

ricerche di s/confine  
oggetti e pratiche artistico / culturali

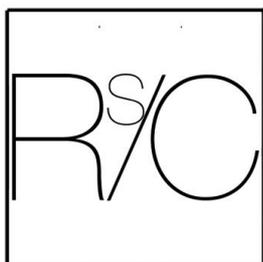


Dossier 5  
Gli Archivi del Corpo (2019)



GLI ARCHIVI DEL CORPO





- I Gaia Clotilde Chernetich Introduzione
- I. Gli archivi del corpo fra danza, letteratura e drammaturgia (XVIII e XIX secolo)**
- 1 Paolo Russo Dall'opera al ballo e ritorno:  
*Cesare in Egitto* nell'Italia napoleonica
- 21 Bruno Ligore Prima del *Traité*? Alternative possibili per lo studio della corporeità del primo Ottocento
- 37 Carla Pomarè Archivi intermediali:  
il valzer nella testualità byroniana
- II. Le danze contemporanee: memoria, corpo-archivio, tradizione (XX e XXI secolo)**
- 55 Susanne Franco Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica
- 66 Gaia Clotilde Chernetich Il corpo-archivio nelle politiche della memoria:  
il caso di Pina Bausch
- 78 Annalisa Piccirillo Danzare/Archiviare. Corporeità mediterranee in contatto
- 90 Carolane Sanchez Corps flamenco: «modernes et anti-modernes, avant-gardistes et traditionnels, rebelles et institutionnels»
- III. Costruire il corpo: documenti, immagini, testimonianze (XX e XXI secolo)**
- 111 Alessandra Sini Il lavoro di Michele Di Stefano per la ripresa coreografica di *e-ink* fra note autografe e pratiche incorporate
- 128 Joëlle Vellet L'image en mouvement: créer l'archive pour soi, documenter l'archive pour l'autre

## **Ricerche di S/Confine**

### **DIRETTORE RESPONSABILE**

Alberto Salarelli

### **COMITATO DI DIREZIONE**

Cristina Casero, Elisabetta Fadda, Roberta Gandolfi, Michele Guerra, Sara Martin, Federica Veratelli, Francesca Zanella

### **COMITATO SCIENTIFICO**

Beatrice Avanzi (Mart), Roberto Campari (già Università degli studi di Parma), Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle), Giovanni Maria Fara (Università Ca' Foscari di Venezia), Giulia Crippa (Università di Bologna), Frances Pinnock (Sapienza Università di Roma), Roberto Raieli (Sapienza Università di Roma), Luigi Carlo Schiavi (Università di Pavia)

### **REDAZIONE**

Gaia Clotilde Chernetich, Marco Scotti

Periodico registrato presso il Tribunale di Parma, aut. n. 13 del 10 maggio 2010.

ISSN: 2038-8411

© 2019 – Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali  
(Unità di Arte, Musica e Spettacolo), Università di Parma



## INTRODUZIONE



Il dossier *Gli archivi del corpo* si iscrive in un percorso di ricerca e di scambio accademico articolato e ampio che, a partire dagli studi sulla danza, rintraccia i collegamenti che quest'ultima intesse con i temi dei *memory studies* e con le diverse declinazioni possibili della nozione di archivio.

La redazione di questi scritti è stata alimentata inizialmente nel corso di due giornate di studi internazionali dall'omonimo titolo, *Gli archivi del corpo*, che hanno avuto luogo all'Università di Parma nel maggio del 2016 in collaborazione con l'Université Côte d'Azur. In quella occasione gli studiosi coinvolti hanno presentato le ricerche in corso avviando uno scambio di idee e materiali che ha portato nel tempo a consolidare alcuni approcci metodologici ma anche ad aprire a nuovi interrogativi e approfondimenti. Nel corso di questi scambi, grazie soprattutto agli sconfinamenti disciplinari che la presenza di prospettive di studio così diverse tra loro, è andata delineandosi la struttura di un numero monografico dedicato alla questione dell'archivio corporeo. Insieme alla corporeità, il tema dell'archivio è di assoluta attualità nella ricerca internazionale e richiama un approccio scientifico trasversale consentendo a modalità di lavoro e a campi di ricerca differenti di entrare in dialogo tra loro trovando uno spazio comune di riflessione.

Il dossier mette a fuoco diversi ambiti e diverse forme del tema "archivi" in particolare in riferimento sia alla corporeità intesa come spazio di azione e di riflessione privilegiato della memoria e della trasmissione, sia come oggetto e fulcro di discorsi, pratiche artistiche, culturali, sociali, politiche.

La radice epistemologica e metodologica del dossier poggia sugli studi dedicati alla danza e in particolare sulla nozione di "corpo-archivio", che ricorre in molti dei saggi qui raccolti: per gli studiosi di danza, infatti, il corpo-archivio è un concetto

teorico-pratico, una nozione chiave per studiare e comprendere gli usi della memoria e le dinamiche della trasmissione dei repertori coreografici.

Si è quindi voluto intenzionalmente estendere questo concetto verso una forma plurale e maggiormente inclusiva - "archivi del corpo" - di modo che studiosi e studiose potessero considerare in quanto archivi, depositari di un sapere e di un discorso sulla corporeità, le metodologie e anche altri oggetti artistici e culturali oltre ai repertori coreografici: trattati, testi letterari oppure veri e propri fondi archivistici. Tutti i contributi hanno una portata documentale e storica, oltre che di riflessione estetica o artistico-letteraria. *Gli archivi del corpo* sono dunque, innanzitutto, occasione di espansione e di disseminazione di un concetto e di una pratica della ricerca che non attiene unicamente agli studi sulla danza o alle arti dello spettacolo.

Il dossier è diviso in tre parti. La ripartizione degli interventi è innanzitutto cronologica, andando dal XVIII e XIX secolo fino alla contemporaneità.

Nella prima sezione del dossier figurano gli interventi del musicologo Paolo Russo, dello studioso di danza Bruno Ligore e della studiosa di letteratura inglese Carla Pomarè. Il saggio di Paolo Russo, riferito all'epoca napoleonica, affronta il tema della danza e dell'opera in riferimento all'esempio di *Giulio Cesare in Egitto*. Bruno Ligore osserva il primo Ottocento e lo studio della corporeità prima della pubblicazione del *Traité* di Carlo Blasis. Carla Pomarè, invece, ha trattato delle interazioni tra testo e danza nella lettura di Lord Byron.

Nel secondo gruppo di saggi sono presentati gli scritti di Susanne Franco, Gaia Clotilde Chernetich, Annalisa Piccirillo, Carolane Sanchez. L'articolo di Susanne Franco ha un carattere teorico e antologico, esso rintraccia e ripercorre, infatti, l'origine della nozione di "corpo archivio". Gaia Clotilde Chernetich mette invece in luce la dimensione teorico-pratica di questa nozione osservando come questa si articola nella pratica della sua ricerca sul caso di Pina Bausch. Annalisa Piccirillo affronta contestualmente l'archiviazione e la migrazione, due pratiche-cardine della contemporaneità e il loro rapporto con la femminilità. Carolane Sanchez, danzatrice e studiosa di flamenco, osserva invece come il flamenco sia una danza che assume tanto la prospettiva del corpo-archivio, quanto quella del corpo-rete (*corps-réseaux*), ovvero quella di una memoria non solo individuale, ma transculturale e collettiva.

Infine, nell'ultima sezione, il dossier raccoglie i contributi di Alessandra Sini, sulla sua esperienza di ricerca relativa agli archivi privati del coreografo Michele Di Stefano e quello di Joëlle Vellet sulla creazione delle fonti di ricerca audiovisive e sulle particolarità specifiche di questi strumenti di memoria nello studio della danza.

Senza ambire a stabilizzare delle nozioni che per loro natura sono dinamiche, senza prefiggersi di "fare il punto" sulle questioni legate agli archivi del corpo o di esaurire il discorso, il dossier vuole piuttosto raccogliere, rilanciare e riprendere le

prospettive che sono state attraversate da studiosi che, in questi anni, si sono confrontati con la presenza e l'estensione di un concetto che è centrale poiché capace di mettere in relazione la storia, la memoria e il corpo, ognuna nella propria prospettiva multi sfaccettata e vitale.

Gaia Clotilde Chernetich

*Curatrice del dossier*



## **I. Gli archivi del corpo fra danza, letteratura e drammaturgia (XVIII e XIX secolo)**





Paolo Russo

## Dall'opera al ballo e ritorno: *Cesare in Egitto* nell'Italia napoleonica



### Abstract

Per un ballo dedicato a Napoli per Giuseppe Bonaparte Gaetano Gioia riprese l'antico soggetto operistico di *Cesare in Egitto*, tornato in auge in chiave encomiastica riferita a Napoleone fin dal 1796. Dall'opera di Francesco Ballani e Giuseppe Maria Curci di quell'anno, Gioia prese infatti le mosse per la sua coreografia. Rivide poi quel ballo per una rappresentazione a Milano davanti allo stesso Napoleone. Dal successo di questa seconda versione presero le mosse Luigi Andrioli e Ercole Paganini per un'opera allestita al Teatro Imperiale di Torino nel 1814. È un caso raro di traduzione da un'opera al ballo e *viceversa* dal ballo all'opera. Grazie al ballo di Gioia assunto come fonte diretta, Andrioli e Paganini recuperano la drammaturgia dell'opera italiana riformata che chiedeva situazioni tense e terribili; ma la ospitano dentro un'opera che, per piano drammatico e gestione dei numeri lirici, è sostanzialmente improntata alla poetica francese dove il classicismo napoleonico aveva riaffermato la scissione tra valore melodico e valore drammatico.

For a ball in Naples in honor of Giuseppe Bonaparte Gaetano Gioia resumed the ancient operatic subject of *Caesar in Egypt*, back in vogue and referred in encomiastic terms to Napoleon since 1796. Gioia wrote his choreography inspired by the opera of Francesco Ballani and Giuseppe Maria Curci of that year. Later he draws a new version for a performance in Milan in front of Napoleon himself. The success of this second version suggested to Luigi Andrioli and Ercole Paganini another opera setting for the Teatro Imperiale in Turin in 1814. It is a rare case of translation from an opera to a ball and *viceversa*, from a ball to an opera. Due to the choice of Gioia's ball as a direct source, Andrioli and Paganini recover the dramaturgy of the reformed Italian opera that called for terrible situations; but they introduce it in an opera that, in regard to the dramatic plan and the lyrical numbers, is substantially marked by French poetic, where the classicism of Napoleonic era had reaffirmed the separation between melodic and dramatic value.



La metafora imperiale che accompagna l'avventura di Napoleone in Italia si innesta su una tradizione neoclassica che con continuità aveva recuperato nell'opera le vicende della Repubblica romana, prima, e dell'Impero poi, con riferimenti alla

politica contemporanea (Ketterer 2006)<sup>1</sup>. Il caso celebre degli *Orazi e Curiazj* (1796) è stato ampiamente studiato (Morelli, Surian 1985; Paduani 2004; Mayrhofer 2004), ma ancora nel 1809, un Napoleone proiettato all'apice della potenza assisteva a Milano, capitale del suo regno d'Italia, ad un ballo che fece epoca: *Cesare in Egitto* di Gaetano Gioja su musica di «varj celebri autori» (Gioja 1809).

Quel ballo, con la musica di Gallenberg (Cafiero 1996), era stato pensato originariamente per il fratello di Napoleone, Giuseppe Bonaparte, e a lui dedicato alla prima napoletana del San Carlo il 27 giugno 1807. La Società degli Artisti, che inaugurava la propria gestione del teatro<sup>2</sup>, lo aveva inserito con programma bilingue italiano e francese dentro una *Climene* di Carlo De Palma e Giuseppe Farinelli dedicata al sovrano francese (Gioja 1807). Gioja lo rimaneggiò profondamente per la rappresentazione milanese di due anni dopo, e, in questa seconda versione, il ballo circolò nei principali teatri italiani, rimesso in scena da Gioja stesso o da altri coreografi in Ancona, a Firenze, Bologna, Reggio Emilia, Venezia, Padova, Bergamo (Hansell 1996)<sup>3</sup>.

Il soggetto trattato da Gioja non era nuovo, ma vantava una lunga tradizione che dall'opera di Giacomo Francesco Bussani e Antonio Sertorio del 1677 aveva percorso gran parte del Settecento<sup>4</sup>. Dopo un trentennio di assenza dalle scene, il 26 gennaio

---

<sup>1</sup> Robert C. Ketterer individua la presenza francese anche nella moda per la repubblica, nella passione per i cori, originariamente gluckiani, ma ora introdotti dai librettisti della nuova generazione come cori militanti con sentimenti patriottici e rivoluzionari. Cfr. anche Rossini 1993, Nocciolino 1995 e Mattei 2013.

<sup>2</sup> All'arrivo di Giuseppe Bonaparte nel 1806, la gestione del teatro era passata dalla Società di cavalieri che la deteneva dal 1804 a Gaetano Andreozzi che doveva tenerla nel biennio 1806-1807; proprio il 27 giugno 1807 subentrava la Società degli Artisti che gestì i teatri per un anno scarso: nel maggio 1808 subentrano infatti Ettore ed Adolfo Denantes che inaugurarono la propria gestione con la traduzione di *Oedipe à Colono*; dal febbraio 1809 l'impresa passò poi stabilmente nelle mani di Barbaja.

<sup>3</sup> Kathleen Kuzmick Hansell elenca 15 riprese di questo spettacolo curate da Gioja stesso (Napoli, 1807 e 1825; Roma, Argentina, 1808; Milano, Scala, 1809 e 1815; Firenze, Pergola, 1810, 1814, 1815; Bologna, Comunale, 1812), da Angelo Tinti (Reggio Emilia, Comunale, 1811, Venezia, San Luca, 1816), Giovanni Monticini (Venezia, Fenice, 1811), da Giacomo Serafini (Padova, Nuovo, 1816; Bergamo, Ricciardi, 1818), da Federico Massini (Modena, Comunale, 1844) (Hansell 1996, p. 227).

<sup>4</sup> Col titolo originale di *Giulio Cesare in Egitto* venne rappresentato a Venezia 1677 (Vendramin); Napoli 1680 (San Bartolomeo); Messina 1681 (mus. Domenico Scorpione da Rossano); Milano 1685 (Regio Ducale); Bergamo 1689, Livorno 1697; Londra 1724, 1725, 1730 (Hay-Market, lib. tradotto da Haym, mus. Haendel); Londra 1787 (Hay-Market, mus. Haendel ma pasticciata da Arnold); col titolo di *Cesare in Egitto* fu rappresentato a Roma 1728 (Capranica, mus. Luca Antonio Predieri); Foligno 1729; Pesaro 1729; Milano 1735 (Regio Ducale, mus. Giminiano Giacomelli); Venezia 1735 (Grimani, mus. Giacomelli); Firenze 1736 (Pergola, mus. Giacomelli); Holleschau 1736 (lib. Salvi, mus. Johann Adolf Hasse); Napoli 1736 (San Bartolomeo, mus. Giacomelli); Pistoia 1736; Klaghenfurth 1738; Pisa 1739 (mus. Michele Fini); Verona 1741 (Accademia Filarmonica, mus. Giacomelli); Venezia 1744 (S. Samuele, mus. Antonio Colombo); Treviso 1746; Venezia 1746 (S. Moisè); Roma 1751 (Argentina, mus. Niccolò Jommelli); Firenze 1753 (Pergola, mus. Giacomelli); Graz 1753 (Tummel-Platz, mus. Francesco Maggiore); Kopenaghen 1763 (Regio, mus. Giuseppe Sarti); Milano 1770 (Regio Ducale, lib. Carlo Goldoni, mus. Nicola Piccini); col titolo *Cesare in Alessandria* fu rappresentato a Napoli 1699 (San Bartolomeo, lib. Francesco Maria Paglia, mus. Giovanni Antonio Aldrovandini). Sui primi di questi allestimenti cfr. Monson 1985.

1796, era stato ripreso, sull'onda della rinnovata moda per i soggetti antico romani, da Francesco Ballani e Giuseppe Maria Curci per rappresentarlo al Teatro Argentina dopo due anni di chiusura dei teatri romani.

Un nuovo libretto di argomento simile andò in scena, ma con evidente intento encomiastico (Russo, n.d.), all'Alibert di Roma l'8 gennaio 1805 ad opera di Giovanni Schmidt e Giacomo Tritto, mentre la città era controllata dai francesi, in un teatro che si era distinto per la politica filofrancesa (Severi 1989; de Angelis 1951) e quando il papa era a Parigi dove aveva appena incoronato imperatore Napoleone<sup>5</sup>.

### Dall'opera al ballo

Gioja doveva conoscere questo libretto, dal marcato impianto celebrativo, perché Schmidt collaborava ai teatri napoletani fin dal 1803 e pochi anni dopo, il 18 marzo 1810, si sarebbe presentato al San Carlo, proprio con la ripresa del *Cesare in Egitto* (Spada 1994; Casillo 1994) nel suo nuovo ruolo di «poeta drammatico addetto ai Reali Teatri» in sostituzione di Rossetti. Eppure, nel suo ballo altrettanto celebrativo, Gioja scelse di rifarsi alla tradizione settecentesca, in particolare direttamente all'opera di Ballani che evidentemente gli offriva più situazioni contrastate e più ricchezza di colpi di scena idonei alla drammaturgia coreutica<sup>6</sup>.

Ballani aveva infatti adattato il vecchio libretto di Bussani alla drammaturgia riformata italiana di fine Settecento cui egli aveva contribuito fin dal 1788 con l'*Agesialo, re di Sparta* rappresentato a Venezia con la musica di Gaetano Andreozzi (McClymonds 1992)<sup>7</sup>. Nel suo *Cesare in Egitto* egizi e romani sono rappresentati dai rispettivi sovrani, Cesare e Tolomeo: l'impianto dell'opera evidenzia dunque il contrasto tra i due popoli, può così valorizzare situazioni belliche ed eroiche e inserire nell'intreccio due scene di battaglia. Tra arie d'orgoglio militare, di coraggio come quella di Cornelia che intende suicidarsi, di ira terribile, l'amore è praticamente assente e si manifesta solo nella declinazione concupiscente con cui Tolomeo cerca di forzare alle nozze Cornelia, vedova di Pompeo da lui assassinato, oppure nella declinazione

---

<sup>5</sup> Questa la cronologia delle opere sul soggetto nel periodo napoleonico:

Francesco Ballani - Giuseppe Maria Curci, Roma, Argentina, 26 gennaio 1796

Giovani Schmidt - Giacomo Tritto, Roma, Alibert, 8 gennaio 1805

Gaetano Gioja - Wenzel Robert Gallenberg, Napoli, San Carlo, 27 giugno 1807

Gaetano Gioja - Wenzel Robert Gallenberg, Milano, La Scala, 18 agosto 1809

Giovani Schmidt - Giacomo Tritto, Napoli, San Carlo, 18 marzo 1810

Luigi Andrioli - Ercole Paganini, Torino, Imperiale, 22 gennaio 1814

<sup>6</sup> Sulla vocazione terribile del ballo di fine Settecento e inizi Ottocento cfr. Chegai 1996 e i capitoli relativi di Chegai 1998.

<sup>7</sup> Marita P. McClymonds evidenzia come l'opera contenesse alcune novità «an aria interrupted by a second character, and a short quartet ('cavatina a quattro') when the captured Leotyichidas is brought in. When it was revised for Florence in the autumn of 1788 the choruses were cut and it was reduced to two acts. The second act concludes with an action ensemble finale».

frustrata di Cesare che nel finale deve abbandonare Cleopatra. L'unico duetto dell'opera non unisce Cesare e Cleopatra innamorati ma contrappone Cesare, mollemente intenzionato a fermarsi in Alessandria, a Pompilio che lo esorta invece a partire. Secondo le strategie dell'opera riformata, oltre alle arie solistiche, Ballani prevede molti numeri d'assieme e concertati. Il clima terribile in cui si svolge il dramma è annunciato fin dall'Introduzione a 5 con «Cornelia e Lentulo fra catene» mentre «vedesi all'improvviso oscurare il Tempio, cessare il sacro fuoco e vedesi folgorare» in infausto presagio per il sovrano egizio Tolomeo; si susseguono poi tempeste, battaglie e scene in pantomima, come nello scontro armato del secondo atto (II,10) durante il quale «Cesare e Tolomeo si attaccano, entrano, e poi Cesare risorte ... si disarmava della spada ed elmo e dal ponte si getta nel mare. Torna Tolomeo con gli egiziani». Ballani utilizza inoltre la scena raccapricciante dell'ostensione a Cesare della testa mozzata di Pompeo per cucinare un concertato con *tableau* di stupore tra Cesare, Pompilio, Lentulo, Cornelia, Osmano ("Oh vista, oh colpo atroce").

Il ballo [Tav. 1] mostra come Cesare fosse sbarcato vittorioso ad Alessandria, dove, per ingraziarsi i favori del dittatore romano, il faraone Tolomeo aveva ucciso Pompeo; rappresenta dunque lo sdegno di Cesare di fronte all'assassinio, i suoi amori verso Cleopatra e i reiterati e falliti tentavi di Tolomeo di uccidere Cesare per assicurarsi il trono d'Egitto che alla fine viene consegnato a Cleopatra. Come nel libretto romano, anche nel ballo troviamo una grande scena di accoglienza a Cesare in Alessandria che culmina nel *tableau* di sconcerto all'ostensione della testa mozzata di Pompeo, una cerimonia funebre interrotta da un primo scontro militare, collocato al centro dello spettacolo come avveniva nell'opera: qui occupa l'atto centrale, là costituiva materia per il Finale I. Come il libretto, ancora, anche il ballo prevede poi una scena d'incoronazione di Cleopatra, interrotta da un nuovo evento bellico con l'apparente sconfitta e morte di Cesare che complica la trama prima della sua vittoria conclusiva. Gioja aggiunge però una scena in carcere con Cleopatra imprigionata e la morte in scena di Tolomeo e del suo favorito Achillas.

La drammaturgia complessiva è molto equilibrata con scene d'assieme – trionfali o concitate – che costituiscono la cornice di numeri solistici o a due che devono esprimere tutto «l'alternar degli affetti» sia lieti sia tristi in una rapida successione di quadri vivi e mutevoli che presentano l'azione del suo stesso divenire» (Celi 1995, p. 89). Con raffinati giochi di sguardi Gioja evidenzia così l'amore di Cesare per Cleopatra e le gelosie di Achillas, la pietà di Cornelia, vedova di Pompeo, l'amore di Cleopatra verso Cesare e i suoi furori contro il fratello: un rapido trascorrere delle emozioni, alternate a piccoli colpi di scena. Nel primo atto, per esempio, dopo il suo arrivo trionfale, Cesare «guardando intorno mostra inquietudine [nel cercar Pompeo] ... a

vista di tanta beltà [di Cleopatra] non può celare il vivo amore ... poi riprendendo la sua gravità palesa al principe l'oggetto della sua venuta». Dopo la danza generale di benvenuto, alla vista del corpo di Pompeo, Cesare «strappa di mano [ad Achilles il ferro] ed è in atto di vibrarglielo nel petto ... fremendo si rivolge alla vedova intenerito, colma di amari rimproveri Tolomeo». Alla notizia della morte di Cesare nel IV atto, «la regina si dispera, e tramortisce ... Rinviene per le cure che ne prende l'abborrito amante [Achillas], e quasi fuori di sé gli stende le braccia credendolo Cesare. Accorgendosi dell'errore, raccapricciata ritirasi: lo scaccia e piangente domanda di Cesare».

Tavola 1. Ossatura del ballo *Cesare in Egitto* (1807)

*Atto I – Atrio nella reggia che corrisponde al mare*

Tolomeo, Achillas, Cleopatra e popolo egizio attende lo sbarco di Cesare.

Entra Cesare, a solo di amore per Cleopatra, *danza generale* di benvenuto con Achillas tormentato dalla gelosia.

Presentazione dei doni: raccapriccio alla vista della testa di Pompeo, ira di Cesare, intercessione di Cleopatra.

Tolomeo ed Achillas complottano.

*Atto II – Esterno che conduce ad una gran piramide*

Si prepara la cerimonia funebre per Pompeo: Cornelia piange il marito assassinato e si sdegna contro Tolomeo e Achillas.

Preparazione dell'imboscata di Tolomeo e Achillas. Cleopatra avvisa Cesare.

*Atto III – Interno della piramide*

Cerimonia funebre, imboscata, reazione romana, fuga dei congiurati.

*Esterno come atto II*

I cospiratori si riorganizzano.

Cesare ringrazia Cleopatra e la proclama regina d'Egitto.

Gli egizi cospirano.

*ATTO IV – Trono nella reggia*

Incoronazione Cleopatra; attacco egizio; fuga di Cesare e dei romani.

*ATTO V – Appartamenti nella reggia*

Cleopatra e Tolomeo reagiscono diversamente alla notizia della morte di Cesare.

Tolomeo impone alla sorella le nozze con Achillas. Cleopatra sdegnata; furia di Tolomeo; Cleopatra è imprigionata.

*Interno del carcere*

Achillas cerca di forzare Cleopatra alle nozze. Tolomeo entra inseguito e, quando il muro del carcere dirocca sotto i colpi delle macchine da guerra, si uccide. Achillas è ucciso da Publio mentre sta per aggredire Cesare apparso su un'altura.

Giubilo generale («la sola vedova di Pompeo (che vedesi in distanza col piccolo figlio, oppressa da tetra angoscia) non [vi] prende parte...»).

## Rielaborazioni neoclassiche

Le scelte di Gioja in questo ballo ripercorrono la drammaturgia del ballo italiano settecentesco sia nelle scene incalzanti, sia nelle situazioni raccapriccianti con l'ostensione della testa mozzata e ben due morti in scena finali di cui uno suicida, sia nell'ampio spazio concesso alle contrastanti passioni che ciascun personaggio deve esprimere: *tableaux* e colpi di scena sono concepiti per ospitare la mimica e le pose statuarie dei principali personaggi.

Quando, però, lo riprese, per la prima scaligera davanti a Napoleone, Gioja dovette tenere in conto dell'estetica cerimoniale ed encomiastica che Napoleone aveva imposto nei teatri francesi con l'avvio dell'Impero (Chaillou 2004; Chaillou 2010, pp. 251-282)<sup>8</sup>. Ridusse dunque gli echi terribili della prima versione, accentuò quelli cerimoniali e seducenti e, alla maniera di Viganò, sviluppò il ruolo del corpo di ballo<sup>9</sup>: nel nuovo ballo, l'epilogo contempla la morte di Tolomeo nella zuffa della battaglia e non per suicidio, crescono inoltre i movimenti di gruppo per creare scene molto animate da masse coreutiche e ricche di improvvisi colpi di scena. Il terz'atto, per esempio, è molto più complesso nella versione milanese di quanto non fosse stato nell'originario ballo napoletano. Lì la festa di incoronazione era interrotta da uno strepito d'armi, che a poco a poco si avvicinava, e dalla conseguente breve battaglia

Una giuliva sinfonia accompagna il reale corteggio che precede Cesare e Cleopatra. Si eseguisce il solenne giuramento di fedeltà. Cleopatra è condotta da Cesare sul trono. Un lontano strepito d'armi sospende la festa: si aumenta a grado a grado e vedonsi alcuni romani inseguiti da numerosi egiziani. Cesare è assalito: valorosamente si difende ma oppresso dal numero è costretto a gettarsi nel sottoposto fiume. Cleopatra si abbandona fralle braccia delle sue seguaci che seco loro la conducono. Il maggior numero de' nemici pone in fuga i romani.

Nella versione milanese, invece, l'irruzione degli egiziani è improvvisa, interrompe danze festive con un rapido cambio di registro coreutico ed è molto più animata da eserciti contrapposti e azioni dei comprimari:

---

<sup>8</sup> David Chaillou osserva come proprio tra il 1805 e il 1810 l'opera fosse piegata alla celebrazione del mito imperiale napoleonico. Sulle ripercussioni italiane di questa drammaturgia cfr. Mattei 2013 oltre a Russo n.d..

<sup>9</sup> Dal 1804 Viganò «comincia a distanziarsi dalla tecnica di costruzione pantomimica di Clerico, il quale incentrava la storia sulla resa poetica ed emozionar di pochi interpreti ... mentre il corpo di ballo era trattato come un'unica massa che si muoveva all'unisono. ... Viganò invece cerca di suddividere l'azione tra il protagonista e vari gruppi mossi da passioni diverse» (Zambon 2011, p. 137).

Fra lo strepitoso suono de' bellici strumenti, fra i Grandi del regno e le donzelle, giungono Cesare e Cleopatra. Publio presenta loro Teodoto, Settimio e Potino che simulatamente rendono grazie dell'ottenuta libertà. Coronazione di Cleopatra, cerimonie e giubilo universale. Potino inosservato parla cogli altri due meditando tradimento. Achilla con grosso corpo d'armati piomba sopra i Romani fra quali segnatamente è preso di mira Cesare che si trova inerme. Altri egiziani condotti da Potino combattono contro quei che sono accorsi in difesa del dittatore. Le donne si frammischiano e pregano. Sovraggiunge Tolomeo ch'è stato liberato da Settimio con altri seguaci. I romani sono costretti a fuggire. Spavento e desolazione delle donzelle. Cesare, dopo aver fatti prodigi di valore, sopraffatto dal numero de' nemici, non trova per la sua salvezza altro partito che quello di gettarsi nel Nilo, lasciando in poter de' nemici lo scudo. Cleopatra tramortita fra le braccia delle sue donzelle vien condotta altrove. Termina l'atto nella massima confusione.

Questa predilezione per le azioni di massa va a scapito delle pantomime solistiche: all'esibizione della salma di Pompeo, l'attenzione del coreografo non si concentra solo sui diversi affetti di Cesare ma dell'intero corpo di ballo diviso tra egizi e romani. Se la versione del 1807 è interamente centrata sul dittatore romano per cui

Achilla presenta al Dittatore il ferro che trafisse il suo nemico. Cesare, furibondo, glielo strappa di mano ed è in atto di vibrarglielo nel petto... fremo, si volge alla vedova intenerita, colma d'amari rimproveri Tolomeo, lo fa circondare da' Littori e condanna a morte Achilla. Cleopatra s'interpone, supplicando Cesare di perdonar l'accaduto ... egli cede e rivolgendosi pietoso ora verso le spoglie di Pompeo ed ora alla desolata vedova, fa istanza alle donne egiziane d'averne cura; ordina i magnifici funerali e ritirasi.

quella successiva prescrive

La vista del capo di Pompeo produce sull'animo di Cesare un effetto contrario all'aspettazione de' scellerati. Potino per vanagloria gli mostra il pugnale tinto di sangue. Ordina Cesare che con lo stesso pugnale venga trucidato il traditore e innalzata sia una magnifica tomba a Pompeo.... Non isfuggono frattanto all'avvedutezza di lui le torbide intenzioni de' fautori di Tolomeo e ne impone l'arresto. Le donne pregano, gli Egiziani fremono, i romani minacciano. Partenza di tutti.

I toni del ballo sono inoltre molto più diversificati [Tav. 2]: Gioja introduce l'idea che Cleopatra, già esiliata da Tolomeo, torni nottetempo di nascosto ad Alessandria

dopo lo sbarco di Cesare. Può così concepire una scena notturna ed erotica dove «tirate le cortine dell'alcova, [Cesare] scorge Cleopatra in forma di Venere coricata sopra un sofà. Tre donzelle in sembianza di grazie, diverse ninfe, amorini zeffiri, baccanti vanno leggiadramente eseguendo le loro rispettive funzioni dirette a sedurre l'eroe». In questo rifacimento, cadono i funerali di Pompeo: il primo attacco egizio a Cesare non avviene in una battaglia campale ma diventa un fraudolento attentato di Achilla introdottosi nottetempo travestito negli appartamenti di Cesare.

Nella versione 1809 Gioja ricercava già quella maggior sintonia «alle abitudini dei nostri teatri e alla delicatezza degli attuali spettatori» (*Ottavia* 1820, p. 4; Zambon 1993, p. 81) che avrebbe esplicitato nel 1819; valorizza inoltre l'elemento erotico piuttosto che bellico e furibondo e prende così le distanze dal ballo terribile della prima versione addolcendone i toni. In un ulteriore ritocco a questo ballo per Napoli nel 1825 lascerà sopravvivere Achilla che viene graziato da Cesare e rafforza così la clemenza conclusiva del lieto fine<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> La ripresa di Tinti a Venezia nel 1816 conserva ancora il finale milanese.

Tavola 2. Ossatura del ballo <i>Cesare in Egitto</i> (1809)	
	Atto I – <i>Atrio della reggia corrispondente al mare. Gruppi di statue e distintamente quello di Pompeo ... Flotta di Cesare in qualche distanza</i>
<p>Tolomeo esprime dubbi se rivelare o meno l'assassinio di Pompeo. Tra opposti consigli opposti di Apollodoro e Potino prevale l'idea di quest'ultimo di giovare dell'assassinio.</p> <p>Sbarco romano. Presentazione della testa mozzata di Pompeo, sdegno di Cesare, reazioni contrastanti di egizi e romani.</p> <p>Ordine di solenni funerali e arresto dei colpevoli. Reazioni opposte di romani ed egizi. Tolomeo dissimula sdegno, Cesare s'accorge ma finge di nulla.</p> <p><i>Notte.</i> Cleopatra sbarca in incognito e si imbatte in Apollodoro, suo alleato.</p>	
	<p>Atto II</p> <p><i>Gabinetto. Alcova chiusa. Alla destra porta d'ingresso; ed all'opposto altra porta che conduce all'appartamento di Cesare. Varie lampade illuminano il soggiorno</i></p>
<p>Scena seducente «tirate le cortine dell'alcova» tra Cesare e Cleopatra.</p> <p>Entrano Tolomeo e Achilla e stupiscono a vedere che Cleopatra ha violato l'ordine di esilio: proposta di Cesare di incoronare entrambi; rifiuto iniziale di Tolomeo; poi falsa accondiscendenza e furtiva cospirazione con Achilla contro Cesare. Ordine di una «magnifica festa per la incoronazione de' due sovrani». Ha luogo un <i>pas de deux</i> che termina con un quadro esprime la loro vicendevole corrispondenza amorosa.</p> <p>In piena notte Achilla tenta di assassinare Cesare nel sonno, ma, scoperto, fugge lasciando il mantello reale con cui si nascondeva. Viene incolpato ed arrestato Tolomeo. Cleopatra è dichiarata regina.</p>	
	<p>Atto III</p> <p><i>Galleria preparata per l'incoronazione. Trono in prospettiva. Logge che guardano il Nilo</i></p>
<p>Solenne incoronazione di Cleopatra.</p> <p>Attacco egizio condotto da Achilla, resistenza e sconfitta romana. Cesare sfugge buttandosi in mare.</p>	
	<p>Atto IV</p> <p><i>Appartamenti reali</i></p>
<p>Lite tra Tolomeo e Cleopatra. Achilla riferisce la morte di Cesare. Tolomeo le impone le nozze con Achilla. Giunge la notizia che Cesare è vivo e in armi contro Tolomeo. Tolomeo imprigiona Cleopatra e la affida alla custodia di Achilla.</p>	
<p><i>Oscuro e orrido luogo nell'interno della reggia dove si scende per una scala a chiocciola.</i></p>	

Cleopatra in carcere: Achilla tenta invano di sedurla anche con minacce, poi, di fronte al coraggio di lei, esce. Crolla il muro sotto i colpi delle macchine murali. Tolomeo si butta nella mischia per morire in battaglia. Achilla è ucciso mentre sta per colpire Cesare. «Cesare, fra le braccia dell'esultante Cleopatra, si compiace del tripudio universale. Il popolo si arrampica su per le macchine murali onde contemplare la sua regina: e da tutte queste variate azioni ne risulta un quadro che pone termine al ballo».

## Dal ballo all'opera

Questa versione con alternanza di scene esterne, interne, diurne e notturne, con ampio spazio concesso a danze cerimoniali e apparati erotico-seduttivi, meno concentrata sulla battaglia campale, ma invece sul tradimento clandestino e su un incalzare di colpi di scena più vario doveva essere funzionale alla celebrazione dell'avventura imperiale di Napoleone: in una ripresa del ballo in Ancona nel 1809 l'intento celebrativo è esplicitato dal titolo *Cesare in Egitto ossia lo sbarco fatto in Alessandria dall'eroe Buonaparte allor quando era Generale in capo dell'armata francese*. Alcuni anni dopo, il 22 gennaio 1814, inoltre, Luigi Andrioli<sup>11</sup> e Ercole Paganini scelsero questa versione milanese per rappresentare un'opera al Teatro imperiale della Torino annessa all'impero francese, quando pareva che il contrattacco francese alla sconfitta di Lipsia avesse successo.

La fonte diretta del *Cesare in Egitto* di Andrioli è dichiarata nel libretto che avverte «che l'autore ha seguito in questo suo drammatico componimento il ballo eroico pantomimo del signor Gaetano Gioja» ma «facendosi però quelle variazioni che esige la diversità che passa tra un'azione parlata e una pantomima e cangiandone lo scioglimento ...». L'opera purga così ulteriormente i tratti 'terribili' che erano rimasti nella seconda versione del ballo di Gioia. Andrioli non modifica solo lo scioglimento per «non ripetere agli occhi del pubblico le prigioni, i sotterranei, i diroccamenti»: evita anche ogni morte, in scena o fuori scena che sia. Tanto Tolomeo che Achilla sopravvivono alla vendetta di Cesare e inopinatamente partecipano della sua clemenza nella *rejouissance* conclusiva che riunisce tutti i personaggi in una poco credibile, e poco storica, armonia. L'opera per un teatro dell'impero francese torna così ad essere una festa meno drammatica possibile, adeguata a «respirer la saine morale et les passions tendres et sublimes qui électrisent les hommes et le rendent capables des actions les plus héroïques»<sup>12</sup>. Già nella stagione del 1804-05, d'altra parte, per celebrare Napoleone imperatore, *La morte di Mitridate* di Nasolini era stata presentata semplicemente come *Mitridate*, sorvolando sull'epilogo tragico che «rende meno aspra la morte di Mitridate con cui viene a risolversi il dramma in lieto fine» (Sografi 1805, "Argomento"). La diligenza con cui il teatro della Torino francese seguiva la predilezione di Napoleone per spettacoli celebrativi e festivi lo spinse il 26 dicembre 1807, con l'imperatore in sala, a posticipare la rappresentazione di un'opera semiseria come *Adelasia e Aleramo* di Mayr con una festa da ballo, una cantata composta da Bernardino Ottani su poesia di Paolo Luigi Raby e l'allegoria *Le retour de la grande*

---

<sup>11</sup> Andrioli aveva già scritto il libretto di *Lauso e Lidia* (1812) e scriverà poi quello di *Scipione in Cartagine* nel 1815: entrambi per Farinelli che tra il 1810 e il 1838 viveva a Torino.

<sup>12</sup> Ferdinand La Ville, préfet du Département de L'Éridan, à la Commission Municipale de Turin, 26 giugno 1801, Archivio storico di Torino, Sezione prima - Governo francese, cat. 58, cart. 203, mazzo 2, n. 6.

*armée. Fête triomphale célébrée sur le théâtre Impérial, hommage offert à Napoléon le Grand Empereur des Français, roi d'Italie, protecteur de la Confédération Rhénane, par la ville de Turin* su musica del contrabbassista Giorgio Anglois. Si trattava di due allegorie, una pantomima, l'altra drammatica: la prima con la Gloire, la Paix, Apollon, Mars et Neptune, la seconda con le Génie de la France, la Victoire et la Valeur (Basso 1976, p. 123).

L'operazione di ripulitura del ballo per adeguarlo al decoro dell'opera encomiastica non si limita all'epilogo, ma agisce su molti aspetti della drammaturgia complessiva [Tav. 3]. Andrioli e Paganini conservano tutti i quadri principali del ballo ma attenuano le situazioni più raccapriccianti, trattandole in rapidi recitativi, senza soffermarvisi con numeri lirici. Accade per esempio all'ostensione della testa di Pompeo che pure nell'opera di Curci del 1796 aveva innescato un *tableau* di sorpresa e in entrambe le versioni del ballo due azioni pantomimiche particolarmente curate. Ugualmente vengono trattati senza numeri lirici gli eventi bellici previsti dall'intreccio. In questi casi, però, Andrioli concepisce scene pantomimiche che recuperano parte della ricchezza coreutica del ballo grazie a fitte didascalie che prescrivono minuziosamente i movimenti scenici degli attori (nel suo complesso il libretto ne contempla settantasette). Nella scena dell'attentato notturno, Achilla canta un recitativo ma intanto

(32) Va girando intorno tentone per ritrovare la porta che conduce agli appartamenti di Cesare e si accosta senza avvedersene a quella che guida a Cleopatra. (33) Ritrovando la porta che conduce a Cleopatra. (34) Entra nelle stanze di Cleopatra. (35) Odesi rumore nelle stanze di Cleopatra. (36) [Tolomeo] Tendendo l'orecchio ad ascoltare. (37) Di dentro. (38) Si ritira in disparte. (39) [Achilla] Uscendo tentone e intimorito dalla stanza in cui era entrato. (40) Cerca intorno per fuggire. (41) [Cleopatra] Uscendo spaventata tentone. (42) [Cesare] Uscendo colla spada alla mano. Appena uscito Cesare, Achilla se gli avventa alle spalle per ucciderlo, e vien trattenuto da Cleopatra che lo afferra pel manto il quale le resta in mano mentre Achilla sen fugge. Intanto le guardie romane, donzelle e guardie egizie con faci accese. (43) Cesare esamina il manto. (44) Pausa.

L'attacco che interrompe l'incoronazione di Cleopatra, invece, è interamente svolto in pantomima, senza alcun dialogo:

(9) [Cesare dopo la sua aria] parte con Cleopatra e Arsinoe. Appena partiti esce improvvisamente Achilla e uno stuolo di congiurati i quali piombano sulle guardie romane. Apollodoro snuda il ferro e s'accinge alla difesa. Segue breve zuffa ed i romani

sono respinti dentro le scene ed inseguiti da Achilla e dai suoi seguaci. (-) Achilla ritornando, quindi Cesare con scudo e spada. (10) Si battono. Intanto ritorna uno stuolo de' congiurati che assalgono Cesare alle spalle. Costretto egli di cedere al numero si avvicina, difendendosi sempre, alla sponda del mare: quindi lasciando cadere lo scudo che viene raccolto da Achilla, si slancia a nuoto nell'onde e si dirige verso la flotta. (11) [Achilla] additando lo scudo e parte co' seguaci.

Piuttosto che i colpi di scena e la frenesia degli attentati e delle battaglie, Andrioli e Paganini preferiscono evidenziare la scena della seduzione di Cleopatra: rispetto al ballo di Gioja spingono meno sul risvolto erotico ma anche se non è sdraiata nell'«alcova», la regina appare comunque «sotto le spoglie di questa dea [Venere] colla stella in fronte, assisa sopra un trono fatto in forma della conca marina della medesima», in una scena costruita su un coro e un duetto d'amore con Cesare, che richiama l'unico *pas de deux* esplicitamente indicato nel programma del ballo.

Tavola 3. Luigi Andrioli, *Cesare in Egitto*, numeri lirici

Atto I

*Gabinetti reali*

1. Introduzione: Coro “I cupi affanni torbidi” e cavatina di Tolomeo in ansia “Perché, numi tiranni”.

*Luogo spazioso, circondato di palme e corrispondente al porto.... Flotta di Cesare in qualche distanza che va avvicinandosi lentamente...*

2. Coro “Viva il grande, viva il forte” e cavatina di Cesare “Al desio di nuove imprese”.

*Notte*

3. Cavatina di Cleopatra che sbarca incognita “Giusti numi, che clementi”.

*Galleria con alcovo in fondo, chiuso da una cortina....*

4. Aria eroica di Achilla “Io domar del superbo romano”.

*All'alzarsi della cortina si scopre un gabinetto a colonnati in forma di tempietto e magnificamente illuminato. Cleopatra sotto le spoglie di questa dea colla stella in fronte assisa sovra un trono fatto in forma della conca marina della medesima. Appiè del trono donzelle sotto le spoglie delle grazie e di ninfe pizzicando la lira. Coro di Egizi sotto le spoglie di sacerdoti di Venere. Genj ed amorini in sulla estremità del trono con ghirlande di fiori che formando varj gruppi incoronano Cleopatra*

5. Coro di seduzione per Cesare “Ai lauri bellici”.

6. Duetto di Cesare e Cleopatra “Sento che questo core”.

7. Quartetto di Tolomeo, Cleopatra, Cesare, Achilla “Ciel chi veggio! La regina!”: sorpresa per la presenza inaspettata di Cleopatra.

8. Aria d'amore di Arsinoe rivolta ad Apollodoro “A voi perdono, o stelle”.

*Notte oscura*

9. Finale I “No del trono non è degno”. Il finale inizia quando viene arrestato Tolomeo al posto di Achilla, autore del fallito attentato avvenuto nel lungo recitativo precedente.

Atto II

*Deliziosa ne' giardini reali adorna di fontane*

10. Coro “Alfin risplende intorno”.

*Atrio spazioso della reggia, corrispondente alla sponda del mare e superbamente adornato di festoni e ghirlande di fiori per la incoronazione di Cleopatra. ...*

11. Coro e cerimonia di incoronazione “L'eccelsa donna ascenda”.

12. Aria con coro di Cesare “Regna felice, o cara”.

*Pantomima di battaglia con fuga di Cesare*

*Appartamenti di Cleopatra*

13. Terzetto di Cleopatra, Tolomeo, Achilla “Barbari dei che intesi”. Diverse reazioni alla notizia della morte di Cesare e dichiarazione d’amore di Achilla.

14. Aria di Apollodoro “L’amata regina” esprime speranza nel leggere il piano di riscossa di Cesare.

15. Aria di Tolomeo con coro “Già passò, superba donna”. Il faraone impone a Cleopatra le nozze con Achilla.

16. Duetto di sfida tra Tolomeo e Cleopatra “Se ho da morire, o perfida” dopo la notizia che Cesare, ancora vivo è in armi.

*Vasta piazza d’Alessandria, circondata da superbi edificzi ed ornata di obelischi.  
Popolo ai balconi*

17. Coro e aria di Cesare con coro “Al tuo valore invito – Grazie vi rendo, o numi”.

18. Aria con coro di Cleopatra d’amore per Cesare e proposta di clemenza con i vinti “Serberò costante affetto”.

19. Finale festivo e celebrativo “Della regina amabile”.

La principale delle «variazioni che esige la diversità di un'azione parlata e una pantomima», nel teatro torinese francesizzato è tuttavia l'introduzione del personaggio di Arsinoe, sorella di Cleopatra. Andrioli la trae dall'opera del 1805 di Schmidt e Tritto, di cui peraltro Paganini era stato allievo a Napoli, dove dava luogo ad un intrigo amoroso, parallelo a quello tra Cleopatra e Cesare, con l'ambasciatore di Tolomeo, Oronte; Andrioli ne fa l'amante corrisposta di Apollodoro, confidente di Cleopatra, dunque alleata romana invece che di Tolomeo. Sia per Schmidt che per Andrioli, in ogni caso, l'introduzione di questo personaggio serviva per organizzare il centro del dramma su un'elegiaca tematica amorosa invece che sulle battaglie e tensioni politiche che avevano caratterizzato il tradizionale trattamento del soggetto. Andrioli decide infatti di ampliare la tematica dell'amore corrisposto: i numeri lirici di contrasto affettivo, di alterco o centrati su emozioni propulsive e dinamiche, come l'odio antiromano di Achilla, sono meno di un terzo del totale e vengono inseriti con funzione di 'chiaroscuro', varietà di tinta rispetto al prevalente tono cerimoniale ed elegiaco amoroso. L'esposizione allinea la cavatina di Tolomeo (n. 1), l'entrata trionfale di Cesare (n. 2), la cavatina notturna di Cleopatra (n. 3) e culmina nell'aria eroica di Achilla (n. 4) che pianifica l'attentato a Cesare; la prima peripezia si apre con il coro di seduzione nelle stanze di Cleopatra (n. 5), prosegue con il duetto d'amore della regina con Cesare (n. 6) e sfocia nel concertato di stupore quando Tolomeo scopre che la sorella ha violato l'ordine di esilio e tuttavia gode dell'appoggio di Cesare (n. 7). Tra questo concertato di sorpresa e il conseguente attentato e arresto di Tolomeo nel Finale I (n. 9) il 'chiaroscuro' neoclassico impone a Andrioli e Paganini un'arietta amorosa di Apollodoro che pensa all'amata Arsinoe (n. 8). Il secondo atto presenta il medesimo schema: una seconda peripezia aperta da un ampio quadro celebrativo con coro introduttivo (n. 10), cerimonia d'incoronazione di Cleopatra con aria di Cesare (n. 11, 12) che culmina nella pantomima drammatica dell'attacco egizio e sfocia nel terzetto di sgomento tra Tolomeo, Achilla e Cleopatra (n. 13) alla notizia della morte di Cesare. Lo scioglimento capovolge la successione e, per chiudere con la *rejouissance* finale, si apre con il numero di maggior tensione, lo scontro tra Tolomeo e Cleopatra (n. 14 e 15), prima di passare al quadro celebrativo: aria di vittoria di Cesare (n. 17), aria di Cleopatra (n. 18), Finale II trionfale (n. 19).

