lepkoff, «Improvisation Festival After Thoughts: A Review of My Own Audiencing», *Movement Research Performance Journal*, n. 10, Winter/Spring 1995.
- Daniel Lepkoff, «What is Release Technique?», *Movement Research Performance Journal*, n. 19, Fall/Winter 1999.
- Daniel Lepkoff (avec Simone Forti), «The Movement of Attention», *Movement Research Performance Journal*, n. 29, Spring 2005.
- Lisa Nelson, «Tuning scores ou D'une approche pour matérialiser la danse», traduction française par Denise Luccionni, dans Baptiste Andrien (éd.), *De l'une à l'autre. Composer, apprendre et partager en mouvements*, Bruxelles, Contredanse, 2010.

<sup>1</sup> Nous ne citons ici que les articles publiés en dehors des revues et collectifs mentionnés plus haut.

- Lisa Nelson (avec Nita Little), «Tuning Scores», *Movement Research*, 2005, en ligne: [www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=498](http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=498).
- Lisa Nelson (avec Myriam van Imschoot), «On Scores», *Live Legacy Project*, 2003, en ligne: [olga0.oralsite.be/oralsite/pages/Lisa\\_Nelson\\_on\\_Scores/](http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/Lisa_Nelson_on_Scores/).
- Lisa Nelson, «Lisa Nelson in Conversation with Lisa Nelson», *Ballettanz*, 2006, en ligne: [www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=2122](http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=2122).
- Lisa Nelson, «A travers nos yeux», *NDD 48-49*, pp. 9-26; en anglais, «Before Your Eyes», en ligne: [tuningscoreslog.files.wordpress.com/2009/11/before-your-eyes.pdf](http://tuningscoreslog.files.wordpress.com/2009/11/before-your-eyes.pdf).
- Lisa Nelson, «The Sensation Is The Image. It's What Dancing Is To Me», *Writings on Dance*, n. 14 Summer 1995/1996, pp. 4-15; «La sensation est l'image», *NDD*, n. 38-39, 1999, pp. 144-158.
- Lisa Nelson, Steve Paxton, Nancy Stark Smith [and others] interviewed in Kent de Spain, *Landscape of the Now. A Topography of Movement Improvisation*, New York (NY), Oxford University Press, 2014.
- Nancy Stark Smith, «Where Nothing is Beside the Point: Contact Improvisation at Naropa Institute», *Naropa Bulletin*, Fall 1982-Winter 1983, p. 3.
- Mark Tompkins et Julyen Hamilton, «Contact Improvisation, technique de Steve Paxton», dans Odette Aslan, *Le corps en jeu*, Paris, CNRS éditions, 1993, pp. 359-361.

### **Anarchives**

#### **Écoles, centres de formation**

- Danceability (international), en ligne: [www.danceability.com](http://www.danceability.com).
- Dartington College of Arts (Dartington, UK).
- Earthdance retreat center (Plainfield, MA), en ligne: [www.earthdance.net](http://www.earthdance.net).
- London Contemporary Dance School (London, UK).
- School for New Dance Development, SNDO (Amsterdam, Netherlands).

#### **Festivals, blogs**

- European Contact Improvisation Teacher Exchange (Europe), en ligne: [www.ecite.org](http://www.ecite.org).
- International Contact Festival (Freiburg), en ligne: [www.contactfestival.de](http://www.contactfestival.de).
- Richard Kim (éd.), Contact improvisation in NYC, en ligne: [contactimproblog.com](http://contactimproblog.com).
- Jim Davis, Chris Deephouse, Mugsy Lunsford (since 1995) and Craig Harman (2009 onward) (éds.), ContactImprov.net helping connect the contact community, en ligne: [contactimprov.net](http://contactimprov.net).

### Vidéographie

*Artists In Exile: A Story Of Modern Dance in San Francisco*, directors: Austin Forbord and Shelley Trott, Rapt Productions, 2000 (contient une dizaine de minutes dédiées au collectif masculin Mangrove).

*Contact Improvisation at CI 36*, Contact Editions, 2012.

*Extension 1*, director: Lutz Gregor, 1999.

*Fives Ways In*, co-directors: Mike Poltorak, Alyssa Lynes, Sonja Bruhlmann, 2014.

*An Intimate Dance*, director: Sanford Lewis, 2016.

*Kontakt Triptychon*, director: Lutz Gregor, 1992.

*Material for the Spine. A Movement Study*, Contredanse, 2008.

