



Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Editor

Donatella Gavrilovich

University of Rome ‘Tor Vergata’

Associate Editors

Donato Santeramo

Queen’s University, Kingston (CANADA)

Ol’ga Kupcová

State Institute of Art Studies (SIAS), Mosca (RUSSIA)

Consulting Editor

Marie-Christine Autant-Mathieu

EUR’ORBEM, CNRS, Paris-Sorbonne (FRANCE)

Delphine Pinasa

Centre National du Costume de Scène et de la Scénographie (CNCS)
(FRANCE)

Dmitrij Rodionov

A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum (RUSSIA)

Advisory Board

Gabriella Elina Imposti

University of Bologna

Andrei Malaev-Babel

Florida State University/Asolo Conservatory for Actor Training (USA)

Lorenzo Mango

University of Naples ‘L’Orientale’

Mariateresa Pizza

Archive ‘Dario Fo-Franca Rame’

Roger Salas

‘El País’, Madrid (SPAIN)

Riku Roihankorpi

University of Tampere (FINLAND)

Editorial Board

Leonetta Bentivoglio

‘La Repubblica’, Rome

Michaela Böhmg

Member of the International Dance Council CID - UNESCO

Manuela Canali

National Academy of Dance, Rome

Silvia Carandini

University of Rome ‘La Sapienza’

Marietta Chikhladze

Tbilisi State University (GEORGIA)

Enrica Dal Zio

‘Michael Chekhov Association MICHА’, New York (USA)

Dominique Dolmieu

Maison d’Europe et d’Orient - Eurodrum (FRANCE)

Erica Faccioli

Academy of Fine Arts of Carrara

Stefania Frezzotti

National Gallery of Modern Art (GNAM), Rome

Fabrizio Grifasi

Fondazione Romaeuropa, Rome

Vladislav Ivanov

State Institute of Art Studies (SIAS), Mosca (RUSSIA)

Lucie Kempf

Université de Lorraine (FRANCE)

Claudia Pieralli

University of Florence

Gabriel Poole

University of Cassino and Southern Lazio

Elena Randi

University of Padua

Daria Rybakova

St. Petersburg State University of Culture and Arts (RUSSIA)

Elena Servito

INDA (National Institute of Ancient Drama) Foundation of Syracuse

Margaret Shewring

University of Warwick (ENGLAND)

Artem Smolin

St. Petersburg State University of Information Technologies, Mechanica
and Optics (RUSSIA)

Leila Zammar

Loyola University of Chicago JFRC

Fabio Massimo Zanzotto

University of Rome ‘Tor Vergata’

Editorial Assistants

Elisa Anzellotti, University of Viterbo “La Tuscia”

Annamaría Corea, University of Rome ‘La Sapienza’

Anna Isaeva, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle (FRANCE)

Irina Marchesini, University of Bologna

Alice Pieroni, University of Florence

Marianna Zannoni, University of Venice

Staff

Marco Argentina, University of Padua, **Giulia Cara**, University of Rome ‘Tor Vergata’, **Gioia Cecchi**, University of Rome ‘La Sapienza’,

Marco Damigella, University of Roma Tre, **Davide Di Bella**, University of Florence, **Alessandro Maria Egitto**, University of Rome ‘Tor Vergata’, **Valeria Gaveglia**, University of Rome ‘Tor Vergata’, **Silvia Lo-**

retti, University of Rome ‘Tor Vergata’, **Manuel Onorati**, University of Rome ‘Tor Vergata’, **Valeria Paraminfi**, University of Rome ‘Tor Vergata’, **Ilaria Recchi**, University of Rome ‘Tor Vergata’, **Andrea Vanacore**,

University of Roma Tre

The journal evaluates submissions through a double-blind referee system.

Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Body (R)evolution

Dance between the end of the nineteenth century and the contemporary era
edited by Elisa Anzellotti, Donatella Gavrilovich and Elena Randi

Patrocinio:
 Università degli Studi
 di Roma "Tor Vergata"



Progetto grafico
 Gioia Cecchi
 Segreteria e ufficio stampa
 staff.aspa@gmail.com

Tipografia
 Universitalia
 Via di Passo Lombardo, 421
 00133 Roma

ARTI DELLO SPETTACOLO
 PERFORMING ARTS
 Anno IV | Numero 4 | 2018

Attribution 4.0 International
 Direttore Responsabile:
 Donatella Gavrilovich

Editore
 UNIVERSITALIA
 Via di Passolombardo
 00133 Roma
 Tel. 06 20419483
 P.I./C.F. 03914561000
 email: editoria@universitaliasrl.it
 www.unipass.it

ISSN 2421-2679
 Registrazione tribunale
 21 gennaio 2015 con n. 8/2015

Cover images *Belarusian Vase' choreography*. Still from the TV broadcast showing.

| | |
|--|-----|
| Editorial by Donatella Gavrilovich | 4 |
| Body (R)evolution Donatella Gavrilovich e Elena Randi | 12 |
| 'Liberare il corpo e la mente': G. Stebbins, R. St. Denis e Mata Hari Tiziana Leucci | 16 |
| The Revolutionary Body, or Was There Modern Dance in Russia? Irina Sirotkina | 31 |
| Danza e movimento al Kamernyj Teatr di Mosca Aurora Egidio | 42 |
| The 'Belarusian Vase' Gymnastic Performance: Embodying the Ideological Imagination of the State Olia Sosnovskaya | 54 |
| La danza di Mao. Corpo e rivoluzione nella Nuova Cina (1940-1960) Vito Di Bernardi | 64 |
| Du 'corps' anatomique à la 'corporéité' nationale. La construction de la danse classique chinoise selon Ye Ning Cyrille Perilhon | 76 |
| Les danseurs, médiums des <i>pawang</i> Stefania Rossetti | 86 |
| Il circo australiano: il corpo ai confini delle arti performative Elena Mazzoleni | 98 |
| Expanding corporeal and social borders on the site of the screen Ariadne Mikou | 106 |
| L'eloquenza straniante del corpo-negato in <i>Natale in casa Cupiello</i> di Antonio Latella Simona Brunetti | 115 |
| The Body of a Dancer in a Lecture-performance (<i>Stopping by Woods on a Snowy Evening</i> by Tatiana Gordeeva and Ekaterina Bondarenko) Elena Gordienko | 123 |
| <hr/> | |
| Experiences <i>Phonesia, My Dance (R)Evolution</i> Anatoli Vlassov | 131 |
| <hr/> | |
| Focus От Февраля к Октябрю: исходя из безграничной свободы... Владислав Иванов | 139 |

Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento la scena teatrale diventa specchio della società e della cultura che cambia, trasformando velocemente mode e costumi fino ad allora in uso. L'attenzione è focalizzata sulle infinite possibilità di espressione del corpo del danzatore/attore, sulla liberazione conquistata da certe avanguardie dalle costrizioni del costume di scena, così come dai pregiudizi, nella ricerca di nuovi modi e nuove forme espressive. Il corpo arriva talvolta fino a denudarsi. Le tradizioni secolari sono spesso infrante e lo sguardo degli artisti occidentali non di rado guarda a Oriente, cogliendo ed elaborando in modo originale l'eredità etnica e culturale di popolazioni lontane, esotiche, dalle quali ricerca e trae ispirazione e nuove energie. Nascono moderni metodi, scuole, teorie rivolti allo studio della cinematica corporea. Nel corso del Novecento fino alla contemporaneità il corpo del danzatore/attore può diventare strumento di protesta non verbale sociale, politica, culturale e religiosa o, al contrario, può essere manipolato ad arte per raggiungere altri scopi: ad esempio, la propaganda politica. La danza diviene pensiero, acquista dignità e autonomia. In talune esperienze, costituisce il punto di incontro e di partenza per sperimentazioni innovative nell'interazione tra arti visive e performative, e la tecnologia digitale giunge a manipolare e trasformare il corpo che, privato del peso della materia, evolve e si trasforma talvolta in una nuova dimen-

Between the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century, the theatrical scene becomes a mirror of the changing contemporary society and culture, rapidly transforming fashion and costumes. The attention then focuses on the endless possibilities of expression of the dancer/actor's body, as a result of the liberation from the constraints of stage costumes, as well as prejudices, which was a conquest obtained by certain avant-gardes, looking for new ways and new forms of expression. The body is sometimes also shown in its nudity. Secular traditions are often broken, and Western artists are frequently interested in Eastern culture and traditions, capturing and elaborating the ethnic and cultural heritage of distant, exotic populations in an original way, drawing inspiration and new energies from them. Modern methods, schools and theories aimed at the study of body kinetics are born. During the twentieth century up to the contemporaneity, the dancer/actor's body can be either used as a non-verbal social, political, cultural and religious tool of protest or manipulated to achieve other goals: for example, political propaganda. Dance becomes a form of thinking, acquiring dignity and autonomy. In some cases, it is the meeting point and the starting point of innovative experiments in which the interaction between visual and performative arts, together with the application of digital technologies aims at manipulating and transforming the body

Editorial by

Donatella Gavrilovich

sione spazio-temporiale.

Body R(e)volution. Dance between the end of the nineteenth century and the contemporary era, cui è dedicato il presente numero della rivista, raccoglie e presenta un florilegio di articoli su questa incredibile rivoluzione/evoluzione del corpo danzante nella scena teatrale e nella società.

that, deprived of the weight of matter, evolves and is sometimes transformed into a new space-temporal dimension. The present issue of the journal, *Body R(e)volution. Dance between the end of the nineteenth century and the contemporary era*, includes and presents an anthology of articles on this incredible revolution / evolution of the dancing body in the theatrical scene and in Western society.



'Liberare il corpo e la mente': G. Stebbins, R. St. Denis e Mata Hari

TIZIANA LEUCCI, CNRS, CEIAS, Paris.

In this article, by starting from the end of the 19th century till the beginning of the 20th century, I analyze the impact of some psycho-physical techniques, belonging to both the Western and the Eastern traditions, on the development of the so called 'modern dance' in Europe and the United States. I will then focus on the personal adoption and interpretation of those techniques according to the sensitivity and the need of each artist, as well as the specific signification and use that those pioneers, Genevieve Stebbins, Ruth St. Denis and Mata Hari, made of their own body during their life, training, performances and teaching. I will also tackle the importance of the study of the Ancient and the Eastern sculptures in the elaboration of the principles of the so called 'modern dance', as practiced, experienced and transmitted by those women artists, that engaged and contributed to the emancipation of the women's condition.

Keywords: Harmonic and Swedish Gymnastics; Martial Arts; Yoga; Asian Dances; Modern Dance.

The body of the Revolutionary dancer, or Why there was no modern dance in the Soviet Union

IRINA SIROTKINA, *History of Science and Technology, of the Russian Academy of Sciences, Moscow.*

The answer to the question, was there modern dance in Russia, is "yes": for a dozen years, from 1913 till the mid-1920s, Russia, from a country of classical ballet, became a country of burgeoning new dance. After Isadora Duncan's first performances in Saint-Petersburg and Moscow many young women and men were taken by the spirit of freedom in unconventional dance. Some went to study with Elisabeth Duncan in Germany, others engaged with Dalcroze's rhythmical gymnastics. After having experienced modern dance, they opened their own dance studios and private schools. The movement was as much artistic as it was social coinciding with the major turning point in Russia's history, her passage from an empire to a democracy. It ended in the late 1920s with the so-called Great Break in Soviet economics and culture.

Keywords: Modern dance; Soviet Russia; Dance studio; Isadora Duncan; Émile Jaques-Dalcroze.

Abstracts

Danza e movimento al Kamernyj Teatr di Mosca

AURORA EGIDIO, University of Salerno

At the beginning of the twentieth century, avant-garde theatre comes to see dance as a key source of renewal and exploration of a new form of body expression. This article aims to highlight the importance of dance for the theories and experimentation of Aleksandr Tairov, founder of the Moscow Kamerny Theatre. Furthermore, this work retraces his collaboration with two innovative choreographers, Mikhail Mordkin and Kasyan Golejzovsky, and the hand they had both on stage and in the laboratory connected to the theatre. The article concludes with the outcomes of this collaboration, particularly by analysing the reviews written by French and German critics, who praised the plasticity and fluidity of the movements acquired by the Kamernyj actors they saw on stage during the first European tour of 1923.

Keywords: Aleksandr Tairov; Kamerny Theatre; Actor; Dance; Body; Training.

The 'Belarusian Vase' Gymnastic Performance: Embodying the Ideological Imagination of the State

OLIA SOSNOVSKAYA, Academy of Fine Arts Vienna

The paper studies the 'Belarusian Vase' gymnastic performance in contemporary Belarus, created in BSSR in the 1930s. The main research questions concern the representation of the body in this gymnastic performance and its relation to a broader political discourse and the reproduction of the Soviet discourse by the current political regime. The methodology includes non-participant observation, semi-structured interviews and the study of visual materials (video, photo and scores). The key theoretical framework is «realization and concept» (Bakka 2007), and «social choreography» and «aesthetic continuum» (Hewitt 2005, 2015). The research analyses how the given choreography and its realisation is connected to the contemporary state ideologies.

Keywords: Parade; The Soviet Union; Mass gymnastics; Belarus; Ideology; Social choreography.

La danza di Mao. Corpo e rivoluzione nella Nuova Cina (1940-1960)

VITO DI BERNARDI, "La Sapienza" University of Rome

This essay aims to explore the mode of re-using and re-writing the repertoire of the antique folk dances and also of the Chinese traditional opera (*Xiqu*) by the communist cultural organisations. In 1942 Mao inaugurated the Yan'an Rectification Movement that, inspired by the ideas of Žhdanov, theorised the manipulation of the arts from the

propaganda and unaesthetic point of view. Nevertheless, in the polemic against the conventional art, the recovery of the ethnic and national performance genres develops extraordinary, sometimes contradictory, and paradoxical meanings. Inside the prestigious Academy of Arts of Yenan, the capital of the communist China in that epoch, until then a hotbed of artistic avant-gardes inspired by early twentieth-century European and Russian movements, with the Yan'an Rectification Movement the attention shifted to the study of the Beijing Opera and *Yangge* Opera, one of the most widespread peasant dances. Instead, other artists, actors and playwrights were stigmatised and defined as 'pro-western'. The essay aims to highlight the aspects and reasons of this apparently 'communist paradox' that, in the years from 1940 to 1960, involved a revolutionary political movement promoting genres and forms connected to the same feudal world the government wanted to delete from China's history.

Keywords: China; Dance; Politics; Peking Opera; Yangge.

Du 'corps' anatomique à la 'corporéité' nationale. La construction de la danse classique chinoise selon Ye Ning

CYRIELLE PERILHON, CESSMA, Université Paris Diderot

This paper analyses Ye Ning's contribution to the construction of the so-called Chinese Classical Dance in the 1950s. Her research will be studied from the angle of discourse analyse and from a historical perspective that shows the evolution of the apprehension of the dancers 'body' in the beginning of the People's Republic of China. This evolution is at the crossroads of national issues and international stakes that affect the dance community. In 1956, the questioning of the application of the Soviet Model allows Ye Ning to come out of a purely biomechanical consideration of the 'body' brought from Soviet instructors and to value a dynamic approach inherited from local cultural practices, while responding to the injonction of building the 'New Man'.

Keywords: Dance; Education; Chinese Opera; Martial arts; Soviet ballet.

Les danseurs, médiums des pawang

STEFANIA ROSSETTI, University of Strasbourg

Choreography, possessions and dispossessions are the sequence of the *Jatilan* ritual-performance in the village of Bener on Java island. The art of *Jatilan* is the initiation performance defined recently as a folkloristic art form of the Javanese tradition. Ancient transmissions have been handed down from the *Majapahit* and *Mataram* kingdoms, thanks to the elderly *pawang* masters to children's and old people's preparing themselves for the ability to see beyond the body practicing: dancing, playing traditional instruments and singing old songs in vernacular language. The ethnographic research that follows in this article transcribes the languages and symbolisms expressed by bodies possessed by the invisible. Groups of dancers, ride black and also white horses builted with bamboo and coconut, dancing for the public and collectively offering their self like flowers, rice and incense smoke on the largest and metaphorical table of the village. Space, time and simultaneity moving the young horses under the guidance of the wise Javanese tigers.

Keywords: Possession, Ritual, Dance, Ethnography, Jatilan ritual-performance

Il circo australiano: il corpo ai confini delle arti performative

ELENA MAZZOLENI, University of Bergamo

This essay intends to investigate the phenomenon of the Australian contemporary circus (*i.e.* Circa and the Oz Circus) in relation with its tradition. From this investigation we can assume that the Australian circus, always characterized by the intersection of circus, dance, theater, music and visual arts, represents a real challenge for the boundaries of the performing arts. At the beginning of the twentieth century, in conjunction with the diffusion of the modern dance, the Australian circus even leans toward the acrobatic dance to renew it. In this way, it becomes a real 'laboratory' to rethink the expressive values of the body. Nevertheless, the Australian contemporary circus appears, thanks to iconographic and documentary materials, not so much as an experimental outcome of the traditional circus, but as its reinterpretation. The main result of this essay is indeed a critical interpretation of the experimental side of the Australian contemporary circus in the light of its tradition.

Keywords: Australian circus; Modern dance; Body; Astley's circus; Dramaturgical crossing.





Expanding corporeal and social borders on the site of the screen
ARIADNE MIKOU, University of Roehampton, London (UK)

In the audio-visual and spatio-temporal form of screendance, the site of the screen offers new perspectives for re-imaging and re-identifying the human body. How do screendance artists revolutionize the body against its physical limits and social norms? Taking the concept of 'recorporealization', which was introduced by screendance scholar Douglas Rosenberg (2012) in order to define the radical change that happens to the mediated body through editing techniques, this paper proposes 're-identification' as an idea that may re-construct the social dimension of the body.

Keywords: Screendance; Recorporealization; Identity; Skin; Community dance; Politics.

L'eloquenza straniante del corpo-negato in Natale in casa Cupiello di Antonio Latella
SIMONA BRUNETTI, University of Verona

A recent performance directed by Antonio Latella at Teatro Argentina in Rome on December 3, 2014 has surprisingly reinterpreted the stage design of the famous Eduardo De Filippo's *Natale in casa Cupiello*. In this new *mise en scène* a particular use of the body becomes central together with a substantially 'epic' and 'alienating' interpretation of the text. The essay investigates the codes used to vivify and pay homage to Eduardo's *pièce* in the light of a contemporary theatrical conception.

Keywords: Body; De Filippo; Latella; Epic theatre; Estrangement.

The Body of a Dancer in a Lecture-performance (Stopping by Woods on a Snowy Evening by Tatiana Gordeeva and Ekaterina Bondarenko)

ELENA GORDIENKO, The School for Advanced Studies in the Humanities, RANEPA, Moscow

The article is dedicated to the genre of the lecture-performance. The case analysed is *Stopping by Woods on a Snowy Evening* in the Meyerhold Centre in Moscow. Created and performed by the playwright Ekaterina Bondarenko and the professional dancer and choreographer Tatiana Gordeeva together, it explores the perception of a space through the body and of a female body in public space. Combination of body means and text, interactive and enclosed ways of communication with public, academic and artistic dimensions contributes to the new poetics of non-virtuosic, casual body that can be in the same time the object and the subject of narration, dance and research. Getting naked while making an academic report, the performers enforce the experiment on the ability to look at a woman body not in a voyeristic way.

Keywords: Lecture-performance; Contemporary dance; Corporeality; Performance as research; Documentary theatre.

Experiences

Phonesia, My Dance (R)Evolution

ANATOLI VLASSOV, Choreographer and Art Director of the Dance Company IDCore / University Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Arte&Flux, Institut ACTE, CNRS.

Since 2012, I have been in the process of inventing *Phonesia*, a performative practice that mixes dance and speech by rearranging the structural links between doing and saying. By detaching voice from movement and meaning, this practice questions the usual articulations between the movement of the body and the expression of the voice, between gesture and word, between dance and poetry. Here, the relationship between the musicality of words and dance movements is not based on the textual accompaniment of dance, but on a dynamic encounter between the two media. The sound of the pronunciation of words is as important as their meaning, just as the movement of the

body is as significant as the weight of the text. It is a question of a synaesthetic dialogue, which renounces all forms of hierarchy between the senses and meaning. This article presents some operational principles and performative tools; it traces an archeology of my choreographic projects in which *Phonesia* was born and continues to evolve.

Keywords: Phonesia; Phonésie; Performance practice; Contemporary dance; Sound poetry.

FOCUS

Between February and October: based on unlimited freedom

VLADISLAV IVANOV, Institute for Arts Research, Department of Theatre (SIAS), Moscow.

The February revolution gave rise to great expectations. In numerous rallies and meetings, the following issues were discussed: reforming the system of state theaters, creating trade union organizations, transforming the Russian theatrical society, etc. Emancipation from censorship took place in a society that lived in the tight framework of external prohibitions for centuries, but did not have internal deterrents. It was a time of erotic and political kitsch. Against the backdrop of freedom from censorship, censorship emerged from below. So, already in the first days of the revolution, a group of actors from the Alexandrinsky Theater appealed to the Provisional Government demanding that Meyerhold's *Masquerade* be removed from the repertoire «as a symbol of the decadent theater of a deposed dynasty». And this is not the only example. Imperial theaters began to be called state theaters. They were faced with the question of the form of existence in the new conditions, the question of the development of a democratic theater constitution. The marked collision of central power and autonomy, state money and creative, organizational independence continues to remain relevant until the 21st century. The slogan 'Down with the entrepreneur' rolled out across Russia. Its Opponents spoke about the historical role of private enterprise and cited Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko as an example. Whereas wrestlers with entrepreneurs made up a 'list of atrocities', with no such famous names in it, but which was much longer. The truth was on both sides. The awakening of public self-awareness in the theatrical environment did not lead to a constructive solution to any of the tasks set.

Keywords: February and October Revolution; Soviet theatre system; Freedom; Censorship; Central power and autonomy.



Vera Maya's dance

Il quarto numero della rivista *Arti dello Spettacolo / Performing Arts*, intitolato *Body (R)evolution. Dance between the end of the nineteenth century and the contemporary era*, è dedicato alla rivoluzione ed evoluzione del corpo nell'ambito della danza tra la fine dell'Ottocento e la contemporaneità. Raccoglie contributi estremamente vari sia per gli argomenti trattati sia per le aree geografiche interessate: si spazia dall'America all'Europa al continente asiatico giungendo fino all'Estremo Oriente e all'Australia. Gli autori focalizzano l'attenzione sul contesto storico, sociale, politico e antropologico che nell'ambito coreico ha favorito, per cause diverse, la nascita o lo sviluppo di nuove tecniche corporee e psicofisiche, di originali forme spettacolari etniche e nazionali, di pratiche culturali e di rituali, nelle quali il corpo può essere tramite ed espressione delle concezioni di un danzatore o della tradizione della comunità etnica di appartenenza e, a volte, anche strumento docilmente plasmabile di propaganda ideologica. Tra Oriente e Occidente forti furono gli scambi, le suggestioni e gli influssi che segnarono la svolta del Novecento, determinando significative sperimentazioni tra le arti performative, danza e teatro, e visive. Le nuove tecnologie hanno contribuito a rivoluzionare ulteriormente la concezione tradizionale del corpo che

danza sulla scena spesso smaterializzandolo. Le creazioni coreografiche utilizzano una dimensione spazio-temporale talora profondamente diversa dal passato, codificando nuovi linguaggi espressivi e ricercando in certi casi nuove modalità di partecipazione alla rappresentazione da parte degli spettatori.

L'articolo d'apertura, di **Tiziana Leucci**, affronta il tema quanto mai affascinante dell'influenza rivelata da alcune tecniche corporee e psicofisiche – quali la ginnastica armonica, la ginnastica svedese, le arti marziali cinesi, lo *yoga* e la danza indiana – sui pionieri della nascente *modern dance*; in particolare, su Genevieve Stebbins, Loïe Fuller, Isadora Duncan, Mata Hari, Ruth St. Denis.

Se Tiziana Leucci s'interroga sull'influsso di determinate pratiche orientali su artisti americani ed europei, altri studiosi esaminano, a rovescio, come gli statunitensi vengano accolti in paesi dell'Est quali la Russia. Così, **Irina Sirotkina** analizza il peso esercitato dall'insegnamento di Isadora Duncan. Inizialmente invitata a fondare una scuola a Mosca, in breve tempo il Proletkul't le gira le spalle, preferendo all'ideale duncaniano di un corpo morbido, in armonia con la natura e non protetto da una massa muscolare forte, un fisico-macchina atletico e controllato. In tal modo – dimostra la Sirotkina – lo sviluppo della *modern dance* in Russia si interrompe presto, fin dai primi anni Venti del Novecento.

Body (R)revolution

Donatella Gavrilovich - Elena Randi

Ancora al medesimo paese e allo stesso periodo è dedicato il saggio di **Aurora Egidio**, che si occupa di Aleksandr Tairov e della scuola da lui fondata. Il regista decide di avvalersi della collaborazione di due coreografi innovatori: Michail Mordkin e Kas'jan Golejzovskij. Il saggio ne analizza il contributo nell'elaborazione del metodo pedagogico e del linguaggio scenico del teatro Kamernyj che si esplica in modo particolarmente riuscito nella *Fedra* del 1922.

Di una particolare forma ginnico-spettacolare bielorusso di poco più tarda tratta **Olia Sosnovskaya**. Creato negli anni Trenta del XX secolo e coagulatisi in un evento rappresentativo ripetuto anno dopo anno fino a una data vicinissima a noi, essa offre il destro all'autrice dell'articolo per indagare l'ideologia politica celata dietro a tale avvenimento.

Con il saggio successivo ci si sposta ancora più a Est, nella Cina dell'epoca di Mao Zedong tra gli anni Quaranta e Sessanta. **Vito Di Bernardi** osserva come il regime miri al recupero delle forme spettacolari etniche e nazionali cinesi, in polemica contro l'arte borghese decadente. L'articolo focalizza l'attenzione sulle ragioni di questo apparente 'paradosso comunista' che ha visto un movimento politico rivoluzionario abbracciare tipologie e modi scenici tipici di quella società feudale che la lotta politica mirava nel contempo ad abbattere.

Ancora della spettacolarità cinese tratta **Cyrielle Perilhon** quando analizza il contributo dato da Ye

Ning negli anni Cinquanta alla costruzione della cosiddetta 'danza classica' locale. Ye Ning supera la concezione puramente biomeccanica del corpo di stampo sovietico, recuperando una dinamica più vicina a certe pratiche culturali della tradizione cinese.

Ci si sposta poi nell'isola di Giava, di cui **Stefania Rossetti** indaga il rituale *Jatilan* conservatosi nel villaggio di Bener, contraddistinto, fra l'altro, da episodi di *trance*.

Zone ancora più lontane geograficamente (ma più vicine temporalmente) sono esaminate dall'intervento di **Elena Mazzoleni** sul circo in Australia. In particolare, l'autrice analizza il nuovo circo nato intorno agli anni Settanta, incentrato su un'interpretazione drammaturgica dello spettacolo e su una tensione a fondere diverse arti performative: dalla danza alla musica, dalle arti visive all'acrobatica alla musica.

Al contemporaneo, infine, sono dedicati gli articoli di **Ariadne Mikou**, di Simona Brunetti e di Elena Gordienko. Se la prima autrice si occupa della *screendance* e delle nuove prospettive da essa offerte a re-immaginare il corpo, al quale diventa possibile, grazie agli strumenti tecnologici, uscire dai propri limiti, **Simona Brunetti** esamina una regia di *Natale in casa Cupiello* realizzata nel 2014 da Antonio Latella al Teatro Argentina di Roma, regia assai poco fedele alla tradizione scenica instaurata da Eduardo. **Elena Gordienko**, infine, compie la disamina di *Stopping by Woods on a Snowy Evening*, uno spettacolo dato negli ultimissimi anni al Meyerhold Centre di Mosca e creato e interpretato dalla drammaturga Ekaterina Bondarenko e dalla



coreografa-danzatrice Tatiana Gordeeva. Un'esperienza contemporanea riguarda da ultimo il testo di **Anatoli Vlassov**, un artista che descrive la propria ricerca nell'ambito della *performance*. Nello specifico, enuclea il processo d'invenzione della *Phonesia*, una pratica di sua invenzione che fonde danza e parola.

La sezione **Focus**, che ospita approfondimenti o temi di particolare interesse, non necessariamente inerenti alla tema generale, presenta il contributo di **Vladislav Ivanov**. L'articolo analizza le problematiche concernenti lo sviluppo di una costituzione democratica nell'ambito del teatro sovietico durante il periodo della Rivoluzione russa, in particolare nei mesi tra febbraio e ottobre 1917.

Il contributo di Ivanov è stato accolto molto volentieri per l'originalità sia del soggetto trattato sia del taglio critico con cui l'autore tratta la materia. Inoltre, esso ben si collega con più di un articolo del presente numero della rivista, dedicato proprio alla sperimentazione di danza in ambito russo-sovietico, offrendo un'interpretazione diversa di quello stesso contesto sociale, politico e culturale.



Mata Hari in costume di danzatrice sacra 'indù'. Collezione privata.

'Liberare il corpo e la mente': G. Stebbins, R. St. Denis e Mata Hari

Tiziana Leucci

Introduzione

In questo saggio s'intende analizzare l'influenza di alcune tecniche corporee e psicofisiche, quali la ginnastica 'armonica' e 'svedese', le arti marziali cinesi, lo *yoga* e le tradizioni coreutiche indiane e giavanesi, sui pionieri della danza detta 'libera' e 'moderna' in Europa e negli Stati Uniti, tra la fine del XIX secolo ai primi decenni del XX. Tenterò di tracciare qui l'adattamento di tali tecniche attraverso l'esempio di alcune artiste quali le americane Genevieve Stebbins (1857-1914?) e Ruth St. Denis (1879-1968) e l'olandese Margaretha Geertruida Zelle, in arte Mata Hari (1876-1917), nel processo d'elaborazione personale dei loro rispettivi linguaggi coreografici. In quegli anni la ricerca di nuove forme d'espressione e di valorizzazione del corpo, oltre alla pratica ginnica e coreutica, si accompagnava anche alla rilettura della statuaria antica ed orientale, e per alcune artiste, come Stebbins, a rivendicazioni femministe votate alla riscoperta del corpo come 'specchio dell'anima', motore dei processi creativi nel campo delle arti plastiche e coreografiche, e non ultimo di strumento privilegiato per la sua liberazione ed emancipazione. Secondo Stebbins, e dopo di lei le sue celebri connazionali Loïe Fuller (1862-1928) e Isadora Duncan (1877-1927), il corpo, inteso come ricettacolo dei sensi attraverso cui le emozioni si esprimono, per poter veicolare pienamente i vari stati d'animo e pulsioni, e per poter tradurre pensieri, sentimenti e parole in gesti evocativi e poetici, doveva opporsi a tutti i pregiudizi e costrizioni mentali e fisiche. Per realizzare

questo, il corpo doveva in primo luogo liberarsi di tutti quegli inutili orpelli ed indumenti costrittivi dell'abbigliamento femminile dell'epoca, come il corsetto, le lunghe e pesanti gonne, i 'sellini' che sostenevano i panneggi posteriori degli abiti, nonché le calzature strette e scomode delle ballerine classiche, che lo deformavano limitandone le potenzialità sensoriali, la respirazione, la circolazione sanguigna e la piena libertà dei movimenti. Ispirandosi alla statuaria femminile greco-romana, egiziana ed orientale, e preconizzando così una rivoluzione dei costumi sociali, e del costume *tout court*, attraverso la liberazione e sublimazione del corpo femminile, nonché di un'idealizzata sua primordiale 'armonia' con i cicli della natura, alcune di queste artiste lottarono per l'emancipazione della condizione femminile, per i cui diritti e rivendicazioni i nascenti movimenti femministi cominciavano a costituirsi in quegli anni, tanto in Europa che negli Stati Uniti. Per altre artiste invece, come Mata Hari e R. St. Denis, pur con intenti e percorsi diversi, sarà soprattutto un'idea dell'Oriente, misterioso e sensuale, mistico, erotico ed ascetico al contempo, che ispirerà gran parte delle loro creazioni. Alla base delle ricerche sul corpo, sul linguaggio gestuale e sulla sua espressività, elaborate da Stebbins, Duncan e St. Denis, va menzionato il lavoro fondamentale del noto pedagogo francese François Delsarte (1811-1871) i cui principi² rappresentarono l'anello di congiunzione tra l'interesse manifestato in quegli anni da artisti e teorici della danza e del teatro occidentali nei confronti della gestualità in generale, intesa quale lingua 'muta' dell'anima ed espressione diretta e 'silenziosa' del linguaggio non verbale 'divino' (cfr. Randi 1996: 85-121) e il fascino esercitato sugli stessi dalla gestualità riprodotta nelle sculture antiche, in particolare quelle orientali, quale sistema di classificazione sia nella statuaria a soggetto religioso che nella comunicazione teatrale delle tradizioni coreutiche asiatiche loro contemporanee, che tanto influenzarono la ricerca coreografica in Occidente tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo (cfr. Leucci 2005, 2009b). Dalla Francia è noto che l'insegnamento di Delsarte si diffuse in Europa, attraverso l'Atlantico e divenne di gran moda in America, quasi una 'mania' o meglio una 'delsartemania'³ come fu definita all'epoca, per poi ritornare trasformato nel



Vecchio Continente, ed infine diffondersi anche in Oriente, grazie alle creazioni e alle *tournées* europee ed asiatiche delle artiste americane menzionate in precedenza (cfr. Leucci 2013). Il fenomeno del delsartismo in America è stato trattato dettagliatamente dagli specialisti e si rimanda dunque ai loro studi per maggiori chiarimenti in merito⁴. Tra le numerose artiste che furono pioniere nello sviluppo della danza detta ‘libera’ e poi ‘moderna’ (cfr. Martin 1991) tratterò qui soltanto di Stebbins, St. Denis e Mata Hari. Per le più note figure sopra citate, quali Fuller e Duncan, si rimanda i lettori alla ricca bibliografia esistente sul loro operato artistico⁵.

Il corpo e la mente e la loro liberazione ed emancipazione nella pedagogia di G. Stebbins

Fervente femminista, brillante attrice, scrittrice e pedagoga, Stebbins fu un’appassionata divulgatrice dei principi di Delsarte, da lei appresi direttamente da J. M. Steele MacKaye (1842-1894), unico allievo americano del maestro francese, nonché l’anticipatrice e l’ispiratrice della ‘danza libera’ di molte pioniere della *modern dance* americana. Sostenitrice dell’emancipazione delle donne, Genevieve lottò per la loro educazione, sia fisica che culturale. Lei stessa rifiutò di indossare il corsetto⁶, di rigore all’epoca, optando per vesti più comode e meno costrittive ispirate alle ampie tuniche femminili rappresentate nelle pitture e sculture antiche (fig. 1).



Fig. 1 Genevieve Stebbins in tunica d’ispirazione greca antica. 1892. (N. L. C. Ruyter, *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, Greenwood Press, Westport, Connecticut- London 1999, ill. n. 4).

Come per Delsarte, lo studio sistematico della statuaria greco-romana ed egiziana (come lo sarà in seguito per Duncan e St. Denis), rappresentò anche per Genevieve una tra le fonti maggiori d’ispirazione artistica. Trascorreva così giornate intere nelle biblioteche e nei musei d’America e d’Europa (dove si recò più volte per approfondire i suoi studi), osservandone i minimi dettagli, disegnandoli poi sulla carta ed animandone infine, sul proprio corpo, le posture e i gesti. Insegnava così ai suoi allievi sequenze di movimenti ispirati allo studio dei principi di Delsarte, combinati ad esercizi ginnici e ai consigli di alcuni trattati medici d’avanguardia (cfr. Ruyter 1990: 71, 1999: 94-95) che denunciavano i danni provocati dai corsetti sulla salute delle donne, il tutto arricchito dall’osservazione diretta delle figure dell’arte antica (fig. 2), che riproduceva in suggestive pose plastiche.

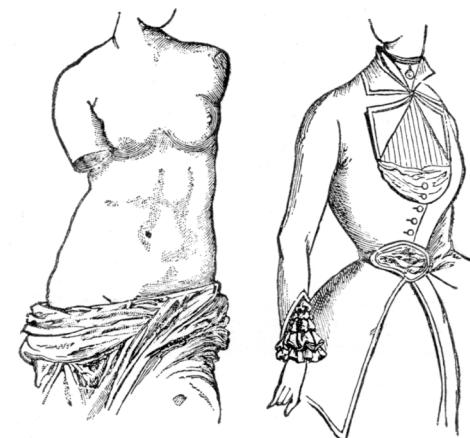


FIG. 4.—Torso of the Statue of Venus of Milo.

FIG. 5.—Paris Fashion, May, 1880.

Fig. 2 Tavola illustrativa con il torso femminile nella statuaria greca e nella moda parigina con corsetto di fine Ottocento. Collezione privata.

Stebbins incoraggiava le bambine e le donne a praticare la ginnastica e la danza combattendo i pregiudizi diffusi all’epoca secondo cui le attività fisiche e sportive indebolivano il corpo femminile nuocendo alla procreazione, al parto e all’allattamento. Va ricordato che, conformi alla morale religiosa dominante all’epoca, intrisa da idee considerate allora ‘scientifiche’, ma altamente sessiste, razziste ed eugeniche, unici scopi nella vita di una fanciulla ‘bianca’ e ‘rispettabile’



della media ed alta borghesia, non erano certo le attività fisiche o artistico-culturali, considerate ‘pericolose’ ed ‘indecenti’, ma un ‘buon’ matrimonio ed una prole numerosa. Tali criteri non si applicavano però alle donne del proletariato (operaie, domestiche, casalinghe, contadine) e ancor meno alle donne d’origine africana giunte in America e in Europa in seguito alle tratte di schiavi, le quali invece quotidianamente dovevano adempiere ai lavori domestici, alla cura dei figli (sia dei propri che di quelli delle famiglie in cui prestavano servizio), nonché ai duri lavori nei campi, nelle fabbriche e nelle piantagioni. In accordo con le idee esoteriche in voga in quegli anni in Europa e in America, progressiste e *fantaisistes* al tempo, anche Stebbins come molti dei suoi colleghi artisti ed intellettuali, fu attratta dal misticismo, dall’occultismo (cfr. Rousseau 2011) e dallo spiritualismo orientalista, alla base forse nel 1914 del suo viaggio in India, dove di lei si persero le tracce. Non si conosce infatti se sia accidentalmente deceduta o si sia volontariamente occultata in Asia, o altrove. Ancora oggi le circostanze della sua scomparsa restano oscure, benché alcuni sostengano che le sue spoglie riposino negli Stati Uniti (cfr. Ruyter 1999: 52). Oltre ad un’intensa attività artistica, Genevieve, a differenza di Delsarte le cui note restarono per la maggior parte manoscritte, pubblicò alcune opere fondamentali non solo per lo studio della diffusione del delsartismo in America, ma anche per la divulgazione del suo proprio metodo pedagogico presso un vasto pubblico, frutto dell’integrazione di varie tecniche, anche orientali. Tra i suoi libri più famosi ricordiamo: *Delsarte System of Expression*, apparso a New York nel 1885, seguito poi da *Society Gymnastics and Voice Culture, Adapted from the Delsarte System* (New York 1888). Degno di nota è il testo *Dynamic Breathing and Harmonic Gymnastics*, pubblicato a New York nel 1993. Tra gli esercizi qui consigliati ai lettori, alcuni sono presi direttamente dalle tecniche indiane di controllo del respiro (*pranayama*), fondamentali nelle discipline *yoga*, che l’autrice sostiene di aver appreso a Londra direttamente da un esperto (*pandit*) indiano (cfr. Ruyter 1990: 72). Ciò dimostra che Stebbins non solo conoscesse

l’esistenza di queste particolari tecniche psico-fisiche dell’India, ma che lei stessa le praticasse e le insegnasse ai suoi allievi. Il tutto accompagnato dall’esecuzione di sequenze della ginnastica ‘estetica o armonica’ formulata da MacKaye ispirandosi ai principi di Delsarte, e della ginnastica ‘svedese’ elaborata dal medico svedese Pehr Henrik Ling (1776-1839) su una tecnica d’arte marziale appresa da Ling da un maestro cinese. In breve si può definire il metodo Stebbins come un’integrazione dei principi di Delsarte trasmessi da MacKeye, della ginnastica ‘sino-svedese’ di Ling, della respirazione *yoga* indiana, di elementi ‘misti ed occulti’ di non ben precisata origine asiatica e di «forme ceremoniali di preghiere orientali» (Stebbins in Ruyter 1999: 75):

Il sistema di cultura psico-fisica ed i vari esercizi riportati in questo lavoro si basano principalmente su Delsarte e Ling combinati ad altri di natura più occulta e mistica, ripresi dagli ideali ed affascinanti movimenti di grande bellezza presenti nella danza e nella preghiera praticate dalle varie nazioni orientali per fini religiosi e per produrre effetti metafisici, il tutto poi arricchito dalla respirazione dinamica e dall’attività immaginativa della mente (*ibidem*: 95-96).

Le tecniche orientali furono da lei integrate già dalla fine dell’Ottocento⁷, anticipando di alcuni decenni il *training* dei danzatori della Denishawn Dance School & Company fondate nel 1915 da St. Denis and Ted Shawn (1891-1972)⁸, nonché degli attori del teatro-laboratorio di J. Grotowski e dell’Odin Teatret di E. Barba (cfr. Ruffini 1980; Guccini-Valenti 1992). Degni di nota i successivi manuali di pratica del suo metodo: *Genevieve Stebbins Drills*, pubblicato a New York nel 1895; *The Genevieve Stebbins System of Physical Training*, apparso sempre a New York nel 1998; la sua traduzione inglese di *An Egyptian Initiation by Iamblichus, a Neo-Platonist of the 4th century*, pubblicato a Denver nel 1901; ed infine l’edizione di *The Quest of the Spirit by a Pilgrim of the Way*, dato alle stampe a New York nel 1913. I due ultimi testi testimoniano dell’interesse dell’autrice nei confronti della tradizione esoterica medio-orientale – negli anni 1890 Genevieve compose due brani di teatro-pantomimico danzato dal titolo *Il mito di Iside (The Myth of Isis)* e *La discesa di Ishtar (The Descent of Ishtar)* (cfr. Ruyter 1990: 125) – nonché per la tradizione occultista, ermetica e neo-platonica, quest’ultima di chiara derivazione delsartiana (cfr. Randi 1996: 25-39). Tutti i suoi scritti, le sue lezioni, le sue performances e le conferenze-dimostrazioni del suo metodo, ebbero gran successo in America, e numerosi furono i suoi lettori e praticanti, tra cui molte donne. Benché si professasse ‘autodidatta’, in realtà anche la Duncan sembra che conoscesse i principi di Delsarte e gli scritti di Stebbins, a cui si ispirò per la creazione delle sue danze evocandone temi, pose e gesti tratti dall’arte greca antica.



All'inizio della sua carriera sembra che Isadora distribuisse biglietti da visita con sopra indicato i suoi insegnamenti di danza e del metodo Delsarte⁹. Certamente per lei e per l'inglese E. Gordon Craig (1872-1966), celebre attore, regista e teorico del teatro, nonchè padre di uno dei suoi figli, i principi di Delsarte rappresentarono dei riferimenti importanti nella costruzione dei loro rispettivi percorsi artistici (cfr. *ibidem*: 182, nota 70). Di Stebbins scrive la sua biografa:

Nei suoi ideali, nel suo approccio al movimento, e nelle sue esecuzioni, Stebbins introdusse molto di quanto sarà attribuito dalle generazioni successive all'invenzione d'Isadora Duncan e di Ruth St. Denis. Fu in realtà Stebbins la prima pioniera nella tradizione della '*modern dance*'. La mancanza di riconoscimento del suo contributo è senza dubbio attribuibile al fatto che fu più un'educatrice che una *performer* sulla scena ; lavorò in un ambito meno internazionale di quello della Duncan e St. Denis ; e che gli storici della danza si sono focalizzati essenzialmente su artisti più famosi piuttosto che su figure importanti, ma meno note, nella concezione di quegli elementi che si svilupperanno in seguito (Ruyter 1999: 127).

Ruth St. Denis tra delsartismo, puritanesimo e spiritualismo

All'interno del quadro tracciato dalla personalità di Stebbins si colloca il percorso di Ruth St. Denis. Tredicenne, nel 1892, Ruth assistette ad una dimostrazione di Stebbins e decise di diventare danzatrice (cfr. Saint Denis 1939: 16-17). Artista eclettica, certamente una delle personalità più complesse della danza del Novecento, esecutrice di una varietà di stili liberamente elaborati dalle tradizioni coreutiche americane, europee, nord-africane ed asiatiche, di lei mi sono occupata in passato in rapporto principalmente alla sua produzione coreografica d'ispirazione 'indiana' a cui si rimanda i lettori per maggiori chiarimenti (cfr. Leucci 2005: 235-260, 2008a: 46-47). Nel 1900, Ruth è in Francia alla fine della sua *tournée* europea con la compagnia teatrale di David Belasco (1853-1931), celebre attore, regista e drammaturgo e sostenitore di Delsarte. A Parigi la St. Denis visitò in quell'anno l'Esposizione Universale dove assistette alle rappresentazioni della compatriota Loïe Fuller, alle diverse forme di danze 'orientali' presso i vari padiglioni coloniali e all'esibizioni dell'artista Sada Yacco (1871-1946), le cui danze ispirarono in seguito i suoi brani 'giapponesi'. Di ritorno negli Stati Uniti, Ruth mise a frutto il suo interesse per i principi di Delsarte e la recente esperienza parigina, arricchendo il tutto con lo spirito 'riformista' che circolava allora in America tra le personalità dell'arte e della cultura frequentate dalla sua famiglia. Così come Stebbins anni prima, proprio contro certi eccessi del rigido codice morale borghese imposto alle donne, Ruth

e sua madre lottarono cercando di trovare un possibile equilibrio tra rispettabilità, fede religiosa cristiano-protestante mai rinnegata, ed emancipazione femminile. Ruth e la madre, che negli anni 1880-1890 per alleviare con esercizi ginnici i suoi disturbi mentali (cfr. Suquet 2011: 177) seguì le lezioni di Aurilla Concord Poté, altra fervente sostenitrice dei principi di Delsarte, furono inoltre influenzate da Edmund Russell, attore, orientalista e *dandy* dal comportamento eccentrico, le cui letture di *The Light of Asia*, poema d'ispirazione buddhista composto nel 1879 da Sir Erwin Arnold (1832-1904), erano alla moda nelle riunioni mondane dell'epoca. Russell prestò a Ruth i libri della sua fornita biblioteca e la coinvolse nella Progressive Stage Society che mise in scena il testo sancrito *Śakuntalā* di Kālidāsa (IV secolo d.C.)¹⁰. In questo dramma, che aveva già in passato suscitato l'ammirazione e ispirato poeti e letterati europei tra i quali J. W. Goethe e T. Gautier (cfr. Leucci 2005: 94, 162-169), Ruth sostenne il ruolo di Sānumatī, un'*apsaras* (danzatrice e cortigiana celeste nella mitologia indiana, n.d.a.) amica di Menakā, madre della protagonista Śakuntalā. All'interno di questa cornice iniziò il suo apprendistato culturale e artistico accompagnato dalla percezione di un Oriente immaginato soprattutto come fonte di religiosità e di misticismo.

Fondata a New York nel 1904, la Progressive Stage Society si proponeva l'obiettivo 'di suscitare nelle masse l'interesse per il magistero e l'arte dei grandi drammaturghi allestendo drammi sociali moderni di tendenza progressista, e drammi classici più antichi trascutati dal teatro commerciale'. [...] Ruthie fu apolitica ma idealista, e nel 1905 aderì alla Progressive Stage Society e apparve nell'allestimento del dramma sanscrito *Śakuntalā*, un'opera del poeta Kālidāsa, tradotta in inglese e ridotta in tre atti. L'unica rappresentazione di *Śakuntalā* ebbe luogo il 18 giugno 1905 al Madison Square Theatre di New York (Casini-Ropa 1990: 155).

La messa in scena di questo dramma preparò il terreno alle sue creazioni successive così come anche la visione di un *poster* pubblicitario per una marca di sigarette con l'immagine della dea egiziana Iside, che Ruth vide appeso sulla parete di un *bar*. Questo, oltre a suggerire attraverso l'icona ieratica della divinità ivi

rappresentata l'idea di una nuova danza, fornì i contenuti di natura religiosa, naturalmente percepiti dalla giovane artista come esotici ed esoterici al contempo. Inoltre la composizione grafica del *poster* influì in modo determinante alla messa a punto delle scenografie per le future coreografie a soggetto indiano che la resero celebre. Colpita dalla rappresentazione della dea Iside, Ruth iniziò a documentarsi sull'arte egiziana in biblioteca, ma presto il centro del suo interesse fu rivolto nuovamente verso l'India, su cui traspose l'idea delle sue coreografie ispirate all'immagine del *poster*, senza mutarne fondamentalmente né il carattere e né il contesto, come se l'Egitto antico e l'India fossero in definitiva intercambiabili. Questo processo è rivelatore della permeabilità e permutabilità delle categorie estetiche associate ad un 'Oriente', geograficamente e culturalmente percepito come vasto e vago, un insieme di luoghi, immagini, sensazioni ed intuizioni che occupavano allora nell'immaginario occidentale, spesso in modo confuso e contraddittorio, uno spazio territoriale dai confini variabili a seconda delle epoche e delle circostanze, le cui frontiere culturali e geo-politiche potevano ridursi, o estendersi, dal nord-Africa sino all'Asia, passando in modo indifferenziato, tanto sincronicamente che diacronicamente, dall'antico Egitto alla contemporaneità. Va inoltre ricordato il fascino esercitato dalle divinità femminili (l'egiziana Iside e la medio-orientale Ishtar) su Stebbins, che negli anni 1890 aveva composto e rappresentato due brani di teatro-pantomimico danzato su queste due dee. Non solo le immagini dell'Oriente dunque, ma anche quelle della statuaria della Grecia antica, sul modello di Delsarte e Stebbins, influenzarono le composizioni di St. Denis (fig. 3).

Le sue danze ben riflettono i principi di Delsarte, in particolare nella valorizzazione del corpo umano e dei suoi gesti intesi quali veicoli privilegiati d'espressione delle più intense e nobili emozioni, che in Ruth, come già in Stebbins, assunsero valenza di potenziale strumenti d'elevazione e di 'comunione spirituale' con la sfera divina. Il corpo inteso dunque quale veicolo di 'purificazione' dalla sua materialità, nonché di 'catarsi', 'salvezza' e di 'estinzione', termine quest'ultimo preso a pre-

stato dalle dottrine indo-buddhiste in voga negli ambienti orientalisti.

[Iside] era seduta sul trono, incorniciata da qualcosa di simile alla porta di un tempio egizio. Ai suoi piedi scorrevano le acque del Nilo dove crescevano fiori di loto. Sedeva con le ginocchia strettamente unite e la mano destra poggiata sulla gamba destra, mentre l'altra mano impugnava un bastone la cui estremità terminava in una foglia di loto. [...] Era un simbolo universale di tutti gli elementi della storia e dell'arte che potevano essere espressi attraverso il corpo umano. [...] Il mio destino di danzatrice aveva preso vita in quel momento. Sarei diventata un impersonale e ritmico strumento di rivelazione spirituale piuttosto che un'attrice personale, tragica o brillante. [...] Volevo diventare quella figura seduta. [...] Il mondo dell'antichità e dell'oriente con tutta la ricchezza e la poesia si spalancò e prese pieno possesso di me (Saint Denis in Bertozi 1980: 50-51).

Altrettanto determinante fu l'incontro con le danze dell'India, evento che si produsse già nel 1900 a Parigi, e poi in



Fig. 3 Ruth St. Denis in costume ispirato alla Grecia antica.
Collezione privata.

America, a Coney Island, in una sorta di parco di divertimenti dove Ruth vide riprodotto un villaggio indiano:

In quei giorni qualcuno mi condusse a Coney Island. [...] Qui per la prima volta vidi un incantatore di serpenti, e santoni, e danzatrici *Nautch*¹¹ e qualcosa del notevole fascino dell'India mi afferrò. Quando giunsi a casa quella sera decisi di creare una o due danze

in stile *Nautch* ad imitazione di quelle fanciulle le cui gonne formavano ruote, e possibilmente un numero giapponese, debole eco di Sada Yacco. Ero molto felice della mia decisione e il giorno dopo mi recai alla Astor Library per svolgere una rapida ricerca sui costumi *Nautch*. [...] Ma quando dalle illustrazioni delle danze delle fanciulle *Nautch* arrivai alle *Devidassi* (*sic!*), che erano le danzatrici dei templi, e questo mi portò ad occuparmi dei templi e giunsi al nome di Radha, il mutevole centro dei miei interessi cominciò, sia pure leggermente, ad allontanarsi dall'Egitto per accostarsi a quegli strani nuovi misteri della religione indù. Tanto la mia immaginazione che il mio crescente senso dei valori spirituali avvertirono questo stimolo (*ibidem*: 53-54).

Le letture in biblioteca le rivelarono l'esistenza delle artiste e cortigiane indiane dette *devadāsi*¹² e del loro ruolo emblematico al servizio dei templi e delle corti reali. Il contatto con la cultura indiana fu dunque uno stimolo artistico ed una legittimazione della propria ricerca religiosa: l'India, pur restando 'misteriosa' - del resto se non lo fosse stata non avrebbe suscitato lo stesso fascino - assunse per Ruth valenza anche di 'guida spirituale'. Con queste premesse compose alla fine del 1905, la sua prima danza su soggetto indiano intitolata *Cobra*, seguita poi da *Radha* e *Incense*, che furono rappresentate pubblicamente nel 1906, secondo quanto scritto nella sua autobiografia:

Per esprimere queste idee mi assisteva una scarsissima preparazione tecnica. Dico una preparazione scarsa in confronto al virtuosismo delle ballerine classiche o delle danzatrici acrobate, ma a quei tempi avevo la sensazione di qualcosa che poi seppi per certo - che qualunque tecnica è sufficiente quando esprima adeguatamente e rivelà il pensiero concepito dall'artista. Con questo in mente il mio mezzo di espressione era più che adeguato alle mie necessità a quel tempo. Avevo un corpo dotato di naturale elasticità, ben proporzionato, molto forte, e che rispondeva con estrema sensibilità alla mia mente. La mia prima danza indiana fu un miscuglio di tutto quello di cui ero a conoscenza riguardo all'arte indiana, ma con uno scarso senso dell'equilibrio e della fluidità. Le idee mi giungevano in un flusso e da fonti senza alcuna relazione tra loro. [...] Va ricordato che il mio istinto creativo era e contemporaneamente non era quello di una danzatrice. Ma senza dubbio, a quel tempo, eseguivo una sorta di rituali danzati. L'intensità della mia vita spirituale aveva trovato un 'fuoco' sul quale concentrare l'azione esattamente allo stesso modo in cui un'altra giovane persona seria sarebbe entrata in chiesa. Desideravo tradurre un significato spirituale in modelli ritmici. Poiché c'era una profonda differenza psicologica fra una danzatrice che si muove su un altare di fronte all'immagine del dio per un sacrificio propiziatorio o per adorarlo, e l'incarnazione attraverso il danzatore di quegli elementi che egli concepisce come appartenenti alla divinità (*ibidem*: 54-55).

Nella sua coreografia più nota, *Radha*, importante è il debito culturale nei confronti della tradizione operistica e letteraria francese, dapprima con l'assimilazione dei principi di Delsarte, in seguito attraverso l'incontro a Parigi nel 1900 con linguaggi coreutici appartenenti a culture extra-euro-



pee, con la scelta musicale poi di brani dell'opera a soggetto indiano *Lakmé* (1883) di Léo Delibes per accompagnare *Radha* (cfr. Leucci 2005: 205-214), ed infine con le suggestioni letterarie tratte dal libro di Pierre Loti *L'Inde (sans les Anglais)* (1998) che include una descrizione di danzatrici locali dell'inizio del Novecento¹³.

Radha, che portò Ruthie alla fama, nacque come idea per una danza da *vaudeville*. [...] A caccia di notizie sull'India, Ruthie [...] lesse *India*, il libro di viaggio di Pierre Loti, che diffuse in una generazione tarda di Vittoriani l'immagine dell'India come terra del mistero, lussureggiante e malinconica. In *India* Ruthie trovò l'atmosfera romantica che cercava per una danza del tempio, e in un altro libro di un missionario trovò l'eroina della sua nuova danza (Shelton in Casini-Ropa 1990: 155-156).

Radha ebbe come sottotitolo *la danza mistica dei cinque sensi*, quanto mai pertinente per illustrare lo scenario e gli intenti della sua creatrice, non meno eloquenti i titoli delle due danze finali: *Delirio dei Sensi* e *Rinuncia dei Sensi*.

Interno di un tempio indù. La dea - Radha - è seduta al centro della scena su un piedistallo avvolto dall'incenso, dietro di lei un fondale d'oro rischiato da una luce ambrata. [...] Mentre la musica in crescendo risuona della melodia del tema d'amore di *Lakmé*, [...] [l]a dea [...] è seduta con le braccia e le gambe incrociate nella posizione del loto. Si desta alla vita, con un respiro profondo. La vita le scorre nel corpo ed un lieve sorriso le carezza le labbra. Le palpebre tremolano, gli occhi si aprono, poi guardano fissi. Le palme, congiunte in preghiera, assumono la figura di un loto che sboccia. Si alza lentamente dal piedistallo ed entra nello spazio semicircolare formato dai sacerdoti. Accetta due fili di perle che le tende un devoto, e si ferma, aspettando l'inizio della musica della *Danza dei cinque sensi*. [Seguono le *Danze della Vista, dell'Udito, dell'Olfatto, del Gusto e del tatto*, per concludere poi con entrambi il *Delirio* e la *Rinuncia dei Sensi*, n.d.a.]

Il Delirio dei Sensi. La musica diventa minacciosa, costringendo un movimento 'furioso', mentre Radha si alza e divincola i fianchi. La gonna sferza rabbiosa da un fianco all'altro. Un gomito la induce a un giro a spirale. Invertendo direzione, essa gira senza posa finché il turbinio vorticoso di una danza *nautch* si impossessa di lei. Crollando a terra bruscamente, sussulta e trema fino al parossismo, poi giace supina mentre cala il buio.

La Rinuncia dei Sensi. Una debole luce che disegna la forma di un fiore di loto rivela una Radha purificata, in ginocchio, raccolta nella meditazione. Al

suono del tema d'amore, solleva il volto alla luce e alza le braccia in una supplica. Dal corpetto estrae un fiore di loto e, alzandosi sulle mezze punte traccia sul terreno il disegno del fiore, con ogni passo andando dal centro del loto di luce alla punta di un suo petalo. [...] Tenendo alto il fiore di loto, Radha torna lentamente al suo altare mentre cala il sipario. Il sipario si rialza sulla scena del Tempio, ora deserto, tranne che per l'idolo che siede nella posizione del loto sul suo piedistallo (Casini-Ropa 1990: 164-166).

Radha fu rappresentata pubblicamente sulla scena a New York nel 1906, piacque al pubblico ma, come afferma Shelton:

Avrebbe fatto la stessa fine di tutti i numeri dimenticati del varietà se non fosse intervenuta la buona società new-yorkese. [...] Alcune dame influenti infatti, animate da uno spirito di beneficenza, si dedicavano alla scoperta di numeri di varietà che meritassero di essere riscattati e fatti rinascere in un ambiente più conveniente. *Radha* fu uno di questi. Non solo era una danza con un messaggio morale, ma in più alimentava il fascino che le signore provavano per l'Oriente. *Radha* arrivò sulla scena americana negli anni della grande ondata dell'orientalismo. Ricerca intellettuale seria e fenomeno della cultura popolare, l'orientalismo fu una fase della più ampia moda dell'esotismo prevalente alla fine del XIX secolo (*ibidem*: 159-160).

Dopo il successo riportato in America, Ruth ritornò in Europa per una lunga *tournée* (dal 1906 al 1909). A Parigi, preoccupata dallo spettacolo di una certa 'Radha', una sua rivale si esibiva contemporaneamente nello stesso tipo di numero 'indù', la St. Denis organizzò una vera campagna pubblicitaria per screditarla ed affermare invece la propria 'autenticità':

[Ruth] completamente vestita all'indiana, passeggiò in calesse nel parco del Bois de Boulogne. Convocò la stampa promettendo pubblicamente ai giornalisti delle varie testate «riti misteriosi del culto di Radha – tributi pieni di fervore che sono resi alla Dea più volte nel corso dell'anno sulle rive del Gange». La leggenda così accrebbe. In un'intervista da lei rilasciata al quotidiano «Le Journal», St. Denis è definita come la figlia di una fanciulla indiana brahmana e di un ufficiale inglese, che aveva ricevuto il suo apprendistato di danzatrice nel tempio e successivamente era stata condotta da un ufficiale francese a Parigi e qui da lui abbandonata. Il connubio tra impeto militaresco e mistero orientale incuriosirono il pubblico aumentando le vendite del suo spettacolo (Shelton 1981: 74).

Raccontando così la sua biografia fantasiosa il cui svolgimento appariva affine alla trama dell'opera *Lakmé* (cfr. Décoret-Ahiha 2004: 139), da cui erano state tratte le musiche per *Radha*, la St. Denis accusò la rivale di plagio, ma così facendo attirò su sé stessa l'attenzione per l'uso illegale da lei fatto della musica di Delibes.



Fig. 4 Ruth St. Denis nella danza Radha. Collezione privata.

Nel 1908, Ruth danzò a Vienna la coreografia *Yogi*, adattandovi qui altre posture *yoga*, oltre alla posizione del loto (in sanscrito: *padmāsana*) presente in *Radha* (fig. 4) e già integrate da Stebbins nel suo metodo pedagogico. La descrizione che segue rende vivida la rappresentazione della sua coreografia:

Il sipario si alza su di una foresta indiana. Al centro del palcoscenico, la luce di un riflettore è puntato su di un tessuto tigrato, giunge poi sulla scena un sant'uomo avvolto in umili indumenti. Gira intorno al tessuto e dopo aver lasciato a terra la sua ciotola, assume la posizione a gambe incrociate e si immerge nella meditazione. Lentamente inizia a respirare, ritmicamente e profondamente. Le

sue braccia sono tese all'esterno formando con il torso una croce fino a che l'intero busto s'inclina sul pavimento. Segue una pausa senza respiro. In sottofondo si ode prima fioca poi acuta la voce di uno *yogi* che intona un'invocazione a Shiva. Il sant'uomo, ascolta, e lentamente si alza in piedi. Al grido 'Shiva!' un braccio vacillando si alza verso il capo, poi l'altro, e l'asceta incede verso l'oscurità con le braccia tese verso l'eternità (Shelton 1981: 80-81).

Ritornata in America, Ruth continuò a rappresentare le sue composizioni d'ispirazione indiana che restarono a lungo nel repertorio dell'artista. Nel 1911 Ted Shawn (1891-1972) la vide danzare e nel 1914 diverrà suo *partner* nella vita e sulla scena, nonché co-fondatore nel 1915 della Denishawn Dance School and Company, presso cui esercizi ispirati ai principi di Delsarte (nel 1954 Shawn pubblicò un testo su Delsarte) (cfr. Shawn 1974), allo *yoga* e alla gestualità indiana, nonché alla statuaria antica, divennero parte integrante del *training* degli allievi della scuola e dei membri dell'omonima compagnia.

Mata Hari tra 'sacralità e seduzione': il corpo 'orientale' e la sua valenza erotica

Mata Hari nacque in una famiglia benestante olandese e trascorse un'infanzia agiata fino a quando il padre non cadde in disgrazia per un fallimento finanziario, seguito poi dalla separazione dei genitori e la disgregazione dell'intera famiglia. Per necessità a diciassette anni, dopo l'abbandono del padre e la morte della madre, accettò di sposare il Capitano Rudolph Mac Leod, più grande di lei di vent'anni, dopo averne letto l'annuncio matrimoniale su di un giornale. In qualità di militare questi aveva trascorso molti anni in Indonesia ritornando per un breve visita in Olanda, nel 1895, per prender moglie e poi ripartire nelle 'Indie Olandesi'. Il soggiorno in Indonesia risulterà determinante per la futura carriera artistica della giovane donna che si appassionerà alle danze locali, anche se una serie di drammi familiari lo resero doloroso, prima con la morte per avvelenamento del loro primogenito e poi per i disaccordi con il marito, uomo rude e violento. Raggiunta l'età della pensione, la coppia ritornò in Olanda dove i coniugi si separarono legalmente. Benché dopo il divorzio la loro figlia venne affidata alla madre, durante una visita della bimba al padre questi la trattenne impedendo alla madre di rivederla e la futura Mata Hari non poté più incontrare la figlia. Segnata da queste ferite, e sempre a corto di denaro, si stabilì infine a Parigi dove iniziò la sua carriera di danzatrice. Sarà lei la creatrice del genere coreutico definito 'indù', adottato in seguito da molte altre esponenti, divenendo un vero e proprio fenomeno di costume in voga nei salotti privati e nei teatri di varietà dell'epoca. Eccellente cavallerizza,



presenta presso il Cirque Molier, frequentato dal pubblico elegante di Parigi, delle danze giavanesi ispirate a quelle viste nelle colonie olandesi. Si esibisce poi in salotti privati, seminuda, creando un effetto sensazionale in quanto nessuna prima di lei aveva osato tanto in pubblico. Questo modo di presentarsi ben si adattava allo spirito della Belle Époque, in cui la buona società si compiaceva del sottile erotismo della danza che divenne all'epoca lo strumento privilegiato per questo genere di esibizioni, e dove l'Oriente rappresentò un soggetto alla moda. La mancanza di formazione tecnica nella danza non fu di ostacolo per lei, come per St. Denis. «Compensava a ciò la sorpresa, la spontaneità, la grazia, la figura slanciata, la bellezza e flessuosità del suo corpo, così come il suggestivo quadro esotico che la circondava. Il binomio danza/Oriente, dunque, divenne sinonimo di sicuro successo. La stampa la notò e non tardò a parlare di lei, e la sua fama si accrebbe valicando le frontiere» (Schirrmann 2001: 21). Decisivo sarà l'incontro con l'industriale e collezionista d'arte Emile Guimet, che le attribuì il nome d'arte malese di *Mata Hari* (lett. 'l'occhio del giorno', ovvero il Sole) e la invitò a danzare il 13 marzo 1905 nella rotonda del Musée d'Arts Asiatiques Guimet da lui fondato, accompagnata da un'orchestra d'ispirazione indo-giavanesi e circondata da autentici oggetti d'arte, tra cui una statua di bronzo del dio della danza indiano Shiva. In questa suggestiva atmosfera evocante la sacralità di un 'tempio indù', Mata Hari eseguì la sua danza 'rituale', alla fine della quale rivelò senza più inibizioni e veli le grazie del suo corpo. Nel corso della serata narrò poi ai presenti leggende tradizionali giavanesi, declamando in vari idiomi, capacità questa che, oltre alla sua danza e svestizione, impressionarono il pubblico, lanciando una vera e propria moda coreutica:

Il numero della 'danza indù' s'impose rapidamente come attrazione erotica che prendeva a pretesto l'esotismo della religiosità asiatica. In questo senso, Mata Hari può considerarsi come tra le prime spogliarelliste. Così nell'abbandono della 'danzatrice indù' veniva compiuto un sacrificio agli dei, che ne legittimava l'offerta del proprio corpo, della propria nudità e castità, liberandosi dei propri veli. A questo proposito Mata Hari dichiarava di essere



costretta a denudarsi nell'offerta di sé stessa a Shiva. [...] Seguendo il modello di Mata Hari, tutte le successive 'danzatrici indù' indossavano una gonna bassa in vita, delle coppe ricamate e ornate sui seni e una sorta di tiara sul capo, a volte sostituita da un'acconciatura di perle; e immancabilmente maneggiavano tra le dita dei veli svolazzanti (Décor et-Ahiha 2004: 138-140).

Nelle recensioni apparse il 17 e 18 marzo, sui giornali parigini «Le Gaulois» e «La Presse», si legge:

L'esibizione al Musée Guimet fu per lei un vero trionfo. Nei giorni che seguirono tutti i giornali intonarono le lodi della nuova 'stella' della danza. Di volta in volta felina, estremamente femminile, poi maestosamente tragica, mostrando nei dettagli le mille flessuosità del suo corpo, i mille ritmi del suo incedere, le mille espressioni del suo volto ; come siamo qui lontani dai nostri *entrechats* convenzionali delle nostre regine della danza (Schirrmann 2001: 21).

Mata Hari, la danzatrice indiana voluttuosa e tragica, ha danzato seminuda [...] Nata a Giava, ha vissuto in questa terra infocata, prendendo a prestito un'inverosimile flessuosità e un fascino magico, [...] Mata Hari non recita soltanto con i suoi piedi, i suoi occhi, le sue braccia, la sua bocca, e le sue unghie laccate di color carminio; Mata Hari, che nulla la costringe e comprime, danza con i suoi muscoli, e con tutto il suo corpo. Ma il dio a cui si rivolge resta sordo di fronte all'offerta delle sue grazie, e allora gli offre non solo la sua bellezza e la sua giovinanza, il suo amore, la sua castità – e ad uno ad uno i suoi veli, simboli dell'onore femminile, caddono ai piedi del dio. Ma Shiva è inflessibile, pretende molto di più. Allora la *Devidasha* (*sic!*) gli si avvicina – un velo ancora, poi più nulla – e, in piedi, nella sua fiera e vittoriosa nudità, si offre interamente al dio con ardente passione. [...] Mata Hari poi, senz'alcuna difficoltà, si è alzata graziosamente, si è avvolta nel sacro velo, e ringraziando Shiva e il pubblico parigino, si è allontanata tra le acclamazioni e gli applausi dei presenti. In seguito, Mata Hari, rivestita ora di un elegante abito da sera, si mescola al pubblico e, manovrando una marionetta giavanese *wajong*, ci narra gioiosamente la storia del dramma d'Arjunah (*ibidem*: 18).

Mata Hari, come Ruth, non esitò ad arricchire la propria leggenda biografica inventando a profusione nuovi dettagli, permutandone le varianti a seconda dei giornalisti che la intervistavano. Così per alcuni era nata in India, per altri a Giava, aveva trascorso l'infanzia e l'adolescenza nei paesi orientali, dove era stata

iniziate in gran segreto alle danze sacre nei templi indù e buddhisti. Secondo altre versioni aveva vissuto a Benares, la città sacra sulle rive dell'altrettanto sacro fiume Gange, e anche in altre città e santuari celebri, in grado di evocare nell'immaginario occidentale strani riti 'occulti', 'misteriosi' ed 'esoterici', non rivelabili ai non iniziati. La consuetudine di creare biografie fantastiche e la pratica di adottare nomi d'arte d'origine 'orientale' saranno riprese, così come del resto le sue stesse danze, da altre presunte danzatrici 'indù' nei numeri 'orientali' dei teatri di rivista e *cabaret* europei negli anni a venire.

Mata Hari rivelava 'l'India misteriosa e sacra' [...] Più o meno consistenti, tutte queste false biografie si rifanno tutte allo stesso modello. Mata Hari inaugurerà la pratica, pretendendo, tra l'altro, di essere stata adottata dai sacerdoti, dopo la morte della madre, una danzatrice sacra quattordicenne, durante il parto. – «Appena cominciai a muovere i miei primi passi, i sacerdoti mi rinchiusero nella grande sala sotterranea della pagoda di Shiva, per essere iniziata, seguendo la tradizione materna, ai santi riti della danza. Sin dai primi anni, la mia memoria conserva dei ricordi vaghi di un'esistenza dove, dopo aver ripetuto automaticamente, durante le lunghe ore del mattino, i movimenti delle danzatrici sacre, i pomeriggi passeggiavo nei giardini, intrecciando ghirlande di fiori di gelsomino per ornare gli altari del tempio» (Décoret-Ahiha 2004: 138-140).