Grazie al ballo di Gioja assunto come fonte diretta, dunque, nelle scene in recitativo fortemente drammatizzate dalle prescrizioni pantomimiche Andrioli e Paganini recuperano la drammaturgia dell'opera italiana riformata che chiedeva situazioni tensive e terribili; ma la ospitano dentro un'opera che, per piano drammatico e gestione dei numeri lirici, è sostanzialmente improntata alla poetica francese dove il classicismo napoleonico aveva riaffermato la scissione tra «valore melodico che

tende ad essere prettamente edonistico e valore drammatico affidato alla supremazia del discorso» (De Van 1996, p. 180). La presenza di scene drammatiche, pur pantomimiche, tuttavia, consentì al «Courrier de Turin» del 24 gennaio di criticare l'opera che nonostante il suo soggetto neoclassico, si era allontanata dall'aureo esempio metastasiano (Basso 1976, p. 144), tornato in auge assieme ai soggetti classici negli anni francesi del teatro torinese<sup>13</sup>.

### L'autore

Paolo Russo insegna Drammaturgia musicale all'Università di Parma. Le sue ricerche vertono principalmente sull'opera francese, sull'opera italiana del primo Ottocento, sulle metodologie didattiche della storia della musica. Si è occupato anche di musica rinascimentale, di musica sacra sei e settecentesca e di musica strumentale dell'Ottocento francese. È nel comitato di redazione della rivista «Musica e Storia», collabora al «Saggiatore musicale» e ha lavorato per il Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani), il Dizionario musicale *Musik in Geschichte und Gegenwart*, e per la RAI.

e-mail: paolo.russo@unipr.it

### Riferimenti bibliografici

Basso, A 1976, *Il teatro della città. Dal 1788 al 1936*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino.

Cafiero, R 1996, "Il «grande industriale internazionale del balletto» a Napoli nell'età di Rossini: Wenzel Robert Gallenberg", in P Fabbri, (ed), *Di sì felice innesto. Rossini, la danza e il ballo teatrale in Italia*, pp. 1-40, Fondazione Rossini, Pesaro.

Casillo, F 1994, "Giovanni Schmidt, librettista «napoletano» dell'Ottocento", *Critica letteraria*, XXII/3, n. 84, pp. 552-600.

Celi, C 1995, "Il balletto in Italia. L'epoca del coreodramma (1800-1830)", in A Basso, (ed), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale, V: L'arte della danza e del balletto*, , pp. 89-116, UTET, Torino.

Chaillou, D 2004, *Napoleon et l'Opéra. La politique sur la scène 1810-1815*, Fayard, Paris.

Chaillou, D 2010, "L'Opéra de Paris à l'épreuve du pouvoir impérial (1804-1814)", in M Noiray & S Serre, (eds), *Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009), Analyse et interprétation*, , pp. 141-149, École des Chartes, Paris.

Chegai, A 1998, *L'esilio di Metastasio: forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Le Lettere, Firenze.

---

<sup>13</sup> Tra il 1810 e il 1814 vennero ripresi *Angelica e Medoro* e *Traiano in Dacia* di Nicolini proveniente da Roma 1807 (1810-11), *Nitteti* di Pavesi e *I riti d'Efeso* di Farinelli già data a Venezia nel 1803 (1811-12), *Castore e Polluce* di Federici e *Lauso e Lidia* di G. Farinelli (1812-1813), *Bajazet* di P. Generali e, appunto, *Cesare in Egitto* (1813-1814).

Chegai, A 1996, "Sul «ballo analogo» settecentesco: una drammaturgia di confine tra opera e azione coreutica", in G Morelli, (ed), *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Milloss*, , pp. 139-175, Olschki, Firenze.

De Angelis, A 1951, *Il teatro Alibert o delle Dame (1717-1863): nella Roma papale*, Arti grafiche Chicca, Tivoli.

De Van, G 1996, "Teatralità francese e senso scenico italiano nell'opera dell'Ottocento", in P Petrobelli & F Della Seta, (eds), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano. Atti del congresso internazionale di studi, Parma, 28-30 settembre 1994*, pp. 167-186. Istituto di Studi Verdiani, Parma.

Gherardini, G 1809, *Programma del ballo tragico intitolato Cesare in Egitto ossia lo sbarco fatto in Alessandria dall'eroe Buonaparte allor quando era Generale in capo dell'armata francese*, Baluffi, Ancona.

Gioja, G 1807, "Cesare in Egitto", *Climene*, Flautina, Napoli, pp. 34-51.

Gioja, G 1809, "Cesare in Egitto", in M Prunetti, *I falsi galantuomini*, pp. 33-48. Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano.

Gioja, G 1820, *Ottavia*, Fantosini, Firenze.

Hansell, KK 1996, "Gaetano Gioia, il ballo teatrale e l'opera del primo Ottocento", in G Morelli, (ed), *Creature di Prometeo, Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Milloss*, pp. 191-238. Olschki, Firenze.

Ketterer, R C 2006, "Roman Republicanism and Operatic Heroines in Napoleonic Italy: Tarchi's "La congiura pisoniana" and Cimarosa's "Gli Orazi e i Curiazi""", in R Montemorra Marvin & T Dowing, (eds), *Operatic Migrations. Transforming Works and Crossing Boundaries*, pp. 99-124. Ashgate, Aldershot.

Mattei, M 2013, "Il coro operistico e il concetto di "patria" tra Rivoluzione ed età napoleonica", in R Pfeiffer & C Flamm, *Umbruchzeiten in der italienischen Musikgeschichte*, pp. 28-38. Bärenreiter, Kassel u.a., («Analecta musicologica», 50).

Mayrhofer M 2004, "Misure di classicismo sentimentale, Cimarosa dopo la morte di Mozart: "Gli Orazi e i Curiazi" (Venezia, Fenice 1796)" in P Maione & M Columbro, (eds), *Domenico Cimarosa: un napoletano in Europa. Atti del convegno internazionale di Studi, Aversa 25-27 ottobre 2001*, pp. 199-210. LIM, Lucca.

McClymonds, P M 1992, *Agesilao, re di Sparta*, in S Sadie, *The New Grove Dictionary of Opera*, p. 35. MacMillan, London, I.

Monson C 1985, "'Giulio Cesare in Egitto'. From Sartorio (1677) to Handel (1724)", in *Music & Letters*, LXVI, 4, pp. 313-343, ottobre 1985.

Morelli, G, Surian, E 1985, "'Gli Orazi e i Curiazi" di Sografi e Cimarosa nella edizione da concerto di Imbault M<sup>d</sup> de Musique Rue Honoré N° 200 etc. [1802] ossia La rinascita della tragedia", in G Morelli & E Surian, (eds), *Domenico Cimarosa, "Gli Orazi e i Curiazi". Tragedia per musica in tre atti di Antonio Simone Sografi. II: Facsimile dell'edizione Imbault, Parigi 1802*. Suvini Zerboni, Milano.

Nocciolino, M 1995, "Il melodramma nella Milano napoleonica: teatro musicale e ideologia politica", *Nuova rivista musicale italiana*, XXIX/1, pp. 5-30.

Paduano, G 2004, "'Gli Orazi e i Curiazi": l'eredità di Corneille la mancata elaborazione del lutto", in P Maione & M Columbro, (eds), *Domenico Cimarosa: un napoletano in Europa. Atti del convegno internazionale di Studi, Aversa 25-27 ottobre 2001*, pp. 177-198. LIM, Lucca.

Rossini, P 1993, "L'opera classicista nella Milano napoleonica 1796-1815", in G Salvetti, (ed), *Aspetti dell'opera italiana tra Sette e Ottocento*, pp. 128-171. LIM, Lucca.

Russo, P n.d. "Dal teatro riformato al teatro encomiastico: "Cesare in Egitto" di Giovanni Schmidt", *Colloques Naple-Paris: La musique sous la Décennie française (1806-1815)*, Université François-Rabelais, Tours (25-27 octobre 2012).

Severi, S 1989, *I teatri di Roma. Dall'antichità fino ad oggi, la storia dei circa duecento teatri ... che hanno dato spettacolo per la città eterna*, Roma, Newton Compton.

Sografi, S 1805, *Mitridate, dramma per musica da rappresentarsi al Teatro Imperiale di Torino nella primavera dell'anno XIII*, Torino, Derossi.

Spada, M 1994, "Giovanni Schmidt librettista: biografia di un fantasma", in P Fabbri, *Gioachino Rossini 1792-1992: il testo e la scena*, pp. 465-490. Fondazione Rossini, Pesaro.

Zambon, R 1993, "«Sulle tracce dell'immortale Astigiano»: influenze alfieriane nei libretti di danza della prima metà dell'Ottocento", in *Coréographie. Studi e ricerche sulla danza*, 1/2, pp. 73-84.

Zambon, R 2011, "Il Settecento e il primo Ottocento", in J Sasportes, (ed), *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, pp. 117-182. Edt, Torino.



Bruno Ligore

## Prima del *Traité*? Alternative possibili per lo studio della corporeità del primo Ottocento



### Abstract

Il saggio propone di esplorare percorsi alternativi per lo studio della danza teatrale a cavallo tra Sette e Ottocento, colmando di fatto un vuoto bibliografico, e sottolineando il rapporto speciale intessuto da quest'epoca con la riproposizione dell'antico. I processi creativi adottati dalla danza teatrale appaiono – da un punto di vista tecnico, estetico e morale – legati alla connoisseurship e alla fruizione dell'iconografia classica. Come complemento all'opera di Blasis (*Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, 1820), caposaldo imprescindibile per la conoscenza della pratica coreutica del periodo, si propone quindi uno scorcio sulla misconosciuta *Théorie du Geste* del pittore Jacques-Nicolas Paillot de Montabert (1813) e sugli strumenti tecnici dei coreografi Jean Aumer e André Jean-Jacques Deshayes. (1800-1823).

The article aims to explore alternative ways to approach theatrical dance research between the XVIIIth and the XIXth centuries, despite of the lack of technical manuals published at the time. A special relationship with the rediscovery of classical antiquity influenced creative processes which are, in theatrical dance, linked to connoisseurship practice and the perception of classical iconography through technique, aesthetic and moral values. In addition to Blasis' unmissable work for dance practice knowledge in this period (*Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, 1820) the author gives a glimpse of some underestimate works: *Théorie du geste* (1813) of painter Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, and some exemples of choreographical tools made by Jean Aumer and André Jean-Jacques Deshayes (1800-1823).



Carlo Blasis nel corso della sua lunga vita (1795-1878) ebbe modo di farsi una solida esperienza sia come danzatore, sia come coreografo, e il tutto in una geografia tutt'altro che ristretta, essendo attivo sia in Italia che in più paesi europei. È però certo che la sua figura resta impressa nella memoria collettiva come autore di numerose pubblicazioni teoriche. Dal 1837 al 1849 è stato direttore della Scuola di ballo del Teatro alla Scala assieme alla moglie Annunciata Ramaccini, con la quale ha formato una numerosa leva di allievi che si è poi prodotta nei teatri europei e persino in America del nord e del sud. L'importanza di Blasis però non si esaurisce al suo essere maestro

e danzatore, al contrario, come il danese Auguste Bournonville, si è speso notevolmente in pubblicazioni, la cui importanza è tutt'ora imprescindibile. La sua prima opera, pubblicata in francese a Milano nel 1820, viene percepita come una pietra miliare tra le fonti, una *summa* in cui si riconosce la fioritura delle sperimentazioni tecniche ed estetiche precedenti. Leggiamo nel frontespizio: *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'Art de la Danse / Contenant les développements, et les démonstrations / des principes généraux et particuliers qui doivent guider le danseur / Par Charles Blasis / premier danseur* (Blasis 1820)<sup>1</sup>

Per affermazione professionale l'autore si rappresenta culturalmente francese, anche nel nome. Blasis cresce e debutta infatti a Marsiglia, raffina la sua tecnica a Bordeaux per approdare poi all'Opéra di Parigi. Esporta in seguito il suo savoir-faire dapprima in Italia, e poi, lasciato l'insegnamento scaligero, in altri paesi europei (1848-1865). Le preziose ricerche di Flavia Pappacena su questa figura (Blasis 2005) hanno permesso negli ultimi vent'anni di avvicinarsi in modo più documentato alla sua opera e costituiscono oggi la principale bibliografia di riferimento. Come osserva Francesca Falcone, in una recensione del primo grande volume consacrato al maestro scaligero:

un approccio a tutto tondo che, attraverso un'analisi comparata delle fonti documentali del tempo, guarda ai nessi concettuali che costituiscono l'ossatura del trattato di Blasis e spazia su quegli aspetti che connotarono il gusto e le mode alle cui trasformazioni la danza fu particolarmente sensibile (Sasportes 2011, p. 209)

Questa metodologia di ricerca, di cui sono cultore da molto tempo, permette di fare una preziosa esperienza, ricostruita però attraverso una dinamica concentrica: la raccolta e l'interpretazione delle fonti permettono di meglio comprendere il pensiero dell'autore – Blasis – andandolo a confermare nelle sue varie pubblicazioni (1820-1872). La finestra temporale 1790-1820, veduta privilegiata delle mie ricerche, appare in questo tipo di studi come un periodo di cambiamento del gusto in cui avviene un processo di perfezionamento e ampliamento della tecnica accademica. Tale periodo viene spesso categorizzato anche come “balletto pre-romantico”, come è stato definito da Marian Hannah Winter (Winter 1974). Questa risoluzione si presenta come uno slittamento dall'ostica opposizione del classico in contrapposizione al romantico, e spinge gli studiosi a concepire il periodo cronologico in questione, già nei termini, come una fase embrionale di quello che avverrà negli anni successivi, il romanticismo<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> [Trattato elementare, teorico e pratico dell'arte della danza / contenente gli sviluppi, e le dimostrazioni / dei principi generali e particolari che devono guidare il danzatore / ad opera di Carlo Blasis / primo ballerino].

<sup>2</sup> Più recentemente, vi è il termine “proto-romantico” utilizzato da F. Pappacena (2016).

Possiamo elaborare altre definizioni e dare un colore proprio a questo periodo? La questione non è semplice.

Il problema epistemologico nasce a seguito di un rapporto controverso e inappagato con le fonti: diversi studiosi accusano infatti un vuoto bibliografico a cavallo fra Settecento e Ottocento, perché, ad eccezione delle ultime edizioni delle lettere di Jean-Georges Noverre (Noverre 1807) – dove l'autore rielabora comunque le idee settecentesche – tra il trattato di Gennaro Magri (Magri 1779) e il primo trattato di Blasis, non vi sono testi rivelatori sulla tecnica di danza teatrale. Non mancano tuttavia le pubblicazioni sulle danze di società e su altri aspetti del ballo. Per rintracciare la tecnica di danza teatrale, gli studi si sono così orientati verso l'analisi dei libretti, alla ricerca di possibili indicazioni mimico-scenico-tecniche e, comprensibilmente, verso un'analisi comparativa delle fonti iconografiche.

Il *Traité* ci appare infatti come il più nitido e diffuso elaborato di quell'epoca filo-archeologica in grado di condensare un particolare modo di vivere il corpo secondo un'estetica classica. Sebbene in esso vi sia anche uno sguardo a quelle novità che stavano diventando la norma, come “il peso fuor di sé” – l'equiponderanza – cioè il controbilanciamento tra il tronco e gli arti inferiori nelle “attitudes” e nelle “arabesques” (Blasis 1820, p. 66) e in negativo, alla denuncia della confusione fra i diversi generi (serio, mezzo-carattere e comico), mi atterrò in questa sede soltanto a ciò che nell'opera di Blasis emerge nell'ambito dei riferimenti allo stile “classico”. Non utilizzo questo termine per designare un valore assoluto, ma al contrario mi piace intenderlo relativo e transitorio, un po' fugace e inarrestabile come una specie di concetto mobile. La percezione del corpo del danzatore, organizzato secondo specifici principi di disposizione, si basa su un rapporto referenziale. Nella gestione dei segmenti vi è una sorta di “rimando” ad una nota opera scultorea o pittorica come la posa di “attitude croisée derrière” che rimanda al Mercurio volante del Giambologna [fig. 1], o come nel caso della “première position avec bras à la seconde” che rimanda all'uomo vitruviano di Leonardo [fig 2]. E fin qui la tecnica del rimando appare semplice e si iscrive nella prassi della “connoisseurship”, cioè quella pratica di attribuire opere d'arte a identità artistiche ben definite sulla base di un'analisi comparativa di elementi stilistici e formali (Brigstocke 2001, p. 149-150)<sup>3</sup>.

Nelle altre figure [fig. 3] vi si può scorgere però anche un rimando implicito, più sottile, ottenuto attraverso la messa in relazione di alcuni parametri (quali la simmetria,

---

<sup>3</sup> Scrive Blasis a seguito di un “ragionamento accademico” con Pierre Gardel: «Dessinez-vous avec goût, et naturellement, dans la moindre des poses. Il faut que le danseur puisse, à chaque instant, servir de modèle au peintre et au sculpteur (Blasis 1820, p. 23) [Disegnatevi con gusto e naturalezza, anche nella più piccola delle pose. Bisogna che il danzatore possa, in qualunque momento, servire da modello al pittore e allo scultore].

il contrapposto, l'*aplomb*<sup>4</sup>, il tutto tondo, la varietà nei gruppi, etc.) che ritroviamo in quelle opere figurative riconosciute appunto come “classiche” nella storia dell’arte occidentale. L’equilibrio, la verticalità e la ricerca di una costruita naturalezza generano delle associazioni percettive nell’osservatore nel momento in cui i loro parametri vengono opportunatamente sollecitati (e questo avviene contemporaneamente nel danzatore, che è inevitabilmente “osserv-attore” di se stesso)<sup>5</sup>. Queste associazioni percettive presuppongono però un fondo accessibile e condiviso, un background di riferimenti in comune. Ecco perché il “classico” è per me un rapporto referenziale nella danza, relativo e non assoluto: esso varia in funzione della sensibilità dell’individuo all’oggetto a cui fa riferimento. E così questo modo di rapportarsi a dei valori “classici” continua il suo incessante avanzare nel tempo, misurandosi con la società, le esigenze, le sperimentazioni.

Vi è infatti un rapporto simbolico che lega nell’individuo l’attitudine posturale, l’affettività e l’espressività e queste operano sotto la sollecitazione del suo ambiente circostante (Godard 2008, p. 238). Ogni modifica di questo sostrato genera a sua volta una variazione nell’organizzazione del soggetto rispetto alla forza di gravità. Possiamo perciò avanzare l’ipotesi che uno specifico rapporto referenziale si attiverà di conseguenza solo se il danzatore e l’osservatore avranno a disposizione degli strumenti in comune. Come ritrovare questi strumenti e così approfondire le ricerche già fatte su questo periodo storico? In assenza di trattati, quali possono essere le fonti alternative per uno studio della prassi esecutiva? Che corrispondenze trovava nel corpo lo stile antichizzante promosso nei soggetti dei balli?

Volgiamoci di nuovo al concetto di “fondo condiviso” tra danzatore e osservatore. Si appura da più studi, che lo sviluppo della disciplina archeologica e le scoperte della seconda metà del Settecento sono state di considerevole impatto per l’immaginario collettivo europeo. Il senso della storia e dell’antichità però, non era qualcosa di nuovo, ed esercitava il suo fascino sui danzatori già da prima. Ciò che stava cambiando radicalmente, alla fine del XVIII secolo, era proprio il modo di rapportarsi a questo immaginario, perché stavano cambiando i dispositivi di accesso alle antichità. Se nel Rinascimento, così come nel Seicento e nella prima metà del Settecento la

---

<sup>4</sup> Tradotto sovente in italiano col termine “appiombato”, il termine indica generalmente un concetto generico di equilibrio; per Jean-Etienne Despréaux, esso indica più precisamente l’allineamento posturale tra testa, reni e piedi (Despréaux 1806, p. 255). Blasis inquadra l'*aplomb* come la linea di congiunzione tra la fossetta che si trova in mezzo alle clavicole e lo spazio fra le caviglie [fig. 2], ispirandosi al leonardesco *Trattato della pittura* (Blasis 2005, p. 79-80).

<sup>5</sup> Scriveva Bournonville nel 1848: «c’est essentiellement par l’*Aplomb* que l’artiste se fait apprécier en inspirant aux spectateurs le calme nécessaire pour l’examiner et le juger» (Bournonville 2005, p. 133) [è essenzialmente grazie all’*Aplomb* che l’artista si fa apprezzare, ispirando agli spettatori la calma necessaria per esaminarlo e giudicarlo] delineando così le modalità di lettura del movimento da parte degli spettatori, i quali sembrano portati a verificare che il passo e/o la concatenazione di passi siano eseguiti nel rispetto dei principi accademici.

conoscenza del mondo antico si poggiava principalmente sulla lettura degli autori classici, nella seconda metà del Settecento l'antichità prende la forma di un'esperienza fisica, sensorialmente molto più intensa. Si tratta di un'attività empirica in cui la vista e il tatto entrano in seducente collisione dapprima con collezioni private, incisioni su rame e vedute pittoriche, e in seguito con l'affluenza ai musei pubblici e, per una ristretta minoranza, agli scavi archeologici. L'emergenza di nuove tecniche e pratiche corporee è spesso legata all'apparizione di nuove tecnologie, influenzando il modo in cui gli individui utilizzano il loro corpo e costruiscono la loro esperienza dello spazio e del tempo (Baxmann 2016, p. 15). Si tratterebbe quindi, nel nostro caso, di prendere in considerazione la cultura materiale e visiva dell'epoca, così come i percorsi necessari all'osservazione delle antichità, quali "dispositivi tecnologici" di inizio Ottocento.

Una via per esplicitare i processi tecnici propri al movimento influenzati dalle esperienze archeologiche può essere allora la presa in considerazione di un particolare regime scopico (Jay 1988), cioè quell'insieme formato dalle immagini fisse e mobili offerte allo sguardo e dalle convenzioni visive che ne permettono la fruizione. Questo insieme va considerato in rapporto alla materialità dei dispositivi della visione – nel nostro caso le incisioni e gli oggetti museali – e in rapporto alle pratiche sociali di fruizione e di consumo di tali immagini, iscritte all'interno dei rapporti di potere vigenti. A cavallo tra Settecento e Ottocento i progressi sugli studi dell'ottica hanno consentito la diffusione di apparecchi per la visualizzazione di vedute ottiche appositamente prodotte (scatole ottiche, lanterne magiche, diorami, zograscopi, etc.). Questi strumenti ricreativi erano presenti nei cabinets de curiosités e nei salotti delle famiglie più agiate, ma erano un oggetto di consumo anche fra i ceti più bassi, grazie agli ambulanti che ne vendevano la visione nelle piazze e durante le fiere. L'immersione nelle vedute prospettiche e le sensazioni date dalla profondità accentuata hanno sicuramente affinato lo sguardo dell'uomo medio, modificando i suoi riferimenti spaziali e il senso dello scorcio. Fra le altre pratiche alla moda vi era anche l'osservazione della statuaria al buio e a lume di candela, che ne accentuavano la plastica. La stessa Emma Hamilton eseguiva le sue "attitudes" a lume di candela per aumentare l'effetto delle sue pose e transizioni.

In questa direzione interpretativa, cioè nel tentativo di ritracciare i contorni della visione, possiamo ricorrere a Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, pittore e teorico dell'arte, allievo di Jacques-Louis David, nonché autore nel 1813 di una particolare teoria del gesto intitolata *Théorie du geste dans l'art de la peinture renfermant plusieurs préceptes applicables à l'art du théâtre; suivie des principes du beau optique, pour*

*servir à l'analyse de la Beauté dans le Geste pittoresque* (Paillot de Montabert 1813)<sup>6</sup>. L'opera indaga consapevolmente i confini tra gesto rappresentato materialmente (disegno, pittura, scultura) e gesto eseguito (teatro, danza, pantomima, vita pubblica). L'autore dimostra inizialmente l'antichità delle regole stabilite nell'arte del gesto, per poi procedere con una sistematizzazione della percezione dell'antico, che si traduce in un'epistemologia dei gesti (gesti individuali, nazionali, istituzionali, teatrali, statuari e della plastica in generale, ed infine pittoreschi) con la speranza che i contemporanei si lascino guidare dai più puri modelli dell'antichità. Mentre Noverre equipara il gesto fisico al gesto pittorico, invitando il lettore all'imitazione di alcuni artisti<sup>7</sup> (Noverre 1803-1804, II, p. 60-61), Paillot de Montabert mira a dei principi di convenienza sulla base dell'angolo visuale, cioè dal punto da cui osserva lo spettatore; egli distingue le tipologie di gesto in base al supporto di produzione e secondo le finalità, mettendo in evidenza quei casi in cui le risoluzioni della pittura non sono convenevoli all'azione teatrale e viceversa. Egli scrive a proposito delle differenti qualità dei gesti:

[...] je les réduis toutes [les différentes qualités des gestes] à deux principales, qui sont la vérité et la beauté. Dans la vérité du geste, je comprends la force significative, la naïveté, la convenance, et par la beauté, j'entends les résultats des combinaisons optiques, qui appartenant à l'art général de la disposition, doivent être nécessairement appliquées à l'art de la pantomime (Paillot de Montabert 1813, p. 7)<sup>8</sup>.

Nella direzione delle idee del Blasis, ma già un decennio prima, Paillot de Montabert sviluppa quindi "i principi del bello ottico" per poter analizzare il grado di bellezza nel gesto. Questi principi si riassumono per lui in tre unità: 1) l'unità nella direzione delle linee del corpo, 2) l'unità nella grandezza delle linee del corpo, 3) l'unità nelle distanze o separazione delle linee del corpo. Sono quindi lo studio approfondito e la coscienza dell'orientamento dei segmenti del corpo rispetto al suo centro a caratterizzare la corporeità di questo periodo, che definisco appunto "archeologica" in quanto essa si costruisce su un rapporto teorico e pratico, nonché cinestetico, con le

---

<sup>6</sup> [Teoria del gesto nell'arte della pittura contenente diversi precetti applicabili all'arte del teatro; seguita dai principi del bello ottico, utile all'analisi della Bellezza nel gesto pittoresco]. Curiosamente, dopo il sommario, l'autore elenca i nomi di alcuni autori che avevano scritto sul gesto e sulla danza, dal XVII al XVIII secolo.

<sup>7</sup> I modelli a cui Noverre invita sono evoluti nel tempo: nella prima edizione delle sue lettere (Noverre 1760) i modelli sono F. Boucher, C. Vanloo, D. Tenier il giovane, C. Le Brun; nelle edizioni del primo Ottocento questi modelli vengono affiancati dai miti del bello ideale winckelmaniano: il Laoconte, L'Apollo del Belvedere, La Venere Medici. Noverre evoca anche Raffaello, Michelangelo, Veronese e Correggio, quali esempi del Rinascimento armonioso e classicista.

<sup>8</sup> [Le diverse qualità del gesto le riduco a due principali, che sono la verità e la bellezza. Per "verità del gesto" intendo la forza significativa, la semplicità, la convenienza, la pertinenza, e per "bellezza" intendo i risultati delle combinazioni ottiche, che appartenendo all'arte della disposizione, devono necessariamente essere applicate all'arte della pantomima].

opere antiche. Questo rapporto che guarda al passato ha anche una connotazione morale e nostalgica:

[...] le temps nous a ravi ces savans ouvrages, en sorte que nous sommes réduits, en général, à parler de la danse antique pour conjecture : au moins, ce qui doit s'appliquer à la peinture, reste-t-il à créer en entier ; et les monuments sont les seuls livres que nous puissions consulter (Paillot de Montabert 1813, p. 30-31)<sup>9</sup>.

All'inizio del XIX secolo il termine "monumento" include diverse sfumature: esso indica più in generale ciò che proviene dal passato ed è degno di essere trasmesso alla posterità così come le opere scritte; più raramente, il termine indica anche i luoghi sepolcrali ed è forse anche in questo senso che se ne serve l'autore, dato che gran parte delle raffigurazioni antiche proviene dalle tombe, e non solo dai resti di edifici pubblici e privati (Académie 1798). Vi è dunque la coscienza che, affinché la creazione artistica sia legittima, si debbano consultare le collezioni. Di questo approccio deduttivo, promosso anche da Blasis<sup>10</sup>, è testimone la ballerina Maria Taglioni nei suoi *Souvenirs*, scritti tra il 1860 e il 1880, riferendosi in questo passaggio agli anni 1820:

Puis deux autres heures étaient employées, à ce que j'appellerai des aplombs, ou adagio, ainsi je prenais des poses me tenant sur un seul pied, qu'il fallait développer doucement, lorsque la pose offrait des grandes difficultés, je tâchais de la garder et je comptais jusqu'à cent avant de la quitter, avec cette persévérance, j'en devenais tout à fait maîtresse, ces poses doivent être faites en se tenant sur la demi pointe d'un pied, c'est-à-dire relever le talon de façon à ce qu'il ne touche pas la terre, c'est une étude très difficile, et très intéressante; dans ces poses il faut faire pivoter le corps avec beaucoup de grâce d'aplomb et d'assurance, j'étais parvenue à une très grande perfection dans ce genre, c'est une étude d'après l'antique (Taglioni 2017, p. 91)<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> [Il tempo ci ha strappato queste colte opere, di modo che siamo ridotti, in generale, a parlare della danza antica per congettura: per quello che si deve applicare alla pittura almeno, resta tutto da creare per intero; e i monumenti sono i soli libri che possiamo consultare].

<sup>10</sup> « Dans cette Bacchanale [...] j'introduisis avec succès, pour donner à mes tableaux plus de caractère, et pour la rendre plus vraie et plus piquante, des attitudes, des arabesques et des groupes que m'offrirent les peintures, les bronzes et les marbres qui nous sont parvenus des fouilles d'Herculanum. Ces précieux monumens de l'antiquité [...] doivent servir de modèle» (Blasis 1820, p. 68-69n) [In questo Bacchanale, per renderlo più verosimile e più piccante, e per dare più carattere ai miei quadri, ho introdotto con successo delle attitudes, delle arabesques e dei gruppi ispirati alle pitture, ai bronzi e ai marmi scoperti negli scavi di Ercolano. Questi preziosi monumenti dell'antichità devono servire come modelli].

<sup>11</sup> [Poi altre due ore erano impiegate, a quelli che chiamerei degli aplombs, o adagio, così prendevo delle pose tenendomi su un solo piede, che bisognava sviluppare delicatamente, e quando la posa presentava notevoli difficoltà, mi impegnavo a mantenerla e contavo fino a cento prima di abbandonarla, con questa perseveranza, arrivavo proprio a padroneggiarla, queste pose devono essere fatte tenendosi sulla mezza punta di un piede, cioè alzando il tallone in modo che non tocchi

Ritrovare un'effettiva ricerca di elementi formali nelle collezioni museali o nei siti archeologici da parte di danzatori, coreografi e performer a cavallo tra Settecento e Ottocento non è tuttavia scontato. Un'altra testimonianza utile però proviene dal diario che Auguste Bournonville scrive durante il suo primo viaggio a Parigi nel 1820, allora quattordicenne:

Fredag 7 [juli 1820]

Fulgte vi til Biblioteket hvor Oldsagerne ere. De bestaaer af Etruriske Vaser, Mumier, Ægyptiske og græske Statuer og Byster med en Mænde Hieroglypher, Udskaarne Steene af stor Værdie som forestiller Portraiter, Masker, Batailler og andre Begivenheder, en Mængde smaae Statuer fundne I Pompeja og Herculanium, Ringe af forskjellige Sorter hvoriblandt Michaels Angelos berømte Ring, Antique Armringe, Mynter, Berlokker [...] og meget andet som jeg ikke paa en Gang kan legge Maerke til vi kjøbte os et Catalogue som kostede os 1 franc. [...] Nuk gik vi til L'ouvre til Museumet paa Vejen gjorde vi et Kjøbmandskab nemlig med et Værkaf 3 *Volumer in Quarto* indeholdende de ældre Folkeslags Klædedragt (Bournonville 1970, p. 38-40)<sup>12</sup>

Sebbene questo incontro tra due testimonianze e una fonte teorica poco nota negli studi di danza – l'opera di Paillot de Montabert – permetta di meglio immergersi nel tessuto culturale degli anni 1810-1820, l'anello mancante sembra proprio essere costituito dagli strumenti del mestiere e dell'esperienza pratica. Il danzatore e coreografo Jean Aumer, attivo dal 1804 al 1830 in tre città cardini quali Parigi, Vienna e Londra, è una figura ritenuta minore nella storia del balletto, e non è ancora stato oggetto di studi dedicati, forse per non aver pubblicato né teorie né testi autobiografici. Della sua attività però si conserva un fondo importantissimo alla Bibliothèque-musée de l'Opéra, purtroppo valorizzato in minima parte e solo in tempi recenti grazie alle ricerche del musicologo David A. Day sugli spartiti per violino ripetitore (Day 2008)<sup>13</sup>. Queste rarissime fonti musicali, riduzioni della partitura completa per orchestra,

---

terra, è uno studio molto difficile, e molto interessante; in queste pose bisogna girare il corpo con molta grazia, equilibrio e sicurezza, ero arrivata ad una grande perfezione in questo genere, era uno studio dall'antico].

<sup>12</sup> [Venerdì 7 luglio 1820. Siamo andati alla biblioteca dove si trovano le antichità. Ci sono dei vasi etruschi, delle mummie, delle statue egizie e greche e dei busti con molti geroglifici, delle pietre scolpite che rappresentano dei ritratti, delle maschere, delle battaglie e altri eventi, e vi è una quantità di statue minori ritrovate a Pompei ed Ercolano, degli anelli di diversi tipi, tra cui il celebre anello di Michelangelo, dei braccialetti antichi, delle monete, dei pendenti (...) e molte altre cose che non ho potuto identificare prima di aver comprato un catalogo che ci è costato 1 franco. (...) poi siamo andati al museo al Louvre dove abbiamo comprato nello studio di un signore un'opera di tre volumi *in quarto* che contiene i costumi dei popoli antichi].

<sup>13</sup> Si tratta della tesi di dottorato di David A. Day, nella quale vengono analizzati e messi in relazione con le fonti belghe alcune carte del Fonds Aumer conservato a Parigi alla Bibliothèque-musée de l'Opéra.

servivano per le prove, ed erano trasportate (o spedite) dai coreografi nelle città in cui si riallestivano i balli. La biblioteca municipale di Bordeaux, che detiene parte della biblioteca del Grand Théâtre, così come gli archivi di Bruxelles, conservano alcuni spartiti con annotazioni pantomimiche dei balletti di Aumer, oltre a quelli di Pierre Gardel, di Louis Milon e di Albert (François Descombe).

A Parigi, il fondo Aumer e il fondo Deshayes contengono complessivamente diversi documenti di lavoro: bozze di libretti, liste di presenze alle prove, distribuzione dei ruoli ma soprattutto annotazioni coreografiche. Queste sono di varia natura e possono essere complementari fra di loro. Vi sono tuttavia cinque approcci di base diversi: la descrizione verbale dei nomi dei passi; il disegno delle posizioni e degli spostamenti sul palcoscenico [fig. 4].; la descrizione verbale della pantomima alla terza persona (es. “si siede”); la descrizione verbale della pantomima in forma di dialogo “muto” (ad es. scrivendo “uccidetelo!” – oppure – “perché non restate qui?”); infine, i disegni del corpo nelle sue varie pose [fig. 5-6]. Sono questi ultimi ad entrare più facilmente in risonanza con il trattato di Blasis e con le teorie del bello ottico di Paillot de Montabert, per la ricerca sulla disposizione dei corpi e dei singoli segmenti. Di che corpi si tratta? Che differenze di impostazione anatomica ci sono fra questi documenti propri alla prassi esecutiva e i principi del trattato di Blasis? Avendo molto più della semplice funzione decorativa, ma essendo utili alla trasmissione di passi di danza e di impostazioni posturali, questi disegni necessitano di un’analisi che si spinga oltre l’approccio iconografico-comparativo di cui si è prima accennato. Essi hanno delle finalità diverse, di memorizzazione e trasmissione: possono permetterci di scrivere, forse, un’altra storia.

Questo insieme di notazioni coreografiche non costituisce un sistema ordinato e presenta specificità legate ai singoli coreografi. Tuttavia, le varie carte del fondo Aumer contengono degli “attivatori”, ovvero dei rimandi precisi allo spartito del violino ripetitore corrispondente, e formano con esso un dispositivo di creazione/variazione/memorizzazione, nonché uno strumento fondamentale di lavoro. Aumer numera i passi, le frasi dei dialoghi pantomimici e i disegni e a tali numeri corrispondono poi quelli presenti nello spartito [fig. 7]<sup>14</sup>. Ma che cosa fissa il coreografo con la sua notazione? Che rapporti vi sono tra musica e movimento? Che rimando vi è al colore e al ritmo? Che cosa non viene annotato, forse in quanto ovvio? Che ne è delle transizioni tra le varie pose, e più in generale dei vuoti? Possiamo aspirare a riconoscere uno stile compositivo proprio ai differenti coreografi, e constatare delle variazioni nell’arco della loro carriera? Che ne è del confronto tra spartiti annotati di autori diversi?

---

<sup>14</sup> Si noti come nello spartito [fig. 7] vengano collocati i rimandi ai gruppi disegnati [fig. 6].

Le mie ricerche sono ancora in corso (Ligore 2017) e per il momento hanno permesso di individuare in larga parte degli spartiti ove soggetto del ballo verte sul genere di “mezzo-carattere” o comico. Più rari risultano invece gli spartiti relativi al genere serio e nobile, cioè quelli in cui l’imitazione delle antichità trovava la sua massima espressione (mitologia, episodi della storia classica, immaginario arcadico e anacreontico, etc.). Di recente ritrovamento è uno spartito annotato della *Psyché*<sup>15</sup> di Pierre Gardel, relativo ad una ripresa a Lione databile dei primi vent’anni dell’Ottocento (Gardel n.d.). Restano perciò da misurare e comparare una pluralità di fonti musicali annotate, le quali riveleranno probabilmente nel tempo quelle sfumature stilistiche tra i coreografi e tra le scuole nazionali, tanto auspiccate dai ricercatori.

In definitiva, la danza teatrale tra il 1790 e il 1820 non ha lasciato lo stesso tipo di tracce del periodo barocco o della seconda metà dell’Ottocento, periodi caratterizzati da una fervente teorizzazione della danza e dall’invenzione di sistemi di notazione divulgati al pubblico. Il trattato di Blasis però ci dà accesso ad una sola storia. Nonostante ci appaia come un ‘unicum’, non è opportuno considerarlo come un punto di frattura tra il mondo teatrale settecentesco e quello ottocentesco, tra gli stili e le tecniche. Attraverso la pratica e con le dovute precauzioni si possono penetrare anche i documenti atipici, parallelamente alla ricerca di quell’insieme di funzioni, convenzioni e credenze che in quell’epoca e contesto socioculturale hanno delimitato le modalità e le possibilità della percezione. Nella mia esperienza di compulsatore di archivi, gli “archivi del corpo” non costituiscono perciò un modello predeterminato di fonte o archivio in sé, ma consistono piuttosto in un procedimento interpretativo capace di stimolare il nostro comportamento attuale nei riguardi di schemi motori e a qualità di movimento adottati nel passato. Questo ci può portare ad un’esperienza di revisione “fisio-storiografica” di un savoir-faire che abbiamo inevitabilmente disincorporato.

---

<sup>15</sup> *Psyché*, personaggio delle metamorfosi di Apuleio, fu un balletto pantomimo in tre atti di Pierre Gardel, rappresentato per la prima volta all’Académie royale de musique a Parigi nel 1790. Era considerato un modello dello stile mitologico e nobile.

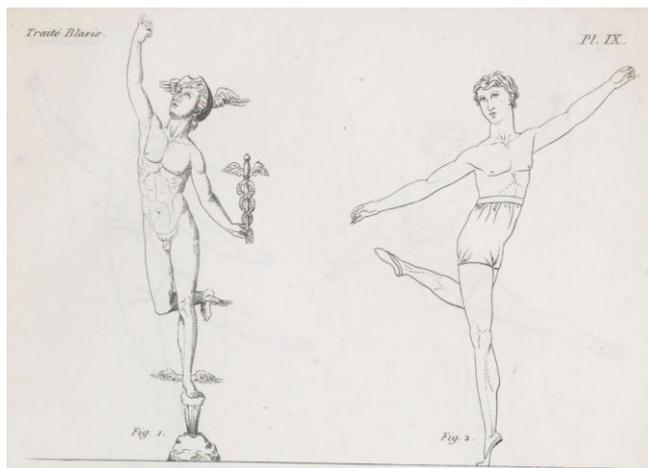


Fig. 1: Carlo Blasis, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, Planche IX, fig. 1-2 gallica.bnf.fr/ BnF, Département littérature et art, V-32395 (1).

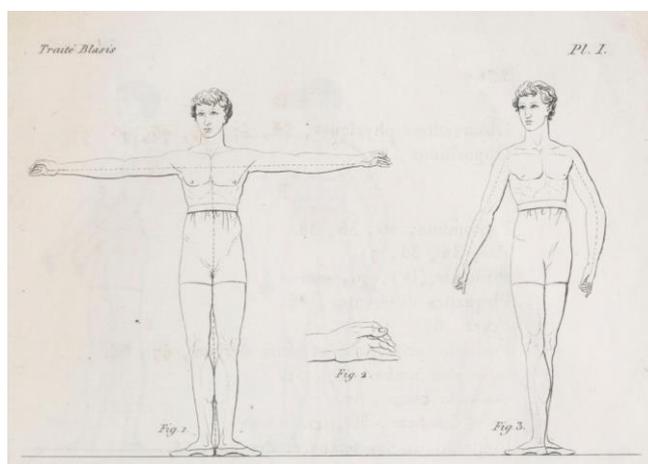


Fig. 2: Carlo Blasis, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, Planche I, fig. 1-3 gallica.bnf.fr/, Département littérature et art, V-32395-(1) (BnF).



Fig. 3: Carlo Blasis, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, Planche XIV, fig. 4 (dettaglio) gallica.bnf.fr/ Département littérature et art, V-32395-(1) (BnF).

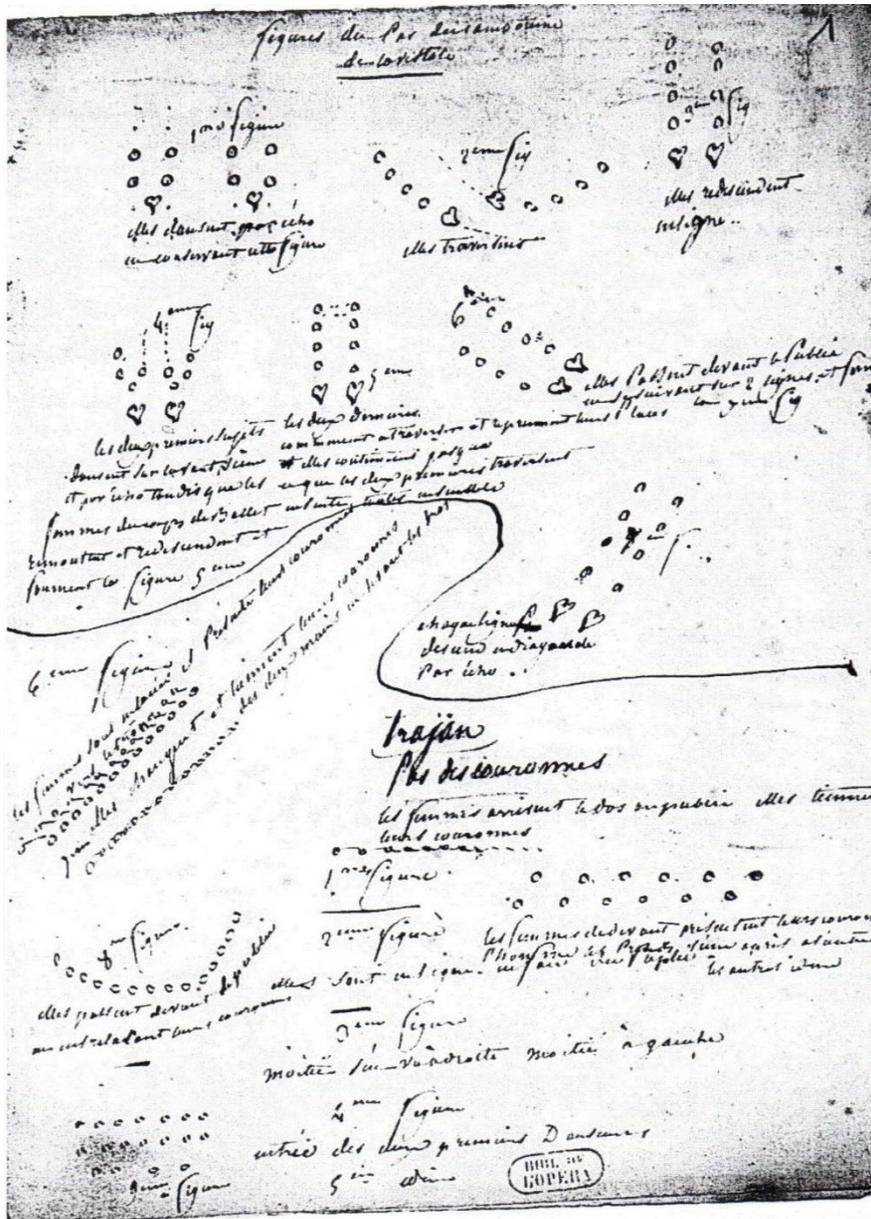


Fig. 4: Annotazioni coreografiche di Jean Aumer per i balli delle opere *La Vestale* e *Trajan*. Fonds Aumer, Bibliothèque-musée de l'Opéra (BnF).



Fig. 5: Disegni coreografici per balli a soggetto mitologico attribuibili a André Jean-Jacques Deshayes (1800-1820)  
Fonds Deshayes, 7 (bis), Bibliothèque-musée de l'Opéra (BnF).