*Videoda Contact Improvisation Archive [1972–1987]*, Contact Editions, 2014 (contient: *Magnesium*, vidéo: Steve Christiansen, 1972; *Peripheral Vision*, vidéo: Steve Christiansen, 1975; *Chute*, montage: Steve Christiansen, 1979; *Soft Pallet*, vidéo: Steve Christiansen, 1979; *Contact at 10<sup>th</sup> and 2<sup>nd</sup>*, montage: Lisa Nelson, 1983; *Fall After Newton*, montage: Steve Christiansen, Lisa Nelson, Steve Paxton, Nancy Stark Smith, 1987).

### Études universitaires

#### Livres et anthologies

«Contact [and] Improvisation», *Journal of Dance & Somatic Practices*, vol. 6(2), 2014.

Ann Cooper Albright, *Engaging Bodies: the Politics and Poetics of Corporeality*, Middletown, Wesleyan University Press, 2013.

Jérémy Damian, *Intériorités/Sensations/Consciences. Sociologie des expérimentations somatiques du Contact Improvisation et du Body-Mind Centering*, Thèse de doctorat en anthropologie, Université de Grenoble, 2014.

Alice Godfroy, *Prendre corps et langue. Étude pour une dansité de l'écriture poétique*, Paris, Gans & Lettres, 2015.

Margaret Hupp Ramsay, *The Grand Union (1970-1976)*, New York, Peter Lang Publishing, 1991.

Thomas Kaltenbrunner, *Contact Improvisation: Moving – Dancing – Interaction*, traduction de l'allemand par Nick Procyk, Oxford, Meyer und Meyer, 2004.

Cynthia Novack, *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison (WS), University of Wisconsin Press, 1990.

Cheryll Pallant, *Contact Improvisation. An Introduction to a Vitalizing Dance Form*, Jefferson (NC) et Londres, McFarland & Company, 2006.

Marina Tampini, *Cuerpos e ideas en danza. Una mirada sobre el contact improvisation*, Buenos Aires, Ediciones IUNA, 2012.

## Articles et chapitres

- Sally Banes, «Steve Paxton: Physical Things», *Dance Scope*, vol. 13(2-3), Winter/Spring 1979.
- Sally Banes, «Contact Improvisation. A democratic project» [1980], dans *Terpsichore in Sneakers*, Wesleyan University Press, 1987; traduit de l'américain par Denise Luccioni, Paris, Chiron, 2005.
- Elizabeth A. Behnke, «Contact Improvisation and the Lived World», *Studia Phaenomenologica*, 2003, pp. 39-61.
- Romain Bigé, «L'haptique et la chute. Espaces du Contact Improvisation», dans *Contemporising the past: envisaging the future*, 2015, en ligne: [www.ausdance.org.au](http://www.ausdance.org.au).
- Romain Bigé, «Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du Contact Improvisation», *Recherches en danse*, vol. 5, 2015, en ligne: <http://danse.revues.org/>.
- Romain Bigé, «L'excursion du temps. Mouvement et anticipation en Contact Improvisation», *Oscillation*, vol. 4, 2015.
- Ann Cooper Albright, «A corps ouverts. Changements et échanges d'identités dans la Capoeira et le Contact Improvisation», *Protée*, vol. 29(2), 2001, p. 39-49.
- Marta Castañer Balcells et alii., «Instrumentos de observación ad hoc para el análisis de las acciones motrices en Danza Contemporánea, Expresión Corporal y Danza Contact-Improvisation», *Apunts: Educación Física y Deportes*, vol. 1(95), 2009, pp. 14-23.
- Aurore Després, «La danse contact improvisation et l'enseignement de Lulla Churlin: le travail des sens», dans *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, ANRT, 2001.
- Mara De Wit, «Steve Paxton: Most Frequent Long Term Visitor», *New dance development at Dartington College of Arts UK 1971 – 1987*, PhD thesis, Middlesex University, 2000.
- Gunn Engelsrud, «Teaching Styles in Contact Improvisation: an Explicit Discourse With Implicit Meaning», *Dance Research Journal*, vol. 39(2), Winter 2007.
- Véronique Fabbri, «Langage, sens et contact dans l'improvisation dansée», dans *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.
- Susan Leigh Foster, «Closets Full Of Dances: Modern Dance's Performance Of Masculinity And Sexuality» dans Jane C. Desmond, *Dancing Desires*, Madison, Univ of Wisconsin Press, 2001.
- José Gil, «La danse, le corps, l'inconscient», *Terrain*, n. 35, 2000, en ligne: <http://terrain.revues.org/1075>.
- Danielle Goldman, «Bodies on the Line: Contact Improvisation and Techniques of Nonviolent Protest», dans *I Want to Be Ready: Improvised Dance as a Practice of Freedom*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010.