Dopo il successo riportato al Musée Guimet Mata Hari fu invitata a danzare nei salotti dell'alta società parigina, e la sua notorietà accrebbe come il numero dei suoi ammiratori, tra cui molte signore, tutti estasiati dalle sue grazie femminili e dalla sua arte, come riferito dalla lettera di Cécile Sorel:

Le vostre splendide danze hanno incantato i miei invitati, e Monsieur Menier desidererebbe rivederle venerdì 19 maggio [1905] nella sua residenza. Sareste libera per quella data? Danzereste in un quadro degno della vostra grande arte: una serra magnifica tra piante e fiori tra i più rari. Rispondete a lui direttamente, o a me se preferite. Voi che siete il mio più artistico ricordo (Schirrmann 2001: tavola 9).

Incontra poi l'avvocato Eduard Clunet, che la sosterrà fino alla fine diventando il suo difensore legale nel corso del suo processo per spionaggio. Frequentatore dei migliori cenacoli letterari e artistici della capitale, Clunet la presenta ad uno dei suoi amici, il noto impresario Gabriel Astruc, lo stesso che organizzerà le rappresentazioni a Parigi dei Ballets Russes di S. Diaghilev. Questi la fa esibire nell'agosto del 1905 all'Olympia di Parigi in uno spettacolo intitolato *Le Rêve* (Il Sogno). I successi si susseguono, nel febbraio 1906 danza all'Opéra di Monte Carlo in *Le Roi de Lahore* di Jules Massenet¹⁴. In un anno diventa una celebrità internazionale e si iniziano a fabbricare pacchetti di sigarette e scatole di biscotti con la sua effige.



Fig. 5 Mata Hari in costume di danzatrice sacra 'indù'.
Collezione privata.

Per circa due anni, la danzatrice vive un'esistenza ritirata, e a Monte Carlo conosce un luogotenente tedesco, ricco proprietario terriero, e sotto la sua protezione va a vivere a Berlino (cfr. *ibidem*: 22). Nel gennaio 1910 riscuote ancora un gran successo a Monte Carlo, danzando in un balletto d'ispirazione orientale intitolato *Antar* su musica di Rimsky-Korsakov. Durante la stagione 1911-1912, Mata Hari trionfa al Teatro alla Scala di Milano. Malgrado la sua notorietà, i suoi ripetuti tentativi di esibirsi con i Ballets Russes falliscono per la mancanza di una solida formazione di danza che Diaghilev esige da tutti i membri della sua prestigiosa compagnia (cfr. *ibidem*: 23). Da quanto sin qui riportato appare evidente che per il pubblico Mata Hari rappresentò l'autentica danzatrice 'indù' e che in questa veste, l'artista si impose sulle scene ed i saloni europei dell'epoca. Interessante è che la sua prima esibizione di successo a Parigi fosse stata personalmente ideata dal colto mecenate Emile Guimet, lo stesso che quasi trent'anni prima, nel 1876, aveva disperatamente cercato, nel corso del suo soggiorno nel sud dell'India di incontrare le autentiche danzatrici dei templi locali, e che solo dopo varie peripezie finalmente riuscì ad assistere, nella città-tempio di Madurai, alle loro esibizioni (cfr. Leucci 2005: 187-190). Guimet cono-

sceva bene le *devadāsī* e le loro danze, da lui ammirate *in loco* e poi descritte magistralmente nelle sue memorie di viaggio. Tuttavia, non esitò a presentare nel suo museo Mata Hari come una 'vera' danzatrice indù contribuendo a costruirne lui stesso il personaggio leggendario, promuovendone e sanzionandone l'autenticità. Con Mata Hari e R. St. Denis la costruzione del personaggio della 'danzatrice indiana' sulle scene occidentali segna una tappa importante del suo lungo percorso¹⁵. Fino ad ora nessuna danzatrice o cantante, interprete delle varie eroine 'indiane' nei balletti e nelle opere precedenti, aveva mai preteso né dichiarato di essere lei stessa un'indiana, pur avendone in passato immortalato egregiamente il ruolo (cfr. Leucci 2005, 2009, 2013). Con Mata Hari e St. Denis invece la distinzione tra il 'personaggio' e la relativa 'interprete' si annulla, così come non vi è più confine tra l'identità propriamente 'scenica' e 'anagrafica' della protagonista. Sorprendente poi come i momenti della svestizione sulla scena di Mata Hari potessero essere legittimati quale pratica costante delle 'danzatrici sacre indù' laddove le 'vere' *devadāsī* erano state riconosciute da tutti i viaggiatori europei, Guimet compreso, come le donne più 'coperte' e 'vestite' che si potessero incontrare in India, tanto sulla scena che nella vita di tutti i giorni (cfr. Leucci 2005). Del resto molti viaggiatori sperando di assistere *in loco* alle esibizioni delle grazie 'esotiche' di fanciulle seminude, vedendole poi così pesantemente abbigliate e decorate ne rimasero delusi. Mata Hari e St. Denis, invece, soddisfarono con le loro esibizioni seduenti la curiosità artistica e voyeuristica del pubblico d'inizio Novecento. Non per questo vanno screditate poiché le loro esibizioni disinibite contribuirono a far accettare, con la loro presentazione scenica trasgressiva, il corpo femminile 'spogliato' e 'liberato' da ogni forma di indumento costrittivo. Circondata un tempo da amanti ed ammiratori altolocati, Mata Hari profondamente sola, fu fucilata da un plotone d'esecuzione francese il 15 ottobre 1917, perché ritenuta colpevole di spionaggio. Prima di morire rifiutò d'indossare la benda preferendo fissare negli occhi gli artefici della sua condanna. Il suo corpo fu donato alla Facoltà di Medicina e poi seppellito in una fossa co-

mune. I recenti studi sulla sua reale responsabilità, sospettano che sia stata manipolata dai servizi segreti della Francia e della Germania, accusata di doppio spionaggio durante la Prima Guerra Mondiale, sommariamente processata e condannata senza sufficienti prove a suo carico. La tragica morte non fece che accrescerne ulteriormente la fama, contribuendo a consolidarne la leggenda. È possibile che la sua immagine pubblica di donna fatale, spregiudicata e d'origine straniera, indomita e trasgressiva, ben si prestasse quale capro espiatorio nei drammatici eventi degli ultimi anni del conflitto bellico, segnati dalle privazioni subite dalla popolazione civile e dalle assurde ed inutili violenze e dai massacri inflitti ai soldati nelle trincee di tutti i fronti, che provocarono l'insubordinazione, la diserzione, e in molti casi, l'accusa infondata di tradimento e conseguente esecuzione capitale di molti di loro senza processo (cfr. Tardi-Vernay 2009; Harris-Eldstein 2014; Gigante-Kocci-Tanzarella 2015). Da parte nostra ci teniamo a ricordarla come la creatrice del numero di 'danza indù' nei primi decenni del Novecento. Crediamo poi che a torto sia stata meno citata e certi suoi meriti poco riconosciuti dal mondo accademico di studi sulla danza rispetto alla St. Denis, verso la quale si è concentrata tutta l'attenzione degli studiosi e che in fondo fu solo 'una tra le tante' esponenti di questo genere coreutico, in voga in quegli anni. Nel suo volume, Décoret-Ahiha (2004) documenta il contributo di altre artiste europee del genere 'indù' ignorate dalla ricerca internazionale. Sebbene meno note di St. Denis, che si avvalse anche del sostegno mediatico del cinema di Hollywood, non per questo il loro livello artistico e le loro presentazioni sceniche, nonché la retorica che le accompagnava, meritano di essere giudicate in modo sommario rispetto alla loro più nota collega americana.

Epilogo: nudità del corpo ed emancipazione femminile, tra esaltazione e rinuncia dei sensi

Quale messaggio ritenere dalla vita e dai percorsi artistici di Stebbins, St. Denis e Mata Hari, pioniere della danza 'moderna'? E come, con i loro esperimenti, insegnamenti e perfor-

mances contribuirono, ciascuna a suo modo, a liberare il corpo femminile e ad emancipare la condizione della donna? Sebbene assai diverse tra loro, alcuni elementi comuni contraddistinguono le loro vite. Primo fra tutti le difficoltà familiari, con la perdita di uno o di entrambi i genitori in giovane età, che le costrinsero a sposarsi e/o a trovare presto un lavoro. Altro elemento in comune il loro coraggio, determinazione e amore per la cultura e le arti, che permise loro di sopravvivere con la loro professione artistica. Altra affinità fu la mancanza di formazione nella danza classica che favorì il loro interesse verso altre forme d'educazione fisica ed artistica, permettendo una libertà maggiore nella ricerca personale delle potenzialità espressive e cinesiche del corpo, consentendo un'utilizzazione alternativa alle regole dettate dal codice formale del balletto classico. Stebbins fu tra le prime in America a combattere i pregiudizi e le costrizioni pseudo-scientifiche legati al corpo e alla presunta *psyche* delle donne, e si prodigò già dalla fine del XIX secolo allo studio della statuaria antica, ad abbandonare il corsetto, a praticare la ginnastica armonica e svedese, lo *yoga* e la danza. I suoi libri ebbero gran diffusione e il suo insegnamento fu seguito da molte donne. Parallelamente, gli ultimi decenni del XIX secolo videro in varie parti del mondo la nascita dei primi movimenti femministi che lottavano per il riconoscimento dei diritti civili e legali delle donne, con il graduale ingresso di queste nei campi del sapere scientifico, della politica e del lavoro specializzato, preclusi loro fino ad allora. Dentro dunque questa cornice storica caratterizzata dalle lotte e rivendicazioni politiche e sociali di fine secolo va collocato anche l'operato di queste tre artiste. Altro elemento comune tra loro fu l'apporto dell'esoterismo alle proprie creazioni. Intendo qui per 'esoterismo' tanto l'interesse diacronico per un passato lontano idealizzato, come lo studio delle culture scomparse, della statuaria antica greco-romana, egiziana ed orientale, quanto l'interesse sincronico nei confronti di altre culture, questa volta spazialmente lontane, come nel caso delle forme teatrali e rituali asiatiche, da cui trassero ispirazione. In entrambi i casi si trattò di valorizzare il linguaggio corporeo e gestuale quale lingua 'divina e muta' dell'anima, presi a prestito dai principi di Delsarte, dalla statuaria antica e orientale, e dalle tecniche marziali, psico-fisiche e coreografiche asiatiche. Inoltre le tre artiste adattarono alle proprie esigenze gli indumenti delle sculture antiche o delle culture esotiche loro contemporanee. Soppressero così corsetti e calzature e optarono invece per vesti, gonne, drappeggi e tuniche leggere, accompagnate da veli e gioielli che ne coprivano appena il corpo rivelando, oltre ai contorni delle forme, la loro sensualità, armonia ed energia. L'evoluzione della storia e delle avanguardie nel campo della danza non puo' dunque non considerare tanto i cambiamenti sociali

quanto vestimentali nel campo della moda. Queste artiste si esibivano in pubblico indossando calzari all'antica, o a piedi nudi, lasciando scoperti anche il ventre, le gambe e le braccia, atti ritenuti all'epoca provocatori ed indecenti. Ciò consentì loro un'accresciuta sensibilità ed un rapporto diverso, potente e sensuale al contempo, del corpo in movimento, nonché degli impulsi ritmici del battito dei piedi, accompagnati da flessioni ed inclinazioni del busto e degli arti, impossibili da eseguire indossando corsetto ed abiti ingombranti. Non meno importante il contatto dei loro piedi scalzi con il suolo e la terra, sia sulle scene di un teatro che in piena natura (nei parchi, boschi e giardini in cui si esibirono), da cui le tre artiste trassero maggiore forza ed energia nel corso delle loro danze. Se per Mata Hari la nudità della sua esibizione al Musée Guimet fu presentata quale 'offerta rituale' al dio indù Shiva, similmente in *Radha*, la St. Denis, senza denudarsi allo stesso modo, eseguiva anche lei poco vestita un'analogia *Danza del delirio dei sensi*, al termine della quale mimava al suolo il parossismo erotico, seguito dalla *Danza della rinuncia dei sensi*, che la riconciliava con il perbenismo puritano del pubblico americano. In *Radha*, specchio fedele della personalità della sua creatrice, il corpo 'erotico-sacrale' presente in maniera esplicita nelle coreografie di Mata Hari e di altre esponenti del genere 'indù', acquista qui una valenza strettamente 'spirituale'. Certamente nuova è la retorica che accompagna i contenuti: si direbbe che con Ruth l'immagine della danzatrice indiana e la sua percezione in Occidente cambi di registro e dal piano dell'erotismo si sposti a quello meno compromettente della spiritualità e del misticismo. La danzatrice, che usa come strumento di comunicazione il proprio corpo, qui non esegue più la danza come offerta dello stesso alla divinità, come per Mata Hari, ma usa le sue membra per finalità del tutto trascendenti, per potersi 'liberare' del suo pesante fardello di materialità e giungere ad una sorta di esaltazione dello spirito, possibile solo attraverso un rigoroso controllo dei sensi e delle loro pulsioni. Inoltre in *Radha*, Ruth presenta sé stessa come una dea. Vanno comunque riconosciuti nelle sue composizioni i principi di Delsarte, in particolare nella valorizzazione del corpo umano inteso quale veicolo privilegiato d'espressione delle più intense e nobili emozioni, che nel discorso di Ruth assunse anche la valenza di potenziale strumento d'elevazione e di comunione spirituale con la sfera divina. Per concludere, ispirandosi alla statuaria antica, allo *yoga* e alle tecniche teatrali e marziali orientali, Stebbins, St. Denis e Mata Hari hanno integrato, ciascuna a suo modo, nelle loro performances e nei loro insegnamenti, i principi di Delsarte e delle più recenti forme di ginnastica estetica, armonica e svedese. *Last but not least*, hanno osato infrangere alcuni tabù della società dell'epoca relativi ai ruoli e ai doveri



imposti alla donna e al suo corpo, adottando movimenti, comportamenti ed indumenti 'trasgressivi', imponendosi al pubblico con la loro forte presenza scenica e personalità creativa, contribuendo così all'emancipazione della condizione femminile e alla nascita della danza detta 'libera' e 'moderna'.

Bibliografia

- Allard, Odette, *Isadora, la danseuse aux pieds nus ou la Révolution isadorienne: d'Isadora Duncan à Malkovsky*, Éditions des Écrivains Associés, Paris 1997.
- Allard, Odette, *Avec les promoteurs de la 'Danse libre': Delsarte, Duncan, Malkovsky*, ABM – éditions, Courtomer 2009.
- Asaro, Gabriella, "Isadora Duncan entre hellénisme et modernité", *L'Histoire par l'image*, février 2016, <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/isadora-duncan-entre-hellenisme-modernite>, web (dernier accès 3/12/2018).
- Barba, Eugenio, *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*, Feltrinelli, Milano 1981.
- Barba, Eugenio, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna 1993.
- Barba, Eugenio – Savarese, Nicola, *L'arte segreta dell'attore*, Argo, Lecce 1996.
- Bentivoglio, Leonetta, *La danza moderna*, Longanesi, Milano 1977.
- Bentivoglio, Leonetta, *La danza contemporanea*, Longanesi, Milano 1985.
- Bertozzi, Donatella (a cura di), *Donna è ballo. La nascita della danza moderna nei testi delle donne che l'hanno inventata*, Savelli, Roma 1980.
- Casini-Ropa, Eugenia, *François Delsarte o gli improbabili tragitti di un insegnamento*, «Quaderni di Teatro», n. 23, febbraio 1984: 7-17.
- Casini-Ropa, Eugenia, *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali della cultura tedesca del primo Novecento*, Il Mulino, Bologna 1988.
- Casini-Ropa, Eugenia, "La cultura del corpo in Germania", *Alle origini della danza moderna*, Ed. Eugenia Casini-Ropa, Bologna, Il Mulino, 1990: 81-100.
- «Dance, Movement and Spiritualities», vol. II, n. 1 (special issue: *Buddhism, Movement and Dance*), Bristol 2015.

- Décoret-Ahiha, Anne, *Les danses exotiques en France (1880-1940)*, Centre National de la Danse, Pantin 2004.
- Duncan, Isadora, *La mia vita*, Savelli, Milano 1980a.
- Duncan, Isadora, *Lettere dalla danza*, La Casa Usher, Firenze 1980b.
- Duncan, Isadora, *La Danse de l'avenir*, éd. Complexe, Bruxelles 2003.
- Fuller, Loïe, *Ma vie et la danse*, éd. L'Oeil d'Or, Paris 2002.
- Gigante, Valerio – Kocci, Luca – Tanzarella, Sergio, *Prima Guerra Mondiale. La grande menzogna. Tutto quello che non vi hanno mai raccontato*, Dissenzi Edizioni, Viareggio 2015.
- Grotowski, Jerzy, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970.
- Grotowski, Jerzy, "Teatro Oriente/Occidente", *Teatro Oriente/Occidente*, Ed. Antonella Ottai, Roma, Bulzoni, 1986: 7-19.
- Guccini, Gerardo – Valenti, Cristina (eds.), *Tecniche della rappresentazione e storiografia: materiali della sesta sessione dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology)*, Collezione Teatro Eurasiano, n. 2, Synergon, French Illustrators and World War I, The University of Chicago Library, Chicago 2014.
- Isadora Duncan, 1877-1927, une sculpture vivante*, catalogue de l'exposition du Musée Bourdelle, 20 novembre 2009-14 mars 2010, Éditions Paris Musée, Paris 2009.
- Jacquot, Jean, "Craig, Yeats et le théâtre d'Orient", *Les Théâtres d'Asie*, Ed. Jean Jacquot, Paris, éd. CNRS, 1961: 271-283.
- Kendall, Elizabeth, "Dall'America all'Europa", *Alle origini della danza moderna*, Ed. Eugenia Casini-Ropa, Bologna, Il Mulino, 1990: 101-116.
- Kendall, Elizabeth, "Denishawn e Hollywood", Ed. Eugenia Casini-Ropa, Bologna, Il Mulino, 1990: 301-313.
- Leucci, Tiziana, *Tāndava e Lāsyā: tra forza e dolcezza. Culto, mito e arte della danza classica indiana*, Tesi di laurea non pubblicata. Relatrice: Laura Piretti, docente di Indologia, Dipartimento di Lingue e Studi Orientali. Correlatrice: Eugenia Casini-Ropa, docente di Storia della danza e del mimo, DAMS, Discipline dello Spettacolo, Università degli Studi di Bologna, 2 luglio 1987.
- Leucci, Tiziana, *La tradition des Devadāsī*

- dans les temples et cours royales de l'Inde du Sud. Approche ethno-historique d'une institution artistique et religieuse*, mémoire de DEA d'Anthropologie Sociale-Ethnologie, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris 2000.
- Leucci, Tiziana, *Devadāsī e Bayadères: tra storia e leggenda. Le danzatrici indiane nei racconti di viaggio e nell'immaginario teatrale occidentale (XIII-XX secolo)*, CLUEB, Bologna 2005.
- Leucci, Tiziana, *L'apprentissage de la danse en Inde du Sud et ses transformations au XXème siècle: le cas des devadāsī, rājadāsī et nattuvanār*, (edizione cartacea) «Rivista di Studi Sudasiatici», vol. III, Firenze University Press, Firenze 2008: 53-87, (edizione online) <http://www.fupress.net/index.php/rss/article/view/3170>, online (ultimo accesso 3/12/2018).
- Leucci, Tiziana, *Du Dāsī Āttam au Bharata Nātyam. Ethnohistoire d'une tradition chorégraphique et de sa moralisation et nationalisation dans l'Inde coloniale et post-coloniale*, doctorat de recherche d'Anthropologie Sociale-Ethnologie, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris 2009a, en cours de publication.
- Leucci, Tiziana, "A Neglected Chapter in the History of Indian 'Classical' Dances: the East-West Interactions (1889-1947)", *Re-Searching Dance. Proceedings of the 2009 International Conference on Dance Research*, Eds. Anomita Goswami – Urmimala Sarkar – Anirban Ghosh – Sharmistha Saha – Shrinkhla Sahai – Ruchika Sharma, New Delhi, WDAAP, 2009b: 210-218.
- Leucci, Tiziana, "Vestales indiennes: les danseuses de temple dans les récits de voyage et l'imaginaire théâtral orientaliste (1780-1811)", *Synergies Inde*, n. 4 (*L'orientalisme à l'humanisme en crise. Ponts entre l'Inde et l'Europe*), Eds. Vidyá Vencatesan – Philippe Benoît, Mumbai, GERFLINT, 2009c: 171-180.
- Leucci, Tiziana, "Danse", *Dictionnaire de l'Inde contemporaine*, Ed. Frédéric Landy, Paris, Armand Colin, 2010: 143-145.
- Leucci, Tiziana, "Delsartismo 'filtrato' in India: la tournée asiatica della Denishawn Dance Company (1925-1926)", *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza*, Ed. Elena Randi – Simona Brunetti, Bari, Edizioni di Pagina, 2013: 195-211.
- Leucci, Tiziana, "La danseuse de temple et courtisane au miroir de l'Occident chrétien. Usages et déplacements de l'imaginaire orientaliste dans l'Inde nationaliste et dans les études féministes postcoloniales", *Écrire et penser le genre en contextes postcoloniaux*, Eds. Anne Castaing – Élodie Gaden, Collection Comparatisme et Société, vol. XXXV, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2017: 59-88.
- Lista, Giovanni, *Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Époque*, Stock/éd. D'Art Somogy, Paris 1994.



- Loti, Pierre, *L'Inde (sans les Anglais)*, éd. Kailash, Paris 1998.
- Martin, John, *La Danse Moderne*, trad. it. *La Modern Dance*, Di Giacomo, Roma 1991.
- Mazzarino, Vincenzina (ed.), *Kālidāsa, Il riconoscimento di Sakuntalā (Abhijnāsakuntala)*, Adelphi, Milano 1993.
- Ottai, Antonella (ed.), *Teatro Oriente/Occidente*, Bulzoni, Roma 1986.
- Pontremoli, Alessandro, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Bari 2004.
- Porte, Alain, *François Delsarte: une anthologie*, IPMG, Paris 1992.
- Randi, Elena (ed.), *François Delsarte: le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, Bulzoni, Roma 1993.
- Randi, Elena, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Esedra editrice, Padova 1996.
- Randi, Elena, *François Delsarte: la scène et l'archétype*, L'Harmattan Paris-Torino 2016.
- Randi, Elena – Brunetti, Simona (eds.), *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza*, Edizioni di Pagina, Bari 2013.
- Rousseau, Pascal, "Corps fluidiques: danse, hypnose et médiumnisme au passage du siècle", *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, Eds. Christine Macel – Emma Lavigne, Paris, éd. Du centre Pompidou, 2011: 98-103.
- Ruffini, Franco (ed.), *La scuola degli attori. Rapporti della prima sessione dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology)*, La casa Usher, Firenze 1981.
- Ruyter, Nancy L. C., *Reformers and Visionaries. The Americanization of the Art of Dance*, Dance Horizons, New York 1979.
- Ruyter, Nancy L. C., "Spettacolo e delsartismo nell'America di fine Ottocento", *Alle origini della danza moderna*, Ed. Eugenia Casini-Ropa, Bologna, Il Mulino, 1990: 59-80.
- Ruyter, Nancy L. C., *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, Greenwood Press, Westport (CT)- London 1999.
- Saint Denis, Ruth, *Un Unfinished Life*, A Dance Horizons Republication, New York 1939.
- Saint Denis, Ruth, "La danza come esperienza di vita", *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Eds. Silvia Carandini – Elisa Vaccarino, Roma, Di Giacomo ed., 1997: 98-100.
- Savarese, Nicola, *Il teatro al di là del mare. Leggendario occidentale dei teatri d'Oriente*, Studio Forma ed., Torino 1980.
- Savarese, Nicola (ed.), *Anatomia del teatro. Un dizionario di Antropologia teatrale*, La casa Usher, Firenze 1983.
- Savarese, Nicola, *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*, Laterza, Bari 1992.
- Savarese, Nicola, *Il teatro eurasiano*, Laterza, Bari 2002.
- Schechner, Richard, *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985.
- Schirrmann, Léon, *Mata-Hari. Autopsie d'une machination*, Editions Italiques, Paris 2001.
- Schlundt, Christena L., *The professional appearances of Ruth St. Denis & Ted Shawn (1906-1932)*, The New York Public Library, New York 1962.
- Schott-Billmann, France (ed.), *Danse et spiritualité. L'Ivresse des origines*, Le Grand Livre du Mois, Paris 1999.
- Shawn, Ted, *Every Little Movements. A Book about François Delsarte*, Dance Horizons, New York 1974.
- Shelton, Suzanne, *Divine dancer. A Biography of Ruth St. Denis*, Doubleday & C., New York 1981.
- Sherman, Jane, *The Drama of Denishawn Dance*, Wesleyan University Press, Middletown, 1979.
- Soneji, Davesh, *Unfinished Gestures, Devadāsīs, Memory, and Modernity in South India*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2012.
- Sorell, Walter, *Storia della danza. Arte, cultura, società*, Il Mulino, Bologna 1994.
- Stuber, Werner J., "Ted Shawn e la teoria espressiva di François Delsarte", *Alle origini della danza moderna*, Ed. Eugenia Casini-Ropa, Bologna, Il Mulino, 1990: 171-181.
- Suquet, Annie, "De François Delsarte à Ted Shawn: l'invention d'un héritage", *Trois décennies de recherche européenne sur François Delsarte*, Ed. Frank Waillie, Paris, L'Harmattan, 2011: 173-192.
- Tardi, Jacques – Verney, Jean-Pierre, *Putain de guerre! 1917-1918-1919*, Casterman, Paris 2009.
- Vaccarino, Elisa, "Ruth St. Denis", *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Eds. Silvia Carandini – Elisa Vaccarino, Roma, Di Giacomo ed., 1997: 93-97.
- Waillie, Frank, "Diffusion des enseignements de Delsarte dans l'espace occidental: hypothèses et certitudes", *Trois décennies de recherche européenne sur François Delsarte*, Ed. Frank Waillie, Paris, L'Harmattan, 2011: 193-233.

Notes

1 Desidero ringraziare Donatella Gavrilovich, Elena Randi, Eugenia Casini-Ropa e Nancy Lee Chalfa Ruyter per la ricchezza delle loro rispettive ricerche e per gli scambi intellettuali durante le nostre discussioni, assai preziosi per la riflessione e la stesura di quest'articolo.

2 Cfr. Casini-Ropa 1984, 1988, 1990; Kendall 1990; Porte 1992; Randi 1993, 1996, 2016; Randi - Brunetti 2013; Waille 2011.

3 Sul delsartismo in America cfr. Ruyter 1979, 1990, 1999.

4 Cfr. Ruyter 1979, 1999; Casini-Ropa 1990; Randi 1993, 1996; Waille 2011.

5 Su Loïe Fuller cfr. Lista 1994; Fuller 2002. Su Isadora Duncan cfr. Duncan 1980a, 1980b, 2003; Allard 1997, 2009; Asaro 2016.

6 Informazione personale di Nancy Ruyter al convegno internazionale su F. Delsarte, tenutosi a Parigi (18-20 novembre 2011). Cfr. anche Casini-Ropa 1990.

7 Sui rapporti teatrali tra Oriente e Occidente e sul teatro 'Eurasiano' propriamente detto cfr. Ottai 1986; Savarese 1980, 1992, 2002; Leucci 2005.

8 Ted Shawn, fervente sostenitore e divulgatore dei principi di Delsarte, pubblicò nel 1954 un libro sul suo metodo. Cfr. Shawn 1974.

9 Comunicazione personale di Nancy Ruyter a Parigi, in occasione del Convegno su F. Delsarte del 19 novembre 2011.

10 Cfr. anche Savarese 1992: 145- 238; Mazzarino 1993; Leucci 2005: 92-94.

11 *Nautch*, derivato dal termine *hindī* che si riferisce tanto alla 'danza' quanto ad una sua 'rappresentazione' e ad uno 'spettacolo di danza'.

12 *Devadāsī* (sanscrito: *deva*, 'divinità', e *dāsī*, 'ancella'). Il termine denota in particolare le donne artiste e cortigiane che in passato prestavano i loro servizi rituali ed artistici nei templi e nelle corti reali. Cfr. Leucci 2000, 2005, 2008, 2009a, 2009b, 2009c, 2010, 2013, 2017; Soneji 2012.

13 Su P. Loti cfr. Leucci 2005: 222-228.

14 Sull'analisi dei balletti in quest'opera cfr. Leucci 2005: 202-205.

15 Sull'evoluzione storica del personaggio della danzatrice indiana nell'immaginario letterario e artistico occidentale cfr. Leucci 2005, 2009, 2013.

The Revolutionary Body, or Was There Modern Dance in Russia?

Irina Sirotkina

After Duncan's performance in Moscow in 1905, the daughter of a baker, Ella Baratels, found a tunic and sandals and started dancing; four years later she performed and taught Duncan dance at Stanislavsky's theatre (Surits 1996). The same happened to the Petersburg girl, Stefanida Rudneva, – she tried to imitate Isadora's unusual, exotic dance by wrapping herself in oriental fabrics (Kats 2007). Although the little Sasha Zyakin (Rumnev) had not seen Duncan (he only heard his parents talk about the performance), the boy «stripped himself of all his clothes, wrapped into a sheet and attempted to reproduce her dance in front of the mirror» (Kropotova 2002: 78). In Russia, Isadora Duncan left a chain of followers. She once scathingly remarked that if her followers were to stand in a line, the line would stretch from Saint-Petersburg to Siberia. Obviously, she did not think much of her imitators. Yet those Russian who followed into her footsteps did something more than just imitating her dance. And above all, they wanted to be as free as Isadora and to create for themselves a way of life in which they could be both artistic and independent (Sirotkina 2010). For a dozen years, from 1913 till the mid-1920s, Russia, from being a country of classical ballet, became a country of burgeoning new dance. This movement was as much about art as about social changes. It coincided with the major turning point of Russia's history, her passage from an empire to a modern democracy. Wanting something new in life, many young adults took dance classes of all kinds perfecting themselves in «the art of movement». After few years of apprenticeship, some opened their own classes offering to teach dance and

«expression», others founded dance studios recruiting like-minded individuals. Their style ranged from lyrical, like Duncan, to expressive, similar to Mary Wigman. This movement paralleled the development of early modern dance in Central and Eastern Europe (Toepfer 1997). By the end of the decade, Russian dancers potentially had something to contribute to the European modern dance.

Yet this development had been abruptly cut by the Stalin's Great Break, and the early dance boom in Russia was intentionally forgotten by the Soviet historians. If they mentioned it, they did so critically and in passing. A close friend of Dmitry Shostakovich and an influential art critic Ivan Sollertinsky condescendingly admitted that modern dance had some influence on education and «produced a few good numbers of no crucial importance for the *estrada* [small stage]» (Sollertinsky 1933: 344). (In Russian, *estrada* is a collective term for music-hall, cabaret and variety theatre).

After *Perestroika* and, eventually, the collapse of the Soviet Union, the first historical accounts appeared. The elder dance historian Elizaveta Surits (in English her name is sometimes spelled as Elisabeth Suritz) shared with me her surprise when one of her Western colleagues asked about modern dance in Russian, for she believed that there was none (Surits 2012). Later she did pioneering research on a number of early modern dancers (Surits 1996). Soon thereafter the art historian Nicoletta Misler joined the field organizing several exhibitions and publishing illustrated monograph on what she termed «the new dance» in Russia (Misler 2011). My own history of early modern dance came out the same year, and a second edition followed (Sirotkina 2011, 2012b). In this paper I use the opportunity to introduce some of its themes to an English-speaking audience. Further we will examine local circumstances of rise and decline of early modern dance as well as life trajectories of some of the dancers.

Terminology is another reason for believing that there was no modern dance in Soviet Russia. Isadora Duncan created her choreography in part by imitating poses of classical

Greek statues and figures on vases calling her dance, in French, *danse plastique* connecting it to the *arts plastiques* (Manzano 2010). The Russians translated *danse plastique* as *plasticheskii tanets*. As far as I know, there is no English equivalent of the French term, and 'modern dance' is used instead. Further I will render *plasticheskii tanets* as 'early modern dance' keeping at places the French term, *danse plastique*.

Early modern dance in Russia

The dance which has been classified as 'early modern' did exist in Russia and, perhaps on a larger scale than in other countries of Central and Eastern Europe. Starting with the first of Isadora Duncan's visits in 1904 and 1905, more and more individuals stepped on the dance path. Ella Bartels (married names Knipper, Rabenek; stage name Ellen Tels) was one of the first who chose a professional carrier in the new dance, and in 1908 she had already established her Moscow classes.

Ella Rabenek



Fig. 1. Ella Rabenek

As a young girl, Ella Bartels (1880-1944) sold pastry at her father's bakery in Central Moscow before marrying the opera singer Leonid Knipper. By marriage, she became a relative of Anton Chekhov and entered the Moscow Artistic Theatre circles. After seeing Isadora Duncan perform in Russia in 1905-1907, Ella traveled to the Duncan school in the suburbs of Berlin. When Isadora performed in Moscow in 1908, Stanislavsky became infatuated with her dance. He wanted her to teach dance to his actors, yet for practical reasons hired Rabenek instead. One of the actresses, Alisa Koonen, remembered Duncan dance classes as a real treat:

All exercises, from the simplest to the most complex ones, were organic and natural, and they conveyed a concise idea: we jumped over a rope, chopped imagined wood logs, played leapfrog. Eli Ivanovna [Ella Rabenek] believed that it strengthened muscles and developed dexterity. And it had the beauty of lines which the art of Isadora Duncan was famous for (Koonen 2003: 61).

Koonen praised Rabenek as an excellent teacher. In 1910, Rabenek opened her private dance classes where she and her friends, artists and poets, taught dance, art history and drawing (Griftsov 1988: 3). Every fortnight she invited a selected audience to 'antique dances recitals'. Her choreography matched Duncan dances in themes and style: with her students, Rabenek staged *Tambourine*, *Scythian Dance*, *Bacchalia*, *Funeral March*, *Narcissus and Echo*, among others. The theatre director, Nikolai Evreinov, wrote: «A beautiful school, attractive and warm. A row of white hyacinths in clay pots along the stage. Grey woolen curtains. The air is aromatized by pine water. It is quiet, far from the noisy street. And Rabenek is quiet, sure of herself, and knowledgeable» (Evreinov in Kulagina I. 2000: 53). The idea of grey curtains she borrowed from Duncan, pine water from Stanislavsky's theatre, and she might have thought up of the hyacinths herself. At one evening, the composer Alexander Scriabin watched in amazement how the opening curtain pushed all the hyacinths pots down in a neat row. Scriabin was intimidated by the relative nudity of the young and attractive dancers clothed in tunics with open arms and legs. He



complained about too much physicality for someone who looked for spiritual revelation (Sabaneev 2003: 131).

From the program of the course which Rabenek's student Natalia Tian gave later, we can guess what Rabenek had taught to her students. The course started with «basic gymnastics» including *raskrepostchenie* (literally, 'liberation from serfdom') which meant loosening and relaxing muscles of the neck, arms and feet, rotating knee joints, swinging the hips, etc. (A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, 517, *The program of Rabenek's classes* 133: 15). Later, students practiced a «harmonious standing position» (the posture for 'harmonious' dance), special walking steps (*plasticheskii shag*), flexion of the upper body and a «silent» (soft) vertical jump. The next year, they studied ballet bar and elementary group compositions, more advanced arm movements including «tremolo of the hand», passive and active torso flexions, skips and a «wide» athletic run. At the third year, students learned «allegro», «elevation», light and high jumps. Some exercises – pulling a rope, pushing heavy objects – imitated physical work. Students also practiced various «timbres» of movement including «sharp, soft, flowing or metallic» and pantomime; they also studied «ancient Greek styles» in art (*ibidem*).



Fig. 2. Natalia Tian

In 1911 and 1912, Rabenek and her students toured Europe with the programs *An Evening of Ancient Greek Dances* and *Dances Idylles* (like the titles of some performances by Isadora). The company performed in Berlin, Paris and London (Kurov 1911: 6). Later some of her successful students, including Liudmila Alekseeva, left the company and subsequently became independent dancers and choreographers. After the Revolution, Rabenek had to close her Moscow classes and in 1919 immigrated first to Berlin (she was ethnic German) and then to Vienna (Markov 1983: 127). Among her students there were the talented Mila Cyril and Eva Kovač, the latter becoming a founder of early modern dance in Hungary (Dieneš 2005). A German art historian Hans Brandenburg devoted a chapter of his book *Der Moderne Tanz* (illustrated by Dora Brandenburg-Polster) to Rabenek (Brandenburg 1921). The German expressionist choreographer Kurt Jooss used Rabenek's scenario for his *Persian Ballet* (1924). In the late 1920s Rabenek moved to Paris opening classes of «natural movement» on rue Jasmine (Tels 1935; Vaccarino 2004: 178-179). She died and was buried in Nice.

Francesca Beata

In the early twentieth century the count Aleksey Bobrinsky taught a course of expressive movement, which he called 'ancient Greek *plastique*', at the Moscow Maly Theatre (*Malyi Teatr*). After taking his course (probably based on the Delsarte system), a young actress Francesca Beata (1880s – after 1927) travelled to Italy to study painting and sculpture after the original works of art. In 1908 she also took classes of *eurhythmie* with Émile Jaques-Dalcroze as well as of Swedish gymnastics with Professor Paolli, then went to Munich to study with Alexander and Clotilde Sakharoff finally turning up at the Duncan School in Berlin (Surits 1996: 144). Beata first showed her own dances in public in 1909 at the *Hellenic Evening* in the Moscow Conservatoire. In 1913 she and her company gave performances in Moscow, Saint-Petersburg, Warsaw and Kyev. Among other compositions, she made choreography to Aleksandr Glazunov's *Four Seasons*. Beata taught dance to theatre actors in Moscow and Petersburg and after the Revolution she worked, often in exchange for bread, at children's institutions. When the Theatre College (*Teatral'nyi Tekhnikum*) named after Anatoly Lunacharsky, the commissar of Enlightenment, opened its Choreography Department, Beata was put in charge. Among her students was the Soviet cinema star Lubov' Orlova (A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, 517, 133: 47). In 1924 Beata was replaced by Vera Maya (see below). She apparently left Moscow, and unfortunately we do not know where and when she finished her days.



Nina Aleksandrova

Nina Aleksandrova (*née* Geyman, 1885-1964) was born in Tiflis, Georgia (then in the Russian Empire). She studied music and singing in the Geneva Conservatoire. There she met the composer and music teacher Émile Jaques-Dalcroze, the founder of rhythmical gymnastics, and became one of his best students. A licensed teacher of rhythmical gymnastic, she taught in Moscow at the Sisters Gnessins' Music School from 1909 on (Rossikhina 1982). She also gave her private class of *movement plastique* which, with support from Lunacharsky, in 1919 became the Institute for Rhythmical Education under her directorship. When, five years later, the institute was closed, Aleksandrova founded the Moscow Association of Rhythmis (MAR). After the Association was disbanded in 1932, she worked as a choreographer in theatres and also performed as an opera singer. Until her death, Aleksandrova taught *ritmika* (the Russian term for rhythmical gymnastics) at the Moscow Conservatoire and some higher music schools.

Liudmila Alekseeva

As a young girl, Alekseeva (1890-1964) loved dancing. Seeing her dance, the sculptor Anna Golubkina, her neighbor in the small town of Zaraisk, sent her to Moscow to study with Rabenek. In 1911 Liudmila joined her classes and quickly became one of the company's prime dancers. Two years later she left the company dissatisfied with both the life on the road and Rabenek's way of teaching which appeared to her not too serious. Alekseeva realized that, in order to become professional and to compete with ballet, modern dance had to develop its own training, as efficient as the classical bar. An ambitious dancer, she wanted to combine Anna Pavlova's virtuosity with the performance of tragic actress (Kulagina O. 2000: 20). In 1914, Alekseeva opened her own studio. «She was very young, tall, slim, and ironic, with tomboy manners and a deep hypnotic voice. Her dance had nothing of ballet. It was not even dance in the usual sense of the word. Rather, she taught the art of moving graciously. Every exercise was like a short étude of *danse plastique*» (Šeglova-Antokol'skaya [no date]: 5). Her first choreographies were solos: the *Bacchanalia* to music by Saint-Saëns and *The Butterfly* to Grieg (in continuation of both Isadora Duncan and Anna Pavlova's dances). Her choreography including *The Dying Birds* to Chopin's *Revolutionary Etude*, for a group of dancers, was preserved by her students.



Fig. 3. Liudmila Alekseeva

In 1918 Alekseeva quickly realized that the wind had changed. She registered her studio with the People's Commissariat of Enlightenment. For the first anniversary of the Bolshevik Revolution, she choreographed a trilogy, *Darkness. A Break Through. La Marceillaise*, to the music by Schumann, Liszt and her husband, the composer Meerson. Allegedly, the leader of the Soviet state Vladimir Lenin attended one of the performances. Like Isadora, Alekseeva's ambition was bringing dance to 'the masses' and transforming every woman's life with the help of 'harmonious', or 'artistic' gymnastics. Later she became one of the founders of the female sport with the same name, *khudozhestvennaya gimnastika*.

Aleksandr Rumnev

Rumnev is a stage name of the boy, mentioned at the beginning of the paper, who started dancing after his parents had told him about Duncan. From an early age, Aleksandr Rumnev (1899-1965) dreamt of dancing, yet he could do it only after graduating from high school (Kropotova 2002). In 1918 he took up ballet classes, and a friend brought him to

ISSN 2421-2679



Liudmila Alekseeva's studio (Ruggiero 1996: 222). For the talented student, Alekseeva choreographed several dances to the music by Rakhmaninov and a dance of the ocean wave to the étude by Carl Czerny. Tall, slim and flexible, Rumnev was a born dancer, and within a year he had already founded his own company. He also performed with other companies including Lev Lukin's Free Ballet (see below). The art critic Aleksey Sidorov found him «stunning»; he believed that «even the West» could be proud of such dancer (Sidorov 1923: 54).

During the Civil War private dance studios experienced hard times for the shortage of rooms with heating. As a matter of survival, Rumnev suggested to create an umbrella-studio, A Search in Dance. The space was provided by Alekseeva who had access to the Proletcult locations in Central Moscow (between 1918 and 1920, the Proletcult was a powerful worker's cultural organization). There Rumnev taught dance and pantomime, and other dancers gave classes of gymnastics, modern dance, rhythmical gymnastics, «expression» and «musicality». Yet in winter it was so cold that, sprayed with water to prevent sliding, wooden floor was quickly covered with ice (Khmel'nitsky 2004: 37).



Fig. 4. Aleksandr Rumnev

In 1920 Rumnev joined the Chamber Theatre (*Kamernyi Teatr*) as a pantomime actor and teacher. He also choreographed his own «grotesque» dances commenting that «this was a tragic grotesque» (Rumnev 1996: 230). One of his solos, *The Last Romantic*, to music by Scriabin, was about a «contemporary Don Quixote». Yet, for the new proletarian culture, Rumnev was «too refined, he moved too elegantly, waving with aristocratic narrow hands, striking with broken movement of long arms and legs» (Sheremet'evskaya 1985: 135). Critics found him old-fashioned and 'decadent'. He was also gay which became criminalized under Stalin. In 1933 Rumnev fled Moscow. Several years later he was arrested in the provinces and served a prison sentence. In 1962 he finally succeeded in founding the Experimental Theatre for Pantomime, the genre he had been committed to from the beginning. Sadly, Rumnev died two years later, and his theatre did not survive his death.

Inna Chernetskaya

Born in Riga, Inna Chernetskaya (1894-1963) moved to Moscow to study theatre. Soon it became clear to her that she was better in dance and pantomime than in declamation. Preparing to be an actress of physical theatre, she went to Germany to study at the Duncan school, the Dalcroze Institute in Hellerau as well as with Rudolf Laban and Mary Wigman. Coming back to Moscow at the beginning of the World War I, Inna joined Mikhail Mordkin's private ballet classes (Surits 1996). In 1915 she gave her first recital in the Private Opera Theatre (*Teatr Zimina*). Chernetskaya called her dance 'synthetic' because she wanted to bring together dance, painting, music and drama. Like one of her inspirations, Alexander Sakharoff, she created herself choreography, stage set and costumes.

Later she opened her classes to prepare a «synthetic actor» teaching modern dance, acrobatics and expressive movement (A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, 517, 133: 28). Her first compositions, *The Young Warrior* to Rakhmaninov, *Prélude* to Chopin, and *Danse Macabre* to Saint-Saëns, were considerable successes. Not by chance, her style was close to German expressionist dance. Chernetskaya loved Romantic and Symbolist plots choreographing Liszt's *Mephisto Waltz* and *The Medieval Suite* to Wagner's *Rienzi*. Her composition, *Pan*, to Ernő Dohnányi's music, was shown in the Bolshoi Theatre on the jubilee night of the poet Valery Briusov. Chernetskaya said she was proud to perform with Isadora Duncan and the ballerina Ekaterina Geltser. In 1919 she registered her studio as a state school, which helped her when, five years later, the Moscow authorities closed down all private studios and dance

schools. Her students performed, among other venues, at the Moscow Music-hall opened in 1926 (Dmitriev 1977: 18).

While it was possible, Chernetskaya tried to stay in touch with European dancers. In 1925 she went to Germany to see Mary Wigman and Rudolf Laban. After coming back to Moscow, she gave a talk about «modern dance in the West». New dance, she claimed, should bring together the depth of German dance with the «decorative» French forms (Russian State Archive for Literature and Art, 941-17-11: 10). Yet, in the spirit of the times, she turned to industrial themes staging a «factory ballet» to the music of the avant-garde composer Aleksandr Mosolov. Unfortunately, the Great Break broke also this talented dancer. In the midst of Stalin's terror she published a book on dance, very formal and dry, quoting from «the great scientist Darwin» and mentioning the use of dance for fitness (Chernetskaya 1937: 3).

Irina Sirotkina

Vera Maya

As a student of the Moscow Conservatoire, Vera Bogoliubova (1891-1974) danced with Francesca Beata. In 1917 she started performing in public and adopted the stage name Maya. She also had students, and the first performance of her group was in 1920. Her husband Leonid Seravkin, a lawyer and amateur singer, helped her run the studio. He also took an artistic name, Mayak (in Russian, *the light house*). The classes of expressive movement took place in the couple's large and empty room in an apartment block in central Moscow (Mayak 2002).

Creating her choreography, Maya started with the music. An excellent pianist, she offered her own interpretation of pieces which then suggested the idea for choreography. Her dancers often improvised to her imaginative recitals. She also invited friends to her music evenings to exchange opinions on various interpretations of music and dance performances. Like some of her fellow dancers, Maya created her own work-out different from the ballet exercises (she did not use the bar). She paid special attention to the flexibility of the upper body. Studying anatomy, Maya «discovered» some «forgotten» muscles and developed particular exercises from them. She also introduced acrobatic moves including high supports and «pyramids». Acrobatics was taught by a Meyerhold actor, Zosima Zlobin, a specialist in *theatre biomechanics* (Misler 2011: 305). Although some dancers and critics disapproved of Maya's athletic style, the public loved acrobatic tricks and high supports in her gymnastic dances such as *At the Skating Ring* and *Airplanes*.



Fig. 5. Vera Maya's dance

From 1924 to 1927 she was head teacher at the Choreography Department of the Lunacharsky Theatre College in Moscow. When the Department was closed down, she founded the Vera Maya Ensemble of Dance Art (after 1930 it was called Vera Maya Dance Theatre). Following the changing political wind, one of the first amongst modern dancers, she turned to folk dances and, in 1924, choreographed a large composition, *My Village*. This gave her an advantage in front of the choreographers, like Rumnev and Lukin, labeled 'decadent'. After her dance theatre closed in the late 1930s, several of her dancers went on to perform in variety shows, in circus and folk dance companies. After the World War II, Maya occasionally choreographed for the amateur dance studio of the Railway trade-union and, together with Alekseeva, developed qualification requirements for a new sport, artistic gymnastics.

Lev Lukin

The son of a lawyer, Lev Saks (1892-1961) refused to follow his father's métier and chose instead music as his carrier. However, after he overstrained his arm, he diverted to theatre



ISSN 2421-2679

joining the studio of the avant-garde stage director, Evgeny Vakhtangov. After the Revolution, working in Siberia on the construction of a railroad, Lukin (his stage name) organized his first theatre studio. Back in Moscow, he took ballet classes but realized he was too old to do the classics. He found other ways into dance and, in 1918, produced his first choreography, *Harlequinade* (Voskresenkaia 1996; Johnson 2004). Like Maya, Lukin created choreography starting from the music. He believed that dance is naturally musical and that, vice versa, music contains physical movement. Like Vera Maya, he created his choreography while improvising on the piano. His favorite composer was Scriabin, the idol of the entire pre-revolutionary generation. Lukin made numerous choreography pieces to Scriabin's sonatas and preludes, including his *Désir*, *Caresse dansée* and *Le poème de l'extase*.

With a group of young dance enthusiasts, in 1920 he founded the Free Ballet, the very first performances of which made «all Moscow» talk about Lukin's innovative dance. Critics admired an imaginative mixture of ballet, acrobatics and modern dance, as well as the originality and precision of pas (A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, 518-44-1). Lukin introduced movements *par terre* and created patterns out of dancers' bodies similar to those on ancient Greek freezes and vase ornaments. A critic called his choreography «moto-bio-sculpture» (Saradze 1923: 17), that is, a living and moving sculpture. The Free Ballet performances were known as *Evenings of the Liberated Body*. Minimalist costumes were made by the avant-garde theatre artists, Boris Erdman and Sergey Yutkevich. Moscow top musicians, professors of the Moscow Conservatoire, accompanied performances. Coming up to curtain calls in their formal attire, they provided sharp contrast to nearly naked dancers. Unfortunately, blunt accusations of «pornography» put an end to the *Evenings of the Liberated Body*.

In August 1924 nearly all the Moscow private dance schools and studios were closed by the city authorities. Only those, which had state support including the Bolshoi Theatre School and the Duncan School, survived. After years of troubles Lukin worked as a choreographer

with various companies staging politically-themed dances for the Moscow Duncan School.

Pressure rising

In spite of unfavorable and often catastrophic political and economic situation, modern dance burgeoned in the first decade of the twentieth century, before its growth and proliferation was stopped by Soviet critics, censorship and the authorities. They labeled modern dance «bourgeois», «decadent» and alien to the workers. Dancers were criticized for «salon manners», «weak muscles» and «laxity» ([B.] 1923), accused of «backward» subjects such as love, ecstasy, rivalry for women and even «pornography» (which, in the Soviet penal code, was criminal offense) (Abramov 1922, 1923). In the summer of 1924, the Moscow City Government inspected private schools and studios of dance and discovered «anti-hygienic and anti-sanitary conditions», «amoral atmosphere which corrupted proletarian children», the «spirit of commerce» and «hack-work» ([Anon.] 1924). It was reported that head teachers abused their right of access to locations provided by the city, using the locations for personal reasons (to put things simply, they lived in the rooms they hired from the city for teaching purposes). In the poverty of the early 1920s, different theatre companies often fought for space, and the victory was often decided on the basis of ideology.

When the city nearly closed studios down, they received unexpected support from the Russian Academy of Art Sciences. The academic secretary Aleksey Sidorov and the head of the Choreological Laboratory Aleksandr Larionov suggested bringing studios together under the Academy's roof and combining dance teaching with physical culture. They believed the latter move would be popular with the Bolsheviks and could save modern dance as an art form. Larionov and Sidorov diplomatically argued that the «old-fashioned intimate aesthetic» of modern dance ought to give way to a more up-to-date, that is, proletarian, dance style much more in common with gymnastics, physical exercises and sport (A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, 517, 133: 13; Sidorov 1923). As the first practical step they suggested opening the Higher Workshops of Artistic Physical Culture at the Academy's headquarters in the centre of the city. They argued that gymnastics would make dance more accessible to the masses and, reciprocally, dance would make physical exercises more attractive to the users. The workshops would have four departments: gymnastics, rhythmics (*ritmika*), ballet and modern dance (*plastika*). The Higher Workshops were also to combine teaching and research (Larionov 1925). The ultimate aim

was to accommodate dancers of every style. For instance, Alekseeva would teach her artistic gymnastics, Aleksandrova rhythmical gymnastics, etc. (Russian State Archive for Literature and Art, 941-17-6: 1-4).

The Moscow intelligentsia supported the project. One of the leaders of the *Left Front in Art* organization, Ossip Brik, argued that «in the country of workers, dance should become a kind of sport, a recreational activity which restores physical and spiritual energy after a hard day of work» (Brik 1923). The choreographer Kasian Goleizovsky advertised performances of his company Chamber Ballet (*Kamernyi Balet*) as «physiologically energizing, instilling cheerfulness into spectators» (Li 1924: 6).

Yet dancers were not very pleased at the prospect. In spite of renaming her style «artistic gymnastics», Alekseeva did not want it to become a sport preferring to stay «on the dance path» (Alekseeva in Kulagina O. 2000: 46). Yet sport and physical culture matched the working class ideology better than modern dance. Even the application for a dance-and-gymnastics school was rejected (Russian State Archive for Literature and Art, 941-17-5: 57). Dance studios were left to survive on their own. Some lasted longer than others. Vera Maya and Valeria Tsvetaeva (The Art of Movement Studio) often used their own living quarters for classes. Chernetskaya succeeded in obtaining state support, and Alekseeva was hosted by public organizations (the Scientists Club). Rumnev, Lukin and some others taught and choreographed at theatre schools. Aleksandrova and her colleagues collaborated with the National Academy of Art Sciences until the Academy was closed down in 1930.

Can modern dance be Soviet?

Before the Iron Curtain cut the country off from the rest of the world, Russian dancers tried to stay in touch with their Western counterparts. Till the mid-1920s, Russian dancers travelled abroad occasionally, especially if they had state employment, like Aleksey Sidorov, the scientific secretary of the Academy of Art Sciences and a big promoter of modern dance in Russia. In 1927, however, he came back from Germany and France disappointed claiming that the art of dance was lost there, too (Russian State Archive for Literature and Art, 941-17-15: 9). His skepticism might have been exaggerated, for everything coming from the «bourgeois West» had to be downplayed. The art critic Sollertinsky feared that «the unbound emotionality» of German expressionist dance had been replaced by formal experiments, «the symmetrically moving masses» (he might have meant Laban's *Bewegungschor* – a group of people moving and dancing in coordination which each other,

«as one piece») (Sollertinsky 1973: 63). Yet, in 1927 the critic V. I. Avdeev reported favorably on Laban claiming that his *Bewegungschor*, or mass dances, were an attempt to «restore ancient folk games and festivities, to immerse into the flow of motion, and to revive the culture of the body». Modern dance, the author concluded, resonated «with the rhythm of nature, with new culture and new man» (Avdeev 1929: 131). The editor of journal where the paper was published tried to distance himself from the claims, and he marked the paper as «polemical» and commented that modern dance in Germany was «asocial», «abstract», and that dance in Soviet Russia took a different direction (*ibidem*).

In April 1928 the Choreological Laboratory received invitations both to the Dance Competition (Championship) which the French Union of Dance Teachers organized in Paris, and to the International Dance Congress in Essen hosted by Kurt Jooss and his school. The first invitation was not considered. Yet the second one had to be answered because Jooss was known as a person with socialist sympathies. Inna Chernetskaya, Vera Maya, Valeria Tsvetaeva from Moscow, Maria Ulitskaya and Militsa Burtseva from Leningrad as well as other dancers wanted to showcase their works in Essen (Russian State Archive for Literature and Art, 941-17-16: 1). Critics however argued that their choreography was not Soviet enough. Sidorov withdrew from the conflict and refused to lead a national delegation to the congress. He believed that Soviet dance did not exist yet (A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum 517-137: 48). Two weeks before the congress (when it was too late to do anything), the dancers finally assembled for the first time in order to decide who would go to Essen and which works they could present. Vera Maya finally refused to go, Chernetskaya doubted it was either needed or possible, and Ulitskaya claimed that there were no dances which would represent «our Soviet face». The party bosses labeled modern choreography «mystical» and «aesthetic» expressing doubts that it can be shown to the working audiences in the Ruhr mining district (Russian State Archive for Literature and Art, 941-17-15: 39). Last but not the least, there was no

budget for the trip, and this brought the discussion to an end.

The dancers' assembly decided, first, to call for an international dance congress next year in Moscow and, second, to found a national association for dance. Yet both suggestions were dropped. Although several Western dancers including Valeska Gert (Gert 2004) and Janette Anton from the Hellerau-Luxemburg School were invited and eventually came to the Soviet Union, the congress was not realized (Russian State Archive for Literature and Art, 941-17-16: 49-52). Russian dancers also wanted to found a Society for the Art of Contemporary Dance which would include both ballet and modern dance (A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum 517-136: 1-4) and to open a public discussion of contemporary choreography – neither had happened.

The administration of dance became more bureaucratic. In 1929 the Society for Cultural Exchange with Foreign Countries established a section for choreography and a jury, to select dance companies which could travel abroad in order to showcase 'Soviet dance'.

The closure of the Academy of Art Sciences which between 1924 and 1929 provided home to choreographers put a final end to modern dance in Russia. From then on, it could only hide under the titles of 'physical culture' and 'folk dance'. Alekseeva and Maya contributed to the new sport for women, artistic gymnastics, Aleksandrova staged physical culture parades and pageants, Rumnev taught drama actors, and Chernetskaya helped in Stanislavsky's opera studio. By the mid-1930s modern dance had become invisible, and only very few dancers continued their style by teaching it to children.

The sociologist Pierre Bourdieu links the idea of the «expressive body» to a new variety of bourgeois ethics propagated by certain fractions of the upcoming petite bourgeoisie. A new ethics had replaced the previous strict and ascetic views on child upbringing and sexuality with more liberal ones (Bourdieu 1993). Thus, Duncan dance is widely seen as expressive, passionate and Dionysian, embodying Isadora's own «will to dance». Her audiences came to see in her performances the very affectivity and subjectivity, «the dancing

self», «dancing subject-in-process» (Daly 1995: 121). Improvised and deeply personal, dance became a dream, a utopia of the revolutionary intelligentsia. They put their energy in the Russian Revolution but deeply suffered from it (Stüdemann 2008). Taking up Bourdieu's argument, one may add that the fall of upper and middle classes in Soviet Russia brought about the opposite passage, from liberalism to ascetics (Soviet style). Prior to the Revolution, gymnastic and athletic societies restricted their membership to the well-to-do classes. By contrast, the new regime opened sport and physical culture to the masses (Grant 2013). Similar in its character to the disciplined army exercises, organized physical culture in Soviet Russia rejected the expressive body culture.

Once in Moscow Isadora Duncan had to witness a collapse of her hopes for a liberated body culture. She came to see Lunacharsky at the Commissariat of Enlightenment and waited at reception. The doors opened and a rather large and stately woman came out and proudly crossed the room:

- Who is she? – Isadora asked.
- Deputy Commissar Yakovleva, the left communist. She is in charge of all the finances.
- Isadora quickly rose from her chair:
- Let's go! We have nothing to do here. This lady wears a corset. Would she fund a school of Isadora Duncan who abolished corsets in the whole world? (Kurth 2007: 675).

The observant Isadora immediately realized that in the Commissariat of Enlightenment the body was, as before, restricted by the corset of the soul. The soul which had failed to free itself. By mid-1920s, dance in the Soviet Union was dominated by the proletarian ideology. Vsevolod Meyerhold introduced his biomechanics, the theatre director Nikolay Foregger staged «machine dances», the poet Ippolit Sokolov created «the Taylor theatre», the choreographer, Evgeny Yavorsky suggested a «physical culture dance», and the dancer Maria Ulitskaya thought up «industrial dance» (Sirotkina 2012b: 113). Competing with other studios of modern dance for meager economic resources, they appealed to administrative pressure and used politicized rhetoric. Yet, even the successful ones did not survive the Great Break. By the 1930s all experiments in the art of movement were criticized as 'formalist' and ceased. The Soviet dance landscape had narrowed down to the academic ballet and stylized folk dance.

Bibliography

Unpublished works

- A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, Moscow, f. 517 (*State Academy for Art Sciences*).
A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, f. 518 (*Rumnev Aleksandr Aleksandrovich*)
Russian State Archive for Literature and Art, Moscow, f. 941 (*State Academy for Art Sciences*).
Sirotkina, Irina, An interview with Elizaveta Surits, 2012a.

Published works

- Abramov, Aleksandr, *Tantsuiushchaia degeneratsiia*, «Teatr i Muzyka», n. 10, 1922: 174-175.
Abramov, Aleksandr, *Erotika ili pornografiia? «Zrelishcha»*, n. 41, 1923: 4-5.
[Anon.] *Reorganizatsiia i zakrytie khoreo-shkol v Moskve*, «Novaia Rampa», n. 12, 1924: 6-7.
Avdeev, V. I., *Novyi svobodnyi tvorcheskii tanets*, Iskusstvo», nn. 5-6, 1929: 131-134.
[B.], *Kakoi tanets nuzhen rabochim?*, «Zrelishcha», n. 42, 1923: 11.
Brik, Osip, *Sud'ba tantsa*, «Zrelishcha», n. 23, 1923: 10-11.
Brandenburg, Hans, *Der Moderne Tanz*, Georg Müller, München 1921.
Bourdieu, Pierre, "How Can One Be a Sports Fan?", *Cultural Studies: A Reader*, Ed. Simon During, London and New York, Routledge, 1993: 339-360.
Chernetskaya, Inna, *Osnovnye Elementy Iskusstva Tantsa*, Dom Narodnogo Tvorchestva, Moscow 1937.
Dieneš, Gedeon, *A Mozdulatművészeti Története: A History of the Art of Movement*, Orkesztika Alapítvány, Budapest 2005.
Daly, Ann, *Done into Dance, Isadora Duncan in America*, Indiana U.P., Bloomington 1995.
Dmitriev, Yury, "Muzik-kholly", *Russkaya sovetskaya Estrada 1930-1945*, Ed. Elizaveta D. Uvarova, Moscow, Iskusstvo, 1977: 15-54.
Gert, Valeska, *Ich bin eine Heixe. Kaleidoskop meines Lebens* (1968), trad. fran . par Philippe Ivernel, *Je suis une sorci re. Kal idoscope d'une vie dans e*, 艷ditions Complexe, Bruxelles 2004.
Grant, Susan, *Physical Culture and Sport in Soviet Society: Propaganda, Acculturation, and Transformation in the 1920s and 1930s*, Routledge, New York 2013.
Griftsov, Boris, *Psikhologiya Pisatelja*, Khudozhestennaya literatura, Moscow 1988.
Johnson, Lorin, *Early Russian modern dance: Lev Lukin*

and the Motobio-skul'ptura

, «Experiment/Эксперимент: A Journal of Russian Culture», vol. X, 2004: 11-27.

Kats, Andrei (ed.), *Vospominaniya schastlivogo cheloveka*, Glavarkhiv Moskvy, Moscow 2007.
Khmel'nitsky, Yury, *Iz Zapisok Tairovskogo Aktera*, GITIS, Moscow 2004.

Koonen, Alisa. *Stranitsy Zhizni*, Kukushka, Moscow 2003.

Kropotova, Kseniya, "Aleksandr Rumnev. Esteticheskie idealy", *Iskusstvo Dvizhenii. Iстория и Современность*, Ed. Tatyana Klim, Moscow, State Theatre Museum, 2002: 77-84.

Kulagina, Inessa, *Kto ona – Ella Rabenek?*, «Balet», n. 108, 2000: 52-53.

Kulagina, Olga S. (ed.), *Dvigat'sia i Dumat'*, [no publ.], Moscow 2000.

Kurov, Nikolai, *Vecher antichnykh tantsev*, «Teatr», n. 934, 1911: 6.

Kurth, Peter, *Isadora: A sensational life* (2001), russ. transl. by Sergei Losev, *Aisedora Dunkan*, Eksmo, Moscow 2007.

Larionov, Aleksandr, "Khudozhestvennoe dvizhenie", *Teoriia i Praktika Fizkul'tury*, Moscow, Fizkul'tizdat, 1925: 72-82.

Li [A. A. Cherepin], *Ekstremnyi vecher Golizovskogo*, «Zrelishcha», n. 74, 1924: 5-6.

Markov, Pavel, *Kniga Vospominanii*, Iskusstvo, Moscow 1983.

Mayak, Ida, "Vospominanii docheri", *Iskusstvo Dvizhenii*, Ed. Tatyana Klim, Moscow, State Theatre Museum, 2002: 131-147.

Manzano, Jean-Philippe (ed.), *Isadora Duncan 1827-1927: Une sculpture vivante*, Mus e Bourdelle, Paris 2010.

Misler, Nicoletta, *Choreological Laboratory*, «Experiment/Эксперимент: A Journal of Russian Culture», vol. II, 1996: 169-200.

Misler, Nicoletta, *V Nachale Bylo Telo: Ritmoplasticheskie Eksperimentы Nachala XX Veka*, Klassika-XXI vek, Moscow 2011.

Rossikhina, Vera P., "Nina Aleksandrova i ritmika Dalcroza", *Iz Proshloga Sovetskoi Muzykal'noi Kul'tury*, Ed. Tamara Livanova, vol. III, Moscow, Muzyka, 1982.

Ruggiero, Elisabetta, *Alexander Rumnev and the new dance*, «Experiment/Эксперимент: A Journal of Russian Culture», vol. II, 1996: 221-228.

Rumnev, Aleksandr, *Before me moves the past*, «Experiment/Эксперимент: A Journal of



ISSN 2421-2679

- Russian Culture», vol. II, 1996: 229-240.
- Sabaneev, Leonid, *Vospominaniia o Scriabine*, Klassika-XXI, Moscow 2003.
- Saradze, Georgy, *Lukin, «Zrelishcha»*, n. 20, 1923: 17.
- Sheremet'evskaya, Natalya, *Tanets na Estrade*, Iskusstvo, Moscow 1985.
- Sidorov, Aleksei, *Sovremennyi Tanets*, Pervina, Moscow 1922.
- Sidorov, Aleksei, *Novyi tanets*, «Krasnaia Niva», n. 52, 1923.
- Sirotkina, Irina, *Dance-plyaska in Russia of the Silver Age*, «Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research», vol. XXVIII, n. 2, 2010: 135-153.
- Sirotkina, Irina, *Svobodnoe Dvizhenie i Plasticheskii Tanets v Rossii*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moscow 2011, 2nd ed. 2012b.
- Sollertinsky, Ivan, “Muzykal’nyi teatr na poroge Oktiabra”, *Istoriia Sovetskogo Teatra*, Ed. Aleksei Gvozdev, vol. I, Leningrad, Khudozhestennaya literature, 1933: 290-356.
- Sollertinsky, Ivan, *Stat’i o Balete*, Muzyka, Leningrad 1973.
- Surits, Elizaveta, *Studios of plastic dance*, «Experiment/Эксперимент: A Journal of Russian Culture», vol. II, 1996: 143-167.
- Stüdemann, Natalia, *Dionysos in Sparta: Isadora Duncan in Russland. Eine Geschichte von Tanz und Körper*, Transcript-Verlag, Berlin 2008.
- Tels, Ellen, *Le système du geste selon François Delsarte*, «Archives Internationales de la Danse», vol. V, 1935: 6-7.
- Toepfer, Karl E., *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, University of California Press, Berkeley 1997.
- Vaccarino, Elisa, *Enrico Prampolini and avant-garde dance: The luminous stage of Teatro della Pantomima Futurista, Prague-Paris-Italy*, «Experiment/Эксперимент: A Journal of Russian Culture», vol. X, 2004: 171-186.
- Voskresenskaia, Natalia, *Lev Lukin and the Moscow Free Ballet*, «Experiment/Эксперимент: A Journal of Russian Culture», vol. II, 1996: 201-220.

Webgraphy

Šeglova-Antokol’skaya, Natalia, *Iz byvshikh*, [no place or date], <http://www.pahra.ru/chosen-people/antokolsky/natali/index.htm>, web (last accessed 10/9/2018).

Danza e movimento al Kamernyj Teatr di Mosca

Aurora Egidio

Nel 1923 nell'ambito della sua prima *tournée* europea il Kamerny teatr di Mosca, fondato da Aleksandr Tairov nel 1914, si presenta al pubblico parigino¹. La sua apparizione è destinata a sollecitare reazioni estreme, rinfocolate da posizioni estetiche variegate, ma ancor più da pregiudizi di carattere politico che spingono a identificare la compagnia moscovita come una diretta emanazione del governo bolscevico. Parigi, del resto, è un centro nevralgico, data la presenza di un cospicuo numero di emigrati russi, che non mancano di manifestare talvolta una spiccata ostilità nei confronti dei connazionali in scena². Così le cronache si articolano fra empiti entusiastici come il celebre articolo di Jean Cocteau che definisce la *Fedra* «un capolavoro» (Cocteau 1923) e il grido di allarme di André Antoine che, nella sperimentazione dei russi, vede «l'assalto più pericoloso che abbia mai dovuto subire il nostro teatro», concludendo «è indispensabile opporsi» (Antoine 1923)³. Naturalmente proprio l'allestimento dell'opera raciniana, baluardo della tradizione francese, diventa il terreno di scontro più acceso. Del resto lo stesso Tairov sa di compiere un atto rischioso e ardito, che sortisce però l'effetto deflagrante desiderato, persuadendo la società teatrale parigina ad appuntare la sua attenzione sulla *tournée* dei russi (Sboeva 2010: 30). Le pagine dei giornali traboccano di aggettivi che definiscono la *Fedra* «asiatica», «barbarica» (*ibidem*: 35). Ma il fenomeno del Kamernyj non può più essere ignorato.

Anche a Berlino la ricezione degli spettacoli è piuttosto contrastata, ma più temperata. I cri-

tici non si affrettano ad esprimere giudizi, riflettono su ciò che vedono e soprattutto lo confrontano con le teorie tairoviane a loro ben note. Nella rivista «Das Kunstblatt» nell'aprile del 1923, infatti, vengono pubblicati con il titolo *Das entfesselte Theater* (*Il teatro liberato*) frammenti della raccolta di riflessioni *Appunti di un regista*, uscita in Russia due anni prima⁴.



Fig. 1 Vladimir e Georgij Stenberg. Locandina per la *tournée* del Kamernyj teatr a Berlino. 1923. (K. Rudnitsky, Kostantin, Russian and Soviet Theatre. Tradition and the Avant-Garde, London 2000)



In più Tairov ha compiuto un accordo *battle*-*gag* pubblicitario preliminare, per stabilire un contatto con gli esponenti di spicco della cultura tedesca e con gli intellettuali russi emigrati. Nel dicembre del 1922 rilascia ad esempio una lunga intervista alla rivista «Teatr», in cui delinea i principi teatrali che persegue: «Il Kamernyj teatr [...] ha cominciato a dedicare un'attenzione sempre maggiore allo svelamento dell'attore e della sua emozione, reso possibile dal raggiungimento completo della sua maestria». In un passaggio successivo il regista rimarca la sua ferma convinzione che la costruzione del teatro del futuro si fonderà sull'arte «dell'attore-maestro, e non della marionetta meccanizzata» (A. P. 1922: 15)⁵. Tairov ribadisce la sua posizione in occasione delle due conferenze che tiene a Berlino fra il dicembre del 1922 e l'aprile del 1923. Nella prima in particolare, dal titolo *Sul nuovo teatro russo*, afferma:

È cominciata la liberazione dell'attore. I creatori del nuovo teatro metteranno l'attore in primo piano e gli soggiogheranno lo scenografo e l'autore. Nel nuovo teatro l'attore è al passo con il regista. L'essenza è nell'attore, e il regista gli trasconde soltanto la massima sicurezza. Arriverà un tempo in cui l'attore sarà così padrone di sé, da farsi anche drammaturgo (Anonimo 1922: 15)⁶.