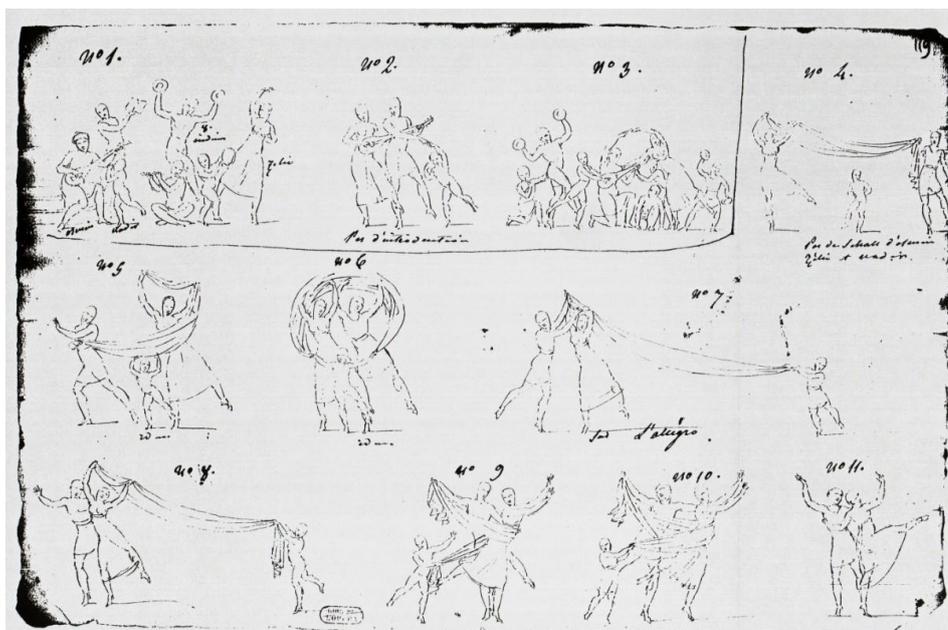


Fig. 6: Disegni coreografici di Jean Aumer per il balletto *Aline, Reine de Golconde* (1818-1823)  
Fonds Aumer, Bibliothèque-musée de l'Opéra (BnF).

*un bout du schall et nadir l'autre*  
*groupe n° 4*

*groupe n° 5.*

*groupe n° 6.      groupe n° 4.*

Fig. 7: Spartito per violino ripetitore di *Aline, Reine de Golconde* (1818-1823) di Jean Aumer, ms. M 1699 (Bibliothèque municipale de Bordeaux).

## L'autore

Bruno Ligore è dottorando di ricerca in Danza all'Università Côte d'Azur di Nizza. Dopo il diploma di I livello in Danza contemporanea all'Accademia nazionale di danza, consegue un Master recherche en danse all'Università Paris 8. Le sue ricerche sono incentrate sulla costruzione della corporeità tra il XVIII e il XIX secolo e sulla pantomima. È curatore di Marie Taglioni, *Souvenirs. Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique* [Gremese, 2017].

e-mail: bruno.ligore@gmail.com

## Riferimenti bibliografici

Académie 1798, *Dictionnaire de l'Académie Française, revu, corrigé et augmenté par l'académie elle-même*, cinquième édition, Chez J. J. Smits et Ce, Paris.

Baxmann, I 2016, 'Quelles archives ? Quelle(s) histoire(s)? Repenser l'historiographie à partir de la mémoire du corps et de la danse', in B Boldrin, B Ligore, B Maurmayr, A Sini, (eds), *Interroger les archives*, Centre national de la danse, Pantin, pp. 14-17.  
[http://isis.cnd.fr/IMG/pdf/atelier\\_novembre\\_2015.pdf](http://isis.cnd.fr/IMG/pdf/atelier_novembre_2015.pdf) [20/12/18]

Blasis, C 1820, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, J. Beati et A. Tenenti, Milan. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6546277m> [20/12/18]

Blasis, C 2005, *Il trattato di danza di Carlo Blasis / Carlo Blasis' treatise on dance 1820-1830*, F Pappacena (ed), Libreria musicale italiana, Lucca.

Brigstocke, H 2001, *The Oxford companion to Western art*, Oxford University Press, Oxford, New York.

Bournonville, A 1970, *Lettres à la maison de son enfance*, II, Munksgaard, Copenhague.

Bournonville, A 2005, *Études chorégraphiques (1848, 1855, 1861)*, K Arne Jürgensen & F Falcone, (eds), Libreria musicale italiana, Lucca.

Day, D 2008, *The annotated « violon répétiteur » and Early Romantic Ballet at the Théâtre Royal de Bruxelles (1815-1830)*, tesi di dottorato, New York University.

Despréaux, J E 1806, *Mes Passe-temps : chansons suivies de l'Art de la Danse, poëme en quatre chants, calqué sur l'Art poétique de Boileau Despréaux*, De l'Imprimerie de Crapelet, Paris.

Fabris, M R 2015, 'Essere danzatore e intellettuale nell'Ottocento. Danza e scrittura di sé', *Danza e Ricerca*, 6, marzo 2015, pp. 66-77.

Gardel n.d, *Psyché*, Violon répétiteur, Lyon, Archives Municipales, 74WP 118.  
Godard, H 2008, 'Le geste et sa perception', in M Michel, I Ginot, (eds), *La danse au XXe siècle*, Larousse, Paris.

Jay, M 1988, 'Scopic Regimes of Modernity, in H Foster (ed), *Vision and visibility*, Bay Press, Seattle.

Ligore, B 2017, 'Fouiller, activer, partager: témoignage sur l'inhabituelle danse du chercheur', *Recherches en danse*, P Guisgand, G Schiller, (eds), 6 <http://journals.openedition.org/danse/1712> [20/12/2018]

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

Noverre, J-G 1803-1804, *Lettres sur la danse, sur les ballets, et les arts*, J-C. Schnoor. Saint-Pétersburg.

Noverre, J-G 1807, *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, Immerzeel, La Haye, L, Collin, Paris.

Paillot de Montabert, J-N 1813, *Théorie du geste dans l'art de la peinture, renfermant plusieurs préceptes applicables à l'art du théâtre*, Chez Magimel, Paris.

Pappacena, F 2016, *Storia della danza in Occidente*, vol. 2, *Il Settecento e l'Ottocento*, Gremese, Roma.

Sasportes, J 2011, *La danza italiana in Europa nel Settecento*, Bulzoni, Roma.

Taglioni, M 2017, *Souvenirs. Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique*, B Ligore (ed), Gremese, Saint-Denis-sur-Sarthon.

Winter, M H 1974, *The Pre-romantic Ballet*, Victoria, London, Pitman, New York.



Carla Pomarè

## Archivi intermediali: il valzer nella testualità byroniana



### Abstract

Tratto ricorrente del discorso letterario fin dall'antichità, l'interazione fra testo e danza fa della letteratura una delle possibili chiavi d'accesso alla ricostruzione storica dei fenomeni legati alla danza, ovvero un particolare archivio del corpo. Caso specifico di «letteralizzazione della danza» è l'incontro intermediale fra la testualità byroniana e il valzer. Introdotto ufficialmente a Londra nel 1812, il valzer venne salutato come un ballo sconveniente, che riscosse comunque il favore della migliore società, incluso quello del Principe Reggente. Nel 1813 Byron si unì al coro censorio con il poemetto "Waltz", pubblicato in forma anonima, che sviluppava il tema della promiscuità del nuovo ballo. L'apparente moralismo di Byron viene qui letto nel contesto della Reggenza come reazione a una pratica sociale con specifiche connotazioni di genere e classe, rintracciando la presenza ricorrente del valzer a livello figurale nella produzione byroniana.

The interaction between dance and texts is a recurring feature of literary discourse. This makes of literature a possible key to the historical reconstruction of the phenomena linked to dance, that is, an archive of the body. An instance of «literalised dance» is the intermedial encounter between Byron's texts and the waltz. First officially introduced in London in 1812, the waltz was greeted by an outcry against its indelicacy, but was nonetheless granted the favour of notorious patronesses of the London Season like Lady Jersey, and of the Prince Regent himself. In 1813 Byron joined in the general reprobation with his satirical poem "Waltz", published anonymously, which developed the theme of the dance's promiscuity. Its apparently moralistic stance is here discussed in relation to the statute of waltzing as Regency social practice with specific class and gender connotations, following the presence of the waltz as a recurring trope in Byron's production.



L'interazione fra testo e danza, o «literalised dance» (Marcsek-Fuchs 2015, p. 1), è stata fin dall'antichità un tratto ricorrente del discorso letterario, che fa della letteratura una delle possibili chiavi d'accesso alla ricostruzione storica dei fenomeni legati alla danza, ovvero un particolare archivio del corpo. Un caso specifico di «letteralizzazione della danza» è l'incontro intermediale fra la testualità byroniana e il valzer, di cui verranno qui seguite le tracce in relazione allo statuto del valzer come pratica sociale nell'Inghilterra del primo Ottocento e alle dinamiche di classe e di

genere che vengono attivate, nel contesto della Reggenza, dai discorsi sul corpo legati al nuovo ballo.

## 1.

I riferimenti al valzer coprono tutto l'arco della produzione byroniana, dalla prima satira in versi *English Bards and Scotch Reviewers* del 1808, nella quale un Byron ventenne, da poco affacciatosi alla scena letteraria, descrive una festa danzante nel ritrovo londinese delle Argyle Rooms, fino al lungo poema incompiuto che sigilla la carriera poetica byroniana, quel *Don Juan* il cui ultimo canto fu pubblicato a pochi mesi di distanza dalla prematura scomparsa del poeta, avvenuta in Grecia nel 1824. Ma è negli anni che vedono consacrare la sua fama in patria, con lo straordinario successo dei primi due canti del poema narrativo *Childe Harold*, pubblicati nel 1812, che Byron con più frequenza si sofferma sulla pratica sociale del valzer. In due strofe della lirica *The Devil's Drive*, composta nel 1813, Byron ricattura un ballo a Carlton House, la residenza londinese del Principe Reggente, che aveva visto la partecipazione di Madame de Stael, mentre nel *Fragment of an Epistle to Thomas Moore* dell'anno successivo immortala nell'atto di volteggiare sulle note di un valzer addirittura lo Zar di Russia, a Londra per i festeggiamenti della vittoria su Napoleone. In quegli stessi anni Byron giunge a dedicare al valzer un intero componimento, il poemetto satirico intitolato *Waltz: An Apostrophic Hymn*, composto nel 1812 e pubblicato in forma anonima l'anno successivo.

È indubbiamente singolare che proprio il valzer abbia riscosso tanto interesse da parte di un poeta per il quale, val la pena ricordarlo, il ballo non fu mai un'esperienza vissuta in prima persona. Una malformazione congenita al piede impediva infatti a Byron di unirsi alle danze nei saloni di cui era assiduo ospite. Quel «whirling above—underneath—and around»<sup>1</sup> (Byron 1980-93, vol. 3, p. 102) con il quale il valzer viene evocato nei versi di *The Devil's Drive* è un'esperienza che Byron visse sempre da spettatore, da osservatore di un fenomeno culturale e sociale che sentiva estraneo, e rispetto al quale nutriva per molteplici motivi una buona dose di sospetto. È significativo che in una lettera del settembre 1812 all'amica Lady Melbourne, nella quale accennava all'interesse per la nipote Annabella Milbank, che sarebbe diventata sua moglie in capo a due anni, Byron chiedesse se la giovane ballava il valzer: «Does Annabella waltz?». Nell'ammettere la stranezza della domanda, Byron puntualizzava che si trattava per lui di una questione essenziale: «it is an odd question—but a very essential point with me.—» (Byron 1973-94, vol. 2, p. 218). Un passaggio precedente della stessa lettera chiarisce in che senso andasse intesa l'importanza del valzer nel valutare il profilo di una futura sposa: riferendosi a una certa Miss R, Byron dichiara

---

<sup>1</sup> [Volteggiare—sopra—sotto—tutt'attorno].

che «[she] has always been a mighty favourite with me, because she is unaffected, very accomplished», e poi precisa: «but she waltzes, & is for many reasons the very last woman on earth I should covet»<sup>2</sup> (Byron 1973-94, vol. 2, p. 216). «Ma balla il valzer»: diversamente da altre abilità sociali, quali la musica, il canto, la conversazione, per Byron saper ballare il valzer appare tutt'altro che una dote desiderabile in una fanciulla da marito.

Le obiezioni di Byron alla pratica sociale del valzer emergono anche da un altro aneddoto, che riferisce di una memorabile scenata che lo vide protagonista assieme a Caroline Lamb, la nobildonna con la quale ebbe la più tempestosa delle sue numerose storie d'amore. Nel luglio del 1813, a relazione ormai finita, nel corso di una festa danzante un'exasperata Caroline ebbe un vivace scambio verbale con Byron, al termine del quale affrontò l'ex-amante armata di un coltello, con il quale lei stessa si ferì nella fuga precipitosa che concluse la scena. Nella sua corrispondenza, Byron ricorda che l'inspiegabile incidente aveva fatto seguito a una sua osservazione, con la quale ricordava a Caroline che «it was better to *waltze*—because she danced well—& it would be imputed to *me*—if she did not»<sup>3</sup> (Byron 1973-94, vol. 3, p. 72). Byron sembra implicitamente ricondurre il suo commento a una questione pratica, legata alla sua impossibilità fisica di unirsi alle danze, ma in una lettera a Thomas Medwin Caroline dà una versione diversa e più dettagliata dello stesso episodio:

he had made me swear I was never to Waltz. Lady Heathcote said, Come, Lady Caroline, you must begin, I bitterly answered—oh yes! I am in a merry humour. I did so—but whispered to Lord Byron «I conclude I may waltz *now*» and he answered sarcastically, «with every body in turn—you always did it better than any one. I shall have a pleasure in seeing you.»<sup>4</sup> (Medwin 1966, pp. 217-218)

Per Byron così come per Caroline Lamb il valzer aveva un chiaro valore metonimico: poteva essere usato come parametro per valutare il profilo di una donna («Ma Annabella balla il valzer?»), così come il grado di coinvolgimento in una relazione («Mi aveva fatto giurare che non avrei mai ballato il valzer»), perché rappresentava l'intimità con l'altro sesso e con il corpo dell'altro. Era del resto questa una percezione diffusa nella cultura del tempo, come dimostrano alcuni versi che accompagnano un'incisione del 1815 intitolata *Waltzing* [fig. 1]. L'autore affida alla breve lirica lo

---

<sup>2</sup> [ha sempre goduto del mio favore, perché è spontanea e molto dotata, ... ma balla il valzer, e per molte ragioni è l'ultima donna al mondo che desidererei avere].

<sup>3</sup> [avrebbe fatto meglio a farsi un giro di valzer—perché era brava a ballare—e se non lo avesse fatto—avrebbero dato la colpa a me].

<sup>4</sup> [mi aveva fatto giurare che non avrei mai ballato il valzer. Lady Heathcote mi disse. Sù, Lady Caroline, dovete andare, al che io risposi—ma certo! sono dell'umore giusto. E andai—ma sussurrai a Lord Byron «Ne deduco che *ora* il valzer lo posso ballare» e lui rispose sarcastico «con chiunque, a turno—lo avete sempre fatto meglio di chiunque altro. Mi farà piacere starvi a guardare»].

sgomento di fronte allo spettacolo, fissato nella figura, dell'amata plasticamente allacciata nel ballo a un altro uomo:

What! the girl I adore by another embrac'd;  
What! the balm of her lips shall another man taste;  
What! touch'd in the twirl by another man's knee;  
What! panting, recline on another than me;  
Sir she's your's from the grape you have press'd the soft blae,  
From the rose you have shaken the tremulous dew,  
What you've touch'd you may take; pretty Waltzer, adieu!

No! la fanciulla che adoro abbracciata a un altro;  
No! di un altro il balsamo delle sue labbra;  
No! nel volteggio, sfiorata dal ginocchio di un altro;  
No! in affanno, a un altro si appoggia;  
Signore, la vostra stretta ha sbiadito il delicato indaco del muschino,  
dalla rosa avete scosso la tremula rugiada,  
prendetevi pure ciò che avete toccato; bella ballerina, addio!

La prossimità fisica che il valzer creava fra i ballerini, legata alle sue caratteristiche tecniche, non aveva precedenti nella storia dei balli di società. Il fatto che le sue regole venissero definite in relazione alla coppia impedirebbe persino, secondo alcuni, di considerarlo propriamente un ballo di società (Yaraman 2002, pp. 5, 7). Nella forma che si sarebbe imposta nel corso dell'Ottocento, ogni coppia volteggiava su stessa in senso orario, e simultaneamente si muoveva in senso antiorario attorno alla sala fino a tornare al punto di partenza, descrivendo quindi un doppio movimento circolare ricatturato nel nome stesso del ballo (derivante dal tedesco *wälzen*: «girare», «volteggiare»). In questo contesto caratterizzato da rapidi volteggi, l'abbraccio stretto fra i partner contrastava la forza centrifuga del movimento circolare, così come il continuo contatto visivo garantiva il necessario equilibrio. Alla luce di questa centralità della coppia, l'episodio del coltello così come la curiosità di Byron sull'apprezzamento del valzer da parte della futura consorte accennano a una considerazione del valzer come rituale sociale e simultaneamente codice di comunicazione interpersonale, le cui tracce nella produzione byroniana contribuiscono a gettar luce sui legami del poeta con i rituali sociali della Reggenza e sul controverso rapporto con i suoi valori.

## 2.

Il valzer fece il suo prepotente ingresso nella società della Reggenza proprio negli stessi anni in cui si consacrava il successo di Byron—accompagnato da uno straordinario e quasi morboso interesse del pubblico per le sue vicende private, alimentato dalla sovrapposizione fra la sua figura e quella dei suoi tenebrosi eroi—monopolizzando quegli stessi salotti che si contendevano la nuova celebrità letteraria. Anche se la datazione per alcuni è controversa, essendoci testimonianze, nella stampa del tempo, della sua presenza nelle *soirées* londinesi già a partire dal 1801, è proprio nel 1812 (l'anno della pubblicazione del *Childe Harold*) che il valzer debuttò ufficialmente nelle Almack's Assembly Rooms, nella centralissima King Street, appena dietro St. James's Park. Almack's era il ritrovo in cui nel pieno della Stagione si tenevano ogni mercoledì sera esclusive feste da ballo patrocinate dalla migliore nobiltà, il Principe Reggente incluso. In questo contesto il valzer diventò in breve un fenomeno di costume, che raggiunse il suo picco nell'estate del 1814, durante le già ricordate celebrazioni per la vittoria sulla Francia napoleonica. Come è noto, si trattava di un fenomeno di importazione, perché secondo la maggior parte delle ricostruzioni il valzer avrebbe avuto origine dalle danze popolari germaniche note come *Ländler*, per poi venire raffinato e successivamente introdotto in Inghilterra attraverso la Francia, da cui il nome *allemande* con cui era nota una sua prima forma, che ancora non prevedeva la presenza di coppie chiuse.

Queste origini sono uno degli elementi che colorano la reazione al ballo di Byron, di cui è nota la germanofobia, alimentata dalla profonda avversione politica per la dinastia degli Hannover e in particolare per i suoi due ultimi rappresentanti: Giorgio III, il re in carica, e il futuro re Giorgio IV, che aveva assunto la reggenza proprio nel 1811 in seguito alla demenza del padre. Nel poemetto *Waltz*, Byron non solo sottolinea le origini germaniche del valzer apostrofandolo come «Imperial Waltz! imported from the Rhine, / (Famed for the growth of pedigrees and wine)» (29-30)<sup>5</sup>, ma lo identifica anche cronologicamente con la Reggenza, presentando il ballo come una giovane *débutante* nella buona società del tempo—«Blest was the time Waltz chose for her debut; / The Court, the R——t, like herself were new»<sup>6</sup> (161-62). L'associazione con la Corte e il Principe Reggente, chiaramente riconoscibile dietro la figura del «young hussar, / The whiskered votary of Waltz and war»<sup>7</sup> (15-16), unita ai molteplici riferimenti alla vita politica contemporanea, ha motivato la lettura in chiave politica della satira byroniana (Childers 1969), che spiega anche la stessa scelta di pubblicare il poemetto in forma

---

<sup>5</sup> [Valzer imperiale! importata dal Reno / (Famoso per pedigree e vino). Le citazioni da *Waltz* sono tratte da Byron 1980-93, vol. 3, pp. 22-31. Nel testo vengono dati fra parentesi i riferimenti ai versi di questa edizione. Le traduzioni italiane sono mie.

<sup>6</sup> [Benedetto il debutto di Valzer in società; / quando anche la Corte e il Reggente eran novità].

<sup>7</sup> [giovane ussaro dalle belle basette / votato a Valzer e guerrette].

anonima. Se si considera che Leigh Hunt trascorse due anni in prigione per la satira del Principe Reggente che pubblicò sull'*Examiner* nel 1813, i timori di Byron per le possibili ripercussioni del suo graffiante ritratto del futuro Giorgio IV—presentato come un ballerino sovrappeso e lascivo—appaiono più che fondati.

Nei 257 versi del suo *Waltz* Byron commenta il fenomeno culturale e sociale del valzer mettendone a fuoco i molteplici aspetti—dai passi ai movimenti, agli abiti, fino alle ricadute sulla morale della nazione. Lo fa non in prima persona, ma attraverso le parole di un personaggio fittizio, un «gentiluomo di campagna», come lui stesso si definisce, il quale apostrofa direttamente il nuovo ballo, che come già accennato viene presentato nei panni di una giovane fanciulla. Il gentiluomo dà voce alla propria sorpresa per il successo di cui il valzer gode nella Stagione londinese, e nel contempo esprime anche tutto l'imbarazzo che gli crea la passione per il nuovo ballo dimostrata da moglie e figlia. Il nome altamente evocativo del personaggio—Horace Hornem—e lo scoperto gioco di parole sul termine *horn* (corna), lasciano intendere quale possa essere la direzione in cui si muove la satira byroniana. A partire dalla lettera prefatoria nella quale Hornem rievoca il suo primo incontro con il nuovo ballo, Byron comicamente enfatizza la prossimità dei corpi creata dal valzer, facendo descrivere al marito «*dear Mrs. Hornem with her arms half round the loins of a huge hussar-looking gentleman ... and his, to say truth, rather more than half round her waist, turning round, and round, and round, to a d——d see-saw up and down sort of tune ... like two cockchafers spitted on the same bodkin*»<sup>8</sup> (Byron 1980-93, vol. 3, p. 23). La descrizione della danza, che come ha scritto William Childers «trasforma il valzer nell'espressione verticale di un desiderio orizzontale» (Childers 1969, p. 85), genera un ridicolo inventario di elementi corporei—braccia, reni, vita, spalle—che allinea la satira verbale di Byron ai numerosi esempi di satira grafica del tempo. I fratelli George e Robert Cruikshank hanno lasciato una serie di paradossali rappresentazioni del valzer, nelle quali la comicità si gioca proprio sull'unione di corpi grotteschi e incompatibili quanto a forme [fig. 2], dimensioni [fig. 3] e aspetto [fig. 4], in alcuni casi collocati esplicitamente nell'ambiente della corte [fig. 5].

La fisicità del valzer viene ribadita da Byron nei versi che seguono la prefazione, dove l'inventario corporeo si completa con seno, pancia, mani, anca, piedi, e dove l'uso dei distici a rima baciata richiama anche prosodicamente la disposizione dei ballerini, in coppie chiuse, nella sala da ballo:

From where the garb just leaves the bosom free,

---

<sup>8</sup> [la cara signora Hornem con mezzo giro di braccia attorno alle reni di un gentiluomo enorme, una specie di ussaro ... le cui braccia, a dire il vero, le facevano ben più di mezzo giro attorno alla vita, e volteggiavano, volteggiavano, volteggiavano, al maledetto suono di una melodia tutta alti e bassi, e bassi e alti ... come due scarafaggi infilzati sul medesimo spillone.]

That spot where hearts were once supposed to be;  
Round all the confines of the yielded waist,  
The strangest hand may wander undisplaced;  
The lady's in return may grasp as much  
As princely paunches offer to her touch.  
Pleased round the chalky floor how well they trip,  
One hand reposing on the royal hip;  
The other to the shoulder no less royal  
Ascending with affection truly loyal:  
Thus front to front the partners move or stand,  
The foot may rest, but none withdraw the hand; (190-201)

Dove il petto libero all'abito si affaccia, / laddove un dì del cuore c'era traccia; / intorno  
ai confini dell'arrendevole vita, / indisturbate vagano le sconosciute dita; / in cambio  
stringer può la dama spiccia / quanto le offre la principesca ciccia. / Lieti saltellan sulla  
pista imbiancata, / sul regal fianco una mano adagiata; / alla spalla certo non meno  
regale / l'altra con fedele e leale affetto sale: / l'un l'altro di fronte, in fretta o piano, /  
sosta il piede, ma nessuno leva la mano;

Le implicazioni erotiche della scena sono chiaramente esplicitate nei versi che la commentano:

Thus all and each, in movement swift or slow,  
The genial contact gently undergo;  
Till some might marvel, with the modest Turk,  
If 'nothing follows all this palming work'? (208-211)

Ognuno, con movenze veloci o lente, / al cordiale contatto gentile acconsente; / finché  
ci si chiede, come il turco pudico, / se nulla segua a quel toccarsi infinito?

In questi versi è stata letta la manifestazione di quella che il più noto biografo di Byron, Leslie Marchand, ha definito «la pruderie del suo libertinismo» (Marchand 1993, p. 135). Curiosamente, un poeta noto ai più in virtù della sua presunta dissolutezza—Byron il libertino, l'inveterato seduttore, «mad, bad, and dangerous to know»<sup>9</sup> (come lo definì Caroline Lamb)—sembra unirsi al coro di voci censorie che nell'Inghilterra della Reggenza aveva accolto la comparsa del valzer, stigmatizzandone proprio il continuo «palpeggiare» e la debordante fisicità. Già nel 1811 le colonne del *Morning*

---

<sup>9</sup> [pazzo, pessimo e pericoloso].

*Post* avevano ospitato una serie di lettere all'editore—variamente firmate «A Staunch Waltzite» («Un sostenitore del valzer»), «A Staunch Anti-Waltzite» («Un accanito oppositore del valzer»), «A Friend to the Public Morals» («Un amico della morale»), «A Friend to True, and an Enemy to Affected, Morals» («Un amico della morale vera e non di quella affettata») — nelle quali venivano dibattuti meriti e demeriti del nuovo ballo, con un'enfasi particolare sulla sua dubbia moralità, spesso con sfumature sciovinistiche che opponevano la primigenia virtù inglese alla corruzione dei modelli culturali stranieri. Una nota pubblicata sul *London Times* del 16 luglio 1816, apparsa dopo che il Principe Reggente aveva introdotto il valzer a Corte, condannava il «voluptuous intertwining of the limbs, and close compressure of the bodies»<sup>10</sup> di quello che veniva bollato come «the indecent foreign dance called the Waltz»<sup>11</sup>, di cui ancora una volta i fratelli Cruikshank hanno lasciato una memorabile e indubbiamente esplicita forma grafica [fig. 6]). La nota si concludeva con l'amara osservazione che

So long as this obscene display was confined to prostitutes and adulteresses, we did not think it deserving of notice; but now that it is attempted to be forced on the respectable classes of society by the evil example of their superiors, we feel it a duty to warn every parent against exposing his daughter to so foul a contagion.<sup>12</sup> (Anon 1816, p. 2d)

L'uso della metafora del «contagio», che attiva in relazione al valzer l'area semantica della malattia, ripropone uno stereotipo che Byron stesso utilizza quando identifica il valzer come un «veleno», scrivendo che «Thy subtler art / Intoxicates alone the heedless heart; / Through the full veins thy gentler poison swims, / And wakes to Wantonness the willing limbs»<sup>13</sup> (35-38). Specificamente, la malattia è presentata come una minaccia al corpo della donna. Significativa è la metamorfosi proposta da un'altra incisione dell'epoca, a firma di Charles Williams, in cui il volto della dama assume fattezze suine<sup>14</sup>, mentre la didascalia recita «Waltzing in Courtship»<sup>15</sup> [fig. 7]. Ampiamente diffusa, e destinata a durare fin in età vittoriana, era la nozione che «its rapid turnings, the clasping of the dancers, their exciting contact, and the too quick and

---

<sup>10</sup> [voluttuoso intrecciarsi delle membra e la stretta compressione dei corpi].

<sup>11</sup> [indecente ballo straniero noto come valzer].

<sup>12</sup> [Fino a quando questa laida esibizione è stata confinata alle prostitute e alle adulate, non l'abbiamo ritenuta degna di nota; ma ora che si cerca di imporla alla società rispettabile con il cattivo esempio dei suoi superiori, riteniamo nostro dovere mettere in guardia i genitori dall'espone le proprie figlie a tale malefico contagio].

<sup>13</sup> [La tua arte ingannevole / sola intossica il cuore arrendevole; / nelle vene scorre il tuo veleno gentile, / e risveglia al peccato il corpo febbrile].

<sup>14</sup> L'esistenza di una dama dalle fattezze suine sembra essere una leggenda circolante nella Londra della Reggenza. Si vedano in proposito Gronow 1892, vol. 1, pp. 255-257 e Ashton 1899, pp. 219-222.

<sup>15</sup> [valzer di corteggiamento].

too long continued succession of lively and agreeable emotions»<sup>16</sup> tipici del valzer potessero avere effetti perniciosi sulle costituzioni femminili più fragili, al punto da provocare «syncopes, spasms and other accidents which should induce them to renounce it»<sup>17</sup>, come ancora recita una fonte del 1836 (Walker, p. 149). Sevin Yaraman sottolinea come

the outrage generated by the waltz as a social dance was due almost exclusively on its purported effects on women. Though the waltz, strictly speaking, was not forbidden to women more that it was to men, innumerable restrictions were placed on their participation: with whom they might waltz, when, under what circumstances, and at what age. As a result, the waltz—both dance and music—acquired a gendered character.<sup>18</sup> (Yaraman 2002, p. viii)

Per tornare agli aneddoti biografici di apertura, è chiaro allora come negare a Caroline (o ad Annabella) il permesso di ballare il valzer significasse per Byron esercitare sul corpo della compagna un controllo proprietario, non dissimile da quello che il giovane Werther rivendica per sé dopo il primo valzer con Lotte: «ho giurato che la mia ragazza, quella che io amo e che credo mia, mai avrebbe dovuto ballare il valzer se non con me, a costo della mia stessa vita» (Goethe 1774, p. 35). Ciò cui assistiamo nell'articolo del *Times* è però anche lo slittamento della metafora patogena sul campo sociale, con l'espressione dello sgomento di fronte alla minaccia che la pratica del valzer poneva alle identità di classe. Il valzer viene visto contaminare ed erodere la disciplina e i principi gerarchici incarnati nelle danze più raffinate e più contenute che «la società rispettabile» era solita apprendere dai suoi «superiori». Riferendosi alla Versailles di Luigi XIV, Norman Bryson ha messo in luce come l'orchestrazione dei corpi propria del minuetto producesse «effetti gerarchici», occupando una posizione centrale nell'apparato statuale (Bryson 1997, p. 61). Mentre il minuetto riproduceva al suo interno le distinzioni sociali, il valzer rappresentava il loro venir meno (Katz 1973, p. 371). Che la febbre del nuovo ballo fosse promossa da istituzioni culturali elitarie come Almack's, le quali, come vedremo, disciplinavano i ruoli sociali e di genere attraverso procedure di ammissione rigidamente selettive, è uno dei paradossi legati al successo del valzer, sui quali si appunta il ritratto satirico della società danzante della Reggenza consegnatoci da Byron nel suo poemetto.

---

<sup>16</sup> [le veloci giravolte, la presa vigorosa, l'eccitante contatto dei ballerini e il succedersi eccessivamente rapido e prolungato di emozioni vivaci e piacevoli].

<sup>17</sup> [syncopi, spasmi e altri accidenti che dovrebbero indurre al suo abbandono].

<sup>18</sup> [Lo scandalo generato dal valzer come ballo di società era dovuto quasi esclusivamente agli effetti che si pensava potesse avere sulle donne. Per quanto il valzer non fosse, in senso stretto, più vietato alle donne di quanto non lo fosse agli uomini, è alle donne che venivano poste innumerevoli restrizioni: con chi potevano ballare, in quali circostanze, e a quale età. Di conseguenza, il valzer—inteso come ballo e come musica—acquisì connotazioni di genere].

### 3.

Apostrofando quello che definisce come «la seduzione del valzer», Byron accenna esplicitamente al suo effetto livellatore dal punto di vita sociale:

Thee Fashion hails—from Countesses to queans,  
And maids and valets waltz behind the scenes;  
Wide and more wide thy witching circle spreads,  
And turns—if nothing else—at least our *heads*;  
With thee e'en clumsy cits attempt to bounce,  
And cockneys practice what they can't pronounce. (153-158)

La Moda ti chiama— danzan contesse e regine / e dietro le quinte valletti e camerierine;  
/ vieppiù si allarga il cerchio della tua malia, / e la *testa*—fosse solo quella—ci porta via;  
/ pure il merciaiolo maldestro si dà a saltellare /e lo zotico prova ciò che non sa pronunciare.

Il termine *cits* usato da Byron sta per *citizens*, cioè «cittadini». Come spiega l'Oxford English Dictionary rifacendosi al primo dizionario della lingua inglese di Samuel Johnson, *cit* era usato dispregiativamente ancora nel primo Ottocento per distinguere i commercianti o i negozianti dai gentiluomini: «1755 Johnson *Dict. Eng. Lang.* *Cit*, an inhabitant of a city, in an ill sense. A pert low townsman; a pragmatistical trader»<sup>19</sup>. Attraverso le sue scelte lessicali Byron sottolinea quindi le connessioni fra il valzer e il commercio, ribadendo un'associazione che aveva stabilito già in versi precedenti del poemetto, quando riferendosi alle origini tedesche del nuovo ballo ne aveva ironicamente rintracciato il percorso che lo aveva portato in Inghilterra. Partito dal porto tedesco di Amburgo, il valzer era stato, nella ricostruzione byroniana, importato «duty free» assieme a volumi di Kotzebue, Meiner, Bruck e Heine, e altri pacchi provenienti dalle fiere di Francoforte e Lipsia (59-78).

Il successo dei maestri di ballo e di manuali come *The Correct Method of Waltzing* di Thomas Wilson, pubblicato nel 1816 e poi ripetutamente ristampato, conferma che in breve tempo in Inghilterra si creò attorno al valzer un fiorente mercato. Byron mette in luce come queste prassi commerciali legate all'apprendimento della tecnica del nuovo ballo si intersecassero con altre, al cui centro erano quelle che Hornem definisce fanciulle «[of] a marriageable (or, as they call it, *marketable*) age»<sup>20</sup> (Byron 1980-93, vol. 3, p. 22). Byron sardonicamente sottolinea l'utilità del valzer all'interno di questo

---

<sup>19</sup> [1755 *Dizionario della Lingua Inglese* di Samuel Johnson. *Cit*, abitante di una città, in senso negativo. Cittadino impertinente, di bassa estrazione; piccolo commerciante].

<sup>20</sup> [in età da marito (o, come si dice, da mercato)].

secondo mercato, e altrettanto sardonicamente accenna a quelle che in capo a qualche decennio sarebbero state definite dinamiche di domanda e offerta. Utilizzando ancora una volta il lessico commerciale, Hornem si chiede se la sovraesposizione del corpo femminile e la promiscuità di cui è partecipe nelle sale da ballo non possano ridurre il valore:

But ye—who never felt a single thought  
For what our morals are to be, or ought;  
Who wisely wish the charms you view to reap,  
Say—would you make those beauties quite so cheap?  
Hot from the hands promiscuously applied,  
Round the slight waist, or down the glowing side;  
Where were the rapture then to clasp the form,  
From this lewd grasp, and lawless contact warm? (230-237)

Ma voi—che mai vi siete voluti curare / dei costumi che ci diamo e ci dovremmo dare / voi che bramate far vostre le bellezze allo sguardo esposte / dite—vorreste a così poco portar via quella bella mercanzia? / Con addosso il calore delle promiscue dita / sul fianco radioso o attorno alla sottile vita; / che estasi è mai stringere un corpo ancor caldo / di un laido abbraccio e un contatto ribaldo?

Anche se, alla fine del poemetto, Horace Hornem non solleverà più obiezioni al «toccarsi infinito» del valzer, unendosi al coro dei suoi estimatori e rassegnandosi al suo destino di becco contento, le sue parole vengono usate da Byron per orientare la satira non tanto e non solo contro la promiscuità del nuovo ballo, ma soprattutto contro il contributo del valzer alla mercificazione del corpo femminile durante i riti sociali della Reggenza. Che tali riti fossero officiati proprio da donne dell'alta aristocrazia è un altro dei paradossi sui quali si sofferma la satira byroniana. Un comitato femminile di cosiddette Patronesse, comprendente fra le altre Lady Castlereagh (moglie dell'allora primo ministro), sovrintendeva alle *soirées* delle Almack's Rooms, considerate, secondo una definizione del tempo, «l'empireo della società alla moda» (Gronow 1892, vol. 1, p. 31). Il comitato, le cui componenti variavano da sei a sette, decideva il programma delle serate, stabiliva la sequenza delle danze, promuoveva l'introduzione di nuovi balli e dettava il codice d'abbigliamento—per le donne, abiti leggeri, tagliati sotto il seno secondo lo stile impero, che aderivano al corpo e spesso avevano spacchi sui lati che rivelavano le forme, leggermente velate; per gli uomini, calzoni al ginocchio (solo in seguito pantaloni lunghi), marsina a falde strette e foulard bianco al collo. Il capitano Gronow, autore di un volume di ricordi che è una ricca fonte di informazioni

sulla vita sociale della Reggenza, commenta l'esclusività di queste occasioni mondane, scrivendo che

Many diplomatic arts, much finesse, and a host of intrigues, were set in motion to get an invitation to Almack's. Very often persons whose rank and fortunes entitled them to the *entrée* anywhere, were excluded by the cliquism of the lady patronesses; for the female government of Almack's was a pure despotism, and subject to all the caprices of despotic rule: it is needless to add that, like every other despotism, it was not innocent of abuses.<sup>21</sup>(Gronow 1892, vol. 1, p. 32)

All'interno di istituzioni quali Almack's, l'élite sociale ribadiva le sue funzioni di leadership culturale a fronte di una situazione di crescente mobilità fra le classi, della quale la diffusione trasversale del valzer era essa stessa un sintomo (Wilson 2009, p. 44). Il processo di selezione descritto da Gronow era regolato da un sistema di *voucher* nominativi, cui anche Byron fa cenno nella sua corrispondenza, quando scrive a Lady Melbourne nel luglio 1813 «I want a *she* voucher for a ticket to the A[lmack's] Masque tomorrow—it is for my Sister who I hope will go with me»<sup>22</sup> (Byron 1973-94, vol. 3, p. 70). I *voucher*, che davano diritto a un biglietto d'ingresso, erano distinti in *voucher* per uomini e *voucher* per donne, e nel caso degli uomini non erano trasferibili, a conferma dello stretto controllo sui partecipanti alle serate. Con la loro severa politica di ammissione, le «dragon ladies» («dragonesse»), le «fair tyrants» («belle tiranne»), le «priestesses of the temple» («sacerdotesse del tempio»), le «guardians of the sacredness of fashion's circle» («custodi della sacralità dei circoli alla moda») —come venivano variamente chiamate le Patronesse di Almack's (Wilson 2009, p. 47)—sovrintendevano alla scelta dei partner, specialmente nel caso delle debuttanti, favorendo l'incontro con potenziali pretendenti e facendo del ballo un momento importante nel processo di formazione delle coppie, che poteva andare ben oltre l'occasione mondana e terminare sull'altare. Di conseguenza, come ha sottolineato Cheril Wilson, «the ballroom, which offered multiple opportunities for the exercise of female agency, was also a space in which anxieties over female authority were spotlighted»<sup>23</sup>(Wilson 2009, p. 61).

---

<sup>21</sup> [Molta diplomazia, molta finezza e parecchi intralazzi venivano messi in gioco per avere un invito da Almack's. Molto spesso persone cui rango e fortuna avrebbero garantito l'ammissione ovunque, venivano escluse dalla cricca delle signore patronesse; giacché il governo femminile di Almack's era dispotismo puro, e soggetto a tutti i capricci del governo dispotico: inutile aggiungere che, come ogni altro dispotismo, non era scevro da abusi].

<sup>22</sup> [Voglio un voucher da donna per il Masque di A[lmack] di domani—è per mia sorella che spero verrà con me].

<sup>23</sup> [il salone da ballo, che offriva molteplici opportunità per il dispiegarsi della *agency* femminile, era anche uno spazio nel quale si palesavano le inquietudini relative all'autorità delle donne].

Byron non sembra essere esente da queste inquietudini quando censura la promiscuità del valzer e la mercificazione dei corpi. Non a caso, in capo a pochi anni avrebbe articolato nel *Don Juan* un modello alternativo di danza che enfatizzava la separazione fra i sessi. Nel contesto della Grecia arcaica evocata dal Canto III Byron presenta uomini e donne impegnati in balli distinti: gli uomini in una danza marziale—la cosiddetta «Pyrric dance»—le donne, o meglio le fanciulle, in una danza virginale, in cui sono viste ballare tenendosi per mano, «strung together like a row of pearls»<sup>24</sup> (Byron 1980-93, vol. 5, p. 170). Se qui Byron ribadisce le tradizionali distinzioni di genere e i ruoli loro connessi—guerrieri contro vergini—in un passo successivo tratto da quelli che sono noti come canti inglesi del *Don Juan* complica queste precise demarcazioni presentandoci lo stesso Don Juan nell'atto di danzare nel contesto di una serata in società:

Chaste were his steps, each kept within due bound,  
And elegance was sprinkled o'er his figure;

...

Such classic *pas—sans* flaws—set off our hero,  
He glanced like a personified Bolero (Byron 1980-93, vol. 5, p. 570)

Casti erano i passi, di giusta misura, / E di eleganza era soffusa la figura; /... / Così  
classico il nostro eroe, una tale perfezione / Che del Bolero pareva la personificazione

In questa descrizione, Byron attribuisce alla figura maschile gli stessi tratti che aveva presentato come propri delle vergini greche—eleganza, grazia, modestia—identificati come qualità di un gentiluomo. Ma Byron sembra far ballare il suo Don Juan da solo, obliterando completamente la figura femminile e escludendo dal quadro di ciò che nei versi successivi chiama «soft Ideal» proprio quelle che in un canto precedente aveva definito «Oligarchs of our Gynocracy / [...] / Among the proudest of our Aristocracy»<sup>25</sup> (Byron 1980-93, vol. 5, p. 514). Sparite assieme a loro sono l'economia di mercato presente a vari livelli nel valzer e persino il valzer stesso, rimpiazzato da un più esotico ma anche più popolare Bolero—a conferma, forse, di come il problema posto dal valzer si giocasse proprio, per lui come per la cultura della Reggenza, attorno al corpo delle donne e al suo controllo.

---

<sup>24</sup> [legate le une alle altre come perle su un filo].

<sup>25</sup> [Oligarche della nostra ginocrazia / ... / fra le più tronfie dell'aristocrazia].



Fig. 1: Henry Meyer (After G Williams), *Waltzing*, Londra, 1815, The British Museum.



Fig. 2: George Cruikshank, *Specimens of Waltzing*, Londra, 1817, Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library.



Fig. 3: Robert Cruikshank, *Inconvenient Partners in Waltzing*, Londra, [1819?], The British Museum.



Fig. 4: George Cruikshank, *Waltzing at Almacks*, Londra, 1818, The British Museum.



Fig. 5: Robert Cruikshank, *The Hombourg waltz, with characteristic sketches of family dancing / Knauskiurc, fect.*, Londra, 1818. The Library of Congress.



Fig. 6: Robert Cruikshank, *Waltzing! or a peep into the Royal Brothel Spring Gardens dedicated with propriety to the Lord Chamberlain*, Londra, 1816, The British Museum.



Fig. 7: Charles Williams, *Waltzing in Courtship*, Londra, 1815, The British Museum.

## L'autrice

Carla Pomarè è professore ordinario di Letteratura inglese all'Università del Piemonte Orientale. La sua ricerca è rivolta prevalentemente alla produzione poetica del periodo romantico e al modernismo anglo-americano. Ha curato la prima edizione italiana integrale delle *Melodie ebraiche* di Lord Byron, cui ha dedicato anche la monografia *Byron and the Discourses of History* (Ashgate 2013).

e-mail: carla.pomare@uniupo.it

## Riferimenti bibliografici

Anon.1816, *London Times*, no. 9888 (16 July), p. 2d.

Ashton, J 1899, *Social England under the Regency*, Chatto & Windus, London.

Bryson, N 1997, "Cultural Studies and Dance History", in *Meaning in Motion*, JC Desmond, (ed), Duke UP, Durham and London.

Byron, GG 1973-94, *Byron's Letters and Journals*, LA Marchand, (ed), John Murray, London, 13 vols.

Byron, GG 1980-93, *The Complete Poetical Works*, JJ McGann, (ed), Clarendon Press, Oxford, 7 vols.

Childers, W 1969, «Byron's "Waltz": The Germans and their Georges», *Keats-Shelley Journal*, vol. 18, pp. 81-95.

Goethe W 1774, *I dolori del giovane Werther*, Mondadori, Milano, 1979.

Gronow, RH 1892, *The Reminiscences and Recollections of Captain Gronow, Being Anecdotes of the Camp, Court, Clubs, and Society 1810-1860*, John C. Nimmo, London, and Charles Scribner's Sons, New York, 2 vols.

Katz, R 1973, "The Egalitarian Waltz", *Comparative Studies in Society and History*, vol. 15, no. 3, pp. 368-377.

Knowles, M 2009, *The Wicked Waltz and Other Scandalous Dances: Outrage at Couple Dancing in the 19th and Early 20th Centuries*, McFarland, Jefferson N.C. and London.

Marchand, L 1993, *Byron: A Portrait*, Pimlico, London.

Marcsek-Fuchs, M 2015, *Dance and British Literature: An Intermedial Encounter (Theory – Typology – Case Studies)*, Brill Rodopi, Leiden-Boston.

Medwin, T 1966, *Conversations of Lord Byron*, EJ Lovell ed, Princeton University Press, Princeton.

Thompson, A (ed) 1998, *Dancing Through Time: Western Social Dance in Literature, 1400-1918: Selections*, McFarland, Jefferson N.C. and London.

Walker, D 1836, *Exercises for Ladies*, Thomas Hurst, London.

Wilson, CA 2009, *Literature and Dance in Nineteenth-Century Britain*, CUP, Cambridge.

Yaraman, SH 2002, *Revolving Embrace: The Waltz as Sex, Steps, and Sound*, Pendragon Press, Hillsdale, NY.

## **II. Le danze contemporanee: memoria, corpo-archivio, tradizione (XX e XXI secolo)**





Susanne Franco

## Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica



### Abstract

Il testo propone una ricognizione storico-teorica del concetto di “corpo-archivio” che si è rivelato centrale sia per le tendenze più recenti della storiografia della danza, sia per gli artisti che sempre più spesso dialogano con il passato portando in scena *reenactment* di opere coreografiche o di tradizioni coreutiche. La metafora del corpo-archivio si riferisce all'idea che la materialità del corpo può essere intesa come un insieme di documenti capaci di suggerire significati oltre la dimensione fisica e di custodire un sapere remoto e in costante trasformazione. Chi scrive di danza e chi danza necessariamente ricorre a un concetto di archivio per organizzare il movimento le cui tracce sono preservate dalla memoria incorporata del danzatore e la memoria visiva, emotiva e cinestetica dello spettatore, e possono essere fissate e registrate tramite dispositivi tecnologici. Le molte teorizzazioni del corpo come archivio avanzate da studiosi e artisti stanno sostanziando nuovi approcci teorici e pratici alla storia della danza, contribuendo a decostruire, anche grazie agli apporti degli studi sulla memoria, narrazioni e genealogie frutto di impostazioni metodologiche e teoriche più tradizionali.

The text proposes a historical-theoretical exploration of the concept of “body-archive” that has proved to be central both for the recent trends of dance historiography and for the artists who increasingly dialogue with the past through their reenactments of choreographic works or dance traditions. The metaphor of the body-archive refers to the idea that the materiality of the body can be understood as a set of documents capable of suggesting meanings beyond the physical dimension and of preserving traces of knowledge as remote as it in constant transformation. Whether it is the embodied memory of the dancer, the visual, emotional and kinaesthetic memory of the audience, or technological devices to record dance, to write about dance and to dance necessarily requires a specific concept of archive. The many theories of the body as an archive advanced by scholars and artists are substantiating new theoretical and practical approaches to the history of dance, and are helping to deconstruct, thanks also to the contributions of studies on memory, narratives and genealogies resulting from more traditional methodological and theoretical approaches.