- Sara Houston, «The Touch 'Taboo' and the Art of Contact: an Exploration of Contact Improvisation For Prisoners», *Research in Dance Education*, vol. 10(2), 2009, pp. 97-113.
- Christine Leroy, «Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre», *STAPS*, n. 102, 2013, pp. 75-88.
- Johnathan Martineau, «No me toques las sensaciones. Maravillas y miserias del Contact-Improvisación», 2013-2014, en ligne: <https://butosofia.com/escritos/>.
- Livia Motterle, «L'esperienza dell'altro nella Contact Improvisation: un percorso fenomenologico dall'avere all'essere», *Danza e ricerca*, n. 0, 2009, en ligne: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1620/995>.
- María Paz Brozas Polo, «Naturaleza Estética y Pedagógica de las Jams de Danza Contact Improvisation en España», *Cultura, Ciencia y Deporte*, vol. 9(26), 2014.
- Sarah Pini, Doris J. F. McIlwain, John Sutton, «Retracing the encounter: interkinaesthetic forms of knowledge in Contact Improvisation», *Antropologia e Teatro*, n. 7, 2016, en ligne: <https://antropologiaeteatro.unibo.it/>.
- Carlot Torrent et al., «Discovering New Ways of Moving: Observational Analysis of Motor Creativity While Dancing Contact Improvisation and the Influence of the Partner», *Journal of Creative Behavior*, vol. 44(1), 2010, pp. 45-61.
- Robert Turner, «Steve Paxton's "Interior Techniques". Contact Improvisation and Political Power», *The Drama Review*, vol. 54(3), Fall 2010.
- Ching-Wen Yeh, «The Example of *Magnesium*», *Applications of Taoist Principles and Practices in the Development of American Modern Dance*, New York University, thèse 2001, pp. 135-145.

### Mémoires et études en danse et en éducation physique

- Teri Mae Carter, «On the Shoulders of Giants: A choreographic thesis investigating the creative process of three developmental phases in contact improvisation», Masters Thesis, Department of Dance, University of Oregon, 1992.
- Kayla Dougan Bowtell, «The effects of vinyasa flow yoga on contact improvisation in a festival setting Contact Festival Dartington», Masters Thesis, University College Falmouth, 2012.
- Mireille Feyzeau, «Les transferts de poids en danse contact», Masters Thesis, Université Paris-8, 1999.
- John Fiscella, «Steve Paxton: Utopian Transits», Masters Thesis, Department of Performance Studies, New York University, 1985.
- Margret E. Gaiswinkler, «Merleau-Pontys Theorie gelebter Leiblichkeit und ihr Bezug zur Contact Improvisation als einer Form des Postmodern Dance», Masters Thesis, Wien Universität, 1992.

- Carol Horwitz, «Challenging Dominant Gender Ideology Through Dance: Contact Improvisation», Ph.D. dissertation in Physical Education, Graduate College of the University of Iowa, 1995.
- Adwoa Lemieux, «The Contact Duet As A Paradigm For Client/Therapist Interaction», Masters Thesis in Dance Movement Therapy, Naropa Institute, 1988.
- Carla Mann, «Conversations with Dance Improvisers: How Contact Improvisation And Choreographic Improvisation Can Affect Personal And Cultural Values», Masters Thesis for Liberal Arts, Wesleyan University, 1996.
- Sara Marasso, «Métamorphoses du toucher: de la “motion meditation” à la danse-improvisation à travers la danse-contact», Master Thesis, Université Paris-8, 1998.
- Isabelle Uski, «Nature et enjeux du toucher dans la pratique du contact improvisation. Quelques caractéristiques mises à jour par l’observation et l’analyse du cours de Didier Silhol», Master Thesis, Paris-8, 2003.
- Annette Walter, «Entwicklungs - und wahrnehmungs theoretische Grundlagen der Kontakt Improvisation», Master Thesis, Hamburg, 1992.
- Timothy Robert Wilson, «The Effect Of Creative Movement And Contact Improvisation Experiences On Self-Awareness», Doctor of Education dissertation, University of Houston, Texas, 1985.
- Joerg Lemmer Schmid, «Kontakt-Improvisation als Lebenskunst. Mehr Lebensqualität durch Flow-Erleben und Achtsamkeit», PhD Dissertation, Philipps-Universität, Marburg, 2012.