La prima *tournée* europea del Kamernyj teatr, come vedremo, viene compiuta in un momento di fortissima elaborazione teorica. E non è un caso dunque che nelle dichiarazioni di Tairov di quell'anno si staglinano due nodi della sua poetica: la centralità dell'attore e la necessità della sua ineccepibile formazione. Sul tema della maestria dell'attore si era già più volte soffermato. Nei suoi *Appunti di un regista* aveva intitolato un intero capitolo *Dilettantismo e maestria* esprimendo in quel contesto una profonda ammirazione nei confronti del balletto e dei suoi interpreti: «gli unici attori del teatro contemporaneo che comprendono l'importanza del materiale per la nostra arte sono gli attori del balletto». Li definisce «gli unici attori-maestri», che «hanno diritto alla scena, un diritto che hanno conquistato attraversando le maglie di una scuola, del lavoro su se stessi e di un instancabile processo di perfezionamento» e sottolinea come solo grazie a

questa rigorosa formazione dei suoi interpreti la scena del balletto sia riuscita a «sottrarsi al dilettantismo e a rimanere nella sfera della vera arte» (Tairov 1970: 113-114).

Benché gli scritti di Tairov siano sovente disseminati di parole di apprezzamento per il mondo del balletto e per i suoi protagonisti, in questo contesto specifico c'è un motivo particolare per una tale attestazione di stima. Il regista annota le riflessioni appena rievocate negli anni compresi fra il 1915 e il 1920, gli anni cioè in cui sta teorizzando il suo superattore (*sverchaktér*) e con sempre maggiore tenacia e determinazione lo sta letteralmente formando.

La definizione di superattore nasce con intenzioni dichiaratamente polemiche nei confronti della supermarionetta proposta da Edward Gordon Craig, una soluzione da Tairov irrevocabilmente rifiutata perché l'essere inanimato preconizzato da Craig, pur nella sua forza misteriosa, può generare solo un'azione passiva, incompatibile con l'essenza più pura e profonda del teatro, che è racchiusa nell'azione di «un uomo che agisce attivamente, cioè l'attore» (*ibidem*: 109-110).

Un attore però che deve distillare la sua arte da ogni casualità, da ogni equivoca spontaneità, fare di sé uno strumento raffinato e duttile come uno Stradivario, dotato di una perfetta tecnica interiore ed esteriore. Deve, scrive Tairov, «dominare il proprio materiale, lo deve conoscere, amare e sviluppare in modo da renderlo flessibile, affidabile e ubbidiente al suo volere. [...] Per ottenere ciò è indispensabile un enorme lavoro e un instancabile allenamento quotidiano» (*ibidem*: 128). Alla stregua dunque dei ballerini. Emerge qui un elemento chiave della teoria del superattore. Il 'volere' o più precisamente ciò che Tairov definisce la «volontà creativa» (*ibidem*: 123). Il corpo, intendendo tale parola nel suo senso più ampio, è l'unico strumento in virtù del quale il vero attore deve dar vita alla propria arte, ma è essenzialmente il materiale attraverso il quale l'emozione dell'attore si riversa in una forma piuttosto che in un'altra, perché, in definitiva, «il teatro è l'emozione dell'attore» (Tairov 1916: l. 11). Da qui la categorica necessità per l'attore di possedere una tecnica esteriore, che gli consenta di dare all'opera pensata, cioè alla figurazione scenica, la forma desiderata, ma anche una tecnica interiore, che gli dia la possibilità di saturare tale forma di emozioni. Ricordiamo che proprio in quegli anni Tairov sta elaborando il suo «teatro di forme satute di emozione» (Tairov 1970: 106). Una volta raggiunta una buona padronanza di entrambe, l'attore attiva i mezzi espressivi precedentemente affinati attraverso la volontà creativa, che deve essere a sua volta costantemente esercitata.

Per dimostrare l'importanza della volontà creativa nell'espressione artistica, Tairov trae un esempio dal mondo della danza e del balletto, paragonando Isadora Duncan e



Anna Pavlova:

Entrambe sono meravigliose. Eppure se la Duncan, compenetrata dell'arte della Pavlova, volesse danzare come lei, ahimè, non ne sarebbe capace. Al contrario, se la Pavlova, pervasa dell'arte della Duncan, volesse ripetere le sue danze, lo farebbe indubbiamente con grande leggerezza e bellezza. E questo non perché la Pavlova abbia più talento della Duncan. Ma perché la Pavlova domina la tecnica della propria arte con particolare virtuosismo; il suo strumento, il suo corpo le è così soggiogato che alla Pavlova è sufficiente soltanto volere per fare (Tairov 1916: ll. 12-13).

Giunto alla fine del suo percorso formativo, come la Pavlova, il superattore diventa così in grado di fare tutto.

Ma per esprimere pienamente la propria maestria necessita della collaborazione del regista. Il compito di quest'ultimo, secondo Tairov, consiste nel rivelare all'attore tutte le possibilità per manifestare la propria arte. Egli gli offre una base, sulla quale l'attore può creare liberamente, poiché è consapevole di godere di riferimenti forti, elaborati insieme al regista, che gli consentono di orientarsi sempre nel modo giusto (*Stenogramma lekcii A.Ja. Tairova o spektakle Princessa Brambilla, pročítannoj v Kamernom teatre* 1920). Da questa concezione del rapporto fra l'attore e il regista, per ammissione dello stesso Tairov, nasce una contraddizione: dopo aver proclamato l'attore «l'unico, onnipotente portatore dell'arte teatrale» lo incasella in gesti e intonazioni matematicamente calcolati⁷. Ma tale contraddizione è solo apparente: la dipendenza dell'attore è in sostanza soltanto l'affermazione massima della sua libertà creativa. Solo così, infatti, certo di non smarrirsi nell'atto della creazione, l'attore può far vibrare le sue corde più intime, affrancare la propria essenza artistica e palesare la ricchezza delle sue doti espressive (Tairov 1970: 138). Anche in questo caso, per spiegare l'opportunità di una visibile ingerenza del regista nel lavoro dell'attore, Tairov fa riferimento all'amato balletto:

Il coreografo nel lavoro con gli attori definisce il disegno della parte fin nei più piccoli dettagli. Non stabilisce soltanto i movimenti fondamentali della ballerina, tutti i suoi passi, ma anche la curva della testa, i movimenti delle mani, delle dita, a volte addirittura del mignolo, e tuttavia non mi è mai accaduto di sentire lagnanze sullo 'strapotere' del regista (*ibidem*: 141-142).

Come il coreografo, secondo Tairov, il regista deve aiutare l'attore a trovare una forma scenica adatta, quella base forte su cui si può appoggiare tranquillamente per esprimere l'incanto, la gioia e la forza di un'azione teatrale (*ibidem*: 142).

Resta ora da formare il superattore. E proprio in quegli anni Tairov fonda una scuola destinata tanto ai nuovi allievi quanto agli attori del Kamernyj. L'idea di un luogo

ISSN 2421-2679

specifico di formazione affiora in realtà già nel 1915, ma assume una fisionomia più concreta negli anni successivi sistematizzandosi nel frenetico dinamismo del laboratorio che raggiunge il suo apogeo proprio nel 1920, per poi esaurirsi nel 1922.

Molteplici sono le discipline impartite e le attività praticate.

Il danzatore Aleksandr Rumnev, che a lungo ha calcato le scene del Kamernyj, e che fu prima allievo e poi insegnante presso il laboratorio annesso al teatro, ne lascia un ricordo molto nitido. La formazione dell'attore era affidata alle lezioni che privilegiavano la tecnica esteriore, in particolare la tecnica del movimento. Accanto allo studio della plastica, della danza classica e di carattere, che secondo Tairov sviluppavano il corpo dell'attore in maniera unilaterale, nella scuola si praticavano la scherma, l'acrobatica, l'arte dei giocolieri, la ritmica, la pantomima, la ginnastica svedese, giochi sportivi ed altre discipline mirate a dare all'interprete il movimento libero che gli era necessario. Studenti e attori si allenavano continuamente (Rumnev 1964: 144).



Fig. 2 Aleksandr Rumnev in uno studio plastico realizzato a Francoforte durante la tournée del Kamernyj teatr in Germania. 1923. (In principio era il corpo... L'arte del movimento a Mosca negli anni '20, N. Misler (a cura di) Milano 1999).

E quando più tardi si erano diffusi balli occidentali come il *cakewalk*, il *tip tap*, il *foxtrot* erano state predisposte delle lezioni speciali. Prima ancora che la pallavolo si affermasse come uno sport di massa, nel cortile del teatro era stato allestito un piccolo campo in cui giocare.

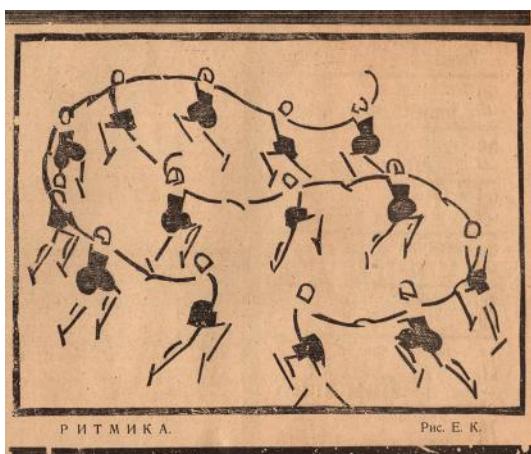


Fig. 3 Elena Konorova. *La ritmica*, in «7 dnej M.K.T.», settimanale edito dal Kamernyj teatr, n. 10, gennaio 1924. (Elena Konorova fu insegnante di ritmica presso la scuola del Kamernyj teatr).

L'esperienza del movimento vissuta dagli attori del Kamernyj diventa dunque molto ampia. Irina Stroganskaja, una delle allieve, ricorda come fossero addestrati a fare qualunque cosa, dall'eseguire ogni tipo di danza fino a camminare sui trampoli. E perché familiarizzassero con il proprio corpo venivano di frequente organizzate delle serate di allenamento danzante. «Non erano esercitazioni – scrive – né lezioni di danza, né serate danzanti ufficiali, ma danza per amore della danza, che rapiva tutto il nostro essere» (Stroganskaja: l. 304).

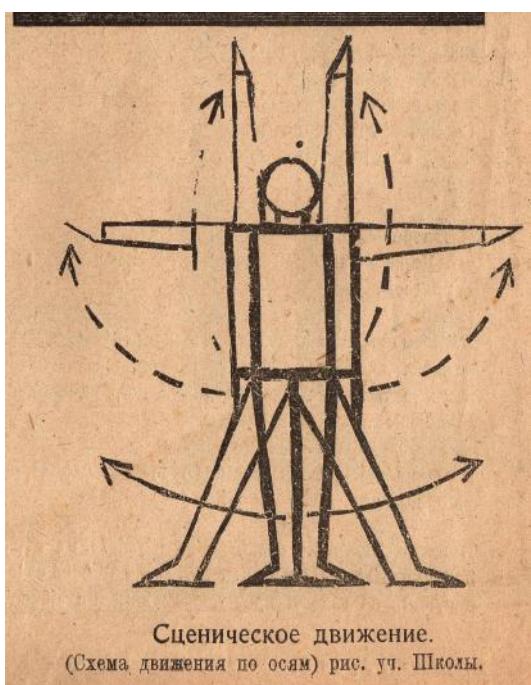


Fig. 4 Il movimento scenico. Disegno di un allievo della scuola del Kamernyj teatr in «7 dnej M.K.T.», settimanale edito dal Kamernyj teatr, n. 10, gennaio 1924.

Il primo coreografo ad essere invitato come pedagogo nel laboratorio del Kamernyj nel 1917 è Michail Mordkin, un coreografo innovatore. E non può essere diversamente. L'amore e l'apprezzamento di Tairov per il balletto non sono infatti incondizionati. Egli stesso ne mette in rilievo i difetti: «il carattere unilaterale della tecnica praticata, gli espedienti arcaici della sua mimica, l'approccio meccanico 'motoristico' al processo creativo» (Tairov 1970: 113-114). È necessario dunque andare oltre la patina di ruggine della *routine* che pur aleggia sul balletto.

Con Mordkin Tairov può condividere il suo anelito di novità. Eminente ballerino del Bol'soj, egli è considerato uno degli interpreti della «nuova tendenza». Ha inaugurato la stagione delle *tournées* indipendenti all'estero nel 1910, esibendosi in Europa e negli Stati Uniti, per poi tornare in patria nel 1912 e ricordare gli spettacoli che ha visto oltreconfine «come un sogno» se paragonati alla scena imperiale russa. Incapace di confinarsi nel ruolo di «compagno galante», che sorregge «in maniera cavalleresca e premurosa la sua dama», come avveniva nel balletto del XIX secolo, Mordkin non vuole e non può «semplicemente dimostrare la bellezza della tecnica classica nelle sue brillanti variazioni» (Suric 2016: 278-279). Si affrancia dall'estetica comunemente accettata arricchendo le sue interpretazioni di temperamento, di una espressività tesa, estranea all'imperturbabilità del classicismo.

Di lui il critico pietroburghese Volynskij scrive: «Balla e recita nello stesso tempo» (Volynskij in Lo Gatto 1993, vol. I: 304). Non a caso si rivela l'interprete ideale degli innovativi spettacoli del coreografo Aleksandr Gorskij, perché in quel contesto è richiesta proprio una «recitazione attoria e una plastica talvolta inusuale» (Suric 2016: 280).

Mordkin è persuaso che sia necessario seguire la nuova tendenza, ma anche trasmetterla alle nuove leve. E per questo non è nuovo all'esperienza di pedagogo. Ha già collaborato con Stanislavskij in occasione della messa in scena del *Malato immaginario* di Molière nel 1913 e impartito lezioni di plastica agli allievi del Primo Studio del Teatro d'Arte. E ancor prima, nel 1906, ha insegnato nei corsi drammatici di Adašev, frequentati, fra gli altri, da Vachtangov. Nel 1914, poi, ha fondato un proprio studio, insieme ad Antonina Šalomytova.

L'incontro con Tairov precede la fondazione stessa del Kamernyj. Già nel 1913, ai tempi dello Slobodnyj teatr, Mordkin cura la parte coreografica del mimodramma *Il velo di Pierrette*, praticando inoltre con gli attori ginnastica e danza e insegnando loro a controllare il proprio corpo, ad esprimersi senza l'ausilio delle parole, con il solo gesto o con il movimento corporeo (*ibidem*: 280-281).

Approdato al Kamernyj come pedagogo, Mordkin nel 1917 accede anche alla scena principale come coreografo,

creando le danze per la *Salomè* di Oscar Wilde e partecipando, in qualità di interprete, alla *Scatola dei giocattoli*, un balletto su musica di Debussy, riorchestrata da Henri Forterre, con un libretto di Tairov.

L'allestimento della *Salomè* suscita naturalmente maggiore attenzione. Nonostante, o forse in virtù della censura che aveva colpito il testo fin dalla sua composizione nel 1893, l'Europa e anche l'America nel primo decennio del Novecento erano state percorse da una sorta di *Salomè*-mania, mania a cui non si era sottratta nemmeno la Russia, che l'aveva persino usata per un proprio discorso sulla danza e sul ruolo maschile e femminile nella danza, riuscendo a trainarne la trasgressione attraverso il rigore della censura zarista, per proiettarla poi sin dentro il cuore temporale della rivoluzione comunista a metà degli anni Venti e fino alle soglie della censura stalinista (Misler 2007: 159-160). Molti gli episodi legati alla contrastata fortuna della *Salomè*. Fra i più noti il divieto di rappresentazione in cui era incorsa la messa in scena del 1908, curata da Mejerchol'd per il teatro Michajlovskij, in cui Ida Rubinštejn avrebbe dovuto interpretare la danza dei sette veli coreografata da Michail Fokin, eseguita poi come numero autonomo in una serata di beneficenza per la Russkoe Teatral'noe Obščestvo e come tale penetrata nella pratica scenica persino dei teatri di rivista (Suric 2016: 281-282).

Ebbene, la danza dei sette veli nell'allestimento del Kamernyj viene naturalmente eseguita con un'intenzione diversa rispetto alle esecuzioni che imperversano soprattutto in quell'ambito, dove si risolveva in una sterile allusività erotica. Alisa Koonen, prima attrice e interprete tairoviana per eccellenza, interpreta questa scena palesando la folle idea fissa di *Salomè*: ottenere la testa di Giovanni. Non cerca di sedurre Erode, ma dà corpo ai due sentimenti opposti e dilanianti che la percorrono: l'odio per l'incestuoso despota e l'amore per Giovanni, sconfinato ormai nella crudeltà.



Fig. 5 Foto di scena. *Salomè*. Kamernyj teatr, Mosca. 1917. (*Kamernyj teatr i ego chudožniki*, GCTM im. A.A. Bachrušina, Moskva 2014).

Entra in scena molto lentamente, pensierosa, come presentando l'imminente morte, avvolta in un lungo velo trasparente, che scopre solo le dita dei piedi. Poi all'improvviso fa cadere il primo velo, con tenerezza, come rivolgendosi a Giovanni, e dà inizio alla danza. Ogni velo reca in sé un significato emotivo: il secondo viene allontanato con forza, in un impeto di amore e passione, il terzo gettato via insieme al suo odio per Erode. Così fino all'ultimo velo e all'oscuramento totale della scena (Koonen 1985: 236).

L'esecuzione della danza dei sette veli offerta dalla Koonen viene favorevolmente accolta dalla critica (Glagol' 1917: 9; Efros 1917: 6). Solo il compositore Aleksandr Čerepnin vi vede un florilegio di movimenti duncanisti pseudoerotici, cui erroneamente si è voluto attribuire un significato ideologico (1917: 13) (fig. 5). Il riferimento alla Duncan, che in questo caso vorrebbe assumere una connotazione negativa, non è assolutamente fuori luogo. La Koonen non aveva mai fatto mistero della sua ammirazione per Isadora Duncan, nella cui arte vedeva la liberazione del gesto, la meravigliosa possibilità di organizzare artisticamente le leggi gravitazionali e di riscoprire la plastica naturale. E fin dalle sue prime interpretazioni al Teatro d'Arte, dove aveva debuttato interpretando Anitra in *Peer Gynt* e Maša nel *Cadavere vivente*, nelle scene di danza aveva attinto alla sua lezione (Grossmann 1930: 20). L'attrice stessa, ricordando i primi anni della sua carriera artistica, scriveva:

Nei *kapustniki* del Teatro d'Arte, al *Letučaja mys'* mi esibivo in scene di danza e di pantomima. Quando ero ospite di Skrjabin spesso improvvisavo accompagnata dalla sua musica. Skrjabin parlava della trasposizione della musica nel gesto "simbolico". Era il periodo del diffusissimo interesse per le innovazioni introdotte nella danza da Isadora Duncan ed io, naturalmente, mi sforzavo di seguire i suoi principi (Koonen 1961: 23).

A tal punto la danza era importante per la Koonen, che nel 1918 un critico avrebbe scritto: «Per lei una parte esiste fintanto che le consente di danzare» aggiungendo però poi che l'attrice non aveva certo il talento della Duncan o di Anna Pavlova (Volin 1918: 7).

Al di là del giudizio sulla qualità del movimen-



to, in un altro passaggio della sua recensione l'autorevole critico offre una chiave di lettura particolarmente acuta e interessante: è come se Mordkin nella coreografia ideata per la Koonen, in quel momento specifico, non fosse riuscito a mettersi in sintonia con la soluzione plastica complessiva dello spettacolo, con i volumi cubisti della scenografia dinamica progettata da Aleksandra Ekster, e gli accenti a tratti cubisti dei movimenti stessi degli attori (Čerepnin 1917: 12-13).



Fig. 6 Aleksandra Ekster. *Bozzetto del costume per la danza dei sette veli*. 1917. (*Kamerny teatr i ego chudožniki*, GCTM im. A.A. Bachrušina, Moskva 2014).

È il 1917. E al Kamernyj teatr Mordkin sta per cedere il passo ad un altro coreografo, con cui lui stesso ha già collaborato: Kas'jan Golejzovskij.

E qui possiamo parlare davvero di affinità eletive. È naturale infatti la sua tensione verso il teatro tairoviano, un teatro in cui la musica, la danza, le pose, la concertazione delle figure umane e il ritmo del movimento hanno un ruolo preminente e si fondono in uno spettacolo organico, sinfonico, immerso in un'atmosfera scenica compiuta.

Nel periodo prerivoluzionario Golejzovskij ha costruito una formazione variegata e composita, innestando, sul suo percorso di ballerino e coreografo, suggestioni pittoriche, mu-

sicali, letterarie e filosofiche che lo hanno reso un artista autenticamente sintetico. Terminati gli studi nel 1909 alla scuola di balletto di San Pietroburgo dove, fra gli altri, è stato allievo di Michail Fokin, prende lezioni di pittura, anche da Vrubel', e di scultura, segue lezioni di arte drammatica e regia alla Filarmónica di Mosca e corsi di arte applicata, si specializza nello studio del violino e del pianoforte (Gavrilovich 2014: 149-150).

Golejzovskij ha iniziato la sua attività pedagogica nel campo del balletto nel 1914 insegnando proprio presso lo studio di Mordkin, con il quale lavora come ballerino nella *troupe* del teatro Bol'soj, prima di dimettersi nel 1918 per dedicarsi completamente alla coreografia, raccogliendo intorno a sé un gruppo di fuoriusciti della scena ufficiale in organismi che mutano denominazione ma non impeto innovativo: Atelier dell'arte del balletto, Primo studio-modello di balletto nel 1919 e infine Balletto da camera di Mosca, riecheggiando evidentemente il nome del teatro di Tairov (Černova 1999: 58-59).

Grazie alla sua ottima formazione di ballerino classico, Golejzovskij cerca di rivoluzionare le regole del balletto 'dall'interno'. Nella ricerca di inedite possibilità espressive del corpo umano, egli sa cosa distrugge costruendo il suo nuovo⁸. Sin dagli inizi della sua attività pedagogica si sforza di disabituare i suoi allievi dalla 'coreografia burocratica', cercando di sollecitarne la fantasia, le associazioni plastiche, sebbene il suo 'duncanismo' sia già allora molto personale, orientato maggiormente verso la lezione di Jacques-Dalcroze e di Delsarte. L'influenza della danzatrice sulla sua opera si riflette soprattutto nel legame con la musica, dal momento che anch'egli cerca di esprimere nella plastica la correlazione fra il ritmo e il corpo umano, fra le emozioni di quest'ultimo e una certa musica. In ogni caso in lui vi è maggiore attenzione alla ritmoplastica (Černova 1999: 58).

Come ricorda Boris Pletnev, suo allievo in quegli anni

La scuola tradizionale era il fondamento delle sue lezioni ed egli insegnava in primo luogo la grammatica superiore della danza classica. Allo stesso tempo Golejzovskij richiedeva ai suoi allievi un coordinamento armonico di tutte le parti del corpo, un fluire ininterrotto e morbido nella realizzazione del movimento, una forza senza sforzo, un disegno esatto senza asprezza e rigidità. Si impegnava affinché la danza fosse perfetta e insieme semplice e diretta, come appena improvvisata (Pletnev 1984: 70).

Golejzovskij dunque si configura come il pedagogo ideale agli occhi di Tairov, poiché fonde tecnica consolidata e impulso alla sperimentazione. Il coreografo dal canto suo è attratto dal «teatro di forme sature di emozione» (Tairov 1970: 106), di emozioni pure, che vanno oltre la *pereživanie*, il minuto dettaglio psicologico, privato della loro natura

soggettiva, delle implicazioni sociali, fisiche e morali, dei condizionamenti imposti dal carattere e dal temperamento. Il sistema di Tairov fa riferimento a quattro elementi emotivi primari, la collera, la paura, la gioia, la sofferenza, categorie eterne, astratte, svincolate dal tempo e dallo spazio, che si combinano e si irradiano in una serie complessa e multiforme di stati emotivi. Il suo attore dunque si sta allenando a rievocare in sé le quattro passioni fondamentali, sta coltivando l'attitudine a unirle nelle molteplici variazioni per poi riversarle in una forma adatta ed espressiva⁹.

Nelle ricerche del Kamernyj Golejzovskij vede un terreno comune. Nella plastica del teatro, nel ritmo rallentato in cui è cadenzata, gli sembra di poter ritrovare le linee archetipiche del corpo umano, che egli stesso vuole rintracciare. Le linee di un corpo liberato dalle sovrastrutture imposte dalla civiltà, di cui si possa percepire visivamente la musica, generata dalle sensazioni emotive (Černova 1984a: 7). Golejzovskij in realtà non creerà le danze per gli spettacoli del Kamernyj. O perlomeno non ne abbiamo testimonianza certa. Da una lettera scritta a Tairov nel 1919 sappiamo che aveva delineato un progetto coreografico suddiviso in otto danze per il *Romeo e Giulietta*, che poi sarebbe andato in scena nel 1921. E da una lettera di Tairov a Golejzovskij dello stesso anno apprendiamo che il regista lo invita a prendere parte attiva alla progettazione della *Principessa Brambilla*, lo spettacolo del 1920 destinato a divenire una pietra miliare del percorso artistico del Kamernyj (Černova 1984b: 60 e 515).

Ma è certo che dal 1918, e per due stagioni, Golejzovskij ha impartito lezioni di movimento, danza e plastica presso il laboratorio del Kamernyj (Sboeva 1992: 159). Anni cruciali, anni di compiuta elaborazione di un sistema teatrale che avrebbe raggiunto piena maturazione nella rappresentazione della *Fedra* del 1922.

Lo scambio fra i due artisti è molto intenso e tracce della loro collaborazione emergono anche quando le strade si dividono. Golejzovskij approfondisce ulteriormente il suo studio sulla pantomima, per cui ha maturato un interesse fin dai tempi dei mimodrammi di Gorskij, dai quali però si è allontanato per il loro naturalismo. La pantomima di Golejzovskij, dopo il contatto con il Kamernyj, si ritmizza, si compenetra del principio musicale, si stilizza (Gavrilovich 2014: 173-174).

I musicisti usati da Tairov (Chopin, Skrjabin, Prokof'ev) divengono gli accompagnatori abituali di Golejzovskij. Il tema delle maschere, delle arlecchinate riecheggia nelle opere successive del coreografo: l'atmosfera delle *Maschere* di Golejzovskij del 1919 è vicina a quella del *Velo di Pierrette* di Tairov, così come *Giuseppe il bello*, messo in scena per il teatro Bol'soj nel 1925, si alimenta dei motivi di *Tamira il Citaredo* allestito al Kamernyj nel 1916.



Fig. 7 Foto di scena. *Tamira il citaredo*. Kamernyj teatr. 1916. («...Gljadet' na vešči bez bojazni». K stoletiju Kamernogo teatra, V. Ivanov (a cura di), GII, Moskva 2016).



Fig. 8 Foto di scena. *Giuseppe il bello*. Coreografia di K. Golejzovskij. Teatro Bol'soj, Mosca. 1925. (Russia 1900-1930. L'Arte della Scena, F. Ciofi degli Atti – D. Ferretti (a cura di), Milano 1990).



Fig. 9 Foto di scena. *Tamira il citaredo*. Kamernyj teatr, Mosca. 1916. (Kamernyj teatr i ego chudožniki, GCTM im. A.A. Bachrušina, Moskva 2014).

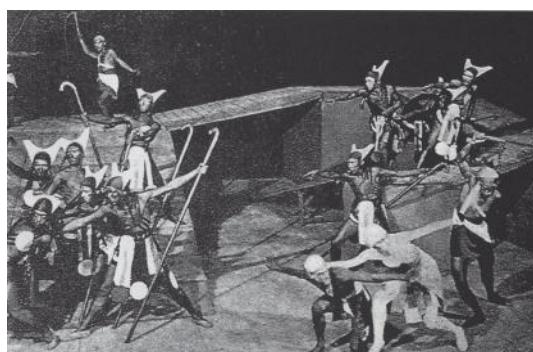


Fig. 10 *Giuseppe il bello*. Coreografia di K. Golejzovskij. Teatro Bol'soj, Mosca. 1925. (Russia 1900-1930. L'Arte della Scena, F. Ciofi degli Atti – D. Ferretti (a cura di), Milano 1990).

Ma è nella *Salomè*, balletto in un atto messo in scena da Golejzovskij nel 1922 dal suo Balletto da Camera, che si staglia più nitidamente.

ISSN 2421-2679



te l'influsso tairoviano. Il coreografo sceglie di adottare la musica di Strauss invece della partitura creata da Josef Gjutel', su richiesta di Mordkin, per lo spettacolo del Kamernyj del 1917¹⁰. Ma per l'impianto scenografico, seguendo Tairov, Golejzovskij sceglie di articolare il piano scenico predisponendo un'alta pedana da cui la protagonista getta agli altri interpreti collocati in basso, i veli, ognuno di colore diverso, ciascuno correlato a determinati gesti e movimenti del corpo. Il coreografo nello stesso anno scrive: «una curva inattesa, una frattura, un'elevazione, uno scalino» offrono la possibilità di integrare, potenziare il movimento.



Fig. 11 Petr Galadžev. *Salomè*. Coreografia di K. Golejzovskij, 1922.
(<... *Gladet' na vešči bez bojazni*>. K stoletiju Kamernogo teatra, V. Ivanov (a cura di), GII, Moskva 2016).

Anche qui si coglie un'analogia con il concetto tairoviano espresso negli *Appunti di un regista*:

Il piano scenico deve essere spezzato. Non deve presentarsi come un'unica superficie continua, ma deve frantumarsi a seconda dell'intento dello spettacolo in una serie di piani orizzontali o inclinati, posti su diverse altezze, poiché un piano piatto è evidentemente inespressivo: non dà infatti la possibilità di elaborare lo spettacolo in modo plastico e non consente all'attore di esprimere al giusto grado il proprio movimento, né di utilizzare pienamente il proprio materiale (Tairov 1970: 161).

E l'analogia si amplifica se si confrontano le dichiarazioni dei due sperimentatori nei primi anni Venti. In una conferenza tenuta al Kamernyj teatr il 28 marzo 1920, *L'arte del teatro contemporaneo*, dedicata ai compiti dello scenografo nell'ambito del teatro del «neorealismo»¹¹, Tairov precisa ulteriormente la sua posizione:

Il piano scenico deve essere costruito in modo tale da consentire l'espressione della multiformità del movimento attorico e dare massima libertà al gesto dell'attore. Deve essere come una tastiera, grazie alla quale il gesto attorico ha la possibilità di suonare ed evolversi. È possibile ottenere ciò soltanto spezzando il piano scenico e creando in tal modo un'intera serie di superfici costruite in modo logico¹².

Allo stesso modo Golejzovskij dichiarerà:

La scena su cui il ballerino crea il suo movimento è la tastiera della sua arte [...] Il ballerino, come il coreografo, deve reagire a ogni inaspettato ostacolo che gli si frappone sulla sua tastiera, perché in tal modo l'ostacolo è, in realtà, non un ostacolo ma la possibilità di nuovi raggiungimenti (Golejzovskij 1922: 3-4)¹³.

Certo, non si può negare l'ascendenza di Appia su questi concetti. Ma, come sottolinea John Bowlt, le teorie scenografiche del ginevrino (e di Edward Gordon Craig) avevano trovato un pubblico entusiasta a San Pietroburgo e a Mosca, annoverando proprio Tairov fra i suoi apologeti (Bowlt 1990: 17).

Più in generale l'ammirazione di Golejzovskij per il regista si palesa già negli articoli e negli studi sulla «pura danza» che realizza nel 1919, subito dopo il suo allontanamento dal Kamernyj. Prima del suo incontro con Tairov ha già cominciato a lavorare al problema del puro movimento, per raggiungere l'idea della danza pura, «fenomeno soprattutto a-temporale» come l'emozione (Černova 1999: 60). Nel 1923 poi scrive:

La somma di una frase di una pura danza può essere percepita soltanto dopo essere stata pronunciata, perché la sua parola, i suoi singoli movimenti non riproducono le forme di ciò che è rappresentato, ma ne rivelano solamente il contenuto. L'impressione che deriva da una pura danza è sempre totale, autentica e interiore. Lo spettatore non guarda una pura danza – la contempla, non la vede – la sente (Golejzovskij 1923: 12).

Riecheggia qui l'ideale tairoviano del corpo che si plasma, della forma che si satura di un contenuto emozionale. Nel contempo gli attori del Kamernyj hanno acquisito una nuova fluidità dei movimenti, probabilmente grazie anche all'insegnamento di Golejzovskij. Non a caso di lui si dice «è dinamico. La sua danza scorre con un movimento ininterrotto. Le pose non sono 'fisse' e tendono a un ulteriore sviluppo del gesto. La sosta si percepisce come una virgola irritante sulla quale si innesta il movimento» (L'vov 1922: 6).



Fig. 12 Kas'jan Golejzovskij. *Disegno di movimento. Schizzo coreografico per il balletto Giuseppe il bello. 1927.* (*In principio era il corpo... L'arte del movimento a Mosca negli anni '20*, N. Misler (a cura di) Milano 1999).

Dopo il suo passaggio al Kamernyj la figurazione scenica delineata dagli attori non appare più come una serie di pose plastiche giustapposte l'una all'altra, non legate dall'unico fluire di una forza emotiva. Come ricorda Deržavin, uno degli storici più attenti del Kamernyj, nei primi anni di attività del teatro

l'attore non aveva ancora fatto suo un principio di variazione dello stato emotivo. La forma del personaggio per certi versi nei confronti dell'emozione funzionava ancora come una struttura esterna, che si riempiva attraverso questo o quel movimento di stati emotivi. Nella resa plastica dello spettacolo, in particolare, ciò portò al prevalere di momenti statuari, di pose come segni dello stato emotivo dei personaggi (Deržavin 1934: 74).

È soprattutto la ribalta internazionale a consacrare una qualità specifica del movimento ormai conquistata dal Kamernyj.

Lo sguardo dello straniero, lo sguardo straniato restituisce un ritratto inequivocabile. Particolarmente le recensioni della *Fedra* indulgono spesso nella descrizione di movimenti pertinenti più alla sfera della danza che del teatro drammatico.



Fig. 13 Foto di scena. *Fedra*. Kamernyj teatr, Mosca. 1922. (*Kamernyj teatr i ego chudožniki*, GCTM im. A.A. Bachrušina, Moskva 2014).

Nelle cronache parigine del 1923 risuona un coro unanime della critica. Il commediografo Boissy scrive che gli attori nella *Fedra* non recitano la loro parte, ma eseguono

una danza secondo una partitura stabilita dal regista. I movimenti e i gesti sono inflessibilmente definiti. Sui loro volti, poi, vi è l'orma di un'espressione predeterminata e l'andatura, puntata sui coturni, diventa ritmica. Tairov, secondo Boissy, ha scoperto nuovi movimenti scenici (Boissy 1923). E l'opinione è condivisa da Andrej Levinson, critico esperto di balletto, che individua «un intero repertorio di gesti, pose e scene d'insieme essenziali, insostituibili, immutabili, utili all'espressione dei sentimenti umani più profondi, primordiali e istintivi». Tuttavia, sostiene Levinson, pur plasmando l'attore, Tairov non lo muove meccanicamente, ma ispira in lui «un movimento emotivamente giustificato» che, una volta individuato, viene fissato in linea definitiva¹⁴. Appoggiandosi alla partitura del regista, gli interpreti, che Cocteau definisce «danzatori, mimi» sono in grado di esprimersi liberamente, con estrema disinvolta, come «marinai scalzi sul ponte di una nave» (Cocteau 1989: 12)¹⁵.



Fig. 14 Alisa Koonen nel ruolo di Fedra e Nikolaj Ceretelli nel ruolo di Ippolito. *Fedra*. Kamernyj teatr, Mosca. 1922. (A. Koonen, *Stranicy žizni*, Iskusstvo, Moskva 1985).

Il regista dunque come il coreografo. La ferma convinzione di Tairov ha assunto contorni reali. La *Fedra* è una sinfonia di corpi ben orche-

ISSN 2421-2679



strata. E lo spettatore francese, come annota George Godchaux, è costretto a «guardare piuttosto che ad ascoltare», perché l'azione dello spettacolo organizza il ritmo del movimento corporeo e non della parola. Le «magistrali pose scultoree, il duttile dinamismo del gesto espressivo ampio, energico», il «ritmo plastico della recitazione degli attori» e il rilievo dato da Tairov al ritmo complessivo dello spettacolo fanno della *Fedra* un'autentica rivelazione per il pubblico parigino (Godchaux 1923).

In Germania i critici danno valutazioni analoghe. Bernhard Diebold, drammaturgo, critico teatrale e letterario, nel 1923 a proposito di *Salomè* scrive: «Tutto, come in un quadro, è dipinto magistralmente ma posto in *movimento*. La magia della vita degli attori in scena consiste nel movimento. La loro recitazione è fatta di movimento, ritmo, danza».



Fig. 15. A. Lopuchina. A. Bataeva, paggio di Erodiade per *Salomè*, in «Masterstvo teatru», rivista edita dal Kamernyj teatr, n. 2, marzo 1923.

E se il teorico cinematografico Béla Balázs nel 1925 precisa che «Tairov non consente mai alla scena di raggelarsi in un quadro», il regista e critico teatrale Albert Dreyfus, fautore di

un rinnovamento della scena tedesca, dopo aver assistito a diversi spettacoli del Kamernyj, così condensa la sua percezione del «teatro di forme sature di emozione» di cui è stato testimone:

Qui si tenta di afferrare l'essenza con l'ausilio delle estreme possibilità espresive della materia [...] Ogni angolo della costruzione scenica può improvvisamente esplodere di vita, a cui si unisce la vita sprigionatasi da un altro posto, e si potenziano l'un l'altra, come onde, e come onde si spengono. Si libera energia, ma il corpo umano che l'ha espressa contestualmente è soggiogato alla volontà. Il risultato è una creazione scenica che diventa un atto creativo¹⁶.

Risalta dunque, persino agli occhi dello spettatore, la necessità e il valore della volontà creativa per il conseguimento della perfezione formale, della fusione organica fra forma e contenuto, fusione realmente raggiunta. Il Kamernyj chiude così la prima fase del suo percorso di formazione, il periodo più fertile di sperimentazioni e di teorizzazioni in merito all'arte recitativa. Ma è interessante notare come, molti anni dopo, nel marzo del 1946, quando il Kamernyj emanava ormai gli ultimi bagliori che si sarebbero definitivamente spenti tre anni dopo, in una conferenza sulla *Fedra* tenuta alla sua compagnia, per descrivere la qualità del gesto necessaria al tono della tragedia Tairov suggeriva:

dobbiamo ricordare Isadora Duncan. Dobbiamo ricordare quanto di nuovo e meraviglioso ha conferito al movimento umano, quanto ha cambiato la percezione dell'uomo rispetto al proprio corpo. La Duncan ha spezzato le catene che avvolgevano il corpo, lo ha liberato e, osservando la natura, osservando il moto ondoso, sentendo il ritmo di quel movimento, assimilandolo in sé, trasmettendolo al suo corpo, studiando l'antichità, studiando le antiche sculture, ha restituito all'uomo il carattere del movimento che gli era proprio all'alba del suo fulgido mattino (Tairov 1970: 449).

Non è più necessario ora, nel 1946, rivendicare l'importanza della tecnica e della volontà creativa. C'è allora spazio per un omaggio tardivo alla Duncan, che testimonia, con grande suggestione, il segno profondo lasciato alle radici del teatro contemporaneo dalla danza libera e dal corpo liberato.

Bibliografia

- A. P., *Moskovskij Kamernyj teatr*, «Teatr», n. 15, 1922: 15.
 Abensour, Gerard, «Kamernyj teatr v Pariže. Somnenija kritikov i podderžka dejatelej kul'tury», «...Gljadet' na vešči bez bojazni». *K stoletiju Kamernogo teatra*, Ed. Vladislav V. Ivanov, Moskva, GII, 2016: 200-215.
 Abroskina, Irina I. – Bachmet'va, Elena P. et al. (eds.), *Russkij sovetskij teatr 1921-1926. Dokumenty i materialy*, Iskusstvo, Leningrad 1975.

- [Anonimo], *Russkie artisty*, «*Zrelišča*», n. 18, 1922: 25.
- Antoine, André, «*L'Information*», Paris, 22 mars 1923, trad. russa Antuan, Andre, *Neobchodimo protivodejstvovat'*, «Teatr i muzyka», n. 35, 1923: 1111.
- Bohmig, Michaela, “Pervye gastroli Kamernogo teatra v Germanii v zerkale nemeckoj pressy”, «...Gljadet’ na vešči bez bojazni». *K stoletiju Kamernogo teatra*, Ed. Vladislav V. Ivanov, GII, 2016: 184-199.
- Boissy, Gabriel, «*Comoedia*», Paris, 12 mars 1923, trad. russa Buassi, Gabriel, *Fedra v Kamernom teatre*, «Teatr i muzyka», n. 35, 1923: 1107-1108.
- Bowl, John, “Un caleidoscopio di forme e colori: la scenografia russa, 1880-1930”, *Russia 1900-1930. L'Arte della Scena*, Eds. Fabio Ciofi degli Atti – Daniela Ferretti, Milano, Electa, 1990: 15-41.
- Čerepnin, Aleksandr, *Tanec semi pokryval*, «Teatral'naja gazeta», n. 44, 1917: 12-13.
- Černova, Natalija, “Kas'jan Golejzovskij”, *Kas'jan Golejzovskij. Žizn' i tvorčestvo. Stat'i. Vospominanija. Dokumenty*, Ed. Natalija Černova, Moskva, VTO, 1984a: 3-30.
- Černova, Natalija (ed.), *Kas'jan Golejzovskij. Žizn' i tvorčestvo. Stat'i. Vospominanija. Dokumenty*, Moskva, VTO, 1984b.
- Černova, Natalija, “Il volo della farfalla. Le coreografie di Kas'jan Golejzovskij”, *In principio era il corpo... L'arte del movimento a Mosca negli anni '20*, Ed. Nicoletta Misler, Milano, Electa, 1999: 58-63.
- Cocteau, Jean, «*Nouvelles Littéraires*», Paris, 17 mars 1923. trad. russa Kokto, Džan, *Fedra – šedevr*, «Teatral'naja žizn'», n. 23, 1989: 12.
- Deržavin, Kostantin, *Kniga o Kamernom teatre. 1914-1934*, Gos. Izd. Chudožestvennaja literatura, Leningrad 1934.
- Efros, Nikolaj, *Salomeja v Kamernom teatre*, «Russkie vedomosti», n. 233, 12 ottobre 1917: 6.
- Egidio, Aurora, *Aleksandr Tairov e il Kamernyj teatr di Mosca 1907-1922*, Bulzoni, Roma 2005.
- Gavrilovich, Donatella, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici*, UniversItalia, Roma 2014.
- Glagol', Sergej, *V besplodnykh poiskach*, «Rampa i žizn'», n. 41-42, 1917: 8-9.
- Godchaux, George, *Phèdre*, «*Le Journal*», 23 mars 1923.
- Golejzovskij, Kas'jan, *Staroe i novoe. Pis'ma o balete*, «*Ekran*», nn. 31-32, 1922: 3 e 3-4.
- Golejzovskij, Kas'jan, *O groteske, čistom tance i balete*, «*Zrelišča*», n. 3, 1923: 12.
- Grossman, Leonid, *Alisa Koonen*, Academia, Moskva-Leningrad 1930.
- Koonen, Alisa, *Iz vospominanii o Tairove*, «Teatral'naja žizn'», n. 11, 1961: 23-25.
- Koonen, Alisa, *Stranicy žizni*, Iskusstvo, Moskva 1985.
- L'vov, Nikolaj, *Golejzovskij i Lukin*, «*Ermitaž*», n. 11, 1922: 6.
- Lo Gatto, Ettore, *Storia del teatro russo*, 2 voll., Sansoni, Firenze 1993.
- Misler, Nicoletta, “In principio era il corpo... Una storia da rivelare”, *In principio era il corpo... L'arte del movimento a Mosca negli anni '20*, Ed. Nicoletta Misler, Milano, Electa, 1999: 15-38.
- Misler, Nicoletta, “Salomè o della danza, in Russia”, *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, Eds. Paolo Amalfitano – Loretta Innocenti, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2007. (vol. II *Il Novecento*: 159-166).
- Pletnev, Boris, “Čudesnik tanca, otryvki iz vospominanij, 1922”, *Kas'jan Golejzovskij. Žizn' i tvorčestvo. Stat'i. Vospominanija. Dokumenty*, Ed. Natalija Černova, Moskva, VTO, 1984: 70.
- Političeskie otkliki zapadnoj pressy na gastroli Moskovskogo Kamernogo teatra*, Mospoligraf, Moskva 1924.
- Rumnev, Aleksandr, *O pantomime. Teatr. Kino*, Iskusstvo, Moskva 1964.
- Sboeva, Svetlana, “Akter v teatre A.Ja. Tairova”, *Russkoe akterskoe iskusstvo XX veka*, Ed. Svetlana K. Bušueva, Sankt-Peterburg, R.I.I.I., 1992: 155-256.
- Sboeva, Svetlana, *Tairov. Evropa i Amerika. Zarubežnye gastroli Moskovskogo Kamernogo teatra. 1923-1930*, Artist. Režisser. Teatr, Moskva 2010.
- Sboeva, Svetlana, “V poiskach «filosofskogo kamnja čistoj teatral'nosti»”. Rasmyšlenija o metode i stile Aleksandra Tairova”, *Kamernyj teatr i ego chudožniki*, Ed. Elena I. Strutinskaja, Moskva, GCTM im. A.A. Bachrušina, 2014: 40-85.
- Sboeva, Svetlana, “O tvorčeskom metode A.Ja. Tairova”, «...Gljadet’ na vešči bez bojazni». *K stoletiju Kamernogo teatra*, Ed. Vladislav V. Ivanov, GII, 2016: 28-43.
- Sokolov, Ippolit, *Režissura A.Ja. Tairova. 1914-1924. Eskiz dlja monografii Tairova*, Izd. Avtora, Moskva 1925.
- “Stenogramma lekcii A.Ja. Tairova o spektakle Princessa Brambilla, pročitannoj v Kamernom teatre. 31 maggio 1920, *Russkij sovetskij teatr 1917-1921. Dokumenty i materialy*, Eds. Anatolij Ja. Al'tšuller - Valerian M. Bogdanov-Berezovskij et al., Leningrad, Iskusstvo,



ISSN 2421-2679

1968: 168-178.

Stroganskaja, Irina, *Pamjati Tairova*, [inizio anni Settanta], GCTM im. Bachrušin, Sezione manoscritti, f. 526 (*Koonen, Tairov*), ed. ch. 138, l. 304.

Suric, Elizaveta, *Choreografičeskoe iskusstvo dvadcatych godov. Tendencii razvitiya*, Iskusstvo, Moskva 1979.

Suric, Elizaveta, "Baletmejstery v Kamernom teatre: M.M. Mordkin i K.Ja. Golejzovskij", «...Gljadet' na vešči bez bojazni». *K stoletiju Kamernogo teatra*, Ed. Vladislav V. Ivanov, Moskva, GII, 2016: 278-294.

Tairov, Aleksandr, *Beseda o teatre*, Manoscritto, 8 luglio 1916, RGALI, f. 2579 (*Fedorov*), op. 1, ed. ch. 1109, ll. 11-13.

Tairov, Aleksandr, *O teatre. Zapiski režissera. Stat'i. Besedy. Reči. Pis'ma*, Moskva, VTO, 1970.

V. M., *Chudožnik v teatre. Lekcija A.Ja. Tairova*, «*Vestnik teatra*», n. 60, 1920: 10.

Volin, V., *O Kamernom teatre*, «Teatral'naja gazeta», n. 13, 1918: 7-8.

Voskresenskaja, Natalija, "Gli esperimenti di Lev Lukin", *In principio era il corpo... L'arte del movimento a Mosca negli anni '20*, Ed. Nicoletta Misler, Milano, Electa, 1999: 74-79.

Notes

1 La compagnia si esibisce a Parigi nel Teatro degli Champs-Élysées dal 6 al 22 marzo presentando cinque spettacoli: *Giroflé-Giroflà* da Charles Lecocq, *Fedra* di Jean Racine, *La principessa Brambilla* capriccio da Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Salomè* di Oscar Wilde, *Adrienne Lecouvreur* di Eugène Scribe e Ernest Legouvé. Prosegue poi con lo stesso repertorio per Berlino dove recita dal 7 al 22 aprile al Deutsches Theater diretto da Max Reinhardt, toccando infine diverse città della Germania, fra cui Lipsia, Monaco, Halle, Francoforte e Dresda. Il Kamernyj teatr compirà altre due *tournées* internazionali nel corso della sua storia: nel 1925 in Germania, Austria e Lituania, e nel 1930. In quest'ultimo giro, dopo la Germania, l'Austria, la Cecoslovacchia, l'Italia (Milano, Torino, Firenze e Roma), la Francia, la Svizzera e il Belgio, si spingerà fino al Sud America. Molti articoli, saggi e recensioni straniere, per lo più ritagli di giornali raccolti nel corso delle prime due *tournées*, sono conservati presso lo RGALI nel fondo 2030 (Kamernyj teatr), op. 1, ed. ch. 119, e nel fondo 2328 (Tairov), op. 1, ed. ch. 1378. Una ricognizione esaustiva delle *tournées* internazionali del Kamernyj è stata compiuta in Sboeva 2010.

2 Le reazioni della critica straniera particolarmente segnate dalle posizioni politiche dei recensori confluiscono in *Političeskie otkliki zapadnoj pressy na gastroli Moskovskogo Kamernogo tetra*, Mospoligraf, Moskva 1924.

3 Sugli esiti e la ricezione degli spettacoli durante la prima *tournée* parigina cfr. Abensour 2016: 200-205.

4 Il volume *Appunti di un regista* sarà tradotto integralmente in tedesco e pubblicato con il titolo già adottato *Das entfesselte Theater* proprio nel 1923 a Postdam dalla prestigiosa casa editrice di Gustav Kiepenheuer, che avrebbe pubblicato anche una seconda edizione nel 1927. Cfr. Bohmig 2016: 185.

5 La rivista «*Teatr*», pubblicata a Berlino da Evgenij Grünberg, dichiarava fin dal sottotitolo di dedicarsi alla «diffusione dell'arte scenica russa all'estero e al chiarimento delle questioni relative alla vita professionale degli artisti russi emigrati». Cfr. *ibidem*.

6 Le due conferenze si tennero: il 1° dicembre 1922 e l'11 aprile 1923. La seconda si intitolava *Gli obiettivi del Kamernyj teatr*. Cfr. *ibidem*: 185-186.

7 Non mancò chi vide nel cerebrale interprete tairoviano una reincarnazione della rifiutata supermarionetta di Gordon Craig. Sokolov riferisce che vi era addirittura chi riteneva che Tairov «uccidesse l'attore» (Sokolov 1925: 26).

8 Sull'importanza della solida base accademica di Golejzovskij per l'elaborazione di una nuova espressività corporea cfr. Voskresenskaja 1999: 77 e Misler 1999: 27.

9 Per una più diffusa trattazione sulla qualità e la funzione dell'emozione nel teatro tairoviano rimando a Egidio 2005: 210-218.

10 In particolare Mordkin chiede a Gjutel' una composizione inedita per la danza dei sette veli in luogo della musica creata da Glazunov per la *Salomè* di Mejerhold' del 1908. Cfr. Suric 2016: 283 e 292.

11 La definizione di «teatro del neorealismo» viene utilizzata da Tairov in perfetta similitudine a quella più ricorrente di «teatro di forme satute di espressione». Cfr. Tairov 1970: 106.

12 Della conferenza dà un resoconto dettagliato la rivista «*Vestnik teatra*». Cfr. V. M. 1920: 10.

13 Il passaggio qui citato è riportato in Gavrilovich 2014: 182.

14 L'articolo di Levinson è riportato parzialmente in Abroskina – Bachmet'eva 1975: 249-250 con il titolo *Iz stat'i A.Ja. Levinsona Russkaja Fedra (mart 1923 g.)*.

15 Si cita in questo caso dalla traduzione russa, di molto posteriore, dell'articolo.

16 Le impressioni di Diebold e Balázs sono riportate in Sboeva 2014: 46 e 50. La testimonianza di Dreyfus invece è in Sboeva 2016: 42.

The 'Belarusian Vase' Gymnastic Performance: Embodying the Ideological Imagination of the State

Olia Sosnovskaya

Introduction

The subject of this research is a gymnastics piece, 'Belarusian Vase', performed at the sport and military parade during the Belarusian Independence Day in Minsk, Belarus on July 3rd. It was created in Belarusian Soviet Socialist Republic (BSSR) in the 1930s and has been performed during parades of physical culture in the Soviet Union. Since the 2000s until 2018 (not annually though) it has been performed in Minsk during the Independence Day parade by students of the Physical Culture University. A parade of physical culture is a special form of parade procession in Soviet Union in existence since 1931, which included various sports performances and was aimed at the promotion of a healthy and physically active lifestyle among the population, namely physical culture or *fizkultura*, which included practice of physical exercises as well as regime of hygiene. This kind of theatrical manifestations of sport was an important part of the Soviet ideology. It was part of a state mythology about new citizen, collectivity, production and utopia (O'Mahony 2006).

The main research question concerns the representation of the body in the given gymnastic performance and its relation to a broader political discourse and the reproduction of the Soviet discourse in contemporary Belarus (which used to be part of the USSR since its formation in 1922 till its collapse in 1991) by the current political regime. The research analyses a correlation of personal bodily experience of the dancers and the performance of the state's ideological imagination: how the representation of the body within the gymna-

stics piece, i.e. the position of an individual body within the performers' collective and its relation to it, is connected to the ideologies, reproduced by the official cultural and political discourse, and how the performers situate themselves in them. Then it investigates the issue of reproduction of the Soviet discourse in Belarus by the current political regime - particularly of the Soviet ideological narratives in regard with art and sport, the individual and the collective body - and its relation to the contemporary political and cultural environment, in the case of this gymnastics performance as part of the Independence Day parade. As a mass gymnastics piece, the practice of sport and military parades and the actual holiday are rooted in the Soviet past.

Belarusian Independence Day parade could be viewed as the materialisation of the political imagination of the current Belarusian power. It tries to create the illusion of a total control and centralisation of all spheres. The excessive use of a mass synchronized movement both in the 'Belarusian Vase' performance specifically and in the parade in general, including the military march and sports procession, could refer to the demonstration of the nation's unity and consensus resisting any revolt or dissidence. The given representation of the body could relate to the body of a citizen and more metaphorically to the body of the nation, implying a vision of the nation as homogeneous, as an imaginary nation called 'Belarusian people' (*Belaruskij narod*). In order to explore them, fieldwork during the 2014 Independence Day parade and parade rehearsals has been undertaken in Minsk, Belarus. Non-participant observation was carried out during rehearsals and the parade; semi-structured interviews with 'Belarusian Vase' choreographer/director and the performers were conducted; and videos of rehearsals and the parade were made.

Historical outlines

The borders and the name of the country, which is known today as The Republic of Belarus, changed radically in the

first half of the 20th century. When the USSR was officially formed in 1922, eastern Belarusian territories became part of it under the name of the Belarusian Soviet Socialist Republic (BSSR), while western territory was given to Poland. However, Belarus as a socialist state existed since January 1, 1919 under different names and in a coalition with Russian or Lithuanian states. Contemporary borders of Belarus, though under the name of BSSR and within the Soviet Union, were formed in 1945. The current name of the state, Republic of Belarus, was declared in 1991. On December 8, 1991, Soviet Union officially ceased to exist. Today Belarus is a presidential republic, whose first and only president Alexander Lukashenko who came to power in 1994 is considered to have almost unlimited power. Soviet heritage is still present in the cultural memory and in the power rhetoric of Belarus. Almira Ousmanova characterizes the socio-cultural condition of contemporary Belarus as the «fantasmatic superimposition of the trauma of the collapse of the ‘Soviet’ way of life on the cultural logic of late capitalism» (2008: 24).

The discourse around the Belarusian Independence Day parade is quite ambiguous. Since 1991, Independence Day was celebrated on July 27th, the day when Belarusian sovereignty was declared in 1990 after being part of the USSR. But since 1996 (as a result of the referendum and president's decree) it shifted to July 3rd and merged with the day of Minsk liberation from the fascist intruders in 1944 (at that time within the USSR).

The problem with talking about Soviet culture or ideology lies in the fact that throughout its history, its politics changed significantly. Another issue is that the situation in each

Soviet Republic had its specificities. The ‘Belarusian Vase’ piece was created in the 1930s. At the period, when the notion of ‘physical culture’ (and its state control) as an obligatory activity for the citizens and as part of the states’ representations (through parades and mass gymnastics particularly) became crucial for the Soviet ideology. As defined in the Great Soviet Encyclopedia of 1936, physical culture (*fizkultura*) is «a network of methods and means applied to the physical development, increased health and improvement of every individual, and of the whole collective» (cited in O’Mahony 2006: 15). Physical culture was seen as a tool to develop social integration and collectivity. In terms of theatrical manifestation of sport, i.e. physical culture parade, there was the great imbalance in the number of performers of the parade and the spectators – the party members (*ibidem*: 59). This disposition is still preserved in the Belarusian Independence Day parade, where the performance is rather addressed to the president and surrounding authorities.

The peculiarities of the ‘Belarusian Vase’ choreography

The ‘Vase’ is one of the forms used in this kind of performances, whose shapes conditioned

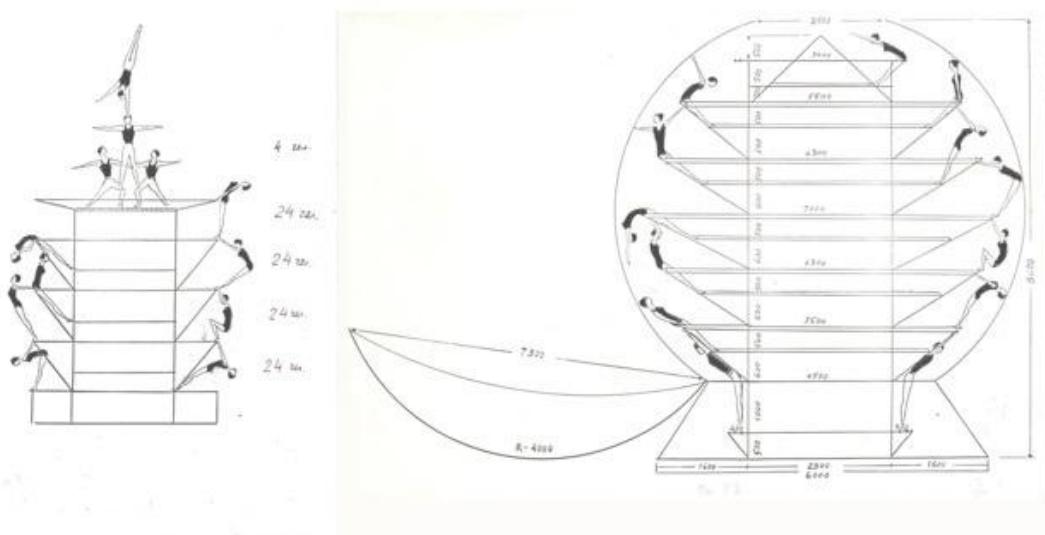


Fig. 1 Georgij Borisovich Rabil. *Variations of constructions for mass gymnastics: cylinder and a cotton flower.* Drawings.

the possible choreographies – a cup, a cylinder, a globe, a cotton flower, a vase (fig. 1). The development of these shapes was conditioned by technical possibilities – by the improvements in the construction and size of the vase and better skills and creativity of the instructors (Sosnovskaya 2014f). Thus the performers are secondary in regards to both the structure and the choreographers.

During the Soviet times mass performances of this kind were mainly thematic; they were ordered by the authorities and used to have a particular focus. Performers were normally enrolled from local educational institutions, not necessarily related to sports or physical culture. However today there is no clear symbolism or mimesis in the ‘Vase’ performance; it hardly signifies anything apart from the Soviet heritage, sport and ideology. The variant of the form which is used today, 8-metres Vase, is used as it is «the most convenient for demonstration when it is a separate piece, soloing» (Sosnovskaya 2015). Moreover, because it has been developed by directors of sports mass performances «from Belarus» (at that time BSSR) – Alexander Alexeevich Gubanov and Georgij Borisovich Rabil (the father of the current director, Evgenij Georgievich Rabil), (Sosnovskaya 2015a) which allows to use the piece to serve the nationalist discourse. Alexander Gubanov was responsible for the conceptual part, Georgij Rabil for the realisation, and Evgenij Rabil for design of the frame and projects for the construction. There are also bureaucratic conditions: fifteen years ago the University of Physical Culture was obliged to make the ‘Vase’ frame and to keep it, this was one of the reasons the ‘Vase’ performance became University’s trademark as well as responsibility.

The vase consists of 11 circular rows of performers occupying the metal structure. The construction rows have a different diameter and are designed either for standing or for sitting or to serve as holders for hands. The rows of performers are differentiated or equated by the number of performers, their outfit and positions (sitting, standing, suspending).

There are five down rows. Four rows of girls wear red and green suits with white sleeves (the colors of the Belarusian flag). They change their position (standing straight, bending

the torso forward or to the sides, going into *plié*) and the direction of facing (inwards, outwards, rightwards regarding the centre of the circle) throughout the performance. The top row of the vase bottom is a standing row of girls facing outwards dressed in yellow suits with white sleeves. The amount of girls in rows reduces towards the top. In the middle of the construction there are three rows: two rows of men in red costumes (standing with the torso a bit leaned forward) and a row of girls in yellow suits with white sleeves in between, sitting and facing inwards. Finally, three top rows: two rows of the same structure as the middle yellow row, but lower top row (girls dressed in yellow suits with white sleeves) is bigger than the one above it (girls wearing red suits with white sleeves). The very top row is composed by four standing girls in yellow suits with white sleeves, who change their position from facing inwards to facing outwards throughout the performance.

The choreography is built by a combination of movements and postures; where continuous motion (such as waving the arms or bending the torso) and stillness of poses between the changes to another posture seem to be of the same significance (fig. 2). In general, all the movements are meant to be synchronized and vivid. While it is not a flowing movement (consequent raise of the arms or consequent bending), the process of change of the positions should be fast and clear.



Fig. 2 Change of postures in the ‘Vase’ choreography. Stills from the fieldwork video of the dress rehearsal.

The director claims, that «the ‘Vase’ is interesting not in its static form, but when it lives, like a flower» (*ibidem*). When creating the choreography the director starts working with the drawings, creating combinations of exercises.

So his gaze is pointed at the whole structure and its geometry, on how elements (people) work in a whole.

The visual experience of the spectator is more important than the corporeal and emotional experience of the performers. The latter is important only in relation to the ability to perform the movement in a proper way, and to its convenience, which ensures the dancers' control and proper execution: «we searched for the comfortable position of feet in the construction as any straightening of the torso demanded strong concentration and tension of muscles of the *prelum abdominale*» (*ibidem*).

Not only the need for synchronization and accurateness conditions simple, clear and vivid movements, but also the distance between the performers and the audience: subtle movements cannot be seen from such a distance. Synchronization is also important for the same reason: a movement performed by such an amount of dancers can be discerned only when made in the same way by everyone simultaneously.

The structure of the vase initially conditions low mobility of dancers' bodies, so arms and torso get the most possibility for expressiveness (bending over sitting, bending over with hands, bending over forward, squatting, turning over squatting, semi bending forward, turning over), they are also the most visible. Arm movements are the most varied; there are several movements of torso and legs – for the lower and upper standing rows, and only two separate movements for the head. That is why also the colour of the costume is important – it should contribute to the spectacularity and make the movements clearly visible (particularly the white colour of the sleeves stresses the arm movements). The correlation between the vase structure and the performers is vividly realised in the requirements of the height of the performers' bodies conditioned by the distance between the rows (fig. 3 and 4).

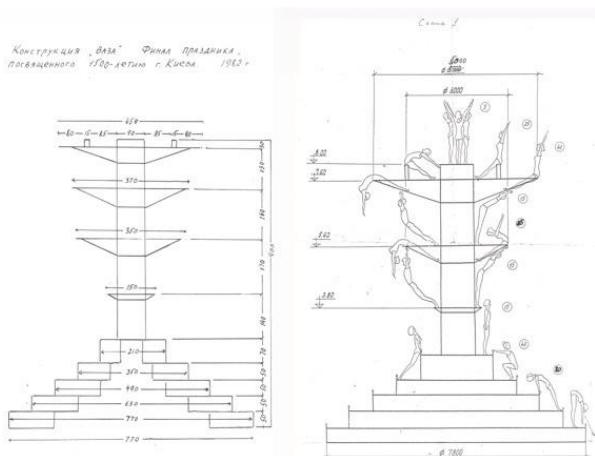


Fig. 3 Georgij Borisovich Rabil. *The drawings of the 'Vase'*, indicating the distance between the rows (left) and the required height of the performers (right); as well as the variety of movements (right).

However even though the dancers should look the same, there are still places in the vase, which could be considered significantly different. The most visible is the top row, which consists only of four dancers, while male performers in the two middle standing rows could be confused with the construction part – they are situated tight to it and are motionless for most of the time. Moreover, the whole structure is round and so could be viewed from all sides; however it is placed as a proscenium, so that the dancers on the back are not seen.

| Количество участников, их рост и спортивная форма (по группам) | | "ВАЗА" |
|---|---|---------|
| 1-2 яруса - 15 чел. | | Девушки |
| I-2 яруса - 15 чел. (62 + 53) | Rост - 154-172 см | |
| 3-4 " - - 65 чел. (47 + 38) | Форма: Купальник или мастика красного цвета с белыми рукавами (реглан) и белой отделкой ворота. Шорты или короткие лодыши того же красного цвета. Обувь белая или кремовая. | |
| 5-6 " - - 45 чел. (27 + 18) | | |
| 245 чел. 335 | | |
| 7 ярус - 15 чел. | Rост - 175 см | |
| | Форма: Купальник или мастика калито цвета белый с красными (розовыми) полосами и белой отделкой ворота. Шорты или короткие лодыши того же калито цвета. Обувь белая, кремовая или легкие матовые кроссовки. | |
| 9 ярус - 25 чел. | Rост - 160-162 см | |
| II ярус - 45 чел. | Форма: та же, что у 7 яруса. | |
| | Rост - 164-166 см | |
| 12 ярус - 25 чел. | Форма: та же, что у 7 яруса. | |
| | Rост - 166-168 см | |
| 13 ярус - 5 чел. | Форма: та же, что у 1-6 ярусов | |
| | Rост - 176-178 см | |
| | Форма: та же, что у 7 яруса. | |
| | | Девушки |
| 8 ярус - 15 чел. | Rост - 174-176 см | |
| | Форма: Майка красного с длинными рукавами, без оторочки в front того же цвета, что и на 1-6 ярусах. Обувь белая. | |
| 10 ярус - 15 чел. | Rост - 184-190 см | |
| | Форма: та же, что у 5 яруса. | |
| 30 чел. 335 | | |
| Всего: девушки - 370 x 2 = 740 | | |
| мужчины - 30 x 2 = 60 | | |
| | 800 чел. | |
| | 335 | |
| | Круги вокруг "ВАЗЫ" | |
| I. Шадий, диаметр 20 м - 120 чел. Форма: Зеленый купальник или мастика без рукавов, белые шорты или короткие лодыши, обувь белая. | | |
| 2. Средний, диаметр 25 м - 150 чел. Форма: Все то же, кроме обуви, но ярко-синего цвета. Обувь белая. | | |
| 3. Большой, диаметр 30 м - 180 чел. Форма: Все то же, но красного цвета. Обувь белая. | | |
| | | |
| Всего: 450 x 2 = 900 чел. | | |

Fig. 4 The printout indicating the number of the performers for each row, the costumes and the required height (belongs to Evgenij Georgievich Rabil).

Relation of realisation and concept

How the representation of body within the given performance could be related to the ideologies, reproduced by the official cultural and political discourse? In the ideologically loaded environment of the Independence Day parade, representation of a single body and of a collective is a significant political question. A valuable perspective on the investigation of how ascribed ideologies work through this

chorographical piece could be provided by the analysis of how the composed choreography and a prescribed mode of performing is actually realized by the dancers. Therefore, it will be useful to refer to the notion of two dance dimensions, realisation and concept, developed by Egil Bakka (2007). He defines the dance concept as «the sum of motor ability, knowledge and understanding which enable a dancer to carry out a particular dance in accordance with the norms of the group» (*ibidem*: 104). The realisation is «the actual dancing of a dance», which is recognized by the community as a particular dance (Bakka - Karoblis 2010: 173).

It is possible to grasp a concept through the director's comments on the performance (and the performers' evaluations of their own performance) during the rehearsals and in the interviews; through his description of the form in general; and through the drawings of the vase structure with and without gymnasts made by the first director, Georgij Borisovich Rabil. It is interesting how the concept is created by the knowledge of different individuals related to this form: the first director Georgij Borisovich Rabil, his son and the current director Evgenij Georgievich Rabil and the students who adopt their instructions.

The choreography and the structure of the dancers' placing (a dance concept) is created in such a way, that the whole composition, all the multitude of bodies, should look like an integral entity. This effect should be reached by the synchronization of movements and postures, as well as by the same appearance of the dancers: costumes, body types. Moreover, sometimes dancers do not only mirror each other, but physically interact and interlink through touching, grasping, holding hands, crossing arms. Besides, as already mentioned, the specificity of the whole setting makes it hard to catch the individual movement in detail. The individual movement should work for contribution to the spectacularity of the whole composition. This quality is particularly explicit in the drawings, where the bodies are portrayed schematically, identically, even merging into each other (fig. 5).

Certainly, such a manner of drawing is also conditioned by the fact that it is done manual-

ly and there is a need to draw a large number of figures in a short time.

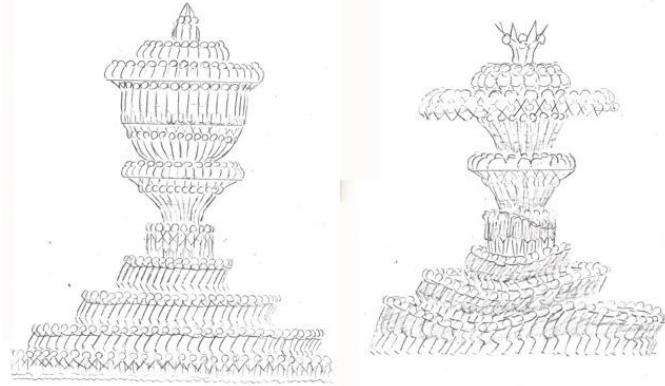


Fig. 5 Georgij Borisovich Rabil. *The 'Belarusian Vase' choreography*. Drawings.

The variations, personal and interpersonal, should be either reduced to the very minimum or eliminated. The range of movement depends on the possibilities within the construction, but in terms of concept, the bodies are trained to be skilled in performing the movements equally. Therefore, it seems that in this case the variations would be rather considered as deviations: wrong fulfillment of a task.

In order to grasp the choreographic concept more deeply, the director of the piece, Evgenij Georgievich Rabil has been interviewed. Interestingly, he calls the movements «exercises», what puts them into a sport discourse and makes them rather incomplete, a means to something else. According to the director, all «exercises» are simple and common, what is the most important – is their order, succession, the transition from one movement and position to another and choreomusical relationship, as the «vase is alive due to changing its geometry with music» (Sosnovskaya 2014e). So, performers should have a sense of rhythm and ear for music. The dynamics and wholeness of a performance, when «the vase is breathing», is created through a succession of movements and postures: while «a base» (lower rows) is performing a motif the top is keeping a position, after holding the posture the rows perform another motif, and vice versa (Sosnovskaya 2015).

To his mind, «all movements should be hidden, unexpected, synchronized» and organized according to certain logics and laws (*ibidem*). It is important to keep the overall shape, the general line of arms during hand holds, as the most crucial movement «for a general outline» (meaning the general image of the choreography) in such a type of construction as the vase is an arm movement (*ibidem*). The reason is almost no variations in the body position of the upper rows: bending is not possible, especially on the



upper row, due to the distribution of weight and pressure on the sides of the construction. Only the lower rows can turn sideward to the audience. That is why the costumes should underline the arms with a colour – white sleeves make the arm movements visible.

Through TV close ups it is evident that on the level of realisation the synchronization is not precise (fig. 6). The director also claimed that insiders, those who are familiar with this piece, were unsatisfied with the realization: «for them it was hard to watch it» (*ibidem*). However, these 'deviations' could be seen only in TV broadcast, whereas during the actual performance the individual mistakes or variations would not be noticed due to the distance between the audience and the vase, and the large number of dancers. It is in fact unclear, what is more significant for the official discourse – the TV broadcast of the event, or the performance unfolding in actual space and time.