Che diviene allora l'archivio quando esso si iscrive  
direttamente nel corpo detto proprio?  
(Derrida 1996, p. 2)

Siamo soliti pensare agli archivi come a luoghi istituzionali di organizzazione e conservazione di documenti, verbali o visivi, in cui si custodiscono e si tramandano tracce di conoscenze storiche e forme di memoria. Un archivio è insieme un luogo autorizzato (fisico o digitale) che ospita delle collezioni, ma anche un oggetto (o collezione di oggetti) e, non da ultimo, una pratica, che nel tempo segue precise logiche di selezione, organizzazione, accesso e conservazione affinché questi oggetti siano effettivamente archiviabili. Le nuove teorie dell'archivio hanno messo a fuoco come queste tre dimensioni – il luogo, l'oggetto, la pratica - funzionino nella loro relazione reciproca e anche come qualsiasi forma di sapere implichi una negoziazione con uno o più concetti di archivio, che a loro volta presuppongono altrettante nozioni di fonte e di documento. Queste prospettive di studio sull'archivio, le sue origini e le sue funzioni hanno infine contribuito alle riflessioni sull'arbitrarietà dei confini tra le discipline, che ostacolano la formazione di un sapere interdisciplinare (Manoff 2004, p. 9-25).

Costruiamo archivi nella speranza che i resti materiali possano testimoniare il passato nel presente, nonché rivelare in futuro un significato di cui non siamo ancora consapevoli. Per questa sua specifica funzione Paul Ricoeur ha puntualizzato che l'archivio è uno spazio dell'esperienza in cui si produce la coscienza storica (Ricoeur 2003, p. 234-250).

Malgrado la centralità conferita all'indagine sullo statuto e sulla funzione dell'archivio negli ultimi vent'anni almeno e la proliferazione di studi che ne sono derivati, Derrida afferma nel suo principale testo dedicato a questo tema che «niente è meno certo, niente è meno chiaro della parola "archivio"» (Derrida 1996, p. 110). È indubbio, invece, che nel corso del Novecento la disamina dell'archivio, tradizionalmente di pertinenza delle discipline storico-filologiche, sia diventata oggetto di interesse delle scienze umane, e delle arti performative in particolare in quanto ogni archivio è un luogo fisico e virtuale che ospita ma anche stimola riflessioni ad ampio raggio. Chi ha familiarità con la pratica dell'archivio sa che anche per discutere o scrivere sulla danza, e per danzare, è sempre necessario farvi ricorso, indipendentemente dal fatto che questo archivio corrisponda in parte o in tutto alla

memoria incorporata del danzatore, alla memoria visiva, emotiva e cinestetica dello spettatore o a uno dei media disponibili utilizzati per registrare la danza.

L'archivio dunque ci aiuta a custodire le tracce di un sapere che viene dal passato, ma la danza produce una forma di conoscenza dinamica, che è insieme fisica, sensuale e cognitiva e che produce spesso reazioni non facilmente verbalizzabili. Queste sue caratteristiche hanno alimentato, in particolare nel mondo occidentale, il pregiudizio che non possa comportare una vera e propria forma di conoscenza e che non possa essere considerata a tutti gli effetti una forma di memoria culturale. Per queste ragioni, la danza non è stata integrata nella storiografia occidentale, restando ai margini del concetto di cultura (Brandstetter 2007, p. 40-41).

Solo di recente, gli studi di danza hanno messo in evidenza che il corpo è un luogo di memoria proprio perché le esperienze sensoriali, emotive e cognitive sono custodite nei movimenti, nei gesti e nei ritmi. In questo nuovo orizzonte teorico si è affermata l'idea – sotto forma di metafora - del corpo-archivio, come recita il titolo di un saggio di Inge Baxmann (Baxmann 2007, p. 207). La danza, arte corporea per eccellenza, ha contribuito, quindi, a contrastare la visione statica ed enciclopedica della memoria culturale, valorizzando gli aspetti performativi e il movimento corporeo come parte integrante di ogni forma di memoria collettiva e individuale, sebbene non sia resa manifesta in artefatti tangibili e non sia sempre e del tutto traducibile in un linguaggio verbale. Due tappe imprescindibili, rispettivamente negli studi filosofici e antropologici, hanno segnato una svolta radicale verso l'elaborazione teorica alla base dell'assunto secondo cui non c'è danza senza una forma dinamica di archivio e nemmeno danza senza una forma di memoria che la preceda e la sostenga.

La prima tappa consiste nella transizione decisiva dalla funzione meramente pragmatico-amministrativa dell'archivio a quella di fonte della memoria collettiva, ovvero dall'auto-documentazione del suo produttore all'analisi dello storico che nulla ha che fare con la sua istituzione. Nello specifico, in *Archeologia del sapere*, Michel Foucault ha prodotto un passaggio significativo dalla natura istituzionale (statica) a quella procedurale (dinamica) dell'archivio, introducendo l'idea che l'archivio non sia un oggetto, un edificio o una destinazione, bensì «la legge di ciò che può essere detto, il sistema che governa l'apparizione degli enunciati» (Foucault 1971, p. 150) e dunque il «sistema generale della formazione e della trasformazione degli enunciati» (Foucault 1971, p. 174). Questa prospettiva teorica ha stimolato in particolare gli studiosi di danza in quanto la coreografia è un sistema dinamico di trasmissione e di trasformazione o un sistema archivistico-corporeo in grado di trasformare gli enunciati. E viceversa, se la coreografia è assimilabile a un archivio, è evidente che quest'ultimo va pensato come un dispositivo per agire, non solo come un luogo per custodire

(Lepecki 2016, p. 43). In questa transizione il documento ha assunto un ruolo fondamentale nella produzione del discorso storico.

Lo spostamento dell'asse di attenzione dall'istituzione archivio alla pratica storiografica generata dalle teorie di Foucault ha messo in discussione lo statuto del documento che è stato considerato fondamentale nella produzione del discorso storico e che include anche il corpo, ripensato come un luogo di sedimentazione e archiviazione di saperi poi trasmessi ad altri. È stato infine riconosciuto il fatto che anche le persone che entrano in un archivio per svolgere un lavoro di ricerca contribuiscono a loro volta ad aggiornare i documenti che vi sono custoditi animandoli attraverso la loro presenza corporea e la loro esperienza percettiva. Arlette Farge sostiene a questo proposito che chi lavora in archivio si sorprende spesso a evocare questo viaggio descrivendolo come «un tuffo, un'immersione o un annegamento» (Farge 1989, p. 10).

Un contributo decisivo alla formazione di un pensiero scientifico attorno al movimento corporeo e alla sua capacità di archiviare forme di sapere e pratiche culturali non consegnate alla documentazione scritta, è certamente quello offerto dall'etnologo francese Marcel Mauss. Nel suo saggio *Le tecniche del corpo*, Mauss ha dimostrato come le varie tecniche del corpo o "atti tradizionali efficaci" (dalla corsa al mangiare, dal dormire al danzare) siano plasmate dalla cultura, sebbene siano vissute come naturali (Mauss 1936). La proposta di Mauss di un "archivio di tecniche corporee" implica che il corpo è un deposito, e dunque un archivio, della storia del movimento. Ogni tecnica corporea, cioè, ha una forma specifica e come tale è acquisita e tramandata, così come l'esperienza del corpo è indissolubilmente legata al suo contesto sociologico e al vissuto emotivo e psichico di chi la esegue. La danza, nello specifico, si è rivelata agli sguardi informati dalle teorie di Mauss come una tecnica corporea e una riserva di gesti e movimenti incorporati, che possono essere rintracciati, riattivati e rinnovati quando vengono trasmessi, reincorporati e ricevuti (Baxmann 2007). L'introduzione del concetto di tecnica del corpo ha aiutato a esplorare il ruolo dei danzatori nella conservazione della conoscenza collettiva e della memoria, la loro trasmissione e la loro accessibilità.

### **L'effimero non si addice alla danza**

La metafora del "corpo-archivio" veicola l'idea che la materialità del corpo può essere intesa come un insieme di documenti capaci di suggerire significati che vanno oltre la dimensione fisica e custodiscono le tracce di un sapere remoto e al tempo stesso in costante trasformazione. Sebbene sia largamente diffusa tra gli artisti e gli studiosi, questa metafora non è sempre utilizzata in modo pertinente e rischia di perdere efficacia o mettere in moto politiche culturali controverse (Franco, Nordera

2010, p. 28). Un esempio è il modo in cui l'idea del corpo-archivio ha sostanziato le strategie promosse dall'Unesco fin dagli anni '90 del Novecento per salvare dall'oblio alcune forme originali o antiche di sapere comunicate tramite pratiche di incorporazione (Crary, Kwinter 1992; Csordas 2003; Grechi 2010). Antropologi ed etnologi hanno rilevato un problema di metodo in queste strategie di salvaguardia delle forme immateriali del sapere (tra cui la danza), che miravano a preservare il bagaglio di esperienze dei maestri, senza tenere conto del carattere costruito e frammentario della loro stessa memoria (Kischenblatt-Gimblett 2004). Una nuova sensibilità per la tutela non tanto dei corpi-archivio, quanto dei processi di trasmissione della cultura immateriale è sempre più al centro dei dibattiti teorici e delle politiche culturali e sta cambiando il modo in cui pensiamo di preservare e tramandare un patrimonio coreutico.

Se dunque, come afferma Derrida, la struttura dell'archivio e i metodi di archiviazione determinano la natura stessa di quanto è archiviato e del sapere che può essere prodotto (Derrida 1996), la danza e la performance, proprio per la loro originale capacità e possibilità di archiviare pratiche e saperi, possono contribuire alla concezione di nuove tipologie di archivi e all'esplorazione di nuove forme di conoscenza.

Lo studio dei processi di incorporazione ha gettato anche nuova luce su come danza e performance non siano da ritenere costitutivamente effimere, semmai degli avamposti da cui indagare la tensione tra la retorica dell'effimero, che ha pervaso la cultura della danza occidentale, e la sua storiografia. È assodato, infatti, che la danza e la performance abbiano «una modalità di permanenza, ma questa permanenza si collochi nell'ordine della differenza» rispetto alla dimensione materiale dei documenti d'archivio (Pontremoli 2018, p. 59). La metafora del corpo-archivio è espressione di questo orizzonte teorico.

Oggi, immersi come siamo in un'epoca che è stata definita del "post-effimero" (Franko 2018, p. 7), consideriamo la danza come una pratica di incorporazione, capace di lasciare tracce che la memoria può conservare nel corpo e che la storia può registrare nei suoi discorsi. L'osservazione di questi processi può fornire una comprensione alternativa e complementare rispetto ai documenti scritti relativi a una tradizione, una tecnica o un pezzo di danza. Diana Taylor ha teorizzato la nozione di «repertorio» nelle pratiche performative della memoria culturale come controparte vitale della nozione di «archivio» in quanto, al contrario degli oggetti d'archivio considerati stabili, le azioni contenute nel repertorio sono tramandate in presenza e pertanto sono soggette a una costante trasformazione (Taylor 2003, p. 19-21). Malgrado l'impostazione eccessivamente dicotomica, questa proposta ha nutrito gli studi di danza insieme ai concetti affini introdotti da Joseph Roach, ovvero che i

movimenti espressivi sono delle riserve mnestiche (Roach 1996) e da Inge Baxmann, secondo cui il corpo è un luogo della memoria e il movimento (e la danza) una forma di archiviazione (Baxmann 2005).

Infine, la questione del repertorio (di un danzatore, di una compagnia o di un teatro), vale a dire l'insieme delle opere coreografiche iscritte nel corpo di uno o più individui o gestite da un'istituzione, è concettualmente legata alla questione del canone (culturale, letterario, artistico), a sua volta considerato una sorta di archivio per eccellenza. Sulla scia delle ricerche condotte da Aleida Assmann, negli studi di danza si è radicato l'assunto secondo cui la memoria culturale, che custodisce e riproduce di continuo il capitale culturale di una società, riciclandolo e riaffermandolo, preserva il passato come presente sotto forma di canone e dunque a partire da un principio di esclusione, mentre la memoria culturale, detta significativamente anche "memoria-archivio", preserva il passato come passato e coincide con il modello dell'archivio, ovvero una meta-memoria in grado di preservare ciò che è stato dimenticato (Assmann 2008).

Il corpo (danzante) è ritenuto, in definitiva, un archivio e un luogo di memoria, e il movimento corporeo uno strumento per archiviare le tracce del passato e rendere condivisi i processi di stessi di archiviazione. Derrida ci segnala che il concetto di traccia è «coestensivo all'esperienza del vivente» dal momento che la traccia esiste solo se è esistita un'esperienza (Derrida 2014, p. 59). Da questa prospettiva, tutto può essere traccia, non solo quanto è scritto o registrato, ma anche ciò che facciamo, i nostri gesti: in queste azioni c'è sempre un rimando a un altro, a un altro momento o a un altrove. Se però non c'è archivio senza traccia, non tutte le tracce sono un archivio in quanto «un archivio presuppone non solamente una traccia, ma che essa sia controllata, organizzata e posta politicamente sotto controllo» (Derrida 2014, p. 59). L'archivio, in altre parole, inizia là dove la traccia si organizza e si seleziona, e laddove una traccia scompare, lascia traccia della sua stessa sparizione. E ciò vale tanto per gli archivi materiali quanto per gli archivi mnestici, perché il lavoro della memoria consiste nel selezionare, economizzare e interpretare le tracce. È costitutivo della traccia, dunque, il fatto di potere essere persa, cancellata, di poter svanire ed essere distrutta proprio come un archivio. Inoltre, è nell'atto stesso che fa sì che la traccia sia archiviata – un atto frutto di una volontà di selezione - che altre tracce vengono lasciate all'oblio, escluse e dunque cancellate. In questo consiste la violenza dell'archiviazione che Derrida ha definito «il mal d'archivio». Ne consegue la necessità di costruire un'ontologia diversa per il modo in cui la traccia resta, vale a dire «al di là di qualsiasi ontologia» (Derrida 2014, p. 49). I nuovi approcci metodologici messi in campo dagli studi di danza e della performance aiutano a leggere le tracce di sapere custodite nei

corpi e con esse a rendere nuovamente significativo quanto la storiografia occidentale ha troppo a lungo relegato ai margini del concetto di cultura.

### **Archiviare altrimenti**

Che gli archivi siano monumenti in cui il potere si ri-configura di continuo è un dato assodato e ribadito dalle prospettive teoriche che ne hanno indagato le origini e i meccanismi di funzionamento, da Michel Foucault a Michel de Certeau, da Arlette Farge a Jacques Derrida a Wolfgang Ernst (Foucault 1971; De Certeau 2006; Farge 1989; Derrida 1996; Ernst 2002). La visione foucaultiana del processo di archiviazione come di un sistema di costruzione del sapere che trasforma simultaneamente passato, presente e futuro è andata arricchendosi degli approcci teorici che hanno inquadrato l'archivio come uno spazio di realtà - in quanto il passato e il presente vi convivono - e di possibilità - in quanto il futuro potrebbe illuminare parte di quanto contiene (Thurner 2013, p. 241). In *Le futur antérieur de l'archive*, Derrida afferma che l'archivio è il fondamento di ciò che può essere detto in futuro del presente una volta che questo sarà divenuto passato e pertanto «è una questione dell'avvenire, e [...] del futuro anteriore» (Derrida 2002, p. 47). In altre parole, non essendo l'archivio una questione del passato e del futuro è sostanzialmente «una responsabilità per domani» (Derrida 1996, p. 48). La natura paradossale dell'archivio consiste, quindi, in questo suo essere, da un lato, il luogo deputato a preservare il passato, e dall'altro, oggetto delle trasformazioni attivate nel presente dall'esperienza di chi entra in contatto con i materiali che vi sono custoditi, alterando inevitabilmente questo spazio e i significati che ha generato fino a quel momento.

Nelle arti visive è andata diffondendosi una certa «pulsione archivistica» come l'ha definita Hal Foster (Foster 2004, p. 3) a cui fa eco la «volontà di archiviare» (Lepecki 2016, p. 32), secondo l'espressione introdotta da Lepecki per definire (differenziandola dalla pulsione) la tendenza crescente nella danza e nell'arte della performance a dialogare con opere e tradizioni del passato. Queste proposte di danzatori e coreografi stanno disegnando il perimetro del *reenactment* (di danza), reso in italiano come rimessa-in-azione (Pontremoli 2016, p. 30). A differenza della ricostruzione che mira a riportare in scena un pezzo del passato dopo averne raccolto e organizzato tutte le fonti documentarie recuperabili, e che dunque mira a restituire il passato nel presente, il *rimettere-in-azione* offre un accesso al patrimonio e ai repertori di varia natura, attualizzando un'opera coreografica e rendendo manifesta la relazione tra le molteplici temporalità in atto, ovvero passato, presente e futuro. Il *rimettere-in-azione*, dunque, non propone l'illusione dell'autenticità e interroga semmai questa categoria insieme alla nozione di tradizione. Mark Franko ha affermato che laddove il ricostruttore mette distanza tra sé e il passato basando la sua operazione sulla

documentazione materiale, chi opera nel *reenactment* si avvicina al passato tramite il corpo-archivio, ma se ne distanzia consapevolmente grazie a un'operazione di straniamento e con un preciso disegno drammaturgico (Bénichou 2015; Franko 2018). Gli artisti che si misurano con la rimessa-in-azione di opere del passato - non di rado ospitate all'interno di spazi museali e gallerie - hanno offerto approcci che Lepecki ha definito «attivi» e «generativi» al materiale storico (Lepecki 2016, p. 33). Mossi più dal desiderio di esplorare in/con questi pezzi del passato delle possibilità inesplorate di una tradizione che da sentimenti nostalgici, questi artisti non mirano a contrastare un presunto fallimento della memoria culturale. Ciò che li spinge a confrontarsi col passato, suggerisce Lepecki, è piuttosto la consapevolezza che nel rimettere-in-azione la danza non vi è distinzione fra archivio e corpo in quanto «il corpo è archivio e l'archivio un corpo» (Lepecki 2016, p. 8). Non diversamente dal lavoro in archivio, il *reenactment* è dunque frutto dell'intreccio fra spazio-tempo dell'archivio così come fra spazio-tempo dell'archiviazione, e produce pertanto una spazializzazione del tempo e di una temporalizzazione dello spazio.

Per via della loro potenziale carica politica sovversiva nei confronti degli archivi (intesi come istituzioni e dunque come espressione del potere) e delle narrazioni storiche strutturate attorno alla linearità temporale e a un giudizio teleologico, i *reenactment* di danza e della performance possono sfociare in forme di conoscenza alternativa, definite da Rebecca Schneider come una «contro-memoria» o una «ri-documentazione» (Schneider 2001, p. 106). In questo senso, la pratica del *reenactment* sembra poter attuare pienamente la visione di Aleida Assmann secondo cui l'archivio va pensato come «un ufficio oggetti smarriti» per quello che non serve più o che non è compreso nell'immediato, una sorta di magazzino delle occasioni perdute e delle opzioni alternative e delle opportunità non utilizzate (Assmann 2008, p. 106). Non sono pochi gli artisti che mettono questa modalità operativa a servizio di nuove visioni e riscritture in scena della storia della danza e i loro progetti sono il sintomo evidente della ribellione all'autorità implicita nella struttura e nella funzione dell'archivio, che, selezionando, catalogando e disponendo i materiali che custodisce, ordina il nostro patrimonio culturale, ovvero cosa è degno di essere ricordato e cosa, invece, va consegnato all'oblio. Per le soluzioni che consente di adottare di fronte a tradizioni o patrimoni coreutici sottoposti al vincolo del diritto d'autore, spesso eccessivamente ostacolanti per chi non è direttamente inserito nella filiazione con un pezzo di danza o il suo creatore, il *reenactment* si sta profilando sempre più come una pratica capace di riconfigurare anche sul piano teorico il nostro approccio con la storia della danza e con il modo in cui sono state canonizzate e tramandate le genealogie di maestri e allievi (Franco, Nordera 2010; Bénichou 2015; Wehren 2016; Launay 2017 e 2018; Franko 2018).

Questo modo di fare/pensare alla storia (della danza) fa eco alle teorie della storiografia che stanno rimettendo in discussione i regimi di storicità, ovvero le categorie di passato, presente e futuro attraverso cui intratteniamo e organizziamo - in modo più o meno consapevole - la nostra esperienza del tempo (Hartog 2010). Da questa prospettiva storiografica, oggi siamo immersi in un "regime di presentismo" che implica una nuova concezione della temporalità oltre la linearità e la causalità delle narrazioni moderne. Il passato, dunque, persiste nel presente, e l'oggetto della ricerca storica non è più il passato, inteso come irrimediabilmente perduto, bensì la «storia come processo continuo» (Runia 2006, p. 8; Tamm 2015). Jan Assmann, nominandola "mnemostoria", ha definito questa tendenza come uno sguardo non tanto sul passato in quanto tale, ma soltanto su quello che è ricordato e dunque su quello che lascia traccia nella ricezione. Questo passato è recepito nel presente, e vi si annida, lo abita come un fantasma proprio perché nel/dal presente è «modellato, inventato, reinventato e ricostruito» (Assmann 1997, p. 9). Infine, l'archivio, essendo un efficace mediatore tra storia e scrittura e un territorio fertile per elaborazioni teoriche sulla storia, secondo le tendenze postmoderne della storiografia è uno spazio dinamico e aperto all'analisi e da cui l'analisi prende vita. In questo senso può essere considerato come una metafora del fare storia (Thurner 2013, p. 241).

Passato, presente e futuro si intrecciano anche nei meccanismi di ricezione di uno spettacolo di danza o di un'opera coreografica che trasformano ciascuno dei loro spettatori in un testimone, traduttore e depositario di quello che è accaduto in sua presenza. Proprio per il loro ruolo di partecipanti attivi, gli spettatori sono sempre direttamente coinvolti nello sviluppo della performance, oltre che esteticamente ed eticamente responsabili della co-archiviazione dei resti performativi delle opere coreografiche. Per questa ragione possono anche essere considerati dei co-autori dello spettacolo e della traccia che rimarrà, nonché narratori di storie elaborate a partire da questa esperienza e condivise oltre lo spazio-tempo della performance. I loro corpi costituiscono pertanto un'altra forma di archivio nomade della danza, che comprende sia ciò che si disperde nel tempo e nello spazio, sia le molte dinamiche possibili con i corpi dei danzatori. Il corpo (dei danzatori e degli spettatori) in definitiva non è un archivio, ma la sua funzione può essere descritta come quella di un archivio che attiva e alimenta le relazioni tra corpo, coreografia, performance e pubblico, arricchendo i discorsi possibili sulla storia della danza.

Ciò che resta delle danze del passato può diventare infine materiale d'archivio (inteso come il luogo istituzionale di organizzazione e conservazione di documenti...) tra le resistenze di chi, mosso da manifesta "archiviofobia", contesta l'esistenza stessa di questa istituzione in quanto altererebbe e trasformerebbe la presunta essenza

originaria della danza, e l'entusiasmo di chi, al contrario, contribuisce alla "archiviofilia" diffusa del nostro tempo, spinto dalla sopravvalutazione delle possibilità di registrare, annotare e digitalizzare le tracce dei corpi danzanti.

### L'autrice

Susanne Franco è ricercatore presso l'Università Ca' Foscari Venezia. Ha pubblicato numerosi studi e traduzioni sulla danza moderna e contemporanea e la metodologia della ricerca. Con Marina Nordera ha curato *Dance Discourses. Keywords in Dance Research* (Routledge, 2007) e *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia* (UTET Università, 2010). Ha diretto la collana "Dance for Word/Dance Forward. Interviste sulla coreografia contemporanea" (L'Epos 2004-2011). Attualmente coordina l'unità di Ca' Foscari per il progetto europeo "Dancing Museums. The Democracy of Beings" (2018-2021) ed è principal investigator del progetto di ateneo "Memory in Motion. Re-membering Dance History" (2019-2021). Come curatrice di eventi e workshop di danza ha collaborato con Hangar Biccocca (Milano), la Fondazione Querini Stampalia (Venezia), Palazzo Grassi (Venezia) e la Lavanderia a Vapore-Fondazione Piemonte dal vivo (Torino).

e-mail: susanne.franco@unive.it

### Riferimenti bibliografici

Assmann, A 2008, 'Canon and Archive', in A Erll & A Nünning (eds), *A Companion to Cultural Memory Studies*, Walter de Gruyter, Berlin, p. 97-107.

Assmann, J 1997, *Moses the Egyptian: The Memory of Egypt in Western Monotheism*, Harvard University Press, Cambridge, MA – London.

Baxmann, I 2007, 'The Body as Archive. On the Difficult Relationship Between Movement and History', in S Gehm, P Husemann, K von Wilke (eds), *Knowledge in Motion. Perspectives Artistic and Scientific Research in Dance*, transcript Verlag, Bielefeld, p. 207-215.

Baxmann, I 2005, *Der Körper als Gedächtnisort*, in *Deutungsräume*, Kieser, München, p. 15-35.

Bénichou, A (ed) 2015, *Recréer/scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et choré-graphiques contemporaines*, Presses du réel, Dijon.

Brandstetter, G 2007, 'Dance as Culture of Knowledge. Body Memory and the Challenge of Theoretical Knowledge', in *Knowledge in Motion. Perspectives Artistic and Scientific Research in Dance*, in S Gehm, P Husemann, K von Wilke (eds), *Knowledge in Motion. Perspectives Artistic and Scientific Research in Dance*, transcript Verlag, Bielefeld, p. 37-48.

Crary, J & Sanford, K (eds) 1992, *Incorporations*, Zone, New York.

Csordas, TJ 2003, 'Incorporazione e fenomenologia culturale', in U Fabietti, *Corpi*, «Annuario Antropologia», n. 3, p. 19-42

de Certeau, M 2006, *La scrittura della storia*, Jaca Book, Milano.

Derrida, J 2002, *Le futur antérieur de l'archive. Questions d'archives*, Imec, Paris.

Derrida, J 1996, *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*, Filema, Napoli.

Derrida, J 2014, *Trace et archive, image et art*, INA-impr., Bry-sur-Marne.

Ernst, W 2002, *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*, Merve Verlag, Berlin.

- Farge, A 1989, *Le goût de l'archive*, Seuil, Paris.
- Foster, H 2004, 'An Archival Impulse', «October», n. 110, p. 3-22.
- Foucault, M 1971, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano.
- Franco, S & Nordera, M (eds) 2010, *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Utet Università, Torino.
- Franko, M (ed) 2018, *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, New York, Oxford University Press.
- Grechi, G 2010, *La rappresentazione incorporata. Una etnografia del corpo tra stereotipi coloniali e arte contemporanea*, Bonanno, Acireale.
- Hartog, F 2010, 'Historicité/régimes d'historicité', in C Delacroix, F Dosse, P Garcia, N Offenstadt (eds), *Historiographies, II: Concepts et débats*, Gallimard, Paris, p. 766–71.
- Launay, I 2017, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après I*, CND, Pantin.
- Launay, I 2018, *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après II*, CND, Pantin.
- Kirshnblatt-Gimblett, B 2004, 'Metacultural Production', in *Intangible Heritage*, «Museum International UNESCO», n. 1-2, p. 53-54.
- Lepecki, A 2016, 'Il corpo come archivio: volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze', in *Mimesis Journal. Scritture della performance*, n.1, p. 30-52.
- Manoff, M 2004, 'Theories of the Archive from Across the Disciplines', in *Portal: Libraries and the Academy*, n. 4, p. 9-25.
- Mauss, M 1950, 'Les techniques du corps', in *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris.
- Pontremoli, A 2018, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma.
- Ricoeur, P 2003, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano.
- Roach, J 1996, *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*, Columbia University Press, New York.
- Schneider, R 2001, 'Resti performativi', in V Gravano, E Pitozzi, A Sacchi (eds), *B.Motion. Spazio di riflessione fuori e dentro le arti per- formative*, Costa&Nolan, Milano, p. 13-30.
- Runia, E 2006, 'Presence', in *History and Theory*, vol. 45, n. 1, p. 1–29.
- Tamm, M 2015, 'Afterlife of Events: Perspectives on Mnemohistory', in *Afterlife of Events: Perspectives on Mnemohistory*, Palgrave Macmillan, London, p.1-23.
- Taylor, D 2003, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham, p. 19-21.
- Taylor, D 2010, 'Save As... Knowledge and Transmission in the Age of Digital Technologies', in *Imagining America*, n. 7, <https://surface.syr.edu/ia/7>.
- Turner, C 2013, 'Leaving and Pursuing Traces. 'Archive' and 'Archiving' In Dance Context', in *Dance (and) Theory*, transcript Verlag, Bielefeld.
- Wehren, J 2016, *Körper als Archiv in Bewegung. Choreographie als historiographische Praxis*, transcript Verlag, Bielefeld.



Gaia Clotilde Chernetich

## **Il corpo-archivio nelle politiche della memoria: il caso di Pina Bausch**



### **Abstract**

In questo articolo, rendo conto di alcune riflessioni riguardanti l'impostazione della mia ricerca dottorale basata sullo studio del funzionamento della memoria e della trasmissione delle conoscenze che è in corso dal 2009, anno della morte della coreografa Pina Bausch, presso la Fondazione Bausch e presso la compagnia di danza del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. In particolare, mi soffermo sul modo in cui la nozione di "corpo-archivio" si è articolata e ha preso corpo nel corso del mio studio. Da un lato, ho potuto osservare questa nozione all'opera nei danzatori e negli ex danzatori della compagnia che ho intervistato (Beatrice Libonati, Antonio Carallo, Marigia Maggipinto, Aida Vainieri, Cristiana Morganti, Damiano Ottavio Bigi), dall'altro, invece, ho fatto esperienza io stessa del funzionamento di questa nozione, soprattutto nelle fasi antropologiche e etnografiche della ricerca, di cui in questo scritto esplicito alcuni aspetti riguardanti per esempio il rapporto tra le diverse dimensioni temporali, la memoria e l'archivio.

In this article, I take into account some reflections regarding the setting up of my doctoral research based on the study of the functioning of memory and the transmission of knowledge that has been underway since 2009, the year of the death of the choreographer Pina Bausch, both at the Bausch Foundation and at the dance company Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. In particular, I dwell on the way in which the notion of "body-archive" has articulated and taken shape during my study. On the one hand, I was able to observe this notion at work in the dancers and ex dancers of the company I interviewed (Beatrice Libonati, Antonio Carallo, Marigia Maggipinto, Aida Vainieri, Cristiana Morganti, Damiano Ottavio Bigi), and on the other hand, I experienced myself the functioning of this notion, especially in the anthropological and ethnographic phases of research, of which in this paper I explicit some aspects concerning for example the relationship between the different temporal dimensions, memory and the archive.



Negli anni tra il 2015 e il 2017 ho avuto l'opportunità di condurre il mio progetto dottorale sugli usi e sulle modalità di trasmissione della memoria nella danza contemporanea attraverso una ricerca sul campo. Ho infatti potuto osservare e assistere, praticamente in tempo reale, alla messa in opera di alcune politiche di conservazione della memoria e di trasmissione del repertorio adottate dalla

Fondazione Bausch e dalla compagnia del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch in seguito alla morte della coreografa, avvenuta improvvisamente il 30 giugno 2009.

Accolta presso la Pina Bausch Foundation, ho condotto la mia ricerca a Wuppertal, cittadina tedesca della regione della Ruhr che ospita le sedi di entrambe le istituzioni legate al nome di Pina Bausch.

Nel momento in cui stavo mettendo a fuoco alcuni aspetti del progetto di ricerca e le modalità di raccolta delle fonti utili per il mio studio, facendo la spola tra la teoria e la pratica della ricerca sulla danza, e mettendo quindi in azione io stessa - in soggettiva - il concetto di "corpo-archivio", ho potuto costruire le mie ricerche osservando direttamente la cosiddetta "memoria vivente" di Pina Bausch in azione, osservandola agire come motore tanto nelle progettualità del nascente archivio Bausch quanto nella sala prove dell'ex cinema Lichtburg, dove ho assistito ad alcune sessioni di prova e in particolare a quelle per il riallestimento dello spettacolo creato nel 2001, *Àgua*.

Negli studi sulla danza, la decostruzione della retorica dell'effimero ha ordinato le conoscenze sulla relazione tra memoria e storia che vive incorporata nei danzatori.

I gesti perduti hanno ispirato ricerche etnologiche, storiche e artistiche, che a loro volta hanno portato alla progettazione di nuove strategie di conservazione della danza incentrate sull'idea che il corpo fosse un archivio vivente e la danza un luogo della memoria (Franco, Nordera 2010, p. XXIX)

Per un insieme di concomitanze (figlie di eventi traumatici e non, ma in ogni caso capaci di sfiorare sia la storia politico-culturale occidentale contemporanea sia la cultura scientifica e artistica), anche al di là degli studi sulla danza il campo di studi legato al tema degli archivi ha visto un importante sviluppo avviando un'analisi dei propri prodotti, da un lato, e dei propri processi, dall'altro. Gli archivi, infatti, sono studiati oggi non solo come oggetti dediti alla conservazione di lasciti e patrimoni, ma anche come luogo di pratiche intersoggettive e come modelli prospettici di osservazione del mondo e della storia, di cui l'arte è parte integrante.

A questo proposito, l'archivio della Fondazione Bausch è un caso piuttosto emblematico. Nato nel 2009, contemporaneamente alla Fondazione e immediatamente dopo la scomparsa della coreografa, l'archivio Bausch è stato proprio impostato in modo da essere fulcro di una serie molto ampia di attività volte a salvaguardare sia un insieme eterogeneo di documenti materiali (scenografie, costumi, materiali a stampa, video, fotografie, oltre ai diritti d'autore delle coreografie stesse) sia le tracce della memoria delle coreografie del repertorio. Inoltre, l'impostazione di questa istituzione è basata anche sulla possibilità di espandere la memoria di Pina Bausch in futuro: come è accaduto nel mio caso, lo sviluppo di nuovi documenti e nuove fonti viene incoraggiato e auspicato in modo da arricchire il fondo memoriale - inteso nella sua accezione più ampia - di nuovi punti di vista. Questa espansione serve

anche per agevolare le ricerche future oltre ad aumentare le possibilità di sopravvivenza stessa del repertorio Bausch, un repertorio fortemente segnato dalla presenza dei propri interpreti tanto che oggi si tende a ricordare i lavori di Pina Bausch proprio attraverso l'impatto che ebbero sul pubblico gli interpreti cosiddetti "originali" o "originari" degli spettacoli. Questi danzatori, uomini e donne che hanno partecipato alle diverse fasi di creazione, sono oggi non solo i "possessori" dei ruoli scritti su misura per loro dalla Bausch, ma i *passeurs* di una memoria incorporata e stratificata nel corso di decenni, che necessita di non perdersi e di essere trasmessa alle nuove generazioni.

L'archivio Bausch è dunque un archivio di grandi dimensioni (esso comprende oltre trentasettemila documenti) che, attualmente, ancora non è pienamente accessibile al pubblico. Programmaticamente, tuttavia, l'archivio Bausch intende porsi come «laboratorio per il futuro» (Wagenbach 2014) proprio perché sin dalla sua apertura ha previsto di poter coinvolgere i membri e gli ex membri della compagnia nelle proprie attività. Proprio in questa prospettiva di indagine della memoria intangibile si è iscritta anche la mia ricerca, che non ha solamente avuto direttamente a che fare con i materiali conservati nell'archivio, ma che ha fatto dell'archivio, come concetto ancor prima che come luogo fisico, il fulcro di una ricerca sull'eredità di Pina Bausch. In particolare, ho lavorato anche su dei casi in cui la messa in relazione di passato e futuro era temporaneamente andata perduta a causa, per esempio, di allontanamenti di alcuni danzatori della compagnia avvenuti per ragioni personali, professionali o semplicemente per questioni anagrafiche.

L'archivio, oggetto di continue e profonde revisioni concettuali, è stato adottato, nel mio caso, quale lente di osservazione volta a estrarre nuovi spunti su elementi del presente o del passato: in questo modo esso è legato al corpo, e alla sua dimensione intersoggettiva che si è espressa nella ripresa di relazioni altrimenti divenute distanti, nell'incontro, nella raccolta di dati, nella conservazione di ricordi funzionali a comprendere quale relazione vi sia, oggi, tra il passato e il presente dell'universo che esiste oggi attorno al nome di Pina Bausch.

A Wuppertal, la dimensione laboratoriale della memoria è un nodo di interesse centrale: essa è perlopiù affidata ai collaboratori che possono ancora offrire delle testimonianze dirette. Queste persone, che non sono solo i danzatori e le danzatrici, sono considerate veri e propri archivi viventi che, avendo a lungo incorporato le coreografie o lavorato a contatto con Pina Bausch, possono assumersi oggi il ruolo di numi tutelari della possibilità di una *Nachleben* di questo universo artistico. Durante le prove degli spettacoli, ancora oggi è grazie specialmente a tutti loro, e solo in parte grazie al supporto del video, se è possibile continuare a trasmettere le coreografie del repertorio Bausch alle nuove generazioni di danzatori nel contesto della compagnia

del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch o di altre compagnie che acquisiscono nei propri repertori degli spettacoli precedentemente danzati unicamente dalla compagnia di Wuppertal. Ciò che è interessante osservare, e che è in linea con molte delle pratiche correnti riguardanti la memoria delle arti dal vivo che si sta facendo via via più inclusiva rispetto a tutti i soggetti che vi partecipano, anche il pubblico degli spettacoli ha iniziato a essere coinvolto in questi processi, per esempio attraverso progetti volti a raccogliere testimonianze legate alla memoria della visione degli spettacoli, a volte attraverso la metodologia della storia orale. La dimensione laboratoriale dell'archivio, potremmo dire, è resa possibile proprio dalla versatilità del corpo-archivio, disponibile a partecipare sia al reperimento e alla raccolta di nuove narrazioni, sia alla catalogazione e alla diffusione di quelle già esistenti (attraverso laboratori di danza, mostre, interviste, ecc.), già riemerse oppure latenti, che possono "approfittare" delle progettualità specifiche per essere attivate e rimesse in circolazione.

Un altro aspetto che merita di essere sottolineato riguarda le modalità di organizzazione e di accesso all'archivio Bausch. Come segnala Susanne Franco:

Ponendosi come un dispositivo per la costruzione del sapere che privilegia, sulla scia di Foucault, le fratture della storia e le incongruenze della memoria rispetto alla linearità e continuità delle grandi narrazioni, questo archivio dà vita alla rappresentazione di una tradizione coreutica in cui la proliferazione delle tracce e la polifonia delle voci convive con la centralità tuttora indiscussa della figura di Bausch (Franco 2014, p. 108).

La fase antropologica ed etnografica del mio progetto dottorale ha avuto dunque per obiettivo l'osservazione, da un lato, ma anche, dall'altro, la progettazione e la costruzione delle fonti su cui io stessa ho successivamente potuto basarmi per la concezione e la stesura del mio studio. Insieme alla Fondazione, ho cercato di creare le condizioni affinché potesse emergere una prospettiva di ricerca e di interesse comune, che servisse allo stesso tempo gli obiettivi della Fondazione, quelli della compagnia di danza, ma anche i miei di dottoranda. Questo processo è stato complesso, ma ha portato piuttosto rapidamente alla messa a fuoco di un terreno di dialogo tra la mia postura di studio e quella della Fondazione Bausch, concentrata in quel momento a mettere in luce il carattere dinamico, multiforme e divulgabile della memoria della coreografa e delle sue opere. Un percorso di conoscenza reciproca, basato su incontri e scambi approfonditi di conoscenze e di visioni, ha avviato un processo di creazione e di raccolta di documenti sonori da me organizzato e curato; ovvero, una serie di conversazioni realizzate seguendo la metodologia della storia

orale, registrate dal vivo e in videoconferenza insieme ai membri e agli ex-membri di origine italiana che hanno fatto parte della compagnia diretta da Pina Bausch nel periodo tra il 1973 e il 2009: Beatrice Libonati, Marigia Maggipinto, Antonio Carallo, Aida Vainieri, Damiano Ottavio Bigi, Cristiana Morganti. Nel presente articolo, che è nato in un momento in cui la mia ricerca dottorale ancora non era conclusa, non intendo occuparmi del contenuto delle interviste, né entrerò nello specifico della metodologia con cui sono state create, ma mi concentrerò sul modo in cui la nozione di corpo-archivio si è articolata nel mio percorso di studio e nella ricerca sul campo, interfacciandosi con l'attualità della ricerca sulla memoria, nello specifico sulla memoria della danza, e di quella sugli archivi.

Negli ultimi decenni gli studi sulla memoria della danza e, più in generale, gli studi sulla memoria culturale, non hanno smesso di registrare una costante crescita. Come ha osservato Dmitri Nikulin, questo fermento potrebbe essere dovuto al fatto che la memoria appartiene alle esperienze più quotidiane e più comuni, ma allo stesso tempo alle più intime e significative (Nikulin 2015, p. 3). L'orizzonte disciplinare che riguarda la memoria è plurale e molto vasto, ma tutte queste ricerche, legate a una prospettiva che include lo studio delle forme e degli usi della corporeità, occupano insieme al tema degli archivi un posto centrale nelle politiche culturali, in quelle museali e, non di meno, nella pratica artistica delle arti sceniche e visive. Il concetto di archivio, inoltre, ha contestualmente espresso una dinamica espansiva, includendo maggiormente i processi artistici e corrispondendo sempre di più all'evoluzione di quanto ha scritto Michel Foucault: egli ha argomentato come l'archivio non sia né un luogo, né un sistema di schedatura e nemmeno una biblioteca, ma un «sistema generale della formazione e della trasformazione degli enunciati» (Foucault 2009, p. 172). Quello che le interviste che ho via via raccolto testimoniano, sul piano dei contenuti, è un'impossibile separazione negli intervistati tra ciò che attiene alla dimensione corporea/artistico-coreografica da ciò che riguarda, invece, la dimensione socioculturale/personale. In questo senso, ho potuto osservare il concetto di corpo-archivio all'opera notando come questo si muova in una dimensione temporale multipla: all'azione di rimembrare il passato fa eco il presente di chi racconta, e viceversa. Le risposte che le mie domande hanno suscitato, rendono verbali esperienze relativamente alle quali è molto difficile separare la sfera personale e intima da quella pubblica, la sfera artistica da quella culturale e politica. Se da un lato la dimensione "corporea" è risultata essere l'effetto di un presente sempre vitale, e in quanto tale capace di affacciarsi nel passato, dall'altro, la dimensione "archivistica" delle danzatrici e dei danzatori che ho intervistato si è dimostrata come quella parte che si pone in relazione diretta con il futuro, sia delle coreografie di Pina Bausch sia della loro storia. Il rapporto tra passato e futuro sembra bilanciarsi, quasi sempre,

attorno alla percezione e alle modalità con cui ciascuno abita il proprio presente: raramente ho avuto conferma, nei racconti emersi, di uno sguardo particolarmente specifico sul passato cui non corrispondesse una visione altrettanto attenta, e forse chiara, del futuro. Sembra dunque, una pluridimensionalità temporale riguardante la nozione di corpo-archivio quando questa emerge ed è all'opera; essa attinge contestualmente dal passato (l'oggetto da ricordare), avendo luogo nel presente (il momento in cui il ricordo, la traccia, appare e si dispiega nel discorso) in funzione del futuro (per la trasmissione della conoscenza, e del ricordo). La prima caratteristica, dunque, che ho potuto rilevare è proprio quella che descrive la nozione di corpo-archivio innanzitutto come un concetto aperto che definisce il luogo d'incontro di dimensioni memoriali e quindi anche temporali diverse. Essa fa eco a quelli che Pierre Nora definiva *lieux de mémoire*, ovvero fulcro dell'opposizione tra memoria e storia, tra ciò che attiene alla sfera del ricordo personale e la narrazione pubblica che, di questo, è stata fatta nel corso del tempo. Allo stesso modo, il corpo-archivio dei danzatori di Wuppertal è non di meno un *lieux de l'oubli*, ovvero quello spazio che definisce l'assenza oppure, talvolta, il desiderio di dimenticare.

Una dimensione che nella mia ricerca dottorale ha assunto una decisiva centralità è quella dell'intersoggettività, propria a qualsiasi pratica archivistico-corporea e di trasmissione. Da questo deriva oggi la messa in discussione e l'aggiornamento del rapporto che intercorre - nel fare ricerca - non solo tra i soggetti o tra gli oggetti, ma anche tra soggetto e oggetto di studio. Si tratta di un rapporto che in alcuni casi, come in quello del caso da me affrontato, tende a coincidere, sfumando così i confini tra il soggetto che attiva l'azione del ricordare e l'oggetto stesso del ricordo, ciò che viene volta per volta rimembrato. In questo modo, nel soggetto che incorpora la memoria, e che entra così in dialogo diretto con la storia poiché in esso la memoria si attiva, si esprime una dimensione documentale che testimonia e tiene traccia del passato, ma è anche capace di rilanciare le conoscenze acquisite e di rinnovare, eventualmente, i discorsi della storia stessa impartendo un andamento dinamico alle narrazioni, ai processi culturali e agli oggetti stessi della ricerca. La nozione di corpo-archivio è emersa, dunque, in questo frangente. Il saggio di André Lepecki, *Il corpo come archivio*, ha certamente rappresentato per gli studi sulla danza - e non solo - una proposta di evoluzione di un concetto formalizzato attraverso l'estensione alla dimensione corporea delle fondamentali teorie formulate da Michel Foucault sul rapporto tra archivi, memoria e conoscenza (Foucault 2009; Lepecki 2016).

Nella sua precarietà costitutiva, nei punti ciechi della percezione, nelle indeterminazioni linguistiche, nei tremori muscolari, nei lapsus di memoria, nei sanguinamenti, negli accessi di rabbia e nelle passioni, il corpo come archivio

sostituisce e devia la nozione di archivio lontano da quella di deposito di documenti o di ente burocratico preposto all'amministrazione (o alla cattiva amministrazione) «del passato». [...] emerge una instabilità senza fine come costitutiva di quel particolarmente trasformativo, particolarmente performativo «archivio senza archivio, là dove, improvvisamente indiscernibile dall'impressione della sua impronta, il passo di Gradiva parla da solo!», per usare le parole di Derrida, dove archivio e danza si fondono in una compossibilizzazione. Il corpo come archivista è una cosa. Il corpo come archivio è affatto un'altra. Il progetto [della Tolentino] compie un intrigante corto circuito di ogni sorta di preconconcetto a proposito di cosa sia un documento, rivelando nel contempo cosa un corpo potrebbe da sempre essere stato: un corpo può già da sempre essere stato nient'altro che un archivio. (Lepecki 2016)

Nel mondo contemporaneo, globalizzato e sempre più immateriale a causa del progresso della digitalizzazione, il fenomeno della moltiplicazione degli archivi è stato talmente intenso e decisivo che si è arrivati, almeno in Occidente, a supporre l'esistenza di una vera e propria "archivio-mania", un'espressione che sembrerebbe mostrare un versante meno luminoso delle pratiche e delle politiche della memoria. Secondo la studiosa Suely Rolnik, infatti, questo fenomeno sarebbe conseguente a manovre geo-politiche del mondo dell'arte originanti soprattutto dai contesti latino-americani che tra gli anni Sessanta e Settanta si sono dovuti confrontare duramente con la questione dell'assenza, diventando per questa ragione particolarmente sensibili al tema dell'archiviazione e a quello della memoria immateriale dei corpi (Rolnik 2012). In realtà, in tutto il globo e al di là di ogni specifico momento della storia sociopolitica novecentesca, il fenomeno principale è stato quello di un vigoroso ampliamento e di una diversificazione dell'estensione del discorso relativo agli archivi e alla memoria, ai loro usi e al loro funzionamento, dinamiche che fanno capo, sovente, alla qualità sempre più intersoggettiva degli archivi.

L'archivio ha quindi definitivamente cessato di esistere esclusivamente in quanto nozione statica, univoca e polverosa, specifica delle ricerche orientate alla raccolta e allo studio degli oggetti e dei soggetti del passato: l'archivio oggi è, invece e innanzitutto, un laboratorio e uno spazio di indagine che investe interamente non solo la riflessione sul tempo e sulle sue dimensioni, ma anche sul corpo e sulle sue pratiche all'interno e a proposito di esso. In questo senso, l'archivio Bausch di cui ho fatto esperienza diretta è un archivio concepito secondo una logica attuale, piuttosto aperta alla sperimentazione. Anche se in questo momento vi è ancora uno sbilanciamento tra la sua dimensione "laboratoriale", già ampiamente sperimentata sotto varie forme, anche museali, e la sua dimensione puramente archivistica che ancora registra un'accessibilità fortemente limitata. Tuttavia, se da un lato è vero che i materiali

d'archivio non sono disponibili al pubblico, dall'altro non bisogna dimenticare che proprio l'archivio Bausch ha dato vita e ha fornito i materiali utili per l'allestimento della prima mostra monografica dedicata a Pina Bausch e alla sua compagnia - *Pina Bausch und das Tanztheater* - che è stata allestita per la prima volta alla Bundeskunsthalle di Bonn nel corso del 2016 e, successivamente, alla Bundeskunsthalle im Martin-Gropius-Bau di Berlino.

Come premesso, una delle specificità del concetto di corpo-archivio sembra essere quella di poter fare continuamente la spola tra la teoria e la pratica della conoscenza, della memoria e della loro trasmissione. In particolare, è proprio la danza che - come disciplina di studi e come ambito artistico - ha permesso di mettere a fuoco come la cosiddetta "retorica dell'effimero", storicamente associata alle arti sceniche e alle pratiche corporee, trovi nel concetto di corpo-archivio un punto di svolta fondamentale. Nel corpo, centro di messa in pratica e di analisi delle dinamiche memoriali e di trasmissione delle conoscenze, è insita una capacità di ricordare che non è ascrivibile alla forma "deposito" dell'archivio vero e proprio. Piuttosto, la memoria corporea è quella "funzionale", ovvero in divenire, che traccia un dialogo costante tra le informazioni incorporate e quelle che, invece, attengono al tempo e all'identità (Assmann 2014). Le culture che si sviluppano dalle pratiche legate all'uso e al movimento del corpo, sono espressione di una memoria mediata dall'incorporazione delle conoscenze. Di per sé, come osservano nei propri studi Aleida e Jan Assmann, studiosi di riferimento sulla memoria in campo umanistico internazionale, la memoria non è una metafora del passato, ma una metonimia basata tra un soggetto "che ricorda" e un oggetto "ricordante" (Assmann J 2008, p. 111). Per tenere viva la memoria, per cercare nei propri oggetti delle tracce che possano entrare nella narrazione della storia, gli studiosi pongono ai propri oggetti domande vive, ovvero domande che possano trasformare il linguaggio della ricerca in un'eredità di conoscenza la cui caratteristica principale sia quella di porsi come un elemento che, in quanto tale, vive e agisce proprio poiché in movimento. Come scrive Cécilia Suzzoni parlando dell'eredità dell'antichità:

Si nous voulons que cet héritage reste vivant d'*avoir été*, il faut que nous posions aux morts des questions de vivants. [...] Ouvrir l'héritage, le faire respirer autrement, c'est faire de notre *maintenant* un *maintenant* de plusieurs millénaires. [...] (l'héritage) n'attend pas que nous l'enregistrons dans « une mémoire de papier », ou dans l'écran noir et plat de nos machines ; enfin, pas seulement. Il attend que nous lui donnions

notre temps, c'est-à-dire notre désir ; et le désir, comme on sait, n'est pas dans les lieux, il est dans le temps. (Suzzoni 2017, p. 90)<sup>1</sup>

Nel corpo-archivio risiede quindi la possibilità di un pensiero democratico sul corpo e sul tempo, che riunisce storia e memoria, collettivo e individuale. L'eredità di Pina Bausch, alla luce del corpo archivio, per la prima volta si dischiude, aprendosi verso quell'esterno che per lungo tempo non ha avuto accesso a nessun materiale se non a quanto fosse visibile sui palcoscenici dove la compagnia, nel corso degli anni, ha portato i propri spettacoli. In quanto democratico, il corpo-archivio è un elemento che richiede la presenza di un'osservazione quanto più attenta e di un pensiero critico, nonché di una costante negoziazione che sia il più possibile consapevole, in modo che lo stesso oggetto osservato da due momenti diversi storici si possa confrontare con possibilità e opportunità di lettura anche diametralmente opposte senza temere l'emergere di contraddizioni. Il corpo-archivio può dunque essere, per l'universo di Pina Bausch, tra le ragioni della spinta verso una dinamica di rinnovamento continuo, caratterizzata da una vis critica sempre accesa e da un pensiero potenzialmente sempre pronto e disponibile ad adottare un nuovo punto di vista. Dell'intersoggettività di questi processi è proprio - potremmo dire - un intento trasformativo, che passa attraverso la piena accettazione del carattere eterogeneo delle soggettività coinvolte nel processo di trasmissione. Confrontandomi con i danzatori intervistati, non ho potuto evitare di considerare il rischio di una dinamica di transfert psicanalitico, soprattutto dovuto al fatto che molti di loro non solo prendevano la parola "pubblicamente", ma anche che per la prima volta a volte proprio si trovavano a verbalizzare le proprie esperienze con l'occasione delle nostre approfondite e ripetute conversazioni. La ricerca di una certa solidarietà all'interno degli scambi non esclude la possibilità che nascano e si sviluppino comunque nel tempo attriti, tensioni o disaccordi. Laddove è possibile verificare un punto di vista, una conoscenza o una narrazione dominante, quasi sicuramente si troverà anche - in altri soggetti - una posizione difensiva. Il ruolo della ricerca nell'ambito degli archivi del corpo, allora, può essere quello di provare a mediare questo rapporto, cercando di aumentare le zone di trasparenza, e trasformando in esplicite le narrazioni che nascono implicite, quale è stata quella di Pina Bausch e del suo Tanztheater. Cercando di captare i meccanismi di autorappresentazione collettiva nei confronti dell'esterno si dovrebbe poter fare in modo che l'accezione singolare di corpo-archivio possa propendere il più possibile

---

<sup>1</sup> Traduzione a cura dell'autrice.: Se vogliamo che questa eredità resti viva del suo *essere stata*, bisogna che poniamo ai morti delle domande dei vivi. [...] Aprire l'eredità, farla respirare diversamente, significa fare del nostro *adesso* un *adesso* di più millenni. [...] (l'eredità) non aspetta che noi la registriamo in «una memoria di carta», o nello schermo nero e piatto delle nostre macchine; non solamente. Essa aspetta che noi gli diamo il nostro tempo, ovvero il nostro desiderio; e il desiderio, si sa, non è nei luoghi, ma nel tempo.

verso la pluralità, affinché questa divenga, a suo modo e come è stato possibile per me nella ricerca condotta intorno al caso di Wuppertal, una prassi il più possibile trasversale e condivisa.

Di particolare interesse in questo senso è il punto di vista dell'antropologo Tim Ingold, che nei suoi scritti mette in relazione il rapporto tra antropologia, etnografia e arte. Innanzitutto, Ingold spiega come la ricerca sul campo non rappresenti, in se stessa, la certezza che da una ricerca emerga qualche forma di conoscenza. La mia ricerca in Germania e negli altri luoghi dove ho incontrato i danzatori e le danzatrici che hanno generosamente contribuito al mio studio, mi è servita, infatti, innanzitutto per verificare e migliorare la metodologia che stavo via via costruendo. Oltre a questo, ho potuto situarmi in una prospettiva il più possibile chiara rispetto agli aspetti antropologici (che riguardano ciò che possiamo "conoscere da" una ricerca) e quelli etnografici (ciò che possiamo "imparare su" un oggetto di studio) che sono complementari tra loro nei loro effetti trasformativi e documentativi che agiscono nei riguardi di chi fa ricerca (Ingold 2019, p. 13-17). La ricerca sul campo mi ha permesso di comprendere come il mio studio fosse in realtà molto diverso e molto distante da una semplice raccolta di dati su cui lavorare successivamente, al rientro a casa. Al contrario, nel corso delle settimane e dei periodi che ho trascorso a Wuppertal la mia osservazione ha fatto la spola molte volte tra interno ed esterno, tra osservazione partecipante e altri momenti in cui era necessario, invece, che una distanza mi separasse, in qualche modo, dall'esperienza che stavo affrontando. Questo paradosso, ci informa Ingold, «non fa altro che ribadire il dilemma esistenziale insito nella definizione di umanità che sta alla base della scienza normale» (Ingold 2019, p. 20), ovvero il paradosso per cui per "vedere" un oggetto dobbiamo prima porlo a una certa distanza dagli occhi.

La dimensione pratica della ricerca sul campo è quella in cui, probabilmente, la funzione del corpo-archivio del ricercatore e della ricercatrice si rende più manifesta: ne parla Ingold, indirettamente, quando introduce l'esempio de «la danza dell'*animacy*» con cui spiega quale tipo di interazione si può costruire tra oggetti di studio animati, ricercatori, metodologie e strumenti:

[...] se ammettiamo che nel far volare un aquilone il pilota danza con l'aria, tale danza non può essere una danza dell'*agency*. Può essere soltanto una danza dell'*animacy*. E in questa danza, il pilota e l'aria non interagiscono, ma corrispondono. L'aquilone stabilisce infatti una corrispondenza tra i movimenti animati del pilota e le correnti del mezzo aereo nel quale egli o ella sono immersi. Non è l'aria a essere necessaria perché il pilota interagisca con l'aquilone; è piuttosto l'aquilone a essere necessario perché il pilota corrisponda con l'aria. [...] i movimenti corporei precisi e

attenti dell'operatore da una parte, e i flussi e le resistenze del materiale dall'altra, rispondono l'uno all'altro in contrappunto. Come in ogni danza, questo movimento non va letto letteralmente [...] ma come un movimento in cui i danzatori si alternano nel guidare ed essere guidati [...]. Nella danza dell'*animacy*, la cinestesia corporea si intreccia in un contrappunto con il flusso dei materiali, all'interno di un campo di forze inclusivo e morfogenetico. (Ingold 2019, p. 170-171)

Quello che Ingold intende affermare è che la componente materiale di un oggetto di indagine e l'azione necessaria ad attivarlo sono due dimensioni che possono intrecciarsi fino a diventare indistinguibili, e quindi capaci di produrre conoscenza. Ciò che ho potuto esperire in prima persona, con i miei testimoni e nel rapporto con la Fondazione Bausch, è proprio questo incontro tra la mia dimensione esperienziale pregressa insieme a quella di quel momento - ovvero l'agire del mio corpo, col suo portato di memoria - e la materialità di un oggetto di studio fatto di tante tipologie diverse di oggetti, ovvero fatto di elementi d'archivio veri e propri, memorie personali, ricordi e dimenticanze, incontri e movimenti. Tra tutti questi elementi per me è stato importante potermi muovere tra un "essere dentro", compenetrando e partecipando completamente alla componente di *animacy* - cioè alle qualità degli esseri animati che Ingold contrappone a *agency* - e prendendone anche le distanze. Come in una ricerca antropologica vera e propria, in cui chi studia va all'incontro di una comunità, è stato fondamentale, affinché la relazione con la Fondazione e con i danzatori potesse decollare, che loro sentissero, in un certo senso, come io potessi essere "una di loro". Questa percezione si è basata sulla condivisione di un linguaggio, verbale e corporeo, che ha fatto leva anche sulla mia esperienza pratica del teatro e della danza, che è servita probabilmente per assicurare i miei interlocutori circa la possibilità che il dialogo potesse svilupparsi al sicuro da incomprensioni e a partire dalla conoscenza condivisa di uno stato mentale e corporeo che definisce "l'essere danzatore". Questo mi ha permesso di immergermi tanto nella realtà di Wuppertal quanto nelle relazioni con la Fondazione e con i danzatori dall'interno: posso quindi affermare di aver fatto esperienza, direttamente e concretamente, della nozione di corpo-archivio nella mia ricerca. Ora che il tempo inizia a determinare una distanza da quelle esperienze e che la temperatura dell'emozione per aver avuto un'opportunità così importante ha iniziato a scendere, è giunto il momento di osservare, e di restituire tramite la scrittura la mia ricerca di corpo-archivio in azione intrecciando memoria, dati raccolti e studio.

## L'autrice

Gaia Clotilde Chernetich, dopo gli studi in Francia, ha ottenuto un dottorato di ricerca europeo all'Università di Parma in co-tutela con l'Université Côte d'Azur. La sua ricerca dottorale sulle politiche della memoria e sulla trasmissione delle conoscenze presso il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch è in corso di pubblicazione presso Accademia University Press. Nel 2019 ha ottenuto un assegno di ricerca presso l'Università Ca' Foscari di Venezia per il progetto europeo "Dancing Museums 2. The democracy of beings". Lavora come dramaturg, scrive per riviste e ha collaborato a progetti di alta divulgazione della cultura della danza e del teatro.

e-mail: gaiaclotilde@gmail.com

## Riferimenti bibliografici

Assmann, A 2014, *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna.

Assmann, J 2008, Communicative and Cultural Memory, in *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, eds. A. Erll & A. Nünning, Berlin, New York, p. 109-118.

Foucault, M 2009, *L'archeologia del sapere*, BUR, Milano.

Foster, SL 1995 (ed), *Choreographing history*, Indiana University Press, Bloomington.

Franco, S 2014, 'Archiviare il futuro. I lasciti di Pina Bausch e Merce Cunningham', in *Danza e Ricerca*, pp. 97-111.

Franco, S, Nordera, M 2010, *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Utet, Novara.

Ingold, T 2019, *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Lepecki, A 2016, Il corpo come archivio, in *Mimesis Journal*, 5, 1, p. 30-52.

Martin, R 1995, 'Agency and history: The Demands of Dance Ethnography', in *Choreographing history*, Foster, SL, Indiana University Press, Bloomington, pp. 105-115.

Nikulin, D (ed) 2015, *Memory: a history*, Oxford University Press, Oxford, New York.

Rolnik, S 2012, Archivomanie, in *Rue Descartes*, 76, 4, p. 102-112. doi:10.3917/rdes.076.0102. [25/05/19]

Suzzoni, C 2017, L'héritage des Anciens : déconstruire, jusqu'où ?, in *Hériter, et après ?*, ed. J. Birnbaum, Gallimard, Paris, p. 73-91.



Annalisa Piccirillo

## Danzare/Archiviare. Corporeità mediterranee in con-tatto



### Abstract

Attraversando la complessa cartografia mediterranea, nella congiunzione storica e geopolitica contemporanea, si assiste all'emergere di nuove configurazioni coreografiche che traducono in atti poetici la tensione politica dell'oggi. Navigando idealmente il Mediterraneo, strategica zona reale e immaginaria di azione e resistenza performativa, l'archivio diventa un dispositivo di ricerca per nuove forme di corporeità che abitano/danzano la drammaticità di questo mare. Il contributo mira a comporre un breve esercizio archivistico per recuperare, trasmettere e annunciare le potenzialità di "con-tatto" che avvengono tra le corporeità mediterranee. Il tatto/l'atto di toccare diventa il "senso" privilegiato per comprendere e archiviare una nuova modalità sensibile di abitare la regione Euro-mediterranea, e, insieme, per manifestare il desiderio di coreografare nuove pratiche di ospitalità.

Trespassing into the complex Mediterranean cartography, in the present historical and geopolitical conjuncture, new choreographic configurations emerge, translating the current political tension in poetical performance acts. Crossing the Mediterranean as a real and imaginary space of intervention for the activism and experimentation of contemporary performance practitioners; the archive serves as a dispositive for researching new forms of corporeality. The paper aims to compose an archival exercise in order to retrieve, transmit and disseminate examples of "con-tacts" between the Mediterranean corporealities. Touch/Touching here becomes the privileged 'sense' for understanding, and archiving, alternative sensorial modes of inhabiting the Euro-Mediterranean region, and manifest the compelling desire of choreographing new practices of hospitality.



Toccare scuote e fa muovere.  
J. L. Nancy

Il tatto, infatti, prende parte a tutte le nostre percezioni sensoriali [...]  
Toccare o essere toccati, riguarda un'intimità che non può essere raggiunta con la  
mano.  
L. Irigaray

Sollecitata ad illustrare il moto del mio pensiero sul e con lo strumento "archivio", desidero formulare, in questo spazio di condivisione, un esercizio di "con-tatto". Tenterò di tracciare le relazionalità – le azioni e reazioni, i ritmi e i tocchi di

corrispondenza – che avvengono tra le memorie delle corporeità che danzano sullo sfondo della creatività mediterranea.

Strategica zona di resistenza politica e performativa, il Mediterraneo è oggi, più che mai, un luogo di disposizione critica che reclama la nostra partecipazione alla regione e al suo discorso. I transiti di morte e di speranza di migliaia di migranti, di contro alle strategie di contenimento culturale, militare e politico attuate della Fortezza Europa, conducono alla consapevolezza che il migrante contemporaneo, il cui corpo è dichiarato illegale negli atti politici e giuridici della democrazia europea, e la cui storia è stata negata e repressa, «non è semplicemente un rifugiato politico e economico; esso/essa genera un'interrogazione ontologica» (Carriello, Chambers 2016, p. x). Lo studioso Iain Chambers, esperto di politiche culturali del Mediterraneo, riflette sulla necessità di «trasferire l'opera d'arte dallo status immobile di oggetto alla forza attiva e soggettiva di una disposizione critica. Siamo invitati a pensare meno all'arte e più con l'arte» (Chambers 2012, p. 3); nel seguire l'urgenza di una simile pratica di pensiero, questa scrittura desidera allora “pensare con” le soggettività danzanti che, nella differenza delle proprie *technè* corporali, attualizzano in atti poetici la tensione politica dell'oggi, invocano un bisogno di lucidità, di confronto, di incontro – cioè proprio di contatto – tra coloro che partecipano e assistono alla performatività drammatica che accade entro e fuori i confini del Mediterraneo.

In tal senso, alcuni interrogativi aprono, senza alcuna pretesa di concludere, la questione. Cosa accade quando si esplora il contatto critico tra l'Altro/a, il corpo del migrante, e quello del cittadino europeo che, dalla sponda opposta, assiste alle immagini mediate delle tragiche traversate? Come approcciare questi “incontri”, spesso vissuti come “scontri” identitari, senza ri-performare le distanze generate dalla retorica discorsiva di matrice coloniale? Quali esempi di sopravvivenze artistiche testimoniano la coreo-politica del Mediterraneo; con quali gesti o sensi esse si manifestano sulla scena del contemporaneo?

Nel tentativo di rispondere, navigo idealmente il Mediterraneo; attraversando la teoria critica postcoloniale, gli studi della danza contemporanea e il pensiero che sostiene la scrittura femminile, presenterò alcuni esempi-frammenti di lavori coreografici. Le sperimentazioni attivate dalle memorie corporee, che traversano questo mare, si trasmettono nell'*a-venir*, nel tratto differito e caratterizzante della danza – un'arte creativamente dislocata come i corpi che la generano, sempre tesa, protesa o attesa a ritornare, sempre prossima al tocco dell'archiviazione.

### **Danzare/Archiviare/Toccare**

Negli interstizi decostruttivi di una metodologia «febbrile», che affetta anche l'interpretazione discorsiva del dispositivo archivistico applicato all'evento danza – il

«mal d'archivio» della danza (Derrida 1996) –, scelgo di danzare, io stessa, tra il concreto e il metaforico. L'archivio svolge la sua funzione materiale di spazio devoto alla conservazione e alla trasmissione di storie e di narrazioni corporali frammentate; al contempo, esso risuona immateriale, è una «questione», nelle parole di Jaques Derrida, che risponde alla domanda dell'avvenire: «È una questione di avvenire, la domanda dell'avvenire stesso, [...], di una promessa e di una responsabilità per il domani. L'archivio se vogliamo sapere quello che avrà voluto dire, lo sapremo soltanto nel tempo a venire» (Derrida 1996, p. 48). La potenzialità annunciativa, messianica, sempre aperta e dinamica, di ciò che conserva l'archivio, s'intreccia alla propensione archivistica della danza, e quindi all'osservazione o consultazione dello "spazio" in cui essa si manifesta: il corpo. Come Christina Thurner meglio afferma, infatti, è il luogo-corpo che si erge a spazio di realtà e possibilità archivistica mai statico e sempre in processo (Thurner 2013, p. 242).

Il corpo come archivio conserva, dissemina e trasmette il riverbero del proprio movimento culturale, politico e poetico attraverso lo strumento coreografico. La coreografia, la scrittura che incide la memoria corporale, pertanto coinvolge le formulazioni discorsive di tutte le corpo-realtà fino a diventare attivatore di pensiero critico e di revisione storica, come già Susan Leigh Foster annunciava nel 1996 (Leigh Foster 1996). Nel 2014, secondo Jenny Joy, il coreografico – ancor più in questa particolare congiunzione storica di crisi e precarietà culturale, politica e climatica – s'offre ad esercizio di concettualizzazione mobile. Il coreografico invita a ripensare l'orientamento del corpo-realtà, posiziona se stessi in relazione all'Altra/o, in una scena che include e anticipa un destinatario/a; quindi, contro la significazione linguistica e la rappresentazione virtuosistica, «the choreographic [...] is about contact that touches even across distances» (Joy 2014, p. 1)<sup>1</sup>.

L'articolazione tra la danza e l'archiviazione delle azioni, dei moti e delle tracce corporali lasciate e inseguite, tra la memoria fisica del corpo danzante e quella visiva di colei/colui che assiste, vuole qui attualizzarsi nel tentativo di un breve esercizio archivistico e compositivo, tale per cui si collezionano le forme d'iscrizione coreografica di una particolare sensibilità e declinazione gestuale: il tatto. Tatto come traccia sensibile delle relazioni tra i corpi, i linguaggi e le memorie con-divise delle identità culturali mediterranee; tatto come richiamo a un sapere incorporato che si conserva e si distrugge, ritorna, rigenera e trasforma; tatto come qualità di movimento dislocato e differito nelle scritture della differenza corporale in circolazione nel Mediterraneo.

Nel comporre una coreo-poetica dei tocchi, inscritta ed esposta dalle identità danzate, non posso fare a meno di consultare brevemente, come frammenti dal mio corpo-archivio, le voci e i pensieri che hanno guidato le mie riflessioni sul tocco e sulla

---

<sup>1</sup> Trad.: «il coreografico [...] è il contatto che tocca attraverso le distanze».

dimensione o “questione” del corpo. La coltivazione sensibile del tatto – come senso del sentire il corpo da sé a sé, dal sé all’Altra/o – mi giunge, tra le tante, ma prima fra tutte, da Luce Irigaray. Nel saggio *Elogio del Toccare* del 2013, la linguista e psicoanalista belga intravede nel tatto «il senso che prende parte a tutte le nostre relazioni esistenziali, nonostante la nostra cultura sia dominata dalla vista, dal “guardare a”» (Irigaray 2013, p. 34). Alla supremazia della vista, difatti, Irigaray propone il tatto come modalità di relazione «con» la conoscenza, intesa sia nella costituzione della nostra stessa individuazione, sia della formulazione di relazioni con l’Altra/o.

Ancor più corporeo, e d’ispirazione tattile, si fa il gesto interrogativo del filosofo Jean Luc Nancy, che più volte nelle sue escursioni filosofiche associa l’esercizio del pensiero alla danza<sup>2</sup>: cosa accade quando il corpo espone i suoi confini, le sue tangenze sensibili? Che cosa vuol dire la danza considerata come intensificazione (del) sensibile? Per Nancy, bisogna allora venire alla danza per aprirsi al mondo, per sentir-si, per entrare in con-tatto, «un contatto che non si limita a toccare «non annulla la separazione, tutt’altro», esso designa tutte le forme di rapporto e di spaziamento che si generano tra le molteplici entità corporali (Nancy 2017, p. 17).

L’intento archivistico, che colleziona, raccoglie e mette in relazione i “pensieri” ai “tocchi” coreografici, conduce alla breve analisi di tre esempi performativi, la cui creazione e fruizione si dissemina oltre le architetture fisse del palcoscenico, dello schermo e della rete digitale. Partendo dal “percorso” più vicino, ci si avvicina all’opera di video-danza *Liquid Path* della coreografa italiana Filomena Rusciano che archivia, sulla pelle-schermo, le memorie di speranza della migrante contemporanea, e sceglie di condividerle anche sulla piattaforma del *M.A.M.*, Matri-archivio del Mediterraneo; segue la relazionalità coreografica tra lingue, identità e tradizioni mediterranee documentate nell’operazione “toccante” della compagnia di origini libanesi Cie 7273 in *Tarab*. Infine, navigando l’archivio della rete, l’approdo è verso le nuove potenzialità, aperte, “sconfinanti” e di con-partecipazione coreografica, offerte e riunite in *Open Borders*, un progetto di azione performativa lanciato sui social networks in risposta ai movimenti dei rifugiati in Europa.

## **Percorsi liquidi**

Filomena Rusciano

Nel corso del programma di ricerca dal titolo “Nuove pratiche di memoria: matri-archivi del mediterraneo”, un gruppo di ricercatrici afferenti all’Università degli Studi di

---

<sup>2</sup> Cfr. oltre ai testi qui citati: Nancy JL, Monnier M 2005 *Allitérations, Conversation sur la danse*, Edition Galilée, Paris; Nicita P, Tusa G 2013, *Jean-Luc Nancy*, intervista inedita (Palermo), DVD recording Biennale di Venezia sezione Danza, 2014.

Napoli “L’Orientale”, di cui io stessa ne sono membro, ha teorizzato, e successivamente realizzato, il *M.A.M.*: una piattaforma digitale che raccoglie le documentazioni di varie espressioni estetiche prodotte dalle donne-artiste emergenti del Mediterraneo, e il cui sito web ne testimonia l’evoluzione del lavoro teorico e pratico.<sup>3</sup> Lo spazio digitale del Matri-archivio si erge a dimora di produzione creativa, di azione e di trasmissione, ove archiviare le risposte di un’*agency* femminile altra e con l’Altra, manifesta nelle sperimentazioni delle arti di contro-memoria e di contro-danza (Carotenuto et al. 2017).

Nella sezione *La Mer* del Matri-archivio, dedicata allo slittamento fonetico e poetico delle forme estetiche ispirate alla “madre” e al “mare”, si consulta il corpo-archivio di Filomena Rusciano. La danzatrice e coreografa originaria di Pozzuoli (Napoli) ha abbracciato la vocazione di una nuova logica matri-archivistica donando l’opera di video-danza *Liquid Path* (Rusciano 2013). Questo lavoro immerge lo sguardo del visitatore nelle sovrapposizioni di percorsi sensoriali: il corpo di Filomena si snoda e si scioglie dietro, dentro e fuori, lo schermo vetrato di una bottiglia – il simbolo di memorie marittime – che allunga, riduce, allontana e riunisce, la figura danzante. «Ho indossato l’abito del coraggio, la speranza della migrante che per mare galleggia inquieta come un messaggio stipato in una bottiglia che si allontana su traiettorie incerte.» (Rusciano 2013). Tale premessa annuncia la «coreografia empatica» (Foster 2001) di Rusciano; il suo corpo archivio si schiude per toccare, immaginare e a distanza incontrare, la memoria collettiva di chi vive e assiste alle storie di trauma e di sopravvivenza dei migranti che attraversano il mar Mediterraneo nella speranza di raggiungere le coste europee.

Altri percorsi liquidi si intraprendono quando il corpo-donna danza e trasmigra nella fluidità immaginifica dell’acquarello. In tale migrazione tecnica, anche la differenza sessuale, identitaria e razziale, sembra sfumare; la leggerezza dei tocchi degli acquarelli, gli abbozzi e i profili indefiniti di questi gesti, disegnati e danzanti, invitano a consultare un altro archivio. È qui che si gioca tutto il senso dell’impenetrabilità della danza. Forse è esattamente l’espropriazione del senso-vista, questo non avere accesso visivo, bensì una percezione sensoriale tattile, che permette di far danzare/toccare, colei/colui che osserva, le virtualità che maturano dentro e fuori questo *corpus* liquido, singolare e plurale. I rinvii corporali, che Rusciano poeticamente dissemina oltre l’appartenenza fissa, oltre ogni differenza di genere e di geografia, si archiviano in uno spazio immaginifico dove le alterità si “toccano”. Nella contiguità tra

---

<sup>3</sup> La piattaforma di archiviazione digitale è stata realizzata grazie al finanziamento P.O.R. Campania FSE 2007-2013, Asse IV, Capitale Umano; la ricerca è stata condotta da S. Carotenuto; R. Colavecchio; M. Esposito; B. Ferrara; C. Ianniciello; A. Piccirillo, Dipartimento di Scienze Umane e Sociali, Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”; disponibile al sito [www.matriarchiviomediteraneo.org](http://www.matriarchiviomediteraneo.org).

gesti-tocchi-pensieri, la figura sembra quasi coreografare la voce liquida e corporea di Hélène Cixous, arconte privilegiata di questo matri-archivio, che ha forgiato la parola-gesto «TogetherOtherness» per descrivere l'evento che accade nell'atto della scrittura: un atto-gesto che è già «alterità»; essa implica una con-divisione, una con-partizione e, simultaneamente, comprende in sé un «insieme» per essere esperita o messa in opera (Cixous 2010).



Fig. 1: Rusciano F 2013, *Liquid Path*, 2013, still, © Rinedda.

L'evento di questo gesto filmico ritorna dal passato per ri-vedersi nella promessa del futuro, per cui esso ri-afferma la resistenza, e ri-attiva la sopravvivenza, dell'azione coreografica sullo schermo. La danzatrice conserva la scrittura danzante sulla disposizione archivistica del video, al contempo, la sua memoria corporea richiama, e tocca a distanza, i gesti che continuano a essere in-archiviabili – quelli dei corpi senza nome, divisi e irraggiungibili, dispersi nella necropoli del Mediterraneo.

## **Essere toccati**

Cie 7273

Altri con-tatti tra le corporeità mediterranee accadono e s'incontrano nei movimenti duttili iscritti nel lavoro *Tarab*, della Compagnie Cie 7273, con sede a Ginevra e guidata da Laurence Yadi e Nicole Cantillon (Cantillon, Yadi 2013). La

coreografia è stata firmata nel 2013, dopo una residenza nella città del Cairo, in Egitto, dove il duo ha stabilito un forte legame creativo. Sulla scena dieci corpi, diversi per identità, cultura e fisicità, attivano forme e paesaggi geometrici; all'unisono o in dissonanza le corporeità ondeggiando come le curve della calligrafia araba, come le linee di un tessuto multiforme, come un corpus plurale che cerca di perdersi e di ritrovarsi nell'estasi e nell'armonia del singolare movimento fluttuante. Il lavoro coreografico evoca, sin dal titolo, la tradizione orale della musica araba del *tarab* ovvero l'interpretazione di un testo che genera rapimento estatico.<sup>4</sup> Nell'etimologia del verbo *tariba*, da cui deriva il termine *tarab*, risiede, invero, la capacità di «essere toccato, commosso, provare gioia, piacere, dolore, essere turbato, agitato scosso» (Giolfo 1998, p. 96). Il duo consulta tale qualità sensibile e sonora, per trasferirla al movimento ritmico del corpo. L'improvvisazione e, insieme, la sperimentazione di una tecnica basata sull'esplorazione di dinamiche di ripresa e di ri-generazione del moto ondulatorio, diventa, con il nome *FuittFuitt*, la cifra coreografica della Cie 7273. Se, nella ritualità del gesto, la danza è ripresa o come meglio sostiene Nancy ne *Il corpo dell'arte* «Danzare possiede la sua misura in sé, nell'apertura di una ripresa» (Nancy 2014, p. 77), nella ripresa della danza l'identico non è riprodotto, ma al contrario lo stesso ritorna per riprendersi, rimettendo di nuovo, a nuovo, il gesto e il suono; allora in *Tarab*, il ritorno generativo al gesto, al suono, coincide con un profondo lavoro archivistico. Il movimento *FuittFuitt* sembra, difatti, consultare e trasformare l'ondulazione pelvica tipica della danza del ventre (come viene definita in occidente), quando questa si combina ai movimenti delle anche, tipici dei ritmi urbani del funk, dell'R&B e del rock o al lancio libero nello spazio delle braccia (espediente coreografico utilizzato prima fra tutti nel tip-tap). Tra gli strati delle tradizioni incorporate, si distingue, inoltre, il flamenco – la lingua del tatto per eccellenza – qui spoglia delle note drammaturgiche. La situazione di collettività tipica della *dance floor* si realizza nel *groove* rallentato, mentre, le tonalità della musica *soufi groovy*, si intensificano nelle vibrazioni jazz. Per finire, la ritualità della danza, e della condizione estatica o di trance a cui essa può condurre, si rintraccia quando, durante la performance, il grumo di corpi ad occhi chiusi abbandona il senso della vista, e il sentir-si derivante dello sguardo, per ritrovare il con-tatto, tra e con i corpi, in una dimensione altra.

Nell'operazione esplorativa di *Tarab*, pertanto, i corpi-archivio disseminano sulla scena la molteplicità dei linguaggi, dei suoni e dei gesti mixati e trasmessi nel patrimonio sonoro e performativo del Mediterraneo. Sullo sfondo di questo mare-archivio, le corporeità si toccano e si distinguono, si separano e si riuniscono. La

---

<sup>4</sup> Gli arabi distinguono la figura del cantante (*mughanni*) da quella dell'interprete (*mutrib*): il primo è colui che esegue con la voce una melodia, il secondo è in grado, attraverso una sviluppata tecnica interpretativa e una grande sensibilità artistica, di generare il rapimento nell'estasi del *tarab* (Giolfo 1998).

condivisione del tocco estatico e, insieme, del moto ondoso di questo mare, sembrano richiamare anche la forza politica dell'aggregazione sociale che, come una spinta desiderante, ha innescato i movimenti della "Primavera araba"; moti di gesti in divenire che i coreografi della Cie 7273 hanno interpretato e coreograficamente trasferito sulla propria dimensione corporale dopo averne esperito la contingenza proprio in Egitto. *Tarab* non ha accenti di cesura, il pubblico non comprende quando sta per terminare la performance, non ci sono segni, gesti, suoni che ne annuncino la conclusione – l'esperienza dell'essere toccati persiste. È questa la promessa di un incontro che ritorna, come riprenderà il movimento di protesta liberatorio e in divenire dei corpi dissidenti dei giovani egiziani, la cui rivoluzione politica, sociale e identitaria è ancora da elaborare, e da archiviare, nella comprensione della storiografia contemporanea.

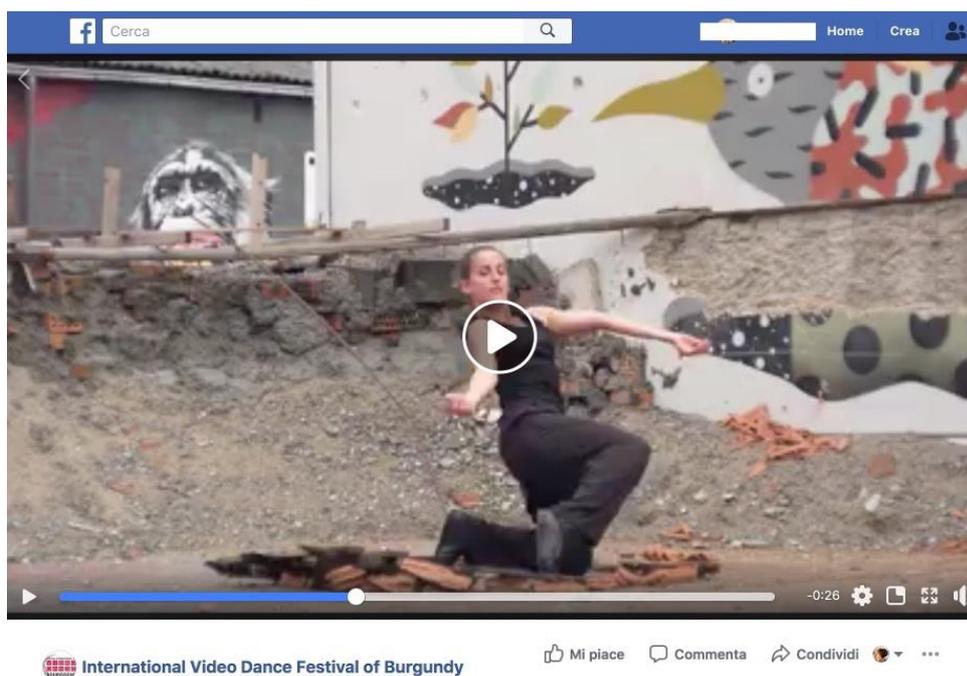
### **I confini aperti**

Progetto lanciato dal Festival International de Video Danse de Bourgogne Annalisa, la linea qui sotto ti serve averla nell'impaginazione dell'articolo? È una tua scelta oppure la possiamo togliere? Certo possiamo toglierla, anche quella sopra che si ripete, grazie!

Ultimo approdo: la danza attraversa i limiti degli spazi teatrali, s'apre all'architettura digitale, e come un rizoma s'irradia oltre i confini della geografia euro-mediterranea. Si consulta, allora, il progetto con-partecipativo di danza sullo schermo dal titolo *Open Borders*, lanciato in rete, nel settembre del 2015, dal festival di video-danza di Bourgogne (Francia), in risposta alla crisi dei rifugiati che, dalla Siria e dal Nord Africa, hanno attraversato i confini dell'Europa. Da ogni angolo del globo, i performer hanno risposto alla chiamata di re-azione e hanno donato un'installazione video di circa 50 secondi, ispirandosi ai concetti di "confine", "inclusione", "asilo" e "solidarietà". Più di sessanta frammenti-video sono stati selezionati ed è stato creato un archivio filmico di circa 1h. Il collage coreografico registra le memorie corporee in itinere, spontanee, che emergono dall'incomprensione, e dalla ricerca di comprensione, di ciò che si muove entro e oltre i confini del Mediterraneo.

Da Grecia, Italia, Spagna, Croazia, Belgio, Ungheria, Svizzera, Germania, Inghilterra, ecc., gli artisti ri-agiscono, e re-agiscono, alle immagini e ai movimenti delle soggettività migranti. Ospitano i gesti di fuga, i passi della speranza, gli atti di rinascita, in-corporano, sentono dentro, e sullo schermo digitale rilasciano, il con-tatto sconfinato e immaginifico dei «corpi stranieri» con altri «corpi estranei» (Nancy 2001, p. 9). Tra i tanti, seleziono il frammento-gesto prodotto in Belgio e realizzato da due giovani donne: Marta (coreografia e danza) proveniente dalla Polonia, ed Eva (video) dalla Spagna. In questo breve solo, senza titolo, la danzatrice, sui confini dello schermo, crea un'altra dimensione circoscritta ovvero disegna sulla terra uno spazio circolare;

sullo sfondo s'intravede una geografia desolata, le rovine di uno spazio urbano ora abbandonato. Nessuna base musicale, solo il fruscio del vento accompagna e partecipa alla danza. La donna agisce e lotta con l'aria che tocca il suo corpo e l'occhio della camera. In questi 45 secondi di sovversione corporale la suggestione è quella di una donna-uccello: una corporeità che senza ali cerca il volo, un'identità femminile che insegue e scrive la sua reazione a ciò che assiste, la sconvolge e la circonda, fino a raggiungere uno stato di libera estensione solo quando, tra miracolo e terrore, essa danza, scrive e vola.



Nonostante la continua definizione di nuovi confini, bordi e frontiere tra i corpi, la danza, come la scrittura, apre lo spazio immaginifico di un'espansione illimitata. Nell'archivio dei tocchi, questo frammento video-coreografico sembra richiamare e ricongiungersi al movimento volatile in-scritto dalla *Prometea* di Hélène Cixous, quando la scrittura – che qui si fa corpo – diventa l'unico atto, terrificante quanto miracoloso, che permette di volare: «Writing is miraculous and terrifying like the flight of a bird who has no wings but flings itself out and only gets wings by flying » (Cixous 1991, p. 27)<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Trad.: «Scrivere è terrificante e miracoloso come il volo di un uccello che non ha le ali, ma si lancia, e nel volo appaiono le ali».



Fig. 2-3: Festival International de Video Danse de Bourgogne, *Open Border Project*, estratto Dance/choreography: Marta Kosieradzka (PL), video: Eva Campos Suarez (ES) prodotto in Brussels, Belgium.

Alla danza-volo segue la stasi. La danzatrice assume una posizione di attesa: con le gambe raccolte al petto e le braccia-chiuse, essa sembra chiedersi e chiederci: e ora cosa accadrà? Qual è il prossimo movimento a-venire, ancora da generare, ancora da registrare? Come lo sentirò? Riuscirò a ospitarlo senza annichilirlo o condizionarne il flusso del movimento? Provo a rispondere e a concludere immaginando, ancora, un dialogo a distanza fatto di corrispondenze sensibili tra gesti e parole toccanti. Cito allora Luce Irigaray che, nel saggio *L'ospitalità del femminile*, incita alla «reciproca ospitalità» (Irigaray 2014, p. 11) a richiamo di una tradizione culturale radicata originariamente nel corpo femminile, ma all'oggi rinnovata fino a trascendere la particolarità della genealogia. L'invito è verso un «sentire» l'ospitalità e l'accoglienza dell'Altra/o non come gesto unilaterale e paternalistico, bensì come scambio reciproco, un con-tatto che genera un nuovo pensiero e linguaggio, etico e politico, sulle fondamenta di un'architettura vitale e spaziale: «Offrire ospitalità significa essere capaci di percepire i limiti del nostro mondo e di aprirlo per fare spazio a ciò che è oltre» (Irigaray 2014, p. 18).

Credo che le architetture devote alla danza, siano esse fisiche, virtuali o digitali, sembrano poter rispondere a questa chiamata di ospitalità reciproca; perché è qui dove si possono rivendicare ancora delle modalità di stare assieme – nella differenza, nelle tensioni, nel riconoscimento –superando a qualsiasi livello la chiusura tra il sé e il sé, e dall'Altra/o da sé. La sfida è reinventare il pubblico, noi stesse, toccare e

ospitare azioni e gesti stranieri – insomma aprirsi, sentirsi, in nuove memorie, per nuovi corpi e nuovi archivi.

### L'autrice

Annalisa Piccirillo è Dottore di Ricerca in “Studi culturali e Postcoloniali del mondo anglofono” e ha scritto una tesi dal titolo “Coreografie disseminate: corpi-archivio della danza femminile”. È stata docente a contratto a.a. 17-18 in “Storia della danza” all’Università degli Studi di Salerno (Campus Fisciano) e Holderlin Guest Professor W/S 16-17 presso il TFM Istitut della Goethe Universitat (Francoforte). Oggi è Assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Scienze Umane e Sociali dell’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, è co-responsabile del Centro Studi Postcoloniali e di Genere e cultrice della materia in “Letteratura Inglese”. Il suo lavoro di ricerca combina gli approcci della critica femminista e postcoloniale alle prospettive decostruzioniste per investigare i linguaggi performativi della contemporaneità. Collabora con artiste e coreografe, e co-cura l’archivio digitale M.A.M. [www.matriarchiviomediterraneo.org](http://www.matriarchiviomediterraneo.org)

e-mail: [annalisa.piccirillo@libero.it](mailto:annalisa.piccirillo@libero.it)

### Riferimenti bibliografici

Cariello M, Chambers I 2016, ‘Editorial/Introduzione’, in *Politics. Rivista di Studi Politici*, 5, 1, vii-xiii, Editoriale A.I.C. - Edizioni Labrys, URL: [www.rivistapolitics.com](http://www.rivistapolitics.com) [1 Giugno 2016].

Carotenuto, S, Ianniciello, C, Piccirillo, A 2017, *Matri-Archivio del Mediterraneo, Grafie e Materie*, Il Torcoliere UNIOR.

Chambers, I 2012, *Location, Borders and Beyond*, CreateSpace, Charleston.

Cixous, H 1991 (1983), *The Book of Promethea*, trans B. Wing, University of Nebraska Press, Lincoln and London.

Heathfield A, Cixous, H 2010, *Writing Not Yet Thought*, Performance Matters Production, URL: <http://www.adrianheathfield.net/project/writing-not-yet-thought/> [2 Dicembre 2016]

Derrida, J 1996, *Mal d’archivio, un’impressione freudiana*, Filema, Napoli.

Foster, SL (ed) 1996, *Corporealities: Dancing, Knowledge, Culture, and Power*, Routledge, London and New York.

Foster, SL 2011, *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, Routledge, London and New York.

Giolfo, M 1998, *Suoni del deserto: la musica nel mondo arabo*, Ananke, Torino.

Irigaray, L 2013, *Elogio del toccare*, il melangolo, Genova.

Irigaray, L 2014, *L’ospitalità del femminile*, il melangolo, Genova.

Joy, J 2014, *The Choreographic*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

Nancy, JL 2001, *Corpus*, Cronopio, Napoli.

Nancy, JL 2017, ‘Rühren, Berühren, Aufruhr’, in M Zanardi, (ed), *Sulla Danza*, pp. 13-26, Cronopio, Napoli.

Nancy, JL 2014, *Il corpo dell'arte*, Mimesis-Imago, Milano.

Turner, C 2013, 'Leaving and Pursuing Traces 'Archive' and 'Archiving' in a Dance Context', in G Brandstetter & G Klein, *Dance [and] Theory*, pp. 241-245, transcript, Bielefeld.

### **Coreografie e Video**

Rusciano, F 2013, *Liquid Path*, 4'. Scenografia, coreografia: Rusciano F; fotografia: Sorrentino G; illustrazione, animazione stop motion: Rinedda; musica: Barone P. Disponibile all'indirizzo <http://www.matriarchiviomediteraneo.org/filomena-rusciano/> (10 Gennaio 2015)

Yadi L, Cantillon N 2013, *Tarab*, 55'. Cast: Bénard L, Cantillon N, Diquero G, Djojokarso S, El Amrani K, Gomez G, Hoyland V, Lopes A, Monetti M, Yadi L; musica: Mantica J; luci: Riou P; costumi: Kondrachina O. Teaser disponibile all'indirizzo <http://cie7273.com/en/projects/tarab.html>. (15 Gennaio 2017)

Festival International de Video-Danse de Bourgogne 2015 *Open Border Project*, Facebook post, Ottobre 2015/Ottobre 2018.

Disponibile all'indirizzo: [https://www.facebook.com/pg/videdanceburgundy/videos/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/videdanceburgundy/videos/?ref=page_internal) (10 Giugno 2016)



Carolane Sanchez

## Corps flamenco : « modernes et anti-modernes, avant-gardistes et traditionnels, rebelles et institutionnels »



### Abstract

Afin de mener une réflexion sur la réévaluation qui s'opère aujourd'hui des traces et archives qui font tradition dans le flamenco, nous tenterons de dépasser la lecture souvent simpliste d'un rattachement identitaire du flamenco aux acceptions restreintes de « populaire » et d'« a-politique ». En effet, l'enjeu de cet article tend à démontrer que ces « corps flamenco » sont par leurs constructions non seulement des « corps-archives », mais aussi des « corps-réseaux », pluriels. Pour envisager une approche historique et esthétique complexe du flamenco, nous effectuerons une étude des circulations de *gestes* et *discours* de ses protagonistes, notamment par une amorce de mise en relief des enjeux de circulations culturelles entre l'Espagne et la France à partir du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à aujourd'hui.

This study aims to reassess the traces left in the archives of Flamenco tradition. This reassessment questions the common simplistic limiting interpretation that identifies Flamenco as being "popular" and "a-political". This article aims to demonstrate how flamenco expression has not only evolved from the transfer of a legacy but has also been fed by a network of different milieus. In order to approach flamenco from a historical and aesthetic standpoint, this study will explore the exchange of gestures and expressive movements propagated by its protagonists, with a particular focus on the cultural flow of artists between Spain and France, from the 19th century until the present day.