Fig. 6 Still from the TV broadcast showing the non-synchronous change of the arm position by the performers.

The analysis of the realisation and the concept and their dramatic mismatch reveals that despite the performance's choreographic and stenographic representation of gymnasts' bodies as the same, this unification fails and the bodies resist these violent and unmasked inscriptions.

Besides, though on the concept level the choreography should create some vision of sameness or equality of the dancers (same outfit and abilities, elimination of individual body's specificities) the realisation reveals that some positions are more visible and significant. The most visible is the top row and the dancers on the back are not seen at all. This placing is quite different from an usual stadium space in the Soviet *spartakiads*, where each sportsman could be observed by the audience from all sides.

The performers had very little possibility to choose a place on the vase; the only exception was fear and feeling of safety. In general, they were distributed around the vase according to their height and flexibility by the director, i.e. based on technical and aesthetical criteria. However,

in practice the performers' positions within a row were constantly changing. Each row had its turn to take their places on the vase, but they should have climbed up in the rush and did not have time to pay attention to one's position.

The director also claims that today the Soviet heritage is neglected: the variety of created choreographies is not used, the knowledge is shallow and superficial, the quality of performances is poor (*ibidem*). Normally the 'Vase' performance should have been a central point of the whole spectacle and a final one; while now it was put in a background, surrounded by other groups of performers.

Whereas the director is really concerned with the overall image of the piece and the proper performance of the choreography, maybe for the performers and for the spectators it was participatory experience that mattered and not adequateness of the performance to certain aesthetical and technical criteria. As given the low visibility and accessibility to the space of the parade, which most of the audience is aware of, the spectacle and visual perception might be not so important to a general public which does not see most of the parade.

Experience of a participant. Body of a performer and body of a citizen

The 'Vase' performers are students of Minsk University of Physical Culture from different programmes, the majority are first year students. In the 2014 performance there were around 280 participants instead of the required 320; as a result the 'Vase' lacked two lower rows (*ibidem*). Each PE teacher was supposed to enrol 50 people. The majority of students were recruited, as they phrased it, «voluntarily-forced» (*dobrovoluo-prinuditjelno*), within a system of exchange and encouragement (Sosnovskaya 2014b, 2014d). If one participates she or he will get a favour from the University, such as place in the dormitory; however if one does not participate she/he will be deprived of something, for example of a final grade. Such an approach is part of the Soviet bureaucratic heritage. Not surprisingly, many performers were unmotivated to take part in

this event and skipped rehearsals, as not only had they to work during the Parade, but also to spend their free time during a month of rehearsals, and even money¹. As a result, many did not learn the choreography or even have been substituted by other students. Some of the informants however claimed to have more positive reasons for participation, such as interest in a new experience (Sosnovskaya 2014a); practice; or potentially profit for future career (Sosnovskaya 2014c).

As Andrée Grau states:

Dance is a social fact, conveying meaning through human interactions; thus it reflects ideologies and world views. Yet dance can also be used to explore and manipulate the social reality, with the potential to influence decision-making in other social contexts and occasionally to prefigure political actions (1999: 165).

According to the initial hypothesis, this choreographic form was considered important to the state ideology rather than to a particular social group. After fieldwork and interviews with participants it is rather assumed that it is also meaningful to some groups or individuals, because it is considered part of national identity. However, this identity was also imposed by the state ideology. The 'Vase' piece is used by the current political regime to produce certain meanings. On the other hand, the 'Vase' has quite a special meaning for its director, Evgenij Georgievich Rabil, since it is part of his family history and personal heritage: his father, who died in 2013, was one of the original choreographers of this piece and now Evgenij Georgievich took over his position as a director. The performers also tend to take the performance personally, as a dedication to his father's memory.

There is another aspect of 'personal' – the performance is made in front of and for the president.

Belarusian state mythology and the contemporary notions of ideology

A significant perspective on contemporary performance of the researched socialist forms (parade and mass gymnastics) can provide

the reference to the research of Yugoslavian *Slets* undertaken by scholars and artists Bojana Cvejić, Ana Vujanović (Cvejić - Vujanović 2012, 2013) and Marta Popivoda (in her 2013-film *Yugoslavia: How Ideology Moved Our Collective Body*). They analyse how in the later *slets* of the 1980s the exhaustion of socialism revealed itself and how new ideas, such as nationalism, individualism, pop-culture, capitalism or democracy, appeared on the conventional background of socialist imagery. Of course, it is important to mark that Yugoslavian socialism and Soviet socialism were not the same systems, and that Tito and Stalin broke relations in 1955. Not to mention the fact that Soviet ideology, as well as Yugoslavian, was changing throughout its history. It also seems, from the works of the given authors, that their arguments are based on the assumption that before the socialist ideology in Yugoslavia started to decline most of the people, and particularly performers and spectators of *slets*, really believed in it; however such a claim is problematic in relation to BSSR (not to mention other republics).

The concept of social choreography developed by Andrew Hewitt will help to develop the link between ideology, choreography and body (2005). Hewitt understands social choreography as a reflection and model for ideology. With historical changes of forms and operation of ideology «social choreography marks a shift in ideology's mode of functioning», i.e. offering «embodiment as the mechanism of ideology, replacing interpellation» with a performance, «embodied ritual», which produces social order on the bodies (Cvejić - Vujanović 2013: 3). It is a material aestheticised practice, a performance of the ideology in everyday movement and dance. Social choreography demonstrates the installation and rehearsal of the social order, happening continuously in all spheres of social life. However it is rather naturalised for the subjects who perform it and becomes visible only in a historical perspective.

Hewitt views social choreography through connections between the aesthetic and the social (Klein 2013: 30) and talks about two directions of thinking about social choreographies in everyday life: «one tracing the ways in which everyday experience can be aestheticized» and «another tracing the ways in which 'the aesthetic' is, in fact, sectioned off and delineated as a distinct realm of experience» (Hewitt 2005: 19). He calls the latter «aesthetic continuum of social choreography» the corporeal practices (movements, gestures, postures, relations between bodies in time and space) spanning from daily movement to dance (Hewitt 2005).

Vujanović notes that «the societies of real socialism were extremely ceremonialised», where the ceremonies included not only mass spectacles, but also everyday practices, and generated a variety of recognisable, referential, conventional gestures (2013: 23). Further she claims that such

performances as *slets* could function, because the citizens were meant to associate and recognize them, because they were part of the 'aesthetic continuum'. So the performed mass choreographies and everyday performances were interconnected. It seems that in a contemporary Belarusian social reality these gestures are no more recognizable and are being rejected.

In their materialist definition of ideology, Marx and Engels view it as «false consciousness», as ideas of dominant social («material») relations imposed by the ruling class upon all other classes and thus supposing class antagonism in its heart (Marx - Engels in Cvejić - Vujanović 2012: 50). However as Cvejić and Vujanović claim, today neoliberalism as the dominant socio-economical system is not seen as an ideology since capitalistic relations are naturalised and in general our times are considered to be «postideological» as well as «posthistorical» – this vision was perpetuated by the «neoliberal celebration» of the end of Cold War and the «victory of capitalism» (*ibidem*: 51). In its turn, critical theory also suggests alternative concepts. For example, Foucault speaks about microphysics of power and biopolitics. Neoliberal policies are seen as universal ideas, as a common reason, transcendental rationality, which replaced ideology as «a contextually constructed system of ideas accompanied by a historical-materialist perspective» and any resistance to its implementation is labelled as irrational, totalitarian or repressive (*ibidem*: 52). At the same time Žižek also claims that today ideology is actually hard to pinpoint as an organized doctrine of the state or ruling class because of its dispersion, diversity and vagueness; it only exists materially in ritual or practice. Thus ideology shifts from «false consciousness» to «cynical, enlightened consciousness», where subjects act being conscious of ideological mechanisms, and further to the formula «because they are doing it, they believe it», which fits into the idea of the social choreography (Žižek in *ibidem*: 58). This formula of functioning of ideology as being embodied and inhabited by the subjects through repetitive performances could help to approach the functioning of ideology in the Independence Day parade and 'Vase' performance. On one side, this state ritual may seem to operate within the second mode of 'cynical consciousness' – the majority of actors realise it is fake, but still perform according to different reasons. But going further it might be suggested that this procedure, this experience does produce a certain imprint, an effect on them; that through this performance a certain set of meanings is being perpetuated, i.e. this performance in a sense is real. It is worth mentioning here the dramatically increased number of spectators in the parade of 2014.

Cvejić and Vujanović claim that the shift of a «ritualistic» or performative mechanism of the ideology has happened, and

thus they suggest to change the Althusserian notion of «interpellation» (i.e. individuals are turned into subjects when hailed by ideology) for «embodiment» (where functioning of the ideology is performed through control of bodies); also marking the shift of focus from «speech act to bodily movement» (*ibidem*: 53). This shift might not be complete, by implying a change of degree.

Cvejić and Vujanović claim that social choreography is never only performative and rarely operates without text, introducing a more complex relation between political unconsciousness and political consciousness. In socialist societies it was a tool of state ideology «rehearsing a social order, but in a representational and politically conscious manner» (2013: 70). Following Ana Vujanović, who views *slets* as an illustrative example of social choreography, the Minsk parade could be also seen as such. She claims that «they explicitly demonstrate – by virtue of their publicity, massive scale, and repetitiveness – how 'ideology is inscribed directly into the body'» (2013: 22). However she stresses that the *slet* «pragmatically demonstrates the performance of ideology in public space» as it «promotes and rehearses the state ideology»; but it doesn't by itself tell us about «relationship with the social order in which it is realised, or the bodily practices serving to internalise and socially realise that ideology» (*ibidem*). So this means that this social choreography does not demonstrate the society as it is, but as the state strives to represent it in a public space, a model of a social body incorporating a set of gestures. But it is also a site of the collapse of this model, where «the choreographically unconscious» (as a «political unconscious») was materialised in «illegible moves and non-gestures» manifesting «the socialist state's inability to become one with its own society» (*ibidem*).

Hewitt claims that «the predominance of performative ritual, and choreographic modes of social cohesion in a given society does not necessarily lead to the emergence of a critical vocabulary for articulating or critiquing that society's choreography» (Hewitt in Cvejić - Vujanović 2012: 66). On the other hand, the critique of this social choreography becomes possible in retrospect when the former «bre-

aks down», when through «stumbling», a rupture happens, then it reveals its functioning, «the operation of choreographic norms and conventions becomes explicit» (*ibidem*). As discussed above, mass spectacles, such as the given parade, and Soviet rhetoric in general are mostly perceived by the public in Belarus with alienation, negation, indifference or irony. Thus it can be assumed that this rupture or stumbling has already happened. However, one would say that there are other types of social choreographies, whose operation is much less reflected. Obviously, they are interconnected with these mass spectacles, as they all are embedded in the ‘aesthetic continuum’.

The Belarusian Independence Day parade could be viewed as the materialisation of the political imagination of the current Belarusian power, as its performance and aesthetisation. But compared to the Soviet past even these installations are imperfect. Does it signify the ‘stumbling’ of Soviet aesthetics or does it rather come within the contemporary logics of functioning of ideology and so such straightforward manifestations of ideology seem excessive and therefore fall apart? Groys claims, that «Stalinist culture realised the myth about the demiurge, who transforms the social and cosmic world, which was the precondition of avant-garde [...] and placed this myth in the centre of social and artistic life» (2008: 152). In contemporary Belarusian reality there are some traces of this myth, as a habit or cultural memory, realised in the tendency to personify power in the body of the president.

Conclusion

As in the Soviet period, the Belarusian Independence Day parade and ‘Belarusian Vase’ mass gymnastics performance serve as an embodiment of the state ideology of the current Belarusian political regime and its values. The excessive use of mass synchronized movement both in the ‘Belarusian Vase’ performance specifically and in the parade in general, including military march and sports procession, could refer to the demonstration of the nation’s unity and consensus resisting to any revolt or dissidence. The given representation of the



body could be related to the perspective on the body of a citizen and more metaphorically to the body of the nation, implying the vision of the nation as a homogeneous, imaginary community (referring to Benedict Anderson) called the ‘Belarusian people’ (*Belaruskij narod*). The current Belarusian political regime indeed tries to create the illusion of a total control and centralisation of all spheres. However behind this power ritual and mass installation it is unclear to whom actually the power belongs – real power relations are hidden².

The parade is meant to represent pride, glorification and power of the state, a theatricalization of the political reality. Not only particular lives of individuals do not fit into the «homogenous image of a typical Belarusian» created by the government, but also the very daily life is filled with, mediated and structured by various visual representations, created by the official political discourse (Ousmanova 2008: 16). So current Belarusian power considers institutionalized «symbolic meanings of a common and universal (total) solidarity, affiliation with the ascriptive or quasi-ascriptive whole – territorial, patrimonial» to be basic elements in the structure of society (Sarna 2008: 355). However this action is an example of the «unsuccessful reanimation of a Soviet project», because the symbols of Belarusian statehood keep the Soviet as scenery, while the suggested ‘Belarusian’ identity is uncertain, unstable and incomplete, so the past could be the only stable point of reference (*ibidem*: 356). The Soviet is not reproduced but rather staged, as a collage, as signs of Sovietness, of communist and totalitarian aesthetics. The current Belarusian regime tries to create a national identity, being confused about its own historical position, merging national symbols with the Soviet past. Those who can actually experience the sublime of this mass performance most intensively are the subjects of power.

At the level of realisation, the ‘Belarusian Vase’ performance reveals the failure of the gymnasts to perform the choreography correctly and the general lack of engagement with the form on both the performers’ and the parade organizers’ sides. Despite the representation of performers’ bodies as the same through the choreography, costumes and scenography (the geometry and size of the vase structure), this unification fails and the bodies resist such inscriptions. However, it seems that the accuracy of the techniques is less important for the majority of the performers and the spectators than the experience of this performance. One of the few subjects for whom this choreographic form is meaningful is its current director, Evgenij Georgievich Rabil, since it is part of his family history and personal heritage. It is also vital to some groups or individuals because it is considered part of their national identity, which is imposed by the state ideology. In the contemporary social, economic and political con-



ISSN 2421-2679

text (Belarusian and more broadly neoliberal) the citizens are no longer able to associate with and recognize the social gestures of this choreography, which are tightly linked to the Soviet past, they are no longer part of their «aesthetic continuum» (Hewitt 2005). The functioning of such old-fashioned displays of power is disrupted by the new economic and political order, which also implies a change in the functioning of the ideology, which is disperse, diverse and vague. Meanwhile, though the performers may appear to be quite alienated from the piece, this experience seems to produce a certain imprint on them: a particular set of meanings is being perpetuated through their performance. Which on one side includes discipline, and on the other a pleasure from acting as a part of this spectacular performance.

Bibliography

Unpublished works

- Sosnovskaya, Olia, Interview with a performer, by Olia Sosnovskaya, 2014a (7/3/2014).
- Sosnovskaya, Olia, Interview with a performer, by Olia Sosnovskaya, 2014b (7/3/2014).
- Sosnovskaya, Olia, Interview with a performer, by Olia Sosnovskaya, 2014c (7/3/2014).
- Sosnovskaya, Olia, Interview with a performer, by Olia Sosnovskaya, 2014d (7/3/2014).
- Sosnovskaya, Olia, Phone interview with Evgenij Georgievich Rabil, 2014e (8/22/2014).
- Sosnovskaya, Olia, Skype interview with Evgenij Georgievich Rabil, 2014f (11/17/2014).
- Sosnovskaya, Olia, Interview with Evgenij Georgievich Rabil, 2015 (1/12/2015).

Published works

- Bakka, Egil, "Analysis of Traditional Dance in Norway and the Nordic Countries", *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*, Ed. Adrienne L. Kaeppler - Elsie I. Dunin, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2007: 103-112.
- Bakka, Egil - Karoblis, Gediminas, *Writing a Dance: Epistemology for Dance Research*, «Yearbook for Traditional Music», vol. XLII, 2010: 109-135.
- Cvejić, Bojana - Vujanović, Ana, *Public Sphere by Performance*, TkH, Belgrade 2012.
- Cvejić, Bojana - Vujanović, Ana, *Editorial*, «TkH (Walking Theory)», vol. XXI, 2013: 3-4.
- Grau, Andrée, "Fieldwork, Politics and Power", *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, Ed.

Theresa Buckland, Basingstoke, Macmillan, 1999: 163-174.

Groys, Boris, *Art Power*, The MIT Press, Cambridge 2008.

Hewitt, Andrew, *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Duke University Press, Durham 2005.

Klein, Gabriele, *Collective Bodies of Protest: Social Choreographies in Urban Performance Art and Social Movements*, «TkH (Walking Theory)», vol. XXI, 2013: 29-33.

O'Mahony, Mike, *Sport in the USSR. Physical Culture – Visual Culture*, Cromwell Press Ltd., Trowbridge 2006.

Ousmanova, Almira, "Belarus live: obraz zhizni kak zhizn obrazov", *Belorusskij format: nevidimaja realnost'*, Ed. Almira Ousmanova, Vilnius, EHU, 2008: 9-28.

Sarna, Aleksandr, "Identichnost 'na-': performans naroda/natsii na belorusskom televide-nii", *Belorusskij format: nevidimaja realnost'*, Ed. Almira Ousmanova, Vilnius, EHU, 2008: 335-357.

Vujanović, Ana, *The 'Black Wave' in the Yugoslav Slet: The 1987 and 1988 Day of Youth*, «TkH (Walking Theory)», vol. XXI, 2013: 21-28.

Filmography

- Yugoslavia: How Ideology Moved Our Collective Body*, Dir. Marta Popivoda, Serbia, France, Germany, 2013.

Notes

1 Rehearsals took place during the summer exam period in June, when university dormitories were closed. As most of the students are not from Minsk, they had to either pay extra rent in Minsk or travel.

2 There is definitely a lack of reflexive and deep analysis of the socio-political reality in the country, the general understanding of which is often limited to the personification of power in the body of the President Alexander Lukashenko (or two presidents, including the Russian president Vladimir Putin, as Belarus is dependent on Russia economically, politically and culturally, what will be discussed later in greater detail).

La danza di Mao. Corpo e rivoluzione nella Nuova Cina (1940-1960)

Vito Di Bernardi

La danza cinese esiste?

Ametà degli anni Cinquanta del secolo scorso Fabion Bowers, uno dei pionieri degli studi sui teatri d'Asia, noto anche come 'the man who saved Kabuki', sosteneva che in Cina la danza fosse marginale rispetto al teatro e che questa situazione fosse l'esatto opposto di quella di un'altra grande civiltà teatrale asiatica. «È pressoché certo – scriveva Bowers – che nell'India e i paesi da essa influenzati vi è una profonda conoscenza della danza mentre in Cina ciò succede per il teatro». E chiosava in maniera perentoria: «La Cina praticamente non produce danza» (Bowers 1956: 273).

Cinquanta anni dopo, però, lo studioso e critico Jiang Dong in uno dei rari manuali in lingua inglese di storia della danza cinese, il *Contemporary Chinese Dance*, affermava in maniera ugualmente assiomatica l'esatto contrario: «La danza è una componente principale del carattere nazionale cinese» (Dong 2007: 8). Chi dei due studiosi – accomunati dalla certezza dell'esistenza di forme di spettacolo connaturate etnicamente – aveva ragione? Possibilmente entrambi e probabilmente in virtù di una serie di variabili storiche eventuali e contestuali di cui i loro giudizi, al limite di una concezione 'essenzialista' delle differenze culturali, non sembrano aver voluto o potuto tener conto.

Questo saggio si propone non tanto di criticare l'episteme dei due studiosi quanto, prendendo spunto dalle loro amnesie storiche, tracciare le linee generali e individuare alcuni

nodi problematici della storia della danza cinese durante un periodo cruciale per la nascita e l'affermazione della Nuova Cina. Si tratta del periodo compreso tra gli anni Quaranta e Sessanta del secolo scorso, prima quindi della presa del potere da parte della cosiddetta 'Banda dei Quattro' e prima dell'inizio della Rivoluzione Culturale la cui veemente iconoclastia avrebbe in gran parte cancellato i risultati raggiunti nel campo delle arti nel ventennio qui da noi analizzato che ha per protagonista Mao Zedong. Quali fatti e quali idee e visioni politico-sociali hanno contribuito a capovolgere la situazione 'fotografata' da Bowers tanto da spingere Jiang Dong ad attribuire alla danza un valore identitario fondamentale per la definizione del 'carattere cinese'?

C'è anche da chiedersi se lo studioso americano colse davvero lo stato reale della danza in Cina costatandone la pochezza culturale oppure se sottovalutò, come sembra dimostrare la storiografia recente, la presenza di forti segnali che indicavano già negli anni Quaranta l'esistenza di un processo di revisione ideologica dell'idea di danza e la sperimentazione di nuove modalità formative. Un dato oggi sembra evidente: nella Cina comunista ci fu un uso sistematico del potere simbolico dei corpi danzanti e il corpo stesso fu usato non solo militarmente ma anche nelle arti come 'strumento della rivoluzione' (Brownell 2009). Perché Bowers, poi, non considerò come danza tutta la danza che era presente nell'Opera di Pechino, un teatro tradizionale che egli vide fiorente e prospero, difeso dal prestigio nazionale e mondiale di Mei Lan Fang? Forse fu condizionato nel suo duro giudizio dalle nuove categorie teatrali adottate dagli interlocutori cinesi di allora che, seguendo il modello culturale sovietico e occidentale, dividevano nettamente il campo della *performance* in differenti tipologie: *Wu* (danza), *Xiqu* (Opera cinese), *Huaju* (teatro parlato)?

Nei suoi interlocutori ufficiali Bowers registrò un atteggiamento che lo colpì profondamente e che volle annotare: «questa assenza della danza [c.n.] è qualcosa di imbarazzante per i comunisti; infatti essi amano utilizzare le danze

ISSN 2421-2679



folcloriche per promuovere lo spirito nazionale e per dare un'immagine pubblica felice e spensierata del loro popolo» (Bowers 1956: 274). Un imbarazzo, supposto o reale che fosse, causato da un '*deficit* cinese nella danza' che vent'anni dopo, negli anni Settanta, una studiosa occidentale di spettacolo cinese, la danzatrice americana Sophia Delza, non colse affatto.

Lo stato della danza appariva agli occhi della Delza ben diverso. La danzatrice, che aveva vissuto tra il 1948 e il 1951 a Shanghai e aveva pubblicato nel 1958 un saggio proprio sull'importanza della danza nell'Opera di Pechino (1958), al suo ritorno da uno dei suoi viaggio in Cina scriveva nel 1973:

Quando noi prendiamo in considerazione chi danza, cosa è danzato, chi lo crea, dove i danzatori danzano, per chi la danza esiste, allora non si rimane sorpresi dal fatto che la danza come arte è oggi in Cina fiorente come mai nella lunga storia di questo paese. La danza fiorisce oggi perché è danzata da molti per molti e non, come in passato, da un piccolo numero di specializzati a favore di un pubblico davvero esclusivo (Delza 1973: 28).

Il suo giudizio entusiasta su «un'arte che *serves il popolo* e che è servita da esso» (*ibidem*), riflette certamente le sue idee di intellettuale di sinistra che negli anni Trenta in USA, durante la guerra civile spagnola, si era apertamente schierata, anche con degli spettacoli costruiti *ad hoc*, contro la dittatura fascista. Ma forse proprio perché viziato dall'ideologia, l'entusiasmo della Delza è per noi un'ulteriore indicazione di quanto la danza fosse al centro di uno straordinario interesse da parte della politica comunista. E non si trattava, come vedremo, solo di un interesse a fini propagandistici. La nuova politica rimodellava non soltanto le istituzioni sociali, l'economia, il lavoro, i rapporti con le potenze occidentali, ma anche i comportamenti individuali, attribuendo, per esempio, alle donne possibilità e libertà sin allora impensabili nella Cina tradizionale. L'ingresso delle donne come protagoniste nella scena della nuova danza cinese fu un altro dei modi con cui la nuova soggettività femminile trovò un terreno, fertilissimo, per esprimersi dopo secoli di esclusione dai palcoscenici dei teatri ufficiali. Come è noto, nella tradizione dell'Opera non esistevano attrici ma solo attori.

Mao a Yenan: arte e rivoluzione

Conclusa nel 1936 la Grande Marcia e la fuga verso l'interno della Cina, la politica di Mao si avvalse durante i lunghi anni di permanenza a Yenan, piccola capitale comunista, di una strategia culturale indirizzata su due fronti: da un lato quello degli artisti, degli intellettuali, degli idealisti conve-

nuti da tutta la Cina a Yenan, la 'Mosca cinese', e dall'altro quello delle masse popolari da educare ai nuovi valori rivoluzionari.

Negli anni trascorsi a Yenan, anni fondativi per il comunismo cinese, il momento programmatico più incisivo nel campo dell'iniziativa culturale fu senza dubbio quello dei *Discorsi sulla letteratura e l'arte* che Mao pronunciò nel 1942. L'aspra critica sia ai moderni movimenti artistici, borghesi e filo-occidentali, sia alle arti tradizionali cinesi – espressioni queste del mondo feudale – era contro-bilanciata a tratti da giudizi più tolleranti e da una visione più pragmatica che prospettava, realisticamente, l'uso in chiave rivoluzionaria delle forme di arte già esistenti in Cina. Diceva Mao in uno di quei *Discorsi*:

Dobbiamo raccogliere la ricca eredità e continuare le migliori tradizioni letterarie e artistiche della Cina e dei paesi stranieri, ma l'obiettivo deve essere di metterle al servizio delle masse popolari. Non ci rifiutiamo affatto di utilizzare le forme letterarie e artistiche dell'epoca passate; nelle nostre mani queste vecchie forme, trasformate e arricchite di un nuovo contenuto, diventano anch'esse rivoluzionarie, idonee a servire il popolo (Mao 1968: 12).

Nel *Discorso* del 2 maggio del 1942 Mao rivendicava con forza l'importanza dell'azione culturale nella lotta comunista: «Per vincere il nemico dobbiamo anzitutto fare affidamento sull'esercito che impugna il fucile. Ma il solo esercito non basta; abbiamo bisogno di un esercito culturale, indispensabile per stringere le nostre file e vincere il nemico» (*ibidem*: 1).

Per Mao il pubblico a cui l'arte rivoluzionaria doveva volgersi era quello composto da soldati, operai e contadini. E sebbene nelle aree della Cina controllate dal Partito comunista vivesse un numero di alfabetizzati superiore a quello residente nelle zone governate dal nemico Chiang Kai-shek, Mao ben sapeva che la maggioranza del popolo cinese era composta da analfabeti. «Questi – diceva il leader comunista – vogliono assistere a spettacoli [di teatro e di Opera¹], ammirare pitture, cantare, ascoltare la musica» (*ibidem*: 5). Le armi dell'«esercito culturale» non potevano allora essere soltanto i libri ma anche e soprattutto i prodotti della vecchia e della moderna cultura popolare: lo *storytelling*, la musica, il teatro,

la danza, i fumetti e il cinema. Ma il fare arte per il popolo analfabeta avrebbe dovuto impegnare ancor di più gli artisti non solo eticamente ma anche esteticamente:

Noi esigiamo l'unità tra la politica e l'arte, l'unità tra il contenuto e la forma, l'unità tra il contenuto politico e una forma artistica possibilmente perfetta. Le opere d'arte che mancano di qualità artistica non hanno forza, per quanto avanzate siano dal punto di vista politico. Per questo, noi ci opponiamo sia alle opere d'arte contenenti vedute politiche errate, sia alla tendenza di compilare opere nello 'stile dei manifesti e delle parole d'ordine', in cui le vedute politiche sono giuste ma mancano di forza dal punto di vista artistico. Nel campo della letteratura e dell'arte, dobbiamo condurre la lotta su due fronti (*ibidem*: 33).

Due anni dopo, nel 1944, durante un convegno dedicato ai 'Lavoratori della cultura e dell'educazione', il *leader* cinese ritornava sul tema a lui caro della centralità dell'azione culturale nella lotta rivoluzionaria parlando dell'esistenza di «nemici dentro la mente del popolo più pericolosi spesso dei nemici esteriori» (Mao 1944). Frasi inquietanti se viste alla luce delle terribili epurazioni e del controllo sociale capillare, fin dentro le coscenze dei singoli, negli anni della Rivoluzione Culturale. Durante quel convegno del 1944 Mao parlò dell'Opera cinese e della danza tradizionale, arti antiche che avevano, come d'altra parte la letteratura classica, il suo favore e sostegno contro le posizioni più moderniste (sia nel campo dell'arte realista che, all'opposto, di quella formalista) di altri intellettuali comunisti. Diceva Mao:

Non dobbiamo contare solo sui drammi moderni, le forme nuove dell'Opera cinese e il nuovo *Yangge* [antica danza contadina] ma dobbiamo anche utilizzare e gradualmente trasformare le vecchie compagnie di Opera e di *Yangge* [...] se vogliamo costituire un fronte di lotta unito, il capitolosismo è un atteggiamento sbagliato così come lo è il settarismo e il suo disprezzo degli altri. Il nostro compito è unirci con tutti gli intellettuali e gli artisti di vecchio stampo [...] che possono esserci utili, per aiutarli, convertirli e trasformarli. Per poterli trasformare dobbiamo innanzitutto unirci a loro (*ibidem*).

Parole programmatiche chiare e precise che ebbero un effetto positivo anche su uno dei



ISSN 2421-2679

più grandi interpreti di ruoli *dan*, i ruoli femminili dell'Opera di Pechino, Mei Lan Fang. Secondo il grande attore l'apertura che Mao aveva mostrato verso lo spettacolo antico non era meramente strumentale e finalizzata a trasformare dell'arte tradizionale in uno strumento di propaganda politica. Quell'apertura era piuttosto il frutto di una visione nuova della cultura che avrebbe ricollocato l'Opera cinese nel flusso della storia contemporanea, ridando senso e forza a una tradizione teatrale ormai priva di saldi punti di riferimento dentro la moderna società cinese. I *Discorsi* del 1942 del *leader* comunista diedero a Mei Lan Fang, che aveva da poco abbandonato le scene, una nuova chiave di comprensione del futuro della sua arte: con la rivoluzione comunista l'Opera trovava nuove motivazioni etiche e sociali ma soprattutto ritrovava un vero pubblico, un pubblico motivato, cioè ritrovava la sua vera ragion d'essere al di là della mera sopravvivenza come vestigia del passato. Scriveva Mei Lan Fang nelle sue memorie:

In tutti gli anni vissuti nella vecchia società benché fossi diventato un attore famoso non avevo capito veramente per chi lavorassi. Dopo la liberazione [dall'occupazione giapponese] studiai i *Discorsi del Forum di Yenan sulla letteratura e l'arte* del presidente Mao e ne ricevetti una visione inedita. Capii perché la letteratura e l'arte dovessero servire prima di tutto gli operai, i contadini e i soldati; sentii che avevo trovato il vero scopo dell'arte. Tornato sulle scene scoprii però che la mia voce, la mia presenza, i movimenti non erano buoni come una volta. Mi chiesi allora se dovessi continuare o abbandonare il teatro. Ma il mio nuovo pubblico, gli operai, i contadini e i soldati, che sono il popolo lavoratore della Cina, apportò nel mio lavoro degli enormi cambiamenti. Il loro entusiasmo e il loro interesse per la mia arte mi incoraggiarono molto, dandomi nuova forza e dando alla mia arte una rinnovata voglia di vivere. Ritrovai la mia fiducia. Cominciai a dare spettacoli in posti differenti molti dei quali conoscevo appena. Adesso avevo un pubblico molto più numeroso (Mei 1986: 33).

Come per il teatro così anche per la danza i *Discorsi* di Yenan diedero un *imprinting* ufficiale ad una politica del riuso teatrale, già in atto dagli anni Trenta, che avrebbe inaugurato un'era nuova, inattesa ma anche paradossale, per l'arte coreutica tradizionale. Forse è nella storia moderna dello *Yangge*² – che prederemo come esempio del *revival* comunista delle danze contadine – che troviamo gli elementi più significativi di quella che possiamo definire – adottando un concetto base della critica post-coloniale (Hobsbawm – Ranger 2002) – l'«invenzione della tradizione» della danza cinese. Questa fu favorita – come nel caso del 'balletto classico cinese' che analizzeremo successivamente -- dalla politica culturale del Partito comunista cinese (d'ora in poi PCC). Si trattò, e qui citiamo un maestro come Richard Schechner, di un lavoro di vero e proprio «restauro comportamentale» (Schechner 1984: 213). Esso richiese lo smontaggio e il rimontaggio di tecniche di danza eredi-

tate dal passato, anche dal repertorio danzato dell'Opera cinese, l'utilizzo di tecniche di provenienza ballettistica occidentale, sovietica soprattutto, e, per quanto riguarda lo *Yangge*, la scrittura di veri e propri copioni teatrali.

Il Nuovo *Yangge*, campagna e città

Secondo lo storico del PCC Hua Gao, uno degli intenti principali dei *Discorsi* di Mao fu quello di contrastare ideologicamente la tendenza all'imitazione dell'arte e delle mode occidentali che caratterizzava fin dalle origini – cioè dall'epoca dei primi moti universitari democratici e nazionalisti del 1919 – le nuove generazioni di intellettuali cinesi (Gao 2018). Alla fine degli anni Trenta la vita sociale e artistica a Yenan era brillante. Nel 1938 fu fondata l'Accademia delle Arti dove era possibile studiare e ascoltare musica occidentale, assistere a spettacoli di drammi di Gogol', Čechov, Molière, a mostre dedicate a Cézanne, Picasso, Matisse e Van Gogh. Si diffuse anche il ballo di sala. Concerti vocali e strumentali avevano tra i loro titoli *La signora delle Camelie*, il *Guglielmo Tell*, i classici occidentali. Ma l'Accademia non riuscì in quello che era il suo scopo istituzionale, coinvolgere le classi lavoratrici, migliorarle e formarle attraverso l'azione artistica. Operai, soldati e contadini rimasero distanti dalle attività promosse dagli intellettuali del PCC. Molti di questi ultimi erano di formazione borghese; desiderosi di fondare un mondo nuovo, per raggiungere Yenan avevano abbandonato grandi città come Shanghai e Chongqing dominate dai conservatori del partito di Chiang Kai-shek. Il 'Movimento di rettifica' lanciato da Mao per risolvere a suo favore i conflitti ideologici e organizzativi all'interno del PCC presto si estese all'arte nel tentativo di arginare le tendenze filo-occidentali presenti dentro l'Accademia di Yenan. Alla lotta interna al PCC si affiancò quindi una lotta interna all'Accademia delle Arti, la scuola più prestigiosa della Cina comunista di allora. Intitolata a Lu Xun, il maestro della letteratura cinese di sinistra e spirito indipendente che mai si iscrisse al PCC, la scuola fu costruita fuori dalla vecchia città, utilizzando per i locali delle grotte già esistenti scavate dentro una collina. Altri locali furono costruiti *ex novo* nello stile semplice ed essenziale di un comunismo di guerra, impegnato sul fronte del conflitto civile e su quello della lotta contro l'invasore giapponese (Zheng 2018: 83-111).

Ciò che venne chiamato 'Il Movimento di rettifica artistica', parallelo a quello politico, non fece altro che confermare, anche con violenti episodi censori all'interno dell'Accademia, il favore dei vertici del PCC verso le arti tradizionali cinesi -- popolari, identificabili, manipolabili – rispetto alle incognite di una ricerca artistica senza radici locali o



nazionali e pericolosamente sbilanciata verso l'Occidente. Come sostiene Colin Mackerras in *The Performing Arts in Contemporary China* le tradizioni performative regionali avevano un «richiamo straordinariamente vasto [...] di conseguenza quando nel 1949 il PCC prese il potere esso incoraggiò il teatro locale e gli diede grande rilievo» (2005: 75-76).

Nel febbraio del 1949, poco dopo la 'liberazione' di Beijing (Pechino), conquistata vincendo la resistenza dell'esercito di Chiang Kai-shek, Derk Bodde, un giovane studioso americano residente in Cina, assistette alla grande parata che celebrava quella vittoria. Rimase stupefatto nel vedere come una danza tradizionale di origine contadina come lo *Yangge* fosse «danzata all'unisono da grandi gruppi» e fosse diventata estremamente popolare tra i cittadini di una grande città. Tutto ciò gli sembrò, scrisse nel suo diario, «il risultato dell'enfasi che il Comunismo dava all'arte folclorica» (Bodde in Hung 2005: 85). Ma è il danzatore di *Yangge* e funzionario di partito Gaotang Rong a sintetizzare al meglio la perfetta sintonia che molti avvertivano alla fine degli anni Quaranta tra il movimento di avanzata comunista, di natura militare e popolare, e il passo e il ritmo gioioso di quella danza contadina legata ai rituali di fertilità della terra. Usava dire Gaotang Rong: «Là dove c'è Liberazione, là c'è *Yangge*» (*ibidem*). Questa enfasi sull'arte contadina era anche funzionale alla diffusione del culto della personalità di Mao perché, come scrive Chang-tai Hung, docente di *asian studies* negli Stati Uniti e in Cina, «essa dimostrava la giustezza della sua linea politica: dobbiamo imparare dalle masse» (*ibidem*). Era questa infatti la direzione che il *leader* comunista aveva chiaramente fissato nei suoi *Discorsi* del 1942 quando, ancora arroccato nella piccola Yenan, aveva spinto gli artisti rivoluzionari a 'rettificare' la loro condotta e andare in mezzo al popolo per conoscerne la cultura e i bisogni profondi perché «il primo dovere dei lavoratori della letteratura e delle arti è comprendere e conoscere a fondo il popolo» (Mao 1968: 5).

Dopo il 1942 l'Accademia delle Arti divenne una vera e propria fucina teatrale rivoluzionaria nel senso però indicato da Mao: il 'piccolo collegio' adesso doveva aprirsi al 'grande col-

legio', vale a dire al mondo delle masse. Prima del Movimento di rettifica il nuovo nelle arti dello spettacolo era stato il teatro di parola. Il teatro dei moderni drammaturghi come Cao Yu (1910-1996) o dei classici del realismo russo come Čechov e Gogol' era considerato antitradizionale e innovativo, lontano non solo ideologicamente ma anche nella forma da ciò che James Brandon ha definito il «modello teatrale asiatico» dove «la musica e la danza attraggono il nostro senso di bellezza con un'intensità a cui nessun dramma parlato può arrivare» (Brandon 1967: 125). Un modello tradizionale comunque davvero resistente alla forma drammatica occidentale. Così almeno dovette constatare il direttore dell'Accademia delle Arti Geng Zhang, insegnante di 'teatro parlato' (*Huaju*) che scrisse:

Fare spettacoli per gli operai, i soldati e i contadini voleva dire esibirsi soprattutto per questi ultimi perché essi erano la stragrande maggioranza. Sorgeva così un grosso problema: ai contadini non piaceva il teatro parlato [...] preferivano il teatro cantato e le opere locali (Geng in Zheng 2018: 92).

La trasformazione 'artigianale' – per usare la terminologia di Chang-tai Hung – della danza *Yangge* tradizionale nello *Xin Yangge* o Nuovo *Yangge* prese le mosse in realtà al di fuori dell'Accademia delle Arti, nelle campagne intorno a Yenan, all'interno quindi del suo contesto rurale originario. Prima di essere 'ri-usato' nel laboratorio intellettuale del Partito comunista, ormai ripulito da spinte borghesi e filo-occidentali, lo *Yangge* fu utilizzato infatti come uno strumento di lotta politica contadina. È importante sottolineare a questo punto il fatto che Mao e i *leaders* a lui più vicini trovarono nella vita culturale delle campagne spunti ed esempi concreti su cui costruire l'idea di una cultura di massa popolare da contrapporre a quella urbana e corrotta del nemico Chiang Kai-shek e degli invasori giapponesi. Yenan era nella propaganda del PCC l'opposto di Shanghai, la capitale del vizio, simbolo dell'umiliazione che le potenze coloniali avevano inflitto alla civiltà cinese. Alla fine degli anni Trenta alcuni artisti di *troupes* locali contadine di *Yangge* cominciarono ad inserire nelle canzoni che accompagnavano la danza, spesso rappresentata davanti i templi dei vil-

aggi, *slogans* e frasi inneggianti al PCC e all'Armata Rossa. Fu in questo contesto che si incominciò a sperimentare una delle tendenze principali che avrebbero caratterizzato il Nuovo *Yangge* dell'Accademia delle Arti, quella legata allo sviluppo – a partire dalle interpolazioni cantate – di una vera e propria drammaturgia che avrebbe di lì a poco trasformato dall'interno la stessa struttura coreutica della danza facendo leva su un immaginario non più mitico-religioso ma anzi proiettato, all'opposto, verso la sua distruzione. Paradossalmente, la potenza anti-tradizionale posseduta dalla parola drammatica moderna (in grado di descrivere in maniera anticonvenzionale i conflitti presenti nella società) si unì nel Nuovo *Yangge* al gusto e al piacere per la musica, il canto e la danza di quello stesso pubblico popolare che aveva respinto come 'noiosi' i tentativi 'alti' di autori cinesi che si erano ispirati ai grandi della moderna drammaturgia occidentale, a Gogol', Čechov, Ibsen (Hung 1994: 255).

Dentro l'Accademia delle Arti lo *Yangge* assunse dopo il 1942 una struttura decisamente moderna e prese il nome di *Douzheng Yangge*, 'Yangge di lotta'.



Fig. 1 *Yangge*.



Fig. 2 *Yangge*.

Gli artisti dell'Accademia lo contrapposero allo *Yangge* tradizionale, considerato 'adulatore', asservito al potere feudale. La figura principale, protagonista della danza rituale, il danzatore-leader chiamato *santou*, dal nome dell'ombrellino utilizzato durante la danza, che guidava nei villaggi un numero di danzatori che poteva arrivare sino alle cento unità, venne sostituito da un danzatore che impugnava adesso la falce; i *clowns* e le figure comiche e carnevalesche legate ai riti di fertilità vennero eliminate «perché profanavano l'immagine del popolo» (*ibidem*), la gestualità che alludeva all'erotismo, le danze d'amore (le parti femminili erano tradizionalmente danzate da uomini come nell'Opera cinese) vennero abolite a favore di scene vigorose che mostravano il coraggio militare e il patriottismo; ai personaggi fantastici delle leggende e dei miti locali o della vita quotidiana contadina, come per esempio il sensale, vennero preferiti quelli in costume moderno di operai, contadini, studenti, soldati, donne e bambini. Furono inventate nuove figure coreografiche come quella della stella a cinque punte, simbolo del PCC. La musica con tamburi e *gong* manteneva l'atmosfera allegra e piacevole dello spettacolo tradizionale che comunque restava il modello da imitare e ovviamente trasformare. Proprio a questo scopo vennero invitati all'Accademia i maestri di danza di villaggio per insegnare i movimenti e i canti – ma anche le modalità d'improvvisazione – ai professori e agli studenti che sarebbero andati a formare le compagnie professioniste e dilettanti del Nuovo *Yangge*. Vi fu così un vero e proprio passaggio di conoscenze secondo il principio tradizionale asiatico della trasmissione orale, diretta, da corpo a corpo.



Fig. 3 Spettacolo di Yanggeju. *Fratello e sorella vanno a bonificare la terra* (*Xiongmei kaihuang*).

Il fine propagandistico dell'attività dell'Accademia delle Arti imponeva una forte revisione dei canovacci dello *Yangge* contadino. Qui il passaggio dalla tradizione orale al sistema della scrittura fu determinante per il processo di formalizzazione teatrale di un rituale danzato privo fin

qui di una drammaturgia scritta. Tra il 1942 e il 1945 furono scritti ben centosessantanove copioni (Zheng 2018: 99) e il Nuovo *Yangge* divenne un vero e proprio genere di teatro parlato, cantato e danzato nel solco della tradizione del 'modello asiatico'. Questa fu la chiave principale del suo successo di pubblico. L'ampliamento delle piccole recite (*xiaochang*) per lo più burlesche già presenti in alcune forme di *Yangge* tradizionale fu il primo passo verso la scrittura drammaturgica, la composizione cioè di veri e propri testi per i *Yanggeju* ('*Yangge* drammatici'). I soggetti abbandonarono le atmosfere da festa contadina e, mantenendone la vivacità ritmo-musicale e danzante, slittarono verso *topoi* che si ispiravano ad episodi reali di guerra o all'eroismo della gente comune impegnata nella quotidiana lotta per il progresso della condizione delle classi subalterne. I testi erano scritti da drammaturghi ma anche da attori-autori, gli intellettuali cioè delle scuole teatrali comuniste; la musica originale veniva commissionata a musicisti dell'Accademia o di altre scuole di partito. Tra i drammi *Yangge* più famosi vi fu quello che può essere considerato il prototipo dello *Yanggeju*, cioè *Fratello e sorella vanno a bonificare la terra* (*Xiongmei kaihuang*), scritto da Dahua Wang, Bo Li e Lu You, che conteneva il famoso slogan rivolto dal giovane fratello alla sorella: «Tutti possono essere eroi, basta più forza nel lavoro!» e la risposta cantata della sorella: «Impariamo dai lavoratori-eroi» (*ibidem*: 104). Il soggetto fu tratto da una storia vera pubblicata su un quotidiano locale e lo spettacolo debuttò nel febbraio del 1943. Fu il primo grande successo popolare di uno spettacolo 'nuovo' prodotto dall'Accademia di Yenan; esso arrivò ad avere per una sola recita anche più di ventimila spettatori. La *troupe* di attori-danzatori che partì in *tournée* alla volta dei vasti territori dell'interno controllati dal PCC era composta da centocinquanta artisti, un numero di gran lunga superiore a quello delle piccole compagnie tradizionali contadine che raramente arrivavano a venti unità.



Fig. 4 Manifesto per la celebrazione del Giorno della Repubblica Popolare Cinese. 1950.

Chang-tai Hung, che analizza il Nuovo *Yangge* nel suo momento apicale, quello delle grandi parate nelle strade e nelle piazze delle metropoli cinesi ‘liberate’ dall’Armata Rossa di Mao, alla fine degli anni Quaranta, ne sottolinea la straordinaria capacità di «narrare la storia attraverso il movimento ritmico» (Hung 2005: 82). A questa altezza cronologica, terminata la guerra civile, raggiunta la vittoria comunista, la natura contadina e ceremoniale dello *Yangge* – che era servita a fare proseliti nelle campagne e che aveva richiesto un grosso lavoro artigianale per avvicinare lo *Yangge* all’Opera cinese – sembra adesso poter riaffiorare nuovamente nelle parate metropolitane della grande festa comunista. Il Nuovo *Yangge*, arrivato al suo culmine, che sarà poi anche l’inizio del suo declino, ritrova in pieno in queste maestose celebrazioni di massa la sua funzione originaria anche se in un contesto diverso, solo apparentemente desacralizzato. Nella festa urbana, laica e rivoluzionaria, gli aspetti ritmico-visivi, la danza in primo luogo, tornano a prevalere – come elementi di gioco ceremoniale e manifestazione di forza e grazia – sul realismo storico e sulla rappresentazione epico-drammatica della lotta comunista che è diventata nel frattempo mitologema, archetipo, un senso che ormai si vuole – il PCC vuole – acquisito per sempre. Più che narrare la storia, il ‘movimento ritmico’ dello *Yangge*, che coinvolge migliaia di *performers* nelle piazze, ci sembra allora celebrare e danzare i miti della nuova ‘religione’ comunista. Come nota Chang-tai Hung il ‘grande *Yangge*’, quello delle parate e delle manifestazioni di Partito negli *auditorii* cittadini, semplifica le tecniche di danza individuali a favore delle figurazioni coreografiche di gruppo. Scrive:

Una ricerca ci rivela che c’erano più di trecento figure di danza nello *Yangge* del nord della provincia di Shaanxi [dove si trova Yenan] ma i danzatori di *Yangge* urbano all’inizio degli anni Cinquanta danzavano soltanto quelle più semplici come i movimenti a spirale e le processioni serpentine [...] la forza dello *Yangge* urbano come simbolo politico dei primi anni della Repubblica Popolare Comunista risiedeva nella sua semplicità e nella sua visibilità (*ibidem*: 85).

La Vittoria del Popolo e la Costruzione della Madrepatria, danzato nel 1950 da centocinquanta allievi dell’Accademia Teatrale Centrale di Pechino in piazza Tienanmen di fronte a ottantacinquemila spettatori, rappresentò un tentativo di migliorare il livello artistico del Nuovo *Yangge* urbano ma a prevalere ancora una volta fu la forza esteriore delle immagini di massa create dal movimento dei cori dei danzatori. Riportiamo la lunga ma efficace descrizione che ce ne fa lo studioso cino-americano:

Il focus del *musical*³ era una novità: la costruzione di una nazione socialista. La danza dei soldati aprì lo spettacolo con il tema della difesa della nazione. I danzatori, in differenti formazioni con vari addobbi miliari, raffiguravano il valore e la tenacia dei soldati. Seguiva una danza contadina interpretata da quaranta studentesse che mostravano immagini positive del lavoro agricolo e dell’allevamento all’interno di una fattoria collettiva. Esse sventolavano il prodotto della mietitura (forse il grano), annunciando orgogliosamente un raccolto straordinario. Dopo fu la volta della danza degli operai in cui i danzatori rappresentavano la determinazione a gettare solide basi per la nascita dell’industria pesante cinese. Usando attrezzi di scena come ruote dentate i loro movimenti mimavano un’industria in piena attività. Formando una piramide umana, i danzatori davano l’idea di uno stabilimento industriale freneticamente attivo. Il finale del *musical* era costituito da un’impressionante danza di gruppo che prendeva la forma di una serie di cerchi concentrici con i soldati nel cerchio più esterno, le contadine in quello intermedio e gli operai al centro. La configurazione era spaziale e simbolica: l’Esercito di Liberazione Popolare difendeva i confini, i contadini coltivavano la terra nelle immense campagne e gli operai lavoravano nei plessi industriali urbani di recente sviluppo (*ibidem*: 93).

Si tratta, è quasi superfluo annotarlo, di celebrazioni di massa cui i totalitarismi del secolo scorso ci hanno purtroppo abituato. Come negli esempi europei e sovietici, la creazione e il controllo di un corpo-massa rivestì un ruolo strategico fondamentale nella costruzione di un sistema sociale totalizzante. E la danza con i suoi valori plastici e ritmici divenne anche in Cina – grazie anche a una lunga tradizione coreutica adesso riscoperta – uno strumento di consenso e di controllo, soprattutto attraverso la sua grammatica performativa, l’induzione suadente a partecipare al grande spettacolo collettivo della festa della rivoluzione. Scrive ancora Chang-tai Hung: «A livello emotivo i partecipanti potevano rivivere l’impulso rivoluzionario e gioire dei frutti della vittoria» (*ibidem*: 91). Fare e guardare danza rientrava così in un unico circuito di esperienza, quello dell’incorporazione

ISSN 2421-2679



dei valori della rivoluzione. Non vi era una netta distinzione tra le due sfere perché lo *Yangge* era in quegli anni utilizzato dal Partito nell'esercito, nelle fabbriche e nelle campagne, come una buona pratica per coinvolgere i soggetti nel processo rivoluzionario.

Zhongguo gudianwu: l'invenzione della danza classica cinese

L'interesse per la pratica della danza come educazione corporea e come rappresentazione coreografata di una nuova e forte identità nazionale cinese, condusse negli anni Cinquanta ad un superamento dell'esperimento del Nuovo *Yangge* che si esaurì insieme al venir meno della sua funzione di spettacolo agit-prop e di celebrazione del mito di Fondazione della Repubblica comunista. Non che fosse venuto meno «l'uso strumentale maoista del corpo come strumento della rivoluzione» (Brownell 2009: 36) ma la rappresentazione della forza del corpo ribelle e patriottico, il corpo-massa dei contadini (con le loro antiche danze), lasciava il campo alla costruzione di modelli urbani e industriali di forza e virtuosismo forgiati sull'esempio socialista dell'alleato sovietico. Già nel 1949 Mao aveva annunciato il trasferimento del 'baricentro' del PCC dalle campagne alle città (Hung 2005: 96). L'idea di un corpo moderno efficiente, di un corpo-macchina, di un corpo-operaio, regolato e diretto da rigorosi principi produttivi – i cui manufatti nelle arti performative erano gli spettacoli, veri e propri oggetti ideologici – l'idea del corpo stesso, individuale e sociale, come campo di esperienza del nuovo, e insieme immagine e metafora del 'Grande Balzo produttivo in avanti', divenne un'alternativa materialista alla visione tradizionale del corpo basata sui principi dell'armonia degli opposti (*yin* e *yang*), dell'energia circolare sottile e interna (*qi*), dell'unità spirituale di corpo-vita-mente (*shenti*).



Fig. 5 Dai Ailian durante una lezione alle operaie di una fabbrica.

Scrive Colin Mackerras in *The Performing Arts in Contemporary China* a proposito del primo periodo della Repubblica Popolare, quello tra il 1953 e il 1957: «La cooperazione con l'Unione Sovietica [...] dimostrò chiaramente l'aderenza della Cina al modello sovietico di sviluppo economico. Massima enfasi fu data all'industria pesante e all'industria in generale la cui crescita fu in questi anni velocissima» (2005: 13).

Non è quindi un caso che all'indomani della vittoria del 1949, la politica culturale del PCC – intenzionata ad investire ancora sulla danza (*wu*) e sulla cultura del corpo (*shenti wenhua*) – puntasse adesso alla creazione di un super-genere, una danza cinese nazionale attingendo al modello del balletto classico sovietico. Questo appariva come una macchina teatrale perfetta per efficacia estetica ed ideologica. Il nuovo genere di danza nazionale – universale rispetto alle tradizioni locali che vi sarebbero in parte confluite – venne chiamato *Zhongguo gudianwu* ('danza classica cinese'). Esso fu concepito innanzitutto come un modo di danzare fortemente identitario al di là dei localismi – e per questo 'classico', universalmente cinese – fondato su moderne basi pedagogiche e tecniche 'scientifiche', su una formula produttivo-organizzativa cittadina, su una coreografia complessa ma soprattutto legata ad una drammaturgia muta dell'azione danzata: caratteristiche queste tutte ben presenti nel balletto classico sovietico. Va ricordato che i nuovi drammi danzati *Yangge*, i *Yanggeju*, contenevano dialoghi e canzoni cantate dai danzatori secondo uno schema che ricalcava quello dell'Opera cinese. Si trattava adesso di creare una forma di danza teatrale che utilizzasse per esprimersi il solo linguaggio del movimento e della mimica e che si andasse a collocare quindi con una sua sfera autonoma dentro la scena popolare urbana post-coloniale. Qui erano già presenti i modelli alti del teatro parlato (*Huaju*) di ispirazione occidentale e quello dello *Xiqu*, l'Opera cinese.

A partire dai primi anni Cinquanta il processo di 'invenzione' della danza classica cinese fu apertamente sponsorizzato dal Ministero della cultura che creò a questo scopo un vero e proprio laboratorio coreutico presso la Scuola

di danza di Beijing (in seguito nel 1978 rinominata Accademia di danza). La fondazione della Scuola nel 1954 suggeriva un passaggio cruciale, il riconoscimento istituzionale della danza come un'arte autonoma, un'acquisizione questa tutta novecentesca a cui avevano fortemente contribuito con il loro instancabile lavoro due coreografi pionieri che si erano formati fuori dalla Cina e che vi erano ritornati per contribuire con la danza alla lotta di liberazione intrapresa dal Partito comunista. I due artisti erano Wu Xiaobang (1906-1995) e Dai Ailian (1916-2006).

Il primo, che si era formato in Giappone alla scuola di Takaya Eguchi, allievo di Mary Wigman, rimase sempre estraneo ad influenze ballettistiche; Dai Ailian invece fu determinante per l'introduzione del balletto classico in Cina. Nata a Trinidad da una famiglia di emigrati, Dai Ailian si trasferì in Cina negli anni Quaranta. Di formazione ballettistica, si era perfezionata a Londra studiando balletto con Margaret Craske, erede di Cecchetti, ma aveva anche seguito i corsi di danza moderna a Dartington apprendendo la *Labanotation*. In Cina aderì alla politica culturale comunista dedicandosi allo studio e al *revival* delle danze folcloriche. Il suo lavoro si concentrava sulla possibilità di innestare elementi di balletto classico nelle antiche danze popolari cinesi per aumentarne, per esempio con l'uso degli *épaulements*, le possibilità plastiche tridimensionali. Dai Ailan fu nominata direttore della Scuola di danza di Beijing nel 1954. Scrive Richard Glasstone, danzatore e biografo di Dai Ailan:

Dalla metà degli anni Cinquanta il *training* degli studenti della Scuola di danza di Beijing [...] doveva essere supervisionato dai maestri di ballo russo-sovietici. Una delle ragioni che stavano alla base del programma non proprio ortodosso e accelerato con cui i primi studenti dell'Accademia furono allenati era senza dubbio legato al fatto che i due governi cinese e russo erano parimente ansiosi di vedere i rapidi risultati della nuova e comune avventura ballettistica. 'Quanto tempo vi serve ancora per essere pronti per uno spettacolo del *Lago dei cigni*?' aveva chiesto ai danzatori cinesi il capo del governo Zou Enlai (Glasstone 2007: 48).

Era quello stesso Zou Enlai che, secondo Chang-tai Hung, in piena guerra civile, nel 1945, aveva invogliato Dai Ailian ad avvicinarsi

al Nuovo Yangge invitandola, insieme ad altri artisti e intellettuali, ad una serie di spettacoli organizzati dal quotidiano *Nuova Cina*; in quell'occasione Dai Ailian avrebbe imparato la danza direttamente da Zou Enlai, già allora importante *leader* comunista (Hung 2005: 84). La passione per *Il Lago di Cigni* di Zou Enlai negli anni Cinquanta è soltanto un esempio della fascinazione dei vertici comunisti nei riguardi del balletto classico sovietico percepito come un genere moderno di arte nazionale e popolare. In questa chiave esso divenne un modello per le neonate compagnie di 'balletto cinese' o *Baleiwu* – le più famose si trovavano a Beijing, Shanghai, Tianjin – che non soltanto si dedicavano alla riproduzione dei classici russi (*Lago dei Cigni*, *Giselle*, *il Corsaro*, ecc.) ma cominciavano a creare anche un nuovo repertorio cinese su libretti, musiche e coreografie originali. Tra queste opere di balletto cinese danzato sulle punte, utilizzando le cinque posizioni di base dei piedi, i *ports de bras*, i tutù bianchi insieme ai costumi storici o fantastici cinesi, vi erano titoli come *La colomba della Pace*, *Sirena*, *Il sacrificio del Nuovo Anno*.



Fig. 6 Dai Ailian insegnando il metodo Cecchetti all'Accademia di danza di Pechino, 1965.

Il balletto sovietico fu anche l'ispiratore di un tentativo coreografico più ardito e ambizioso – ma che si è rivelato poi storicamente vincente sino ai giorni d'oggi – quello cioè dell'invenzione di un genere autoctono di danza teatrale nazionale. La *Zhongguo gudianwu* o 'danza classica cinese', come abbiamo già accennato, doveva riuscire ad esprimere una qualità radicale, essenziale, una 'cinesità' da manifestare e celebrare come ideale estetico comune a tutta la Cina. Con la *Zhongguo gudianwu* le organizzazioni governative di danza (scuole e compagnie) tentarono di fissare un codice ufficiale dello stile coreografico cinese. Si trattava di ricollegarsi da una prospettiva nazionalista ad una tradizione della danza teatrale scomparsa molti secoli prima. Come scrive Kefen Wang, il più autorevole storico della danza cinese:

ISSN 2421-2679

Con il collasso finale della corte imperiale della dinastia Tang [all'inizio del X sec. d.C.] la danza come forma di arte performativa indipendente gradualmente passò da un periodo di grande prosperità ad uno di declino [...] molte forme codificate di danza delle dinastie precedenti andarono perdute per sempre (Wang 2004: 272).

Fu così necessario riallacciare un legame con una ‘tradizione interrotta’ nella convinzione come scrisse Ye Ning, allieva di Dai Ailain e principale artefice negli anni Cinquanta di quest’opera di restauro comportamentale, che «il classico non scompare insieme alla fine del suo periodo storico ma si trasmette alle future generazioni diventando preziosa eredità» (Ye in Wilcox 2012: 215).

Alcuni teorici e sostenitori della danza classica cinese – come recentemente Ya Su – hanno anche chiamato in causa a questo proposito concetti forti – non molto lontani da un’ideologia della razza – come quello per esempio dell’esistenza di «una psicologia culturale [...] radicata nel sangue e nella mente di ogni cinese, acquisita in maniera innata e riprodotta attraverso il passaggio generazionale» (*ibidem*). Come ricorda la ricercatrice americana Emily Wilcox in un suo saggio sulla danza contemporanea cinese:

Il problema della Cinesità è emerso da una particolare storia che riguarda la riflessività culturale e le preoccupazioni nazionaliste all’inizio del XX secolo che portò i danzatori cinesi, come gli artisti di altri campi, a sentire che fosse importante sviluppare una forma nazionale di danza specificatamente cinese (*ibidem*: 213).

Dal punto di vista della storiografia post-coloniale, che pone al centro delle sue analisi i processi di costruzione e di ricostruzione delle identità nazionali durante e dopo la lotta per l’indipendenza dei popoli extra-occidentali, l’atteggiamento di Mao verso la danza, segnato sin dall’inizio dalla preoccupazione di non perdere il legame con l’eredità culturale cinese, appare meno paradossale e contraddittorio rispetto alla sua ideologia rivoluzionaria. In effetti, come fin qui egli aveva incoraggiato la riforma dello spettacolo contadino e delle tradizioni performative locali, adesso, alla soglia degli anni Cinquanta, favoriva addirittura il neoclassicismo coreutico di origine imperiale perché autenticamente cinese.

Corpi asiatici. Il modello del balletto sovietico

Il balletto sovietico funzionò, secondo la Wilcox, come un ‘modello disciplinare’ per la ricostruzione della danza classica cinese perché vi era la consapevolezza storica che la disciplina della danza in Cina come arte nazionale fosse scomparsa. La Nuova Cina aveva bisogno di una



Nuova Danza. Il problema però a differenza del *baliewu* o balletto cinese non era quello di acquisire *tout-court* il codice classico occidentale ma di usarlo in funzione della creazione di qualcosa di originale. Il *Zhongguo gudianwu*, la danza classica cinese, nacque come *jiehi*, un’integrazione tra il repertorio di danze dell’Opera cinese (*Xiqu*), delle arti marziali tradizionali (*Wushu*) e del balletto sovietico. L’Opera costituì la riserva aurea della danza classica. I primi maestri di *Zhongguo gudianwu* hanno sempre sostenuto che lo *Xiqu* aveva ereditato la tradizione delle danze di corte; inoltre in quanto tradizione vivente, come disse il maestro Jin Tao, «poteva essere visto, toccato e studiato» (*ibidem*: 222). Estrarre dall’Opera la danza divenne così uno dei compiti del balletto classico cinese. Sul sistema di integrazione delle diverse tradizioni performative è significativa la testimonianza di Peiying Wang, che fu docente della Accademia di danza di Beijing:

All’inizio si adottò l’Opera cinese tradizionale dove la chiave di movimento sono le arti marziali. Immagini di danze classiche furono trovate in documenti storici e il loro movimento fu ricreato, re-immaginato attraverso la realtà cinestetica dei movimenti dell’Opera cinese e delle arti marziali. Dopo per sviluppare ancor di più la forma classica si incorporò il *training* del balletto. Il *training* di danza nell’Opera si focalizza sulla forza e la flessibilità richieste per le acrobazie. Il *training* del balletto è più scientifico, si focalizza sullo studio cinesiologico; per esempio nel balletto il corpo è gradualmente riscaldato prima di sviluppare gli esercizi che allennano i gruppi di muscoli specifici necessari per la danza (Shih-Ming Li – Frederiksen 2016: 45).

La constatazione della mancanza di un *training* cinese specifico per la danza, la difficoltà di adattare le tecniche dell’Opera cinese, la presenza nella Scuola di Beijing di un autorevolissimo gruppo di maestri di ballo sovietici (tra cui Pyotr Gusev del Kirov, Viktor Tsaplin del Bol’soj) con la loro sperimentatissima tecnica Vaganova, il desiderio di utilizzare uno stile mimico ‘naturale’ per l’espressione delle emozioni dei personaggi (un punto di forza dell’estetica realista socialista): furono questi tutti elementi che, uniti a ragioni diplomatiche e politiche, determinarono la vittoria del ‘modello disciplinare’ sovietico su altre

tendenze forse più radicali e rivoluzionarie. Esse, spesso marginalizzate o censurate, erano comunque presenti nel panorama degli anni Cinquanta della nuova danza di Beijing. Vedi, per esempio, oltre al già citato Wu Xiaobang, il caso emblematico di Sun Ying, artista contrario in maniera risoluta all'uso del balletto classico per la creazione di una danza prettamente cinese che fu accusato di revisionismo e riabilitato soltanto in epoca post-maoista.

Furono diversi gli esponenti dell'*establishment* della danza classica cinese che teorizzarono in quegli anni il carattere «scientifico e sistematico» (Wilcox 2012: 223) del metodo di apprendimento del balletto sovietico rispetto ai risultati non soddisfacenti ottenuti lavorando con i maestri dell'Opera cinese. Qui, come sosteneva Ye Ning, la tecnica di danza «deve essere staccata da *chang, zuo, nian, da* (il canto, l'azione, il parlato, i combattimenti) per sviluppare gradualmente un metodo di training per la danza» (Ye in *ibidem*). Commenta Wilcox: «[Per Ye Ning] la danza è sentita come qualcosa di abbastanza distinto dallo *Xiqu*, con bisogni e caratteristiche intrinseche differenti» (*ibidem*). Ma l'insistenza del discorso sulla presunta scientificità della tecnica ballistica classica non è nostro avviso, come sostiene la Wilcox, soltanto il frutto di uno sguardo sull'Opera distorto a causa dell'autorevole presenza in Cina dei maestri di ballo sovietici. Quello scetticismo verso l'utilità dell'Opera sottende un discorso più complesso che riguarda la cultura del corpo che il balletto sovietico incarna e in cui si riconosce la presenza di una forza e di un pensiero dell'oggi. Quel tipo di corpo, classico e moderno insieme, si prestava di più di quello tradizionale dello *Xiqu* a forgiare nel danzatore l'esperienza (da proiettare cinestesicamente sul pubblico) della forza e della potenza presenti nel carattere nazionale, qualità necessarie a far fronte ai conflitti domestici e internazionali dell'epoca. La costruzione della 'cinesità' in danza si connette all'idea di una corporeità non ripiegata sul passato ma dinamicamente aperta al mondo, al futuro, alla storia. Questa costruzione identitaria che la danza mette in gioco performandola, non può non rapportarsi ad un Altro da sé, ad uno sguardo esterno che è anche un fantasma interno. Nel caso cinese, come scrive Susan Brownell in un saggio pubblicato in *The Body in*

Asia, si tratta di presenze e fantasmi coloniali (2009: 23-39). La costruzione culturale del corpo nella Nuova Cina di Mao, all'indomani della conquista del potere, si riallaccia secondo l'analisi della Brownell – che si rifa alle teorie di Edward Said sull'Orientalismo – alla necessità di contrastare l'immagine della passività e della debolezza del carattere cinese che fu imposta all'inizio del XX secolo dai colonizzatori europei e dai giapponesi. La diffusione massiva dell'oppio, le ripetute sconfitte militari, la piaga del millenario e pesante apparato burocratico imperiale, avevano contribuito a formare lo stereotipo culturale di un 'popolo letargico', non competitivo, dominato dall'attivismo commerciale delle potenze occidentali e dal militarismo aggressivo del Giappone. Cancellare la fama che in epoca coloniale aveva fatto dei cinesi gli 'uomini malati dell'Asia orientale' (*dongya bingfu*) fu, secondo Susan Brownell, una delle motivazioni di riscatto che animarono e armarono il patriottismo già prima di Mao, all'inizio del XX secolo.

L'educazione fisica occidentale – così distante dalle pratiche corporee tradizionali basate sul *qi* (l'energia spirituale del corpo) – fu introdotta nelle scuole cinesi già alla fine del XIX secolo con l'intento di rafforzare fisicamente e moralmente i giovani. Il movimento modernista e riformatore che portò nel maggio del 1919 ai moti studenteschi di Pechino era ispirato dalle idee di 'salvezza nazionale'. Anni prima, nel 1895, il filosofo cinese Yan Fu, traduttore delle opere di Darwin, Adam Smith, Herber Spencer, aveva scritto un saggio di ampia circolazione in cui indicava un nuovo modello pedagogico basato in ordine di importanza sulla forza fisica, l'intelligenza e la morale. 'Salvare il paese attraverso la forza fisica' in quegli anni di fermento democratico e liberale fu una parola d'ordine molto diffusa tra gli intellettuali progressisti e gli studenti universitari. Il comunismo e Mao si posero in una linea di continuità con questo sentimento di riscatto patriottico. Anche dopo la proclamazione della Repubblica Popolare Cinese l'idea di forza fisica e di prestanza militare, di coraggio e rettitudine morale, rimasero un elemento strutturale della costruzione identitaria del 'nuovo cinese'. Scrive la Brownell:

Dopo la presa del potere del Partito comunista, il primato del *tiyu* [l'educazione fisica occidentale e la ginnastica militare] fu cementificato dal famoso slogan coniato da Mao nel 1952: 'Sviluppare l'educazione fisica e gli sport, rafforzare i corpi fisici del popolo', divenne onnipresente nei manifesti collocati alle aperture degli eventi sportivi e sui muri delle palestre (*ibidem*: 35).

È in questo contesto storico-culturale più ampio che andrebbe quindi collocata la questione posta pocanzi sul tipo di scelte operate dai danzatori della Scuola di Beijing per creare nei loro laboratori coreutici la danza nazionale della Nuova Cina. Il modello di *training* corporeo del sistema sovietico, 'scientifico e sistematico', razionale e moderno, aggiungeva

ISSN 2421-2679

nuovo cemento alla pervasiva politica maoista della ‘disciplina corporea delle masse’ (*qunzhong tiyu*) come strumento di lotta e di controllo sociale.

Bibliografia

- Bowers, Fabion, *Theatre in the East. Asian Dance and Drama*, Thomas Nelson & Sons Ltd., New York 1956.
- Brandon, James, *Theatre in Southeast Asia*, Harvard University Press, Cambridge 1970.
- Brownell, Susan, “The Global Body cannot Ignore Asia”, *The Body in Asia*, Eds. Bryan S. Turner – Zheng Yangwen, New York/Oxford, Berghahn Books, 2009: 23-39.
- Delza, Sophia, *The Dance in the Chinese Theater*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. XVI, n. 4, June 1958: 437-452.
- Delza, Sophia, *The Dance-Arts in the People’s Republic of China: The Contemporary Scene*, «Asian Music», vol. V, n. 1, *Chinese Music Issue*, 1973: 28-39.
- Dong, Jiang, *Contemporary Chinese Dance*, New Star Press, Beijing 2007.
- Gao, Hua, *How the Red Sun Rose. The Origin and Development of the Yan'an Rectification Movement*, The Chinese University Press, Hong Kong 2018.
- Gerdes, Ellen V. P., “Yangge”: *The Moving History of a Chinese Folk Dance Form*, «Asian Theatre Journal», vol. XXV, n. 1, Spring 2008: 138-147.
- Glasstone, Richard, *The Story of Dai Ailian. Icon of Chinese folk dance and Pioneer of Chinese ballet*, Dance Book, Alton 2007.
- Hobsbawm, Eric J. – Ranger, Terence, *L’invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 2002.
- Hung, Chang-tai, *War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937-1945*, University of California Press, Berkeley 1994.
- Hung, Chang-tai, *The Dance of Revolution: Yangge in Beijing in the Early 1950s*, «The China Quarterly», n. 181, March 2005: 82-99.
- Hung, Chang-tai, *Mao’s Parade: State Spectacles in China in the 1950s*, «The China Quarterly», n. 190, June 2007: 411-431.
- Liu, Kang, *Popular Culture and the Culture of the Masses in Contemporary China*, «boundary 2», vol. XXIV, n. 3, *Postmodernism and China*, Autumn 1977: 99-122.
- Mackerras, Colin, *The Chinese Theatre in Modern Times. From 1840 to The Present day*, Thames and Hudson, London 1975.
- Mackerras, Colin, *The Performing Arts in Contemporary China*, Routledge, London and New York 1981, 2nd edition 2005.
- Mao, Zedong, *Discorsi alla Conferenza di Yenan sulla letteratura e l’arte*, Casa Editrice il Lingue Estere, Pechino 1968.
- Mei, Lan Fang, *My Life on the Stage*, ISTA, Roma 1986.
- Schechner, Richard, *La teoria della performance*, Bulzoni, Roma

1984.