Afin de mener une réflexion sur la réévaluation qui s'opère aujourd'hui des traces et des archives qui font *tradition* dans le flamenco par une étude des *discours* et *gestes* que portent ces corps-archives, envisageons de dépasser la lecture souvent simpliste d'un rattachement identitaire du flamenco aux acceptions restreintes de « populaire » et de « a-politique ». En effet, n'est-il pas d'enjeu aujourd'hui d'aborder l'expression flamenco sous le prisme de ses paradoxes, afin de démontrer que ces « corps flamenco » sont par leurs constructions pluriels, et plus ouvertement : « modernes et

anti-modernes, avant-gardistes et traditionnels, rebelles et institutionnels » (Romero 2016) ?

Lorsqu'on se confronte à la culture flamenco, on se heurte aisément aux discours de ses origines renvoyant au *mystère*. À l'image de l'œuvre cinématographique d'Edgar Neville *Duende y misterio del flamenco* (Neville 1952), à Ricardo Molina et son *Misterios del arte flamenco* (Molina 1967), ou encore au projet mairéniste ayant consolidé une certaine façon de comprendre l'idée de *pureté* (Mairena, Molina 1963), envisager une histoire du flamenco semble nous conduire tout droit dans un tunnel obscur, où, tâtonnant, l'air chargé d'une nappe de flottement millénaire, l'archétype du gitan esquiverait au loin son profil. Pour envisager une approche historique et esthétique *complexe* du flamenco, envisageons une cartographie d'une étude moderne des circulations de *gestes* et *discours* de ses protagonistes, notamment par une amorce de mise en relief des enjeux de circulations culturelles entre l'Espagne et la France à partir du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à aujourd'hui. La proposition de notre étude est telle : tenter de cerner davantage ce que nous dit le « corps-archives » -le corps qui revisite les archives-, plutôt que de nous arrêter à ce qu'un usage idéologique de « l'archive » nous a dit des corps (bien que pour en venir au premier il faille interroger le second).

Pour approfondir la notion de « archive » afin de répondre à l'axe proposé par les journées d'études dont l'article est la résultante, si on se réfère à l'héritage de Jacques Derrida et son investiture du terme, l'*arkhé*, renverrait à l'idée de *commencement*, une invitation à penser *là où les choses commencent*, évoquant un « renvoi à l'originnaire, au premier, au principiel, au primitif, bref au commencement » (Derrida 1995, p. 11). Mais de plus, l'*arkhé* renverrait aussi au *commandement*, traduisant le caractère d'autorité de l'archive, ainsi que son principe archontique, son assignation à un lieu. Revenons en dialogue avec cette double lecture étymologique du terme pour étudier la *construction des discours* à partir du processus d'archivage dans le flamenco, faisant par ailleurs lien à cette problématique formulée par Derrida : « À qui revient en dernière instance l'autorité sur l'institution de l'archive ? » (Derrida 1995, p. 53). Nous allons dialoguer avec cette piste réflexive, la transposant au milieu flamenco, en nous demandant quels discours créent autorité sur ces corps flamenco, et en quoi envisager une lecture diachronique de leurs constructions -discours sur les corps- nous conduit à mener une approche biopolitique des « réseaux » au sein desquels ces corps s'imbriquent ?

### **Construction des discours et esquisses d'archivage début XIX<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup>**

Nous pensons qu'on ne puisse appréhender le corps-archive sans la dimension du « corps-politique ». Pour comprendre la construction moderne des discours de

ces corps flamenco, situons notre amorce d'étude à partir de l'impulsion archivistique des collectes de Serafín Estébanez Calderón, publiées sous le titre *Escenas andaluzas* (Estébanez Calderón 1847). À travers ces écrits, ce dernier restitue des informations précieuses quant à la protohistoire<sup>1</sup> du flamenco. L'auteur y évoque le processus de formation des futurs *palos* à l'époque d'un flamenco alors en voie de structuration au milieu XIX<sup>e</sup>. Il détaille la mise en visibilité d'un milieu d'*aficionados* se réunissant en parallèle à la structuration progressive des danses, issues d'un métissage entre traditions locales et cultures musicales, fruit des échanges transculturels dynamisés par le commerce colonial espagnol. Sur le plan intra-territorial, il évoque la naissance d'une esthétique pré-flamenco dans un moment de basculement économique. En effet, à partir du début XIX<sup>e</sup>, l'Espagne abandonne son système seigneurial et voit naître l'émergence d'une bourgeoisie montante. Elle doit dans ce contexte faire face à la gestion difficile de l'exode rural des paysans et la précarisation des nouveaux urbains : andalous, gitans et immigrés. Cette population va avoir tendance à se concentrer dans les ports et c'est au sein de ces carrefours de passage, tavernes, que vont émerger en partie les formes flamenco naissantes. De plus, courant XIX<sup>e</sup>, la terre ibère est aussi traversée par une nouvelle forme de tourisme. Comme l'évoque l'historienne de l'art espagnole Rocío Plaza Orellana dans sa recherche *Le flamenco et les romantiques, un voyage entre mythe et réalité*, un nombre important d'intellectuels allemands, anglais et français voyagent jusqu'en Andalousie à partir du milieu du siècle (Plaza Orellana 1999). À travers leurs récits, et l'intérêt qu'ils vont porter à ces manifestations culturelles locales, ces derniers vont participer à œuvrer à la reconnaissance de leurs formes. Parmi les autres éléments importants concernant la structuration du genre courant XIX<sup>e</sup>, on relève l'apport de Silverio Franconetti, qui, à son retour de l'exil argentin, va impulser les *café cantantes*, une imitation des cafés-concerts à la française, au sein desquels va se consolider le trio guitare-chant-danse, nucléo de la forme flamenco. Silverio Franconetti sera mis en accusation par la suite pour avoir participé à dénaturer le *cante jondo* (chant profond). Antonio Machado Álvarez écrit dans sa *Colección de Cantes Flamencos* : « Les *café cantantes* tueront totalement le chant gitan dans un avenir proche, pendant que Silverio effectue des efforts gigantesques pour le tirer de sa sphère obscure, d'où il n'aurait pas dû sortir pour continuer à se conserver pur et véritable » (Machado Alvarez 1975, p. 81). Federico García Lorca et Manuel de Falla à travers l'initiative idéologique du *Concurso del cante jondo* de 1922, ainsi qu'Antonio Mairena et Ricardo Molina dans les années 1960, sont deux binômes qui se feront relais de

---

<sup>1</sup> La première occurrence du terme « flamenco » connue aujourd'hui nous renvoie à une publication de la presse madrilène de 1853, où selon la source de Sneeuw A. C. tiré de son étude *Flamenco en el Madrid del XIX* (1989), il est fait référence à la transformation de chants andalous interprétés autrement.

cette scission entre l'espace du domestique et l'espace public, cristallisée par l'expression d'une *peur de la perte*, face à la sédimentation menacée d'une authenticité formelle. José Luis Ortiz Nuevo, y voit cependant là une erreur de diagnostic de ces figures, qui serait de n'avoir pas pris de distance avec la mode « légère » qui marque l'époque des *fandangos* au sein des cafés-concerts, le *fandango* étant un style de chant au caractère plus léger, révélateur aussi d'une époque désireuse de divertissement. En effet, l'apparition des *cafés cantantes* s'effectue dans un contexte d'affaiblissement économique de l'Espagne avec la perte en 1898 de ses colonies d'outre-mer.

À la même période, des initiatives ethnographiques vont être entreprises pour répertorier le folklore, dont celles d'Emile Verhaeren et de Darío de Regoyos, qui vont parcourir l'Espagne en effectuant des relevés graphiques et écritures de notes pittoresques de ce qui constituera plus tard le livre *España negra* (De Regoyos, Verhaeren 1899, p. 88). C'est en parallèle à ce processus embryologique d'archivage que Bécquer et Antonio Machado y Álvarez vont se lancer dans la défense de la préservation « des passions déliées, de l'anarchie, de la colère et du pathos, du sentiment terrifié, du nerveux exotique que le flamenco représentait face à un occident industriel, capitaliste, embourgeoisé ». Le flamenco devient le centre névralgique de l'attention des anthropologues évolutionnistes qui voient chez les peuples primitifs d'Andalousie et ses danses « les derniers sauvages d'Occident », « témoignage d'un temps antérieur, innocent, primaire », si bien que face à cette construction idéologique, Demófilo avertira toutefois que « le flamenco est le moins populaire des genres appelés populaires » (Cruces-Roldán 2008, p. 168). Toutefois, fin XIX<sup>e</sup>, les chanteurs gitans et flamencos sont établis comme les principaux protagonistes de cette expression, réels corps-archives à partir desquels on crée de l'*archive* dans un objectif encyclopédiste de compilation de la tradition orale, ce qui se poursuivra début XX<sup>e</sup> avec la série d'enregistrements de Niña de los Peines, accompagnée par Ramón Montoya (Molins, Romero 2007, p. 39). Un intérêt pour le folklore qui n'était, par ailleurs, pas du bon goût de la génération de 98, avec Eugenio Noel, qui, fin XIX<sup>e</sup>, faisait campagne contre le flamenco, les taureaux, et la semaine sainte (Noel 2014, p. 232).

En parallèle à cette structuration intra-territoriale du flamenco qui s'opère par les logiques d'archivages/constructions de discours dans ce basculement du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> : le flamenco s'exporte. La présentation de ses danses et chants lors de l'exposition universelle de Paris en 1900 marque une date phare dans ce phénomène de *co-construction du flamenco par l'ailleurs* (Decoret-Ahiha 2004, p. 317). Ces danses et chants vont être appréciés par Claude Debussy, Maurice Ravel « modifiant chez eux les préjugés qu'ils pouvaient avoir de la musique espagnole, appréciant dorénavant sa

complexité rythmique » (Molins, Romero 2007, p. 38). Début XX<sup>e</sup>, les compositeurs espagnols vont eux aller puiser dans ces émergences populaires. En composant *iberia* (1905-1908), Isaac Albéniz incorpore des *rondeña*, *polo* tout en se nourrissant des musiques et airs de Malaga, Jerez, etc. Le compositeur a légué un héritage classique d'influences populaires dont les propres flamencos s'inspireront par la suite, un phénomène révélateur des enjeux incessants de circulation entre culture classique et populaire qui nourrira la forme flamenco.

### **Circulation entre avant-garde et *lo español* durant le XX<sup>e</sup>**

Le début XX<sup>e</sup> va être marqué par l'intérêt que l'on porte au motif espagnol. En 1904, Picasso déménage officiellement à Paris où « il va vite être considéré comme *l'espagnol* par excellence » (Molins, Romero, p. 38), marquant la manifestation d'un début de relation étroite entre avant-garde et thème populaire hispanique. À partir des années 1910, il commence ses assemblages cubistes, jouant sur la décomposition du motif de la guitare. Le cinéma va aussi prendre part à cette matrice du folklore ibère. Segundo Víctor Aurelio Chomón y Ruiz réalise des films fantastiques, inspirés du cinéma de Méliès, en présentant des thèmes populaires de bandits, gitans, et flamenco dont le film *Superstition andalouse* de 1912 en est une manifestation. En 1915, Charlie Chaplin produit *Charlot joue Carmen*, au sein duquel il parodie la danse flamenco. Une autre œuvre importante de ce début XX<sup>e</sup> est le ballet-pantomime *El amor brujo* de 1915, dont Manuel de Falla est le compositeur, et le livret est signé par María Lejárraga sur un argument de Gregorio Martínez Sierra. Parmi les autres manifestations importantes cristallisant les enjeux de giration autour des thèmes hispaniques, on relève le rôle des Ballets Russes [fig.1] qui arrivent en Espagne à partir de 1916, ce qui va engendrer la collaboration de Serge de Diaghilev et Léonide Massine avec Manuel de Falla dont sera issu *Le Tricorne* présenté à l'Alhambra Theatre à Londres en 1919.

THÉÂTRE MUNICIPAL DE LA GAÏTÉ  
 SQUARE des ARTS-et-MÉTIERs (près des Grands Boulevards) — Métro : Réaumur-Sébastopol

Du MARDI 17 au LUNDI 23 Mai 1921  
 □ □ □

## 7 Soirées de Gala

DES

# BALLETS RUSSES

DE

M. Serge de Diaghilew

---

P R O G R A M M E

1 <sup>re</sup> Soirée. (Mardi 17 Mai)	2 <sup>e</sup> Soirée. (Mercredi 18 Mai)	3 <sup>e</sup> Soirée. (Jeudi 19 Mai)
<b>GALA d'INAUGURATION</b> OISEAU DE FEU CHOUT (LE BOUFFON) <i>Création</i> QUADRO FLAMENCO <i>(Création)</i> DANSES DU PRINCE IGOR	OISEAU DE FEU CHOUT (LE BOUFFON) QUADRO FLAMENCO DANSES DU PRINCE IGOR	TRICORNE PARADE QUADRO FLAMENCO PETROUCHKA
4 <sup>e</sup> Soirée. (Vendredi 20 Mai)	5 <sup>e</sup> Soirée. (Samedi 21 Mai)	6 <sup>e</sup> Soirée. (Dimanche 22 Mai)
SYLPHIDES CHOUT (LE BOUFFON) QUADRO FLAMENCO DANSES DU PRINCE IGOR	TRICORNE PARADE QUADRO FLAMENCO PETROUCHKA	OISEAU DE FEU CHOUT (LE BOUFFON) QUADRO FLAMENCO DANSES DU PRINCE IGOR
7 <sup>e</sup> Soirée. (Lundi 23 Mai)	<b>FESTIVAL STRAVINSKY</b> OISEAU DE FEU SACRE DU PRINTEMPS PETROUCHKA	
<b>CRÉATION</b> <b>CHOUT (LE BOUFFON)</b> <small>Légende populaire russe en 6 Tableaux            Musique de Serge PROKOFIEFF            Chorégraphie de Tadjé SLAVINSKY            et Michel LARIONOW            Rideau, Décors et Costumes de M. LARIONOW            Orchestre conduit par l'AUTEUR</small>	<b>CRÉATION</b> <b>QUADRO FLAMENCO</b> <small>(Suite de danses andalouses)            Décor et costumes de Pablo PICASSO</small>	

**ORCHESTRE DE 80 MUSICIENS** sous la Direction de M. E. ANSERMÉT

**PRIX DES PLACES :** Loges, Baignoires, Fauteuils d'Orchestre (1<sup>re</sup> Série) et 1<sup>er</sup> Balcon : **50 fr.** ; Fauteuils d'Orchestre (2<sup>e</sup> Série) : **40 fr.** ; Fauteuils d'Orchestre (3<sup>e</sup> Série) : **30 fr.** ; Fauteuils de 2<sup>e</sup> Balcon (1<sup>re</sup> Série) : **20 fr.** ; (2<sup>e</sup> Série) : **15 fr.** ; Fauteuils de Galerie (1<sup>re</sup> Série) : **10 fr.** ; (2<sup>e</sup> Série) : **5 fr.** ; Amphithéâtre, 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> rangs : **4 fr.** ; Autres rangs : **2 fr. 50.** — Tous droits compris.

**Pour le Gala d'Inauguration et le Festival Stravinsky :** Fauteuils de Balcon 1<sup>er</sup> rang : **100 fr.** ; Loges, Baignoires, Fauteuils d'Orchestre (1<sup>re</sup> Série) : **75 fr.** ; Orchestre (2<sup>e</sup> Série) : **50 fr.** ; Orchestre (3<sup>e</sup> Série) : **40 fr.** — Mêmes prix pour les autres places. — Tous droits compris.

Imp. Jules LOGIER, Paris.

3248 (67)

Fig. 1: Programme des 7 soirées de gala des Ballets russes de M. Serge de Diaghilew, Théâtre Municipal de la Gaîté-Lyrique, 1921, Paris, bibliothèque nationale de France.

L'événement majeur qui marque un mouvement d'inflexion vis-à-vis des enjeux d'imbrications entre flamencos et modernes se cristallise à travers l'appel par Federico García Lorca, Manuel de Falla et Julio Romero de Torres du célèbre concours de chant de Grenade de 1922. L'affiche de ce concours [fig.2], signée par Manuel Ángeles Ortiz, un des premiers peintres espagnols à s'être intéressé à l'abstraction géométrique inspirée du cubisme, est une cristallisation métonymique de la posture idéologique et esthétique de la Génération de 27, entre recours au populaire et avant-garde picturale.



Fig. 2: illustration de Manuel Ángeles Ortiz pour l'affiche du *Concurso del Cante Jondo*, 1922.

En effet, comme nous le disions plus haut, l'événement du concours va appeler des chanteurs connus ou non, à se réunir autour d'un message, une alerte : le *cante jondo* (chant profond) est en train de se perdre dû au *flamenguismo*<sup>2</sup> ambiant. Cependant, l'expression de la peur de la perte va consolider la conception de la *jondura* flamenca, qui trouvera un écho dans le mouvement du *neojondismo* à partir des années 1960. Comme l'évoque Pedro G. Romero au sujet du concours :

(...) la construction moderne du flamenco peut s'expliquer sous le prisme hypothétique d'une influence avant-gardiste qui a configuré des formes de danses et chants néo-primitifs, en radicalisant des éléments essentiels tel le grain de voix, l'expérimentation polyrythmique, l'austérité dans les danses, etc. Le concours de 1922 à Grenade, qu'on a présenté de nombreuses fois comme un sauvetage de l'archaïque ne fut ni plus ni moins que le début de la construction de cette variante du flamenco qui s'est présentée comme le *jondo*, une appellation quasi mystificatrice ayant des fondements musicologiques à réévaluer (Romero 2016, p. 46-47).

---

<sup>2</sup> Considéré comme « mauvais ».

Dans *El ojo partido. Flamenco, cultura de masas y vanguardias*, Pedro G. Romero met l'accent sur les partis-pris, via la constitution même des rouages du concours, qui ont préfiguré une certaine autorité esthétique sur le flamenco. Par exemple, la sélection des membres du jury orientera un certain positionnement esthétique par rapport au « type » de voix à défendre. Il émet l'hypothèse que choisir Antonio Chacón comme juré, appuyait un certain style d'esthétique par rapport à un autre modèle de l'époque, en l'occurrence Manuel Torre, qui se différenciait du classicisme de Chacón. Cristina Cruces évoque elle aussi, le caractère arbitraire, idéologique des choix de chants s'affilant au *jondo* parmi les épreuves<sup>3</sup>. Cette façon orientée d'envisager le *chant profond* durant le concours, a nourri l'idéologie élaborée par la suite par Ricardo Molina et Antonio Mairena à la fin de la période franquiste. Ces auteurs de ce que l'on nomme encore aujourd'hui la *bible* du flamenco, statueront sur la hiérarchie des chants, le type de voix à avoir pour pouvoir les chanter, et l'affiliation gitane du *cante jondo*, justifiée parfois de façon quasi mythologique<sup>4</sup>. En lien avec l'étude de Pedro G. Romero, envisageons que le concours du *cante jondo* pourrait être l'élément déclencheur d'une *rupture épistémologique*, appuyant une certaine façon de comprendre le flamenco, portée par les travaux de Lorca et de la Génération de 27. En effet, ces derniers vont participer à véhiculer le mythe de l'Espagne éternelle représentée par le monde rural et le *cante jondo*, une idée que l'on retrouvera relayée dans les images de Dalí, ou encore Giménez Caballero, révélatrices d'une construction de *lo español*. Cristina Cruces dit au sujet du concours qu'il a « laissé suggérer par ses fondements l'idée d'un flamenco idéalisé, d'émotions naturelles, non-contaminé, pur » (Cruces-Roldán, p. 169). Elle évoque également que suite au concours, se manifeste un intérêt chez l'avant-garde européenne pour l'Espagne, que l'on peut retrouver dans l'art nouveau, le surréalisme, chez des artistes tels Picasso, Picabia, Miró en passant par Man Ray. En effet, ce dernier signe à la même période des court-métrages avec des références hispaniques, tels *L'étoile de*

---

<sup>3</sup> Dans l'ouvrage de Manuel de Falla *Escritos sobre música y músicos* (de Falla 1950), le compositeur évoque que l'objectif du concours del *cante jondo* est de mettre à l'épreuve : *siguiriya gitana, serranas, polo, caña, soleares, martinetes, carceleras, tonás, livianas*, et quelques vieilles *saetas*, laissant de côté le "groupe moderne" des chants que le peuple appelait "flamencos" : *malagueñas, granaínas, rondeñas, sevillanas, peteneras*, etc. (Cruces-Roldán 2008, p. 169).

<sup>4</sup>Au sujet du chant *por Toná*, dans une interview publiée dans la revue *Flamencos* réalisée par Vallecillo F. en novembre 1975, Antonio Mairena déclarait : « Le chant *por Toná* était un chant de l'aube. Quand la fête intime s'achevait, ils (les gitans) se devaient alors de s'abandonner à l'Alborea, ce chant millénaire auquel seule notre race se doit de se remettre en un temps et une circonstance très significative. Il fallait "donner la main" à la Toná. A travers la tradition orale elle est parvenue à ma connaissance, je sais que dans l'éternel Triana, à quatre heures du matin, certains phénomènes et patriarches du gitanisme qui aujourd'hui paraissent légendes et mythes, -El Planeta, Juan Pelao, los Cagancho, Frasco el Colorao-, la fête terminée, transportés par l'extase et possédés par ce qu'est le chant, dans sa raison incorporée, ils commençaient alors ces chants solennels qui brûlaient le sang, les élevant au ciel comme des morceaux d'Hostie, alors les gens s'enlaçaient autour d'eux, symbole éternel d'une race » (Ortiz Nuevo 2010, p. 52).

mer en 1928, ou encore *La garoupe* de 1935, au sein duquel on voit Picasso y faire une apparition. Dans *El Ojo Partido*, Pedro. G. Romero souligne que le concours s'est inscrit dans la lignée de la démarche d'Antonio Machado y Álvarez Demófilo qui avait déjà effectué un tournant anthropologique en définissant le flamenco par des origines anciennes, mobilisant la représentation de l'arbre du chant, valorisant le *génie du peuple*, etc., une posture idéologique reprise par Guillermo Nuñez de Prado qui a souvent eu recours à des descriptions paternalistes sur un fond sociologique dans l'élaboration de ses biographies d'artistes présentés tels des légendes, aux vies de saint, comme on peut le lire dans son écrit *Cantaos andaluces, historias y tragedias* (Nuñez de Prado, 1904). Il avance par ailleurs l'hypothèse qu'en dialogue avec les intellectuels (Demófilo, Belmonte, Rodríguez Marín, Alejandro Guichot, etc.) qui œuvraient par leurs écrits pour la construction d'une vision ethnographique du chant, des artistes sont allés chercher le soutien des classes intellectuelles bourgeoises moyennes, profitant du stimulus des *réseaux croisés* pour œuvrer à la structuration d'une musique propre. Diverses littératures et périodiques bourgeois<sup>5</sup> (Palenque 1990) se sont, en effet, fait le relais des formes culturelles des masses populaires comme expression/signe de l'identité du peuple, et la figure d'*el aficionado*<sup>6</sup> comme critère d'excellence artistique. Cette période du milieu XX<sup>e</sup> marquerait l'impulse du processus d'élaboration du nationalisme andalou de caractère bourgeois. Manuel de Falla et García Lorca, dans un élan néo-populaire, auraient tout deux participé à consolider cette double norme constitutive de l'identité du chant flamenco associant tradition et une ouverture aux nouveaux courants esthétiques de la modernité européenne, alors que le flamenco n'était encore, à cette époque, réellement ni dans l'un ni dans l'autre, mais au point de basculement.

Par ailleurs, on remarque qu'à travers les conférences que sont « Sketch de la nueva pintura<sup>7</sup> » de 1928 et « Arquitectura del cante jondo<sup>8</sup> » de 1931, s'illustre le projet esthétique de Lorca, qui vise à décrire et valoriser le processus d'épurement, tant du chant profond -qui serait la décantation des mélismes arabes, influences africaines, chant liturgique religieux, apport gitan, tradition baroque-, que celui de l'évolution picturale, qui à travers le mouvement cubiste, a libéré selon lui la matière, la forme et la couleur, synthétisant une forme de pureté en réaction à l'ancien. Le projet esthétique de Lorca trouvera d'ailleurs un écho dans le cinéma de Val del Omar, ou encore chez Rafael Alberti « qui conjugue l'esthétique du surréalisme avec l'immémoriale capacité

<sup>5</sup> Voir Palenque M. 1990, *El poeta y el burgués, poesía y público 1850-1900*, Alfar, Séville.

<sup>6</sup> Qui a des connaissances sur le flamenco.

<sup>7</sup> Voir Carmona Mato E 1997, *El Sketch de la nueva pintura y las opciones de lo moderno*, Boletín de la Fundación Federico García Lorca, ISSN 0214-3771, N<sup>o</sup>. 21-22 (DIC), p. 131-165.

<sup>8</sup> Voir Maurer C 2000, *Federico García Lorca y su arquitectura del cante jondo*, Comares, Grenade. Consulté le 12/02/2018 sur la *Plataforma independiente de estudios flamencos modernos y contemporaneos* [<http://www.pieflamenco.com/arquitectura-del-cante-jondo/>].

populaire espagnole à associer le magique, le terrifique, et le sans sens » (Romero 2016, pp. 24-25)<sup>9</sup>. Au-delà de ce projet esthétique qui se construit dans le primat d'une *recherche de pureté populaire*, dans ce contexte de transition entre art classique/moderne, Pedro G. Romero souligne dans *El Ojo Partido* le fond politique qui borde le déploiement du projet populaire/moderne/politique du flamenco. En effet, on relèvera à l'époque un intérêt des communistes à l'égard de *lo español* incluant flamenco et tauromachie chez des auteurs tels Louis Aragon et André Breton<sup>10</sup>. Paradoxalement, la culture populaire et ses déclinaisons de représentation génère un intérêt tant chez des acteurs de l'art moderne, qu'elle est aussi enjeu de récupération par la politique phalangiste. Ce qui fait dire à Pedro G. Romero :

Les bases populistes du roi Alfonso XIII ou du dictateur Primo de Rivera ont contribué à la popularisation du flamenco, mais c'est la République qui lui a donné son caractère d'état. La popularisation de l'iconographie provenant du milieu culturel flamenco dans les arts modernes d'avant-garde, y a contribué. L'usage et l'abus de ces mêmes images par la culture officielle du franquisme, a mobilisé de nouveau ce champ iconique et c'est Picasso qui a entrepris un « tour de force » idéologique avec la dictature quant à l'appropriation de ses thèmes (Romero 2016, p. 42).

La période de la République sera le terrain fertile à la reconnaissance de l'émergence du flamenco, imbriqué dans sa proximité avec le politique, à l'image de la culture du *café* en Espagne où s'y sont cristallisés des enjeux de passages, point de rencontres, comme au sein du café Kursaal<sup>11</sup> de Séville, où se réunissaient modernes, anarchistes et flamencos. Cette proximité entre productions du peuple et idéologie politique peut se lire aussi à travers les actions de *La Barraca*<sup>12</sup> durant la seconde République espagnole, dont les premières politiques culturelles phalangistes s'inspireront<sup>13</sup>.

À travers la mise en constellation de ces différents enjeux croisés ayant œuvré à la reconnaissance des artistes flamencos comme la manifestation d'une identité espagnole pure, non-contaminée, il convient de nous arrêter un moment sur l'ambivalence des postures des acteurs flamenco, dont l'étude des discours révèle des énonciations d'eux-mêmes paradoxales - d'où la reprise dans le titre de cette

---

<sup>9</sup> Voir aussi Alberti R 1977, *La arboleda perdida*, Bruguera, Barcelone, 320 p.

<sup>10</sup> Romero P., *El ojo partido, Flamenco, cultura de masas y vanguardias. Tientos y materiales para una corrección óptica a la historia del flamenco*, op. cit., p. 24-25

<sup>11</sup> Romero P. G (1998), « Cinco vértebras, comentarios sobre los años sevillanos de Helios Gómez », in *Helios Gómez*, Catalogue de l'exposition de l'Ivam, Valence, entre le 29 janvier et le 22 mars 1998, 253 p.

<sup>12</sup> Otero Urtaza E. (2006), *Las Misiones Pedagógicas, 1931-1936*, SECC, Madrid in Pedro G. Romero, *El ojo partido, Flamenco, cultura de masas y vanguardias*, op. cit., note 108 p. 55.

<sup>13</sup> Voir Mechtild A. (2003), *Vanguardistas de camisa azul*, Visor Libros, Madrid, 487 p.

expression de Pedro G. Romero riche en antithétiques acceptions -. Il semble que les artistes flamenco, en écho au processus de construction des discours sur l'idée de la tradition flamenca, se soient fait le relais d'une réalité double en divisant l'espace de la scène et la fête intime, les renvoyant à une formalisation mentale du rapport art/vie qu'il convient d'interroger. Pedro G. Romero écrit à ce sujet :

Le récit mythologique du flamenco établit une rivalité entre l'authenticité de l'interprétation hors-scène et ce qui se passe sur la scène. Les considérations par rapport à l'espace du domestique et la représentation publique, les *café-cantantes* et la fête privée, le théâtre et *el cuarto de los cabales*<sup>14</sup>, ne sont rien de plus que des chapitres, plus ou moins folkloriques, de cette authenticité entendue à échelle variable. Les artistes, chanteurs et danseurs ont élaboré une double stratégie différenciant le mensonge de la représentation quand elle est publique, par rapport à l'authenticité de l'artiste pris dans son milieu privé. Il résulte de cette différenciation une double conséquence, une vérité parallèle, qui n'a rien à voir avec l'opposition authenticité-simulacre, mais qui engendre une façon divisée de considérer l'expression artistique (Romero 2016, p. 42).

Cet aspect du *topos* conjugué à l'énonciation de soi par le rapport à l'expression artistique *qui s'expose* soulève un point éminemment intéressant concernant la relation au langage des artistes flamenco et les logiques de survivances, ce qui m'invite, en tant que chercheuse pratiquant l'entretien, à être vigilante vis-à-vis du témoignage de l'informant par rapport aux prismes de motivation le conduisant au discours. Au sujet plus particulièrement du cas gitan, Pedro. G. Romero me disait lors d'un entretien :

Ce qui m'intéresse fortement chez les gitans, c'est lorsqu'ils viennent nous faire questionner sur l'identité du flamenco. Quand les gitans disent : « je suis le flamenco », cela me semble absurde, voire cela ne m'intéresse pas, mais lorsque le *gitanismo* sert comme concept qui a mis en crise l'identité andalouse du flamenco, voire l'identité espagnole, là, ça m'interpelle. C'est évident que le flamenco est un art théâtral, mais lorsque les gitans mettent en crise l'adéquation du flamenco au théâtre, le regard gitan m'intéresse. Le flamenco est un art commercial qui s'est créé pour vendre, avec des artistes qui tentaient de réussir des numéros qui interpellaient, ainsi que des chants afin qu'ils deviennent célèbres, mais quand les gitans remettent en question la commercialisation du flamenco, ce qui leur permet de créer, réélaborer un art avec ses qualités propres, là m'intéresse *lo gitano*. Maintenant, lorsque ils s'établissent comme

---

<sup>14</sup> Rencontre flamenco sans caractère officiel, qui réunit peu de personnes dans un « cuarto » (une pièce).

« patron », comme toute cette série de disques qu'ils ont enregistré sur Lebrija en France, etc., des disques, par ailleurs, que j'adore écouter, mais quand les discours se convertissent en : « ça c'est le flamenco », alors là, non, cela ne m'intéresse plus, car *lo gitano* comme « canon » est un postulat empli de falsifications, erreurs (...) Il y a tant de façons d'aborder le flamenco à partir d'une histoire plurielle, que je me demande réellement pourquoi aujourd'hui ne l'approcher que par une (Sanchez, n.d).

Au-delà du réel métissage de la forme flamenco, co-construit par sa proximité avec les théâtres<sup>15</sup>, il est intéressant d'observer comment les artistes flamencos tirent une certaine *aura* à se réclamer « corps-relais » d'une forme indomptée, à l'image du danseur Farruco qui déclarait : « Quand on mélange le classique avec le flamenco, ce qui succède est un art de tapettes (*mariconerío*). On voit naître les danseurs, ces travailleurs de l'art, qui se mettent dans un studio pour fabriquer des pas et répéter devant un miroir jusqu'à leur propre sourire, alors que le danseur de flamenco ne doit jamais répéter », déclaration, à laquelle répond Ortiz Nuevo : *pourquoi Farruco, avoir donc eu une académie et enseigner le flamenco ?* (Ortiz Nuevo 2010, pp. 113-114)

Pedro G. Romero dans son étude *El Ojo Partido*, évoque un rapprochement intéressant entre le caractère « performance-actionnisme » de la forme flamenco, qui, sous certains aspects, renvoie par le caractère performatif de la célébration de cette association entre vie et art -dont le poncif « le flamenco est un art de vivre » est relais-, à la posture d'Arthur Cravan, poète/boxeur ayant influencé tant le mouvement surréaliste que dadaïste, et qui a opéré des rapprochements d'usages et de défis à l'égard de la machinerie théâtrale, tout en entretenant un rapport étroit avec des visions altérées de la réalité : drogue, alcool, etc. Lorsque l'on aborde la notion de *duende* par exemple, il est souvent fait abondamment référence au caractère énigmatique d'une telle acception, renvoyant à un ressenti *inexplicable*, mais bien peu souvent au degré d'alcoolémie qui atteint lui aussi les hauteurs dans les fameuses fiestas flamenco. Bien que la piste du rapport au langage reste à investir, il conviendrait de saisir les enjeux des paradoxes des discours des flamencos. William Washabaugh dans *Flamenco, pasión política y cultura popular* rappelle que le problème qui peut se rencontrer pour les investigateurs au contact d'artistes flamenco, c'est que ses informateurs mentent souvent (Washabaugh, 1966). Si l'on analyse la célèbre série d'archives visuelles *Ritos y geografía del cante flamenco* (1971-1973), il est intéressant d'observer comme les témoignages des artistes se contredisent, bien qu'il convient de considérer, comme nous l'évoquions plus haut, que ce phénomène pourrait répondre à une logique de survivance. Sur ce thème, Jan Yoors, artiste belgo-américain, ayant intégré pendant dix ans une famille de tziganes parcourant avec eux l'Europe orientale et les territoires

---

<sup>15</sup> Voir le cas des artistes Felix el Loco, La Argentina, Vicente Escudero, etc.

des Balkans, explique dans son ouvrage *Tsiganes* comment les Gitans, pour répondre à des logiques de survie, ont pu se construire sur un système de rapport au langage qui implique que parler dans une autre langue que le romani -cas des Roms- est en soi mentir :

La même question posée à vingt tsiganes différents reçoit vingt réponses contradictoires. Lorsqu'on fait remarquer à quel point ils sont incohérents, ils ne manifestent aucune gêne. « *Tshatshimo Romano* » (en romani on dit la vérité). Ce sont les *gadje* (non-gitans) qui, en leur faisant parler une langue étrangère, les obligent à mentir (Yoors 2011, p. 61).

Il écrit encore :

Les Tsiganes ont préservé leur unité culturelle en plaçant entre eux et les autres peuples une série d'écrans qui les font souvent apparaître le contraire de ce qu'ils sont. Par exemple, dire la bonne aventure est une source de profit et aussi une façon de s'entourer d'une aura magique. En proférant des anathèmes, les femmes tsiganes se défendent efficacement contre les étrangers qui leur veulent du mal. Elles ne se disent jamais la bonne aventure les unes aux autres (Yoors 2011, p. 17).

Sans pouvoir valider, approfondir la thèse de cet apport, il semblerait toutefois que les artistes flamenco, pour des logiques de survivance peut-être, d'intérêts aussi, se sont construits dans ce rapport paradoxal entre ouverture de la forme flamenco selon les logiques commerciales, dont ils étaient/sont bénéficiaires, tout en oscillant avec des discours d'effluves mystérieux, se faisant l'expression de « corps-archives » d'une expression brute, éloignée des processus d'acculturation et formes hybrides. L'approche historique du flamenco aujourd'hui semble pourtant révéler que cette forme résulte d'un processus de *bricolage* ingénieux, sensible, riche, réel manifeste d'un palimpseste d'altérités incarnées, un groupe « à part », qui synthétise, réélabore, et se renouvelle à la croisée des catégories, ce qui fait dire à Pedro G. Romero :

Les flamencos ne sont ni dans le populaire, ni dans le savant, mais c'est un groupe qui a son public propre et son système de ré-élaboration de la musique. Les savants prennent du flamenco et vice-versa, cela se rétro-alimente en permanence. Tout comme le populaire prend aussi des choses du flamenco, et il le met dans le folklore. Ce n'est pas le savant et le populaire, mais ce sont trois groupes, qui font ciculer toutes ces influences (Sanchez, n.d).

### Processus d'individuation, gestes de *temps hybrides*

Il convient d'indiquer qu'après le mouvement d'un retour au *neojondismo*<sup>16</sup> entre les années cinquante à quatre-vingt, avec le projet d'Antonio Mairena et Ricardo Molina (Mairena, Molina 1963), véhiculant cette défense de la *pureté*, en écho au regard des romantiques courant XIX<sup>e</sup> qui était souvent réduit au filtre « Andalucía-gitanos-flamenco » (Cruces-Roldán 2008, p. 170), on note à partir des années 1980, suite à la fin de la dictature qui fut peu fertile en interne sur le plan du développement du flamenco, une période de dynamisme avec l'époque du « flamenco-fusion ». L'entrée du flamenco sur le marché de la musique favorise un mouvement de réinvention à partir de la tradition, marquant la période du « nuevo flamenco », appelé aussi « flamenco-pop », « flamenco-fusion », « flamenkito » « flamenco de tempora ». Ce « nouveau flamenco » va être lié aux collaborations avec la maison de disque *Nuevos Medios*, à travers laquelle vont s'ouvrir de nouvelles brèches musicales suite au *neojondismo*, même si les disques de cette période - tels *Veneno* (1977), *La leyenda del tiempo* (1979) ou *Blues de la Frontera* (1987) - ne vont pas toujours connaître un succès lors de leurs sorties (Cruces-Roldán 2008). On note toutefois dans ces années l'éclosion d'un phénomène de renouveau musical dans un contexte surtout madrilène marqué par la *movida*. Les artistes issus d'une immigration urbaine viennent à Madrid dans les années cinquante et soixante, comme ce fut le cas pour des groupes tels Manzanita, ou encore Ketama [fig.3].



Fig. 3: de gauche à droite: José Soto, Toumani Diabaté, José Miguel Carmona, Danny Thompson, Antonio Carmona y Juan Carmona, 1989. © Francesc Fàbregas.

<sup>16</sup> « neo » dans l'idée d'un retour aux discours essentialistes déjà existant début 19<sup>ème</sup>.

Après la période de *neojondismo* portée par le projet mairéniste, le flamenco s'ouvre donc à l'expérimentation (Gerardo Núñez et sa rencontre avec le jazz, Pata Negra s'inspire de Jimmy Hendrix, les apports de Paco de Lucía, Radio Tarifa, Camarón de la Isla, etc.). Cristina Cruces-Roldán évoque une nouvelle étape, celle des « nuevos flamencos intelectualizados » (Cruces-Roldán 2008, p. 192), elle parle d'une « ancienne génération de nouveaux flamencos » qui, dans les années quatre-vingt, quatre-vingt dix, adopte un langage mêlant flamenco classique avec la composition d'orchestres, des collaborations avec des jazz band, musique rock des années soixante-dix, blues, etc. Toutefois, la chercheuse précise que cette ouverture n'annule pas pour autant la connaissance approfondie du flamenco qu'ont ces acteurs, il est surtout question pour les artistes enracinés dans des traditions familiales fortes de prendre leur responsabilité pour aller au-delà de l'apprentissage conventionnel dit-elle, le « desetnizar », « desencializar », idée de préserver la connaissance technique du flamenco tout en s'engageant dans des processus d'émancipation pouvant conduire jusqu'au renoncement de la forme dite traditionnelle. Cristina Cruces-Roldán évoque par exemple le cas du pianiste Dorantes, qui est le petit-fils de la chanteuse La Perrata, neveu et petit-fils de El Perrate, de la famille des chanteuses Fernanda et Bernarda de Utrera, fils du guitariste Pedro Peña, et neveu du chanteur Juan Peña *El Lebrijano*, tributaire donc, d'un héritage fort, bien que cela ne l'ait toutefois pas empêché de s'inspirer de Frank Zappa, Stravinsky et Béla Bartók. Toutefois, l'artiste confie avoir décidé de prendre son deuxième nom comme pseudonyme artistique : « pour me quitter du poids de Peña, pour être un peu plus moi. J'ai compris au final que *Peña* me pèse » (Cruces-Roldán 2008, p. 192). Si l'on arpente une étude de la danse flamenco, cette prise de distance avec la tradition s'est aussi opérée non sans une certaine violence, ou force de détachement.

*Le poids du nom*, de l'héritage, de la filiation, est au centre des préoccupations d'artistes comme Belén Maya, fille des deux danseurs illustres que sont Mario Maya et Carmen Mora, une figure féminine à qui l'on attribue souvent la manifestation du point de basculement de l'esthétique flamenco dite *traditionnelle* vers le *contemporain*, parce qu'elle est *entrée dans l'archive*. En effet, en 1995, elle se fait remarquer pour son apparition dans l'œuvre majeure *Flamenco* de Carlos Saura (Saura, 1995), au sein de laquelle elle effectue une danse *por buleria*, chorégraphiée par le danseur à la technique jazz Goyo Montero, dont la gestuelle est alors assez éloignée du style plus explosif généralement caractéristique de ce style musico-chorégraphique. Son interprétation est toute singulière par ses mouvements staccato, ses passages de percussion au sol fait avec les mains, elle s'exprime par un jeu de discontinuité rythmique dans un *zapateado* en « dentelle ». Elle va même jusqu'à s'affranchir des

musiciens évoluant sur le rythme donné par le métronome. À ce sujet, l'artiste Belén Maya déclarait en entretien :

Carlos Saura m'a demandé : "Veux-tu une minute pour faire ce que tu veux ?" J'ai dit : oui ! Et c'est par cette intervention qu'il y a eu rupture. Ce que j'ai dansé à ce moment-là ne ressemblait pas à du flamenco. D'ailleurs, Carlos Saura me l'a dit : "Cela ne fait pas flamenco, mais c'est pour cette raison que je veux que tu le fasses". Tout le long du film c'est très flamenco, et à la fin, on se dit que cela se fait aussi, et que ça commence à émerger (Sanchez, n.d).

Belén Maya évoque cette étape de transition esthétique :

Ma génération a rompu avec le flamenco traditionnel. Tant Rafaela Carrasco, qu'Israel, Canales, ... bien que ce dernier fût très flamenco, il faisait des choses innovantes. C'est nous qui avons reçu les gros coups durs de la critique du milieu flamenco. Ils nous disaient : "Cela n'est pas flamenco", "Qu'est-ce que tu es en train de faire ?". On a ouvert les portes à ceux qui sont arrivés après nous. La critique et le public ont compris des choses, et ils sont maintenant plus doux (Carrasco 2015, pp. 12-13).

Belén Maya a investi cette charge de la filiation dans la pièce *Habitaciones* [fig. 4] de 2011. Elle me confiait en entretien :

Cette pièce était pour moi une nécessité, un besoin d'expulser quelque chose sur scène, né du besoin de rendre hommage à mes parents, mais non d'une façon institutionnelle comme j'avais pu le faire auparavant, mais personnel. Cela a été pour moi un réel passage. (...) Je suis arrivée à cette étape esthétique grâce à mes parents. J'avais besoin de leur témoigner cette reconnaissance, mais en même temps, j'ai eu besoin de célébrer ma propre danse. J'ai une obsession pour les personnages qui s'activent dans le flamenco. On se costume, il y a la danseuse déguisée, et il y a Belén, mais il y a tant de Belén que de pièces dans une maison, j'ai joué là-dessus, d'où le titre *Habitaciones* (« chambres », en espagnol). Cette pièce était pour moi une façon de se séparer du personnage. Qui est la danseuse ? Qu'est-ce qu'elle a à dire ? Et bien, sa vie... *J'ai dix ans, quarante, etc.* J'avais besoin de différencier la danseuse de Belén. C'était un spectacle très intime. Il y avait un solo pour ma mère, un pour mon père, ça a été très dur de les danser ... (Sanchez, n.d).



Fig. 4: Belén Maya dans *Habitaciones*, 2011. © Zeev Stein.

Je l'interrogeais sur son propre « corps-archives », si elle se sentait composite de leurs traces à eux, elle m'avait alors répondu : « Mon père est présent dans mon visage et mes yeux. Ma mère dans mes hanches, la forme de mon visage, mais aussi dans une certaine intensité dramatique, celle d'être actrice et danseuse ». À l'image du pianiste Dorantes qui évoquait le poids du nom de *Peña*, Belén Maya traite elle aussi dans la pièce du poids de la filiation du réseau sanguin, elle évoque dans le micro à un moment du spectacle : « Je suis fille de Mario et Carmen, nièce de Pilar, Luisa, Victoria, Fernando, petite fille de Marisa, Luís, Mariano, Trinidad, arrière-petite fille de Carmen, etc. ». À ce sujet, elle déclarait en entretien :

Le spectacle tendait à dire que je suis faite de beaucoup de personnes : la danseuse, la fille, l'amante, l'addicte, l'abîmée par les critiques. Le masque de loup que je porte par moments symbolise l'animal à l'intérieur qui tentait de se cacher avec la fleur, la beauté, la douceur, la façade, mais qui a eu ensuite besoin de sortir. Cet animal est en moi mais c'est aussi celui de l'extérieur, l'agresseur. (...) Il était lourd ce poids d'être *la fille de*. Cela m'imposait de continuer un héritage que je ne voulais pas porter étant jeune. Maintenant je le fais, parce que je le veux, et non parce que j'en suis obligée. (...) Dans *Habitaciones* j'ai osé parler, me dénuder, m'enlever le masque de la danseuse, et parler, montrer mes blessures comme personne au-delà de l'artiste. L'œuvre fut un hommage

à mes parents, mais pas depuis l'artiste, sinon depuis la petite fille. Le poids que j'ai pu ressentir d'être leur fille a été plus léger par la suite, j'ai gagné et appris beaucoup plus. L'œuvre était une reconnaissance du poids du temps sur moi, les reconnaître eux, afin d'en être plus proche, reconnaître leur héritage, au lieu de m'en éloigner. En réalité, dans *Habitaciones* j'ai commencé à accepter cette transmission, ce qui a culminé dans *Romnia* avec ma gitanéité. *Romnia* a marqué ma prise de conscience du thème gitan et de ma propre reconnaissance vis-à-vis de moi même en tant que femme gitane (Sanchez, n.d).

Appréhender l'artiste par son réseau de corps-archives pourrait être aussi une invitation à envisager l'artiste traversé, ou portant, sa dimension psychogénéalogique. Sur cette notion, on fait écho au regard du metteur en scène et cinéaste Alejandro Jodorowsky, qui, dans les années cinquante et soixante, avait placé l'arbre généalogique au centre de sa vision du monde.

L'histoire n'est qu'un point de vue. (..) Le passé a la même consistance que le rêve. (...) Dans l'esprit, les choses peuvent se renverser. Une souffrance peut devenir joie, un échec peut se métamorphoser en réussite. Si l'on pense que l'on vit seulement dans son corps, tout est irréversible. Mais si nous sommes autre chose que seul notre corps, le passé devient accessible là, dans le présent. Agissant sur votre présent, vous agissez sur votre passé. Illuminant votre présent, vous illuminez votre passé (...) (Maillard, Van Ersel 2002, p.52).

Comment le soutiennent Maillard et Van Ersel, pourrions-nous parler de « corps-psychogénéalogique » pour parler de corps-archives, afin d'appréhender l'artiste-créateur comme « le *produit* d'une histoire dont l'individu cherche[rait] à définir le *sujet* » ? Quoi qu'il en soit, il semble que les acteurs de cette génération contemporaine du flamenco se revendiquent par l'investiture des possibles de leurs corporéités tels des réseaux sensibles, labiles, traversés de différents *temps*, assumant une conception de leur identité ouverte dont ils seraient les co-créateurs, à partir d'un héritage. Si l'on se réfère à la présentation de la démarche de Belén Maya sur son site internet, elle assume d'ailleurs une posture holistique vis-à-vis du concept de flamenco.

L'art peut être compris comme le résultat d'un système de forces, de processus et de relations dont la complexité 107reati du degré de conscience de l'artiste, du type d'engagement auquel il se confronte lors du processus de 107reation, ainsi que dans sa façon d'investir son métier. (...) Elle, Belén, accro à la littérature, militante du yoga, de la méditation, de la culture biologique, du mysticisme oriental, de l'harmonie entre ses

essences : ce dialogue entre corps et esprit. Son concept de flamenco est nourri de tout ce magma (Maya 2016).

L'idée du processus d'individuation comme composante de la démarche de ces nouveaux flamencos, semblent se manifester par l'affranchissement du principe archontique de l'archive, paternel et patriarcale, tel que Freud l'a abordé dans ses travaux via la symbolique du parricide (Derrida 1995, p. 147), en écho à ce que Cristina Cruces-Roldán évoque lorsqu'elle parle de *negación del padre jondo* (Cruces-Roldán 2008) pour évoquer cette nouvelle génération des années quatre-vingt-dix. On évoquait le cas de Belén Maya, mais Israel Galván, pourrait être un autre de ces corps-archives qui s'est lui aussi construit à travers la constellation d'un réseau-racines et d'un recours à d'autres référents. Ses parents, Eugenia et José Galván, sont tous deux danseurs. La danse n'a pas été un choix pour lui, mais elle fut d'abord une imposition, une stylistique du relais. Avec sa pièce *Los Zapatos Rojos* (1998), sa carrière artistique a pris un tournant, tant en repoussant les limites de ce qu'était la danse flamenco à l'époque, mais aussi car elle marque un processus d'étroite collaboration avec Pedro G. Romero qui a nourri les gestes de Galván par toute cette matière d'informations, photos, que l'archiviste propose à l'artiste pour densifier, ouvrir ces discours de gestes. De nouveaux « réseaux » de significations s'ouvrent. Il conviendra d'appréhender leurs discours artistiques via ces enjeux de collaborations, afin d'envisager ces « corps-flamenco » aussi comme des « corps-réseaux », pluriels. Les corps-archives se construisent à l'interstice de ces entremêlements, collaborations, à l'image de l'œuvre de Georges Didi-Huberman *Le danseur des solitudes* (Didi-Huberman 2006) qui est en soi un écrit constructiviste du mythe de Galván. C'est pourquoi, sans renoncer à considérer le génie qui revient aux artistes et à leur labeur, il conviendrait d'appréhender leurs discours artistiques via ces enjeux de co-construction par ces *autres*, afin d'envisager les corps flamenco aussi comme des « corps-réseaux », pluriels.

### L'auteur

Carolane Sanchez est doctorante contractuelle au sein de l'Université de Besançon Bourgogne-Franche-Comté en esthétique des arts vivants sous la direction de Guy Freixe et Aurore Després. En troisième année d'une thèse intitulée *Corporités plurielles et palimpsestes de gestes : approche pratique de l'esthétique flamenco*, elle mène en parallèle à sa recherche universitaire son activité de chorégraphe, danseuse de flamenco contemporain au sein de la compagnie Orkan (<http://orkancie.org/>) et d'autres structures (Jeune Opéra de France, Cie de Yunna Long, etc.).

e-mail: carolane.sanchez@hotmail.fr

## Bibliographie

- Alberti R 1977, *La arboleda perdida*, Bruguera, Barcelone, 320 p.
- Carmona Mato E 1997, *El Sketch de la nueva pintura y las opciones de lo moderno*, Boletín de la Fundación Federico García Lorca, ISSN 0214-3771, N°. 21-22 (DIC), p. 131-165.
- Carrasco M 2015, 'Belén Maya, de raza', in *Por la danza*, n°106 , p. 12-13.
- Cruces-Roldán, C 2008, 'El aplauso difícil. Sobre la "autenticidad", el "nuevo flamenco" y la negación del padre jondo', in E Adell Joan, M De Aguilera M, A Sedeño, (eds), *Entre la música clásica y la música popular: un diálogo*, Uocpress, Barcelone.
- De Regoyos, D, Verhaeren E 1899, 2003, *España negra*, Casimiro Libros, Madrid, p. 88
- Decoret-Ahiha, A 2004, *Les danses exotiques en France. 1880-1940*, Centre national de la danse, coll. Recherches, Pantin, p. 317
- Derrida, J 1995, *Mal d'Archive*, édition Galilée, Paris, p. 168
- Didi-Huberman G 2006, *Le danseur des solitudes*, Les éditions de Minuit, coll. Paradoxes, p. 186
- Duque A 1995, *La era de Mairena*, La Carbonería, Séville, p. 87
- Estébanez Calderón S 1846, *Escenas andaluzas* édition digitale Pérez Dubrull, A (1883), Accessible sur le site de la bibliothèque virtuelle Miguel de Cervantes [12/02/2018].
- Machado Álvarez, A 1975, *Colección de Cantes Flamencos*, Demófilo, Madrid.
- Maurer C 2000, *Federico García Lorca y su arquitectura del cante jondo*, Comares, Grenade, Plataforma independiente de estudios flamencos modernos y contemporaneos, <http://www.pieflamenco.com/arquitectura-del-cante-jondo/> [12/02/2018]
- Maillard, C, Van Ersel, P 2002, *J'ai mal à mes ancêtres, La psychogénéalogie aujourd'hui*, Albin Michel, coll. entretiens clés, Paris, p. 208
- Mairena, M, Molina, R 1963, 2005, *Mundo y formas del cante flamenco* (première publication, Revista de Occidente), Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, édité pour le 25<sup>ème</sup> anniversaire de la Biennale de Flamenco de Séville, coll. Ensayo, Séville, p. 317
- Mechtild A 2003, *Vanguardistas de camisa azul*, Visor Libros, Madrid, p. 487
- Molina R 1967, *Misterios del arte flamenco : ensayo de una interpretación antropológica*, Sagitario, Barcelone, p. 201
- Molins Romero PG 2007, *Guía La noche española, Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, catalogue de l'exposition présentée au Musée National Centro de Arte Reina Sofía du 20/12/07 au 24/03/08, Madrid.
- Noel E 1916, 2014, *Señoritos chulos, fenómenos, gitanos, y flamencos* édition Berenice, coll. Contemporaneos, Madrid, p. 232
- Nuñez de Prado G 1904, *Cantaoras andaluzes, historias y tragedias*, Casa Editorial Maucci, Barcelone, p. 294
- Ortiz Nuevo, JL 2010, *Alegato contra la pureza*, Barataria, Barcelone, p. 256
- Palenque M 1990, *El poeta y el burgués, poesía y público 1850-1900*, Alfar, Séville, p. 270

Plaza Orellana, R 1999, *El flamenco y los románticos, un viaje entre el mito y la realidad*, fundación el Monte, Bienal de Arte Flamenco de Sevilla, Séville.

Romero P. G 1998, 'Cinco vértebras, comentarios sobre los años sevillanos de Helios Gómez', in *Helios Gómez*, Catalogue de l'exposition de l'Ivam, Valence, ayant eu lieu entre le 29 janvier et le 22 mars 1998, p. 253

Romero, P. G 2016, *El ojo partido, Flamenco, cultura de masas y vanguardias. Tientos y materiales para una corrección óptica a la historia del flamenco*, édition universitaires Athenaica, Séville.

Sanchez C 2018, 'Carmen ou la spectacularisation de l'autre' in C Devès (ed), *La femme fatale. De ses origines à ses métamorphoses plastiques, littéraires et médiatiques*, Centre de Recherche et d'Histoire Inter-médias, École Émile Cohl, Lyon.

Sanchez C 2018, *Corporités plurielles et palimpsestes de gestes : approche pratique de l'esthétique flamenco*, thèse en cours sous la direction de G Freixe et A Després, Université Bourgogne-Franche-Comté.

Sneeuw A. C 1989, *Flamenco en el Madrid del XIX*, éd. Virgilio Marquez, p. 69

Washabaugh W 1996, *Flamenco, pasión política y cultura popular*, Paidós Iberica, Barcelone, p. 254

Yoors, J 1967, 2011, *Tsiganes*, Phébus/Libretto, Paris, p. 267

#### **Site internet**

Belén Maya compañía, « The holistic concept of flamenco » [http://belenmaya.com/?page\\_id=281](http://belenmaya.com/?page_id=281) [25/08/2016].

#### **Sources vidéo**

Saura C 1995, *Flamenco*, film documentaire, 100 min, Espagne.

Gómez M 1971-1973 'Rito y geografía del cante flamenco', 2005, série documentaire diffusée sur la chaîne TVE. Consulté sous la version DVD/livres « círculo digital », Madrid.

### **III. Costruire il corpo: documenti, immagini, testimonianze (XX e XXI secolo)**





Alessandra Sini

## Il lavoro di Michele Di Stefano per la ripresa coreografica di *e-ink* fra note autografe e pratiche incorporate



### Abstract

L'articolo analizza le pratiche e le realizzazioni coreografiche di Michele Di Stefano (*mk*), esempio significativo della ricerca coreografica italiana attuale, mettendo in relazione "l'archivio privato del corpo" – i materiali raccolti dal coreografo ad uso privato per fermare le tappe del processo creativo – e il "corpo in quanto archivio" – le corporeità che portano in sé, incorporano, le tracce del processo creativo. Sono i corpi specifici dei "suoi" danzatori, il portato delle loro esperienze e le competenze acquisite nel lavoro comune ad orientare le pratiche coreografiche in una stretta relazione fra l'immaginario coreografico e il processo di trasmissione/incorporazione che lega indissolubilmente gli archivi del corpo ai corpi in quanto archivi. Questo processo è esemplificato attraverso l'analisi della ripresa nel 2015 del duo di esordio del gruppo (*e-ink*, 1999) per Aterballetto in occasione del progetto RIC.CI ideato da Marinella Guatterini.

This article analyses Michele Di Stefano's (*mk*) practices and choreographic works, a significant example of the current Italian choreographic research. The text puts in relation "the private archive of the body" – the material collected by the choreographer for a private use in order to "hold" the stages of the creative process– and "the body as an archive" – the corporeality which bring and embody the traces of the creative process. These are the specific bodies of "his" dancers, their experiences and the competences acquired within the common work which orientates the choreographic practices in a tight relationship with the choreographic imaginary and the process of transmission/incorporation that indissolubly ties the archives of the body to the bodies as archives. This process is exemplified through the 2015's restaging of the company's debut duet (*e-ink*, 1999) for Aterballetto in the occasion of the project RIC.CI ideated by Marinella Guatterini.



In questo articolo utilizzo ed espongo la pratica di analisi coreografica che ho adottato per tracciare la stagione della ricerca coreografica in Italia a partire dalla fine degli anni Novanta del Novecento fino ad arrivare all'inizio di questo secolo<sup>1</sup>. Si tratta

---

<sup>1</sup> Condotta da una posizione di artista-ricercatrice, la mia ricerca dottorale riguarda l'analisi coreografica e la contestualizzazione storica delle produzioni di Michele Di Stefano (*mk*), Fabrizio Favale (*Le Supplici*), nonché delle mie (*Sistemi dinamici altamente instabili*). In particolare mi occupo

di un periodo relativamente recente e ancora poco studiato dal punto di vista dei processi creativi e delle pratiche di trasmissione/incorporazione<sup>2</sup> ideati dai coreografi che ne sono i protagonisti. È a partire dall'aspetto delle pratiche che propongo la mia analisi del lavoro di Michele Di Stefano che, con il gruppo *mk*, è un esempio significativo della danza italiana che ha esordito in quel periodo.

Considerando il tema degli archivi del corpo proposto dalle giornate di studio, il mio sguardo si è rivolto alle tracce documentali che le pratiche di Di Stefano hanno lasciato. Dove e come si conserva la memoria dei processi coreografici e dei dispositivi messi in atto per presentarne gli esiti? Per rendere conto delle pratiche specifiche di Di Stefano ho messo in relazione il corpo in quanto archivio – le corporeità forgiate dalle pratiche condivise che portano in sé, incorporano, le tracce del processo creativo – e l'archivio privato del corpo – i materiali raccolti dal coreografo ad uso privato per fermare le tappe del processo creativo.

### **Il corpo in quanto archivio**

L'approccio poietico sulle pratiche coreografiche di Di Stefano, rivela il lavoro di condivisione operante fra l'ideatore/coreografo e i danzatori coinvolti nel processo creativo. Questi ultimi abbandonano il ruolo di interprete per incarnare le corporeità precipue al progetto coreografico; corporeità intrinsecamente connesse alle loro personali qualità fisiche e creative, ma frutto della negoziazione vicendevole con il coreografo, per arrivare alla realizzazione del progetto coreografico.

Il corpo del danzatore archivia ogni esperienza stimolata dall'immaginario e dalle sperimentazioni coreografiche condivise in sala prove. Ogni dato incorporato è mobilitato all'occorrenza durante la presentazione pubblica del lavoro. L'archivio di queste pratiche è dunque il corpo stesso del danzatore. Il coreografo riconosce alla personalità e alle competenze professionali specifiche di quest'ultimo un ruolo preponderante nel processo di incorporazione delle proprie istanze poetiche. Egli

---

degli anni dei nostri esordi in ambito coreografico, anni in cui gettavamo le basi per costruire e consolidare le nostre pratiche coreografiche originali segnando il panorama italiano della danza di quel periodo (1995-2010 circa). La mia tesi *Corps, espace et mouvement: les transformations dans la recherche chorégraphique italienne entre 1995 et 2010* è in fase di redazione sotto la direzione di Marina Nordera presso l'Université Côte d'Azur di Nizza.

<sup>2</sup> Preferisco non scindere i due aspetti, trasmissione da un lato e incorporazione dall'altro, come se fossero le componenti di una processualità unidirezionale che, dispensata dal coreografo, infonde nel danzatore informazioni e saperi. Il processo creativo che porta alla struttura coreografica nelle sue forme più attuali, a mio parere, è un processo condiviso, costituito proprio dall'interrelazione della proposta coreografica con le sue pratiche metodologiche e la cessione di saperi (trasmissione) con la costruzione consapevole di una corporeità adeguata, incarnata nel corpo del danzatore che reagisce trasformando a sua volta attraverso i propri saperi e la propria individualità, la materia corporea e gestuale (incorporazione). Per approfondimenti sul concetto di incorporazione cfr Lahire 1998; Faure 2000. Per approfondimenti sul concetto di trasmissione cfr Franco, Nordera 2010, p. 321-373.

affida al danzatore, alle sue scelte immediate – ma mai estemporanee, anche quando si tratta di assolvere alle istruzioni coreografiche in assenza di una partitura predeterminata e condivisa – il compimento dell’«appuntamento spettacolare»<sup>3</sup>. Ecco che il danzatore acquista una propria autonomia quando è chiamato a risolvere appuntamento dopo appuntamento i compiti che gli sono assegnati per realizzare il percorso coreografico da condividere col pubblico. I saperi incorporati, frutto del lavoro di trasmissione/incorporazione avvenuto in sala prove, offrono quella base sensorio-motoria condivisa che consente al coreografo di affidarsi al “suo” danzatore (quello sperimentato alle “sue” pratiche), e permettono a quest’ultimo di evolvere in modo personale l’esperienza della scena. Questa tensione fra l’autonomia delle soluzioni e la conformità alle richieste genera nel danzatore la stratificazione di saperi incorporati e una memoria percettivo-cognitiva dell’esperienza. Si tratta di una memoria costruita ad accumulo in cui convivono saperi consapevoli e impliciti di cui il corpo è depositario. La memoria della genesi di una creazione, delle pratiche di sperimentazione condivise e degli esiti performati – che siano o meno fissati in partiture definite – possono essere recuperati interpellando il vissuto. Questo aspetto che vede il danzatore come archivio vivente<sup>4</sup> (Anzellotti 2015; Barberis 2015; Franco, Nordera 2010, p. 52-56; Lepecki 2016), sarà determinante nel 2015 quando il breve duo d’esordio del gruppo *mk*, di cui lo stesso Di Stefano e Biagio Caravano (cofondatore del gruppo) furono i protagonisti, sarà da loro ripreso a sedici anni di distanza per due danzatori di Aterballetto all’interno del progetto RIC.CI (Reconstruction Italian Contemporary Choreography Anni ‘80/‘90)<sup>5</sup>.

### **L’archivio privato del corpo**

In ambito coreografico, per l’analisi estetica e per la contestualizzazione storica di un’opera o dell’operato di un artista, il ricercatore si avvale di materiali diversi e ulteriori alla coreografia stessa, che sia o meno fissata per mezzo di notazioni

---

<sup>3</sup> Questa espressione è utilizzata da Di Stefano per definire il momento in cui il suo lavoro è presentato al pubblico. Un appuntamento che è un accadimento in cui modalità di svolgimento, durata e collocazione sono disparati. In questo senso utilizzerò anche le diciture “evento performativo” e “pièce” (un pezzo, un momento temporale e spaziale condiviso, uno scorcio aperto sulle pratiche creative in divenire) per definire il formato che il processo coreografico raggiunge quando è proposto al pubblico.

<sup>4</sup> Si veda anche il concetto di “Tesoro nazionale vivente” che è il riconoscimento conferito fin dal 1950 ad artisti e artigiani giapponesi capaci di conservare e tramandare antiche tradizioni nazionali considerate beni culturali intangibili. Allo stesso modo nel 2003 l’UNESCO stabilisce la costituzione di un Patrimonio Culturale Intangibile costituito cioè da tradizioni, riti, pratiche sacre e popolari tramandate oralmente, particolarmente sentite nel loro territorio e mantenute in vita. Riconosce specificamente le pratiche, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze e i saperi come pure gli oggetti, gli strumenti, gli artefatti e gli spazi culturali ad essi collegati. Per un’interessante (anche se non esaustiva) riflessione sulla ricaduta pratica e teorica di questo nuovo riconoscimento, rimando a Barbéris 2015, pp. 203-305.

<sup>5</sup> Progetto pluriennale ideato da Marinella Guatterini e inaugurato nel 2011 di cui mi occupo nelle pagine successive.

accreditate o personali o registrata su supporto audiovisivo. Il corredo documentale cui il ricercatore fa ricorso prende in considerazione ogni descrizione e testimonianza pervenuta a segnalare l'opera e l'operato del coreografo o del danzatore esaminato. Spesso, nell'ambito di studi su manifestazioni artistiche attuali è possibile dar voce direttamente agli artisti. Allora le interviste fatte nel presente aiutano a ripercorrere quei momenti trascorsi di cui si siano perse le tracce materiali e che soltanto la memoria del vissuto può riattualizzare. Qualora il coreografo rediga di propria mano e conservi una sorta di "diario della creazione", il ricercatore riesce ad accedere a documenti risalenti all'epoca relativa a quella delle creazioni da analizzare. Anche senza esprimere una scelta archivistica – quando non c'è un'organizzazione determinata nella conservazione dei materiali redatti o selezionati, con l'intenzione di custodire le tracce di ciò che precede, accompagna e riassume il processo della creazione coreografica – il coreografo produce quello che il ricercatore può considerare un archivio privato. Questi archivi privati del corpo necessitano di essere messi in relazione con la struttura coreografica vera e propria, costituita dalle corporeità create, espresse e iscritte nello «spazio d'azione condiviso», l'evento performativo in cui i danzatori, il coreografo stesso e gli spettatori entrano in «risonanza» (Rizzolatti, Sinigaglia 2006). Gli archivi privati rappresentano quindi un'importante occasione per il ricercatore poiché consentono di costruire una relazione fra l'intenzione, l'evoluzione, la realizzazione coreografica e la sua percezione. Essi consentono di accedere alle pratiche e ai discorsi che hanno condotto al dispositivo specifico scelto per la presentazione pubblica del lavoro e ricontestualizzano o riattivano la memoria di quei percorsi più o meno lontani.

Nell'archivio privato che Di Stefano mi ha gentilmente concesso in libera visione, ho cercato i corpi: ho cercato di individuare in che modo emergano le corporeità e le loro trasformazioni spostando la mia analisi da uno all'altro dei progetti coreografici documentati<sup>6</sup>.

### **A proposito dell'archivio privato di Di Stefano**

Conservare la memoria dei modi in cui l'appuntamento spettacolare prende forma e di come le dinamiche interrelazionali fra i performer prendano corpo, non è una delle priorità di Di Stefano, il quale si concentra più sui processi creativi che sugli esiti formali scelti per il momento e il luogo della presentazione pubblica del lavoro. La documentazione cartacea, essenzialmente autografa redatta fra il 1993 e il 1999, costituisce la parte principale dell'archivio privato del coreografo che passa dal cartaceo al digitale nel 2000, quando Di Stefano smette di prendere nota a mano ed elabora al computer il suo pensiero, la programmazione del lavoro in sala prove e la

---

<sup>6</sup> Questa analisi non trova spazio in questa sede, ma è proposta nella mia tesi di dottorato.

costruzione della struttura coreografica, sommando files di testo e di immagini nella cartella corrispondente al progetto in lavorazione<sup>7</sup>. Le competenze in campo coreografico che Di Stefano ha costruito nel tempo e che padroneggia ormai con consapevolezza unite alla tecnologia informatica, di facile accesso all'epoca, dettano una modifica metodologica nella costruzione dell'immaginario coreografico, nelle sue sperimentazioni pratiche e nella memorizzazione del processo di lavoro. Riferendosi a questo periodo di passaggio, il coreografo dichiara di voler «affidare al vuoto della sala prove e all'incontro diretto con i corpi lo sviluppo del processo coreografico» (Giovannini 2011, p. 155). La struttura coreografica, a questo punto, mostra di non avere più bisogno di una notazione manuale e immediata: la memoria delle scelte e dei processi condivisi è demandata ai suoi danzatori, sperimentati alle sue pratiche coreografiche<sup>8</sup>. In ogni caso il coreografo raccoglie appunti programmatici, redige dichiarazioni di poetica, prende nota di intuizioni e progetti, seleziona immagini, disegni, suoni e altri materiali estrapolati da diversi supporti, spesso digitali. Avvezzo al disegno, costruisce nel tempo un proprio sistema grafico per annotare i gesti e le sequenze gestuali, nonché le relazioni spaziali fra i protagonisti dei suoi lavori, ma non ne ricava un codice definitivo da applicare indistintamente (Sini 2007). La varietà grafica dei suoi quaderni mostra che ogni progetto trova la notazione corrispondente, quella adatta a fissare di volta in volta gli elementi del suo pensiero coreografico e le soluzioni gestuali da conservare, approfondire e "montare"<sup>9</sup>. La documentazione cartacea è costituita da quaderni e fogli sparsi che testimoniano le fasi del processo creativo delle pièces create in questo periodo di formazione che precede la costituzione del gruppo *mk* (1999). Un periodo ricco di esperienze e di produzioni coreografiche di cui non restano che questi quaderni e la memoria di chi vi ha

---

<sup>7</sup> Il danneggiamento dell'hard disk che conteneva le note di lavoro fra il 2000 e il 2010 ne ha compromesso la conservazione. Di questo decennio, di cui la memoria resta legata ai corpi-archivio dei performers e alle registrazioni audiovideo, sono pervenuti però un quaderno in cui il coreografo ha annotato il lavoro intrapreso per la ripresa di *Tourism* (2006) in occasione del Festival Interplay di Torino (22 maggio 2007) e per l'Istituto Italiano di Cultura a Tokyo (25 giugno 2007) e tre fogli in formato A5 relativi a *Real Madrid* (2005). Questi materiali documentano l'evoluzione delle pratiche coreografiche di Di Stefano creando un ponte fra il periodo degli esordi e quello attuale. Ringrazio il coreografo per avermi dato libero accesso al suo archivio privato cartaceo e per avermi autorizzata alla sua riproduzione.

<sup>8</sup> *mk* è un gruppo sostanzialmente stabile che ha un nucleo consolidato di danzatori sebbene sia aperto a collaborazioni "a progetto". Il sodalizio artistico con Caravano risale al periodo delle sperimentazioni salernitane dei primi anni Novanta, fra il 1999 e il 2001 entrano a far parte del gruppo Laura Scarpini e Philippe Barbut che partecipano tuttora alle creazioni.

<sup>9</sup> Utilizzo questo termine che rimanda all'idea di montaggio cinematografico poiché, spesso, le sequenze gestuali composte da Di Stefano sono degli assemblaggi di gesti singoli messi in sequenza senza seguire un'idea di flusso organico del movimento che evolverebbe da un gesto all'altro seguendo le dinamiche favorite dalla struttura articolare del corpo. Esse sono il frutto di un lavoro ritmico di connessione sviluppato dal performer attraverso l'esercizio, allo scopo di collegare gli elementi gestuali di una sequenza volutamente imprevedibile, costruita in modo umorale.

partecipato (in qualità di performer e di pubblico)<sup>10</sup>. Il debutto ufficiale del gruppo avviene nel 1999 con *e-ink*, ultima pièce ad essere documentata su carta. Per mettere in luce alcune caratteristiche del processo di lavoro di Di Stefano, pongo al centro della mia indagine le modalità di ripresa di *e-ink* nel 2015 e le metto a confronto con le carte autografe del 1999 e con la registrazione audiovisiva della prima presentazione del duo<sup>11</sup>.

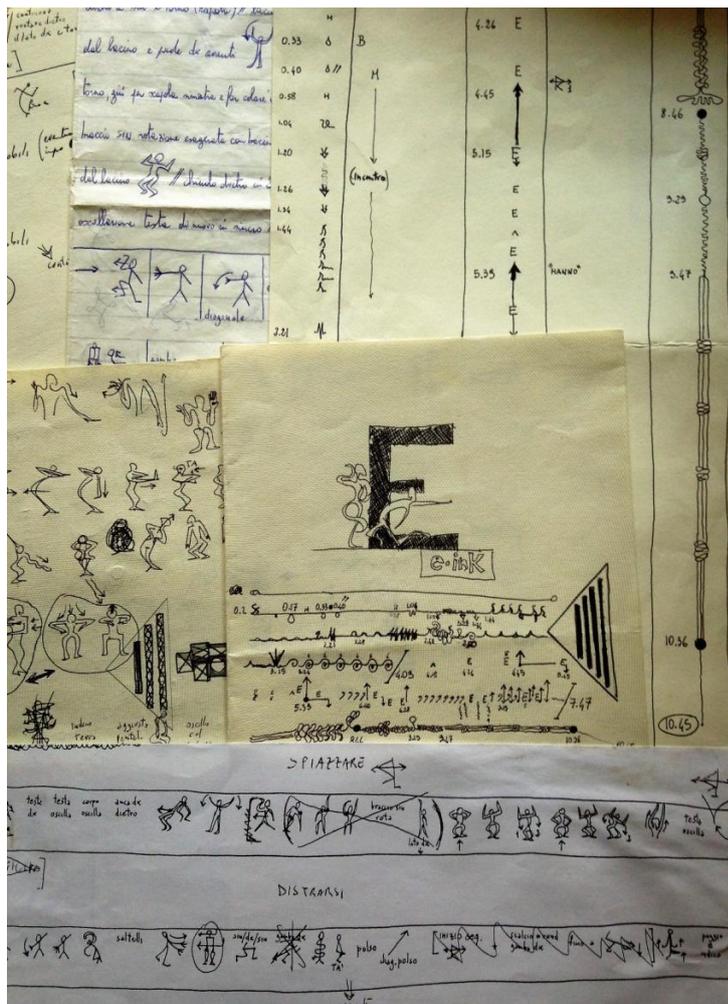


Fig. 1: Michele Di Stefano, *e-ink*, archivio privato (riproduzione autorizzata). Immagine indicativa dei fogli che documentano la costruzione della scrittura coreografica del 1999.

<sup>10</sup> Le annotazioni riguardano *Burma* (1993), *Aconcagua* (1995), *Quartier Mu* (1996), *e-ink* (1999). Le altre creazioni del periodo iniziale come *Costadavorio* (1992), *Fogo* (1992) e *Geiger* (1994) di cui non si conserva nessuna registrazione audiovisiva, sono documentate nella mia tesi di dottorato grazie alle mie competenze attuali di ricercatrice che mi hanno permesso di contestualizzare la mia testimonianza di spettatrice e quella del coreografo, sollecitato a rievocare i momenti salienti di quelle creazioni.

<sup>11</sup> Il duo è stato presentato il 3 e 4 febbraio 1999 per il festival *Teatri 90*, presso il teatro Franco Parenti di Milano. Ho personalmente assistito a queste giornate di debutto e ne conservo un ricordo molto vivo che ho rimobilitato alla luce delle mie ricerche attuali e delle metodologie di esplicitazione della memoria orale. Una registrazione audiovisiva del duo, danzato dai protagonisti originari nel 2015 a seguito del lavoro di riallestimento fatto in occasione del progetto RIC.CI, è consultabile sul sito [e-performance.tv](http://e-performance.tv)

### ***e-ink*: i documenti dell'archivio cartaceo**

I documenti che riguardano *e-ink* sono quattro fogli interi in formato A4 più una metà recisa, annotati anche se parzialmente su entrambe le facciate (due di questi fogli sono piegati a metà per utilizzarne quattro facciate); un foglio protocollo a righe anch'esso annotato sulle quattro facciate; la fotocopia di una annotazione presa su un foglio A4 e tagliato a metà nel senso della lunghezza<sup>12</sup>. Gli appunti autografi descrivono gesti e sequenze di gesti abbinando parole, numeri, elementi grafici (come frecce, rettangoli, punti, tratteggi) e disegni rappresentanti il corpo umano – in modo più o meno schematico – e solo raramente, parti di esso. Si tratta di gesti e sequenze da memorizzare e verificare, che col tempo subiscono una trasformazione dovuta alla sperimentazione in sala prove. Alcuni elementi precedentemente annotati risultano cancellati e sostituiti da nuovi gesti [fig 2]. L'intera partitura della pièce è espressa in tre modi diversi.

In un caso vengono evidenziati per mezzo di frecce, punti e l'iniziale del nome (M per Di Stefano, B per Caravano), gli spostamenti dei due protagonisti sul palcoscenico – raffigurato con il disegno di un rettangolo – e il loro rapporto nello spazio. Trentadue rettangoli rappresentano altrettanti momenti salienti della pièce, momenti in cui si compie un'azione coreografica specifica, solo sottintesa da questa descrizione, poiché non compaiono legende o ulteriori precisazioni.

Le altre due partiture sono annotate seguendo la scansione cronologica, segnalando cioè i secondi e i minuti della durata del brano musicale<sup>13</sup> da 0'2" a 10'45". Ciò lascia pensare che nel suono siano racchiusi dei segnali che regolano il timing delle diverse sequenze gestuali e la connessione fra l'una e l'altra. Una partitura è annotata in senso verticale su un foglio A4: su una colonna una scansione cronologica del suono, a fianco, dei simboli grafici rappresentano i gesti o le sequenze fissati in corrispondenza del tempo. Su una colonna ulteriore compaiono rare precisazioni aggiuntive come « (incontro) », « "hanno" », « via dai giri », [fig 3]. Annotazioni cioè che servono da promemoria per situazioni da verificare quando la partitura è ancora in elaborazione sebbene sia stata stabilita. Sono infatti precisazioni, queste, che non compaiono nell'ultima partitura, quella definitiva, che sintetizza e fissa le scelte operate. Quest'ultima partitura è annotata in senso orizzontale, da sinistra a destra. È anch'essa regolata secondo il tempo di durata della pièce. Questa volta una linea è

---

<sup>12</sup> La presenza di questa fotocopia e dell'assemblaggio su un foglio autografo di due piccole sequenze fotocopiate e incollate, mostra il lavoro a posteriori fatto per produrre un materiale da inserire nella pubblicazione dedicata a *e-ink* dal progetto RIC.CI, dove due facciate degli appunti coreografici selezionate da Di Stefano, sono riprodotte (Guatterini 2016, p. 16-17). Poiché le parti fotocopiate non riproducono disegni e scritture presenti nei fogli autografi, esse dimostrano che doveva esserci almeno un ulteriore foglio originale, disperso dopo il 2015 (periodo di ripresa della pièce e di elaborazione del corredo critico).

<sup>13</sup> Il brano musicale è una composizione elettronica originale di Paolo Sinigaglia, creata per rispondere alle esigenze coreografiche.

tracciata a segnalare un accadimento non descritto, che anticipa l'inizio del suono. La registrazione audiovisiva della pièce mostra infatti un'azione nel silenzio in cui Di Stefano solo, e in un secondo tempo in relazione con Caravano, è impegnato in una sorta di prologo che porta la durata complessiva di *e-ink* a 13' circa<sup>14</sup>. La partitura riporta i simboli idiomatici scelti per sintetizzare le sequenze gestuali e le relazioni spaziali fra i due protagonisti. A questi simboli che si susseguono orizzontalmente, è aggiunto il minutaggio che evidenzia la durata delle diverse sequenze e il momento in cui una sostituisce l'altra [fig 4]. Le direzioni delle frecce e di taluni elementi grafici, se confrontati con la partitura suddivisa per colonne verticali, lasciano supporre che le due siano state annotate a partire da una prospettiva differente. Quella annotata verticalmente sottolinea lo spostamento dei danzatori nello spazio dal punto di vista di chi si muove sul palcoscenico (in soggettiva); quella annotata orizzontalmente offre una visione più generale degli spostamenti, come se questi fossero visti dall'alto.

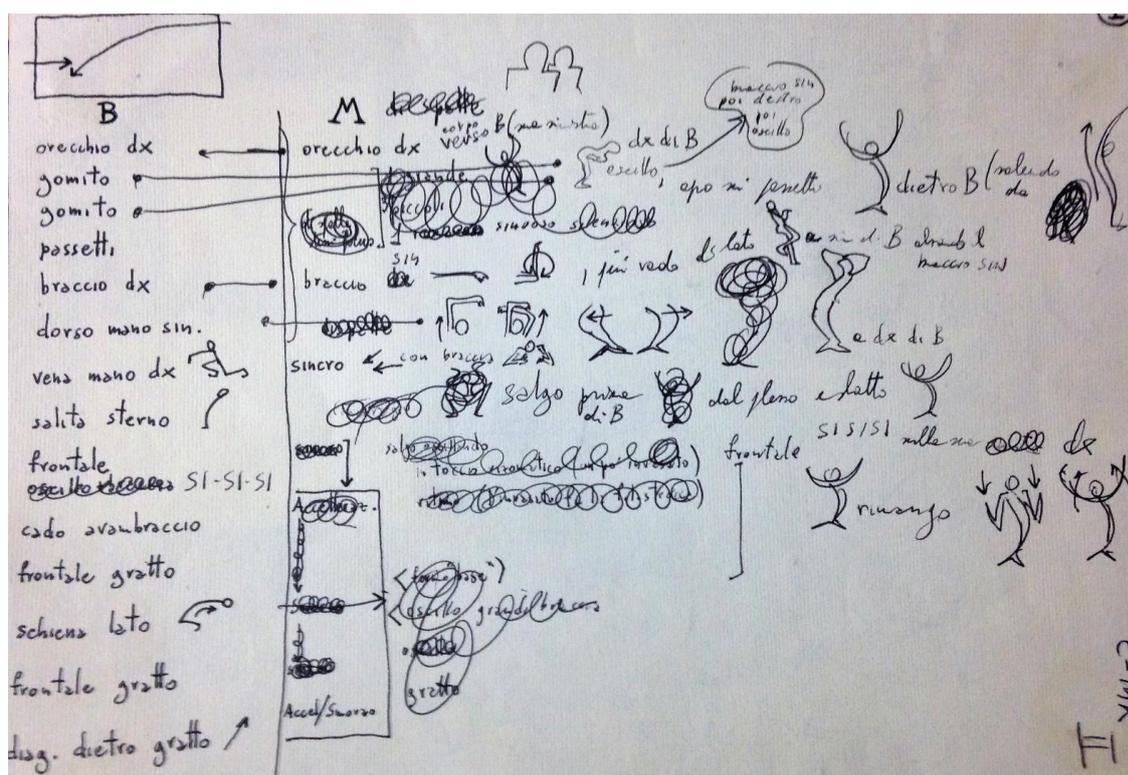


Fig. 2: Michele Di Stefano, *e-ink*, archivio privato (riproduzione autorizzata).  
Appunti in corso d'opera.

<sup>14</sup> Questo prologo, introdotto nel silenzio già al debutto della pièce, varia secondo la struttura dei palcoscenici o degli spazi che vengono utilizzati. Dipende infatti dalle localizzazioni degli accessi alla scena.

## ***e-ink*: pratiche di creazione**

*e-ink* rappresenta uno dei primi momenti di consapevolezza artistica del coreografo, un traguardo per l'approccio «scritturale»<sup>15</sup> (Guatterini 2016, p. 15) cui tendeva in quel periodo e al contempo segna il punto di non ritorno per la sua pratica coreografica che, con i progetti successivi<sup>16</sup>, si allontana dalla composizione di partiture gestuali per specializzarsi nella concezione di protocolli per formati diversi per palcoscenico o meno. Nel 2015 il riallestimento di *e-ink* riporta alla luce una pièce rappresentativa di una particolare stagione artistica e di un momento chiave nelle pratiche coreografiche di Di Stefano; al contempo essa evidenzia la distanza che il coreografo ha preso da se stesso e da alcune pratiche coreografiche degli esordi, permettendo di ricontestualizzare il suo percorso attuale e quello trascorso.

Fra il 1997 e il 1999 la scrittura coreografica – intesa come la costruzione di una partitura definitiva elaborata a partire da un originale approccio al movimento<sup>17</sup> – corrispondeva per Di Stefano, alla possibilità di padroneggiare con esattezza gli elementi di un lessico coreografico autoreferenziale: gesti, impulsi, traiettorie e ritmi<sup>18</sup>. Sebbene il duo sia stato presentato anche all'aperto, è pensato per la scena teatrale dove ha avuto luogo di preferenza. Per questo lavoro Di Stefano adotta processi compositivi convenzionali: la costruzione di frasi di movimento riconoscibili e ripetute, ovvero sequenze gestuali; l'alternarsi di a solo e di duo; l'evoluzione drammaturgica di personaggi; la costruzione di un *climax* attraverso l'organizzazione ritmica delle presenze sulla scena; l'approccio esplicito verso il pubblico che impone ai danzatori un riferimento continuo alla frontalità. Tali elementi strutturali, scontati per il pubblico specializzato cui la pièce era rivolta<sup>19</sup>, perdono la loro efficacia “normalizzante” di

---

<sup>15</sup> Scritturale è l'espressione adottata dal coreografo per sintetizzare la sua tensione verso la creazione di un linguaggio corporeo attraverso la selezione e l'assemblamento delle posture e dei gesti che caratterizzano le corporeità in *e-ink* e che costituirebbero i segni codificati di questo linguaggio idiomatizzato. La pièce infatti, è il «tentativo di costruire una scrittura metrica a partire da un corpo scomposto. [...] i gesti, sono le] traduzioni in atto di frasi grammaticali» (Sini n.d.)

<sup>16</sup> Già a partire da *MK ultra* e *Zero Moses*, rispettivamente del 2000 e del 2001, le corporeità cominciano a perdere l'affermazione del gesto e la padronanza dei luoghi delle azioni. Come spiega Di Stefano, si tratta di una «partitura che rimane sempre instabile e liquida [alla ricerca di] un bilanciamento interno, lontana dalla definitezza di *e-ink*» (Sini n.d.)

<sup>17</sup> Si tratta di una partitura interamente elaborata dal coreografo che, pur tenendo conto delle qualità cinetiche specifiche del suo partner e organizzando le sequenze gestuali in stretta relazione con lui, orienta le scelte gestuali e ritmiche, nonché la tensione drammaturgica della pièce. Per questo duo d'esordio, adotta un processo creativo differente dai precedenti come si evince dalle note e dalle testimonianze del coreografo.

<sup>18</sup> L'auto citazione – il fatto cioè che non soltanto idee coreografiche ma intere sequenze gestuali e modalità interrelazionali fra danzatori passino da una creazione ad un'altra – è uno degli aspetti che sottolineano l'autorizzarsi delle pratiche di Di Stefano, il quale rafforza anche in questo modo la riconoscibilità dello stile specifico del suo gruppo. Spostando invece l'assetto e l'aspetto dei formati e dei dispositivi per non creare uniformità nelle strutture e nei meccanismi di scrittura, ricerca un rapporto rinnovato fra scena e pubblico.

<sup>19</sup> Ricordo che la creazione è stata pensata per debuttare sul palcoscenico del teatro Franco Parenti per il festival *Teatri 90* a Milano, nell'ambito quindi di una manifestazione accreditata per il panorama teatrale dell'epoca.

fronte alle corporeità, alle sequenze gestuali e al ritmo di montaggio delle scene presentate. Le posture esibite dai due protagonisti, la tensione muscolare di alcuni atteggiamenti – soprattutto in situazioni di prossimità o di contatto fra i due – e la precisione geometrica dei gesti, costruiscono immagini pertinenti al contesto coreografico che però non rinviano ad immaginari espliciti di riferimento. La scena è nuda, gli abiti sono essenziali (scarpe da ginnastica, pantaloni e maglietta a maniche lunghe bianchi, una lettera E è disegnata sul davanti di ogni maglietta) e il suono non commenta l'accadere ma intesse un dialogo dinamico con la tensione energetica dei corpi. I gesti, che sorprendono per la loro estraneità alle estetiche del movimento danzato<sup>20</sup>, sono ripetuti, più volte ritornano in combinazioni diversificate, appartengono al singolo danzatore o sono comuni ad entrambi; essi incorporano con precisione «geroglifica»<sup>21</sup> i disegni e i simboli con i quali il coreografo descrive su carta i corpi impegnati nel movimento. Le sequenze che mette in scena sono quello che lui definisce «le traduzioni in atto di frasi grammaticali» (Sini n.d.). Egli crea delle frasi e poi in sala prove ne costruisce la versione gestuale. Le frasi inventate servono da spunto creativo, rimangono parte di un processo e non sono esplicitate sulla scena. Questo lavoro di traduzione cinetica delle singole parole che compongono le frasi di cui il coreografo è autore, porta alla definizione di precise sequenze gestuali come ad esempio quella segnalata dalla parola «hanno» [fig 3], che ne individua una corrispondente alla frase « ho io e tu hai una base per non cadere gocce dove hanno la pelle liscia gli umani e i sonni dei viventi » (Sini n.d.) Il significato letterale sotteso all'azione, anche se noto solo ai danzatori, detta il ritmo e l'intensità dei gesti e della loro relazione. Le interruzioni improvvise, le pause sospese, gli sbuffi e il respiro entrano a far parte di questo dialogo gestuale col quale gli interlocutori in scena “parlano” tra loro e con il pubblico, sebbene in una lingua sconosciuta e non decodificabile in modo univoco.

Di Stefano ripensa oggi ad *e-ink* come ad

Un esercizio ritmico su una pratica gestuale che fa riferimento a una lingua sconosciuta, fatta di moltissime lingue mescolate tra loro e arbitrariamente collocata nel bel mezzo di una pratica divinatoria. Con Biagio [Caravano] ho costruito il pezzo fonema per fonema, le sue parti così come le mie, abbiamo trovato gli incastri tra le singole voci (l'ultima parte del brano), la solitudine assoluta del corpo e poi l'esattezza del[la] sinc[ronia]. (Sini n.d.)

---

<sup>20</sup> Sottolineo che i due protagonisti di *e-ink* non hanno una formazione in danza, il loro percorso nella coreografia è avvenuto in modo autodidatta e in età adulta. Questo implica un approccio originale al gesto danzato che scaturisce da una corporeità non forgiata dall'incorporazione di tecniche di movimento (né sportive né di danza).

<sup>21</sup> Si tratta di un termine che il coreografo ha utilizzato nel 2016 durante una conversazione personale riferendosi a questo lavoro.



## La ripresa di *e-ink*

### Contesto

Di Stefano è un coreografo che oggi gode di un meritato riconoscimento anche internazionale grazie al Leone d'argento che ha ricevuto alla Biennale della Danza a Venezia nel 2014. La critica specialistica dedica spazio alle sue produzioni recenti e alcuni progetti editoriali (Guatterini 2016; Di Stefano, Morgantini 2012; Ruffini 2005, 2004; Fanti/Xing 2003) gli permettono di esprimersi a proposito delle sue attività e del contesto nel quale si trova a lavorare. Un rinnovato interesse per la sua figura e per il suo operato ha indotto la critica di danza Marinella Guatterini ad includere *e-ink*, nel suo progetto RIC.CI. Il progetto, che ha esordito nel 2011, «punta a dare risalto e dunque a (ri) mettere in moto la memoria della danza contemporanea italiana dall'inizio degli anni Ottanta sino alla fine dei Novanta» (Guatterini 2016, p. 6), ovvero intende rivisitare un periodo fondativo per la coreografia italiana spesso trascurato dagli studi in danza. Lo sguardo a posteriori portato sugli autori e sulle opere coreografiche selezionate non è soltanto critico. La pubblicazione di piccoli libri corredati da un supporto audiovisivo contestualizzano la creazione e la ripresa attuale informando il lettore e lo spettatore di oggi su un retaggio culturale determinante per il panorama odierno della danza italiana e accompagnano l'operazione più importante, quella del riallestimento di questi lavori grazie alla sinergia con diversi teatri che si fanno garanti della loro distribuzione sul territorio nazionale. Guatterini fa propria la "volontà di archiviare" che costituirebbe secondo André Lepecki, un aspetto importante della coreografia contemporanea in Europa e negli Stati Uniti. Egli afferma: « propongo, invece, per indagare le «ri-messe-in-azione» della danza come un tratto distintivo della sperimentazione che ne definisce la contemporaneità, che venga introdotto il concetto di una «volontà di archiviare» specificamente coreografica» e aggiunge nella nota numero 5 « Le ri-messe-in-azione sono a tal punto significative che ci si domanda se questa ostinazione a tornare (questa volontà di ri-mettere-in-azione) possa essere quella particolare caratteristica che permette alla danza di definirsi precisamente *come* contemporanea, dal momento che questa spiccata caratteristica di una certa recente danza sperimentale, caratteristica che molti sembrano considerare un tratto distintivo della sua contemporaneità, è già in se stessa un tipo di ritorno (anche se non riconosciuto) di una precedente ondata di ri-messe-in-azione nei primi anni Ottanta» (Lepecki 2016).

Le molteplici re-interpretazioni<sup>22</sup> di opere coreografiche più o meno celebri del XX secolo, mostrerebbero il desiderio di appropriazione della tradizione contemporanea

---

<sup>22</sup> Re-interpretazione come volontà di archiviare nel corpo, con il corpo, impadronendosi della danza attraverso l'interpretazione/incorporazione che spesso diventa nuova creazione, ma non nel caso di *e-ink* o della maggior parte dei riallestimenti proposti dal progetto RIC.CI (ad esclusione di *Pupilla* che

della danza inscrivendo nella memoria incorporata i saperi e i significati che essa sottende. A questo sembra puntare l'operazione promossa da Guatterini. Non mi occuperò in questo contesto di considerarne il significato storiografico che è necessariamente parziale – per problemi organizzativi ed economici come Guatterini stessa ha dichiarato<sup>23</sup> – nonché del carattere arbitrario della scelta delle creazioni da includere nel progetto<sup>24</sup>. Esso è però significativo per la volontà di riattivare spettacoli del passato recente a partire proprio dalle pratiche di trasmissione che li hanno generati: sono i creatori o i danzatori originari<sup>25</sup> che si adoperano per far rivivere oggi quei lavori attraverso nuove corporeità da guidare fra gli immaginari creativi che hanno dato loro forma.