Shih-Ming Li, Chang – Frederiksen, Lynn E., *Chinese Dance. In the Vast Land & Beyond*, Wesleyan University Press, Middletown 2016.

Wang, Kefen, *The History of Chinese Dance*, Foreign Language Press, Beijing 1985.

Wang, Kefen, *Zhongguo wudao fazhan shi* (Storia dello sviluppo della danza cinese), Renmin chubanshe, Shanghai 2004.

Wilcox, Emily, Han-Tang Zhongguo Gudianwu and the Problem of Chineseness in Contemporary Chinese Dance: Sixty Years of Creation and Controversy, «Asian Theatre Journal», n.1, Spring 2012: 206-232.

Zheng, Lu, Per una storia dello Yangge cinese: folklore, propaganda, spettacolo d’arte, tesi di dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo (ciclo XXX), Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Storia dell’arte e Spettacolo, 2017.

Zheng, Yangwen, “Women’s Revolution embodied in Mao Zedong Era Ballet”, *The Body in Asia*, Eds. Bryan S. Turner – Zheng Yangwen, New York/Oxford, Berghahn Books, 2009: 183-202.

Mao, Zedong, “Talks at the Yenan Forum on Literature and Art”, *Selected Works of Mao Tse-tung: Vol. III*, May 1942, https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-3/mswv3_08.htm, online (last accessed 10/9/2018).

Mao, Zedong, “The United Front in Cultural Work”, *Selected Works of Mao Tse-tung: Vol. III*, October 30, 1944, https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-3/mswv3_21.htm, online (last accessed 10/9/2018).

Notes

1 Tra le parentesi quadre indichiamo la traduzione delle parole (*plays and operas*) che si trovano in Mao 1942.

2 Lo Yangge (lett. ‘la canzone della semina’) è una danza contadina danzata all’aperto nelle campagne delle province del Nord della Cina. È una danza che mette assieme elementi di danza animista, costumi sgargianti, una musica frastornante, con il risultato di formare una miscela di movimenti ritmici pieni di colore. La danza in passato era associata ai rituali e alle celebrazioni del Nuovo Anno che avevano lo scopo di cacciare gli spiriti maligni e propiziare il nuovo raccolto (cfr. Hung 2005: 82).

3 Lascio, mettendola in corsivo, la parola utilizzata dall’autore che scrive in inglese.

Du 'corps' anatomique à la 'corporéité' nationale. La construction de la danse classique chinoise selon Ye Ning

Cyrielle Perilhon

Au début des années 1950 apparaît en République Populaire de Chine (RPC) la notion de 'danse classique chinoise' (*Zhongguo gudianwu* – désormais nommée *dcc*). L'idée alors développée est de construire un genre chorégraphique classique et national, distinct du ballet¹, à partir de la gestuelle du *xiqu*². Or le *xiqu* n'est pas appréhendé comme une catégorie de danse mais comme un genre en soi, qui, observé par le prisme des catégories 'occidentales', est une synthèse du chant, du théâtre, des arts martiaux et de la danse. L'institutionnalisation de pratiques relevant de la catégorie danse en Chine s'effectue avec l'aide de spécialistes soviétiques. Des pédagogues soviétiques vont ainsi accompagner le travail de recherche pédagogique qui mène à la construction de ce nouveau genre national qu'est la *dcc*. Au sein de l'Ecole de danse de Beijing, ouverte en 1954, ce passage de la non-danse du *xiqu* à la danse classique chinoise se structure alors à partir de l'expérience de l'enseignement et du format de représentation du ballet soviétique et appréhende le 'corps' du point de vue anatomique.

Dès l'été 1955, le président Mao lui-même commence à remettre en question l'application servile du modèle soviétique (Domenach – Richer 1987: 120-121). Ce rejet en RPC du «nihilisme» et de «l'adoration aveugle de l'étranger» se renforce avec la crise de la déstalinisation en 1956 (Fejtö 1973: 66-93). En mai 1956, Mao lance le slogan «Que cent fleurs s'épanouissent, que cent écoles rivalisent» (Domenach – Richer 1987: 124) qui ouvre une longue polémique

sur les formes nationales de la danse et de la musique (cf. par exemple Chen Yi 1956; Cheng Yun 1956; Fan Peng 1956). Le cœur de cette polémique est le constat que la création chorégraphique a donné naissance à des œuvres jugées 'ni chinoises, ni occidentales', une tendance qui perdure alors à faire une sorte de patchwork d'éléments identifiés comme chinois et d'autres identifiés comme étrangers, sans que ne soient mises en valeur les caractéristiques nationales chinoises. Ces réactions du milieu de la danse viennent appuyer l'appel à construire la théorie de la danse, lancé dès juillet 1954 par un article de Sun Jingchen dans la revue «Documents d'étude de la danse» («Wudao xuexi ziliao») qu'il dirige. La même année, l'association est reconfigurée en Association de recherche en art de la danse chinoise. A partir de 1955, elle édite une nouvelle revue: «Nouvelles de danse» («Wudao tongxun») qui sera remplacée par la revue «Danse» («Wudao») à partir de janvier 1958.

Cet article analyse la remise en question du modèle soviétique au sein du milieu chorégraphique chinois à travers les discours publiés dans ces premières revues spécialisées. Il s'inscrit dans le champ de l'histoire culturelle de la danse en Chine. L'historiographie chinoise (cf. par exemple Li – Gao – Zhu 2004 ; Wu 1993 et Che 2006) tend à proposer une approche téléologique, taisant, parfois complètement, une majeure partie des nombreux débats opérés dans ces revues de l'époque, voire occultent la contribution de certains de leurs anciens détracteurs. En Europe et aux États-Unis, les recherches dédiées à la danse en Chine dans la seconde moitié du XX^e siècle relèvent de l'anthropologie et lorsqu'elles proposent une mise en perspective historique, c'est en reprenant, à défaut, l'historiographie chinoise (Wilcox 2011), ou des travaux d'histoire portant sur d'autres formes artistiques (Graezer-Bideau 2012). Cet article permettra de montrer qu'à l'instar des pratiques artistiques en URSS (Robin 1986), les expérimentations furent diverses et les normes ne furent pas imposées explicitement du haut vers le bas, du pouvoir vers les artistes. Une première partie sera dédiée tout d'abord à l'appro-



priation du modèle soviétique dans les années 1953-1954, notamment avec l'ouverture de la première école nationale de danse. Nous montrerons ensuite comment dans ce contexte de la campagne des Cents Fleurs, des acteurs de la périphérie remettent en question l'usage de ce modèle central. La seconde partie sera dédiée aux recherches développées par Ye Ning, auparavant directrice du Groupe de recherche en pédagogie de la ddc de l'Ecole. En 1956, elle critique ouvertement le manque de temps et de considération accordées à la recherche, entraînant selon elle un phénomène de rejet des «caractéristiques spécifiques» (Ye 1956) à la danse chinoise à partir de connaissances tout aussi partielles des principes du mouvement du ballet, réduit à une dimension anatomique et appréhendé comme une 'technique' universelle. Dans un second article, Ye Ning analyse différentes pratiques d'arts martiaux chinois pour proposer un autre modèle de 'corps' en mouvement.

Le modèle soviétique (1953-1954)

Préfiguration académique de la ddc (1953-1954)

Début 1953, après trois années de défrichage et d'institutionnalisation de la danse, le Ministère de la Culture prend la décision d'ouvrir une école nationale de danse. Dans cette perspective, le Ministère invite Elena Oleg Sandrovna, enseignante à l'Académie de danse de Moscou. Celle-ci assiste aux entraînements suivis dans différentes troupes de danse à Beijing et valide la possibilité de créer une école spécialisée en Chine. Sandrovna accompagne ensuite la formation de formateurs à partir de février 1954 (Perilhon 2015: 117-128).

[Sandrovna] a été d'une grande aide pour les formateurs de la classe. Elle a aidé à fixer le programme pédagogique et la grille d'enseignement d'après l'expérience des écoles soviétiques et la situation spécifique de la Chine. En plus des cinq cours qu'elle donnait chaque jour, elle a aussi trouvé le temps d'assister le travail de recherche pédagogique, a présenté les expériences des écoles de danse soviétiques pour l'enseignement et les examens (Bo 1954).

En parallèle, sans qu'ils ne soient précisés dans les sources, des acteurs chinois effectuent une visite de l'école de danse de Moscou dont la formation est décrite à leur retour (Li 1954).

Les 46 apprentis-formateurs sont divisés en quatre groupes de recherche : ddc, danses folkloriques chinoises, ballet et danses de caractère. Le groupe de recherche en pédagogie de la ddc est dirigé par Ye Ning. Pendant l'été 1954, à la veille de la première rentrée, le groupe rédige la première méthode pédagogique. Celle-ci n'est malheureusement pas disponible dans les archives publiques, néanmoins,

l'introduction rédigée par Ye Ning a été reproduite dans un ouvrage d'histoire de la ddc à l'Ecole écrit par sa collaboratrice d'alors, Li Zhengyi (2004: 181-187; traduit dans Perilhon 2015: 632-641). Ce texte montre que leur travail a consisté à observer l'entraînement des acteurs de *xiqu*. Cette forme théâtrale synthétique est apparue à partir du XI^e siècle, absorbant et synthétisant différents genres artistiques. Selon les recherches menées dans les années 1950, la 'danse' ne s'est dès lors plus développée en tant que système autonome, seulement en tant qu'élément déterminé par son interaction avec les autres catégories synthétisées par le *xiqu*. Le *xiqu* des années 1950 est considéré comme le fossile vivant duquel extraire la morphologie finale qu'y aurait pris la danse classique au fil des siècles. Dans l'introduction à la *Méthode*, Ye Ning souligne la nécessité d'une part d'«arranger» (*zhengli*) les matériaux extraits, en faisant la part de l'essence et de la lie, sans préciser ce que signifie concrètement ce terme d'«arrangement». Elle considère que l'essence de la ddc se trouve dans la gestuelle du *xiqu*, mais qu'il faut effectuer un tri pour écarter les gestes théâtraux, qui représentent une action concrète, de ce qui relève de gestes dansés, qu'elle définit comme ayant un degré supérieur de cristallisation, c'est-à-dire plus abstraits. Ye Ning met en avant «la modulation particulièrement variée des attitudes et l'habileté des mains» ainsi qu'une «coordination des mains, des yeux et du corps». D'autre part, elle affirme la nécessité de «se baser sur les principes scientifiques de l'anatomie, la biologie et l'esthétique pour arranger et étudier un processus d'entraînement qui aille de la surface à la profondeur» (Ye 2004: 184). Cette nécessité est justifiée par un souci de maintenir en bonne santé le corps des danseurs puisqu'il constitue leur outil. Or, selon elle, l'entraînement de base des acteurs de *xiqu* hérite de méthodes de transmission débutant par des mouvements complexes et non respectueuses du corps, entraînant facilement des blessures. Mais la conception de l'entraînement ne doit pas se limiter à l'exécution d'un point de vue mécanique. Ye Ning insiste à plusieurs reprises sur cet aspect:

La danse est une activité artistique, même l'exercice de base le plus simple ou le plus vulgaire doit aussi exercer à la poétique [yunlù] tout en irriguant l'éducation aux émotions et à la beauté. Si l'entraînement ne se concentre pas sur les attitudes, les émotions et le rythme, alors cela devient du labeur physique mécanique (*ibidem*).

Ainsi, à la veille de la première rentrée, le groupe de recherche en pédagogie de la dcc montre une volonté de créer le genre dcc à partir de la construction d'un système d'enseignement qui se base sur l'extraction de la gestuelle du *xiqu* et s'intéresse également aux principes d'entraînement du corps à l'œuvre dans l'enseignement du ballet pour en tirer des leçons au service de la dcc. Néanmoins, le recrutement des élèves s'effectue selon le modèle des écoles soviétiques de ballet, en fonction des critères physiques notamment (taille, longueur des jambes, rotation des hanches, etc.) (Jin 2011; Wilcox 2011: 29, 130).

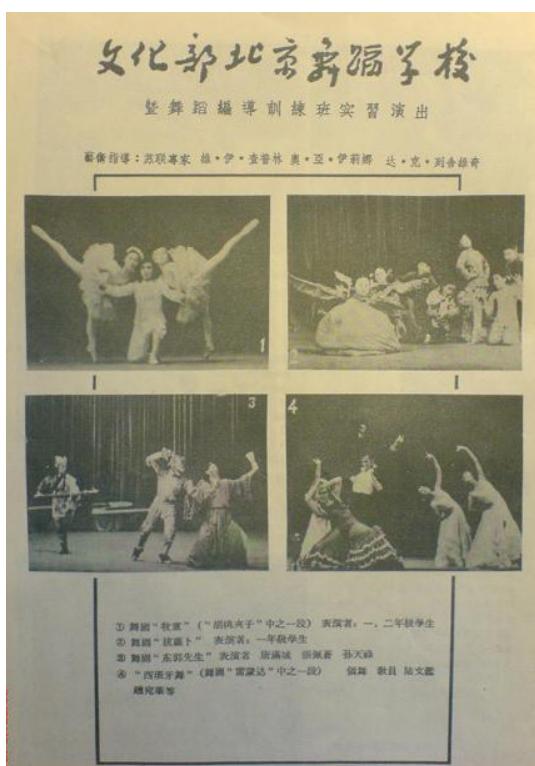


Fig. 1 Pleine page du «Journal du théâtre» [«*xiju bao*»], n. 8, 1956: 24, consacrée au gala de l'Ecole de danse de Beijing en juillet 1956. En haut à gauche: extrait du ballet Casse Noisette. En haut à droite: Arracher les carottes (danse enfantine). En bas à gauche: Maître Dong Guo (danse classique chinoise). En bas à droite: «danse espagnole», extrait du ballet Raymonda.

D'après Li Zhengyi (2004: 13-16), au sein de l'équipe pédagogique en dcc les expériences

menées et les méthodes variaient au début d'un enseignant à l'autre, entraînant une disparité des normes et une discontinuité d'un niveau au suivant. La cause principale identifiée à l'époque était les lacunes des formateurs en connaissances scientifiques. Ainsi, entre mars et août 1956, quinze réunions générales et dix en petits comités sont tenues à l'Ecole. Le groupe de recherche en pédagogie du ballet présente à leurs homologues de la dcc la structuration de l'enseignement du ballet et son aspect scientifique et systématique. En parallèle, les formateurs sont accompagnés de spécialistes en biologie et anatomie. Li Zhengyi affirme que l'efficacité de cette structuration, qui désormais se concentre sur les normes du ballet, était reconnue à l'époque. Elle reconnaît néanmoins que cela a amené les pédagogues à accorder une moindre importance à la «spécificité nationale» (Li – Gao – Zhu 2004: 16) de l'entraînement de base en dcc. C'est autour de cet aspect que naît justement une polémique dans laquelle des détracteurs extérieurs à l'Ecole se manifestent.

Polémique sur l'entraînement du danseur (1956)

Dès la première rentrée de l'Ecole, des élèves sont recrutés pour l'ensemble des six niveaux. Pour les classes les plus avancées, ce sont des danseurs de troupes provinciales et municipales qui sont sélectionnés. Jusqu'en 1957, tous les élèves étudient quatre genres distincts : ballet, danses de caractères européennes, dcc et danses folkloriques chinoises. Une fois diplômés, au bout d'une année seulement pour le dernier niveau, ces danseurs retournent dans leur institution d'origine où ils diffusent le modèle central produit par l'Ecole pour l'entraînement du danseur (Perilhon 2015: 246-250).

De nombreux articles publiés en 1956 par des membres de troupes provinciales révèlent un sentiment de tentative d'uniformisation par le haut en décalage complet avec la réalité des pratiques scéniques locales. C'est avant tout la hiérarchisation des genres qui est critiquée. Liu Hairu (1956) souligne que l'emploi du temps de l'Ecole accorde douze périodes de cours au ballet, neuf à la dcc, cinq aux danses de caractères européennes et trois aux danses folkloriques chinoises. De la sorte, quatre fois plus de temps est consacré à l'entraînement de base du ballet qu'aux danses folkloriques chinoises, alors que la plupart des troupes provinciales sont spécialisées dans la représentation de ces dernières.

Au niveau des troupes centrales spécialisées dans la création en dcc, Fang Yanqiu (1956) par exemple s'interroge également sur l'intérêt d'avoir repris plusieurs fois l'entraînement du danseur au premier niveau dans l'idée de respecter le déroulé de la *Méthode* de l'Ecole. Selon elle, le niveau global des danseurs de l'Opéra Central Expérimental a diminué et



Identifier l'essence des mouvements du *xiqu* (1956)

ISSN 2421-2679

la part des mouvements de dcc qu'ils sont amenés à exécuter sur scène a peu à peu diminué dans l'entraînement au profit de mouvements de ballet.

Dans un article signé du pseudonyme Confins, son auteur pointe deux raisons à l'origine de l'inconfort du danseur. La dispersion engendrée par le fait de s'entraîner à trop de genres différents tout d'abord ne permettrait pas de progression suffisante dans l'un ou l'autre. Par ailleurs, la malaise technique se double d'une impossibilité de saisir le 'style' de chacun des genres:

Le but de la formation en danse est de rendre le corps du danseur habile, qu'il puisse contrôler selon sa volonté chaque partie de son corps. Bien sûr cela est juste. Mais en même temps, le danseur sera façonné par les particularités des différentes leçons qui le forment. C'est-à-dire qu'il est influencé, comme un homme qui après avoir vécu longtemps en terre inconnue, ce qui n'était pas coutumier au départ le devient et lorsqu'il repart, il emporte avec lui ces coutumes inconnues en d'autres territoires. Tout comme une jeune fille qui après avoir longtemps exécuté la danse d'une ethnique, lorsqu'elle interprète la danse d'une autre ethnique, elle y mélangera sans s'en rendre compte les caractéristiques chorégraphiques dont elle est familière. Ce que l'on a appris ressort dans ce que l'on exprime (Bianjiang 1956).

Les auteurs de ces articles dénoncent l'idée sous-jacente que seule la technique du ballet serait 'sérieuse' tandis que les autres genres ne relèveraient pas d'une technique digne de ce nom pour un professionnel. Ils en appellent à expérimenter des méthodes d'entraînement aux genres de danses chinoises au même titre que celle du ballet, avec une prise de conscience que toute technique de danse doit être appréhendée d'un point de vue anthropologique.

C'est cette dimension que Ye Ning va désormais mettre au cœur de ses recherches sur la dcc, appréhendant, plus de dix ans avant l'anthropologue Joann Kealiinohomoku (1998), toutes les formes de danses, y compris le ballet, comme des danses ethniques.

Valoriser la dimension culturelle nationale de toute 'technique' (1956-1958)

Alors qu'elle dirigeait la première année le Groupe de recherche en pédagogie de la dcc, Ye Ning quitte l'école en 1955 pour mener des recherches au sein de l'Association Nationale des travailleurs de la danse. Son premier article en dehors du cadre de l'Ecole est publié en octobre 1956, soit trois mois après le renforcement du modèle du ballet soviétique comme trame de la construction de la dcc par ses anciens collègues.

Ye Ning identifie plusieurs problèmes entremêlés dans le processus de création de la dcc comme genre. Le premier fut le fait ne pas laisser le temps nécessaire à l'expérimentation. Elle impute cette tendance aux cadres du Parti rattachés aux institutions chorégraphiques, pressés d'obtenir des résultats. Elle précise alors le sens du terme d'"arrangement", qui est le but pratique du travail de recherche:

Si l'on prend en considération les deux caractères du terme arranger (*Zheng/li*), cela signifie ordonner, systématiser des éléments et des expériences confus et éparses. Ainsi il faut avant tout maîtriser les éléments, distinguer clairement la nature et les caractéristiques des éléments et expériences ainsi que leur source historique, pour alors pouvoir en trouver l'essence ou la lie. L'essence et la lie ne sont pas non plus repérables au premier coup d'œil. Dans l'essence se trouve également une part de lie, dans la lie existe encore une part d'essence, ainsi il faut mener une recherche comparative, approfondir encore et encore pour pouvoir ne pas rejeter d'un revers de la main de l'essence que l'on aurait pris pour de la lie. Cet esprit de recherche soigneuse et minutieuse s'unit à un positionnement et une attitude de protection et de respect de notre héritage national. Le travail d'arrangement de l'héritage à partir de l'examen, la recherche, l'analyse, la comparaison et la quête de la vérité est je pense l'attitude de l'arrangement et de la recherche scientifique (Ye 1956).

Ye Ning en appelle ainsi à également approfondir les recherches sur les œuvres de *xiqu* pour comprendre tout autant la dramaturgie que les techniques d'interprétation des personnages ou les méthodes de composition de la danse.

Le second problème fut la nécessité d'arranger une méthode destinée à l'enseignement dans le cadre d'une école, nationale, se devant une légitimité 'scientifique'. Ce cadre a entraîné le fait de débattre à partir de la notion de 'technique' (*jishu*). Selon elle, son usage a induit une approche purement mécanique du mouvement du corps dansant. Ye Ning critique ceux qui, partant de cette notion de 'technique', considèrent qu'il s'agit d'un ensemble de mouvements séparés ou de la capacité à sauter haut ou loin. Pour montrer

que la danse, selon elle, ne se limite pas à ces capacités, elle rappelle qu'un sportif pourra sauter encore plus haut et loin sans qu'il ne soit pour autant un danseur. Elle propose ainsi le recourt au terme de 'technique et méthode' (*jifa*), qu'elle emprunte au domaine de la peinture. Cette expression lui semble plus appropriée du fait qu'elle associe de manière intrinsèque l'idée de technique (*ji*) avec celle du style et des modes d'expressions (*fa*), que les recherches sur les œuvres justement permettraient d'identifier. Pour Ye Ning, l'usage du mot technique aurait été significatif de la tendance à ne considérer scientifiques que les normes du ballet, et ainsi dénaturer les principes esthétiques propres à la danse chinoise. Elle donne l'exemple des nombreux tours et rotations qui dans la danse chinoise s'effectuent avec une torsion et/ou une inclinaison du buste, en appui sur l'ensemble du pied ou passant de la demi-pointe au talon, ce qui constitue selon elle la spécificité de style:

Si on analyse par les phénomènes physiques, moins il y a de parties en contact avec le sol, moins il y a de frottements, plus les révolutions sont dynamiques et plus il est aisé de tourner. Nous devons comprendre ce genre de raisonnement, qui plus est, nous devons l'employer comme il convient. Cependant, si l'on part totalement de cette trame déterminée, considérant que se servir de la plante du pied pour tourner n'est pas scientifique car la surface de contact est large [...] en continuant dans cette logique alors seuls les tours exécutés sur la pointe seraient les plus scientifiques? (*Ibidem*)

Cet usage du terme de 'technique et méthode' permet à Ye Ning de rejeter la doxa du ballet comme technique universelle. Autrement dit, valoriser la dimension culturelle des genres chorégraphiques en les appréhendant comme 'techniques et méthodes' au lieu de simples 'techniques' rend impossible le fait d'accorder à l'une ou l'autre l'étiquette d'"universelle".

Cette expression donne ainsi à voir la nécessité de concevoir tout entraînement technique en lien avec l'esthétique spécifique au genre représenté par le danseur ainsi formé. Ye Ning critique le fait que certains acteurs chorégraphiques prenant le ballet pour modèle en sont venu à considérer que «la danse se pratique essentiellement par les jambes» (*ibidem*). Elle note qu'ils ont d'une part segmenté les

mouvements selon les parties du corps et d'autre part ajouté dans l'entraînement de nombreux mouvements de jambes au détriment de l'exercice des bras et de la coordination entre le haut et le bas du corps. Dans la lignée de son introduction à la *Méthode de l'Ecole*, elle rappelle que la 'spécificité' de la danse chinoise, qu'elle élargit désormais aux danses d'Asie, est d'initier le mouvement par les mains. Cet élargissement à l'Asie n'est pas fortuit. En effet, dès 1953, de nombreux échanges ont lieu entre danseurs chinois et leurs homologues des pays de l'alliance révolutionnaire d'une part (Corée du Nord, Mongolie, Vietnam) et d'autres pays d'Asie avec lesquels la Chine développe une politique de coexistence pacifique comme l'Inde, la Birmanie ou l'Indonésie d'autre part. Ces dernières tournées d'un espace à l'autre avait une fonction avant tout politique. Elles servaient à séduire l'opinion publique et les similarités observées dans leurs danses respectives étaient valorisées dans la presse comme preuve d'amitiés anciennes ayant donné lieu à de nombreux transferts culturels. Mais cette diplomatie dansée eu également un effet sur les pratiques et les discours sur la danse en Chine. En effet, ces rencontres ont offert d'autres modèles de classicisme en danse avec l'idée d'un prestige tiré d'une histoire ancienne de la danse en Chine (Perilhon 2015: 142-168).

Dans ce contexte, inscrire cette spécificité de style de la danse chinoise dans l'espace plus large de l'Asie est une manière de rappeler encore que le classicisme en danse n'est pas l'apanage du ballet et de l'Europe.

Elle démontre également comment, dans le milieu de la danse en Chine, l'adulation des normes esthétiques et techniques du ballet s'est étendue en outre aux critères de beauté physique:

Dans le ballet, du fait qu'il s'agit de donner à voir la dextérité des pointes, l'entraînement des pieds est très important, il exige d'avoir une voûte plantaire profonde et un cou-de-pied solide. L'entraînement de base accorde extrêmement d'importance à cette partie. Du point de vue de la 'technique et méthode' de représentation du ballet, cela est totalement adapté aux règles de son système. Mais de là à dire : seul l'entraînement en pointe de pied tendue est scientifique, les muscles entraînés prennent une forme étirée en longueur, plus on s'entraîne, plus la forme des jambes est belle, [alors que] l'entraînement chinois en pieds flex non seulement ne forme pas la voûte et le cou-de-pied, mais en outre les muscles des jambes prennent la forme d'une balle, le bas du corps se raccourcit de plus en plus, et la forme des jambes s'enlaidit... (Ye 1956).

Ye Ning identifie une autre spécificité de la culture du mouvement en Chine. Il s'agit de l'idée que «la souplesse renferme la rigidité, la rigidité renferme la souplesse. [...] pour l'expliquer en d'autres termes, il s'agit de l'unité suprême de la contraction et du relâchement.



Fig. 2 Pleine page du «Quotidien du Peuple» du 30 septembre 1956 dédiée à l'accueil de la Troupe de danse de Bali (Indonésie) à Beijing.

Tout mouvement puissant a des lignes souples, tout mouvement doux renferme une force interne» (*ibidem*). Elle donne ensuite à comprendre une autre des raisons de la pression des cadres à rejeter ce principe, pour elle fondamental, mais qui, en apparence, ne correspond pas aux attentes. À cette période, la danse est explicitement conçue comme un outil politique qui doit «éduquer le peuple». Le corps en mouvement des danseurs doit être un vecteur de contagion kinésique et émotionnelle. L'image à construire pour qu'elle soit activée dans le corps des spectateurs est celle de l'«homme nouveau», volontaire, puissant, redoublant d'effort pour le développement de l'industrie ou de l'agriculture et faisant preuve d'abnégation au service de la construction de l'État socialiste (Perilhon 2015: 357-387):

Si l'on n'observe que de l'extérieur, on pense alors que ces particularités de la 'technique et méthode' traditionnelle sont arriérées, pas saines et ne peuvent représenter l'esprit de l'époque actuelle, qu'il faut développer en bombant le torse et tirant les quatre membres, et ainsi on recommande d'étendre les jambes au maximum et de lever le pied au plus haut, que tout mouvement soit exécuté avec force. La 'technique et méthode' de la danse classique va à l'en-

contre de l'avachissement comme de la raideur, elle exige qu'il y ait de l'esprit dans les humeurs, mais que les sentiments soient cependant intériorisés, ce genre de raison subtile et profonde nécessite d'être expérimenté en profondeur lors de l'entraînement. Taxer de manière simpliste d'«arriérée» ou «pas saine» est mettre des bâtons dans les roues pour véritablement développer l'éminente tradition des 'techniques et méthodes' nationales. [...] en développant de la sorte, les spécificités de style seront naturellement phagocytées. En réalité cela est [...] transposer servilement un ensemble étranger pour remplacer notre système national (Ye 1956).

Si cette dernière accusation correspond mot pour mot à l'injonction de Mao Zedong que nous avons présentée dans l'introduction, l'ensemble de l'article montre un positionnement en réalité beaucoup plus nuancé. En effet, l'auteur revient à plusieurs reprise sur la nécessité de tirer des leçons du ballet. Le problème, selon elle, de cette «transposition servile» n'est pas seulement le fait que cela correspond à de «l'annihilation de la culture nationale» (*ibidem*), mais finalement, avant tout, le fait que même leur compréhension du ballet est partielle et stéréotypée. En fin de compte, la critique de Ye Ning porte essentiellement sur le peu de temps, et d'importance, accordés à la recherche en danse, soit-elle chinoise ou du ballet.

Les arts martiaux au service de la dcu (1958)

Dans un article publié en 1958 dans la nouvelle revue de l'Association, «Danse», Ye Ning expose ses recherches élargies à d'autres pratiques corporelles: les arts martiaux chinois. Cet intérêt pour le *wushu*, terme employé pour désigner l'ensemble des écoles martiales en Chine, lui permet de montrer l'intérêt contemporain de la 'spécificité chinoise' du mouvement. Elle contre ainsi les discours précédemment critiqués qui valorisaient l'extension des membres, le torse bombé et la tension au motif implicite de forger des corps, celui du danseur comme du spectateur, correspondants à l'image de l'homme nouveau. Dans la continuité de sa critique de la tendance à ne considérer comme 'scientifique' que les principes de l'anatomie et de

la biologie, Ye Ning valorise à la fois l'aspect national du *wushu* et l'inscrit, à plusieurs reprises, comme une forme en corrélation avec la médecine chinoise:

Le wushu est une technique classique de notre héritage culturel ayant un style tout à fait particulier, il a synthétisé les habiletés techniques envers la nature et la lutte de la société au sein de la vie quotidienne du peuple antique chinois. Sous l'esprit traditionnel de vénération des arts martiaux des dynasties successives, de développement du courage et du dur labeur, de renforcement du corps et du patriotisme, le *wushu* chinois est progressivement devenu un ensemble de théories et techniques étroitement liées à la pensée, la culture et les modes de vie traditionnels chinois. Il n'est pas seulement applicable au combat, il est aussi applicable pour nourrir le corps et l'esprit, il est en outre utilisé en médecine et en arts. Ceci est sa grande particularité par rapport à la boxe européenne (Ye 1958).

Cyrielle Perilhon

Ye Ning présente différentes formes de *wushu*, distinguant deux grands systèmes, le premier comprenant des techniques dont la visée principale est le combat, le second relevant de pratiques destinées à l'entretien du corps et de l'esprit. Mais elle insiste à nouveau sur l'idée que ces deux grands systèmes, bien que différents dans leur emploi, partagent des théories et techniques identiques. Elle critique ainsi ceux qui réduisent les boxes de *Shaolin* à la fermeté et le *taiji* à la souplesse, ceci est d'après elle un point de vue uniquement basé sur la forme. On peut ici voir le parallèle avec sa critique dans son article de 1956 des acteurs chorégraphiques chinois rejetant ce qu'ils considéraient comme de la mollesse dans la danse chinoise, par rapport aux mouvements du ballet, dans la perspective d'incarner la robustesse de l'homme nouveau. Dans ce nouvel article, Ye Ning ne prend pas seulement le *wushu* à l'appui mais recourt à des citations tirées de textes anciens tels que ceux du penseur Zhuangzi (IV^e s. avant J.C.) ou les annales de Wu Yue (I^{er} s. après J.C.) pour prouver «le principe de nos techniques traditionnelles de la dialectique d'union du vide et du plein, du ferme et du souple» (*ibidem*).

Ye Ning développe ensuite une autre particularité du *wushu* qui est l'union entre le haut et le bas et l'union entre l'interne et l'externe.

藝術研究的民族舞蹈的教学体系。

武术的結構內容，主要是模擬技中刺激反應的矛盾—原創圓周組成的。友人和眾人的妻子都是一樣。在原文中有一段傳說：「……體旁有圓，養體其中，一日，宮先生到園而說。鵝方修羽，一腔自深草中出，蛇與鵝斗。蛇襲取攻勢，左右遊啄，柔而有方，鵝展翅扑曲，勢疾神勇；乃領頭擊擊」。莫同名漢武帝時先生也會經試驗，他平常非常喜歡觀察動物的姿態并研究動物的性情，他說從此觀察到鵝，是對打小雞等動物形象中，常常能欣賞舞蹈的姿態。平素對舞的創造力。我們知道，動物在相互爭奪時，雙方的动作是處於矛盾狀態，在一進一退、一伸一屈、一展一縮、一高一低等矛盾運動中，產生了屈伸、扭轉、平衡、跳躍、滾翻等氣勢變化，這些變化又是統一在剛柔反彈、互應互制的規律中的，因應他的精神和身法必須有一定的目標，即是單人的舉手和器械，也是假定有對方的存在而動作。這就是武术的內容範圍。

由於內容的決定，

武术在構圖上也有其特殊的規律，按照嚴格的規定，開始是面北背南，結束時必須倒回原來的地位。行動中最常

用的線是自西至東，自東至西的來回反復。

復次數不定，二次三次四次，若干次都可以。

由於逆退來回，相持不

下的原因，造構圖上常用橫線進行的特點，其次斜向

線進行，一般也常用，最少見的是直線進行，如下圖：

(1) 最常用 (2) 常用 (3) 少用



但也有特殊的套掌，如八卦掌，那就是八個方位都要走到底，看起來是繞圓圈而逆行的。

武术結構的另一個重要因素，就是它的節奏性。我

們都知道，武术并不是完全靠音樂來創作的，它和舞蹈

藝術是有區別的。在敘曲中表演武功時，用編鼓伴奏，

動作最緊張最複雜時，編鼓敲得最急亂，給予舞蹈者自

由地步，以發揮它的技巧，因為我們怎樣來研究舞蹈的

傳統节奏，這是一個很重要的問題。我以为从民族音乐

中研究舞蹈节奏，这是一个方面，同时也要从动作結構的本身去研究动作的节奏，这两方面應該配合起来。

我們學習武术或戲曲的武功，必須要掌握動作之間

強弱，輕重，急緩。大小的節奏規範。我們的舞蹈和音

樂相伴都得以“句子”來分辨節奏的，不是以固定的

小節和拍子來劃分節奏的。動作的句子也就是動作的

韻律，一句動作就像一句話一樣。講完一句話，要稍稍停頓一下，講完一段話，就感到有小小的結束之意，動作

和動作之間的連續過程中，小的節止狀態就是它的分界點。一般動作在連續運動過程中，要略遙遠，圓潤柔

和，彷彿中國畫一樣，要一毫無割裂，這一筆之中

自然還有輕重之分，但

總不能斷然僵硬。我們做動作也是一样，靜止的姿態是堅硬，要有分句的感覺，但并非停滯不動，所謂“動如閃電，靜如泰山”，是時要迅速，靜時要準確，靜止動作正是觀察對方的變化而作準備動作的時刻，所以意神

不能斷。

動作的大小變化，

也就是動作的合和，

致和善的組合規律，開放的大動作，四肢要伸展開，收蓄的動作要緊，

可能的縮小，以顯示節奏上的明快的對比。兩

個開放的動作之間，必

定有一个收蓄的動作，

大動作之中還 有小 动

作，它的規律也是“合”而后“开”，這在戏曲中叫“翻兒”，“趟兒”。在武术中也非常講究這種細微的节奏感。

我們初學的人，往往只能掌握大的動作，看起來很

簡單，枯燥，同样的动作，如果能找到动作之間的繩緜

的合倣規律，那就显得丰满而完整了。

掌握動作的輕重變化，也是体会节奏感的重要因素，

武术中有在輕盈敏捷的動作，需要隨時有很好的彈力，許多舞姿縱橫的“閃式”，表示當對方猛冲過來時，機靈的閃在一旁，等對方打一个空。于是又追上騎去，“閃式”的意思就是彷彿閃電似的迅速和輕快。許

多騰躍動作，往往用“飄”，“騰”，“躍”等字眼去形容。這是很快活的。因為我們很少有像芭蕾舞那樣那

樣双腿並直的直角跳躍，我們的騰躍往往是配合了身法手法同時而起的。身體在空中时双膝弯曲“吸”起来，

41

廣州南粵藝術團的四路拳架對打。

廣州南粵藝術團

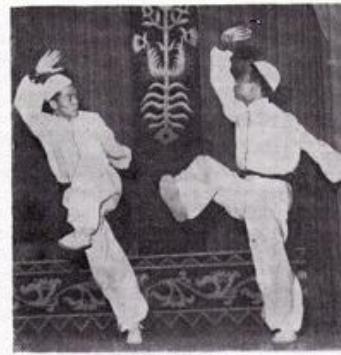


Fig. 3 Extrait de l'article de Ye Ning (1958:41). La photographie au centre est une démonstration d'arts martiaux à Guangzhou, non datée.

Du point de vue ‘externe’, elle explique que d’ordinaire, dans le champ du *wushu* on divise le corps en trois courroies, les bras étant la courroie supérieure, le bassin et les hanches la courroie centrale, les jambes la courroie inférieure. D’après elle, ce que l’on appelle la triple coordination externe (*wai san he*) désigne la coordination entre les mains et les pieds, celle entre les épaules et les hanches et celle entre les coudes et les genoux. *He* [coordination ou harmonie] signifie la connexion entre le haut et le bas du corps. Elle donne l’exemple d’une maxime selon laquelle rien ne peut ne pas être mis en mouvement dès que l’on bouge (*yidong wuyou budong*) et précise qu’il ne s’agit pas d’une mise en mouvement désarticulée, mais de l’union entre les mains, les yeux, le corps et les pas. Elle note que cela est le même principe que les techniques du *xiqu* et de la danse chinoise, qu’elle avait effectivement abordé dans son article précédent.

Ye Ning s’attarde particulièrement sur la mise en mouvement de la taille et du dos. Elle raconte que dans les en-



traînements fondamentaux du *wushu*, il existe un exercice destiné à travailler la capacité d'extension de la colonne vertébrale, afin d'améliorer la mobilité du haut du corps. Elle présente l'expression «les bras sont tels une roue, la taille est tel un axe (*shou si lun, yao si zhou*)» (*ibidem*) qui signifie que le haut du corps doit diriger le mouvement et que si la vivacité de la taille est utilisée de manière appropriée cela permet une mobilité proportionnelle du haut du corps. Après la «triple coordination externe», Ye Ning aborde la «triple coordination interne» («*nei san he*») du mouvement. Il s'agit cette fois-ci de la coordination entre l'esprit (*shen*) et la pensée (*yi*), celle entre la pensée et le souffle (*qi*) et celle entre le souffle et la force (*li*). Nous devons préciser que les traductions employées ici sont le fait de choix, discutables. Nous avons été confrontés d'une part à la difficulté de traduire un discours relatif à une culture du corps formulé en chinois par une chercheuse qui tente justement de s'extraire d'une certaine culture. Les parenthèses indiquant des zones relatives à l'anatomie dans la citation suivante sont d'ailleurs bien de Ye Ning. Il s'agissait, d'autre part, d'éviter les redondances du fait qu'elle explique justement ensuite le sens de ces termes:

‘L'esprit’ c'est l'attitude [*shentai*]. Dans le *wushu*, l'attitude qu'il faut créer est martiale, vive, brave, franche, etc. L'attitude est transmise par les techniques externes, c'est la nature imagée du mouvement. ‘La pensée’ c'est l'intention, c'est le dessein du mouvement. J'ai déjà relaté ci-dessus que le contenu du *wushu* est basé sur la production de la réponse à l'attaque dans les combats. C'est pour cela que la pensée doit s'appliquer à la finalité du mouvement. ‘Le souffle’ c'est la respiration. Le *wushu* distingue trois genres de souffle: le souffle haut, le souffle central et le souffle bas. Si le souffle s'arrête à la partie supérieure (respiration thoracique), on s'essouffle alors facilement. Le *wushu* exige que pendant l'action, le souffle atteigne le *dantian* (région abdominale), et doit être uni avec la pensée (*ibidem*).

Ye Ning affirme enfin que la perfection du mouvement ne peut être atteinte qu'en opérant une union des deux triples coordinations externe et interne. La représentation du ‘corps’ en mouvement diffère ici d'une vision anatomique et séquencée. Tout mouvement est à la jonction d'une coordination globale, à la fois des différentes parties du corps d'un point de vue anatomique, mais aussi d'une interaction de cette dimension physique avec l'esprit, la pensée-intention et le souffle. Ce souffle doit circuler et atteindre une région inexistante du corps anatomique: le *dantian*.

Conclusion

Cet article aura permis de montrer différents enjeux relatifs

au ‘corps’ dans le processus de construction de la DCC au début des années 1950. L'enjeu politique se décline en un premier volet international. A l'heure de l'alliance avec l'URSS, ce sont les normes techniques du ballet, telles que comprises par les acteurs chorégraphiques chinois de la nouvelle école nationale, qui servent de cadre de référence. Le ‘corps’ du danseur est alors appréhendé comme une juxtaposition de parties anatomiques. Ce ‘corps’ anatomique en mouvement est également repris à des fins politiques intérieures. L'esthétique de l'allongement des membres et de ce qui apparaît comme le torse bombé ainsi que la projection extérieure des sentiments sont également valorisés dans l'idée de représenter l'homme nouveau et afin de ‘contaminer’ le spectateur qu'il s'agit d'éduquer. Mais c'est encore ce volet des relations internationales qui offre d'autres exemples de danses classiques, grâce aux échanges menés avec d'autres pays asiatiques. Dans un contexte de remise en question de l'application servile du modèle soviétique qui se conjugue à l'injonction politique interne de construire et représenter des genres chorégraphiques nationaux, certains acteurs de troupes provinciales ou centrales dénoncent dès 1956 ce qui relèvent selon eux d'une annihilation de la culture nationale. Ye Ning en particulier propose d'appréhender toute danse dans sa dimension anthropologique. La danse n'est plus une simple ‘technique’ qui relèverait de principes de mouvement fondés sur les sciences tels que l'anatomie, mais est désormais considérée comme une ‘technique et méthode’, relative à une culture donnée. Avec ses recherches sur le *xiqu* et les arts martiaux chinois, elle propose une approche comparative qui met en exergue la ‘spécificité nationale’ du ‘corps’ en mouvement qui offre une appréhension autre que purement anatomique et séquencée. Son appréhension du ‘corps’ s'apparente alors à ce que Michel Bernard (1995, 2001) proposera plus tard sous le concept de ‘corporéité’, à savoir une entité considérée dans sa dimension dynamique sensible. Avec son approche des arts martiaux comme source disponible de pratiques de mouvements qui forgent une corporéité nationale ‘saine’, volontaire, Ye Ning offre un exemple de ‘technique et mé-

thode' qui correspond à l'image de l'homme nouveau. Elle précède la «mise à l'école de l'armée» de toute la société chinoise au début des années 1960 (Godement 1990: 58). En février 1962, Ye Ning prendra les rennes du nouveau Bureau de recherche de l'Ecole de danse de Beijing (Li – Gao – Zhu 2004: 44-45). Son travail repassera de la périphérie au centre.

Bibliographie

- Bernard, Michel, *Le Corps*, Seuil, Paris 1995 [1972].
 Bernard, Michel, *De la création chorégraphique*, CND, Paris 2001.
 Bianjiang ['Confins'], *Guanyu muqian wudao xunlian gongzuo de jidian shangque* (Quelques points à discuter sur l'entraînement en danse actuel), «Wudao tongxun», n. 12, 1956: 15.
 Bo, Yu, *Beijing wudao xuexiao kaishi zhaosheng* (L'école de danse de Beijing commence le recrutement d'élèves), «Renmin ribao», 14 juillet 1954: 3.
 Che, Yanfen, *Zhongguo gudianwu zhi fasheng yanjiu* (Etude de l'émergence de la dc), mémoire de Master, Académie des arts de Chine, Beijing 2006.
 Chen, Yi, *Yinyue wudao chuangzuo de minzu xingshi wenti* (La question de la forme nationale dans la création musicale et chorégraphique), «Renmin ribao», 14 juillet 1956: 7.
 Cheng, Yun, *Du Yinyue wudao chuangzuo de minzu xingshi wenti* (A propos de La question de la forme nationale dans la création musicale et chorégraphique), «Renmin ribao», 18 août 1956: 7.
 Domenach, Jean-Luc – Richer, Philippe, *La Chine, 1949-1985*, Imprimerie nationale, Paris 1987.
 Fan, Peng, *Fazhan minzu wudao di duli fengge* (Du Yinyue wudao chuangzuo de minzu xingshi wenti de yijian) (Développer le style propre à la danse nationale (Remarques à la lecture de La question de la forme nationale dans la création musicale et chorégraphique)), «Wudao tongxun», n. 10, 1956: 29-31.
 Fang, Yanqiu, *Canguan wudao jixunke hou suoxiangdao de* (Considérations après observation des entraînements de base), «Wudao tongxun», n. 11, 1956: 23.
 Fejtö, François, *Chine-URSS de l'alliance au conflit, 1950-1972*, Seuil, Paris 1973.
 Godement, François, "La tourmente du vent communiste: 1955-1965", *La Chine au XX^e siècle. De 1949 à aujourd'hui*, Eds. Marie-Claire Bergère – Lucien Bianco – Jürgen Domes, Paris, Fayard, 1990: 35-60.
 Graezer-Bideau, Florence, *La danse du yangge. Culture et politique dans la Chine du XX^e siècle*, La Découverte, Paris 2012.

- Jin, Ou, "Woyan zhong de Dai Ailian laoshi" ("Maître Dai Ailian d'après moi"), *Dai Ailian jinian wenji* (Recueil en mémoire de Dai Ailian), Eds. Wang Kefen – Jiang Dong, Guangzhou, Lingnan meishu chubanshe, 2011: 198-204.
 Kealiinohomoku, Joann, *Une anthropologue regarde le ballet classique comme une forme de danse ethnique*, «Nouvelles de Danse», nn. 34-35, 1998 [1969]: 47-67.
 Li, Nan, *Canguan Mosike Zhongyang beleiwu xuexiao* (Visite de l'école centrale de ballet de Moscou), «Renmin ribao», 18 juillet 1954: 3.
 Li, Zhengyi, – Gao, Dakun – Zhu, Qingyuan, *Zhongguo gudianwu jiaoxue tixi chuangjian fazhan shi* (Histoire du système d'enseignement de la danse classique chinoise), Shanghai yinyue chubanshe, Beijing 2004.
 Liu, Hairu, *Ketang yu wutai de jiehe* (Union du studio et de la scène), «Wudao tongxun», n. 11, 1956: 22.
 Perilhon, Cyrielle, *La 'danse classique chinoise': outil et produit de la propagande intérieure et de la diplomatie culturelle (1949-1966)*, thèse de Doctorat, EHESS, Paris 2015.
 Robin, Régine, *Le réalisme socialiste, une esthétique impossible*, Payot, Paris 1986.
 Sun, Jingchen, *Zhengque de fazhan wudao yishu de lilun jianshe gongzuo* (Développer justement le travail de construction de la théorie de l'art de la danse), «Wudao xuexi ziliao», n. 5, 1954: 1-11.
 Thom, Françoise, "La campagne contre 'l'adulation de l'occident'", *Culture et Guerre froide*, Eds. Jean-François Sirinelli – Georges-Henri Soutou, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008: 11-26.
 Wilcox, Emily, *The Dialectics of Virtuosity: Dance in the People's Republic of China, 1949-2009*, thèse de Doctorat, Université de Berkeley, California 2011.
 Wu, Xiaobang (ed.), *Dangdai Zhongguo Wudao* (La danse en Chine contemporaine), Dangdai Zhongguo chubanshe, Beijing 1993.
 Ye, Ning, *Tan zhengli yanjiu Zhongguo gudian wudao zhong de jige wenti* (Sur certaines questions concernant l'arrangement et l'étude de la danse chinoise classique), «Wudao xuexi ziliao», n. 11, 1956: 68-80.
 Ye, Ning, *Wushu jifa chutan* (Première exploration de la 'technique et méthode' du wushu), «Wudao», n. 3, 1958: 40-42.

ISSN 2421-2679



Ye, Ning, “Zhongguo gudianwu jiaoxuefa qianyan” (“Préface à la Méthode pédagogique de la dcc”), *Zhongguo gudianwu jiaoxue tixi chuangjian fazhan shi*, Eds. Li Zhengyi – Gao Dunkan – Zhu Qingyuan, Beijing, Shanghai yinyue chubanshe, 2004: 181-187.

Notes

1 Bien qu’en français ce genre chorégraphique soit désigné sous le nom de ‘danse classique’ et que le terme de ‘ballet’ s’applique au format, afin de ne pas engendrer de confusion avec la ‘danse classique chinoise’, nous garderons ici l’appellation utilisée par les danseurs chinois comme en anglais de ‘ballet’ pour parler du genre.

2 Le terme de *xiqu* est communément traduit par ‘opéra chinois’.

Les danseurs, médiums des pawang

Stefania Rossetti

Introduction

Le terrain de recherche est le village de Bener, dans le centre de la ville de Yogyakarta. *Bener* signifie ‘vrai’ dans la langue indonésienne. Terre et mer, *tanah air*, font partie de la mémoire collective des Indonésiens et présentent une multitude de langues et ethnies diverses, avec des transitions historiques, sociales et politiques. Le *Jatilan* est un rituel complexe qui articule chorégraphie, objets rituels, sacrifices d'*ayam*¹ (coq) et orchestres traditionnels. Cette étude sur l’art du *Jatilan* est le résultat d’un échange étroit avec les chorégraphes, danseurs, musiciens et experts des esprits qui pratiquent cet ensemble de techniques spirituelles et chorégraphiques.

L’origine de cette forme théâtrale dramatique (Pigeaud 1938: 216) qui associe la danse, la musique, le chant et plusieurs symboles, dont le plus visible est le cheval, n’est pas connue. Selon plusieurs sources bibliographiques, le rituel-performance *Jatilan* semblerait avoir été conçu comme une préparation à la guerre, et les premières sources de *Jatilan* dans l’île sont datées du seizième siècle avant l’arrivée de l’Islam. Or, le chercheur français Jean Coureau indique, dans un article paru en 1999 dans le numéro 58 d’*Archipel*, la présence de l’Islam dans l’île de Java bien avant le seizième siècle: «La présence de musulmans dans la capitale de Majapahit est attestée, nous l’avons vu, par des tombes de cette époque, ce qui donne une certaine crédibilité à cette légende» (1999: 161-162). Les empires précoloniaux javanais Majapahit (1294-1478) et

Mataram (1581-1755) sont les références récurrentes des récits dansés du *Jatilan*. Le premier témoignage des «danseurs à cheval» se retrouve dans l’œuvre littéraire javanaise *Serat Centhini* (Groenendaal 2008), au début du dix-neuvième siècle. Cet ouvrage est consacré à la connaissance de la religion, de la spiritualité et des techniques de guérison des *jawu*, des Javanais. Dans le chant 291, strophe 37 du *Serat Centhini*, au sujet des mythes (*gandarwa*) qui ‘montent’ sur les danseurs et chevaux en bambou (*kepang*), je transcris ici la version traduite en langue anglaise de Victoria M. Clara van Groenendaal: «the *gandarwa* flourish swords, those mounted on *kepang*, snort and kick backward like a horse, neighing and rearing» (*ibidem*: 13). Pigeaud, en 1938, se pose la question de l’origine de cette forme, qu’il définit comme une forme théâtrale dramatique. Il suppose une origine javanaise et que les premières populations à la mettre en acte auraient été les populations sundanaises de l’Ouest Java, via Cirebon. Malgré les recherches effectuées sur le terrain, l’origine de cette forme théâtrale ritualisée n’est toujours pas définie ni prouvée.

Problématique

La société indonésienne présente plusieurs syncrétismes religieux: hindouistes, bouddhistes, islamiques, chrétiens, catholiques, *kejawen* (religion autochtone javanaise). Le mysticisme javanais connaît plusieurs entrées pour s’approcher des croyances et rituels autochtones. Les échanges avec les *pawang* font supposer une prise de conscience sur l’ambiguïté et la précarité de ces échanges mais aussi de l’ambivalence des informations que les experts des esprits rapportent aux enquêteurs. Il s’agit de pratiques artistiques et anciennes transmissions; grâce à la polysémie de la communication verbale, nous déduisons l’importance du maintien des secrets de cette île et de ses traditions, bien protégés. La langue véhiculaire est le malais, langue orale. L’indonésien a été choisi par des intellectuels et fonctionnaires de l’île de Sumatra pendant le gouvernement

ISSN 2421-2679

du président Soekarno en 1942 (Raillon 1999). La langue indonésienne est une langue récemment intégrée par les Javanais; les langues encore parlées dans les villages sont trois langages qui respectent des codes et des hiérarchies. Le javanais plus ancien est très proche de la langue sanskrite. Les entretiens se sont déroulés en langue indonésienne, avec des termes en javanais; un travail linguistique d'analyse est la continuation de cette ethnographie des corps et des mots.

Les *pawang*

Les *pawang* sont connus comme les véritables *medicine-men* de la tradition malaisienne, en Asie du Sud-Est. Les *pawang* sont, dans l'île de Java, les 'maîtres des esprits'² spécialisés dans la pratique de la possession et de la dépossession via le *Jatilan*. La transmission des *pawang* s'effectue seulement d'homme à homme, mais les échanges avec les *pawang* ne nient pas la transmission aux femmes; l'ethnographie relève la transmission aux femmes via les chants en langue vernaculaire, la danse et l'étude des instruments musicaux. Les *pawang* assument différents rôles et fonctions selon l'environnement, le besoin des villageois et la communauté dans laquelle ils vivent et travaillent. Les *pawang* se déplacent, officiant dans les rituels des communautés voisines. Ces hommes sont experts en arts martiaux, en méditation et peuvent exercer des fonctions autres que celles reliées au *Jatilan*, comme par exemple les *pawang hujan* (pour appeler ou interrompre la pluie). Les données sont riches de détails pour la compréhension de ce rôle qui demande une préparation physique, psychique et spirituelle, qui met en œuvre des actes transmis par d'autres maîtres (*guru*); certains *pawang* font témoignage d'une volonté individuelle et de capacités innées dans la relation à l'invisible. Tous témoignent d'une volonté et de savoir-faire et être qui redonnent valeur aux sujets avec une solide discipline, qui construit plusieurs experts des esprits de façon autodidacte.

Les chorégraphies

Groupe *Seto Rogo Tri Karso*

Les danseurs du groupe *Seto Rogo Tri Karso* rentrent en dyades et se disposent face à l'orchestre. Ils sont huit. Il y a un neuvième danseur qui ne fait pas partie de la chorégraphie; il accompagne seulement certains mouvements. Le chorégraphe est décédé il y a quelques années et la chorégraphie est transmise par le *pawang* Eko. La composition chorégraphique présente une danse méditative;



le rythme de l'orchestre est monotone et répétitif depuis l'entrée des danseurs. L'atmosphère suggère une suspension dans le temps. C'est seulement à cette occasion que j'ai observé l'entrée d'un grand dragon porté par deux danseurs; cette entrée marque le début de la performance, accompagnée par le chant d'une seule voix. Les danseurs traversent l'espace en avançant et en reculant, ils se positionnent en couloir face à l'orchestre; entre les danseurs disposés en dyades, les chevaux en bambou sont présentés au sol, formant des triangles. Les pas sont des piétinements répétitifs qui avancent et reculent devant l'orchestre. Les variations des positions sont toujours exécutées sur place, en passant par des positions intermédiaires entre les stations debout et à genou. L'engagement de la cage thoracique est presque fixe face à l'orchestre, seules de petites torsions de la colonne vertébrale oscillent avec des allers-retours pour permettre aux bras de mobiliser les articulations des mains. Les mouvements sont lents, fluides et liés. La chorégraphie est en accord avec les chants et la musique de l'orchestre – jamais de syncopes, jamais de contretemps avec le corps, qui évolue dans une dynamique paisible. Les danseurs deviennent de plus en plus imperturbables, les paupières ne bougent presque plus. Le regard se fixe, il n'est plus autonome et devient désormais dépendant et passif, en suivant l'exécution de la partition chorégraphique.

Groupe *Kudha Prasetyo*

La chorégraphie commence par une entrée très dynamique: les danseurs courent pour créer un cercle qui se croise une fois au centre, en avant-scène, face à l'orchestre. Ils ont déjà dans leurs mains les chevaux en bambou et une lance. Le rythme de la musique est crescendo, les danseurs font des pas vifs et énergiques, rebondissent de droite à gauche dans les déplacements. Les trajectoires composent des cercles, des lignes et des couloirs qui redéfinissent, construisent et reconstruisent l'espace entre les danseurs, entourés du public. La danse est constituée de moments de suspension ainsi que de moments de rup-



ture. Les dynamiques sont accentuées par le crescendo et le diminuendo que la musique exprime. La relation entre la musique et les danseurs est très forte durant les vingt-deux minutes de la chorégraphie. Ils vibrent, rebondissent et bougent les mains fréquemment. Les mains exécutent des spirales qui se déplacent autour de la cage thoracique, du bassin mais surtout à la hauteur des épaules, du sternum, du nombril. Ces mouvements alternent avec des expressions: le visage accompagne les micro-impulsions du poids du corps, qui se déplace en relation avec la terre et en produisant des ondulations de la colonne vertébrale, des bras, des mains. Il s'agit d'un groupe qui probablement pratique la danse constamment. J'ai constaté que le niveau de performance est exigeant pour cette chorégraphie créée par le chorégraphe, musicien et *pawang* Anggid. Le niveau technique nécessaire pour cette exécution est élevé de par la qualité des mouvements engagés et la structure de la chorégraphie, qui demande aux danseurs une grande mémorisation des déplacements dans l'espace. Par ailleurs, l'utilisation d'une lance et du cheval en bambou demande une interdépendance des volumes tête, cage thoracique et bassin très importante. Les volumes sont de façon naturelle fluides pendant l'exécution des mouvements. Le travail rythmique est complexe par la rapidité de changement des phrases musicales. Les changements de vitesse demandent des permutations de tonus musculaire très rapides. De ce fait, les danseurs ont une concentration et un ancrage au sol profond, solide, qui exprime une sécurité tout le long de l'exécution de la composition chorégraphique. La chorégraphie se termine avec le lancement de fleurs par les *pawang*.

Groupe *Ngeseti Turonggo Mudho*

L'entrée des danseurs en dyades crée un cercle qui se croise au centre, devant l'orchestre. Les danseurs effectuent cette entrée pour se disposer deux par deux devant l'orchestre. Les pas, l'alternance jambe droite et jambe gauche avec deux pas entre chaque alternance de jambe, guident l'avancée. Cette progres-

sion rappelle l'allure des chevaux au trot. Ainsi, ils créent les placements suivants: couloirs, lignes et cercles. Leur positionnement varie: danseurs face à l'orchestre; danseurs face-à-face. Les chevaux en bambou sont au milieu des danseurs, formant une ligne qui sépare les dyades. Les positionnements des lignes créées par les danseurs s'effectuent pendant toute la chorégraphie avec des avancées et des reculs à l'intérieur de l'enclos en bambou (de forme rectangulaire). Cette position frontale et parallèle à l'orchestre constitue la structure de la chorégraphie. Les positions des danseurs pendant ces changements spatiaux alternent avec des assises sur un genou et des mouvements des bras qui accompagnent la musique. Les mains se joignent et créent des triangles accentuant l'impulsion du rythme des percussions. Ces accents sont dirigés vers l'avant du corps, comme une prière conduite par les sons des percussions. Le travail de la cage thoracique est dépendant du mouvement des bras et vice versa: cette alternance permet des ouvertures du plexus solaire, de droite à gauche pour toujours retrouver le centre. Des suspensions sur une seule jambe sont pratiquées alors que le groupe avance vers l'orchestre, les chevaux en bambou dans les mains oscillant de droite à gauche. Les chevaux en bambou deviennent le centre de gravité des danseurs, un prolongement de leur pelvis qui donne direction et équilibre dans l'alternance d'une jambe à l'autre. Les danseurs créent des spirales avec les mains et des positions qui rappellent les mudras des danses indiennes; ils chevauchent le rythme de la musique, mais la musique ne semble pas dans ce groupe prendre plus de place que leur concentration. Ils accompagnent la musique et se font accompagner, mais cette relation maintient un équilibre entre la danse et le pouvoir des crescendos musicaux. Ces jeunes danseurs semblent attendre la phase de *kesurupan* (possession par les esprits) pour se révéler. Leur visage est dépendant du corps, mais ils gardent leur personnalité de façon plus marquée: chaque danseur trouve son rebond, ses piétinements et fait juste attention à ne pas perdre les accents musicaux. L'orchestre, par rapport aux points cardinaux, est disposé au Nord, les danseurs rentrent par le Sud approximativement et dansent le plus souvent face à l'orchestre, donc, vers le Nord. Pendant la chorégraphie, la position des danseurs, face-à-face, correspond aux points Est et Ouest. Ils évoluent sans jamais orienter leurs épaules vers le Nord.

Actes non ordinaires

Pendant la phase de *kesurupan*, les *pawang*, mais le plus souvent les assistants, invitent les danseurs possédés à passer des épreuves. Ils prennent des bâtons en verre, se déplacent



entre les danseurs et cherchent celui qui veut rompre ce bâton. Alors, se disposant devant le danseur ayant montré de l'intérêt, ils lui placent le bâton dans la bouche.



Fig. 1 Stefania Rossetti. *La phase au sol avec dessin*. Bener, 2017.

Parfois un *pawang* soutient le corps du possédé en le prenant dans ses bras par derrière puis le danseur rompt le bâton de verre avec les dents. Pendant cette danse, qui accélère et ralentit, certains danseurs se rendent aux offrandes, où des encens ont été allumés, et les avalent avec des œufs crus, du riz cuit avec du sucre de canne, des fleurs. À plusieurs reprises, un des *pawang*, ou un des assistants, s'approche puis fouette avec force les jambes ou les bras du danseur immobile. Celui-ci laisse le public regarder cet acte très spectaculaire et son attitude fière laisse penser qu'il désire recevoir plus de coups de fouet. Ces danseurs exhibent une force hors du commun puis, comme si rien ne s'était passé, recommencent à se déplacer dans l'espace en dansant. Un autre jour de *Jatilan*, un des danseurs, alors qu'il rompait le bâton en verre, s'est gravement blessé la mâchoire. Il a dansé jusqu'à la fin de la performance.

Le groupe *Ngesti Turonggo Mudho* pratique souvent ces actes qui sortent de l'ordinaire. Dans les autres groupes, on n'assiste pas à la rupture d'objets pendant la performance. Très souvent, à Bener, les danseurs les plus âgés rompent avec leur tête des briques en terre cuite et il n'y a pas de blessure visible sur la peau après l'impact. Souvent, les danseurs de ce groupe arrachent avec les dents les noix de coco qui leurs sont offertes et c'est très impressionnant de voir la force que cette action met en œuvre dans des corps ordinaires.

La phase de dépossession des esprits conviés

La dépossession demande aux *pawang* et aux assistants beaucoup d'énergie ainsi qu'une grande résistance physique. Le terme 'dépossession' n'existe pas en langue in-

donésienne. Plusieurs groupes se succèdent et réalisent leurs différentes chorégraphies. Je n'ai pas encore saisi quel moment est choisi (ou l'intérêt de ce choix) alors que les *pawang* se positionnent sur un tapis, au centre de l'espace, devant l'orchestre. Les *pawang* et les assistants s'y rassemblent; assis sur un genou, ils regardent les danseurs. Puis, un par un, les danseurs se dirigent vers les *pawang*. La musique est en crescendo quand un danseur s'approche des *pawang* en position. Le danseur, généralement, saute sur le tapis à plat ventre. Les *pawang* le maintiennent avec force. Le danseur s'agitte, parfois continue à faire des cabrioles et se cogne sur la scène de l'orchestre si les *pawang* ne le retiennent pas. Alors, deux, parfois trois *pawang*, par danseur extraient les esprits. Les mains des *pawang* parcourrent le corps en touchant le ventre puis remontent jusqu'à la tête et, sous l'impulsion de la musique, donnent le dernier mouvement qui extrait l'esprit. Ces actions peuvent être répétées plusieurs fois lorsque les danseurs recommencent à danser, étant à nouveau possédés. Le plus souvent, les *pawang* arrivent à extraire les esprits dans l'enclos. Mais quand ceci n'est pas possible, les *pawang* se déplacent aux vestiaires, appelés par des villageois ou les assistants. Un soir, pendant la performance, l'électricité a été constamment coupée et de longs moments pendant la phase de *kesurupan* se sont passés dans l'obscurité presque complète. Le fouet a été utilisé plusieurs fois sur le corps des danseurs. Le *pawang* et chorégraphe, un jeune garçon d'environ vingt ans, avait le contrôle de ce groupe. C'est à cette occasion que nous avons assisté à une phase de dépossession dans le vestiaire. Les danseurs sont sortis de l'enclos, ont été amenés dans les vestiaires puis la porte a été fermée. En ouvrant cette porte, la vision a été la suivante: le *pawang* de monter en sautant sur un corps tenu en l'air par deux assistants. Le *pawang* a pris son élan, les bras vers le haut, avec l'intention de sauter mais sans le faire. Il maîtrisait cette sorte de chute en donnant tout son poids vers le bas avec ses pieds; simultanément, il criait en appuyant ses pieds à hauteur du ventre du danseur immobile, rigide, suspendu en l'air. Avec une force et une énergie chargées de violence, il est retombé de tout son poids vers le

sol, exerçant ensuite avec ses mains une pression énergique sur la tête du possédé jusqu'à libérer le danseur, qui visiblement était éprouvé par l'esprit.

L'état de possession: les esprits dansent les corps ou les corps dansent les esprits ?

Dans la chronologie du rituel, l'état de possession est ce qui rend fier le groupe de *Jatilan* à la fin du rituel. L'état de *kesurupan* constitue à la fois l'objectif des *pawang* et des danseurs ainsi que l'attente du public. Les danseurs ne savent pas précisément quand cet état va apparaître dans leur corps et dans leurs actions. Cette étape en danse peut correspondre à l'état d'improvisation pour les danseurs occidentaux. Les danseurs suivent la chronologie de la performance et savent que la chorégraphie va muer en une prise de pouvoir par les esprits, spécificité dramaturgique du *Jatilan*. L'ordre de la chorégraphie est ainsi rompu lorsque les *pawang* lancent des fleurs dans l'espace de la performance. Alors que les danseurs se croisent au centre de l'enclos, toujours dans la simulation d'une guerre, les *pawang* lancent des fleurs pour déceler l'état de possession des interprètes. Les danseurs se heurtent alors les uns aux autres et se retrouvent allongés au sol dans une tension musculaire qui traverse tout leur être. Le visage contracté, les yeux parfois révulsés, les corps passent à un état radicalement différent dans l'expression corporelle. Ils attendent que les *pawang* leur redonnent le souffle par le mouvement et le contact de leurs mains pour pouvoir se relever. Un à un, ils sont remis debout par les maîtres des esprits et les assistants. Personne d'autre ne peut toucher les danseurs. C'est ainsi que les esprits, à travers chaque danseur, commencent des danses qui révèlent une force, une identité et un mouvement non codifiés. Les danseurs ne sont pas toujours possédés par les mêmes esprits et les *pawang* les reconnaissent grâce à leurs mouvements. La musique alterne moments répétitifs, silences et crescendos, accompagnant les syncopes et les déplacements (souvent au sol) des danseurs en état de possession. Les performances varient selon les objets rituels: masques, fouets. Chaque

performance, dans sa partie improvisée, ne présente pas la même structure car elle dépend des esprits conviés au rituel. Dans le groupe *Ngesti Turonggo Mudho*, cet état est précédé par la présence de *Singa Barong*, un monstre qui représente un animal mi-tigre, mi-lion. Les *pawang* ont relaté que la fonction de ce masque est simplement d'effrayer. Deux danseurs portent l'objet rituel, cachés à l'intérieur de son corps de couleur noire. Deux autres danseurs l'entourent. Nous voyons le *pawang* au centre de l'espace, proche des danseurs et de *Singa Barong*. Dans ce moment précédent la phase de possession, les danseurs courrent librement autour du *pawang* et de *Singa Barong*. Dans un autre rituel, les danseurs dansent autour de *Singa Barong* puis, avec une accélération de la démarche accompagnée par le crescendo de la musique, sautent pour s'éloigner de *Singa Barong* pour tomber au sol en état de possession par les esprits. Les danseurs sautent, roulent au sol. Cette propulsion démarre à l'intérieur du cercle autour de *Singa Barong* par une force centrifuge, explose dans ce saut qui, avec violence, les fait rouler au sol et se frapper les uns les autres. Chaque danseur vit cet état différemment: certains sont tétranés, les muscles bloqués et les paupières révulsées; d'autres miment cet état. Cette simulation est très évidente puisque leur posture au sol est encore 'vigilante' autour de leur propre espace. Je tiens à préciser que ces danseurs atteignent l'état de possession plus tard, parfois même vers la fin de la performance, quand les *pawang* sont déjà dans la phase de dépossession.



Fig. 2 Stefania Rossetti, *Pawang et danseur, kind of love shape*, Bener 2017.

Les *pawang*, qui ont remis les danseurs debout à l'aide des assistants, les laissent évoluer dans l'espace. Les danseurs restent sur place pendant quelques minutes puis dirigent les bras vers le ciel tandis que la tête est contractée vers le bas, comme un poids qui va vers la terre. Cette opposition de forces des différents volumes du corps est très forte visuellement et physiquement. Les oppositions des segments



du corps pendant la phase de possession sont constantes et alternent avec des oppositions du poids du corps et les directions du regard, des bras ou des pieds. La tension musculaire est accentuée par ces oppositions. On assiste à des volontés simultanées qui, de l'intérieur du corps, poussent la peau vers différentes directions. Souvent, cette force est tellement puissante que les danseurs tombent au sol ; les assistants doivent plusieurs fois les relever et leur indiquer sur quel plan spatial doit évoluer leur danse. Les visages sont contractés; des grimaces s'emparent de la physionomie des danseurs, les métamorphosent dans une lutte entre structure physionomique et une énergie intérieure extrêmement puissante. Ce contraste des volontés et pulsions se renouvelle avec des changements de dynamique tout au long de cette phase. Les syncopes sont elles aussi dynamiques et redéfinissent l'espace de cette improvisation du corps dans son environnement. Les changements de direction rapides et la tension qui se perpétue dans les déplacements créent une dynamique d'ensemble composée de suspensions, contretemps et saccades corporelles. En simultané, on assiste à un changement car la perception de l'espace est modifiée. La musique exacerbe cette dynamique, avec des crescendos et les percussions des cuivres du gamelan. Les *pawang* n'hésitent pas à danser avec les danseurs, leur donnent à boire et des fleurs à manger.