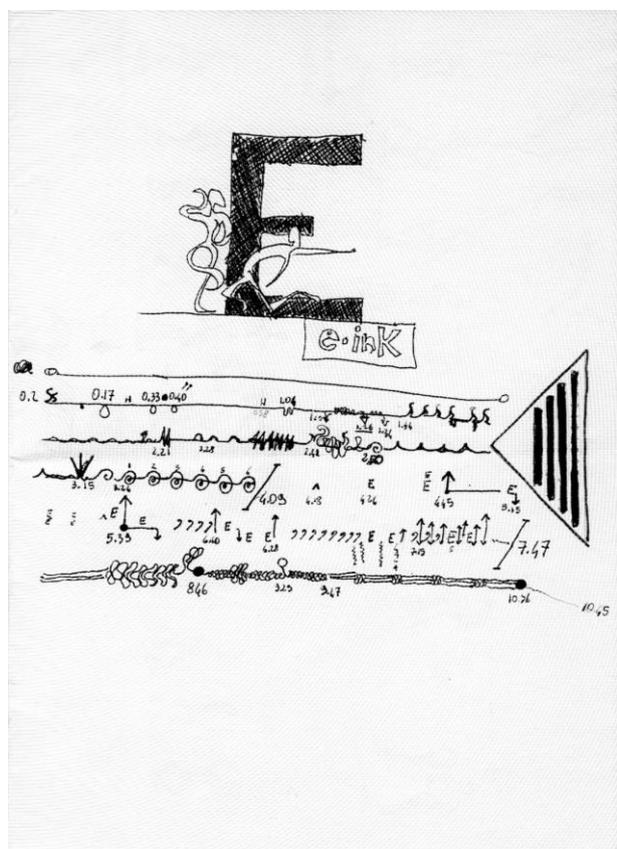


Fig. 4: Michele Di Stefano, *e-ink*,  
archivio privato (riproduzione  
autorizzata).  
L'intera partitura annotata su righe  
orizzontali.

diventa nel riallestimento, il trio immaginato dalla coreografa Valeria Magli, unica interprete del solo programmato nel 1983).

<sup>23</sup> Dichiarazione raccolta durante l'incontro pubblico organizzato dall'Università di Bologna l'8 aprile 2016 per presentare le pubblicazioni e il progetto.

<sup>24</sup> Il progetto è partito nel 2011 con il riallestimento di *Duetto* (1989) di Virgilio Sieni e Alessandro Certini, l'anno seguente ha presentato *Calore* (1982) di Enzo Cosimi, nel 2013 *La boule de neige* (1985) di Fabrizio Monteverde e *Terramara* (1991) di Michele Abbondanza e Antonella Bertoni, nel 2014 *Pupilla* (1983) di Valeria Magli, nel 2015 *e-ink* (1999) di Michele Di Stefano e *Uccidiamo il chiaro di luna* (1997) di Silvana Barbarini, nel 2017 *Erodiade-fame di vento* (1993) di Julie Ann Anzilotti, nel 2018 *Tango glaciale* (1982) di Mario Martone.

<sup>25</sup> Ad esclusione del recente *Tango glaciale* che il regista Mario Martone definisce *reloaded* perché programmaticamente non conforme all'originale e riallestito da Anna Redi e Raffaele di Florio che non facevano parte del cast del 1982.

## Pratiche di ri-creazione

Mettendo in relazione *e-ink* con un precedente trio del 1994 – *Aconcagua* –, trasformato in duo nel 1997, il coreografo dichiara: «all'inizio c'era una ossessione scritturale molto forte, per cui lavori come *Aconcagua* ed *e-ink* sono stati definiti nei minimi particolari e potevano essere trascritti o prefigurati minuziosamente» (Giovannini 2011, p. 155). Il motivo per il quale gli è stato possibile accedere dopo più di quindici anni a questo lavoro e quindi accettarne il riallestimento e la cessione nel repertorio di Aterballetto, è proprio questa definitezza. Si tratta di «un duetto interamente scritto, fin nel minimo dettaglio, a tal punto da risultare parossistico e maniacale nella sua abbondanza di segni, ognuno dei quali risponde ad una logica ritmica differente» (Di Stefano 2016, p. 15). Il timing dell'intera pièce e il timing delle relazioni fra i corpi dei due danzatori hanno trovato un'esatta notazione elaborata per l'occasione nelle note dell'epoca cui i responsabili del riallestimento, Di Stefano e Caravano, sono ricorsi per integrare la documentazione audiovisiva e la loro stessa memoria della pièce.

Proprio la presenza dei corpi artefici originari del duo, i soli che potessero «ritrovare l'esattezza di quella scrittura [e] rimettere in connessione tutti i particolari scollegati tra di loro per farli ridiventare organici nella loro misteriosa iconografia» (Gatterini 2016, p. 15), ha permesso una ricostruzione fedele alle forme e alle intenzioni coreografiche.

Soffermandomi su questa frase di Di Stefano, rilevo il ruolo imprescindibile del corpo nelle pratiche di trasmissione; il corpo che abbia attraversato l'esperienza della creazione e della scena è il solo capace di ritrovare (o meglio ri-creare) le dinamiche di passaggio fra «i particolari scollegati» annotati secondo una «misteriosa iconografia». Le annotazioni sebbene dettagliate, restano misteriose a distanza di tempo anche per l'autore stesso; esse possono rivelare la loro ricchezza soltanto se riattivate nel corpo che ne decifra il senso e ne risveglia le connessioni. Leggere, tradurre e interpretare quei segni scritti su carta, consente al corpo che li abbia già attraversati, di far riapparire la scrittura coreografica. Nella comprensione e nella cura dei processi di trasmissione/incorporazione di una creazione coreografica risiede la possibilità di « riapparizione della coreografia » (Gatterini 2016, p. 15), per usare una definizione data dallo stesso Di Stefano all'esito di questo processo di ri-memorazione. Tale possibilità di riapparizione della coreografia non sta nell'abilità dei corpi ad assumere delle forme o a percorrere delle traiettorie specifiche nello spazio, ma sta nel cogliere gli umori impliciti nelle dinamiche che le attraversano, attivando così le

possibilità del corpo (nuovo ad ogni tentativo) verso la corporeità espressa nell'evento performativo<sup>26</sup>.

Sebbene breve, questo duo richiede molta energia. Anche i gesti che coinvolgono principalmente parti articolari distali come ad esempio la rotazione di un gomito o l'annuire della testa<sup>27</sup>, esigono una padronanza specifica e un'impostazione precisa dell'integralità della figura. Le dinamiche sono spesso aggressive, soprattutto in relazione allo spazio e in questo, necessitano di un diverso assetto gravitario in cui la verticalità biomeccanica dello scheletro cede il passo ad un'attitudine prensile<sup>28</sup> del corpo che non è frequentemente prevista nelle pratiche coreografiche (un esempio ne è la dinamica della corsa adottata da entrambi i protagonisti nella pièce). La gestione del respiro diventa importante per scaricare e ricaricare l'energia in modo che l'intensità dei gesti e il timing definito per le sequenze si compia come stabilito. Più che funzionali, le pause e le sospensioni nel flusso di movimento, sono drammaturgiche, come l'enfasi data alle respirazioni perfettamente udibili. I due protagonisti si presentano allo spettatore come fossero figure provenienti da un altro pianeta, ironiche e stravaganti. Interagendo fra loro, esasperando i ritmi di alcuni gesti ripetuti – ad esempio l'oscillazione del bacino e della testa – queste due figure assumono una dimensione grottesca. Il lavoro che Di Stefano e Caravano hanno fatto per riallestire *e-ink* è stato quello di spogliare i nuovi interpreti (Damiano Artale e Philippe Kratz) degli automatismi indotti dalla loro formazione di danzatori professionisti, insistendo sull'immaginario sotteso a questa gestualità. La "rieducazione" posturale è passata attraverso l'appropriazione degli umori impliciti al gesto e trasmessi "da corpo a corpo".

Durante l'intervista riportata nel dvd allegato al libretto relativo alla riedizione di *e-ink* (Guatterini 2016), Damiano Artale, uno degli interpreti del riallestimento, dichiara che per entrare nelle dinamiche e nei ritmi della coreografia, per appropriarsi delle modulazioni espressive del ruolo che gli è stato affidato, quello che originariamente era di Caravano, egli immagina di trasformare se stesso in Caravano, allo scopo di perdere se stesso e trovare un'altra maniera che non sia la propria di attraversare i gesti memorizzati. Questa dichiarazione chiarisce l'importanza della *mimesis* per la

---

<sup>26</sup> Per un approfondimento di questo aspetto nella ripresa di una coreografia in ambito italiano, rimando al mio articolo pubblicato su *Danza e Ricerca* (Sini 2015).

<sup>27</sup> Gli elementi evidenziati nella fig. 2, forniscono un esempio della rappresentazione grafica di questi particolari nelle annotazioni di *e-ink*.

<sup>28</sup> Nelle pratiche di allenamento durante le quali si formano le corporeità specifiche al progetto coreografico di Di Stefano, il concetto di prensilità interviene sulla postura del danzatore. Utilizzata in biologia, questa parola qualifica la capacità di certi animali ad afferrare qualcosa con le mani, le zampe o altre parti periferiche del loro corpo (la coda per le scimmie, la proboscide per l'elefante, le ventose per il gecko). L'approccio del corpo allo spazio, che nelle pratiche di Di Stefano è inteso in quanto materia di cui appropriarsi, richiede al danzatore di affidare il proprio baricentro alla materia-spazio, disponendosi ad un particolare lavoro sull'assetto gravitario che sposta l'asse verticale del corpo verso l'avanti.

possibilità d'incorporazione del gesto, l'importanza per il danzatore, di entrare in contatto con la materia viva della danza.

Questo esempio di nuova incorporazione della scrittura coreografica nei corpi dei due danzatori di Aterballetto, mostra che è il corpo artefice originario ad essere l'archivio della danza. Un archivio vivente che può essere sollecitato a rivelare le sue memorie sedimentate grazie alle tracce ulteriori (extra corpore) che l'archivio privato del coreografo ha conservato<sup>29</sup>. Gli archivi privati di Di Stefano e le sue realizzazioni coreografiche mostrano il ruolo considerevole dei danzatori nel processo di costruzione delle corporeità e delle strutture coreografiche. Sono i corpi specifici dei "suoi" danzatori, il portato delle loro esperienze e le competenze acquisite nel lavoro comune ad orientare le pratiche coreografiche in una stretta relazione fra l'immaginario coreografico e il processo di trasmissione/incorporazione che lega indissolubilmente gli archivi del corpo ai corpi in quanto archivi.

### **L'autrice**

Danzatrice, docente e coreografa, crea numerose coreografie e installazioni performative con il gruppo di danza di ricerca Sistemi dinamici altamente instabili. È dottoranda in Danza presso l'Università di Nizza Sophia Antipolis con la direzione di Marina Nordera e fa parte del CTEL (Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts Vivantes). Dopo una formazione presso L'Accademia Nazionale di Danza a Roma, consegue la Laurea Magistrale in Arti e scienze dello Spettacolo presso l'Università La Sapienza. Il suo progetto di ricerca orientato verso la storia della danza, la performatività e l'estetica delle arti contemporanee, si appoggia ad una metodologia transdisciplinare per indagare le pratiche artistiche. Fa parte di AIRDanza, de l'aCD (association de Chercheurs en Danse) e dell'équipe des Ateliers des Doctorants en Danse presso il Centre National de la Danse di Parigi.

e-mail: [alessandrasini99@gmail.com](mailto:alessandrasini99@gmail.com)

### **Riferimenti bibliografici**

Anzellotti, E 2015, L'artista vivente come fonte e archivio della danza. Le interviste a Cristina Hoyos, Dominique e Françoise Dupuy per le ricerche sulla danza come patrimonio culturale immateriale, in *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, anno VII, numero 6, p. 111-118. URL: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4983/4754> [5 gennaio 2017]

Barbérís, I (ed) 2015, *L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, PUR, Rennes.

Benedetti, I, Loliva, AM, Patrizi, E 2011, E-performance. <http://www.e-performance.tv/> [31 Marzo 2018].

---

<sup>29</sup> Per la ripresa della pièce, non possiamo tralasciare la registrazione video dello spettacolo, utile a risvegliare la memoria motoria e a rintracciare la dimensione spaziale, energetica e relazionale della struttura coreografica. La registrazione audiovisiva del duo è stata largamente utilizzata da Di Stefano e Caravano per ritrovare l'interesse della partitura e per mostrare ai nuovi interpreti le corporeità specifiche in gioco.

- Di Stefano, M, Morgantini, M 2012, *Agenti autonomi e sistemi multiagente*, Quodlibet, Macerata.
- Fanti, S/Xing (ed) 2003, *Corpo Sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano.
- Faure, S 2000, *Apprendre par corps*, La Dispute, Paris.
- Franco, S, Nordera, M (eds) 2010, *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Utet, Torino.
- Giovannini, O 2011, Strategie di spiazzamento: la sottotraccia politica della danza di MK, in *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, anno III, numero 1, pp. 153-186. URL: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/2418/1794> [5 gennaio 2017]
- Guatterini, M (ed) 2016, *E-INK. Michele Di Stefano/mk 1999>2015*, Fondazione Milano Scuole Civiche, progetto RIC.Cl., Milano.
- Lahire, B 1998, *L'Homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Nathan, Paris.
- Lepecki, A 2016, Il corpo come archivio, in *Mimesis Journal*, 5, 1, URL: <http://journals.openedition.org/mimesis/1109>; DOI: 10.4000/mimesis.1109 [5 gennaio 2017].
- Rizzolatti, G, Sinigaglia, C 2006, *So quel che fai, il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Ruffini, P (ed) 2005, *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Editoria&Spettacolo, Roma.
- Ruffini, P (ed) 2004, *Resti di scena. Materiali oltre lo spettacolo*, Edizioni interculturali, Roma.
- Sini, A n.d., *Corps, espace et mouvement : les transformations dans la recherche chorégraphique italienne entre 1995 et 2010*, Tesi di Dottorato, Université Côte d'Azur.
- Sini, A 2015, Pratiche di sopravvivenza e di dissoluzione. Una testimonianza sulle possibilità di ripresa nelle pratiche coreografiche di Altroteatro e Sistemi dinamici altamente instabili, in *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, anno VII, numero 7, p. 55-82. URL: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/5955> [26 settembre 2017]
- Sini, A 2007, *Dopo la nuova danza. Modalità fuori formato nella coreografia italiana contemporanea*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Roma La Sapienza.



Joëlle Vellet

## **L'image en mouvement: créer l'archive pour soi, documenter l'archive pour l'autre**



### **Abstract**

The dance researcher can confront herself or himself to the need of filming, a tool of memory of what she/he observes, of what it is observable. But the video is also an object starting from which she/he can generate another discourse for the practitioner she/he observes, using the film in an interview methodology implying auto-confrontation with one own's activity. But, if films are thought as tools for researching, they are often requested by archival institutions. The films-traces become objects of knowledge or objects that can be used again, interpreted, put in another perspective by others. If these footages become archives, the following question arises: how to document the document while it is produced, so that it can pass from the archive for oneself to the archive for the other?

La chercheuse en danse peut être confrontée au cours de ses pratiques de terrain à la nécessité de filmer, outil de mémoire de ce qu'elle observe, de ce qui est observable. Mais aussi objet à partir duquel elle peut générer un autre discours chez le praticien observé, en utilisant le film dans une méthodologie d'entretien d'auto confrontation à sa propre activité. Mais si les films produits sont ici pensés comme des outils pour l'activité de recherche, ils sont actuellement fréquemment réclamés par les lieux d'archivage. Ces films-traces deviennent alors objets de savoir ou objets susceptibles d'être à nouveau utilisés, interprétés, mis en perspective par d'autres. Si ces prises de vue deviennent archives, la question suivante surgit : comment documenter ce document lorsqu'on le produit, pour qu'il passe de l'archive pour soi à l'archive pour l'autre ?



Les chercheur.e.s en danse peuvent être confronté.e.s au cours de leurs pratiques de terrain à la nécessité de filmer. Besoin de mettre en mémoire ce qui est observé, ce qui est observable. Besoin de capter davantage que le simple regard du chercheur, observant ou participant, ne peut le faire (déjà en prise avec le sélectif ou l'invisible, voire l'amnésique...). Ce passage par l'image filmée est en effet parfois indispensable pour constituer une ressource fiable et fidèle de l'activité réalisée par les artistes et les professionnels de la danse dans l'intimité du studio, notamment lorsque la connaissance et la compréhension de cette activité est à l'origine du travail

des chercheurs. L'image filmée peut aussi répondre à un autre usage, permettre d'engager le dialogue avec l'artiste en le confrontant à l'image de sa propre activité, source de remémoration pour le praticien lui-même. Ces deux enjeux me conduisent à saisir et stocker d'une part des images filmées des danseurs en situation, dans leur activité professionnelle, et d'autre part des entretiens témoignant de l'activité réflexive qui en découle. Mais, si les films produits sont ici pensés comme des outils pour l'activité de recherche, ils sont actuellement fréquemment réclamés par les lieux d'archivage<sup>1</sup>.

Il semble primordial d'encourager le recueil de traces dans le temps même de l'activité des artistes, de conserver une forme de mémoire de leurs modes de création, de leurs intentions, discours et commentaires, bref de leur travail artistique entre savoir, savoir-faire, et savoir faire-faire (Rousier et Sebillotte 2004, p. 99).

Si ces prises de vue et entretiens passent du statut de recueil de données pour soi-chercheure à celui d'archives consultables par d'autres, des questions apparaissent d'ordres éthique et méthodologique : notamment... peut-on, doit-on livrer de telles "archives" ? Et comment "documenter" ce document lorsqu'on le produit, pour qu'il passe de l'archive pour soi à l'archive pour l'autre ?

L'objet de cet article est de pointer des questions qui surgissent à partir d'une pratique de chercheure en danse. La problématique soulevée n'est donc pas celle d'une recherche, mais elle est née de la recherche. Elle peut prendre place avec pertinence dans les réflexions méthodologiques et épistémologiques de la recherche en danse.

Dans un premier temps, je me propose de préciser l'activité de constitution de données qui conduit à la production de traces filmées ou audio dans mon activité de recherche. Pour ensuite revenir sur deux contextes vécus en tant que chercheure et qui ont fait surgir le questionnement à l'origine de cette réflexion. J'évoquerai ainsi les diverses questions qui se posent des points de vue méthodologique et éthique, ouvertes au débat.

---

<sup>1</sup> Le Centre National de la Danse (CN D) depuis sa création constitue un lieu ressource important, on peut lire aujourd'hui sur son site : « La Médiathèque du Centre national de la danse est riche d'une centaine de fonds d'archives documentant l'activité de chorégraphes, danseurs, pédagogues, plasticiens, écrivains et autres théoriciens mais aussi de théâtres et lieux de diffusion ainsi que d'institutions spécialisées. ». Deux autres lieux essentiels pour les archives en danse sont l'IMEC et la BNF.

## **Archiver pour soi chercheur ou chercheure**

Quel est le bon terme ? Outils ? Archives ? Je ne parlais pas jusqu'à présent d'archives, mais d'outils et de constitution de matériaux pour l'activité de recherche, propre et intime à la chercheure. Je ne travaille donc pas à partir d'archives déjà constituées, à partir desquelles construire une pensée, un discours, une compréhension ou reconstruction du monde où la danse est présente. Je tente d'accéder aux processus de fabrication de la danse, à ces pratiques du sensible comme du raisonné, de l'anticipé ou projeté comme de l'imprévu.

Je recueille et stocke des matériaux, traces de l'activité artistique, du tissage de ces gestes et paroles du studio « ce lieu très particulier, celui où se trame la matière de la danse, d'où jaillit son mouvement » (Dupuy 2017, p. 32). Comment se construit la danse ? Qu'est-ce qui se fabrique et se tisse en ce lieu ? Comment s'élabore ce qui fait le geste ? Ses subtiles qualités ? Mais aussi qu'est-ce qui se vit dans l'expérience ? Les relations ? Les pouvoirs ? Les savoirs ?

Je filme ce que j'observe, dans le cadre d'une ethnographie du travail artistique, dans un souci de saisie des traces de l'activité, visibles et perceptibles et de mise en mémoire de ce qui se vit sur ce terrain<sup>2</sup>. L'anthropologue Mondher Kilani rappelle que le terrain est ce lieu sur lequel nous faisons l'apprentissage d'une culture et d'un mode de pensée (Kilani 1994). Le terrain est ici l'atelier du chorégraphe, rejoignant René Passeron "Le laboratoire de poïétique n'est autre que l'atelier de l'artiste" (Passeron 1996, p. 74). Il m'importe en tant que chercheure de rester au plus près des gestes et des paroles des acteurs dans cette approche anthropologique (Olivier de Sardan 1995), d'où la caméra pensée comme un stylo (Pourchez 2004, p. 92).

Cette pratique répond en effet à un premier enjeu : raviver ma propre mémoire de chercheure, me donner l'opportunité d'affiner le saisissement d'un matériau perçu dès l'observation mais sur lequel revenir et s'appuyer dans l'analyse poïétique et la recherche de compréhension de l'activité artistique des chorégraphes et danseurs transmetteurs dans leur cadre professionnel. Mais la poïétique n'ayant pas de méthodologie propre (Passeron 1996, p. 75), je fais appel à des outils d'investigation présents dans d'autres domaines des sciences humaines. Tous les éléments prélevés à partir des observations, traces perceptibles, peuvent me permettre d'accéder à l'empreinte comme prélèvement direct sur la réalité, j'apprécie l'idée d'empreinte comme témoin bavard livrant l'idée de fabrication (Didi Huberman 1997, p. 10).

---

<sup>2</sup> L'ethnographie de terrain et les entretiens issus de l'analyse de l'activité que je réalise ont notamment trait aux situations de transmission (1) d'artistes danseurs ou chorégraphes en situation de création ou d'enseignement en danse contemporaine et (2) de danseurs de bourrée ("danse traditionnelle" française).

Mais je suis consciente que ce que j'observe ne sont que des "traces" de l'activité. Les comportements observés ne sont pas significatifs en eux-mêmes. Ce que nous voyons comme ce que nous entendons, des gestes, des espaces occupés, des relations, des discours, des contacts corporels... ne portent pas de signification par eux-mêmes. Même s'ils sont significatifs pour le chorégraphe ou le danseur qui les produit, ils sont pour celui qui observe et enregistre seulement signes d'un sens caché, tout au moins non directement observable. Yves Clot éclaire ce constat : ce que nous voyons n'est que « l'activité réalisée », car « le réel de l'activité » (Clot 2000) intègre d'autres dimensions non visibles, dont l'accès à ces dernières nécessite l'usage d'outils méthodologiques différents. Je réalise alors une autre source filmique - deuxième enjeu de cette pratique de recueil et de stockage des images - en enregistrant les entretiens menés à partir d'une situation de rétroaction vidéo (Tochon 1996) proposée à l'artiste, où je le confronte à l'image de sa propre activité (précédemment filmée), il ou elle se remémore ainsi l'expérience vécue. Le film des situations de transmission de la danse (en création ou en enseignement) devient un objet à partir duquel je permets de générer un autre discours chez le praticien-artiste observé, en l'utilisant dans cette méthodologie d'entretien d'auto-confrontation ou d'auto-confrontation croisée (Clot, Faïta 2000). C'est une forme de conscience réflexive dont témoigne alors le transmetteur, et dont un certain nombre d'éléments sont rendus accessibles lors de l'auto-confrontation. Ces entretiens filmés ou audio viennent compléter, enrichir l'analyse par une autre parole. Mais ils sont totalement en relation au contexte de la recherche et à l'objet de recherche.

Je documente finement ces matériaux filmiques, pour moi dans un contexte précis : contextes temporel, matériel, humain, informations autres ou repères recueillis par le carnet de notes... Le document audio ou visuel que je crée s'inscrit ainsi dans ces nécessités méthodologiques. Mais maintenant, devrais-je aussi le penser comme ressource pour la connaissance du travail d'un artiste ou de la transmission d'une danse ? Comme source pour les études d'autres chercheuses et chercheurs éventuellement, pour une lecture et une analyse différemment problématisées ? Comme information ou éventuel support de formation (pour les danses traditionnelles par exemple) en recherche de ressources communicables ?

La trace est « présence » et « absence » car elle témoigne tout à la fois d'un dévoilement et d'un effacement. Elle permet de reconnaître, elle permet d'oublier. Elle peut apparaître en dehors d'une volonté de constitution de l'archive qui engage un désir de classement, de stockage, de mise à disposition, c'est-à-dire d'une opération

qui s'inscrit dans le transmettre. « En considérant le sens le plus intensif du terme, Derrida souligne combien la condition de l'archive, sous le signe de l'*arkhè* (du commencement et du commandement) réside dans la constitution d'une instance ou d'un lieu d'autorité qui ordonne » (Despres 2016, p .3).

### **Confrontation à l'archive : petite histoire**

Deux événements m'ont amené à me poser ces questions sur la création d'une archive, sur sa place et son usage.

Premier élément contextuel : Une demande m'a été faite en tant que chercheuse qui détient des "archives" ; conscience que je n'avais pas. En effet, le directeur du service « patrimoine, audio-visuel et édition » du Centre national de la danse (CN D), au cours d'une discussion, m'a demandé si j'accepterai de déposer mes "archives" au CN D, tout ce matériau de recherche, constitué par les films et enregistrements audio au cours de mes enquêtes de terrain<sup>3</sup>.

Cette discussion a fait surgir une prise de conscience et une question pour moi. Question que je ne m'étais jamais posée auparavant. Je pensais ce matériau comme un matériau intime qui n'est révélé qu'accompagnant la production de la réflexion et du savoir. Si ces films-traces deviennent objets de savoir ou objets susceptibles d'être à nouveau utilisés, interprétés, mis en perspective par d'autres... peuvent-ils être "laissés" en l'état pour une telle destinée car l'autre va pouvoir et devoir se les approprier, leur faire référence, les faire parler à son tour... Même si l'on sait que le chercheur est confronté à l'impossible suffisance d'une archive et qu'il doit sans cesse interpréter, c'est-à-dire prendre de la distance (Farge 1989).

Il faut préciser que le CN D dès sa création a souhaité créer un espace ressources essentiel au sein de sa médiathèque.

Conviction qu'à partir des sources elles-mêmes, divers « métiers » doivent être à l'œuvre conjointement pour que se mette en place une sorte de cercle « vertueux » contribuant à favoriser la connaissance et la recherche scientifique, et la formation des publics de demain. [...] Notre projet consiste à s'appuyer sur les sources recueillies et produites volontairement

---

<sup>3</sup> C'était aussi un moment où le dépôt des archives commençait seulement, depuis le CN D ne cesse de recevoir de nombreuses archives de chorégraphes, compagnies, structures. Cette demande est peut-être apparue car la chorégraphe Odile Duboc ayant disparue, toutes les archives de la compagnie ont été déposées, un fonds Compagnie ContreJour Odile Duboc-Françoise Michel est présent. Et j'ai moi-même réalisé pour ma thèse une ethnographie du travail artistique au cours d'une création de cette compagnie et d'autres moments de transmission de sa danse par elle-même à un public de professionnels. Ce matériau semblait l'intéresser. Si la pièce en question lors du terrain sur la création, *Comédie*, n'a pas été un succès, si elle n'est pas emblématique de la production artistique d'Odile Duboc, l'approche ethnographique de cette période de création dévoile cependant des pratiques de transmission et de création qui sont les siennes, réitérées et sans cesse affinées.

pour développer une dynamique et un ensemble de ressources permettant de nourrir diverses approches. [...] Il s'agit d'alimenter la production de travaux de recherche susceptibles de donner lieu à diffusion et d'enrichir à leur tour les fonds documentaires, les savoirs et les acquis scientifiques dans le domaine. [...] Les sources documentaires ouvrent des espaces potentiels de recherches et fournissent, parallèlement à la mémoire des œuvres la matière de corpus précieux pour la recherche scientifique et le développement d'une pensée théorique. [...] Parmi ces différents corpus dominant les traces et documents qui se rapportent à ce qui entoure les œuvres, leur contexte, leur promotion et leur diffusion, au détriment du processus de création et de production et de ce qui se joue et se rejoue en elles et dans le corps des danseurs. (Rousier, Sebillotte 2004, p. 99)

### **Premières réflexions**

- Le souci matériel et technique au sujet du contenant.

Ce matériau est "brut", il n'a pas été pensé pour être livré au regard d'un autre en dehors bien entendu de mes propres communications en colloque ou conférence. Matériellement d'une part, les supports que j'ai utilisés sont multiples (d'abord cassettes VHS, puis mini-dv, cartes SD ensuite, cassettes audio, etc.) suivant en cela l'évolution des moyens techniques accessibles ; ils ne sont pas *montés*, bricolage parfois sans grands moyens matériels et financiers, conséquences des conditions souvent imposées par les centres de recherche universitaires. La réponse du CN D était claire : ce n'était pas un souci, ils savent faire, numériser, stocker, etc. « Les opérations de récolte, stockage, classement, indexation, valorisation, diffusion, composent une politique d'archivage et de partage de l'archive » (Despres 2016, p. 4).

- A propos du contenu.

Ces images, ces voix, que permettent-elles d'archiver ? Que disent-elles ? Que permettent-elles de retrouver ou reconstruire ? Que permettent-elles tout simplement de trouver ?

Nous savons combien un propos ou un fragment de film décontextualisé peut être interprété avec déviance, voire erreur et lui faire dire autre chose que ce qu'il dit réellement. Je vous propose un exemple de ces risques auxquels tout chercheur est confronté face à l'activité de lecture-interprétation des documents à partir desquels il travaille. Comment comprendre la réalité du travail chorégraphique sans prendre le risque d'affirmations hâtives ? Faure affirme que l'usage des métaphores et des images permet de "se passer de démonstration" (Faure 2000, p. 160). Ce qui, bien entendu, est juste en certaines conditions mais pour l'affirmer elle s'appuie sur une citation d'Odile Duboc, hors contexte, citation prise dans des propos rapportés dans un ouvrage de Crémezi: «Je ne leur montre jamais une position à reproduire. Je ne

travaille pas sur la forme, mais sur un imaginaire de l'espace et un développement rythmique. Si j'ai envie que leur corps soit incliné en diagonale, avec le bras allongé en avant, je leur dirai de pousser le haut de leur corps à deux kilomètres devant eux, de faire pression au sol avec leurs pieds. Je leur parlerai d'un volume d'air sur lequel repose le corps. Ce que je recherche, c'est la perfection d'une sensation ou d'une matière » (Crémezi 1997, p. 58). Faure interprète hâtivement la manière de procéder d'Odile Duboc, comme si dans son travail la démonstration était absente et inutile. Ayant réalisé de nombreuses journées d'observation d'Odile Duboc en processus de création, je sais que cette phrase renvoie à la profondeur de son travail. Lorsque la chorégraphe est amenée à travailler les qualités qui l'intéressent, elle ne se prive pas de danser elle-même et ne supprime pas toute démonstration. Le propos d'Odile Duboc ne dénonce pas la "démonstration" en tant que fait de montrer, de donner à voir. C'est la nature de ce qu'elle fait quand elle « montre » sa danse sur laquelle elle insiste dans ces propos, elle explicite ce qui est important pour elle et qu'elle se doit d'accompagner par des mots : lorsqu'elle affirme « je ne leur montre jamais une position à reproduire », elle montre mais ce n'est pas la position à reproduire qu'elle met en jeu. En fait elle parle d'autre chose, du sens qu'elle accorde à la monstration. Ce qui lui importe n'est surtout pas le geste produit dans sa forme. Elle veut que les danseurs accèdent à un imaginaire du corps et de l'espace, qu'elle nourrit par les discours qui accompagnent la mise en situation. Se laisser imprégner par le mouvement qui est montré mais avant tout donner les clés pour savoir faire le geste attendu. Je parle alors de "passer" un geste et non de "montrer ou démontrer" un geste, même si tous deux s'accompagnent d'une mise en situation presque semblable.

Nous ne sommes pas dans le type d'étude que je réalise dans le désir d'une poétique qui rechercherait une dimension d'interprétation multiple, nous sommes dans la poïétique, le *poïen*, le faire...

Le document qui pourrait devenir archive doit être documenté pour devenir objet susceptible d'être à nouveau lu, interprété, mis en perspective, approprié. Il a été produit dans des contextes précis, pas seulement de fabrication artistique ou d'enseignement. La captation décontextualisée des instants ne peut être suffisante si seules les images sont mises à disposition. Certains de ces éléments de contexte peuvent être facilement donnés, sorte de légende accompagnatrice. Mais ces images ont aussi été captées (prises, choisies, capturées...) en relation soit à des questions de recherche précises, soit à des thèmes de recherche. Ce qui provoque des choix méthodologiques et éthiques en amont bien entendu et provoque des questionnements précis lors des entretiens, des angles de prise de vue, des choix de focalisation et de regard, etc. une "trace" qui dévoile tout autant qu'elle cache. L'action

des artistes comme celles des chercheuses et chercheurs est située (Latour 2010 ; Suchman 1987).

## Deuxième élément contextuel

Un autre vécu en tant que chercheuse m'a mise face à l'usage de l'archive, des archives créées par d'autres, et livrées par ces mêmes acteurs : des collecteurs de la bourrée d'Auvergne, danse traditionnelle française<sup>4</sup>. Ils utilisaient ces films de collectage qu'ils avaient eux-mêmes réalisés<sup>5</sup>, en prenant le temps de provoquer, lors de stages<sup>6</sup> qu'ils encadraient, un moment dédié à montrer ces vieux danseurs dansant, présentés comme les références qui étaient les leurs, la filiation dans laquelle ils s'inscrivaient. Mais il n'y avait aucun accompagnement de lecture de l'image, alors qu'il s'agissait d'observer la danse, juste quelques éléments de contexte étaient évoqués<sup>7</sup>. Pensaient-ils que la lecture de l'image que chacun pouvait en faire était suffisante ? Aujourd'hui d'autres jeunes danseurs de bourrée s'en emparent et s'approprient aussi des aspects différents de la danse<sup>8</sup>. En fait ils ont fait des choix. Ils ne retiennent pas la même chose de ce qui est visible. J'ai alors perçu comme un décalage entre les raisons pour lesquelles ces films étaient montrés et la possibilité (infructueuse pour partie) de faire parler l'image par elle-même. L'enjeu de projection de ces films collectés dans les années Quatre-vingt était de donner à voir une filiation dans la danse transmise. Par ailleurs les danseurs-collecteurs transmettaient "cette" bourrée, "leur" bourrée. Et l'expertise et la reconnaissance qu'ils ont acquises fait qu'ils deviennent aujourd'hui eux-mêmes danseurs collectés, et mes nombreuses captations procèdent de cela. Si je laisse ces films comme archives, que donneront-ils à voir ? A lire ? A interpréter ? A comprendre ?

Ma rencontre avec l'archive de danse sur cet autre terrain de recherche (la transmission d'une danse traditionnelle aujourd'hui et la création actuelle à partir de ce matériau) a de nouveau éveillé des interrogations éthiques et méthodologiques. Se

---

<sup>4</sup> Didier Champion et Eric Champion sont danseurs, musiciens, collecteurs de la bourrée (essentiellement bourrée à trois temps, dansée à deux) en Auvergne, au sein de l'association Les Brayauds, au Gamounet -les maisons des cultures de pays- à Saint-Bonnet près Riom, lieu de danses et musiques traditionnelles, aujourd'hui devenu le Centre Départemental des Musiques et Danses Traditionnelles Puy de Dôme (CDMDT63).

<sup>5</sup> Ces films de collectage font partie d'une banque de données conservée au Gamounet, Maison de Cultures de Pays située à Saint Bonnet près Riom, dans le Puy de Dôme. Cette banque de données a été alimentée par Didier Champion et Eric Champion durant les années Quatre-vingt et Quatre-vingt-dix essentiellement. Les collectages de la bourrée ont eu lieu en Basse Auvergne sur tout l'ouest du département du Puy de Dôme (Du rift Limagnais aux limites du limousin) dans les massifs volcaniques des Dômes et des Dore, sur l'arc sud des plateaux volcano-granitiques aux confins du Cantal et de la Corrèze.

<sup>6</sup> Stages et festival d'été *Les Volcaniques* au Gamounet notamment.

<sup>7</sup> Observations réalisées entre 2005 et 2016 au cours des *Volcaniques*, chaque année.

<sup>8</sup> Observations réalisées au cours des *Volcaniques* en 2016 et 2017.

pose ici la question de savoir s'il s'agit d'une archive de danse ou seulement de traces de danse?

Cette compréhension de la difficulté pour les stagiaires de s'emparer des archives laissées dans ces collectages, la connaissance du discours produit par ces danseurs de bourrée qui n'était pas communiqué, dont il n'y avait pas trace pour l'autre (en dehors de nos entretiens ou de leurs nombreuses discussions autour d'un verre ou d'un repas au cours du festival-stage ou lors de rencontres où ils étaient invités à parler de leur danse, mais jamais dans les détails qui pourtant étaient les leurs) m'a conduite à proposer un travail différent avec ce matériau aux deux danseurs de bourrée concernés, experts reconnus de leur danse bien au-delà de leur territoire auvergnat, en France et en Europe. Les inciter à produire une analyse réflexive (pas seulement pour eux) à partager, communicable, pour accompagner ces archives de danse et rendre accessible les choix qu'ils ont fait dans l'appropriation et la transmission de la bourrée, et qui donnent aussi toute la texture et éclairent profondément la spécificité de cette bourrée à trois temps dansée en couple<sup>9</sup>. Choix qu'ils ont réalisés à partir des rencontres des vieux et bons danseurs, qu'ils ont filmés au cours des collectages. Choix conséquents de leur pratique de transmetteurs, capturée par mon activité de chercheuse. Donner ainsi cette dimension de filiation-héritage qu'ils revendiquent, et qui devient accessible. C'est aussi éclairer, exemplifier une part du processus de transmission de la tradition.

Car en effet ces corps en train de fabriquer la danse et/ou de transmettre la danse portent déjà en eux-mêmes une dimension d'archive pensée comme strates de mémoire et feuilletage du vécu de l'interprète, du chorégraphe ou de tout passeur de danse. Le corps comme archive qui est ici présent est celui de l'oralité, de la transmission, capturé par le support filmique. Corps et pensée du danseur captifs dans cette tradition orale de la transmission en danse, qui passe par les gestes et les paroles, dans l'instant de son effectuation, dans le moment actualisé. Une personne dansant, parlant, un corps au travail en amont de l'œuvre, ou un corps chargé d'une tradition incorporée dans toutes ses dimensions d'altération, de porosité, de perte, de transformation.

### **Créer une autonomie du document pour qu'il devienne archive ?**

Comment créer l'accompagnement et la documentation des images filmées ? La question d'une interprétation-appropriation possible veille : que chercher à rendre

---

<sup>9</sup> Bourse de recherche « La bourrée comme une histoire de passages, entre permanence et variation, entre altération et invention », ARPD – CN D, <https://www.cnd.fr/fr/page/304-syntheses-des-projets-aides>.

saillant ? Quelle autre partie concomitante à cette capture du vécu constituer ? Comment livrer-donner des éléments au-delà de soi chercheuse, permettant d'accéder aux conditions des raisons d'être de ces images ? Comment leur rendre une forme d'autonomie pour éviter de les voir dénaturées ou biaisées ? A qui est-elle livrée cette archive ? Pour quel usage ? Quel projet ? Comment la lire et la faire parler ?

L'archive me semble convoquer l'idée de présence et de transmission, dans une sorte de projet revendiqué. Mais l'idée d'absence est l'autre facette. Elle pointe l'activité d'interprétation, qui agit dans la production de l'archive pour soi, comme dans son appropriation par l'autre. Activité inscrite dans la définition même du travail des chercheurs et des chercheuses parfois soumis à bien des controverses (Lenclud 1996; Olivier de Sardan 1996).

C'est la recherche des conditions d'une autonomie à donner à l'archive qui me questionne ici.

S'interroger sur la matière image, sur les propriétés constitutives de l'image, sur l'organisation du document, sur la dynamique de l'interprétation que l'on propose par conséquent car le sens va tout à la fois être construit par et pour le futur utilisateur/lecteur de l'archive.

### **Mise en abîme : la responsabilité, l'éthique**

Au-delà de la recherche des éléments et aspects du document qui met en scène, accompagne, guide, conduit... je chemine sur d'autres dimensions de ce passage de la trace à l'archive, du document à soi au document donné pour l'autre : les questions liées à la responsabilité, l'éthique surgissent.

Une sorte de mise en abîme apparaît. Une fois constituée, l'archive a une vie propre. Son auteur en est dépossédé, les acteurs en jeu en sont aussi dépossédés, sa vie devient possiblement infinie ou peut rester dans l'ombre à tout jamais. Elle n'appartient plus à personne et peut être appropriée. Elle résonne et agit seule, comme elle est actée et animée par celui qui les trouve, par recherche ou hasard.

Le corollaire de cette mise en abîme est bien entendu la responsabilité de sa création. Les lectures ou les usages différents qui vont être fait de ces documents, c'est passionnant... de nouvelles lectures, de nouvelles interprétations peuvent nourrir une compréhension affinée des processus en jeu, ou éclairer un autre aspect que celui initialement investi par la chercheuse. Passionnant, mais d'une responsabilité certaine vis à vis de ce qui est livré des images recueillies dans le contexte de mes recherches.

Pour les précautions méthodologiques et les pratiques de l'éthique qui leur correspondent, des réflexions sont menées dans les différents domaines de recherche

et tout particulièrement en sciences humaines et sociales depuis de nombreuses années. Les chercheurs qui recueillent et construisent ces traces filmiques sont avertis et vigilants comme je peux l'être. Mais ce qui m'interroge sur ces documents à laisser pour l'autre c'est le droit que j'en ai au regard du contexte dans lequel ces images ont été filmées, vis à vis des personnes.

« Le studio est un lieu d'étude. Non seulement de formation et de création, d'entraînement et de répétition mais d'invention et de recherche : celles du danseur qui peaufine son corps, celles du chorégraphe qui fignote son écriture, celles du pédagogue qui affine son enseignement » (Dupuy 2017, p. 32). Ces lieux où je rencontre les artistes au travail sont des espaces-temps secrets. Le fait d'y être acceptée et même accueillie est une preuve de confiance, et je me dois de mériter cette confiance. Dans ces lieux du travail artistique, il se joue aussi la prise de risque, l'erreur, le tâtonnement, les difficultés, les tensions relationnelles et humaines, etc. Mon contrat vis à vis de ces différents acteurs était de n'utiliser ces films et entretiens que dans le cadre de mes recherches et de leur diffusion. S'agit-il encore de cela si je donne "mes" archives, même s'il s'agit d'un lieu dédié à la danse et à la recherche. Accepteraient-ils d'être observés à nouveau, non en direct mais en différé ? Mais au-delà de cet accord, peut-on "tout" donner ? Doit-on tout donner ? Tout livrer au regard de l'autre ? Faut-il sélectionner ? Quelle atteinte ressentie de l'image de soi (pour les passeurs ou apprentis danseurs ou professionnels de danse) ? Quel souvenir ou vérité est en jeu ? Je suis à nouveau face à une prise de responsabilité, qui n'a pas été tout à fait négociée au départ, car toutes les perspectives et tous les usages ne pouvaient être pensés. Le terrain est sensible.

### **En guise de conclusion**

Une vigilance doit être accordée à l'archive, qui pourrait ici répondre à une recherche tout à la fois de dévoilement et de restitution : dévoilement de ces secrets de fabrication et d'aspects de l'activité réalisée, restitution des aspects cachés ou invisibles rendus lisibles par le document qui dévoile le réel de l'activité. Ne s'agit-il pas de créer le document d'accompagnement garant du cadrage éthique et de la qualité d'autonomie acquise et nécessaire à ce type d'archive. Et cependant accepter d'aller sur ce chemin où sont livrés des secrets de fabrication qui rendent aussi pleinement hommage au travail de l'artiste et du passeur de danse.

## L'auteur

Joëlle Vellet est maîtresse de conférences en danse de l'Université Côte d'Azur, membre du Centre transdisciplinaire d'épistémologie de la littérature et des arts vivants CTEL-EA6307. Elle est directrice de la section Danse au département des Arts de l'Université de Nice Sophia-Antipolis et responsable pédagogique du parcours « Savoirs du corps dansant : improvisation, transmission, archives » du master Arts. Ses recherches se situent au croisement de l'esthétique et de l'anthropologie de la danse (une anthropologie poïétique), utilisant aussi les outils de l'analyse de l'activité. Elle étudie la fabrication de la danse et les dynamiques de transmission, s'intéressant à la création en danse contemporaine et à une danse dite traditionnelle, aux processus en jeu en amont de l'œuvre, aux pratiques et enjeux du travail artistique des différents transmetteurs. Elle est membre co-fondatrice de l'association des Chercheurs en Danse (aCD) qu'elle a présidé durant quelques années.

e-mail: joel.vellet@unice.fr

## Bibliographie

Clot, Y & Fata D 2000, 'Genre et style en analyse du travail. Concepts et méthodes', *Travailler*, no. 4, pp. 7-42.

Clot, Y 2001, 'Clinique de l'activité et pouvoir d'agir', *Education permanente*, n. 146, pp. 17-34.

Cremezi, S 1997, *La signature de la danse contemporaine*, Editions Chiron, Paris.

Derrida, J 1995, *Mal d'archive*, Éditions Galilée, Paris.

Despres, A 2016, 'Penser l'archive audiovisuelle pour la recherche en danse. Le Fonds d'Archives', *Recherches en danse*, no. 5. <https://journals.openedition.org/danse/1307> [2 mars 2017]

Dupuy, D 2017, 'Eloge du studio', *Culture et Recherche*, no. 136, Recherches en Scène.

Faure, S 2000, *Apprendre par corps*, Ed la Dispute, Paris.

Farge, A 1989, *Le goût de l'archive*, Seuil, Paris.

Kilani, M 1994, *L'invention de l'autre, Essais sur le discours anthropologique*, Payot, Lausanne.

Latour, B 2010, *Cogitamus. Six lettres sur les humanités scientifiques*, Éditions de la Découverte, Paris.

Lenclud, G 1996, 'La mesure de l'excès', *Enquête*, no. 3. <https://journals.openedition.org/enquete/362> [2 mars 2017].

Oliver De Sardan, JP 1995, 'La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie', *Enquête*, no. 1, pp. 71-109. <https://journals.openedition.org/enquete/263> [2 mars 2017]

Oliver De Sardan, JP 1996, 'La violence faite aux données', *Enquête*, no. 3. <https://journals.openedition.org/enquete/363> [2 mars 2017]

Pourchez, L 2004, 'Construction du regard anthropologique et nouvelles technologies : pour une anthropologie visuelle appliquée', Revue *Anthropologie et Sociétés*, Volume 28, Numéro 2, 2004, p. 83-100.

Rousier, C & Sebillotte, L 2004, 'Pour une recherche en danse : de l'accès aux sources aux développements de méthodologies spécifiques', *Rue Descartes*, vol. 2, no. 44, pp. 96-105.

Sebillotte, L 2010, 'L'archive en danse ou la sauvegarde d'une intention', *Archives et collections particulières – Inventaire des fonds*, pp. 9-17, Centre National de la Danse, Pantin.

Suchmann, L 1987, *Plans and situated actions: the problem of human/machine communication*. Cambridge University Press, ajouter lieu.

Tochon, FV 1996, 'Fondements méthodologiques et applications pratiques de la rétroaction vidéo en recherche et en formation', *Revue des sciences de l'éducation*, vol. 22, no. 3, pp. 467-502.

Centre national de la danse, 2004, CN D / ressources / médiathèque et collections, <https://www.cnd.fr/fr/page/5-mediathèque-et-collections> et <https://www.cnd.fr/fr/page/304-syntheses-des-projets-aides>.