De la métamorphose: le un entre humains et esprits

Deux éléments me permettent de souligner le caractère animiste de l'art *Jatilan*: l'origine incertaine du rituel avant le seizième siècle, la vocation sacrificielle de la phase de *kesurupan*. Philippe Descola ne voit pas dans l'animisme une religion mais «une manière de concevoir le monde, et de l'organiser» (2005: 169). Descola donne une définition universaliste et a redéfini l'animisme dans son ouvrage remarqué *Par-delà nature et culture*. Il se place dans la situation de l'Homme s'identifiant au monde suivant deux perspectives complémentaires: celle de son «intériorité» et celle de sa «physicalité» vis-à-vis des autres, humains et non-humains. L'animisme repose sur cette affirmation: la ressemblance des intériorités et les différences des physicalités entre humains et non-humains (animaux, végétaux, esprits, objets). Les animaux, les plantes ont la même âme, intériorité (émotions, conscience, désirs, mémoire, aptitude à communiquer, etc.) que les humains mais s'en distinguent par la forme de leur corps et donc aussi par leurs mœurs, l'éthogramme, le mode de comportement spécialisé (*ibidem*: 187, 190). La vision de l'animisme de Jean Piaget est très utile dans l'étude du *Jatilan*, le rituel étant pratiqué par beaucoup d'enfants. Jean Piaget utilise ce mot à propos de la psychologie du déve-

loppe de l'enfant de six à quatorze ans: «Animisme: tendance à concevoir les choses comme étant vivantes et douées d'intention» (2013). Par exemple, l'enfant dit que la chaise contre laquelle il se cogne est «méchante», croit que sa poupée est vivante.

L'animisme est une forme primitive de causalité dans laquelle la réalité tout entière tend à être conçue comme peuplée d'êtres animés, dotés d'un vouloir-être et d'un vouloir-faire plus ou moins conscient. Ainsi les nuages bougent parce qu'ils veulent bouger, comme le font les animaux lorsqu'ils se déplacent. Pour la mentalité animiste, la cause première des phénomènes est considérée comme interne aux êtres qui y sont impliqués. L'animisme est tout à la fois un biocentrisme et un psychocentrisme diffus, il tend à identifier chaque être extérieur à la notion spontanée que l'être humain se fait de lui-même, comme source d'action sur la réalité extérieure (*ibidem*).

Durant le stade 1, à 6-7 ans, l'enfant confond vie et activité: le soleil est vivant puisqu'il éclaire. Durant le stade 2, vers 7-8 ans, l'enfant, plus précisément, assimile vie et mouvement : la table n'est pas vivante car elle ne bouge pas; le soleil oui, car il bouge. Durant le stade 3, vers 9-10 ans, l'enfant tient la vie pour le mouvement propre: la mouche est vivante car elle se meut elle-même mais la bicyclette non, car on la pousse. Enfin, durant le stade 4, vers 11-12 ans, l'enfant n'attribue la vie qu'aux plantes et aux animaux.

Préparatifs inhérents au rite de passage

La notion de métamorphose est aussi nécessaire pour comprendre la relation des danseurs de *Jatilan* vis-à-vis des esprits conviés par les *pawang*, qui effectuent une préparation pour permettre aux danseurs de devenir des montures. La métamorphose est indispensable, le *Jatilan* étant une performance qui utilise des techniques d'entraînement pour exhiber la métamorphose dont ses interprètes sont experts. Je définis la métamorphose ainsi: les êtres ont la capacité de métamorphose, l'animal peut devenir homme et inversement car, selon Philippe Descola, «un chaman Huaorani d'Amazonie peut devenir jaguar³» (2005: 344). Dans *Analysis of Malay Magic* d'Endicott (1970), nous

trouvons des détails sur la conception malaisienne de possession par un animal guide, qui, pour le shaman, est souvent représenté par le tigre. «Le facteur héréditaire, qui se manifeste avec le rêve d'un tigre» (*ibidem*: 99) est également considéré comme signe de pureté, le signe qui garantit que l'élu a été désigné par l'esprit même du tigre, qui est un ancêtre. Les études sur les *pawang* ne permettent pas, dans ma recherche de terrain, de soupçonner cette relation avec la conception héréditaire des sociétés malaises mais la rencontre avec un ex-*warok* dans le village de Ponorogo, où le masque principal est un tigre avec un *pikok* (paon), laisserait ouverte cette observation. L'animisme ne consiste pas en croyances, mais en l'expérience qu'il y a des esprits avec lesquels on peut entrer en communication par les rêves, par la parole ou les mouvements. Le *Jatilan* est souvent associé aux rituels de passage du mariage, anniversaires et circoncisions. Le concept de rituel pourrait, selon Lévi-Strauss, lorsque celui-ci parle du monde continu, être celui où tous étaient égaux et où l'homme était lié à la nature, avant que s'opère une stratification d'ordre social (1971). L'individu se trouve transformé à la suite du rite lorsque s'effectue un passage (d'où les rituels de passage) entre les stades de l'«avant» et de l'«après». Étymologiquement, 'rite' vient du mot latin *ritus* qui signifie 'ordre prescrit'. Cette racine du terme 'rituel' met en évidence le caractère structurant du rituel ainsi que sa fonction sociale de coordonner les relations dans le respect des hiérarchies cosmogoniques établies. S'il est aussi complexe d'élaborer une théorie universelle du rituel, c'est d'abord parce qu'une des caractéristiques principales du rite est «sa plasticité, sa capacité à être polysémique, à s'accommoder du changement social» (Segalen 1998: 5). La transition de ce rite de passage dans le *Jatilan* est célébrée devant la communauté. Organiser une session de *Jatilan* semble assurer prospérité et protection au couple de mariés. On m'a raconté à plusieurs reprises que pour se préparer au mariage les fiancés doivent s'abstenir de rapports sexuels avant la cérémonie, ou encore que les femmes doivent prendre une douche à minuit, pendant un mois, avant de se coucher. Dans cet acte, se laver, la méditation est nécessaire. La méditation est la préparation pour les *pawang* aux rituels.

Les portes du temps

Le sacrifice de l'*ayam* est également récurrent dans le village de Bener pendant la phase de *kesurupan*. J'ai aussi observé le sacrifice de l'*ayam* pendant le *Jatilan* du groupe *Seto Rogo Tri Karso*.



Fig. 3 Stefania Rossetti. *La phase au sol 2 avec dessin*. Bener, 2017.

Les danseurs arrachent avec les dents la tête de l'*ayam* vivant: ils tiennent le reste du corps de l'animal entre leurs mains et la tête dans leur bouche. Ils continuent à danser, et cet acte provoque visiblement un état d'excitation. Les mouvements, les postures deviennent plus puissants, et la tête de l'*ayam*, dans la bouche, est fièrement exhibée au public. Le coq est le premier animal à voir les premiers rayons du soleil malgré l'obscurité de la nuit. Signe que le soleil se lève, le coq indique aux hommes le commencement du jour. Dans le rituel, pendant la phase de possession, la relation au temps change radicalement et souvent à l'improvisée. Le fait de manger l'*ayam* pourrait donc symboliser, selon mes observations, la rupture avec une temporalité ordinaire par le biais du symbole du coq. La phase de possession peut durer deux heures et l'intensité des actions, les mouvements désarticulés renvoient aussi le public dans une autre temporalité. Temporalité où l'on perd la notion du temps. Dans la danse, de manière générale, la temporalité est également un élément très important, surtout dans la bascule entre état ordinaire et non ordinaire. La rupture avec la notion ordinaire de temps est la clé d'accès à une autre dimension perceptive, qui peut se manifester dans des états proprioceptifs accrus.

Tarentisme et *Jatilan*, magie des similitudes Musique, musicalité et toiles intimes

Ernesto De Martino, dans son étude du phénomène de possession propre au Tarentisme dans le Sud de l'Italie



(2015), fait émerger des observations importantes, notamment au cours de ses entretiens avec les possédés (ou Tarentulés) à propos du rôle de la musique, notamment celle de Luigi Stifani, et de son impact sur ces derniers. Les sympathies et les antipathies entre les sons définissent dans mon texte de manière générique les musiques iatropiques: «la désarticulation des modules chorégraphiques à la chapelle en absence d'instruments de musique démontre l'existence d'un lien organique entre modules chorégraphiques et modules musicaux dans le symbole mythico-rituel du tarantisme» (*ibidem*: 356-358); elles font comprendre à l'ethnologue que les possédés réagissent aux sons de façon différente à travers des contrastes physiques, la modulation des mouvements de leurs corps et la réception des crescendos musicaux, portés par les sons du tambourin ou du violon. Monsieur Luigi Stifani a compris que la libération des Tarentulés passe par la recherche de sons, déduisant de ce fait que ni l'araignée ni les scorpions ne constituent la véritable nature du phénomène. Par ailleurs, cette recherche pluridisciplinaire met largement en valeur le travail de l'ethnologue tandis que celui du thérapeute Stifani, malgré sa large contribution, passe quelque peu inaperçu. La relation entre Stifani et les Tarentulés passait par la musique, par cette improvisation destinée à chercher les sons et le rythme à même de libérer la tarantule. Le fait que le maestro Luigi Stifani fut le guérisseur de tous, riches ou pauvres, induit que la relation musique/mouvements peut se tisser seulement par un langage non verbal, à travers des chemins et accords invisibles.

J'ai moi-même observé ce phénomène pendant la phase de possession du *Jatilan*. Les danseurs s'arrêtent s'il n'y a pas de musique; ils réagissent aux crescendos ou diminuendos des sons, qui impulsent les mouvements. Au cours d'un entretien, le *pawang* Eko souligne comment le danseur a besoin de la perception de la force du cheval pour avoir confiance et permettre ainsi la possession par des esprits plus puissants, comme les *Buta*. Il relate par ailleurs que dans le rituel du *Jatilan* la possession sans musique est impossible. La session rythmique, portée par les cuivres et par le *kendang*, constitue la composition de 'base'. Ainsi, lorsque le *kendang* suggère le rappel rythmique 'des retours' à la répétition, nous assistons à une maîtrise 'de l'ensemble de la phase de *kesurupan*' par l'intermédiaire des musiciens, notamment du joueur de *kendang*. Les danseurs vivent ces retours presque à l'unisson, comme pour retrouver une phase paisible ; ce retour qui permet au corps de se remettre à piétiner, c'est-à-dire de revenir à des pas plus petits, moins dangereux aussi. À propos de ce mouvement de 'rebond', nous retrouvons une rythmique intérieure du corps similaire à celle des possédés du Sud de l'Italie. Madame Giovanna Stifani, à l'occasion d'un

entretien relate comment son père cherchait les bons sons et le fil musical exact de chaque mélodie avec son violon. Luigi Stifani et De Martino expliquent que des jours entiers sont dédiés à la thérapie des Tarentulés, à travers des sessions cycliques musicales et dansées. Là encore, des cycles similaires à ceux qui organisent la phase de dépossession des esprits du *Jatilan*. Je tiens à préciser que chaque mouvement produit un état différent dans le corps qui le met en acte. Les sons des instruments résonnent dans le corps et dans le cerveau des danseurs de façon individuelle, de même que les informations sur le plan mystique diffèrent selon plusieurs facteurs, qui, d'après mon postulat, sont liés à chaque lignage généalogique et à une capacités innées à écouter.

Les intentions du mouvement: des graines métaphysiques

Au sujet du plan mystique, nous ne connaissons pas la relation à l'invisible des Tarentulés du Sud de l'Italie, sauf pendant le rituel magico-religieux. Les charges, que je qualifie d'«électriques», de l'énergie en circulation, sont perceptibles dans les muscles et rendues visibles par les mouvements syncopés et saccadés réalisés au sol comme debout, quels que soient les danseurs et leur âge. Lorsque les enfants du *Jatilan* improvisent avec les masques, ils réagissent à la musique et à l'ensemble des instruments. Dans le Tarantisme, les enfants sont aussi partie intégrante du rituel, en tant qu'observateurs. Les enfants danseurs du *Jatilan* réagissent à des sons particuliers dans la danse avec les masques. Dans le cas de mes ethnographies, j'ai notamment observé deux filles, dont l'une était âgée de cinq à et sept ans. L'une dansait en improvisant avec un masque rouge et l'autre avec un masque entièrement blanc. Toutes deux dansaient avec une grande autonomie, librement, voire avec des mouvements improvisés. Il était toutefois évident qu'elles avaient conscience du privilège de porter un masque rouge ou blanc, d'une part, et de la différence de chaque rôle, d'autre part. La danse des solistes est très importante, car si les sons résonnent dans le corps produisent des micromouvements presque invisibles aux

yeux du public, ils provoquent dans le corps du danseur des vagues immenses. Vagues qui déterminent l'équilibre, ou non, de l'ensemble du corps tandis que celui-ci doit non pas se laisser dominer par la gravité mais toujours négocier avec elle. Les voix des chanteurs se matérialisent par ailleurs dans l'espace à travers les mouvements centrifuges et centripètes des danseurs. C'est ce qui détermine, selon mes observations, la transition d'une couche à une autre de dimension perceptive. Cette négociation du corps, apaisé par les dissonances provoquées par les sons et les voix des chanteurs et chanteuses, témoigne de celle menée entre l'espace et le temps, ce qui permet aux *pawang* en simultané, dans la relation perceptive du rituel, de négocier avec les forces de la nature et des esprits. La transe, selon mes analyses, est l'espace *lupa*, 'le vide', qui permet d'abandonner la perception active et de laisser rentrer les esprits ou plus simplement de permettre une perception passive, comme pour les danseurs occidentaux. C'est ainsi que la phase de possession devient le *kesurupan*. Le pouvoir surnaturel des *pawang* réside, d'après l'observation du *Jatilan*, dans cette maîtrise des forces externes, cette maîtrise non seulement du corps mais aussi de l'énergie de l'intellect, qui connaît la voie du *lupa* pour laisser la place à une connaissance qui s'empare du corps. Dans le cas des *pawang*, la relation perceptive avec l'espace et les danseurs, réside visiblement dans la préparation méditative, l'énergie des mains et leurs mouvements.

Conclusion

L'improvisation: de la transe intégrée en Occident ?

Les mouvements émotionnels, pulsionnels et telluriques ont été une première source d'analyse pour construire un schéma de référence personnel et identifier les mouvements dits 'bruts', c'est-à-dire catégorisés comme des mouvements surgis d'une énergie instinctive, et donc parfois brutale, des mouvements plus proches des états dit altérés. La réalisation de ces mouvements ne requiert aucune connaissance technique, mais l'apprentissage

technique permet au corps de mettre en place des crypto-mécanismes, des réflexes dits de défense (pendant les improvisations). Ces réponses motrices réflexes activent des micromouvements de rééquilibrage qui interviennent au moment des phénomènes de rapsodie énergétique, permettant d'éviter les traumas et les accidents. Notons que je me réfère ici aux danseurs professionnels occidentaux. Dans le cas du *Jatilan*, une force vitale du group protège les corps, comme une couche invisible et énergétique qui pare les éventuelles blessures et qui permet de rompre des objets avec facilité.

Le professeur Jean-Marc de Grave, via ses recherches au sujet de l'art martial *pencak silat* en Indonésie, a énormément contribué à approfondir la question des relations maîtres et élèves, les connaissances et les pouvoirs mystiques connexes sollicitant le corps, le touché et le souffle, avec des observations importantes sur la littérature, la danse et les chants d'origines indo-bouddhistes désormais intégrés par les Javanais. La technique, dans la discipline de la danse, est une initiation, un passage, un apprentissage qui pose la problématique, dès l'enfance, de la matière et sa forme ; les étapes sur la source des émotions, sur la notion/perception de l'espace et sur les mutations du temps qui constituent les étapes clés de l'apprentissage de cette discipline, la danse. C'est dans l'achèvement de ces notions piliers que nous pouvons aborder la notion de métamorphose, de vibration et de syncope dans l'acte de 'bouger'. C'est dans l'apprentissage, en effet, que de façon autonome, dans un travail d'assimilation des exercices techniques, nous construisons une propre technique en Occident comme en Orient. L'improvisation est une forme de transmission principalement orale et technique qui se développe de façon autonome, principalement dans les recherches des maîtres. Les exercices d'improvisation sont une création autonome de la part des chorégraphes et pédagogues; la métaphore est le langage oral sur lequel cette transmission se fonde. La construction des exercices techniques en danse contemporaine passe par des phases de concentration accrue, et l'énergie mise en jeu pour l'écriture dite invisible des exercices s'imprègne d'une énergie souvent très subtile, souvent mobilisée les yeux fermés pourachever l'élaboration de cette écriture invisible, méthodologie proche des techniques de méditation javanaises. La construction du mouvement est un apprentissage qui demande plusieurs années; c'est seulement avec une étude constante et minutieuse que nous pouvons recevoir des expériences perceptives sur les plans psychique, physique et intelligible. Ces études fondées sur l'exercice quotidien favorisent la plasticité des fonctions neurophysiologiques du cerveau humain. L'habitus et les habitudes posturales constituent en permanence la matière nécessaire à l'obser-



Une interprétation poétique du sacré

vation et à l'auto-analyse de ses propres mouvements, de ses propres gestes. Ce travail d'observation ne se restreint pas aux lieux destinés aux pratiques corporelles car il demande une réflexion sur la vie quotidienne, comme les pratiques et la véritable compréhension de ce que nous interprétons par le mot 'méditation'. Cette attitude dans l'apprentissage permet de développer l'analyse des mouvements acquis, intégrés et mémorisés par le corps dans l'environnement, par les personnes proches (famille) ou les maîtres/pédagogues rencontrés. La phase, et exercice, de la déconstruction du mouvement est un passage fondamental qui permet à l'élève de trouver, ou non, sa propre danse, son propre mouvement intérieur. Par les techniques somatiques, basées sur une observation du mouvement via l'exécution d'exercices très lents, nous expérimentons la phase de la 'proprioception'. La proprioception est un état perceptif profond qui demande un état de concentration accru pour ne pas subir des interférences modifiant cet état subtil. Ce passage 'technique' ouvre la possibilité d'exécuter les consignes et de les aborder, de les traverser autonome et libre de constructions préétablies – c'est dans la capacité à ne pas traverser les mêmes chemins moteurs que nous trouvons un état énergétique subtil, subordonné à notre temps et à notre rythme et à celui du cosmos. C'est dans le chemin choisi dans chaque exercice transmis par le pédagogue que nous reconnaissions les habitudes ou mouvements que nous répétons, sans les questionner; que nous acquerrons la capacité de revivre le mouvement comme si on l'expérimentait pour la première fois. Ces pratiques sont connues et adoptées par plusieurs experts en danse et en arts martiaux. Selon mon expérience, elles constituent les piliers de la construction des techniques d'improvisation et un accès qui permet de communiquer avec les experts du corps du monde entier. L'expérience ethnographique m'a permis de confronter les intuitions et d'obtenir des réponses directement des autochtones, qui semblent partager une vision du corps extrêmement complémentaire de celle des pédagogues occidentaux des techniques holistiques. Ces derniers s'inscrivent dans une étude du corps privilégiant la créativité et la proprioception dans l'approche cognitive de l'homme ou de la femme qui souhaite danser.

Les thématiques émergées pendant cette expérience en Indonésie m'ont permis de déduire qu'il s'agit d'une initiation, via l'ensemble des pratiques artistiques qui composent le *Jatilan*. L'acquisition des pouvoirs conduisent les enfants puis les adolescents à devenir adultes et les dirigent vers la maîtrise de son propre corps, de ces arts et plus tard peut être aussi les techniques méditatives des *pawang*.

Le *Jatilan* est une forme très populaire d'art rural, définie comme folklorique. Ce qui le définit comme tel, ce sont le choix et l'utilisation des musiques et des chants. La musique traditionnelle du *Jatilan*, en effet, a intégré récemment la percussion moderne en complément des chants et des mélodies de *dangdut*. L'orchestre traditionnel de *Jatilan* se compose de sept instruments traditionnels. Le *dangdut* est un genre populaire de musique indonésienne. Son nom est formé des onomatopées *dang*, censée reproduire le son d'une frappe du bout des doigts sur le bord de la peau d'un *kendang* (percussion traditionnelle) et *dut*, censée être le son produit par le frottement de la paume sur le milieu de la peau. Le *dangdut* est en effet apparu dans les années 1960 comme une adaptation de la musique des films indiens. *Dangdut* est également le nom de la danse qu'on exécute en écoutant cette musique. Les chanteuses ou chanteurs de *Jatilan* chantent d'anciennes chansons javanaises; d'autres chantent le *dangdut* avec une attitude ou présence sensuelles. Ce genre de musique plaît beaucoup aux jeunes danseurs, danseuses, musiciens et villageois. Par ailleurs, *Jatilan* se caractérise par plusieurs traits qui le classent dans une case inappropriée dite *kasar*, 'pas noble' ou 'pas sacré'. En effet, le *Jatilan* est une danse sacrée pour sa capacité hiérophanique quand le corps devient conteneur (jarre, coupe), donc offrande à l'intention des esprits. La dimension pédagogique n'est pas négligeable puisque les adolescents s'éloignent de la rue et de ses périls, puis se confrontent à l'énergie de la libido ; les danseurs dansent et interagissent dans la phase de *kesurupan* avec les chanteuses, qui séduisent les esprits possédant les danseurs. Séduction et esprits semblent être une partie de la relation extatique entre visible et invisible, exactement comme entre les humains. La pédagogie pour le plus jeunes danseurs, est pour les *pawang* un important objectif sociale des sessions de *Jatilan*.

La chorégraphie, selon mes observations, témoigne de l'expression d'un équilibre social et énergétique du corps individuel et du corps collectif envers ces règles que la socié-

té indonésienne a intégrées au fil du temps. Celles-ci sont tout autant lisibles dans les partitions chorégraphiques du *Jatilan*, à l'intérieur desquelles les mouvements se déploient avec contrôle, maîtrise et finesse d'esprit; la finesse en danse est toujours subordonnée à l'esprit, mais l'opposition brutale de la phase de *kesurupan* et 'l'absence' de 'présence' dans la phase de *kesurupan* témoignent des autres natures et des autres forces qui animent les corps dans un état inconscient. Les Javanais préservent en effet avec cette conception dualiste du corps conscient et inconscient la fonction du danseur: celle de médium pour une communication et témoignage pour la société contemporaine. Cette conception du corps sacré qui danse est ancrée dans la société indonésienne. Dans le cas des danseurs occidentaux, c'est ce qui différencie les danseurs exécuteurs des danseurs créateurs, en rappelant que la phase de transe est largement utilisée par les chorégraphes occidentaux dans l'écriture chorégraphique. Le rituel en danse est défini seulement dans le contexte des danses du *keraton* de Yogjakarta, dans le contexte javanais. L'ensemble des rituels de *Jatilan* me semble une source de connaissances et une forme d'art noble dénigrée par des conventions qui en arts chorégraphiques, ne trouvent pas de justifications valables, étant la danse une forme d'art préhistorique. Le caractère animiste dans la vision de Piaget du *Jatilan* est sûrement l'un des plus précieux en Asie du Sud-Est ; il témoigne d'une tradition qui survit, nous l'apprenons grâce aux paroles des *pawang* à l'occasion des entretiens effectués avec l'artiste indonésien Ivan Sagita. L'animisme du *Jatilan* se fait visible grâce à la simulation ou non simulation de l'état de possession par les esprits des animaux et des morts ainsi que le culte des ancêtres avec l'utilisation des masques. Avec Ivan chercheur et traducteur de tous les entretiens réalisés pendant l'ethnographie, nous désirons ainsi poser une question: dans nos sociétés, occidentales et orientales, sommes-nous perpétuellement face à des phénomènes de possession plus ou moins visibles que nous ne soupçonnons pas? La question reste sans doute existentielle et universelle.

Bibliographie

- Brandon, James R., *Theatre in Southeast Asia*, Harvard University Press, Cambridge 1967.
- Christensen, Paul, *Modernity and Spirit Possession in Java Horse Dance and Its context magic*, «Dorisea Working Paper», Göttingen 2013.
- Couteau, Jean, *Bali et l'islam: rencontre historique*, «Archipel», vol. III, n. 58 (*L'horizon nousantarien. Mélanges en hommage à Denys Lombard*), 1999: 159-188.
- Cuisinier, Jeanne, *La Danse sacrée en Indochine et en Indonésie*, Presse Universitaire de France, Paris 1952.
- de Grave, Jean-Marc, *Initiation rituelle et arts martiaux: Trois écoles de Kanuragan javanaise*, L'Harmattan, Paris 2001.
- de Grave, Jean-Marc, *L'initiation rituelle javanaise et ses modes de transmission Opposition entre javanisme et islam*, «Techniques et Cultures», vol. I-II, nn. 48-49, 2007a: 85-124.
- de Grave, Jean Marc, *Quand ressentir c'est toucher. Techniques javanaises d'apprentissage sensoriel*, «Terrain», n. 49, 2007b: 77-88.
- Dato', Sedia R. A., *The Origin of the Pawang and the Berguar ceremony*, «Journal of the Malayan Branch of the Royal Asiatic Society», vol. V, n. 2 (100), November 1927: 310-313.
- De Martino, Ernesto, *La terra del rimorso: contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano 2015 (1^{er} édition 1961).
- Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris 2005.
- Doods, Klaus – Sidaway, James D., *Halford Mackinder and the 'Geographical Pivot of History': a centennial retrospective*, «The Geographical Journal», vol. CLXX, n. 4, 2004: 292-297.
- Eliade, Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Payot, Paris 1951.
- Endicott, Kirk M., *An Analysis of Malay Magic*, Clarendon Press, Oxford 1970.
- Favret Saada, Jeanne – Isnart, Cyril, *En marge du dossier sur l'empathie en anthropologie*, «Journal des anthropologues», nn. 114-115, 2008: 203-219.
- Gennep, Arnold van, *Les rites de passage*, Nourry, Paris 1909.
- Grau, Andrée – Wierre-Gore, Georgiana (eds.), *Anthropologie de la danse, Genèse et construction d'une discipline*, Centre National de la Danse, Pantin 2005.
- Groenendaal van, Victoria M. Clara, *Jaranan: The Horse Dance and Trance in East Java*, (transl. Maria J.L. van Yperen), KITLV, Leiden 2008.
- Hanegraaff, Wouter J., *How magic survived the disenchantment of the world*, «The journal of religion», vol. XXXIII, n. 4, 2003: 357-380.



Notes

- Howe, David, Scent, "Sound And Synesthesia Intersensoriality and Material", *Handbook of Material Culture*, Eds. Christopher Tilley – Webb Keane – Susanne Kuechler-Fogden – Mike Rowlands – Patricia Spyer, London, Sage, 2006: 161-172.
- Lapassade, Georges, *La transe*, Presses universitaires de France, Collection *Que sais-je?*, Paris 1990.
- Lenclud, Gérard, *La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de 'tradition' et de 'société traditionnelle' en ethnologie*, «Terrain», n. IX, 1987: 110-123.
- Lévy-Bruhl, Lucien, *L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs*, Dunod, Paris 2014.
- Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques*, tome IV (*L'homme nu*), Plon, Paris 1971.
- Mauss, Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Presses universitaires de France, Paris 2012 (1^{re} édition 1925).
- Piaget, Jean, *La représentation du monde chez l'enfant*, Presses universitaires de France, Paris 2013.
- Pigeaud, Theodoor G. T., *Javaanse volksvertoningen: bijdrage tot de beschrijving van land en volk*, Volkslectuur, Batavia 1938.
- Raillon, François, *Indonésie: le voies de la survie*, Belin, Paris 1999.
- Richter, Max, "Other worlds in Yogyakarta: from jatilan to electronic music", *Popular culture in Indonesia: Fluid identities in post-authoritarian politics*, Ed. Ariel Heryanto, Routledge, Abingdon, 2008: 164-181.
- Rouget, Gilbert, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Gallimard, Paris 1951.
- Segalen, Martine, *Rites et rituels contemporains*, Nathan, Paris 1998.
- Skeat, Walter W., *Malay Magic: being an introduction to the folklore and popular religion of the Malay Peninsula*, The Macmillan Company, London/New York 1900.
- Smith, Kristina – Atkinson, Michael, Avada kedavra: *disenchantment, empathy, and leaving ethnography*, «Qualitative Research in Sport, Exercise and Health», vol. IX, n. 5, 2017: 636-650.
- Terrail, Jean-Pierre, *De l'oralité. Essai sur l'égalité des intelligences*, La Dispute, Paris 2009.
- Vermander, Benoît, *Chamanismes de l'Asie de l'Est. Termes et rôles en mouvement*, «Archives de sciences sociales des religions», n. 160, 2012: 35-61.
- Zempléni, Andras – Rouget, Gilbert, *La Musique et la transe*, «L'Homme», vol. XXI, n. 4, 1981: 105-110.

- 1 «If the spirit craves a human victim a cock may be substituted, and the custom of hunters who, when they have killed a deer, leave behind them in the forest small portions of each of the more important members of the deer's anatomy, as 'representatives' of the carcase» (Skeat 1900: 72).
- 2 «The accredited intermediary between men and spirits is the *Pawang*» (Endicott 1970: 56).
- 3 «Identité intérieure mais différence physique: c'est l'animisme» (Descola 2005: 624).

Il circo australiano: il corpo ai confini delle arti performative

Elena Mazzoleni

In Australia, si sviluppa, intorno agli anni Settanta, una nuova concezione di circo nota come ‘nuovo circo’ e incentrata su un’interpretazione drammaturgica delle discipline circensi. I singoli numeri sono sostituiti da *performances* unitarie, che incrociano circo, danza, teatro, musica, poesia e arti visive. Questa tensione allo ‘spettacolo totale’, che mette in questione i confini tra le arti performative, pone al centro la valorizzazione della forza espressiva del corpo, particolarmente manifesta nell’interazione fra danza e acrobazia circense.

Dopo una grande stagione tra il 1870 e il 1920, il circo australiano perde il suo fascino nei confronti del grande pubblico, anche a causa della concorrenza con nuove forme d’intrattenimento popolare, quali ad esempio il cinema¹. Inscritto in un orizzonte di ripensamento generale dei valori sociopolitici e culturali, il ‘nuovo circo’ australiano si configura come un fenomeno artistico eminentemente sperimentale e complesso con manifestazioni alquanto eterogenee. Da qui la necessità di uno sguardo storiografico che, muovendo da un orizzonte teorico ampio, possa ricondurre le declinazioni più attuali del circo alle loro origini, mettendone in luce la natura drammaturgica, frutto di migrazioni e contaminazioni di forme sceniche diverse. Il circo Oz, che trae ispirazione dalle esperienze del nuovo teatro australiano inaugurato tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio degli anni Settanta², è certamente uno dei circhi più celebri nel panorama contemporaneo. I suoi fondamenti drammaturgici sono la spettacularità corale, l’esaltazione delle doti acrobatiche dei *performers*, il coinvolgimento del pubblico e la contaminazione di generi teatrali. Fondato nel dicembre del 1977 a Melbourne, il circo Oz deriva dalla fusione di due circhi: il Soapbox Circus, un *roadshow* creato dall’Australian Performing Group nel 1976 e il New Ensemble Circus, un’estensione del New Circus, fondato nel 1974.

La compagnia Oz concepisce il circo secondo una pro-

spettiva classica: il circo dovrebbe essere una manifestazione dell’Ideale artistico. La sua conformazione ad anello costituisce, almeno teoricamente, il contesto più adatto alla creazione di uno spettacolo totale in grado di combinare forme sceniche diverse. Non a caso la compagnia Oz si esibisce preferibilmente in teatri che consentono entrate spettacolari. Le loro rappresentazioni, costruite su scenografie astratte, hanno un carattere eminentemente drammaturgico e musicale legato all’improvvisazione secondo il modello della tradizione circense del Québec.

Gli aspetti caratteristici del Circo Oz emergono chiaramente già con l’inaugurazione della stagione del 1979, svoltasi presso il Last Laugh Theatre di Melbourne. Gli spettacoli sono il risultato degli scambi con una compagnia di acrobati cinesi e con gli artisti del Flying Fruit Fly Circus, un circo specializzato in *performances* di danza. Dalla metà degli anni Ottanta, il Circo Oz consoliderà le sue relazioni con numerosi gruppi eterogenei per ispirazione, quali il Bizircus, il Club Swing, il Rock and Roll Circus (1986), il Women’s Circus (1991) e il Monoxide Circus (1994), ma con una comune vocazione sperimentale: incrociare le discipline circensi con le altre forme sceniche, in particolare la danza. Evidentemente siamo di fronte a un laboratorio di sperimentazione delle arti dello spettacolo, un ‘crocevia’ che, combinando danza, acrobazia, musica e pantomima, mette in questione i codici performativi tradizionali. Non a caso, la compagnia Oz rifiuta di identificarsi come *core ballet*, un corpo di ballo impegnato in *performances* che coinvolgono contemporaneamente tutti i componenti della *troupe* nello svolgimento di un medesimo numero.



Fig. 1 Circus Oz. *Model Citizens*. 2017.

Sulla scena contemporanea del circo australiano è presente, dal 2004, anche Circa Contemporary Circus. Diretto da Yaron Lifschitz, è un punto di riferimento nei principali festival, come quello di New York, di Londra, di Berlino e di Montreal (Brooklyn Academy of Music, Nuits de Fourvière, Chamäleon Theatre). Caratterizzati dalla fisicità estrema dei loro numeri, gli spettacoli di Circa presentano un *ensemble* di artisti variamente specializzati che costruiscono l'eterogeneità del loro repertorio attorno a un progetto unitario di formazione. Come testimonia uno dei loro spettacoli di danza aerea più recenti, *Closer* (2016), incentrato sull'esplorazione dei limiti e delle potenzialità del corpo, Circa opera ai confini delle forme sceniche, nello specifico la danza e il circo, nel tentativo di ridisegnare i limiti a cui il circo può aspirare.



Fig. 2 Circa. *Closer*. 2016.

Questi sono soltanto alcuni fra i tanti esempi che riflettono il tratto caratteristico del circo australiano: la contaminazione delle forme sceniche. Una classificazione, se mai esaustiva, delle molteplici declinazioni del circo contemporaneo si rivelerebbe un'operazione dall'interesse marginale, in quanto la spettacularità mista risulta essere il denominatore comune di tutte le esperienze. Da qui l'urgenza di uno sguardo

focalizzato piuttosto sui fondamenti drammaturgici del circo australiano. Innanzitutto, la contaminazione scenica, considerata (se non rivendicata) generalmente quale aspetto primario e distintivo del 'nuovo circo', va reinterpretata alla luce della tradizione circense, rispetto alla quale non si segnala come un elemento di rottura. Già tra Settecento e Ottocento, il circo Astley e i suoi esiti americani e australiani, prevedono, infatti, la combinazione delle forme sceniche, tanto che, all'inizio del Novecento, in concomitanza con la diffusione della *modern dance*, si specializzeranno nella danza acrobatica, diventando veri e propri laboratori per ripensare il corpo in relazione alle sue possibilità performative.

L'ibridazione spettacolare è, dunque, riconducibile alla tradizione settecentesca del circo inglese. Si pensi, oltre al caso dell'assai celebre anfiteatro di Astley, a quello del Royal Circus di Londra (dal 1865 Royal Surrey Theatre), il cui cartellone prevede intrattenimenti misti, che intrecciano numeri equestri, *pièces* teatrali e spettacoli di marionette. Già compositore musicale e drammaturgo al Drury Lane e ai Ranelagh Gardens, il suo direttore, Charles Dibdin, collabora con il cavallerizzo scozzese John Bill Ricketts, che, nel 1793, dopo aver diretto un circo a Edimburgo, migra negli Stati Uniti, dove fonda il Ricketts' Art Pantheon and Amphitheater of Philadelphia³. Qui vanno in scena spettacoli incentrati sulla combinazione di numeri equestri con pantomime, come il celebre *The Poney Races*. Nel giro di pochi anni, sicuramente prima del 1797, il cartellone del circo Ricketts è dominato da pantomime e commedie spettacolari costruite su *entr'actes* cantati e danzati nello stile di quelli creati, nel 1768, da Astley presso la sua scuola di equitazione destinata a diventare, in meno di due anni, il primo circo moderno. Il repertorio del circo di Filadelfia combina significativamente la pista con il palcoscenico: i programmi includono atti equestri (*The Sailor's hunting voyage*), danze sulla corda, rappresentazioni della Commedia dell'Arte (*The Triumph or virtue or Harlequin in Philadelphia*), proiezioni di trasparenze, parodie acrobatiche basate sull'equitazione e sulla pantomima.



Fig. 3 Augustus Pugin e Thomas Rowlandson. *Astley Amphitheater*. (Rudolph Ackermann, *Microcosm of London*, 1807).

Il circo londinese di Astley esporta i suoi spettacoli anche in Europa, in particolare in Francia, dove il circo intreccia perfettamente l'elemento spettacolare con quello drammaturgico. Non a caso, i decreti del 1807 che regolano le attività dei teatri parigini, definiscono il Cirque Olympique dei Franconi «un théâtre où l'on joue des pantomimes» (Grille 1817: 233)⁴. Questa designazione non ha soltanto un valore giuridico ma anche effettivo. Già dal 1811, gli esercizi acrobatici e quelli equestri sono accostati a pantomime (anche dialogate) a volte cavalleresche e comiche; dal 1826, a veri e propri atti unici e, dal 1849, a *pièces militaires* in quattro atti. In questi casi, la scena e la pista sono utilizzate separatamente oppure, se collegate da rampe, combinate per essere utilizzate contemporaneamente. Sulla pista e in scena si alternano generalmente almeno quattro tipi di rappresentazioni: le pantomime storico-militari ispirate alla recente cronaca; le commedie che prevedono l'esibizione di animali (in particolare cavalli); le *féeries* e le pantomime comiche che intrecciano temi burleschi a motivi fantastici⁵. Queste ultime, tra cui *Le Pied de Mouton* (1806) di Martainville e *Les Pillules du diable* (1838) di Laloue, Bourgeois e Laurent in scena in diversi teatri parigini e in particolare, tra il 1842 e il 1849, al Cirque Olympique, costituiscono i casi forse più rappresentativi, poiché taluni dei loro temi dall'effetto spettacolare, come la decapitazione in chiave comica, saranno ripresi dal proto-cinema.

Nello stesso periodo i circhi americani come il Ringling e il Barnum & Bailey continuano a riprodurre e a diffondere il modello inglese, proponendo un repertorio misto ai confini tra danza, teatro e circo. Fondati rispettivamente dai fratelli Ringling e da James Anthony Bailey con Phileas Taylor Barnum, si uniranno con il nome di Ringling Brothers Circus, nel 1907. In particolare, il circo Barnum, chiamato Barnum's Great Traveling Museum, Menagerie, Caravan and Hippodrome (a testimonianza della varietà del cartellone del circo), deve, come è noto, la sua fortuna ai *side-shows*⁶. Nel 1876, quando queste compagnie compiono le loro *tournées* in Australia e in Nuova Zelanda, il circo australiano ha già maturato un repertorio significativo fondato sul modello inglese mediato dall'esperienza artistica americana (Astley compie una *tournée* negli Stati Uniti già nel 1772).

In Australia i primi spettacoli circensi, i cui programmi ricordano la natura mista di quelli inglesi (pantomime equestri, commedie, esercizi acrobatici e di giocoleria), non si sviluppano, tuttavia, prima del 1830 in concomitanza con la fondazione dei palcoscenici ufficiali e per effetto della migrazione di alcuni artisti europei. Oltre al celebre funambolo francese Jean François Gravelet, meglio noto come Blondin (nel 1859, la sua attraversata delle cascate del Niagara sospeso a più di 1.100 piedi d'altezza susciterà

grande attenzione, tanto da generare una serie di imitatori locali, come Harry L'Estrange, meglio noto come the Australian Blondin), ricordiamo il 'professore di ginnastica' d'origine italiana Luigi Dalle Case, che giunge a Sydney, nel 1841, dopo un'attività artistica negli Stati Uniti, in Argentina, in Sud Africa e sulle isole Mauritius.



Fig. 4 Blondin cooking an omelette on the rope, in «Australian Town & Country Journal», 15 agosto 1874, State Library of New South Wales, Sydney.

All'inizio del 1842, l'italiano apre un padiglione circense, l'Australian Olympic Theatre, dove propone spettacoli misti che riuniscono pantomime ed esercizi acrobatici. Già nell'agosto 1841, la «Sydney Gazette» coglie la straordinarietà del fenomeno artistico proposto da Dalle Case e lo commenta così: «The most surprising specimens of Athletic, Gymnastic, and other exercises, Tight Rope, Grotesque together with Dancing and Pantomime» (Weiner 1975: 77). Il 5 marzo 1842 il «Sydney Herald» descrive la compagnia variamente specializzata dell'Australian Olympic Theatre:

The company which the Signor has engaged is very powerful, and when the cast is judicious, we would

never wish to see better acting. We have in the first place the Signor himself, with whose Herculean feats of strength the public of Sydney are familiar. We have in the second place the young Brazilians, whose graceful tumbling and tight-rope dancing are so much admired. We have in the third place Auguste, the laughing and good-natured clown... We have then the Man Tortoise and Mr. King, both of whom are really wonderful in their acrobatic exercises... We must not forget poor Holland, the clown, who is one of the best clowns, by the way, we have ever seen (*ibidem*: 78).

Gli imprenditori teatrali di Sidney, in particolare quelli del Royal Victoria Theatre, rispondono alla concorrenza di Dalle Case in modo aggressivo, migliorando la loro offerta teatrale. Nel giro di poche settimane la competizione costringe l'imprenditore italiano a chiudere il circo e a partire per la Tasmania, in seguito per l'India e il Sud Africa, dove inaugurerà nuove attività circensi. Ad eccezione dell'esperienza di Dalle Case, le prime attività circensi significative si riscontrano soltanto più tardi e in particolare in Tasmania. A Launceston, nel dicembre del 1847, il cavallerizzo Robert Avis Radford inaugura il Radford Royal Circus che sopravvive per non più di due anni. Ma lo sviluppo di un'industria circense è ormai in atto. Due dei cavallerizzi del circo Radford, Golding Ashton e John Jones, saranno, infatti, i fondatori delle due dinastie circensi più importanti in Australia.

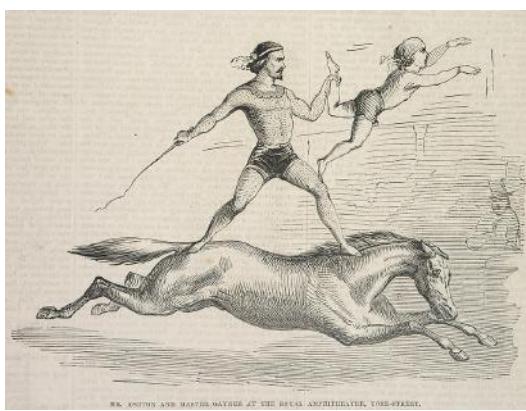


Fig. 5 Ashton circus, in «Illustrated Sydney News», 2 giugno 1855, State Library of New South Wales, Sydney.

Nell'ottobre del 1850 Jones inaugura, nel cortile dell'Adelphi Hotel di Sydney, il Royal Australian Equestrian Circus, il cui repertorio è considerato dal pubblico dell'epoca come

una «novità senza precedenti»⁷. Con l'avvicinarsi del periodo natalizio, il suo programma viene significativamente ampliato con pantomime equestri (si pensi a *Yankee Doodle's come to town upon his little pony*, che vede coinvolti un clown, Arlecchino, Colombina, Pantalone e intreccia la drammaturgia della Commedia dell'Arte con i numeri del circo) e con esibizioni di danza acrobatica (ad esempio gli spettacoli di Lola Montez e quelli del trapezista inglese Henry Burton con la moglie, la celebre cavallerizza Madame Rosina).

Intorno agli anni Cinquanta, un pubblico più diversificato e più ricco, effetto anche della recente caccia all'oro che attira molte persone in cerca di fortuna nelle colonie, impone, da un lato, una maggiore varietà di intrattenimento e dall'altro, prepara l'avvento di una nuova stagione teatrale. Seguirà l'inaugurazione di teatri, circhi, ippodromi e teatri di marionette. Verso la fine dell'Ottocento emerge anche una nuova generazione di artisti, che impone un modo diverso di concepire il circo. Le compagnie Wirth e Fitz-Gerald adottano, infatti, schemi drammaturgici più rigorosi e innovativi per soddisfare le esigenze di un pubblico in crescita e sempre più sofisticato. Sebbene l'equitazione (acrobazie a cavallo, *dressage*, parate equestri e commedie a cavallo) resti al centro dei programmi fino agli anni Sessanta del Novecento, il concetto tradizionale di circo viene rivisitato: l'ibridazione di forme sceniche diverse, in particolare il teatro e la danza, diventa l'aspetto essenziale del circo australiano. In particolare, l'introduzione della pantomima equestre nel circo consente agli artisti di mostrare tutte le posture possibili, dall'assalto alla difesa, e di fare del corpo una componente scenica eclettica e spettacolare.

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, quando la prima fase della diffusione dei circhi europei in Australia e negli Stati Uniti è giunta a compimento, assistiamo, come è noto, a un mutamento profondo della danza teatrale. L'avanguardia storica nell'ambito della danza prende, infatti, le distanze dal balletto e diventa un laboratorio privilegiato per l'elaborazione di nuovi canoni volti a ridefinire i confini delle arti visive. Questo ripensamento dei fondamenti della danza pone al centro il corpo, le sue possibilità espressive e simboliche. Negli Stati Uniti e in Australia si diffonde in particolare un sistema di 'ginnastica armonica' elaborato dall'attore Steele Mackaye, allievo di François Delsarte, che prepara la nascita della *modern dance*. I repertori del circo australiano non tarderanno a intercettare queste nuove tendenze, rielaborandole in funzione delle loro messinscene e del loro pubblico. In questi anni, la compagnia italo-americana Royal Italian Circus di Giuseppe Chiarini esporta, infatti, in Australia nuovi stili nell'ambito della danza e dell'acrobazia equestre (in particolare la specialità del salto con capriola in avanti eseguita sul dorso del cavallo in mo-

vimento). Il pubblico australiano assiste dunque a esibizioni inedite, che rispecchiano un nuovo modo di concepire il numero acrobatico. Da sempre parte integrante di uno spettacolo unitario misto, ora è il risultato di una preparazione ginnica più accurata, in grado di coinvolgere il corpo nel suo insieme e di renderlo più flessibile. Mademoiselle Elvyra, Winnie Colleano, Mademoiselle La Rosière (Jenny Kindall), Peggy Saint Leon, Minnie Cordella e Miss Rossini sono alcune tra le ballerine che incarnano questa rivisitazione della danza acrobatica circense. Ma quella più nota e amata è senz'altro May Wirth (May Zinga).

Nel 1901, a seguito della separazione dei genitori, May Wirth viene adottata da Marizles Martin, proprietaria, con i fratelli, del circo Wirth, all'epoca il circo più importante d'Australia⁸. In un anfiteatro che si distingue per la modernità dell'architettura (l'edificio è coperto, illuminato e riscaldato) e per la presenza sia di una pista per le parate equestri, sia di un palcoscenico per la rappresentazione di pantomime, la fanciulla si esibisce in numeri di danza acrobatica equestre, in pantomime e in esercizi di contorsionismo.



Fig. 6 May Martin, 1905. Collezione privata

In meno di dieci anni May Wirth diventerà la ballerina acrobatica australiana più celebre anche in ambito internazionale. Nel 1912 entra a far parte del Barnum & Bailey Circus con cui attraversa gli Stati Uniti e ottiene il numero principale nel programma d'apertura della stagione al Madison Square Garden di New York. Il 30 marzo 1912, il «New York Clipper» testimonia il fascino esercitato sul pubblico americano, consacrando May Wirth come la stella della danza acrobatica. Più tardi, tra il 1915 e il 1916, rientrata nel circo dei Wirth, la ballerina compie una *tournée* in Australia, esibendosi in un'ampia varietà di spettacoli: numeri equestri e di contorsionismo, *vaudevilles* – a cui peraltro deve buona parte della sua celebrità –, danze e pantomime. In un articolo apparso il 4 luglio 1916 sull'«Horsham Times», la giornalista americana Estelle Lawton Lindsay vede May Wirth addirittura come un Prometeo al femminile:

May Wirth is the latest woman to do things that the world had solemnly declared no woman could do. May is the star equestrienne in the Barnum and Bailey's Circus. [...] I began riding when I was seven (says May Wirth). Now I can do things no woman ever did before in the history of the circus business, and some things that only three or four men can do. For instance, I do a forward somersault on the back of a running horse. No woman ever did that before – and very few men. Since I came to America from Australia I have learned a more difficult feat still. In circus parlance it is called "back cross". Now and again one likes to improve, you see. This act consists of turning a somersault from the front of one running horse to the hind quarters of another in the rear (Ward 2016: 154-155).

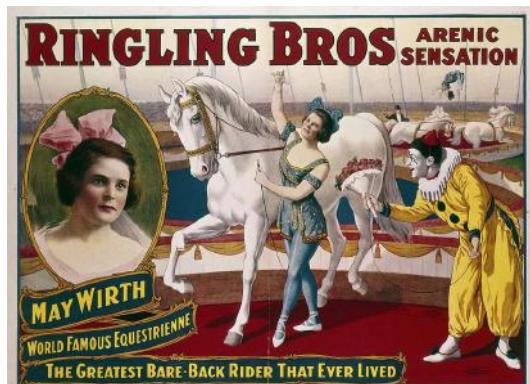


Fig. 7 Manifesto del Ringling Bros. and Barnum & Bailey Circus. 1925 circa. Collezione privata

ISSN 2421-2679



Fig. 8 May Wirth al Barnum & Bailey Circus. 1913.
Collezione privata

Nell'aprile 1926 la compagnia Wirth si unisce estemporaneamente al circo Ringling Bros., Barnum & Bailey per un ciclo di spettacoli al Madison Square. Le esibizioni di May Wirth sono ormai nel segno dell'ibridazione scenica: combinano balli Charleston con numeri di danza acrobatica a cavallo. Non a caso, da questo momento, la compagnia Wirth si specializzerà in spettacoli che, oltre a includere coreografie assolutamente in sintonia con la rivoluzione della *modern dance*, incrociano diversi generi artistici. Durante le stagioni del 1927 e del 1931, il circo Wirth arriva persino a proporre spettacoli di marionette, parate equestri e rappresentazioni di operette. A questo proposito l'inaugurazione della stagione del 1932, presso la Civic Opera House di Chicago, è emblematica: May Wirth diventa l'icona di una spettacolarità mista incentrata sulle possibilità espressive del corpo. Prima di esibirsi in numeri di danza aerea, la ballerina inscena con la sua *troupe* di cavallerizzi-ballerini l'operetta *The Blue Mask* (adattamento di *The Circus Princess* del compositore ungherese Imre Kálmán). È in questo intreccio fra circo, danza acrobatica e teatro che il corpo della ballerina trova la sua celebrazione, diventando metafora della sperimentazione propria del circo australiano anche contemporaneo.



Fig. 9 Marthe e Juliette Vesque. *May Wirth à l'Empire Music-hall Cirque*. Acquarello. 1929. Musée des Arts et Traditions Populaires, Paris.

In conclusione, quella spettacolarità mista incentrata su performances unitarie, che è l'espressione primaria del circo australiano, va interpretata alla luce del modello settecentesco inglese e delle sue esportazioni d'oltreoceano. Nell'anfiteatro di Astley si concepisce, infatti, uno spazio della rappresentazione nuovo, più flessibile e più articolato, in grado di ospitare un percorso di combinazione di strutture e di pratiche proprie del teatro, della danza e delle arti visive. Il circo australiano accoglie questa eredità, traducendola in un impulso profondamente sperimentale, che pone al centro della messinscena, della coreografia e della regia le valenze (anche simboliche) del corpo cinetico.

Bibliografia

- Anonimo, *Les Anciens Cirques. Un soir chez Astley (25 avril 1786)*, Adamson, London 1857.
- Arrighi, Gillian, *The FitzGerald Brothers Circus: Spectacle, Identity and Nationhood at the Australian Circus*, Australian



Scholarly Publishing, Melbourne 2015.

«Aurora and General Advertiser of Philadelphia», March 1795-January 1799.

«Australian Drama Studies», n. 35 (*Circus in Australia*) October 1999.

Bentivoglio, Leonetta (ed.), *Tanztheater. Dalla danza espressionista a Pina Bausch*, Di Giacomo, Roma 1982.

Brunetti, Simona - Randi, Elena (eds.), *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza*, Edizioni di Pagina, Bari 2013.

Casini Ropa, Eugenia (ed.), *Alle origini della danza moderna*, Il Mulino, Bologna 1990.

Cervellati, Elena, *La danza in scena*, Bruno Mondadori, Milano 2009.

Culhane, John, *The American circus: An illustrated history*, Henry Holt & Company, New York 1990.

Daniel, Noel (ed.), *The Circus. 1870-1950*, Taschen, Köln 2008.

Davis, Jim, *European Theatre Performance Practice 1750-1900*, Ashgate, Farnham 2014.

De Ritis, Raffaele, *Storia del Circo. Dagli acrobati egizi al Cirque du Soleil*, Bulzoni, Roma 2008.

Greenwood, Isaac, *The Circus. Its Origin and Growth prior to 1835*, Hobby House Press, Washington 1962 [1898].

Grille, François, *Les Théâtres. Lois, règlements, instructions*, Alexis Eymery-Delaunay, Paris 1817.

Guy, Jean-Michel, *Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution*, Éditions Autrement, Paris 2001.

Jacob, Paul, *Le Cirque, Du théâtre équestre aux arts de la piste*, Larousse, Paris 2002.

Jando, Dominique, *Histoire mondiale du cirque*, Delarge, Paris 1977.

Jando, Dominique, *Philip Astley and the Horsemen Who Invented the Circus*, Createspace Independent Pub, Lavergne 2018.

Jaques-Dalcroze, Émile, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, EDT, Torino 2008.

Klein, Véronique - Hivernat, Pierre, *Panorama du cirque contemporain*, Éditions Textuel, Paris 2010.

Knight, William, *A Major London "Minor": The Surrey Theatre 1805-1865*, Society of Theatre Research, London 1997.

Love, Harold (ed.), *The Australian stage: a documentary history*, New South Wales University Press, Kensington (NSW) 1984.

Manning-Sanders, Ruth, *The English Circus*, Werner Laurie, London 1952.

Martin, Roxane, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes 1791-1864*, Champion, Paris 2007.

Matluck Brooks, Lynn, *A Decade of Brilliance: Dance Theatre in Late-Eighteenth Century Philadelphia*, «Dance Chroni-

cle»), vol. XII, n. 3, 1989: 333-365.

Milne, Geoffrey, *Theatre Australia (un)limited: Australian Theatre Since the 1950s*, Rodopi, Amsterdam-New York 2004.

Moy, James, *Entertainments at John B. Ricketts' Circus, 1793-1800*, «Educational Theatre Journal», vol. XXX, n. 2, 1978: 186-202.

Pretini, Giancarlo, *L'anima del circo con le 'Memorie di Joseph Grimaldi' di Charles Dickens*, Zoppelli, Treviso 1989.

Randi, Elena, *François Delsarte: le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, Bulzoni, Roma 1993.

Randi, Elena, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Ese dra, Padova 1996.

Randi, Elena, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Carocci, Roma 2014.

Randi, Elena, *François Delsarte. La scène et l'archétype*, L'Harmattan, Paris-Torino 2016.

Rendell, Mike, *Astley's Circus. The Story of an English Hussar*, Createspace Independent Pub, Lavergne 2013.

Robertson, Patrisha, *Cirque du Soleil: Parade of colours*, Abrams, New York 2003.

Saint Leon, Mark V., "Wirth, May Emmeline (1894-1978)", *Australian Dictionary of Biography*, Ed. John Ritchie, vol. XII, Melbourne, Melbourne University Press 1990.

Saint Leon, Mark V., *Yankee circus to the fabled land: The Australian-American circus connection*, «Journal of Popular Culture», vol. XXX-III, n. 1, 1999: 77-89.

Saint Leon, Mark V., *Circus Dreams: Australian Themes. A Critical Inquiry into Circus in Australia*, VDM, Saarbrücken 2008.

Saint Leon, Mark V., *Circus: the Australian Story*, Melbourne Books, Melbourne 2011.

Saxon, Alan, *Enter Foot and Horses: A History of Hippodrama in England and France*, Yale University Press, New Haven 1968.

Serena, Alessandro, *Storia del Circo*, Bruno Mondadori, Milano 2008.

Shettel, James W., The Great international circus in Australia, «The Circus Scrap Book», n. 11, July 1931: 32-43.

Slout, William, *From Rags to Ricketts*, The Borgo Press, Rockville 2012.

Slout, William, *En Route to the Great Eastern Circus and Other Essays on Circus History*,



ISSN 2421-2679

- Wildside Press, Wilside 2016.
- Speight, Gayle, *A History of the Circus*, Tantivy Press, London 1980.
- Steven, Frank, *Guy Laliberté Revolution under the Big Top*, «Time», 26 April 2004.
- «Sydney Gazette», 12 August 1841.
- «Sydney Morning Herald», 16 December 1833 e 5 March 1842.
- Tait, Peta, *Circus Bodies. Cultural identity in aerial performances*, Routledge, London 2005.
- Thomas, Helen, *Dance, Modernity and Culture. Exploration in the sociology of Dance*, Routledge, London-New York 1995.
- Wallon, Emmanuel (ed.), *Le Cirque au risque de l'Art*, Actes Sud, Arles 2002.
- Ward, Steve, *Stardust sisterhood*, Fonthill Media Limited, Stroud 2016.
- Waterhouse, Richard, *Private pleasures, public leisure: A history of Australian popular culture since 1788*, Longman, Sydney 1995.
- Weiner, Albert, *The short unhappy career of Luigi Dalle Case*, «Educational Theatre Journal», vol. XXVII, n. 1, March 1975: 77-84.
- Wirth, George, *Round the world with a circus: Memories of trials, triumphs and tribulations*, Troedel & Cooper Pty Limited, Melbourne 1925.

Notes

1 In Australia, il circo è considerato non soltanto un fenomeno d'intrattenimento, ma anche un elemento culturale che è parte integrante del patrimonio identitario del paese. A Melbourne, l'Arts Centre riunisce un vasto archivio dedicato al circo nazionale e il Powerhouse Museum di Sydney ha organizzato numerose mostre sul circo, tra le quali *Circus!* (1997) dedicata ai fondi delle principali famiglie circensi e *The Circus Factory* (2015) incentrata non soltanto sul patrimonio circense, ma anche sull'aspetto drammaturgico dei *side-shows* australiani.

2 Il Circo Oz ha attraversato tutti gli stati del Commonwealth ottenendo un notevole successo, come in occasione del Festival di Fringe di Edimburgo. È stato il primo circo della storia a esibirsi in tre continenti diversi nello stesso anno: negli Stati Uniti, in Europa (a Copenaghen presso i Giardini Tivoli) e in Brasile, in un teatro di vetro situato nella foresta pluviale.

3 Nel 1791, Ricketts costituisce la sua compagnia in collaborazione con il ballerino John Parke. Si stabiliscono al Circus Royal di Edimburgo e al tempo intraprendono numerose *tournées*, principalmente

in Scozia e in Irlanda. La gran parte degli artisti del circo di Ricketts seguirà il cavallerizzo scozzese negli Stati Uniti. Tra gli altri, ricordiamo i coniugi Spinacuta, ballerini specializzati in pantomime; Mr. McDonald, danzatore di intermezzi comici acrobatici; il ballerino francese ed ex funambolo alla corte di Luigi XVI, Mr. Placide e l'acrobata italiano, Mr. Bologna. Per uno studio sul Royal Circus di Londra, rinviamo, tra gli altri, a Davis 2014; Knight 1997 e Saxon 1968. Gli studi dedicati al circo di Ricketts sono rarissimi. Tra gli altri: Moy 1978 e «Aurora and General Advertiser» 1799.

4 Decreto del 13 agosto 1811, sezione 1, art. 1.

5 Per uno studio sulla *féerie* rinviamo, tra gli altri, a Martin 2007.

6 Ogni spettacolo porta un nome specifico a indicare il genere della rappresentazione. Ad esempio, gli spettacoli dedicati al Far West offerti dal circo Ringling sono conosciuti come *Wild West Shows*. Come è noto, si tratta di esibizioni che vedono come protagonista il celebre Buffalo Bill. Il circo Cooper, Bailey&co. presenta spettacoli di generi diversi collocati addirittura in tendoni separati: il serraglio degli animali, il circo con la pista e il *museum of curiosities*.

7 «Sydney Herald», 5 marzo 1842, in Weiner 1975: 82. Nel luglio del 1852, il Royal Australian Equestrian Circus viene ampliato e inaugurato con il nome di Royal Amphitheater. Due anni dopo è convertito in teatro, con il nome di Royal Lyceum, per poi tornare, nel 1855, al suo scopo originale.

8 Figli del musicista tedesco Johannes Wirth, la cui celebre banda era solita accompagnare i balli in maschera del Prince of Wales Theatre di Sydney, i fratelli Wirth lasciano, nel 1882, il circo di Ashton, per dedicarsi con successo a spettacoli incentrati sulla danza e sulla musica. Tra gli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento, il circo dei FitzGerald è in forte competizione con quello dei Wirth. Nel 1893, quando il circo Wirth lascia l'Australia per un *tour* mondiale di sette anni, il circo FitzGerald diventa la maggiore compagnia australiana. Nell'ottobre del 1895, i FitzGerald presentano la loro New London Company composta da artisti di ogni tipo selezionati nei teatri e circhi europei. Al rientro in Australia dei Wirth, nel 1900, la rivalità si riaccende. Nel 1906, sarà la morte dei fratelli FitzGerald a determinare le sorti dei due circhi: i Wirth diventano la principale compagnia circense australiana almeno fino alla chiusura del loro circo, nel 1963. Tra il 1910 e il 1920, anche il circo All Stars Colleano, o The Royal Hawaiians, fondato dal cavallerizzo irlandese Con Sullivan, cercherà di competere, senza successo, con i Wirth.

Expanding corporeal and social borders on the site of the screen

Ariadne Mikou

Introduction

As both a trained architect and a practising experimental choreographer, I came across screendance due to the possibility that it offers to archive architecture through the dialectics of space, time, body and movement. These four elements, according to architect Bernard Tschumi, produce «architecture-as-event» (1996: 149), and I see in screendance the potential to enhance the human-place connection – which emerges from the ‘event-ness’ of architecture – by capturing through the camera the ways that a moving-sensing body responds to the multi-sensory palette of architectural stimuli. But what happens when we disconnect and detach bodies from their surrounding environment? How is the notion of the ‘architecture-as-event’, and by extension that of the corporeal experience of architecture, challenged or even enriched?

The point of departure of this paper is an array of screendance works that ignore the rich potential of the interaction between body, site, camera and screen. I am specifically referring to artistic approaches where place, although visible, is generally ignored in order to emphasize a body that can move in the same way regardless of where it is physically located. Screendance scholar Harmony Bench, analysing this typology of screendance, introduces the concept of ‘any-place’ in order to refer to sites which, when depicted on screen, lose their geographical and cultural identity and become mere backdrops for actions – eventless architectures. She characterizes them as ‘any-places’ due to the superficial relation

between site (place) and body (performer). For instance, in the interactive CD-Rom *Waterfall* (2002), a body extracted from its physical environment hovers in front of different backgrounds; in the multiscreen installation *Men in the Wall* (2004) the male performers are juxtaposed with four windows of different views; and in *BKLYN* (2007), the background changes so rapidly that a connection with the site fails to be established. On these occasions, place becomes a general site with no specific coordinates; these ‘any-places’

are never specific places with proper names but approximate stock images retaining the anonymity of generality: not this rainforest but a rainforest, not this island but an island, not this gas station but a gas station. It does not matter which; any site will do to frame the dancing images floating therein (Bench 2010: 59).

Although the generalization of place (otherwise ‘any-place’) allows the performers to hover effortlessly from one site to another, in this text, the works that I have selected to analyse have been chosen because they propose – as I hope to demonstrate – a unique and promising approach to screendance by challenging a stigmatized social identity, and the ideal female body. Focusing on the site of the screen as a devoid space, I aim to explore how moving bodies can challenge social and aesthetic norms and standards when the places that they are associated with are intentionally erased instead of being ignored – as happens in the case of ‘any-places’. The erasure of space, often achieved through digital processes or simple covering techniques, is usually visualised as a white or black infinite and empty field. A range of screendance practices unfold in these sites – characterized as «no-places» (Bench 2010) – where the body is praised. Notable examples include Antonin De Bemels’s *Il S’Agit* (2003), a robot-like dance performed by the superimposition of a mechanic and physical body; *Loops* (2011), the abstract portrait of Merce Cunningham created through motion capture technology; David Michalek’s *Slow Dancing* (2007) which celebrates the stylistic range of dance through extreme slow motion and the

biographical, yet political, portraits of 52 renowned British dance artists of mixed age, cultural background and corporeal abilities (*52 portraits*, 2016). However, in the course of this discussion I will focus my analysis on the distortive screen-based techniques of moving-image artist Mariam Eqbal and the community project of choreographer Vito Alfarano *Il Mio Grido* (2010). Placing the latter audio-visual work in a broader context that examines the rehabilitation scheme of dance and performing arts inside prisons, I will introduce the concept of 're-identification' as far as it concerns the definition of identity through the erasure of place and the external physical characteristics, such as the skin. The screendance practices analysed here are vastly different from each other, but they are chosen because of the richness that they offer to the perspective on the moving body in relation to the site of the screen. The connecting thread between them is the screen background, which remains neutral and unspecified, thus turning our focus to the multiple corporeal performativities of the mediated bodies.

Screen site and the impossible body

Screendance is a hybrid audio-visual form where movement as representation and movement as production and post-production – as related to capturing and editing processes – are so dependent on each other that none of these components can exist separately from the other. Maya Deren, a versatile figure of avant-garde film, who transgressed dance, poetry, writing and anthropology, identified film dance – a genre of screendance – as «a dance so related to camera and cutting that it cannot be performed as a unit anywhere but in this particular film» (Deren in Rosenberg 2012: 119). The inter-dependence between dance, camera and editing and the «emergent whole» (Deren in McPherson 2005: 65) – the integrated outcome of the interplay between dance and camera – expand into screendance, which as an umbrella term, embraces dance on film, video dance and dance for camera, but it eschews a focus on the medium from which the inscription originates. Instead, screendance focuses on the screen as the material that the viewer encounters gathering together the past and present of the arts of video, film and digital technologies. Screendance does not need to look like a traditional dance made or adapted for the screen and much debate has been conducted regarding an accurate definition of the form (indicatively see Dodds 2001; Rosenberg 2012; Kappenberg 2009; Heighway 2014). This crisis of definition increases when we acknowledge two additional facts: the postmodern consideration of the pedestrian everyday movement



as dance and the growing disassociation of choreography from traditionally defined dance. Choreography can be as simple as the organisation of any kind of motion, such as the movement of troops, or the coordination of traffic lights, but also movement between the frames on the site of the screen (e.g. *All This Can Happen* 2012).

If choreography and dance currently involve multiple manifestations and metaphors, then screen also involves these. Screen is a surface, but also a wall and a canvas which are all elements of film, architecture and painting respectively. Screen is

an object used to protect, obscure, or conceal, [...] an architectural and sculptural apparatus used to separate or divide space in a process of exclusion or delimitation, [...] a surface or a receptacle on which images are projected or displayed, [...] a metaphorical term or a site of mediation involving a relationship between what is shown and what remains under cover (Château – Moure 2016: 15).

Screen is also a skin which we approach through a «haptic materiality» (Bruno 2014: 3), which refers to the texture of the screen and also through a «haptic visuality» (Marks 2000: xi)¹, which concerns the texture of the moving-image². Our body can also be transformed into a screen when the light of the moving-image is projected on the skin, and screen as skin and skin as screen are two concepts that I will return to later when I discuss the performativity of the skin.

In the audio-visual form of screendance, the screen is also a site that offers new perspectives for re-imagining the body. Since the early experiments of Étienne-Jules Marey with chronophotography and Edward Muybridge's motion studies, the body has been at the centre of the camera focus. In addition, in the field of dance, from the appearance of lightness and ethereality created by the technology of pointe shoes, to Loie Fuller's *Serpentine Dance* (c.1899), which makes the human body disappear in order to reveal the moving form, to Trisha Brown's *Man Walking Down the Building* (1970) and to Elizabeth Streb's film *Born to Fly* (2014), dancers and choreographers have been concerned with challenging the pull of gravity and the limita-

tions that it imposes on the human body. Shoes, costume and mounting equipment have been used to expand the possibilities of the human body and to establish a natural movement in unnatural conditions (such as vertical walking). Screen site, as a combined space for action, may suggest «recorporealization», a term invented by screendance scholar Douglas Rosenberg, which refers to «the literal re-construction of the dancing body via screen techniques; at times a construction of an impossible body» (2012: 55). ‘Recorporealization’ together with «re-contextualisation» – «a turning away from the stage space and an embracing of alternative venues for dance» (Kloetzel 2016: 22) – have been two of the fundamental reasons for the development of screendance and the turn of dancers and choreographers towards screen-based technology. Everyday or abandoned sites, imaginable or real places, become temporal stages on which actions can occur, be witnessed and captured. New contexts for dance have liberated choreographers from the burden of the theatrical apparatus, and in the space of the screen, the body may be fragmented or liberated from gravity and other physical and time restrictions.

Speaking about the techniques that screendance artists invent and utilise for revolutionizing the body against its physical limits, Marisa C. Hayes (2016), screendance scholar and co-director of the International Video Dance Festival of Burgundy, observes three reoccurring editing motifs in American and French screendance works: suspension (the appearance of hovering or flying), multiples (two or more identical representations of the same body or subject) and instantaneous repetition (instant replay). *Event* (2011) by Timo Wright, the introduction of the popular music video *Makeba* (2016) by Jeanne Gallice (also known as Jain) and *Tuning Love* (2012) by Diego Agulló and Agata Siniarska fall respectively into the categories that Hayes observes. An additional example that makes explicit the transformation of the body through screen editing techniques and which falls under the aforementioned category of ‘multiples’ – although as glitch – is the work of the interdisciplinary Pakistani-American artist

Mariam Eqbal.

Eqbal’s *Choreography for the Scanner*, referencing Muybridge’s motion studies, won the Jury’s prize in the 2015 International Screendance Competition at the Leeds International Film Festival (LIFF) in the United Kingdom. Its appearance and winning status at a renowned screendance festival raised a lot of controversy regarding first of all, the categorisation of this work as screendance. Many have questioned if it is screendance and if it should compete against other works recognised as screendance. Others have doubted if what is portrayed on the screen is actual dance. However, on this occasion I will eschew discussion about where this work could fit (which is outside the scope of this paper) and I will concentrate on what kind of conventions this work challenges in relationship to our view of the female body as aesthetically pleasing. What could suggest the dysmorphic and hollowed but extended female body depicted in front of the grey background of the screen? What kind of corporeal reconfigurations does the grey ‘no-place’ permit?

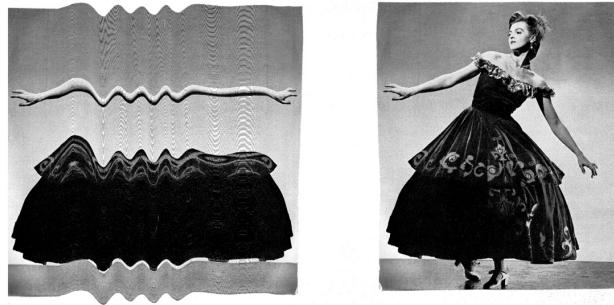


Fig. 1 Still. *Choreography for the Scanner* by Mariam Eqbal.
(Image courtesy of and copyright by the artist).

As an artist myself, I was firstly drawn to Eqbal’s work because of the ‘low’ and unusual technology – indeed a flatbed scanner – which has been creatively used by the artist in order to produce the prime material of her moving-image: the black and white picture of a static female dancer. Through a digital elaboration of the scanned images and a series of manipulations of the body as object, the artist has managed to expand the space between the connected static frames and to choreograph the rhythm between them. As a result of this technique, the female body «dys-appears³» (Leder 1990: 83), meaning that it appears as dis-functioning with disproportional extended limbs. ‘Dys-appearance’ in this case is employed ‘transgressive-ly’ as it does not refer to the original definition of the term as the phenomenological and internal sensation of the body as dys-functioning, but to its external view as dysmorphic. A series of attempts to digitally reproduce the single picture of the

ISSN 2421-2679

body remains suspended as a corrupted multiplication of in-complete bodies unfold in the same way that damaged paper doll chains do (fig. 1). In this chain, the bodies, actually the heads and the torsos where the vital organs are located, are absent (disappear).

In Eqbal's *In-Between Frames*, a moving-image that uses a similar distortive technique to that in the *Choreography for the Scanner*, the figure of a ballet dancer is also predominant. Eqbal's work challenges established standards of Western beauty, as associated with symmetry and proportion, by playfully re-constructing and dis-proportionally extending the limbs of the female dancer (fig. 2). She choreographs an un-coordinated corps de ballet by multiplying the same static image and creating a glitch in the unified movement of the single body multiplied into a group. All these attempts actually reveal an elastic and resilient female body, as if it was made of a rubber band and able to reach vertically and horizontally beyond its original small kinesphere. The extended corporeal skills of these women on screen promote imperfection as an aesthetic possibility both in art and in the world where imperfection becomes a condition of power.

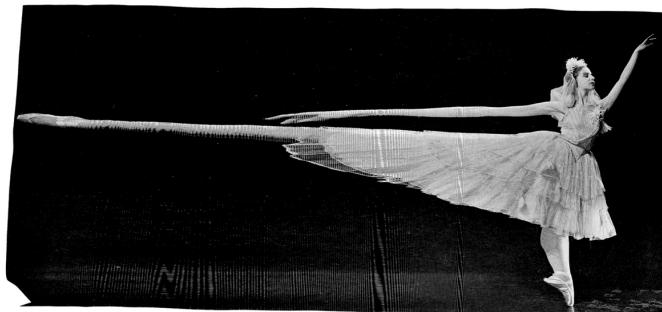


Fig. 2 Still. *In-Between Frames*. Re-construction and disproportional extension of the limbs of the female dancer. (Image courtesy of and copyright by Mariam Eqbal).

As evidenced in the two examples above (*Choreography for the Scanner* and *In-Between Frames*), screendance may become a medium for challenging the corporeal perception of the body, its materiality and organic form. As these works might suggest an illusionistic approach to the moving body, I would like to proceed by introducing the concept of 're-identification' of the human body. Echoing Rosenberg's «recorporealization» (2012: 55), I will try to explore if re-identification may refer not only to the expansion of the corporeal limits through the site of the screen, but also to the potential of the screen to give a new identity to the performing body. The skin as an external characteristic of the body that shapes and defines our identity is «both boundary and surface, a place where identity is both reve-

aled and concealed» (Flanagan – Both 2006: 3). Through this lens, I will begin by analysing *Il Mio Grido* (2010), a short screen project by Italian choreographer Vito Alfarano.

Re-identification: a second chance

From 2008 to 2010 and under the support of the Italian Ministry of Justice, the inmates of the Penitentiary Institution (*Casa Circondariale*) at Rovigo in Northern Italy had the chance to participate in a series of movement and voice workshops. *Il Mio Grido* (2010) emerged from the documentation of this process. It forms part of *Oltre I Confini (Beyond the Boundaries)*, an overarching project that was also initiated by Alfarano and which helps to provide tools to the incarcerated for social integration through theatre, movement and music. Specifically referring to the geopolitical area of Italy, the project *Oltre I Confini* is in dialogue with the national rehabilitation scheme 'Teatro in Carcere' (the National Theatre in Prison coordination) and it derives from other initiatives such as the Compagnia della Fortezza, a theatre company with long-standing experience in social projects inside prisons dating back to 1988. According to the Italian Ministry of Justice, one of the first rehabilitation companies to be formed at an international level inside prisons was the San Francisco based *San Quentin Drama Workshop* (1957 – see "Teatro in carcere"), which led the way for numerous artistic and performance-based initiatives to evolve inside penitentiary institutions worldwide. The 1960s came with a series of artistic innovations that reflected the egalitarian spirit of that era. If this era brought the liberation of the body from cultural and social constraints and the enrichment of concert dance with non-virtuosic vocabulary (for instance the seminal and iconic Yvonne Rainer's *Trio A*, 1966), the performing of dance, and theatre, by non-exceptional and amateur bodies has been one of the greatest revolutions of that time, which gradually prepared the ground for the emergence of community dance projects at an international level, such as the audio-visual work discussed in this paper.

Il Mio Grido (fig. 3) is also in dialogue with internationally and socially engaged mediated choreographic practices such as Amie S. Dowling and Justin Forbord's film *Well Contested Sites* (2013) and *Separate Sentences* (2016), as well as viral videos that feature movement by the incarcerated, such as the video that featured detainees in the Cebu Provincial Detention and Rehabilitation Centre performing a series of dancing routines to Michael Jackson's *Thriller* (1982 – see “‘Thriller’ (original upload)” 2007). However, what distinguishes Alfarano's work is the fact that the prison as an architectural site is completely annulled and replaced by a white background. In contrast, in the aforementioned cases, also exemplary, admirable and thought-provoking, the prison is an integral part of the performance made for the screen. In *Well Contested Sites*, the ex-inmates interact with the space, and the bars of the cells together with other elements of the ruined and previously high-security prison of Alcatraz in San Francisco immediately help the viewer to connect the performers with prisoners or dancers who perform the role of prisoners or from an extreme point of view criminals who pretend to be innocents. Furthermore, the grey-blue uniforms worn by the performers and the often-disciplined movement vocabulary performed in unison adds further to the association of the performers with prisoners, and thus possibly with criminals.



Fig. 3 Screenshot. Giulio Cesare Grandi. *Il Mio Grido*. Dir. Vito Alfarano. 2010.
(Image courtesy of and copyright by the artist).

In *Il Mio Grido*, positioning the inmates' movements and gestures in front of a sterilized white background with absent spatio-temporal coordinates is an artistic choice that in-

tends to completely erase the architectural environment of the prison in order to direct the gaze of the spectator to the mediated performers. The audience of this video encounters multi-racial and predominantly male bodies that inhabit a camouflaged, but forgotten and excluded space, one of discipline and social justice. Inside this endless white space, the inmates run or perform their free improvisational dances derived from their different cultural backgrounds or are involved in exercises designed to build trust and support among them. Their movement evokes trapped animals while the humorous and playful tone of the video gradually intensifies to evoke the trauma of detention.

The cell of Rovigo's Penitentiary recalls a white cube that helps to disconnect the performing bodies from the context of the prison and their current social stigma. This white background is defined by Bench as a «no-place»; «[a] bsent of spatial and political markers and relations, ‘no-place’ is an anonymous, acontextual, blank space, often visualized on screen as a smooth, empty field of white or a black abyss in which dancers float» (Bench 2010: 53). The notion of ‘no-place’ – a concept that echoes and expands Marc Augé’s «non-places» as «the spaces of circulation, communication and consumption, where solitudes coexist without creating any social bond or even a social emotion» (Augé 2009: 178) – has been coined by Bench in order to comment on screendance that are disconnected from an existing place and are transported into endless monochromatic spaces. She discusses the lack of ‘event-ness’ that prevents the connection between human and place and which architect Bernard Tschumi – influential for his theory of «event-spaces» (1996) – defines as the lack of interaction between the architectural site and the body that inhabits this site. Although the lack of event-ness as part of both ‘any-place’ and ‘no-place’ is a concept that Bench problematizes, in the case of *Il Mio Grido*, it is this that serves to lend the performers a new identity.

Il Mio Grido expands the notion of ‘no-place’ as asserted by Bench by intentionally deleting any architectural traces of the Penitentiary institution. The cell is ironically converted into heaven to be co-dwelt by angels without wings: innocent and guilty men. Therefore, what is left that would contribute to identifying them as innocent or guilty? What kind of visual evidence would render the performers as criminals, if we make the jail cell disappear and «expose them naked in front of a white background? If place has been re-placed by an abstract and endless space and clothing is removed, what identifies the performers as prisoners and possibly as criminals?» (Mikou 2018: 194-195). The answer is most likely their behaviour (movement, gesture and gaze) and their external characteristics, predominantly the colour and texture of their skin, which could potentially carry a racial



and ethnic social stigma. The high contrast between the dark skin of some of the prisoners and the white ‘no-place’ could potentially intensify racialization although static framing, stable proximity and fast edits are the main camera techniques for constructing objectivity.

As viewers of Alfarano’s video, are we already prejudiced about the performativity of the skin of the mediated bodies and their contested criminalized identity? Much has been said about the prejudice of the coloured-white people towards the coloured-black people that depends on skin colour. Speaking about the case of Rodney King, an innocent black male body being beaten by a group of white policemen in 1991, Judith Butler contends that the non-white skin, and specifically «the black male body is always performing (criminality) within that (the) white racist imaginary» (Butler 2005: 142) and it has already performed it prior to the event. More than twenty-five years after this unfortunate event what has changed in our perception of the performativity of the skin? What is the predominant colour inside the penitentiary institutions? Do we still project racial and ethnic fears on the skin of the naked coloured bodies that perform in *Il Mio Grido*? Although perception and fears are personal matters culturally and socially shaped, there are some facts: according to the latest statistics provided by the Italian Ministry of Justice, more than half of those incarcerated in Italian prisons come from North Africa – 10,273 out of 19,868 – and areas such as Tunisia, Morocco, Algeria and Nigeria (see “*Detenuti per Area di Provenienza – 30 giugno 2018*”).

Although the skin may be at risk of performing criminality, in *Il Mio Grido* it is rather praised for its beauty. Indeed, the mixed raced human landscape of *Il Mio Grido* is composed of different male body types that expose diverse skin colours, body marks, textures and up to a certain point sexuality. These bodies hold the beauty of the pedestrian and quotidian man, yet outside of the video’s camouflaging set design that obscures their identities, their social status is charged. This information is discovered only when the credits of the video scroll and it is revealed that the project was realised in Rovigo’s Penitentiary institution. A few clearly defined artistic choices, such as the neutral white ‘no-place’, the naked bodies liberated from the prison uniforms, the anonymity of the performers, the static framing and the stable proximity of the camera that avoid prioritising any of the performers aim

to eliminate any prejudice against the performers and to lend to the spectators a new pair of eyes which will help them to distance the male performers from the context of the prison. These tactics can eventually help the incarcerated to restore their social image and convince the general public that they are not monsters or as said in their own words: «when you go out, let them know that we are not monsters» (Mikou 2018: 195).

In this way, all the aforementioned techniques contribute to the re-identification of these performers: being placed naked in a vacuum without specific spatial and temporal coordinates disassociates them from the context of the prison and renders re-identification a highly political act.

Closing thoughts: screendance activism

Amie Dowling, resident choreographer at San Francisco and San Quentin prisons, asserts that

dance is the art form that is most about self-expression in the body and the prisons are the sites that are most about confinement, control and containment of the body. So, when you bring these two worlds together there is the potential for a very powerful political language to be born” (see “*Boundaries Between Bodies [...]*” 2018).

Through this lens, Alfarano’s work together with Dowling and Forbord’s films are politically engaged practices which are realised inside places of conflict with the input of special performers, non-dancers for whom dance is a fresh experience. Politics in relation to dance is embedded in places where dance is located: for example, within dance community projects in deprived neighbourhoods or institutions; and in people with whom dance is shared, including disabled and non-disabled bodies, and trained and untrained dancers as well as those for whom it is being created. Dance scholar Mark Franko addresses the capacity of politics to not only be «located directly ‘in’ dance, but in the way dance manages to occupy (cultural) space» (2007: 13), as well as in the way people interpret dance, become affected by it, and begin to discuss it. And I hope that discussing all these works and disseminating them through the screen will help to bring a new understanding to the political as an involvement with the Aristotelian idea of *polis* as an all-encompassing society that embraces and also gives opportunities to prisoners and ex-prisoners.

Franko goes on to assert that the intersection of dance and politics is found in «the power of dance to make and unmake identities»

(*ibidem*: 16), and it is through this lens that the works of Alfarano, Dowling and Forbord are characterised as political. The political dimension in these choreographic and screen-based projects is twofold: first, because they are projects that manage to improve the self-perception, self-esteem and confidence of the performers through a rehabilitation process. Secondly, as evidenced in *Il Mio Grido*, because they succeed in re-constructing the social image of the performers in the eyes of the spectator through the replacement of the site of the prison by a monochromatic screenscape and the removal of the prison uniforms. Training care through movement together with the selective camera angles and editing techniques that direct and control our attention, these protagonists – formerly or currently incarcerated – shine on the screen.

Considering the current tendency of Western governments towards isolation – their measures against immigrants and refugees –, rehabilitation projects that contribute to re-identifying socially and politically stigmatized groups and minorities are more than necessary to bridge the gaps among native and imported populations; equally important are screendance practices that address ‘recorporealization’ and ‘re-identification’ in terms of aesthetics, politics and social imbalances. Recalling Rosenberg’s definition of ‘recorporealization’, what kind of body is the one that is re-constructed via screen techniques and overcomes race, gender and age discrimination? Screendance as a form of activism has already been invented, but it is still in its infancy. Hopefully, as it comes of age, socially engaged screendance practices will proliferate and succeed in impacting change in all these areas that need our attention.

Bibliography

- Augé, Marc, *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso, London 2009.
- Bench, Harmony, *Anti-Gravitational Choreographies: Strategies of Mobility in Screendance*, (print edition) «The International Journal of Screendance», vol. I, 2010: 53-

61, (online edition) <http://screendancejournal.org/article/view/6138#.Ww01x9OFPdc>, online (last accessed: 5/29/2018).

Bruno, Giuliana, *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, University of Chicago Press, Chicago 2014.

Butler, Judith, “Endangered/Endangering. Schematic Racism and White Paranoia”, *The Body: A Reader*, Eds. Miriam Fraser – Monica Greco, London/New York, Routledge, 2005: 140-143.

Carroll, Noël, *Engaging the Moving Image*, Yale University Press, New Haven 2003.

Château, Dominique – Moure, José (eds.), *Screens: From Materiality to Spectatorship – A Historical and Theoretical Reassessment*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016.

Chazin-Bennahum, Judith, *The Lure of Perfection: Fashion and Ballet, 1780-1830*, Routledge, New York 2004.

Dodds, Sherril, *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*, Palgrave Macmillan, London 2001.

Flanagan, Mary – Booth, Austin (eds.), *Re:Skin*, MIT Press, Cambridge (MA)/London 2006.

Franko, Mark, “Dance and the Political: States of Exception”, *Dance Discourses: Keywords in Dance Research*, Eds. Susanne Franco – Marina Nordera, London/New York, Routledge, 2007: 11-28.

Hayes, Marisa C., “Real for Reel: Extending Corporeal Frontiers through Screendance Editing”, *The Oxford Handbook of Screendance Studies*, Ed. Douglas Rosenberg, New York, Oxford University Press, 2016: 611-634.

Heighway, Anna, *Understanding the ‘Dance’ In Radical Screendance*, (print edition) «The International Journal of Screendance», vol. IV, 2014: 44-62, (online edition) <http://screendancejournal.org/article/view/4530/3772#.Ww5hqNOFPdc>, online (last accessed: 5/29/2018).

Kappenberg, Claudia, *Does Screendance need to look like dance?*, «International Journal of Performance Arts and Digital Media», vol. V, nn. 2-3, 2009: 89-105.

Kloetzel, Melanie, “Location, Location, Location: Dance Film and Site-Specific Dance”, *Dance’s Duet with the Camera: Motion Pictures*, Eds. Telory D. Arendell – Ruth Barnes, London, Palgrave Macmillan, 2016: 19-47.

Leder, Drew, *The Absent Body*, The University of Chicago Press, Chicago 1990.

Marks, Laura U., *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Duke University Press, Durham and London 2000: xi-xviii.

McPherson, Bruce R. (ed.), *Essential Deren. Collected Writings on Film by Maya Deren*, Documentext, New York 2015.



ISSN 2421-2679

Mikou, Ariadne, *Bodies in Confined Sites, or, 'When You Go Out, Let Them Know That We Are Not Monsters'*, (print edition) «The International Journal of Screendance», vol. IX, 2018: 193-197, (online edition) <http://screendancejournal.org/article/view/6391#.WyrBfxIzaCU>, online (last accessed: 5/29/2018).

Rosenberg, Douglas, *Screendance. Inscribing the Ephemeral Image*, Oxford University Press, New York/Oxford 2012.

Tschumi, Bernard, *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge/London 1996.

Webgraphy

52 Portraits, <http://52portraits.co.uk/>, web (last accessed 10/17/2018).

Compagnia della Fortezza, www.compagniadellafortezza.org/new, web (last accessed: 5/29/2018).

Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere, www.teatrocarcere.it, web (last accessed: 5/29/2018).

“Detenuti per Area di Provenienza – 30 Giugno 2018”, *Ministero della Giustizia*,

[https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_14_1.page?facetNode_1=0_2&facetNode_2=3_1_6&facetNode_3=0_2_10&facetNode_4=0_2_10_3&facetNode_5=1_5_40&contentId=SST127619&previousPage=mg_1_14](http://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_14_1.page?facetNode_1=0_2&facetNode_2=3_1_6&facetNode_3=0_2_10&facetNode_4=0_2_10_3&facetNode_5=1_5_40&contentId=SST127619&previousPage=mg_1_14), web (last accessed: 9/9/2018).

“Loops”, *OpenEndedGroup*, <http://openendedgroup.com/artworks/loops.html>, web (last accessed 10/17/2018).

“Man Walking Down the Side of a Building (1970)”, *Trisha Brown Dance Company*, [https://www.trishabrowncompany.org/repertory/man-walking-down-the-side-of-a-building.html?ctx=title](http://www.trishabrowncompany.org/repertory/man-walking-down-the-side-of-a-building.html?ctx=title), web (last accessed 10/17/2018).

Slow Dancing, www.slowdancingfilms.com, web (last accessed 10/17/2018).

“Teatro in carcere”, *Ministero della Giustizia*, [https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_2_3_0_6.page](http://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_2_3_0_6.page), web (last accessed 10/17/2018).

Waterfall, www.richardlloyd.net/waterfall, web (last accessed 10/17/2018).

Filmography

All This Can Happen, Dirs. Siobhan Davies – David Hinton, 2012.

Born to Fly: Elizabeth Streb Vs. Gravity, Dir. Catherine Gund, United States of America – Great Britain, 2014.

Event, Dir. Timo Wright, Finland, 2011.

Separate Sentences, Dirs. Amie Dowling – Austin Forbord, United States of America, 2016.
Danse Serpentine, Dirs. Auguste Lumière – Louis Lumière, c.1899.

Well Contested Sites, Dirs. Amie Dowling – Austin Forbord, United States of America, 2013.

Videography

“Boundaries Between Bodies / Reggie Daniels, Amie Dowling & Austin Forbord (USA/ÉU)”, *Mandoline Hybride-Priscilla Guy*, Vimeo 2018, <https://vimeo.com/266133237>, web (last accessed: 7/1/2018).

“BKLYN’ – Troika Ranch”, *troikaranch*, YouTube 2007, https://www.youtube.com/watch?v=ZEL0TWF6sBQ&list=PLQ5n-QRsmFVYBzlFDs8l2YAJJyEEWB_sZ-Q&index=6&t=0s, web (last accessed 10/17/2018).

“Choreography for the Scanner-HD by Mariam Eqbal”, *TheGibbesMuseum*, Vimeo 2016, <https://vimeo.com/180354429>, web (last accessed 10/17/2018).

“Il S’Agit”, *Antonin De Bemels*, Vimeo 2012, <https://vimeo.com/36834794>, web (last accessed 10/17/2018).

“In Between Frames”, *Mariam Eqbal*, Vimeo 2014, <https://vimeo.com/111956208>, web (last accessed 10/17/2018).

“Jain – Makeba (Official Video)”, *Jain*, YouTube 2016, https://www.youtube.com/watch?v=59Q_lhgGANc, web (last accessed 10/17/2018).

“Il Mio Grido”, *Vito Alfarano/AlphaZTL*, Vimeo 2013, <https://vimeo.com/66759731>, web (last accessed 10/17/2018).

“Men in the Wall”, *brighton2009*, YouTube 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=RvKqacRlbws>, web (last accessed 10/17/2018).

“Michael Jackson - Thriller (Official Video)”, *Michael Jackson*, YouTube 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMaA>, web (last accessed 10/17/2018).

“‘Thriller’ (original upload)”, *byronfgarcia*, YouTube 2007, <https://www.youtube.com/watch?v=hMnk7lh9M3o>, web (last accessed: 5/29/2018).

“Tuning Love”, *Diego Agulló*, YouTube



2012, <https://www.youtube.com/watch?v=fKzmfCuAxzw>, web (last accessed 10/17/2018).

Notes

1 Marks defines «haptic visuality» as «the way vision itself can be tactile, as though one were touching a film with one's eyes» (*ibidem*).

2 'Moving-image' is a term introduced by American philosopher Noël Carroll and it refers to film, video, broadcast television and computer-generated imagery (2003).

3 'Dys-appearance' is a term introduced by philosophy scholar Drew Leder in his book *The Absent Body* (1990). His phenomenological writing explores the way that the body, omnipresent in every aspect of our lives, remains absent from our perception.

L'eloquenza straniante del corpo-negato in Natale in casa Cupiello di Antonio Latella

Simona Brunetti

L'affrancamento epico dalla tradizione

Nell'ambito delle manifestazioni di *Roma per Eduardo*, organizzate nel trentennale dalla morte di Eduardo De Filippo (1900-1984), dal 3 dicembre 2014 al 1° gennaio 2015 presso il Teatro Argentina di Roma è stato messo in scena in prima nazionale un insolito allestimento di *Natale in casa Cupiello*, per la regia di Antonio Latella¹. Lo spettacolo ha suscitato subito immediato consenso nel pubblico e nella critica, accanto a forti perplessità, rifiuto o sconcerto. L'accesso dibattito nato nella stampa e nel *web* in concomitanza con le repliche ha evidenziato un insolito desiderio di reagire e di discutere da parte degli spettatori (cfr. Bandettini 2014a e 2014b; Ferraresi 2014; Sala 2014; Audino 2014; Palazzi 2014b e 2015; Ponte di Pino 2014; Nebbia 2014). In questa sede non si intende riaprire la questione del rapporto tra innovazione e tradizione scatenata dall'allestimento, del resto già ampiamente trattata, ma solo ripercorrerne i motivi salienti, evidenziando nel contempo un aspetto meno trattato: quello dell'eloquente uso del corpo degli attori proposto dal regista.

Come è noto, *Natale in casa Cupiello* è una commedia in tre atti nata dalla penna di Eduardo in seguito a una lunga gestazione drammaturgica (cfr. De Filippo 1998). Ogni atto prende origine da esperienze differenti, maturate in stretta collaborazione con i fratelli Titina e Peppino. Al suo debutto a Napoli nel 1931, presso il Cinema-Teatro Kursaal, l'opera era stata presentata come atto unico, corrispondente all'attuale secondo atto. A questo

se ne aggiunse un altro negli anni '32-'33, quello che adesso si presenta per primo, dopo che la 'famiglia-compagnia' aveva lasciato l'avanspettacolo. La terza e ultima parte, infine, si sviluppò e perfezionò nel corso del successivo decennio di vita della Compagnia Umoristica I De Filippo, fino alla dissoluzione del sodalizio per gli insanabili dissensi tra i fratelli, di cui anche la composizione del «parto trigesimo», come la definì l'autore, reca traccia (cfr. Barsotti 1998b: 344-347): il fratello maggiore, Eduardo, aveva infatti scritto l'ultimo atto contro il parere del minore, Peppino, che lo considerava «facilmente intuibile, quindi scontato e inutilmente penoso» (De Filippo 1977: 276). L'assemblaggio del testo, tuttavia, è anomalo solo in apparenza – sottolinea Anna Barsotti – se si pensa alla tradizione spettacolare napoletana da cui discende: «si parte dal cuore farsesco e melodrammatico dell'organismo scenico (l'atto unico diventato secondo atto), e gli si attribuisce poi una testa e delle gambe, per andare più lontano» (Barsotti 1998b: 328). Non a caso il primo e il terzo atto, innestati su quello originario, funzionano anche come prologo ed epilogo della tragicommedia personale del protagonista.

La lettura scenica di Latella si insinua nel solco di questa prospettiva di progressivo distacco. In una video-intervista realizzata con Andrea Esposito, il regista napoletano sottolinea infatti come il processo di allontanamento di De Filippo dalle forme di teatro più tradizionali, per esempio la 'sceneggiata napoletana', sia stato uno spunto fondamentale per la concezione del suo particolare allestimento:

Eduardo ha ucciso quel teatro per arrivare a un teatro del Novecento. Per arrivare a un teatro di scrittura, non d'improvvisazione. È stato lui che è stato innovativo; cioè, è stato lui che ha ucciso una tradizione, e l'ha uccisa perché non si riconosceva in questa tradizione. Altrimenti non ci sarebbe mai stato il motivo di scrivere *Natale in casa Cupiello* come l'ha scritto. Non dimentichiamo che lui ha scritto il secondo atto, come primo atto, che ha molta 'sceneggiata' dentro. Perché scrivere un primo e un terzo atto a distanza di anni? Per allontanarsi da quel tipo di teatro ("Antonio Latella [...] 2014: 7:05-7:53).

La vicenda ideata da De Filippo si svolge nel giro di cinque

giorni, a partire dal giorno che precede la vigilia di Natale, interamente in casa di Luca Cupiello, un anti-eroe «che si ostina fino alla morte a costruire le scene del suo Presepe familiare e sociale» (Barsotti 1998b: 328). Come in altri drammi del drammaturgo partenopeo, la famiglia è propriamente il luogo dello scontro, o meglio della mancanza di incontro. In *Natale in casa Cupiello*, in particolare, evidenzia ancora Barsotti,

l'opposizione fra il protagonista (*pater familias*) e gli altri (moglie, fratello, figli) appare alla base d'una rappresentazione esemplare della realtà. Perciò il conflitto fondamentale si frammenta in una serie sincronica di opposizioni secondarie, che danno il quadro d'una «casa 'nguaiata», in perpetua conflittualità interna (*ibidem*: 329).

Paragonando il respiro del dramma familiare dei Cupiello a quello delle opere di Čechov, Latella rivendica per tutte le commedie di Eduardo una capacità di incidenza sullo spettatore contemporaneo più ampia del ristretto ambito napoletano o italiano in cui in genere vengono considerate; un'influenza almeno a livello europeo, se non universale. Nella sua visione, inoltre, *Natale in casa Cupiello* costituisce solo un tassello di quell'articolata epopea familiare tratteggiata da De Filippo nel complesso delle sue opere drammaturgiche, leggibili come un grande romanzo (cfr. "Antonio Latella [...] 2014: 1:12-2:24 e 6:05-6:24); una prospettiva del resto già da tempo efficacemente evidenziata, in particolare da Barsotti (1998a: V-XI). Accettare di allestire la commedia, allora, più che il confronto con la tradizione scenica dell'opera – in particolare con le sue celebri interpretazioni e regie affidate alle riprese televisive degli anni Sessanta e Settanta (*Natale in casa Cupiello* 1962; 1977) –, rappresenta per Latella un modo per misurarsi con il testamento eduardiano, con il suo lascito drammaturgico e la potenziale universalità del messaggio insita in questa eredità.

Nel primo atto, Luca, con la sua ossessione frustrata di costruire un presepe, che sembra tanto la famiglia che non riesce a tenere insieme, è il diverso, l'anomalia anacronistica. La comunicazione con la famiglia gli è preclusa, sia con il figlio Tommasino, vizioso e laduncolo, sia con la moglie Concetta, vero capofamiglia, sia, infine, con la figlia Ninuccia, che di famiglia ne vorrebbe una nuova con l'amante, e non con il marito Nicola. Nel secondo atto le vicende precipitano quando Luca inconsapevolmente invita alla cena della Vigilia l'amico del figlio, Vittorio, che è anche l'amante della figlia. I due contendenti si sfideranno a duello mentre il protagonista, con il figlio e il fratello, ignari delle vicende e travestiti da re Magi, canteranno un inno natalizio attorno a una disperata Concetta. Nel terzo atto, infine, Luca, che giace a letto malato, è incapace di accettare la realtà

che gli era stata celata sino a quel momento e che improvvisamente l'ha colpito a morte. Nel delirio che precede il decesso finisce addirittura per benedire, inconsapevolmente, l'unione tra Ninuccia e Vittorio, scambiato per il genero ritornato in famiglia.

Nell'allestimento proposto per il Natale del 2014, Latella reinterpreta, con un esito di sorprendente efficacia, la concezione scenica della celebre *pièce* napoletana alla luce di nuovi linguaggi e forme di messinscena contemporanea, il tutto senza disintegrare l'impianto narrativo-drammaturgico eduardiano, a vantaggio non solo della comprensione del testo, ma anche di una creatività registica che si distingue per una concezione singolare del corpo dell'attore e dell'azione scenica: assenti nel primo atto, esasperati nel secondo, fissati nel terzo (cfr. Merola 2015).

Affrancando la sua rappresentazione dalla tradizionale riproduzione mimetico-borghese della casa di Luca Cupiello, il regista ha inaugurato un'interpretazione "epica" e "stranante" dell'opera di Eduardo (Adnkronos 2014b) in cui i coefficienti visivo e gestuale assurgoano a primaria importanza, coadiuvato anche da una scenografia estremamente essenziale, fatta solo di 'oggetti' di folgorante valore simbolico, e da un cast di interpreti esemplari, tra cui primeggiano Monica Piseddu (Concetta), Francesco Manetti (Luca) e Lino Musella (Tommasino). Si tratta di un rinnovamento di codici in cui, secondo Andrea Porcheddu, «l'esito scenico supera la riflessione estetica, per entrare smaccatamente in una dimensione etica e politica» (2014).

In una video-intervista rilasciata a un giornalista di «Adnkronos» in merito alla volontà di rendere più contemporaneo il testo della commedia, Latella ha messo chiaramente in evidenza come il suo scopo fosse soprattutto quello di allontanarsi da un certo tipo di realismo, a cui la *pièce* era sempre stata associata:

Non è che uno si impegni a tutti i costi a rendere contemporaneo un testo, però, effettivamente, non amo un certo tipo di allestimento – quello soprattutto che ha a che fare con il realismo, le tendine, i merletti, le pentole, i piatti eccetera, eccetera –, togliendo tutto questo, già gli dai una nuova chiave di lettura, lo rendi fortemente epico. In questo modo questa storia diventa estremamente universale ("Epico [...]" 2014: 00:26-00:58).

ISSN 2421-2679

Nella sua visione, inoltre, solo quando si accetta di non essere «figli», di qualcuno o di qualcosa, ma semplicemente «orfani», si ha la capacità di ereditare e di capire cosa si sta ricevendo (Adnkronos 2014a). «Se penso al rapporto di Eduardo con la tradizione» – puntualizza il regista – «e allo spostamento dalla tradizione che ha provocato con il suo lavoro, comprendo che noi ereditiamo proprio questo spostamento» (*ibidem*). La ricerca della perdita, del riposizionarsi rispetto alla consuetudine, dunque, diventa per lui anche «punto di ri-partenza» per concepire il suo allestimento di *Natale in casa Cupiello* (Costantini 2014). A questo proposito, recensendo lo spettacolo per il trimestrale «*Hystrio*», Claudia Cannella così inizia il suo scritto:

Nascita, morte, resurrezione. Famiglia, eredità, tradizione. Generi teatrali, lingua, linguaggio. Sono tanti, e altri ce ne potrebbero essere, gli spunti di riflessione e le chiavi di lettura squadrinati da Antonio Latella in questa densissima e potente messinscena di *Natale in casa Cupiello*. Un'enorme messe di materiali stratificati, alcuni trasversali ai tre atti, altri a fare di ogni atto quasi un capitolo a sé (2015: 85).

Per il regista, accanto al tema della famiglia, un elemento simbolico centrale e unificante nel testo è naturalmente il Presepe, da lui definito «l'ossessione di una 'Sacra famiglia', di una famiglia perfetta come illusione destinata a sgretolarsi» (Costantini 2014). Agli occhi dello spettatore contemporaneo nell'allestimento di Latella vengono pertanto proposte tre distinte visioni di Presepe, una per ogni atto, caratterizzate ciascuna dal riferimento a uno specifico segno natalizio (la stella, la cena della Vigilia e la mangiatorta) e improndate a uno stile rappresentativo diverso, così come in fasi separate era stato scritto ciascun atto della commedia, segnando però, in questo modo, secondo Palazzi, «un progressivo itinerario verso l'incubo» (2014a).

La diegesi brechtiana della *fabula*

Per tutto il primo atto dello spettacolo campeggia in scena un'enorme, incombente, stella cometa di gerbere gialle (fiori funebri per antonomasia); una cometa dunque che, nella visione di Latella, sin dall'inizio «non porta nessuna buona notizia» (Adnkronos 2014a), anzi che è segno premonitore di lutto (fig. 1). Tutti gli interpreti vengono schierati in riga sul proscenio, con gli occhi coperti, sotto la stella. Protagonista incontrastato è Luca Cupiello, l'unico che indossa una giacca bianca su un pigiama di stile moderno in mezzo ad altri undici personaggi abbigliati sostanzialmente in nero, tranne il ricco marito della figlia, che ha una cravatta rossa. Per l'intera durata del primo atto saranno tutti presenti in scena, in piedi, statici, quasi immobili nella posizione assegnata.

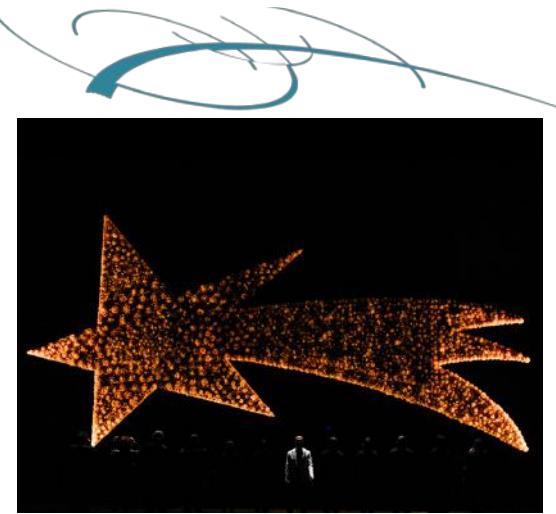


Fig. 1 *La stella cometa*. Foto di scena di *Natale in casa Cupiello*. Primo atto. Dir. Antonio Latella. Teatro Argentina, Roma. 2014.

Quando un interprete deve parlare, si toglie la maschera dagli occhi, pronuncia le proprie battute e le rispettive didascalie, recitando il personaggio affidatogli in terza persona, mostrandolo senza immedesimarvisi totalmente, secondo uno stile straniato da teatro epico brechtiano (cfr. Szondi 2000: 99-100). Pur dovendo recitare battute ricche di *gag*, iterazioni e battibecchi che tendono verso la farsa, con un epilogo drammatico all'orizzonte (la lettera che rivela la relazione extraconiugale di Ninuccia inavvertitamente consegnata al marito), per circa un'ora gli attori non interpretano in modo mimetico il testo loro assegnato, ma lo scandiscono in coro, con esattezza filologica, maniacale, restando fermi sul posto; lo riproducono vocalmente in modo didascalico e pressoché monocorde, senza tuttavia cadere nella monotonia o annoiare lo spettatore. Se battute e indicazioni varie vengono tutte proferite più o meno con lo stesso tono distaccato ma energico, mentre le azioni sono descritte anziché compiute fisicamente, il dialogo finisce per perdere le valenze interpersonali previste da De Filippo, trasponendolo interamente «sul piano del racconto prima del suo farsi» (Masselli 2014):

L'azione-metaphora si stilizza in un verbo-lettera perfino lezioso (vengono comunicati persino gli accenti, grave o acuto). Annullato ogni *pathos*, ma anche ogni sentimentalismo; lo stesso mondo piccolo-borghese ridotto in cenere. Il primo atto è puro teatro concettuale (Cordelli 2014).

Luca, che parla molto più degli altri personaggi, è l'unico ad usare il più possibile l'italiano.

L'attore che lo impersona muove con foga nervosa il braccio e la mano destra come se scrivesse nell'aria le sue parole invisibili, "come fosse un 'doppio' di Eduardo" – sottolinea Palazzi (2014a) –, perché proprio nella lingua risiede l'omaggio che Latella vuole rendere al De Filippo artista, uomo e drammaturgo di portata europea (cfr. Adnkronos 2014a). Come si è visto, questa sorta di «tassidermia del testo originale» porta il regista ad evidenziarne persino la grafia degli accenti (Nucleo art-zine 2014), nell'intento di far emergere le chiavi di lettura disseminate dall'autore:

Come sanno tutti i napoletani la parola scritta in napoletano è diversa da come viene detta, e quindi questo [la lettura] è anche una possibilità di recuperare la scrittura, di recuperare il senso; [il napoletano] è una delle lingue con più accenti possibili, e lui [Eduardo] lo dice: «io metto gli accenti perché negli accenti c'è l'azione emotiva, c'è il movimento emotivo». Sono chiavi che ti dà lui ("Antonio Latella [...] 2014: 06:30-06:53).

Benché, da un lato, la ricerca continua di un dialogo tra lingua italiana e napoletana domini la messa in scena di questo primo atto, non dimenticando mai il confronto tra tradizione e riforma, radici e trasformazione, origini e innovazione, dall'altro, ciò che davvero colpisce lo spettatore a livello subliminale è lo sforzo esibito di dodici corpi che si fanno voce, unicamente voce, sulla scena. Più che al significato delle battute della commedia, è alla gestualità compressa, trattenuta o quasi negata degli attori che viene affidato il compito di esprimere concretamente, fisicamente, tutta la tensione sottesa agli eventi esposti solo verbalmente. Se, come scrive Barsotti, nel primo atto di *Natale in casa Cupiello* di De Filippo assistiamo «alla 'rappresentazione epica' di uno straniamento progressivo del protagonista, in seno al proprio mondo domestico e morale» (Barsotti 1998b: 329), Latella infonde per via empatica nello spettatore la stessa tensione sottesa alle vicende narrandole, ovvero mettendole in scena, come fossero due nastri disgiunti: corpi pressoché immobili e compresi insieme a flussi di parole prive di intenzioni specifiche.

Lo scatenarsi del corpo nel caos

La stella cometa illumina un presepe dietro il quale abbiamo messo tutto quello che non vogliamo vedere o che non vogliamo accettare, mentre arrivano le feste. La famiglia e le sue relazioni interne. La casa e gli equilibri che governa. [...] Quello che i genitori vogliono e quello che i figli fanno, le aspirazioni degli uni e la libertà degli altri, come si dovrebbe essere e come si vuole apparire. Vuoti di senso sempre più difficili da colmare che diventano risacche di risentimento, odio, perbenismo formale diventato un abito troppo stretto per emozioni e sentimenti (Adnkronos 2014a).

Nello spettacolo di Latella il passaggio tra primo e secondo atto si realizza senza soluzione di continuità. La traccia verbale fissata da Eduardo per questo atto presenta aspetti di maggior dinamismo rispetto agli altri due, tra cui significativi accenti di melodramma emotivamente esibiti. La scelta del regista di non inserire la consueta cesura tra due atti, di per sé intrinsecamente conchiusi, mira a sottolineare ancor di più la stretta connessione di tipo oppositivo che li lega: astratto e bloccato il primo, concreto ed esasperato il secondo.

Mentre la narrazione diretta-indiretta, comprensiva di didascalie, continua, lo spazio scenico agito si allarga in profondità e «scompare la gialla cometa che aveva protetto le spalle degli attori» (Cordelli 2014). Lasciati liberi di vagare sull'intera ampiezza del palcoscenico dell'Argentina, del tutto privo di quinte e fondale, gli interpreti si scatenano freneticamente al ritmo di una musica *noise* assordante, accompagnata da luci psichedeliche. I loro corpi ora possono far defluire tutta la tensione a lungo trattenuta nel corso del primo atto in azioni scriteriate e in comportamenti apparentemente senza senso.

Il protagonista, sempre più isolato dalla realtà, ancora intento a scrivere nell'aria, è posto dal regista «all'interno di un'enorme teca collocata sopra una carretta trascinata dalla moglie su e giù nel vuoto palcoscenico» (Distefano 2014), ricordando in questo, almeno sul piano visivo, la figura brechtiana di Madre Coraggio (fig. 2). Questo carro dalle pareti trasparenti diventa, a seconda delle necessità, porta d'ingresso, finestra e cucina di casa Cupiello.



Fig. 2 *Il carro trainato da Concetta*. Foto di scena di *Natale in casa Cupiello*. Secondo atto. Dir. Antonio Latella. Teatro Argentina, Roma. 2014.

ISSN 2421-2679

Secondo Alessandro Toppi, il grande merito di Latella nel secondo atto dello spettacolo è proprio quello di presentarci in parallelo una visualizzazione trasfigurata dei contenuti eduardiani: da un lato, «l'idealità di Luca (per cui ogni personaggio è un pastore del suo presepe)», dall'altro, «la concretezza [...] effettiva e cruenta dei fatti, delle azioni, dei rapporti dei personaggi stessi» (Toppi 2014). Per far questo, in una truce visione dal sapore espressionista e dai movimenti attentamente elaborati, ciascun interprete porta con sé enormi animali-feticcio di *peluche*, polli, vitelli, capre, maiali: sono gli stessi animali, mostruosamente ingranditi, che Luca Cupiello dispone di solito nel suo presepe, ma anche i doni da portare a Concetta per la cena della Vigilia (fig. 3).



Fig. 3 Gli animali del presepio e/o per la Vigilia. Foto di scena di *Natale in casa Cupiello*. Secondo atto.

Dir. Antonio Latella. Teatro Argentina, Roma. 2014.

Nella partitura gestuale:

Latella pone Francesco Manetti/Luca Cupiello in ribalta, spesso intento a osservare il vuoto che s'apre verso la platea, mentre le altre figure si muovono, si rincorrono e si accalcano in una studiata coreografia, capace di rendere ogni singolo frammento dell'intreccio: basta osservare Ninuccia/Valentina Vacca e Nicolino/Francesco Villano che – sul fondo, perché ancora lontani da casa Cupiello – si sorridono, si avvicinano, iniziando poi a camminare all'unisono (la pace fatta prima del dissidio definitivo) per comprendere quanto sia stato attento il lavoro del regista (*ibidem*).

I simboli del cibo e della bevanda, qui convocati in modo insistito insieme a quelli natalizi, mettono ovviamente in circolo, sottotraccia, anche «i temi del sacro e del legame con l'ultima cena» («Antonio Latella [...]» 2014: 4:30-4:44), che andranno a ricadere sul terzo atto dello spettacolo e, di conseguenza, sul senso complessivo della lettura del testo proposta da Latella.

Mentre avanzano i preparativi, tutti gli equilibri minac-



ciano di sgretolarsi e nella famiglia Cupiello regna il *caos*: i commensali si avvicendano nei dialoghi, ciascuno accompagnato, o addirittura schiacciato, dai grandi pupazzi, che si tirano anche addosso, e Concetta continua a 'tirare la carretta' (cfr. Ferraresi 2014; D'Amico 2014; Capitta 2014).

In questo secondo atto i gesti degli attori sono tutti segnatamente fisici, eccessivi, in ragione della grandezza degli oggetti da portare, trainare, lanciare, ecc., ma anche per tradurre sul piano corporeo l'aspetto esasperato, melodrammatico, delle vicende. In questo senso va letta anche la rappresentazione della lotta da 'sceneggiata napoletana' accesasi tra il marito e l'amante di Ninuccia, che a turno si gettano con forza la donna tra le braccia, la baciano con brutalità, fino a quando il marito non la violenta; un gesto scenico, che non permette infingimenti e che fa affiorare il senso più duro, cupo e tagliente di questa parte del testo.

Un luttuoso *tableau vivant*

All'inizio del terzo atto torna la percussiva, straziante sonorità proposta nel secondo, ma l'impaginazione scenica lentamente si allontana dal contemporaneo, per ritrarre un luttuoso *tableau vivant*, in cui il protagonista giace nudo in una culla-mangiatoia, che di lì a poco sarà la sua bara. Il suo candore, l'innocenza del suo sguardo sul mondo lo tramutano in un Gesù afasico, mentre intorno a lui prefiche in nero dai voluminosi abiti ottocenteschi e una moglie-suora-Madonna inscenano una sorta di liturgia dolorosa. Persino Raffaele, il portinaio, scende dall'alto sospeso a un cavo nelle vesti di un angelo. Una luce bianca di taglio in stile caravaggesco illumina, dal lato destro dello spettatore, una scena in cui, con le parole di Cordelli, «il presente insidiato dalla vita è infine diventato arte» (2014).

Prendendo spunto dall'ultima didascalia della commedia, Latella inscena l'ultimo atto di *Natale in casa Cupiello* in una sorta di statica drammaturgia visiva:

Luca disperde lo sguardo lontano, come per inseguire una visione incantevole: un Presepe grande come il mondo, sul quale scorge il brulichio festoso di uomini veri, ma piccoli piccoli, che si danno un



da fare incredibile per giungere in fretta alla capanna, dove un vero asinello e una vera mucca, piccoli anch'essi come gli uomini, stanno riscaldando con i loro fiati un Gesù Bambino grande grande che palpita e piange, come piangerebbe un qualunque neonato piccolo piccolo... (De Filippo 1998: 412).

Se si incrocia questo spunto con un ulteriore passo della commedia – quando De Filippo «fa vaneggiare Luca con quel ‘Tu sei Don Basilio’ rivolto alla moglie, scambiata per un personaggio dell’opera di Rossini» (Satta 2014) –, è possibile intuire il processo creativo che conduce alla realizzazione di alcuni suggestivi momenti di questa parte della messinscena. Nello spettacolo di Latella, infatti, il mormorio intorno al letto del malato si trasforma nel libretto di un ideale melodramma in cui il dottore, al suo arrivo in scena, canta la rossiniana aria di Don Basilio, *La calunnia è un venticello*, dal *Barbiere di Siviglia* (debuttato a Roma proprio al Teatro Argentina nel febbraio del 1816).



Fig. 4 *L’agonia di Luca Cupiello*. Foto di scena di *Natale in casa Cupiello*. Terzo atto. Dir. Antonio Latella. Teatro Argentina, Roma. 2014.

Similmente a quanto accade nel primo atto i personaggi sono fermi in scena, disposti in significative pose plastiche, ma questa loro staticità, ora, è priva di tensione, di energia, conferendo al *tableau* un ulteriore effetto mortifero e straniante. A pochi minuti dalla fine, il protagonista, provato dai conflitti familiari da lui inconsapevolmente causati, sta agonizzando (fig. 4). L’unico gesto su cui il regista vuole concentrare l’attenzione è il moto di ribellione di Tommasino, il figlio a cui Luca chiedeva di continuo: «te piace ’o Presepio?», e che puntualmente rispondeva: «A me non mi piace». Infatti, dopo aver *in extremis* approvato l’artigianato paterno del presepe (come prevede il testo eduardiano), si alza e compie un parricidio liberatorio soffocandolo con un cuscino, mentre un asino e un bue si materializzano realmente sulla scena accanto alla mangiatoia (cfr.

Di Giammarco 2014). Come si è visto, nel secondo atto Latella rafforza i segni che tendono ad assimilare la cena della Vigilia con la cena che precede il trapasso di Cristo. La morte di Luca Cupiello, per mano di Tommasino, nella mangiatoia in cui nasce Gesù bambino, proprio quando compaiono gli animali incarnati di scaldarlo, sembra dunque suggerire che a questo decesso debba seguire una nascita, o meglio una ri-nascita: quella del figlio, che uccidendo il padre da lui si emancipa. A questo ultimo gesto risolutore, efferato ma anche di affrancamento, dunque, Latella sembra consegnare il senso più profondo del sentirsi ‘orfani’ e non ‘figli’ del grande autore e interprete napoletano:

Eduardo è la nostra eredità, l’eredità di quelli che si dicono orfani però, non figli di Eduardo. Perché l’eredità non è un patrimonio che ti viene dato per essere consumato, ma è un patrimonio che tu devi usare perché continui ad esserci. Che è molto diverso dalla tradizione (“Antonio Latella [...]” 2014: 00:36:1:10).

Bibliografia

Adnkronos, *Latella: «Il mio ‘Natale in casa Cupiello’ da orfano di Eduardo»*. In scena in prima nazionale dal 3 dicembre all’1 gennaio all’Argentina di Roma, «Adnkronos», 26/11/2014(a), http://www.adnkronos.com/intrattenimento/spettacolo/2014/11/26/latella-mio-natale-casa-cupiello-orfano-eduardo_effZIUV2ulzWdNOhJO6AiP.html, online (ultimo accesso 27/9/2018).

Adnkronos, ‘*Natale in casa Cupiello*’ diventa epico con Latella’, «Adnkronos», 2/12/2014(b), http://www.adnkronos.com/intrattenimento/spettacolo/2014/12/02/natale-casa-cupiello-diventa-epico-con-latella_6ZZkQJicNbWfR7rBlj47PK.html, online (ultimo accesso 27/9/2018).

Audino, Antonio, *Natale in casa Cupiello* / 2., «Delteatro.it», 18/12/2014 <http://www.delteatro.it/2014/12/18/natale-casa-cupiello-audino/>, online (ultimo accesso 27/9/2018).

Bandettini, Anna, *Insulti (d)al pubblico con Latella*, «la Repubblica.it», 13/12/2014(a), <http://bandettini.blogautore.repubblica.it>.

ISSN 2421-2679

[it/2014/12/13/insulti-dal-pubblico-con-latella/](http://2014/12/13/insulti-dal-pubblico-con-latella/), online (ultimo accesso 30/9/2018).

Bandettini, Anna, *Natale in casa Cupiello / 4.*, «Delteatro.it», 20/12/2014(b), <http://www.delteatro.it/2014/12/20/natale-in-casa-cupiello-bandettini/>, online (ultimo accesso 27/9/2018).

Barsotti, Anna, "Introduzione", *Cantata dei giorni pari*, Ed. Anna Barsotti, Einaudi, Torino 1998b: V-LXVI.

Barsotti, Anna, "Nota storico-critica a 'Natale in casa Cupiello (1931)'", *Cantata dei giorni pari*, Ed. Anna Barsotti, Einaudi, Torino 1998b: 327-356.

Cannella, Claudia, *Latella/De Filippo: un presepe-famiglia per un Natale di morte e resurrezione*, «*Hystrio*», a. XXVIII, n. 1, gennaio-marzo 2015: 85.

Capitta, Gianfranco, *Tra Pasolini e Brecht te piace 'o presepe?*, «*Il Manifesto*», 6/12/2014: 12.

Cordelli, Franco, *Latella rilegge Eduardo: la famiglia è un'illusione*, «*Corriere della Sera*», 18/12/2014: 44.

Costantini, Emilia, 'Natale in casa Cupiello', *Antonio Latella rilegge Eduardo*, «*Corriere della Sera - Roma*», 3/12/2014.

D'Amico, Masolino, *In casa Cupiello il Natale è barocco*, «*La Stampa*», 13/12/2014: 38.

De Filippo, Eduardo, "Natale in casa Cupiello (1931)", *Cantata dei giorni pari*, Ed. Anna Barsotti, Einaudi, Torino 1998: 355-412.

De Filippo, Peppino, *Una famiglia difficile*, Marotta, Napoli 1977.

Di Giammarco, Rodolfo, *Il Natale in casa Latella tra parrocchi e madri Coraggio*, «*La Repubblica*», 14/12/2014: 57.

Distefano, Giuseppe, *Natale da incubo in casa Cupiello. Un geniale Latella riscrive Eduardo*, «*Il Sole 24 ore*», 29/12/2014, <https://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2014-12-29/natale-incubo-casa-cupiello-geniale-latella-riscrive-eduardo-110340.shtml?uuid=ABZL-0RWC&fromSearch>, online (ultimo accesso 29/9/2018).

Ferraresi, Roberta, *Il Cupiello di Latella: un altro Natale*, 18/12/2014, <http://www.doppiozero.com/materiali/scene/il-cupiello-di-latella-un-altro-natale>, online (ultimo accesso 29/9/2018).

Masselli, Marianna, *Teatro in Video Special. Natale in Casa Cupiello di De Filippo/Latella*, «*Teatro e Critica*», 7/12/2014, <https://www.teatrocritica.net/2014/12/teatro-in-video-special-natale-in-casa-cupiello-di-de-filippo-latella/>, online (ultimo accesso 29/9/2018).

Merola, Valeria, 'Natale in casa Cupiello', *l'evocazione di Eduardo De Filippo*, «*ilFattoQuotidiano.it*», 13/1/2015, <http://www.ilfattoquotidiano.it/2015/01/13/natale-in-casa-cupiello-le-vocazione-di-eduardo-de-filippo/1332858/>, online (ultimo accesso 27/9/2018).

Nebbia, Simone, *Sul Natale di Antonio Latella. Lettera a uno spettatore*, «*Teatro e Critica*», 26/12/2014, <https://www.teatrocritica.net/2014/12/sul-natale-di-antonio-latella-lettera-a-uno-spettatore/>, online (ultimo accesso 29/9/2018).

teatrocritica.net/2014/12/sul-natale-di-antonio-latella-lettera-a-uno-spettatore/, online (ultimo accesso 29/9/2018).

Nucleo art-zine, *Antonio Latella | Natale in casa Cupiello*, «*Nucleo art-zine*», 9/12/2014, <http://nucleoartzine.com/antonio-latella-natale-casa-cupiello/>, online (ultimo accesso 16/11/2018).

Palazzi, Renato, *Natale in casa Cupiello secondo Antonio Latella*, «*Delteatro.it*», 16/12/2014(a), <http://www.delteatro.it/2014/12/16/natale-cupiello-latella/>, online (ultimo accesso 27/9/2018).

Palazzi, Renato, *Natale in casa Cupiello / 3.*, «*Delteatro.it*», 19/12/2014(b), <http://www.delteatro.it/2014/12/19/natale-casa-cupiello-palazzi/>, online (ultimo accesso 27/9/2018).

Palazzi, Renato, *Natale in casa Cupiello: tiriamo le somme*, «*Delteatro.it*», 11/1/2015, <http://www.delteatro.it/2015/01/11/natale-casa-cupiello-tiriamo-le-somme/>, online (ultimo accesso 27/9/2018).

Ponte di Pino, Oliviero, *Natale in casa Cupiello / 5.*, «*Delteatro.it*», 22/12/2014, <http://www.delteatro.it/2014/12/22/natale-casa-cupiello-ponte-di-pino/>, online (ultimo accesso 27/9/2018).

Porcheddu, Andrea, *Il Natale di De Filippo finalmente dissacrato. Siamo pronti?*, «*Gli Stati Generali*», 20/12/2014, https://www.glistatigenerali.com/architettura-urbanistica_roma_teatro/de-filippo-il-presepe-e-la-contemporaneita/, online (ultimo accesso 16/11/2018).

Sala, Rita, *Cupiello non abita più qui*, «*Il Messaggero*», 18/12/2014: 30.

Satta, Fiamma, *Il Natale in casa Cupiello di Antonio Latella*, «*La Gazzetta dello Sport*», 24/12/2014, <http://diversamenteaffabile.gazzetta.it/2014/12/24/il-natale-in-casa-cupiello-di-antonio-latella/>, online (ultimo accesso 27/9/2018).

Szondi, Peter, *Theorie des modernem Dramas*, trad. it *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Einaudi, Torino 2000.

Toppi, Alessandro, *Sul 'Natale in casa Cupiello' di Latella*, «*Il Pickwick.it*», 20/12/2014, <http://www.ilpickwick.it/index.php/teatro/item/1726-sul-natale-in-casa-cupiello-di-latella>, online (ultimo accesso 29/9/2018).



Sitografia

“Antonio Latella: ‘Eduardo è il nostro Cechov’”, *Fanpage.it*, *Youtube* 2014, https://www.youtube.com/watch?v=VeAiIg1Hh_w&t=56s, web (ultimo accesso 19/11/2018).

“Epico più che borghese il ‘Natale in casa Cupiello’ firmato da Latella”, *Adnkronos*, *Youtube* 2014, <https://youtu.be/pVo4moQ69vE>, web (ultimo accesso 15/11/2018).

“Natale in casa Cupiello”, *Sito ufficiale del Teatro di Roma*, <http://www.teatrodiroma.net/doc/3235/natale-in-casa-cupiello>, web (ultimo accesso 15/11/2018).

“Natale in casa Cupiello (2014)”, *Sito ufficiale del Teatro di Roma*, <http://www.teatrodiroma.net/doc/2860/natale-in-casa-cupiello-2014/>, web (ultimo accesso 15/11/2018).

Filmografia

Natale in casa Cupiello, Dir. Eduardo De Filippo, Italia, 1962.

Natale in casa Cupiello, Dir. Eduardo De Filippo, Italia, 1977.

Notes

1 Per maggiori dettagli visivi si rimanda alla pagina dedicata allo spettacolo nel sito del Teatro di Roma e al *trailer* della rappresentazione (cfr. “Natale in casa Cupiello” e “Natale in casa Cupiello (2014)”). Si segnala qui una volta per tutte che le indicazioni dei tempi di riproduzione dei video utilizzati per l’analisi sono state fissate con un lettore multimediale VLC. Tali indicazioni potrebbero variare a seconda del riproduttore prescelto.

The Body of a Dancer in a Lecture-performance (Stopping by Woods on a Snowy Evening by Tatiana Gordeeva and Ekaterina Bondarenko)

Elena Gordienko

In the recent years, lecture-performance has become a widespread practice in the art of performance, especially in contemporary dance. It is seen by some researchers as an independent genre incorporating elements of academic and art fields, while others define it as a sub-genre of a performance or as a form of art mediation, in the logic of the educational turn (Athanasopoulos 2018: 114-116). Whatever we may choose, the very conjunction of academic and stage techniques problematizes the facets of both, revealing and contesting their conventions through the means of the body.

In this article, I try to present the main structural binary oppositions of this hybrid format, by analysing the lecture-performance *Stopping by Woods on a Snowy Evening* by Tatiana Gordeeva and Ekaterina Bondarenko at the Moscow Meyerhold Centre. The performance is a unique example in the Russian contemporary dance context. It seems that the creators did not aim at overcoming the contradictions between the academic and art fields, but made the oxymoron a self-structuring method.

Subject and Object

The strangeness of a dance lecture-performance lies in the combination of differently pointed, as it is commonly believed, elements – corporeal and textual practices. Body in European culture is traditionally opposed to reason, and if the dance is perceived as a medium of sensuality, then the text of the lecture

is attributed to a rational way of comprehending the world. The hiatus between dance and science, based on the mutual mistrust (formal science risks to simplify a complex dance body and structure, and doubts the accuracy of the «bodily knowledge» (Parviainen 2002: 12-14) as of something immeasurable - see Després – Le Moal 2010: 87-93), only recently began to decline, along with an anthropological turn.

Having combined the lecturer and the dancer in one body, the performer represents a complex figure, the 'subject-object'. Since the lecture-performance is usually devoted to the dance, to the biography of a dancer, to the context in which the dance takes place, or to the body of the dancer as a research tool (Athanasopoulos 2018: 127), the speaker turns out to be the subject of his own analysis and these two identities are not separated in time. The lecture-performance is thus not a report on how a research is conducted or a dance performed, but a commentary woven into the dance process. The spectator is compelled to perceive two parallel layers of information: instead of the body of a dancer as an object for observation, or, conversely, of active action, «the speaking dance body maintains at equal distance these two dimensions», the researcher Gilles Amalvi assumes (Amalvi 2018: 84). The body does not cease to be an object, but, on the contrary, reveals its objectivity. Simultaneously, however, the body acquires more agency as being capable of controlling and analysing itself, changing and monitoring its changes. We can say that the dancer in a lecture-performance makes his auto-ethnography (fig. 1). Ekaterina Bondarenko and Tatiana Gordeeva recount how they made the performance, what they had read, what exercises they had done, what people they had met, what experience they had felt during the rehearsals and research time. Some of their actions appear in text or visual documentation at the PowerPoint slides. They are the object of their narration.



Fig. 1 Roman Kanashchuk. Photo. *Tatiana Gordeeva dances against the projection. Lecture-performance. Stopping by Woods on a Snowy Evening.* 2017.

Enclosed and Open

It is crucial that the text in a lecture-performance purports to be scientific. Scientific, or academic, means not fictional, not composed, immersed in the items of real world – in contrast with the dance belonging to the field of art, and therefore autonomous. In the *Philosophy of the Dance* Paul Valéry formulates this self-enclosure vision of the dance:

Yes, the dancing body seems unaware of everything else, it seems to know nothing of its surroundings. It seems to hearken to itself and only to itself, to see nothing. [...] For the dancer is in another world; no longer the world that takes color from our gaze, but one that she weaves with her steps and builds with her gestures. [...] Thus there is no aim, no real incidents, no outside world (Valéry 1976: 70-71).

A dance can exist behind the fourth wall. A dancer's focus can be directed towards a partner or deep into himself, but the lecture always implies contact with the audience. The lecturer should establish a dialogue with the audience, and the audience should pose him/her questions. One can certainly say that post-performance discussions that are so popular today, are similar to Questions and Answers sessions after a lecture. However, such post-performance discussions remain optional, while a Questions and Answers session is an integral part of any lecture, pretty much a ritual. Asking questions or answering them, a lecturer and the audience do not get out of their roles.

On the other hand, a kind of fourth wall can be considered in a lecture if the lecturer stands apart from his audience and pronounces a prepared text primarily in a monologue format. Conversely, many examples of modern art and particularly contemporary dance seem very connected to the socio-political context, and they use participative forms in

which the dancers are not physically separated from the audience. We can mention here the works *Manger* by Boris Charmatz (2014) or *100km. Dancewalk* by Foofwa d'Immobilité (2015).

In *Stopping by Woods on a Snowy Evening* Gordeeva and Bondarenko move on to the questions without a pause. They turn off the projector, they turn on the light, they take the chairs and they sit down in front of the spectators. They invite the public to the discussion naming it explicitly the last part of the lecture-performance. They do not change their voices. They do not stop talking to each other as 'colleagues', and even when there are no more questions, they do not 'tear off' any masks. There is usually no applause here, but individual 'thanks' and individual questions/opinions, as after an academic lecture or a presentation at a conference. Nevertheless, in some dance episodes they are concentrated on each other without looking or referring to public.

Art and Pedagogy

The chair is similar to a music stand. One, who wants to give a good lecture, needs to have rhetorical and even acting skills. In a sense, lecturing could be seen as a performance of a pre-written text. A good lecture can be called an art: the genre of lecture-performance helps to see this artistic part of a lecture, which is actually not taken into account (Antoine 2018: 101). In fact, the very idea that a contemporary teacher should not repeat something already written, but response to the audiences' request, is quite similar to the concept of theatre vividness, the energy circulation and «auto-poetic feedback loop» between performers and spectators that are co-present «here and now» (Fischer-Lichte 2008). A teacher as an actor has to be now a part of «a living present for conversation» (Friesen 2011: 101).

Whereas in the lecture art there is a range of options from dictation of pre-written notes to complete improvisation (and the extremes are preferably to be avoided), in dance there is a question of instruction, the score to be followed. In ballet, a dancer must precisely per-



form the prescribed movements, but in a dance performance it can be just a general order of actions that is recorded, without detailed information about the movements, but with the tasks that a dancer should accomplish during the performance, which is somewhat similar to a lecture plan.

Stopping by Woods on a Snowy Evening has not been published and does not exist as a written piece. But Ekaterina Bondarenko did write the text for internal use. It is divided into seven parts. The first one is Introduction; the next ones form five 'paragraphs', referring to academic norms of writing. First paragraph is called *Geological Exploration* and consists of a definition of the eponymous term and the names of the authors whose books the performers had read and are to recount during the performance; the second paragraph is titled *Body Scheme* and includes stage directions, e.g. «Without announcement. Tatiana leaves, I stay», «I sit down on the line. I read random lines», and a summary of the lines pronounced by Bondarenko during the performance, e.g. «What attracted me to the novel *The Fountainhead*. The strain of the form». The third part is called *Interdisciplinarity* and is devoted to the communication with the architect and to the impressions caused by being in urban spaces: «Dzhambul – personally about Dzhambul; Razyezhaya – besides the map, there is a movement impression and Tatiana invites me to repeat it»; «situationists, derive; about Tallinn; about Moscow region; *Stopping by Woods on a Snowy Evening* (on the hand), Birgitte».

The third and the fourth paragraphs have the questions as subtitles: *How is the stress connected with the interaction of the townspeople with the second environment?* and *How do you feel when returning?*. These are the issues the performers had dealt with during their research. All the text is written in Russian, but the fourth paragraph (*The Architecture of Words*) contains two phrases in other languages (one in Uzbek and the other one in English). Bondarenko tells about her voyage to Khiva where she used to live.

The title of the fifth paragraph is *Practical Research* referring to the fact that it deals with the methodology. The final part has the title

Rough Finish. It shares the performers' experience of interviewing the staff of the Meyerhold Centre: «there is a limited number of interviewees; the choice is based on our personal sympathy, but in the future we could conduct a bodily work with larger number of people».

This summary is written in the first person and is apparently subjective. The titles mark the metaphoric structure of the performance and have only a little change in the scenic version when projected on the PowerPoint slides. Marking the stages of building a house, the second paragraph gets the title *Foundation*. It is a personal score that has an inner logic clear only to its author and performer.

The format of a report involves use of a presentation. The presentation is a projection, i.e. a media image that intervenes in the live presence of performers and spectators. In pedagogy, such juxtaposition is considered through the problem of concentration, the danger of distraction due to the priority of the visual over the verbal. The main task for teachers is to distribute the information so that the listeners do not look at the screen all the time. In the lecture-performance, the possible distraction is also taken into account, but the task here is clearly not (not only) to convey a message adequately. Paradoxically, absent-mindedness can be considered here as a value and even become a method.

At the public talk about their performance (see "Lekciya-perfomans" 2018), the creators assume that it's absolutely normal not to perceive or to understand the performance partly because of personal distraction. Today the aesthetics of misunderstanding and partial perception sounds quite natural, due to the emancipation of the performance from the literary text and to a denial of a single author's message (see Lehmann 1999). Distraction is legitimized since it is conceived as the attention to the other – other people, another context, other bodies – rather than a loss of attention. It thereby appropriates the poetic non-functional vision (see Citton 2014; Trentini 2009). Distracting from the content of Gordeeva' and Bondarenko's report, spectators get an opportunity to feel their bodies in the environment, and therefore get close to the performance goal.

Regarding the conjunction of visual and verbal, media and bodily presence, what do we pay more attention to? How is this determined? The fact that we are not in the lecture hall but in the theatre, does it change the priority channel of perception? If we expect to see a dance performance, does this mean that the body will always be more important than the words projected?

Behind the curtains, Tatiana Gordeeva trains Ekaterina Bondarenko, so that they make some movement exercises, and she trains her own voice so that she could speak properly at the public. When interviewed, Tatiana said that

her aim was to make the voice a part of the «sound design of the performance, a kind of shaman rhythm» (Gordienko 2018b) rather than to develop acting skills. In a lecture-performance, the performative, according to Erika Fischer-Lichte (2008), and aesthetic aspects of speech, become as important as the semantic one.

Professional and Amateur

Lecture-performance is confronting art and non-art. Moreover, it calls into question the concept of professionalism and methodological rigour.

It is not obvious in which area the participant of a lecture-performance has to be a professional: in a pedagogical, a research, or the artistic way? In *Stopping by Woods on a Snowy Evening*, this issue is really ambiguous since the performers have different initial professional identities. Gordeeva is a choreographer and a dancer, Bondarenko is a playwright. With this in mind, it is likely to assume that as Bondarenko works in her ordinary life with words, it is she who should be considered a professional in terms of verbal composition, text invention and so on, while Gordeeva should be here a dilettante. Nevertheless, playwriting is not a public profession, composing documentary plays does not mean the ability to report in public. What complicates the opposition even more, is the fact that Tatiana Gordeeva, besides dancing, works as a teacher at the Vaganova Academy of Russian Ballet and at the Tsekh Contemporary Dance Centre, so that the genre of lectures is more typical of her, and not of Ekaterina. Neither Tatiana nor Ekaterina, however, are architects or urbanists, which raise questions about their competence in the very subject of the lecture, the body in the urban space. Is it possible to call a lecture the presentation of knowledge obtained only in the process of rehearsals, without special education (they present the summary of academic papers about spatiality, from Walter Benjamin to Sarah Rubidge and Scott McQuire)? To what extent are the theses presented relevant and actual? The genre identification of what is happening is blurred.

In the personal interview, Ekaterina recounts that some architects coming to see the play criticise the fact the performers do not take into account modern architectural concepts as if architecture was only about buildings. However, the performers do not pretend to be experts¹. On the contrary, they try to position themselves as seekers of information, as those who enter someone else's field – in order to better understand something in their own bodies and minds, to enrich their identities and to check the performative theory more than the architectural one. The researcher

Raik Frank mentions that the main goal of the lecture-performance as a genre is to «frustrate the status of 'information'» (Frank 2013: 8). Suddenly it turns out that the architecture here is more of a pretext than a topic, and the real research question is whether people are capable to accept their bodies or not, and how much the society is ready to stop to perceive a female body in an erotic way.

This problem was not formulated in advance. It was deduced at the end of the rehearsals - that is definitely not a scientific methodology. A process here came first and only then the question 'what was that actually about?' was stated. This art research, however, was conducted partly during the rehearsals, by introspection and self-control, and partly during the performance, by the observation of public reaction to the naked female bodies, bodies as such.



Fig. 2 Roman Kanashchuk. Image. Ekaterina Bondarenko performs against Georgy Snehkin's video in *Stopping by Woods on a Snowy Evening*. 2017.

Meanwhile, this 'body as such', understood as the body without environmental markers, or with those markers revealed (during the performance, Gordeeva and Bondarenko explicitly mark each other with the names of the philosophers, poets and places, which had influenced them: the idea that culture is imprinted in our bodies gets direct visualization) is thoroughly constructed on the stage. This is the paradox of the so-called 'pedestrian body' or *danseur piéton*. A non-virtuosic body that is not stigmatized by ballet training is defined as non-professional. It nevertheless implies neglecting of the amateur's natural desires, for example, to learn to dance in an appropriate way, i.e. like professionals. It cultivates a new



poetics of movement, the vocabulary of «presence, spontaneity, natural and individual gesture» (Ginot 2017: 35). Instead of virtuosity, fragility is valued, so that a spectator can identify himself more easily with a pretended newcomer, and the dance as a whole seems to reflect more faithfully the society, by representing a casual body (*ibidem*: 39).

The score, rather than the fully written text, allows the performers to recollect different fragments from the books they had read, so that not to be bored by repeating the same thing every time (remember they are not professional actors). They do not need to imitate improvisation as well. Halting or scrappy talk pauses, hesitations are not corrected here, on the contrary, the imperfections are welcome. Imperfection has become a new aesthetic value of dance, a new sign of professionalism in performance art, and demands its own practices.

Archiving and Changing

Besides the text part (list of references, definitions of terms and concepts) the PowerPoint presentation contains photos and videos. In one video we see Gordeeva's movement improvisation in a dance class. She is wearing headphones. In the lecture-performance she claims having been listening to her own auto-text, recorded during the passage along Razyezhaya Street in Saint-Petersburg. Afterwards she invites Ekaterina Bondarenko to share her impressions from that street with her. Bondarenko comes out of the chair to repeat the movements of her dance partner, which she sees on the screen, while Gordeeva stands at the back of the room where the screen cannot be seen and repeats Bondarenko's movements in her turn. That is a recursion, but the movements are not identical to each other. Gordeeva seeks to appropriate precisely Bondarenko's gestures, the logic of the non-dancer's body. The fixed character of the video contrasts the variability of movements and bodies in real time, highlighting the distance between the now and than Tatiana's body, and between Tatiana's and Ekaterina's plasticity. It shows how a movement is unique

and ephemeral. The main difficulty for the performers, however, as they tell, is the task of being «here and now», not remembering, but «giving up knowledge of the combination», following today's body and perceiving the today's seeing of the record which has also changed from the previous time.

The video that can be attributed as an automatic double of the body, sharpens the perception of the human: «By the game of the duplicity, the profoundly inhuman otherness of the image sends back ceaselessly to the sensitive referent of the livened up» (Huesca 2012: 204). Memory is not given to the videotape, the body itself is the archive, the archive of its own and of the others' bodies. We see happening here a kind of re-enactment, and «re-enactments are about letting the stranger enter» (Lepecki 2016: 11).

Diagnosed by André Lepecki «will to archive» of modern experimental choreography (*ibidem*: 119-120) permeates not only the body but also the textual part of the *Stopping by Woods on a Snowy Evening*. In an interview Bondarenko emphasizes that nothing was invented, that everything that is told had in fact taken place.

The report on what the performers have read and what practices they experienced to make the performance is pronounced in a play in the conditional mode, as an assumption of what they would do if they conducted this research. By this artificial move, Gordeeva and Bondarenko try to get away from the banal exposition «what we wanted to do, but what did not happen». Some things really did not work out according to the conventional research framework: the architect Georgy Snehkin, who had to become a full-fledged third participant of the project, stopped contacting the performers after several tasks (Gordeeva and Bondarenko had asked him to imagine being a building or a street that he likes in Saint-Petersburg, the city where he lives, and to comment on their improvisations); Bondarenko's auto-text of walking along Dzhambul Street was lost. Those failures, those absences, however, are as well narrated: this is also the experience and thereby the part of history and bodies' memory. The loss has its own value and should not be neglected or forgotten.

The use of conditional mode inevitably makes the research open. «We would do it», «I would send this video to the architect, but he would not be able to answer anything» - the performers narrate the event as an opportunity, one of the alternatives. The study thus pretends not to be finished yet. When combined with the video testimonies, the lecture creates a strange effect of archiving not so much the past, but the possible, in particular, the experience that resides in the theatre the day of the show.

The body archive is constantly replenished: standing behind the chair, one performer repeats the gestures of

the other while she speaks, and in these gestures, the performers try to include some movements suggested by the spectators in this or previous show. At the end of the performance, the performers mark their smocks at the places where they the body does worry them. These places can vary from performance to performance, but the labels from the past shows remain thereby retaining traces of the corporeal displeasure. Gordeeva for a long time related that she was worried about the lack of deflection in the back (lordosis) caused by the ballet school, but the last time it ceased to trouble her so much: the performance evoked a therapeutic effect. She named the other part *the lower jaw*, as she had gone to a dentist and had felt «de-energized». Bondarenko usually speaks about her hips, but on the last performance, she chose the shoulders. In the interview, she says that the performance helps her to accept these bodily ‘defects’: «I have elaborated here the respect to the body, to the face. My shoulders are ahead, but that is because I have been carrying my daughter for four years. There is no wrong body» (Gordienko 2018a).

Lepecki speaks of the body as of the unique archive, because it is constantly moving (Lepecki 2016: 130). In their lecture-performance Tatiana Gordeeva and Ekaterina Bondarenko use both body and material objects (smocks, spectators’ questionnaires, which they collect), in order to move forward, making the fixation of the moment a tool to make the change visible.

Survey and Performance

Lecture-performance tends to be a performance as a research, which also raises many questions. The *Stopping by Woods on a Snowy Evening* supposes a small number of seats, up to fifteen with invited guests. Is this a sufficient sample to draw any conclusions about the society? If half of the spectators are invited guests, can the survey be called objective? Would they behave likewise if the performance has been taken place in a big hall or in front of a big audience? The limited number of spectators turned out to be a condition of the performers. They explain it by the need for the confidential space. Only a limited number of people can be interviewed prior to the performance. The performers come to the theatre café, where spectators are waiting for the beginning of the performance, and they give to them sheets with the task to look around and either to propose a movement that they associate with this place or to describe how they see and feel this space in an automatic writing manner. These sheets are then collected so that to be read by Bondarenko while Gordeeva tries to do the movements suggested by the spectators, except those that are physical-

ly impossible. This episode makes the spectators real participants and even co-authors of the performance.



Fig. 3 Roman Kanashchuk. Photo.

Tatiana Gordeeva and Ekaterina Bondarenko
in *Stopping by Woods on a Snowy Evening*. 2017.

The hall where the performance happens is a white cube. It is a small rehearsal room that the Meyerhold Centre has rarely opened to visitors. A white cube is a typical place in the contemporary art galleries; we could thus suggest that it is the interdisciplinary approach that is accentuated by the choice of location. However, it was chosen intentionally to exclude all possible external contexts and enable the body to be seen without markers. It was that desire to remove external traces that led the performers to nakedness: as the performers say, clothes always put a mark on you, and even the neutral underwear disposes to an eroticized gaze. There was an intermediate version of the undressing only during plastic episodes, which they refused of as it was technically difficult and slowed the pace. Moreover, it seems that the frequent change of being nakedness and dressing would be contrary to the very idea of a prosaic, everyday body, which acquires its status here mainly behind the chair.

They call themselves «crazy naked lecturers», but it is this paradox combination of corporeal and scientific that turns the perception from odd to normal. During the first ten minutes, the audience gets used to nudity, even if, as they confess after the performance, it shocked them at the beginning. When at the end the performers put on their robes back and finally sit down on the chairs in front of the audience to ask if anybody has questions, nobody asks about nudity. And this normalization of the naked body can be definitely counted as a positive result of the experiment.



The Russian art critic Andrey Shental assumes that the essential structural feature of the lecture-performance in contemporary art is the transparency of the language and the opacity of the context (Shental 2013: 82). The seductiveness and the ability to turn a routine action into a gesture allows reflecting «the moment of constructing the speaker's identity, which connects the lecture with the problems of gender, sexual, ethnic performativity» (*ibidem*). The opacity seems to be associated with the fluctuation of objectivity and subjectivity of the dancing body, which was mentioned above. The vision of the dance by Paul Valéry is criticized today for eroticization, the similarity with the pornographic description, as if a dancer moves in order to be seen, interacting not with space, but with a male view (Pouillau-de 2005: 372-373). The lecture component in the lecture-performance allows the performers to destroy the fourth wall and decline thus the associated effect of voyeurism and the «scopophilic instinct» (Mulvey 1999).

In *What a body can do* Ben Spatz suggests understanding practice as an embodied research, which can elaborate new live techniques. The outcome of a research project in gender, for example, «is not new knowledge about gender but rather *new gender*» (Spatz 2015: 211). The *Stopping by Woods on a Snowy Evening* is also in a sense a research in gender. If we paraphrase Spatz, we can say that Gordeeva and Bondarenko make a research project in and through the perception of the feminine nakedness, whose outcome is the change in the perception of the woman, dancer's and non-virtuosic body.

Conclusion

A lecture-performance is a hybrid format that blurs the genre identity of both its lecture and performative components. The pronounced text receives a performative and aesthetic dimension, while the dance elements become the subject of the research and commentary. The body of a dancer, who is simultaneously a performer and a lecturer, has a lot of functions, which are usually seen as contradictory: it makes a research as well as is explored, it performs

as well as observes, it produces texts as well as is conducted by (some others') narration, finally, it documents the performance at the same time as it makes changes inside it.

This complex genre seems to be a prominent practice of contemporary dance where the aesthetics of non-professional, casual and spontaneous gestus is now valued. Combining a playwright and a professional dancer, both women, in a duo, proposing interactive kind of work to the spectators, *Stopping by Woods on a Snowy Evening* makes an embodied research of a woman body and body-in-urban-space perception. The interim findings are presented in a prepared lecture format, but there also rests a large number of questions to resolve during the concrete performances.

The role of the public is also transformed. Besides being the spectators, they become also the listeners, the object of the immanent research, and even the impromptu choreographers. The active and the passive functions coexist. The limited number of seats and small distance between public and performers creates a confidential space that favours an attentive way of looking and is followed by real communication in the question time. Nevertheless, the distraction is also possible and is not neglected here: having lost the focus on the verbal and explicitly dance content of the lecture-performance, the spectators get a chance to feel their bodies in the given space, and to build their proper relations to the nakedness of the performers that intentionally rests unexplicated. Meanwhile, the essential goal of the nakedness appears, paradoxically, to be the de-erotisation of the female body, by attributing to the academic lecturers' role and by absence of the external gender markers.

Bibliography

Unpublished works

- Gordienko, Elena, Skype interview with Ekaterina Bondarenko, 2018a (5/10/2018).
 Gordienko, Elena, Interview with Tatiana Gordeeva, 2018b (5/19/2018).

Published works

- Amalvi, Gilles, "Un musée qui parle", *Quand le discours se fait geste: Regards croisés sur la conférence-performance*, Ed. Vangelis Athanassopoulos, Dijon, Les presses du réel, 2018: 75-97.

- Antoine, Jean-Philippe, "Un art exemplaire: la conférence-performance", *Quand le discours se fait geste: Regards croisés sur la conférence-performance*, Ed. Vangelis Athanasso-



poulos, Dijon, Les presses du réel, 2018: 99-112.

Athanassopoulos, Vangelis, "Le corps du texte: la conférence-performance entre la pratique expérimentale et le genre artistique", *Quand le discours se fait geste: Regards croisés sur la conférence-performance*, Ed. Vangelis Athanassopoulos, Dijon, Les presses du réel, 2018: 113-128.

Citton, Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Éditions du Seuil, Paris 2014.

Després, Aurore – Le Moal, Philippe, "Recherche en dance / Dance en recherche", *Le recherche en art(s)*, Ed. Jehanne Dautrey, Paris, Éditions MF, 2010: 83-131.

Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (transl. by Saskya Iris Jain), Routledge, London 2008.

Frank, Rike, *When Form Starts Talking: On Lecture-Performances*, «Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry», n. 33, 2013: 4-15.

Friesen, Norm, *The Lecture as a Transmedial Pedagogical Form: A Historical Analysis*, «Educational Researcher», vol. XL, n. 3, 2011: 95-102.

Ginot, Isabelle, "Du piéton ordinaire", *Corps (in)croyables: pratiques amateur en dance contemporaine*, Ed. Michel Briand, Pantin, Centre national de la danse, 2017.

Huesca, Roland, *Danse, art et modernité: au mépris des usages*, PUF, Paris 2012.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999.

Lepecki, André, *Singularities: Dance at the Age of Performance*, Routledge, New York 2016.

Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Eds. Leo Braudy - Marshall Cohen, New York, Oxford UP, 1999: 833-844.

Parviaainen, Jaana, *Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance*, «Dance Research Journal», vol. XXXIV, n. 1, 2002: 11–26.

Pouillaude, Frédéric, *Un temps sans dehors: Valéry et la danse*, «Poétique», vol. CXLIII, n. 3, 2005: 359-376.

Shental, Andrey, *Hudozhestvennaya rech'*, «Hudozhestvennyj zhurnal», n. 92, 2013: 74-87.

Spatz, Ben, *What a Body Can Do: Technique as Knowledge, Practice as Research*, Routledge, London 2015.

Trentini, Bruno, *L'erreur perceptive lors de la formation de l'interprétation*, «Les chantiers de la création», n. 2, 2009, <http://journals.openedition.org/lcc/180>, online (last accessed 6/28/2018).

Valéry, Paul, *Philosophy of the Dance*, «Salmagundi», nn. 33-34, 1976: 65–75.

Videography

"Lekciya-performans", *Elektroteatr Stanislavsky*, YouTube 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=e24SpuXwEo4>, web (last accessed 10/13/2018).

"SmallZaches", Tania Gordeeva, Vimeo 2013, <https://vimeo.com/65810622>, web (last accessed 10/13/2018).

Notes

¹ The interest for non-professional and non-trained in dance is crucial for the works of Tatiana Gordeeva. In 2013 she initiated the project *SmallZaches* with the philosopher Alexander Montlevich, who was commenting on the nature of dance and on art perception while Tatiana was dancing on the same stage. The performers were claimed to work out «their reflective practices both by means of movement and talking» (see "SmallZaches" 2013). Her last work (2018) in collaboration with Ekaterina Bondarenko is called *Professional* and implies participation of a third occasional performer, who belongs to a non-dance and non-theatre field.

Phonesia, My Dance (*R*)Evolution

Anatoli Vlassov

Between Speech and Dance, Voice and Body, Sense and Senses

The research that I have now been carrying out for several years engages me not only as an artist and a researcher, but also as a person, directly related to my environment and the community around and close to me. I started out from a feeling that is quite simple, that of a more or less marked gap between doing and saying that can be more or less pronounced, both in the most intimate of spheres as well as in the larger field of my own experience. I, as an individual, am myself conscious of not always doing what I say or of following through with actions that which I have said to myself. In my intimate relationships and friendships, I observe, with greater or lesser sensitivity, some inconsistencies between what may be said to me, what I may promise, and what really happens. As for the field of politics, I venture to say, without wanting to be too naive, that it is here that this gap between doing and saying reaches its climax. Moreover, in the history of stage performance, I am also able to glimpse a tradition that has imposed a type of dichotomy between voice and gesture. In opera, for example, to produce the 'ideal' voice of the castrato, the performer has his testicles removed, thereby amputating part of the body to preserve the innocence of the vocal organ. In classical theatre, the text takes precedence over everything else, submitting the actor's body to meaning. In choreography, the dancer, for his part, wrested the use of speech from a doctrine, which saw him as only a body, always available exclu-

sively for movement. In this sense, does the classical use of song and speech consist in silencing the body? And, on the contrary, does the movement of the body prevent use of the voice and expression of thought?

Being myself a subject, at once moving and speaking, eager to operate with all my human capacities, without the one encroaching on the other, I direct my attention there, to the point where it's possible to invent new forms of relationships that put in motion this doing and this saying. This would be a dialectical zone, where forces, apparently contradictory, confront each other and seek to surpass themselves. There, where the voice dances with the body and where talking sings with making, is a common emancipation of the voice through the body, a liberation of talking through doing, and vice versa, possible?

Thus, the underlying issues of my own craft as a choreographer, as the field in which I act (my doing) and what I bring to choreography, as the field in which I speak (my saying), appears. If I looked below my doing, below my many choreographic creations, what would be the choreographer's voice that I find, what contribution could I make to the dance? Do I continue to constantly reinvent my many choreographic projects or enrich choreography itself? Where choreography becomes a creation, more than just accumulation of artworks, do the very riches of my choreographic know-how expand beyond the confines of art, to touch the life itself?

In this way, since 2012, in my work as a choreographic artist, following the evolution of my works, what I call *Phonesia*¹ has woven itself together, a performative practice that mixes dance and speech, a dialectical technique that rearranges the structural links between doing and saying. By detaching voice from movement and meaning, this practice questions the usual articulations between the movement of the body and the expression of the voice, between gesture and word, between dance and text. Here, the relationship between the musicality of words, their meanings and dance movements is not based on the textual accompaniment of dance, but on a dynamic encounter between



the three media. In my French article *La Phonésie*, published in *Panorama du métier de danseur*, for Centre National de la Danse (CND) (Vlassov 2018), I have already tried to represent in the body of the text of the article this relation between the words and their sounds. Whether it's on the paper or on the stage, the sound of the pronunciation of words is as important as their meaning, just as the movement of the body is as significant as the weight of the text. It is a question of a synaesthetic dialogue, which renounces all forms of hierarchy between the senses and meaning.

Phonesia as a Practice

Placing myself in the continuity of Antonin Artaud and his concept of «declamation», where the register of the voice is seen as a living and «animated» activity (Rosé 2014), I, as a talking dancer, mix three activities at the same time: dance, voice and meaning. ‘Dance’ as a set of possible movements, ‘voice’ as a set of sounds, produced by the phonatory apparatus, and ‘meaning’ as a set of meanings that words bring into being. This performative editing of these three tracks² can be improvised, written, or both at once. It is possible, for example, to work from a repertoire of pre-composed materials, and to arrange them with unexpected elements. If Antonin Artaud speaks of “poetically remaking the path that led to the creation of language” (Artaud 1964), then I attempt to articulate words with gestures, considering them as living matter in symbiosis, or more precisely, in mutualism, which is a term in biology to define a close union of two organisms that both benefit from their relationship.

To assemble gesture, voice and meaning in this way, I use different processes that I call ‘motivators’³. The effects of rupture (‘hole’), repercussion (‘contaminator’), prolongation (‘illustrator’), delay (‘echo’), deformation (‘contortion’), complete independence (‘parallel’), or swallowing (‘logo-phagie’), give me a range of possibilities with which to weave the three animated tracks together. Added to these are other processes, such as those of fractionation (‘syllaby’) or propagation (‘polysemy’), which are there to operate on the semantic dimension more specifically.

By operating with these ‘motivators’, I can direct my attention in many different ways. Often, I dive into the talking-moving subject that I am. This is both a voluntary action and an abandonment. I jump into myself, allowing myself to act. Once ‘inside’, I ‘chew’ this *verbo-gestural* material, in which I find myself, by repeating it on a loop. After kneading this phonetic paste, I ‘scan’ each ingredient separately. Thus, I move from the talking subject to the human object, composed of gestures, voices and meanings. After

acting, I watch myself acting.

In these two-way journeys between subject and object, between the totality and its components, I find myself in a perpetual recombination of the ‘triplets’, these triple arrangements between gesture, voice and meaning; types of figure that come and signal to me. I tremble in a backwards-forwards movement between the appearance of these figures and their deconstruction. There are some moments when they carry me away and I let myself be moved by their expressions and others, when I turn them aside by distancing myself from my affects in order to glimpse new phonetic interlockings. In this sense, *Phonesia* is a device where each element participates in the configuration of the whole and, at the same time, does not depend upon it. Here, the totality does not have a monopoly over its parts. Each element alone is able to change everything. In this sense, could we speak of it as being a democratic practice?

Phonesia as Representation

Whilst I develop *Phonesia* from inside, with its tools and principles, I also develop it by questioning the conditions of its representation. Since 2012, the date of the creation of my solo dance project *L'envers du dehors*⁴, I have been working on this technique through different formats, pieces, performances, conference-demonstrations and films that engage *Phonesia* in a singular way each different time. This corpus of creations is, moreover, the material of my PhD thesis-creation⁵ which is entitled *To dance to speak to film, Phonesia as a meeting* (the name is likely to change) and which aims to use analytical approaches to question and feed reflection on *Phonesia*. Indeed, it is a PhD thesis, in which the artistic and theoretical practices work together. It is not just about describing *Phonesia* and my artworks: it is a question of conducting a constant dialogue between the creation of pieces of art, the practice carried out during the process of their realization, and their critical analysis through writing. Through the production of artistic projects, I use the tools of *Phonesia*, which have already been created,

ISSN 2421-2679

whilst at the same time testing them in new creations, and also inventing new ones. Then, with the help of writing and the distance that it gives, new openings and possibilities appear.

Archaeology of *Phonesia*

I would therefore like to present here an archaeology of my choreographic and filmic projects that trace some examples of my creations in which *Phonesia* was born and continues to be developed. This corpus of artworks is displayed in the following plan which presents *Phonesia* on three different levels: 'lived *Phonesia*', 'dialogued *Phonesia*' and 'screened *Phonesia*'.

First of all, I start from the point of view of 'lived *Phonesia*' - the individuating scale, that is to say, from my inner feeling as a performer. In a second step, I adopt the point of view of the 'dialogued *Phonesia*' - the intersubjective scale, that is to say, not only the way the phonesic act appears to the others but particularly the way in which it allows to interact with others. In a third and final phase, I adopt the cinematographic point of view, the 'screened *Phonesia*' - the digital scale. Here *Phonesia* goes beyond corporeality to extend to the space of the screen. The relationship between dance, voice and meaning is amplified from speaking dancers to dancing screens, and so it moves from a living experience to a virtual one.

'Living *Phonesia*' - The Individuating Scale

L'envers du dehors

In *L'envers du dehors*, a solo for an extended body, I dance with a wireless endoscopic camera which transmits in real time the images of its intestinal descent and shows the unfathomable 'inside' of my body, the backside of its outside, the outside in. The flip-side of a trend that prefers the 'silence of the organs', one of the stakes of this performance was not only to make the organs dance but also to make them talk. It was therefore by descending into the invisible obscurity of my bowels, that I connected dance with voice and

the word for the first time in my artwork. For me, it was a question of extending the consciousness of my vocal apparatus in its organic and visceral dimension. To do this, I used two methods of articulation between movement and voice. The first was a superposition of two crescendos: one at the level of the amplification of body tension in a static and monumental posture, and the other, at the level of successive accumulation of sound layers following a score for teeth, lips, tongue and larynx. This was a figuration of a kind of a body, locked up but rebellious, who could not prevent the expression of the voices of its own organs. The second method was a hinge between the twisting movements in the body and vocalization, performed not upon exhaling but upon inhaling. An upside down voice which, this time, on the contrary, loosens its throat and makes its bowels speak.



Fig. 1 Diane Sorin. Photo. *Oracles* by Anatoli Vlassov, Paris. 2016.

***Ivan le Fou*⁶**

Another way of accessing the zone of articulation between dance and voice was, for me, the notion of madness. In some choreographic materials from *L'envers du dehors* but also from *Nous*⁷, a piece for nine autistic performers, madness is one of the precious fabrics that I seek to pose as the backdrops for my projects. If a medical perspective takes madness to be a mental illness and a deficiency of being in the world, it seems to me that it is loaded with possibility outside of the canons of collective order. «Mother of the arts» (van Rotterdam 2012: 44) [this edition belongs to a music CD, in which text is recited. It seems very difficult to find page 44. Is it possible it should be, instead, the 2012 edition, including music CD and book? – YES YOU ARE RIGHT], madness is a source of knowledge out of bounds, a space of teaching away from the norm. If it's "the history of madness as being lock up" (Blanchot - Foucault 1976), and in many of my projects I try to extirpate my body from the influence of normative systems. Therefore, in my solo *Ivan le Fou*, I focus entirely on the interaction between voice and dance. To overcome his deviant social status, Crazy

Ivan, one of the popular heroes of Russian tales, invents strategies that often lie outside of standard behavior. My ‘Crazy Ivan’ plunges into successive trances, where the sets of sounds produced by the vocal cords are intimately linked to movement. Here, doing becomes saying by exploding the phonetic habits of ordinary language. In this solo, each trance is associated with different costumes. Ivan comes in and out of these ‘follies’ and ends up establishing a relationship between his second states and a more neutral presence at the time of re-dressing. With these figures of modified consciousness, and in a relationship of proximity with the public, this phonesic character seeks to establish a relationship at the limits of language.

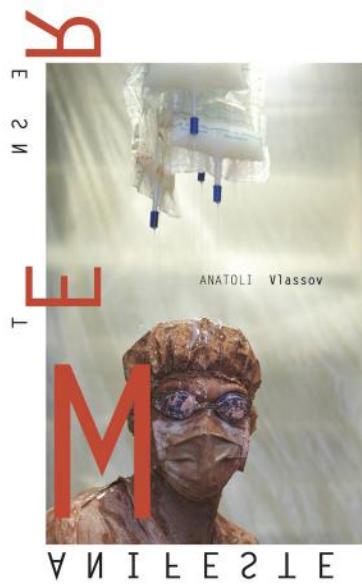


Fig. 2 Cover of *Manifesto Tenser* by Anatoli Vlassov. Jannink Editions. 2015.

*Corder*⁸

After two solo pieces, I then wished to invite other dancers to experience the coexistence of voice and dance. In the trio *Corder*, questions related to the history of choreography that I set out at the beginning of this article, emerged. In contrast to this tradition, which separates dance and speech, the challenge of this trio piece was to seek distinctive voices for dancers, which would be neither those of singers nor of actors. In *Corder*, the three dancers walk in unison, sounding out their breaths. In a dynamic of emptying and filling, inhalation and exhalation weave links between gesture and voice. Connected by this pneumatic gesture, this roping (in French ‘corder’ also sounds like *cordée*, with means ‘mountain roping’) weaves a tonic background for the dancers’ solos. For each dancer individually, it was a question of not only directly mixing voice and movement but also of composing different choreographic and sound figu-

res by articulating the singular relations between them. Each solo thus engages a dialogue in which voice becomes a support for movement and movement, a motive for the voice. With *Corder*, *Phonesia* makes it possible to hear the voice of the dance itself.



Fig. 3 *Nous* by Anatoli Vlassov, Paris. 2014.

*Phonésie*⁹

In order to close this first part of the story of the evolution of *Phonesia*, I would like to quote from a preformed *Phonésie* conference, in which I am trying to describe this performative practice, and also to show how it works in a live context. The text of the presentation of this demonstration serves as material for the unveiling of its own subject. *Phonesia* contains many tools that give a range of possibilities for the weaving together of texts articulated through dance movements.



Fig. 4 *L'envers du dehors* by Anatoli Vlassov. Paris. 2012.

As such, it is not only a question of describing this equipment, but also of presenting its way of functioning: a *mise en abîme* of the text that generates its own body and continuously specifies its own organization. In this presentation, the speaker’s gestures and words come closer together and farther apart, creating spaces for the viewer’s interpretation, openings for the audience’s imaginary.



2. 'Dialogued *Phonesia*' - the Intersubjective Scale

*Chairs mots*¹⁰

With *Chairs mots*, *Phonesia* puts itself to the test through interaction with others. In this performance, the audience are invited to offer me whatever words they wish. Words come out of the mouths of the spectators to land in my glottis, contaminating my dancing gestures: words that I swallow, putting me in motion. By connecting the pronunciation of each syllable to different dance movements, I walk along consonants and repeated vowels to make unexpected discoveries.



Fig. 5 Diane Sorin. Photo. *Ivan le fou* by Anatoli Vlassov. Paris. 2013.

Thus, with the help of bodily movement, the initial word opens onto other words, freeing itself from its original meaning. During these modulations between dance and voice, the signified slides to re-arrange itself in a new topology. By giving a word, the spectator's imagination unfolds and deforms in a network of connections between his or her body, voice and meanings, and those of the performer, thus creating new intersubjective interlockings.

*Oracles*¹¹

If in *Chairs mots*, the spectators give me words, in *Oracles*, it is questions that they ask me. Here, with the help of *Phonesia*, I aim to give them the answers: not definitive or absolute ones, but ones that are ephemeral and partial; answers as counter-donations to the donations of the questions, asked by those who give.



Fig. 6 *Corder* by Anatoli Vlassov. Paris. 2015.

These questions and answers are there, like punctuations in a common flow that runs between our corporeities, stops and suspensions, jumps and unions in a set of both semantic and somatic. *Oracles* installs a current of thoughts and feelings between those who are involved, a dialogue as a circulation between beings and their verbs. The inter-verbs. The oracles. *Oracles* is to give. *Oracles* is to answer. *Oracles* is saying yes to others and to the world!

*Organes de l'amour*¹²

Organes de l'amour is a polyphonic round for seven dancers between ten and seventysix years old, who welcome the public literally into their arms. Talking dancers first turn around, and then in the middle of, the audience, clamoring together, but at their own rhythms, their singular visions of what love is. Their dances are made up of a rotation in unison around their own axes with swaying pelvises. These oratorical waves massage the spectators with a rotating stereophonic *Phonesia*. In five stages, all the dancers, individually and at the same time, speak about love in several ways: reflexive, personal experience, sensation, in terms of the relationship to the Other, and the destructive aspect of love.



Fig. 7 Camille McOuat. Photo. *Phonésie* by Anatoli Vlassov. Paris. 2017.

This polyphonic score consists of normal speech, whispered voice, singing and hyperventilated voices. Between a normal voice trio and a whispered quartet, a normal voice duet and a song voice quintet, a song voice solo and a hyperventilated voice sextet, the spectators take part in a gyratory stereophono-

nic listening experience. The round-heart makes the voice rotate, which makes the meaning rotate, to make the audience perceive the movements of the sound masses and the interweaving of multiple senses. This makes an artificial uterus that connects the subjects in a dance that speaks and tickles the spirits that dwell inside.

'Screened Phonesia' - Digital Scale

*MaInifeste*¹³

If dance is, in the sense that Michel Foucault claimed for philosophy, a «technologies of the self», (Foucault 1994), it can - and it must - meet with new technologies in the sharing of experiences that contribute to this knowledge and emancipation. That is why I work on *Phonesia* in the space of the live show but also by making films. *MaInifeste* is a film in which two hands speak. Two languages, Russian and French, accompany each of these hands in their gestures. Two superimposed voices loudly state the same text¹⁴ simultaneously in two different languages. Blurring the meaning, this auditory artifact makes harmony with the extremities of the body in a scopic poetry. The binaural beat.¹⁵ Where, in the etymology of the word 'manifesto', we find the palpable¹⁶, *MaInifeste* includes the spectator in order to grasp the body of language. By focusing his or her attention onto both hands on the two separate screens, the viewer feels the sensation of his or her own kinesthetic extension.



Fig. 8 *Chairs mots* by Anatoli Vlassov.
Saint Petersbourg, 2016.

Phoné-scopie

In the same spirit as the practice of automatic writing, the film *Phoné-scopie* is made with the help of an automatic practice of both speech and dance at the same time. With front cameras, the activity is one of filming a partner's motion while simultaneously he or she films you. This duet

of mobile gazes moves over a given territory and follows the specific score of that territory. Sometimes together, sometimes separately, sometimes face to face, sometimes parallel, the two gazes meet and separate, filming both the other person dancing, but also, dancing, filming their own gaze. These trips are at once phonetic and scopic, putting the dialectic between watching and being watched into images. As a result, the two protagonists simultaneously become spectators and actors, listeners and poets, dancers and cameramen. On a cinematographic level, the result of these phono-scopic journeys is a double screen video, where we can simultaneously see the two images at once, a shot and a reverse shot, two filmed portraits that look at each other.

Phoné-copie-phagie-passé

It was between 2016 and 2018, during the realisation of the nomadic film-performance series *Phoné-copie*¹⁷, *Phoné-phagie* and *Phoné-passé*, that I started to deterritorialize my research in countries both closer and more distant from my culture of origin: China, Brazil and Russia. New *Phonesia* tools appeared. In *Phoné-copie*, a film I made in Bailu – a Chinese village, entirely rebuilt according to a model of French architecture – I experimented with phonesic mimicry. I danced there by repeating the words that the inhabitants entrusted me to say about their village. Not speaking Chinese myself, I operated with the sounds of a foreign language. By incorporating these words, from copying, I made a *Phonesia*, which this time played the role of a device for making distant alterities meet: a Western body that assimilates Chinese words as a benevolent chimera, bringing together a reciprocal strangeness. In the second film, *Phoné-phagie*, shot in Brazil, inspired by the anthropophage Manifesto of the Brazilian poet Oswald de Andrade (Andrade 2011), I instituted an anthropophagous relation with the Portuguese language. In the third episode, *Phoné-passé*, shot in Russia, this time it was the Russian language, my mother tongue, that was at stake. My mother, my father, a little blond boy and unknown people reminded me of word memory. Thus, words penetrated my body by activating forgotten areas of the past.

Conclusion

These three moments, ‘lived *Phonesia*’, ‘dialogued *Phonesia*’ and ‘screened *Phonesia*’, which, although distinct from each other, come together in a common line of questioning posed by the relation between dance and speech: that of an encounter. My hypothesis is that, for there to be this meeting between saying and doing within the individual, it is necessary for gesture, voice and meaning to come out of the dynamics of moving closer together and further apart, causing shocks and rifts, creating openings between the visible and the audible, between perceiving and conceiving. In these magnetic spaces of proximity and distance, charged with tension and elasticity, I look for somatic events, semantic eruptions and coagulations between body and language. I would like to end this article by saying that I am inventing *Phonesia* as an artist for whom art is a perpetual evolution through the accomplishment of works in order to arrive at a profound change over the course of experimentation. In this sense, the creation of a singular practice is a gesture that is both progressive and radical, a (R)Evolution for a future. Alive.



Fig. 9 *Oracles* in Sorbonne University, amphitheater Bachelard (Ancient Dissection Room) by Anatoli Vlassov. Paris. 2017.



Fig. 10 Diane Sorin. Photo. *Organes de l'Amour* by Anatoli Vlassov. Paris. 2016. Photo

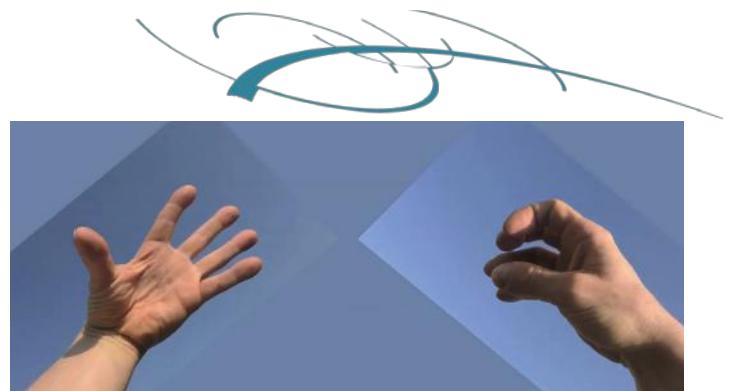


Fig. 11 *MaInifeste* by Anatoli Vlassov. Film. 2015.



Fig. 12 *Phoné-Scopie* by Anatoli Vlassov. Film. 2016.



Fig. 13 *Phoné-Copie*, China by Anatoli Vlassov. Film. 2016.

Bibliography

Andrade, Oswald de – Rolnik, Sueley, *Manifeste anthropophage: anthropophage zombie*, Black Jack éditions, Paris 2011.

Artaud, Antonin, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, tome IV, 1964: 106.

Boisseau, Rosita, *Autistes et spectateurs dans le même bateau. Le chorégraphe Anatoli Vlassov monte un spectacle convaincant qui déjoue les a priori*, «Le Monde magazine», 2014, http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/01/22/autistes-et-spectateurs-dans-le-meme-bateau_4352168_3246.html (2016), online (last accessed 9/9/2018).

Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard (collection “Tel”), Paris 1976.

Foucault, Michel, *Dits et Ecrits*, tome IV, texte n. 363, Gallimard, Paris 1994.

Olcès, Smaranda, *Anatoli Vlassov: Nous au festival Faits d'hiver*, «Inferno Magazine», 2014, <https://inferno-magazine.com/2014/01/31/anatoli-vlassov-nous-au-festival-faits-dhiver/>, online (last accessed 9/9/2018).

Rosé, Claire, “Faire Jaillir des âmes sur mon corps”, poétique de la déclamation selon Antonin Artaud”, ‘Où est ce corps que j’entends’. *Des Corps Et Des Voix Dans Le Théâtre Contemporain*, Eds. Sandrine Le Pors - Pierre Longuenesse, Arras, Artois Presse Université Edition, 2014: 301.

Rotterdam, Erasmus van, *Praise of Folly*, Alia Vox Editions, 2012.

Vlassov, Anatoli, "La Phonésie", *Panorama du métier de danseur*, Eds. Julie De Bellis – Marion Fournier – Karine Montabord, Pantin, Centre National de la Danse (CND), service Recherche et Répertoires chorégraphiques, février 2018, http://isis.cnd.fr/IMG/pdf/atelier_juin_2017.pdf, online (last accessed 9/9/2018).

Videography

"Chairs Mots", *Anatoli Vlassov*, teaser on Vimeo 2015, <https://vimeo.com/161065776>, web (last accessed 9/9/2018).

"Corder", *Anatoli Vlassov*, teaser of Vimeo 2015, <https://vimeo.com/112951417>, web (last accessed 9/9/2018).

"L'envers du dehors" (in English "Outside In"), *Anatoli Vlassov*, teaser on Vimeo 2012, <https://vimeo.com/97750565>, web (last accessed 9/9/2018).

"Ivan le Fou" (in the English "Crazy Ivan"), *Anatoli Vlassov*, teaser on Vimeo 2013, <https://vimeo.com/66799912>, web (last accessed 9/9/2018).

"MaInfeste", *Anatoli Vlassov*, film on Vimeo 2015, <https://vimeo.com/129002973>, web (last accessed 9/9/2018).

"Nous" (in English "Us"), *Anatoli Vlassov*, teaser on Vimeo 2014, <https://vimeo.com/90303401> web (last accessed 9/9/2018).

"Organes de l'amour" (in English "Organs of love"), *Anatoli Vlassov*, teaser on Vimeo 2017, <https://vimeo.com/150454102>, web (last accessed 9/9/2018).

"Phoné-Copie", *Anatoli Vlassov*, film on Vimeo 2016, <https://vimeo.com/187531366>, web (last accessed 9/9/2018).

"Phoné-Passé", *Anatoli Vlassov*, excerpt of film on Vimeo 2017, <https://vimeo.com/244347839>, web (last accessed 9/9/2018).

"Phoné-Phagie", *Anatoli Vlassov*, excerpt of film on Vimeo 2016, <https://vimeo.com/244350423>, web (last accessed 9/9/2018).

"Phoné-Scopie", *Anatoli Vlassov*, film on Vimeo 2016, <https://vimeo.com/205013955>, web (last accessed 9/9/2018).

"Phonesia" (in French "Phonésie"), *Anatoli Vlassov*, Vimeo 2017, <https://vimeo.com/237357385>, web (last accessed 9/9/2018).

Webgraphy

Vlassov, Anatoli, *Manifesto Tenser*, Editions Jannink, 2015, https://www.dropbox.com/s/w46yf8j0ygx2sii/manifeste_tenser_anatoli_vlassov.pdf?dl=0 web (last accessed 06/11/2018).

Notes

¹ *Phonesia* (*Phonésie* in French) is a neologism that I invented and which has its origins in the Greek word φωνητικός which means the 'sounds of speech'.

² An analogy with timeline tracks in computer video editing software is representative enough to imagine this phonetic mix. If, in these programs, there are two tracks (audio and video), in *Phonesia*, there are not two but three tracks (dance, voice and meaning).

³ I use the word 'motivators' in order not to use terms like 'constraints' or even 'tasks', which imply obligation or conditioning; rather, 'motivators' appeal to desire.

⁴ Extended solo with a wireless endoscopic camera.

This project received support from DRAC Danse Ile de France. Performances: Tanzquartier Theater in Vienna, Festival Score; Vanve Theater in Paris Festival ArtDanthe; Vinzavod Theater in Moscow in Platforma Festival.

⁵ Since 2015, my artistic career is the subject of a PhD thesis-creation in Art and Science of Art at Paris 1 Pantheon Sorbonne University, under the direction of Yann Toma. I was ranked first by the selection committee of The Doctoral School, becoming the first contract choreographer in France to carry out research on his own artistic creation. This great privilege has given me the opportunity to not only search through my artistic creation, but also to adopt an approach still rare in higher education in France (research through creation) participating thus, within my abilities, in the transformation of the higher education system in France.

⁶ Solo programmed at the Jardin d'Alice, Small Festival, Galerie Chacha in Paris and Nadalokal in Vienna, Austria.

⁷ This show, with ten autistic dancers, received support from the DRAC Danse Ile de France and was performed at the Fait d'Hivers Festival (two performances in Paris in 2014), and in 2015 at the Théâtre de Brétigny (dance conventioned stage). Cfr. Boisseau 2014, 2016 and Olcèse 2014.

⁸ Trio on the dance-voice relationship. Received support for the DRAC Danse Ile de France. Performed at the Plastique Danse Flore Festival in Versailles and in Entre cour et Jardins festival near Dijon in 2016.

⁹ Performed at Camping 2017 at the National Dance Center (CND) as part of the Panorama of the Dance Profession.

¹⁰ In the French name, there is a play on the word *chair[e]s* with means 'pulpits' and at the same time 'dear words' ('chers mots'). Performances: the International Scientific Symposium on Pragmatism Performing Lives, contemporary art fair CUTLOG and Young Creation, Galerie Thaddaeus Ropac in Pantin.

¹¹ "Oracles", *Anatoli Vlassov*, 2016, performed in a Bachelard amphitheater at the Sorbonne at an international conference Enterprise Artist, Festival F(((o))) rêt, Rhizome day at Ourcq Blanc in Paris, the Institute of Advanced Studies of Paris, during FabricaMemoriae, Memory Creation.

¹² Performed at the Festival Petites Formes Décousses at Point Éphémère, residence of 80h residence at Micasdances, residence at La Briquerie.

¹³ In the French name, there is a play with the words *Main* (hand) and *Manifeste* (manifesto).

¹⁴ The text of the video is a *Manifesto Tenser*, which I wrote and that was published by Jannink Editions.

¹⁵ The binaural beat is a sound illusion produced by the brain when two sounds of slightly different frequencies are presented independently to each ear of the subject. Cfr. [https://en.wikipedia.org/wiki/Beat_\(acoustics\)#-Binaural_beats](https://en.wikipedia.org/wiki/Beat_(acoustics)#-Binaural_beats), web (last accessed 9/9/2018).

¹⁶ From the Latin *manifestus*.

¹⁷ Nominated for best artistic direction at the Festival 48 hours of Chengdu in China. Official Selection of the Bideodromo Festival in Bilbao, Spain.

От Февраля к Октябрю: исходя из безграничной свободы...

В.В. Иванов

Театральный мир ответил на февральскую революцию многочисленными торжествами: «Л.В. Собинов, также находившийся на сцене, сказал: “Сегодняшним спектаклем наша гордость — Большой театр — открывает первую страницу своей новой свободной жизни. Под знаменем искусства объединились светлые умы и чистые, горячие сердца. Искусство порою вдохновляло борцов идей и дарило им крылья... То же искусство, когда утихнет буря, заставившая дрогнуть весь мир, прославит и воспопет народных героев. И тогда два лучших дара человеческого духа — искусство и свобода — сольются в единый, могучий поток”. После этого многократно исполнена “Марсельеза” на текст К. Бальмонта: “Гимн свободной России”»¹. Сладкое слово «свобода» упоминается теперь едва ли не в каждой строке, как и заверения в «беспределном восторге».

Приветствуя «великую русскую революцию» А.Р. Кугель писал «У нас переход от царского самовластья к свободе народа случился внезапно, так, как на тропиках совершается смена дня и ночи. Эта мгновенность, молниеносность, стремительность русской революции создает, естественно, большую спутанность мысли»².

Обещанная демократизация породила большие ожидания.

Ждали, прежде всего, если не отмены, то реформирования цензуры, которая налагала многочисленные ограничения, закрывающие для театральной сатиры целые

сфераы жизни: царствующие персоны, духовенство, офицерская и судейская среда. Для сцены были запрещены не только евангельские сюжеты, но все имеющие малейшее касательство к библейским.

Ждали освобождения от клерикальных и церковных ограничений, не позволяющих давать представления в периоды Великого поста и канунов двунадесятых праздников.

В многочисленных митингах и собраниях обсуждались следующие вопросы: реформирование системы государственных театров, создание профсоюзных организаций, преобразование Российского театрального общества и др. Но пробуждение общественного самосознания в театральной среде не принесло обновления ни в одном из направлений. Более того, само тело театра разрываемое групповыми и цеховыми интересами, оказалось под угрозой.

* * *

Уже в первые дни февральской революции стало ясно, что проблемы ведения театрального дела неотделимы от общего вопроса о характере взаимоотношений искусства с новой властью. Выдвигались разные принципы позиционирования себя в новой ситуации. 4 марта под председательством Максима Горького в его квартире на Кронверкском проспекте состоялось совещание художников и деятелей искусства, в которой преобладали художники круга «Мир искусства», которое избрало комиссию, в которую вошли Максим Горький, А.Н. Бенуа, М.В. Добужинский, Н.Е. Лансере, И.Я. Билибин, Н.К. Рерих, И.А. Фомин и Ф.И. Шаляпин. Комиссия уже на следующий день предложила Временному правительству свои услуги по охране памятников и устройству художественных дел. 13 марта Комиссия Горького была преобразована в Особое совещание по делам искусств при комиссаре над бывшим министерством дворца. Уже на первых порах Совещание вышло за рамки «охраны памятников» и возникла речь о соз-

дании министерства искусств или «ведомства изящных искусств». Инициатором был А.Н. Бенуа, который выдвигал эту идею еще в пору первой русской революции. К проекту создания «ведомства изящных искусств» присоединились Третьяковская галерея, Московский Малый и Московский Художественный театры.

Официальные полномочия «Совещания» внущили художникам других направлений опасение, что «мирискусники» захватят в свои руки правительенную власть над искусством.

Наиболее бескомпромиссную позицию заняли «левые» художники, отрицавшие право государства управлять делами искусства в стране. Протестантов поддержали широкие художественные круги, образовавшие союз художественных, театральных, музыкальных и поэтических обществ, выставок, издательств, журналов и газет, объединивший чуть ли не свыше 150 организаций под названием «Свобода искусству». «Антиминистерская» лига выпустила Воззвание ко всем деятелям искусств: «Товарищи – граждане! Великая русская революция зовет и вас к делу. Объединяйтесь. Ратуйте за свободу искусству. Боритесь за право на самоопределение и самоуправление. Требуйте созыва всероссийского Учредительного собрания деятелей искусств на основе всеобщего, равного, прямого, тайного и пропорционального голосования, без различия пола»³. Союз деятелей искусств был учрежден на грандиозном общегородском митинге деятелей искусств, состоявшемся 12 марта в Михайловском театре и собравшем 1403 человека. Состав участников был крайне разнороден. Среди выступавших был Максим Горький, рассказавший о задачах возглавляемой им комиссии. Особенно резко выступали представители «левых»: И.М. Зданевич, Н.Н. Пунин и Вс.Э. Мейерхольд. Последний заявил, что «надо освободить искусство от всяких Бенуа, которые стараются примазаться к новому ведомству изящных искусств, мечтают о Владимире в петличку и с вожделением ждут освободившихся казенных квартир»⁴. В резолюции собрание отказалось Комиссии Горького в «полномочиях представительного учреждения, оставляя за будущим Союзом деятелей искусств право единолично «давать ответы на все вопросы искусства, выдвигаемого жизнью, – ответы, являющиеся основанием для решения всех мероприятий правительства в области искусства»⁵. Председателем союза был избран архитектор А.И. Таманов, председателем театральной курии – П.П. Гайдебуров, секретарем – Мейерхольд. Групповая борьба за власть, в которую оказались вовлечены основные художественные силы Петрограда, продолжилась и в Москве, где в помещении цирка Саламонского 18 марта состоялся многолюдный митинг

художников и интересующейся публики. Выступали Ап.М. Васнецов, С.С. Голоушев (Глаголь), Ар.В. Лентулов, в мягкой форме признавший «нежелательным» создание ведомства, «ведающего искусством» и призвавший отложить вопрос до Учредительного собрания.

На собрании 8 апреля была избрана делегация для представления наказа председателю Совета министров, комиссару Головину и Совету РСД. В этом наказе декларировалось, что «устройство художественной жизни в нашем обширном отечестве не должно зависеть ни от какого бы то ни было совещания или комиссии отдельных деятелей искусства, ни от какого бы то ни было бюрократического учреждения, в том числе и министерства изящных искусств, а единственno только от мира художников, свободно и широко сорганизованного на началах равного представительства от всех художественных течений и ведающего интересами искусства всей нашей страны». Наказ заканчивался пожеланием, «чтобы государство предоставило деятелям искусства полную автономию в устроении и управлении художественной жизни России и чтобы все по делам искусства мероприятие и предположения правительства проходили через обсуждение Союза деятелей искусства»⁶. Таким образом, Союз деятелей искусства требовал для себя если не монополии в области художественной жизни, то, по крайней мере, права решающего голоса.

Под массированным давлением художественной общественности рухнуло «Особое совещание», вместо которого в мае месяце был создан «Совет по делам искусств» как консультационное учреждение при комиссаре, просуществовавший по октябрь и занимавшийся как комиссия Горького в основном охраной памятников старины. В него были введены представители различных художественных течений, кроме левого крыла, чья позиция была непримирима. Те деятели, которые сближались с органами Временного правительства, все более отходили от Союза, что привело к тому, что Союз фактически превратился в орган радикального меньшинства. Отказ



от сотрудничества с Временным правительством привел к тому, что февральская революция не стала «футуристической». Печальный опыт был учтен левыми через несколько месяцев. Как известно, в ноябре 1917 года на приглашение Луначарского к сотрудничеству откликнулось всего пятеро деятелей искусства, из которых четверо принадлежали к левому флангу: Вс.Э. Мейерхольд, В.В. Маяковский, Н.И. Альман, Рюрик Ивнев.

* * *

Уже в марте 1917 года М.В. Челноков, комиссар Временного правительства в Москве делегировал Совету Русского Театрального Общества право «наблюдения за театральным делом в Москве» в связи с чем ему поручалось разработать проект «московской театральной регламентации», который был представлен в начале апреля.

Разработанные в РТО «цензурные правила» предоставляли «всем театральным предприятиям право без всяких стеснений и ограничений давать всевозможные представления» и в то же время разрешали Комитету по регламентации «командировать на спектакли своих членов, кои могут вносить предпринимателям свои предположения о недопустимости данного спектакля или зрелища в целом или в части»⁷. В случае несогласия предпринимателя с предложенными Комитета спорный цензурный вопрос надлежало переносить для окончательного постановления в некую согласительную комиссию, состоящую в основном опять-таки из представителей Комитета и членов Совета РТО «с допущением заинтересованных лиц для объяснений».

Так возникла ситуация двойного толкования: то ли государственные функции контроля передаются общественной организации по совокупности превращается в министерство театра. А главное в РТО по инерции использовали клише «цензурные правила», которые у большинства вызывали рефлекторное отторжение уже самим своим наличием. Так или иначе, «московская

регламентация» вызвала резкие протесты театральной общественности.

Первым вынесли протестующую резолюцию Театр имени Веры Комиссаржевской, МХТ и Опера Зиминая. Н.М. Кишкин, сменивший Челнокова на посту московского комиссара Временного правительства, на основании этих резолюций объявил, что снимает все данные Совету полномочия по регистрации и наблюдению за московскими театрами.

Московская «регламентация» отпала еще и потому, что 27 апреля на свет появилось постановление Временного правительства «О надзоре за публичными зрелищами», призванного регулировать на правовой основе взаимоотношения театрального искусства и государства.

Попытки развести между собой понятия «оскорблении общественной нравственности», «порнографии» и «бесстыдства вообще» оказались бесплодны. А главный временный закон о надзоре за публичными зрелищами оказался недееспособен, ибо в стране не оказалось механизмов, способных привести его в действие.

Цензурное раскрепощение происходило в обществе, веками жившего в тесных рамках внешних запретов, но не имевшего внутренних сдерживающих начал. Наступила пора эротического и политического кича вроде «Веселые дни Распутина», «Как Николку с Гришкой мир рассудил», «Чай у Вырубовой» или «Гришкин гарем». «Вместо революционной свободы слова и зрелищ, благодаря попустительству – получилась порнографическая анархия, и обыватель начинает тосковать по сильной власти»⁸, – писал куглевский журнал. Попытки вернуть в репертуар пьесы, запрещенные царской цензурой, принесли небольшой улов: «Саломея» О. Уайльда была поставлена в Камерном, Малом и Троицком театрах, а «Павел I» Д.С. Мережковского широко пошел в провинции.

Бесконтрольности полупорнографических зрелищ сопутствовала стихийно возникающая политическая цензура снизу.

Так уже в первые дни революции группа актеров Александринского театра с Р.Б. Апollонским во главе обратилась к Временному правительству с требованием снять с репертуара «Маскарад», поставленный Мейерхольдом, «как символ декадентского театра свергнутой династии»⁹. Более того утверждалось, что Мейерхольд «так же растлевающее» действовал на казенный национальный театр как «Распутин на царский двор»¹⁰. Просьба актеров была удовлетворена.

Журнал «Театр и искусство» сообщил о том, что по настоянию труппы Народного дома из репертуара были изъяты «Орленок» Ростана и «Мадам Сен-Жен» В.

Сарду, как «контрреволюционные», «проповедующие идеи имперализма и несоответствующие настроениям современности»¹¹. Не менее примечательный случай произошел в Александринском театре, где часть труппы отказалась репетировать трилогию А.К. Толстого, найдя ее «контрреволюционной». Подобная практика вызвала язвительный фельетон Александра Яблонского о «лакеях революции» в «Русском слове». А журнал «Театр и искусство» заметил: «Впрочем, что же спрашивать с актеров, когда, например, в Нижнем Новгороде “Союз писателей и журналистов” вынес резолюцию, которой узаконил цензуру наборщиков над своими произведениями, уполномочив наборщиков не предавать тиснению то, что их взгляда, вредно для “современности” и даже для “партий”. Дальше этого в надругательстве над свободой куда же идти?»¹². Автор оказался глубоко неправ – главные «надругательства над свободой» были еще впереди.

* * *

В одночасье императорские театры стали называться государственными. Перед ними стал вопрос о форме существования в новых условиях, о выработке демократической театральной конституции.

Уже в марте актеры Александринского театра подготовили проект устава «Союза деятелей Александринского и Михайловского театров на началах общественного самоуправления» и представили на рассмотрение и утверждение Исполнительного комитета Государственной думы.

Согласно проекту «высшим органом театрального самоуправления является общее собрание, состоящее из всех наличных членов труппы артистов и выборных представителей остальных групп: режиссеров, техников, рабочих и служащих в количестве не превышающем состава труппы.

Утверждая демократизацию в одном отношении, артисты бывших императорских театров стремились закрепить за собой привилегии и хотя бы в краткосрочной перспективе обезопасить себя от пополнений тех, кто требовал сближения государственных и частных театров. Так возникло желание сохранить на будущий сезон свои труппы в прежнем составе и отказаться от приема новых артистов. Отстаивание кастовых прерогатив, естественно, вызвало ожесточение актеров, не имевших доступа к казенному сцене и казенному жалованью, и никак не соответствовало общей демократизации жизни.

Раздавались даже голоса о том, что государственные театры надо совсем уничтожить, ибо «искусство не вме-

щает в себя понятия государственности», всякое вмешательство государственной власти в дела искусства вредно, ибо оно всегда приводит к застою и разложению искусства. Сделав театр государственным, у него как у живого существа отнимается «право умереть естественной смертью», а взамен ему даруется искусственное бессмертие. И если бывшие императорские театры не могли «выразить даже прежнее темное обличье русской жизни», то тем более они не смогут «отразить ее преображеный лик»¹³.

Кугель, который понимал, что дело не сводится к тому, чтобы вычеркнуть слово «императорские» из названия театров, считал: «Их место должны занять Национальные театры, которых строй должен коренным образом отличаться не только по форме управления, но и по содержанию художественных задач от императорских»¹⁴.

Требования радикальных преобразований бывших императорских театров раздавались все громче. Уже 19 марта Ф.Ф. Комиссаржевский в заметке «А воз и ныне там» пенял:

«Русская революция по всей России смела всю старую гниль, а театральный воз и ныне там»¹⁵.

Подобным же образом пенял «телеге театра», все больше отстающей от революционного бега дней А.Я. Таиров, который связывал спасение искусства с организацией профсоюза: «Сдвинуть телегу может лишь крепкая духом единая корпорация актеров, опирающаяся на пробудившийся к новой жизни свободный народ»¹⁶.

Чуть позже (29 и 30 марта) в Зимнем дворце состоялось примечательное и во многом забытое историками совещание представителей государственных театров, созванное Ф.А. Головиным, картину которого восстановил историк П.Н. Гордеев¹⁷.

Александринский театр представляли – актер В.Н. Давыдов, режиссеры Е.П. Карпов и В.Э. Мейерхольд (последний не был выбран труппой как делегат); оперную труппу Мариинского театра – дирижеры А.К. Коутс, Н.А. Малько, режиссер Н.Н. Боголюбов, балетную труппу – режиссер И.Н. Иванов и балетмейстер М.М. Фокин.



ISSN 2421-2679

Москву в целом и труппу Малого театра в частности представляла комиссар московских государственных театров А.И. Сумбатов-Южин; делегатами Большого театра были управляющий театром А.В. Собинов и его заместитель Ф.В. Павловский. В заседании также приняли участие директор МХТ Вл.И. Немирович-Данченко и руководитель Мастерской Общедоступного и Передвижного театра П.П. Гайдебуров.

Ф.А. Головин и его помощник П.М. Макаров тщетно пытались направить обсуждение в сторону теоретической постановки вопроса о будущей судьбе бывших императорских театров в эпоху революции, о создании театральной «конституции». Однако большинство участников волновали не общие вопросы и дальние перспективы, а конкретные проблемы текущего существования. Тем не менее, в ходе дискуссии определились основные позиции. А.И. Южин настаивал на децентрализации государственных театров и утверждал принцип полной самостоятельности каждого театра не только в плане художественном, но и во всем, что касается бюджета и имущества театра¹⁸. Его позиция была поддержана большинством. Д.В. Философов, приглашенный на эту встречу, так описывал ситуацию «Начал Сумбатов – об автономии. Все оказались за автономию. Все театры хотят получать государственные деньги – и ни от кого не зависеть. <...> Тщетно я говорил о необходимости единства, об авторитетной власти, об опасности центробежных сил. Все только обозлились и вообразили, что я мечу на казенный пирог»¹⁹.

Обозначившаяся коллизия центральной власти и автономии, государственных денег и творческой, организационной самостоятельности продолжает сохранять свою актуальность вплоть до XXI века.

А.Р. Кугель воскликнул: «Почему, например, не децентрализовать государственную помошь театру? Почему не принять государству в свое лоно целый ряд театров?»²⁰ Временное правительство с театральными реформами не торопилось, перекладывая решение на Учредительное собрание. Но был и вопрос, не терпящий отлагательства: назначение нового директора государ-

ственных театров и определение его прав и обязанностей по отношению трупп, заявляющих о своей автономии.

Выдвинутые театральными людьми кандидатуры Максима Горького, С.М. Волконского, Вл.И. Немировича-Данченко, А.И. Южина, С.П. Дягилева взяли самоотвод. Тогда Ф.А. Головин, комиссар Временного правительства над бывшим Министерством императорского двора и уделов, в ведении которого находились, в частности, б. императорские театры, музеи и др. учреждения культуры назначил на этот пост Ф.Д. Батюшкова, приват-доцента Петроградского университета, до революции – председателя Театрально-литературного комитета Александринского театра.

Назначение для актерской среды было не бесспорным. Но Батюшков сумел убедить, что не собирается покушаться на принципы автономии и займется только финансовым контролем, а во всем остальном ограничится наблюдательными функциями. Свои идеи он закрепил во «Временном положении о государственных театрах», которое было введено в мае.

Во «Временном положении» Батюшков воплотил давнюю мечту русского актерства, взяв за образец устав театра «Комеди Франсез», где были прописаны принципы автономного актерского товарищества («сосьтерства»).

Теперь же в 1917 году французский образец был существенно поправлен и радикализирован. В своей программной статье Батюшков писал: «отныне артисты и все деятели театра вступают на путь свободного самоопределения своих творческих сил и будут управляться на принципе автономии отдельных артистических корпораций, лишь под финансовым и художественным контролем представителя государственной власти»²¹. К участию в управление театром привлекались все цеха, а полномочия выборных органов расширялись. Если «свободное самоопределение» творческих сил открывало путь анархии, то фраза о финансовом и художественном контроле представителя государственной власти» оставляла простор для вопросов о том, как и кем будет осуществляться «художественный контроль». Ответ на него был дан позже большевиками. Весной 1917 года он оставался достаточно праздным.

* * *

Дробление интересов подчас приводило к тому, что тело театра буквально разрывалось несоразмерными цеховыми требованиями. Новые нормативы, вдвинутые Союзом драматических писателей, вели к тому, что авторские поспектакльные отчисления могли достигать

в драматическом театре 48 % сбора, а в музыкальном – 144 %²². Зарплата театральных пожарных сравнялась с зарплатой драматических актеров второго положения, а в иных случаях и достигала уровня оперных артисток второго положения. Театр «Музыкальной драмы» объявил, что в связи с невозможностью удовлетворить экономические требования Союза театральных рабочих спектакли будут играться “в сукнах”»²³

С 19 по 24 августа в Петрограде под председательством Таирова, прошла Всероссийская конференция профессиональных союзов, на которую съехались представители не только двух столиц, но и Киева, Одессы, Ростова и Всероссийского еврейского союза.

Основные вопросы конференции (организация всероссийского союза, утверждение нормального устава, выработка нормального договора) утонули в атмосфере митинга.

Громче всех звучал голос «истребителя еврейских антрепренеров» И.Г. Веритэ, принесшего атмосферу «явлного большевизма». «Крики товарища Веритэ, поддержаные и другими (слова буквальные): “Душице антрепренеров, как они душили нас! Это мерзавцы, подлецы! Они миллионы нажили!..”»²⁴. Он же выдвинул предложение о том, что антрепренер, если он актер, может играть только бесплатно и обязан иметь в труппе актера на свое амплюа.

Конференции признала желательным лишение антрепренеров права вмешиваться в вопросы репертуара и художественного руководства.

В своей речи о «культурных задачах театра» Таиров говорил о том, что «социалистический театр выдвинет принцип меньшинства, которое, собственно, и движет искусство; говорил об истинной демократизации искусства и заявил, что надо сказать всем организациям, до советов рабочих и солдатских депутатов включительно, заводящим театры: “Руки прочь! Не касайтесь театра – это не ваше дело. Ваше дело – давать деньги. А творить искусство будем мы, актеры! Нам должно быть отдано искусство! Вы же – будьте техническими силами... Этого мы добьемся, – заявлял г. Таиров – или теперь, или никогда...” В числе ряда мер, проектируемых г. Таировым, особенно значительна по размерам следующая: чтобы все российские театры, все их здания, как венец реформы – перешли в руки государства, подобно делу народного образования, а само государство отдало их в распоряжение Всероссийского профессионального союза. <...> В конце концов решили учредить комиссию по вопросу о передаче всех театральных зданий государству, а потом – Союзу»²⁵. Из опубликованных отчетов остается неясным будет ли Союз собственником или арендатором, кому и на каких условиях он

будет передавать в распоряжение театральные здания. Тем не менее, из всего провозглашенного следует, что идея национализации театров, осуществленная советской властью на протяжении 1920-х гг., была в той или иной форме выдвинута самим театральным сообществом еще летом 1917 года.

Через несколько дней после закрытия профсоюзной конференции состоялось в Москве многолюдное чрезвычайное общее собрание Российского театрального общества (РТО).

Классовый радикализм профсоюзной конференции не получил поддержки в актерской массе. На собрании РТО ораторы возражали даже против организационного разделения актерского и антрепренерского союзов, которые – «все тот же единый мир». Один из делегатов прямо заявил, что «антрепренер — это вовсе не капиталист, как хозяин фабрики или завода, а есть плоть от плоти актера и потому, конечно, не должен от актера отделяться»²⁶.

Представительность общего собрания РТО стала признаком поворота в настроениях актерства. Сама возможность организации «Союза союзов» в том виде, в каком виделась в Петрограде, оказалась проблематична. Поэтому, «Союз союзов» принял предложение РТО в середине сентября вести свою деятельность под флагом РТО наряду с Союзом антрепренеров. Примирение недавних врагов вызвало вздох облегчения в прессе. Ибо, существуя отдельно, союзы «впадают в большевизм, в максимализм, подрывают театр и произвольными действиями разбивают тело театра»²⁷.

Соглашение было заключено на фоне угающей общественной активности театральной среды, определившейся осенью 1917 года. Профсоюзные проблемы все меньше заботят актеров. Собрания проходят при таком ничтожном количестве присутствующих, что вопрос о кворуме даже не поднимается. В правлении Союза числится 51 человек, а заседали не больше 5–8. Отмежевание актеров от антрепренеров утрачивает свою напряженность. После октябрьского переворота РТО было лише-



но профсоюзных функций, которые перешли к Всерабису, организованному в 1919 году в ситуации огосударствления профсоюзного движения. Преобразование РТО-ВТО в Союз театральных деятелей в середине 1980-х гг. долгое время связывали с возвращением ему профсоюзных функций. Но дальше острых дискуссий дело так и не пошло.

* * *

В боевую пору же театрального профсоюзного движения лозунг «Душите антрепренера» раскатывался по России. Противники его говорили об исторической роли частной антрепризы и приводили в пример Станиславского, Немировича-Данченко, Синельникова и многих других. Тогда как борцы с антрепренерами составляли «список злодеяний», в котором не было столь знаменитых фамилий, но который был многим длиннее. Правда была и у одной, и у другой стороны.

Процесс удушения наиболее подробно за-протоколирован в случае с Суворинским театром (весна-лето 1917 г.).

Театр Литературно-Художественного общества, он же Малый театр, в 1912 году перешел в руки Анастасии Сувориной и стал носить имя ее отца А.С. Суворина долгие годы безраздельно управлявшего театром и превратившего его в газетно-театральный концерн. В новой атмосфере пробудилось гражданское самосознание актеров, которые потребовали новых экономических прав и решающего участия в управлении делами. Борьбу возглавил избранный труппой комитет во главе с В.А. Мироновой. Комитет также потребовал передать все дело управления, как художественной, так и хозяйственной стороны предприятия Совету, в котором Суворина не имеет права решающего голоса.

Суворина в свою очередь настаивала на своей репертуарной линии, в которой наряду со Скрибом, Дюма и Потапенко была широко представлена классика от Островского до Шекспира и Мольера, отвергала «политические наветы» в том, что она «сторонница старого строя».

Конфликт был передан на рассмотрение Совета Профессионального совета петроградских театров, который вместо поисков компромисса повел дело к объявлению бойкота, о чем и объявил в прессе²⁸. Позже «артистам было заявлено, что все кто примет участие в бойкоте, будут получать из кассы профессионального союза оклады, на которых они служили в Малом театре в прошлый сезон»²⁹. Под таким давлением Суворина 17 августа согласилась почти на все требования. Но Совет потребовал безоговорочной капитуляции антрепренера. «В результате г-жа Суворина решила закрыть театр»³⁰. Бескомпромиссность победила. Театра не стало.

В аналогичной ситуации оказался С.И. Зимин, основатель знаменитого частного оперного театра. После пожара, случившегося 18 апреля, в котором сгорели полностью склады декораций и костюмов, Зимин был поставлен выборным комитетом перед невыполнимыми требованиями и отказался от антрепризы и 17 июня 1917 года передал труппу и имущество Совету рабочих депутатов, так как, по его словам, «остаться фиктивным директором – это было бы нравственным самоубийством»³¹. Но удушение антрепренера стало пирровой победой. Федор Комиссаржевский, возглавлявший бунтарей, уже в декабре 1918 года, войдя в конфликт с ведущими солистами, покинул театр Совета рабочих депутатов (б. Зимина), который закрылся в 1919 году.

* * *

Организовали свой профессиональный союз и режиссеры, назвав его «Цехом». 10–11 августа в помещение союза «Артистов-воинов» состоялось первое организационное собрание «Союза мастеров сценических постановок» (режиссеров, объединенных с художниками декораторами). Присутствовало около 20 человек: Вс.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров, Н.В. Попов, Н.М. Фореггер, В.Г. Сахновский, Ю.Л. Ракитин, Г.Б. Якулов, А.В. Лентулов. Центральное место в обсуждении занял доклад Мейерхольда, доказывавшего, что авторское право режиссера существует. «Собрание признало доказанным, что авторское право режиссуры существует. Для выработки соответствующих законоположений и внесения их в законодательные органы избрана комиссия, в которую вошли: Н.Н. Евреинов, Вс.Э. Мейерхольд, Н.М. Фореггер и Ю.П. Анненков.

Начатая этим объединением разработка принципов авторского права режиссера вошла в историю как существенный момент в формировании самосознания режиссуры как самостоятельной профессии. Но, не-

смотря на периодически возвращающиеся дискуссии, результат творческого труда театрального режиссера до сих пор не является объектом авторского права.

Демократизация предполагает плавный процесс вызревания демократического сознания. Молниеносность, с которой она обрушилась на театр и общество вызвала нетерпеливое возбуждение, переходящее в переполох. Взрыв цеховых интересов разрывал тело театра.

Были выдвинуты конструктивные идеи, ни одна из которых не была доведена до воплощения. Можно сказать, что многие из обозначенных тогда проблем, сохраняют свою актуальность и поныне.

Весеннее бурное возбуждение обернулось общественной апатией осенью. Популярные лозунги национализации, социализации, разных форм обобществления опережали большевистскую практику 1920-х годов. Хаос безнадеяния в обществе и театре привел к тому, что власть практически валялась на улице. Вопрос заключался лишь в том, кто ее подберет.

Notes

1 Хроника // Театральная газета. 1917. 19 марта. №12. С. 7.

2 <Без автора>. Великая русская революция // Театр и искусство. 1917. 12 марта. № 10–11. С. 1.

3 <Без автора>. Делятелям искусств. Воззвание // Русская воля. 1917. 11 марта. № 10. С. 7.

4 Цит. по: История советского театра: Очерки развития / Гл. ред. В. Е. Рафалович. Т. 1. Л.: Художественная литература, 1933. С. 52.

5 Цит. по: Лапшин В.П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. М.: Советский художник, 1983. С. 94.

6 *P<ославле>* в А. Революция и искусство // Аполлон. 1917. Кн. 2–3. С. 69.

7 <Без автора>. Проект московской театральной регламентации // Театр и искусство. 1917. 9 апреля. №15. С. 234.

8 <Редакционная статья> // Театр и Искусство. 1917. 18 июня. № 25. С. 430.

9 Цит. по: Елагин Ю. Мейерхольд. Темный гений. М.: Вагриус, 1998. С. 173.

10 Цит. по.: Рославлев А. Отклики // Театр и искусство. 1917. 4 июня. № 23. С. 396.

11 <Редакционная статья> // Театр и искусство. 1917. 8 октября. № 41. С. 706.

12 Там же. С. 707.

13 *K<ушнер>* Б. О «государственных» театрах // Дело народа. 1917. 17 мая. № 51. С. 1.

14 <Редакционная статья>. Великая русская революция // Театр и искусство. 1917. 12 марта. № 10–11. С. 1.

15 Комиссаржевский Ф. А воз и ныне там (Письмо в редакцию) // Театр и искусство. 1917. 19 марта. № 12. С. 214.

16 Таиров Александр. Телега театра // Театральная газета. 1917. 2 апреля. № 13–14. С. 15.

17 Гордеев П.Н. Совещание 29–30 марта 1917 г.: Дискуссия о судьбах русского театра в эпоху революции // Вестник Волгоградского государственного университета. 2014. № 3. С. 16–25.

18 Подробнее о концепции реформы государственных театров, предложенной А.И. Южиным см.: Гордеев П.Н. «Московские театры должны стать немедленно автономными от Петрограда...»: Обращения А.И. Сумбатова-Южина к Н.Н. Львову, В.А. Теляковскому и Ф.А. Головину о положении московских государственных театров после Февральской революции // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: История. Политология. Социология. 2014. № 3.63–66.

19 Цит. по: Гордеев П.П. Совещание 29–30 марта 1917 г.: Дискуссия о судьбах русского театра в эпоху революции // Вестник Волгоградского государственного университета. 2014. № 3. С. 19.

20 *Homo novus* <Кугель А.Р.>. Заметки // Театр и искусство. 1917. 9 апреля. №15. С. 239.

21 Батюшков Ф. Ближайшие задачи государственных театров // Речь. 1917. 17 мая. № 114. С. 2.

22 См.: <Без автора>. [Об общем собрании членов Союза драматических писателей] // Театр и искусство. 1917. 8 сентября. № 41. С. 707.

23 <Редакционная статья> // Театр и искусство. 1917. 9 апреля. № 15. С. 230.

24 П.Ю. <псевдоним не раскрыт>. Актерско-пролетарская конференция // Театр и искусство. 1917. 27 августа. № 35. С. 600.

25 Там же.

26 <Без автора>. Чрезвычайное общее собрание Театрального Общества // Театр и искусство. 1917. 10 сентября. № 37. С. 631.

27 <Редакционная статья> // Театр и искусство. 1917. 1 октября. № 40. С. 636.

28 См.: <Без автора>. Бойкот театра А.С. Суворина. Письмо в редакцию // Театр и искусство. 1917. 18 июня. № 25. С. 437–438.

29 <Без автора>. К бойкоту Малого театра // Театр и искусство. 1917. 20 августа. № 34. С. 580.

30 <Без автора>. К бойкоту Малого театра // Театр и искусство. 1917. 27 августа. № 35. С. 599.

31 Цит. по: История оперы Зиминая. Сборник / Сост. В. Пронина. М.: МФ «Поколения», 2005. С. 285.