



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DEI BENI CULTURALI (DISBEC)

Corso di Dottorato di Ricerca in

*Memoria e materia dell'opera d'arte attraverso i processi di produzione,
storicizzazione,
conservazione e musealizzazione - XXVI Ciclo*

in co-tutela di tesi con UNIVERSITÉ PARIS 8, VINCENNES – SAINT DENIS
EDESTA- Théâtre et Danse

*Memoria e Materia della Danza.
Problemi conservativi di un patrimonio culturale immateriale*

L-ART/03

Tesi di dottorato di:
Dott. ssa Elisa Anzellotti

Coordinatore del corso:
Chiar. ma Prof. ssa Elisabetta Cristallini

Direttore di Tesi:
Chiar. ma Prof. ssa Elisabetta Cristallini

Tutor esterno:
Chiar.ma Prof. ssa Eugenia Casini Ropa

Direttore di Tesi:
Chiar. ma Prof. ssa Isabelle Launay

8 giugno 2015

*Alla libertà
e a tutti coloro che hanno avuto e avranno il coraggio di perseguirla
con saggezza.*

Mémoire et matière de la danse.

Les problèmes de conservation d'un patrimoine culturel immatériel

Ce document vise à répondre à un discours sur la conservation du patrimoine culturel immatériel, qu'est la danse.

A partir d'un postulat philosophique esthétique, nous étudierons les problèmes qui se posent avec un art dont l'essence réside dans l'éphémère.

Une nouvelle perception du temps et de l'espace entrent en jeu et font que la danse est plus adaptée que les autres arts à l'évolution de ce siècle fluide et remplie de dichotomies.

Pour bien comprendre l'importance de la préservation de ces biens, nous avons consacré un chapitre à la législation sur le patrimoine culturel immatériel, en référence notamment à la danse et aux droits d'auteur, point essentiel, lorsque nous allons aborder les problèmes liés aux archives, thème sur lequel se concentre une grande partie de notre travail.

Après avoir enquêté sur les matériaux de la danse (avec une attention particulière sur le corps du danseur, la nouvelle technologies et sur le rapport avec les arts plastiques), nous traiterons la problématique de la préservation de la danse. Les principales questions concernent l'avenir, la préservation dans l'ère numérique, avec une référence particulière aux changements des musées et des archives.

Nous prendrons pour exemples des cas européens et italiens pour étudier la situation de la protection de la danse et comprendre son évolution. Le critère qui a guidé ce choix fut précisément celui de souligner le danseur (nous nous sommes appuyé sur la collaboration d'importants danseurs, comme les Dupuy, aussi avec de les entretien).

De cette façon, nous avons jeté les bases théoriques d'un centre idéal pour l'étude et la préservation de la danse en Italie.

Mots clés :

mémoire, danse contemporaine, patrimoine culturel immatériel, arts

Memory and Matter of Dance.

Conservation problems of the Intangible Cultural Heritage

This paper aims to discuss the difficulties involved in the preservation of the an intangible cultural heritage: the Dance.

We shall begin from an aesthetic and philosophical premise as we investigate the problems that arise with an art form whose virtual essence lives in the ephemeral. However, this quality and the different perception of time and space that the dance create, that allows this art form to adapt to the fluidity of the 21st century - an era encumbered by dynamic dichotomies.

In order to fully understand the importance of preserving this cultural heritage, an entire chapter has been devoted to “intangible cultural heritage legislation” which includes particular reference to dance works and copyright laws. An understanding of this aspect is essential - especially when confronting problems related to exploring and researching within dance archives - a prominent theme in this work.

The thesis then moves onward to define the element of dance itself, with particular attention placed on the dancer’s body and the new technology. Only after thoroughly exploring this fundamental aspect, we will then discuss the sensitive issue of dance archive preservation.

The preliminary exploration and definition in the thesis then brings us to the main question: How can we preserve and protect dance masterpieces in the digital era, especially with respect to current changes in National museums and archive conservation.

Specific examples with regards to dance conservation and its evolution have been hued from selected European Institutions and in particular, those in Italy. One of the overriding concepts throughout this thesis has been to focus on the topic from the dancers point of view and therefore, collaborating with important dance figures such as the French master, Dupuy, has offered invaluable insight.

It is the hope of this thesis to lay the ground work of a theoretical basis for an ideal center to study and preserve the evolution of dance in Italy.

Keys words:

memory, contemporary dance, intangible cultural heritage, arts

Ringraziamenti

Ringrazio *in primis* i tutor di questa ricerca E. Cristallini e I. Launay, e il tutor esterno E. Casini Ropa.

I proff.: Massimo Carboni (per avermi seguito nella parte di estetica); Diego Vaiano e Francesco Salamone (per avermi seguito nella parte legislativa).

Dominique e Françoise Dupuy, Cristina Hoyos e il direttore del *Museo del baile flamenco*, Alkis Raftis, per avermi concesso le interviste e avermi messo in contatto con diverse realtà artistiche.

Ringrazio altresì gli altri professori del collegio di dottorato, in particolar modo le proff.: Silvia Maddalo, Maria Raffaella Menna, Patrizia Mania.

Per le foto, e dunque per l'ideazione e la realizzazione della copertina, nonché per la fiducia in me riposta, si ringrazia il fotografo Gaetano Alfano.

Infine un ringraziamento speciale va a tutti coloro che hanno incrociato la mia vita e che hanno percorso una parte di questo cammino con me, apportando, ognuno a suo modo, il proprio contributo (in particolar modo: Marco Ciatti e le persone che hanno condiviso insieme a me la passione per la danza, come il gruppo di Tarquinia, passato e presente).

Memoria e Materia della Danza.

Problemi conservativi di un patrimonio culturale immateriale



Indice

Introduzione	9
---------------------	----------

I Memoria dell'effimero

1.0 Memoria <i>in-materia</i>	21
1.1 <i>Hic et nunc</i> della danza. Il tempo sospeso e lo spazio dilatato: il gioco dell'istante	27
1.2 Il <i>Fantasmata</i> : immagine in movimento	34
1.2.1 Pensare per immagini con gli occhi del tempo	42
1.2.1.1 Tracce effimere	50
1.3 Dicotomie del XXI secolo	53
1.3.1 La malattia della memoria	57
1.3.2 Effimero eterno	59
1.3.3 La crisi della cultura nel tempo moderno e il ruolo identitario della danza	63

II Tutela giuridica del patrimonio culturale immateriale

2.0 Tutela	73
2.1 La legislazione dei beni culturali in Italia: inquadramento storico dalla costituzione della Repubblica a oggi	78
2.1.1 Definizione di bene culturale	84
2.1.2 Il bene culturale immateriale e la convenzione UNESCO	90

2.1.3 Problemi giuridici	97
2.2 Il copyright e il diritto d'autore (SIAE)	100
2.3 La danza come bene culturale immateriale	108

III Conservazione tra materia e immaterialità

3.0 Materia e immaterialità della danza	115
3.1 Conservare l'immateriale: problematiche contemporanee	120
3.2 Danza spettacolo: un'arte composta da frammenti	126
3.3 Il corpo del danzatore	131
3.4 Le scritture della danza: dalle fonti scritte ai sistemi di notazione	140
3.5 I "materiali della memoria" della danza: tra produzione e conservazione di immagini	145
3.6 Danza Arte. Dal ritmo, al corpo: elementi in comune e contaminazioni	151
3.6.1 Dialoghi tra arte e danza	159
3.7 Nuove tecnologie come supporti conservativi e medium artistici	164
3.7.1 Fotografia e danza	168
3.7.2 Cinema, Video e danza	176

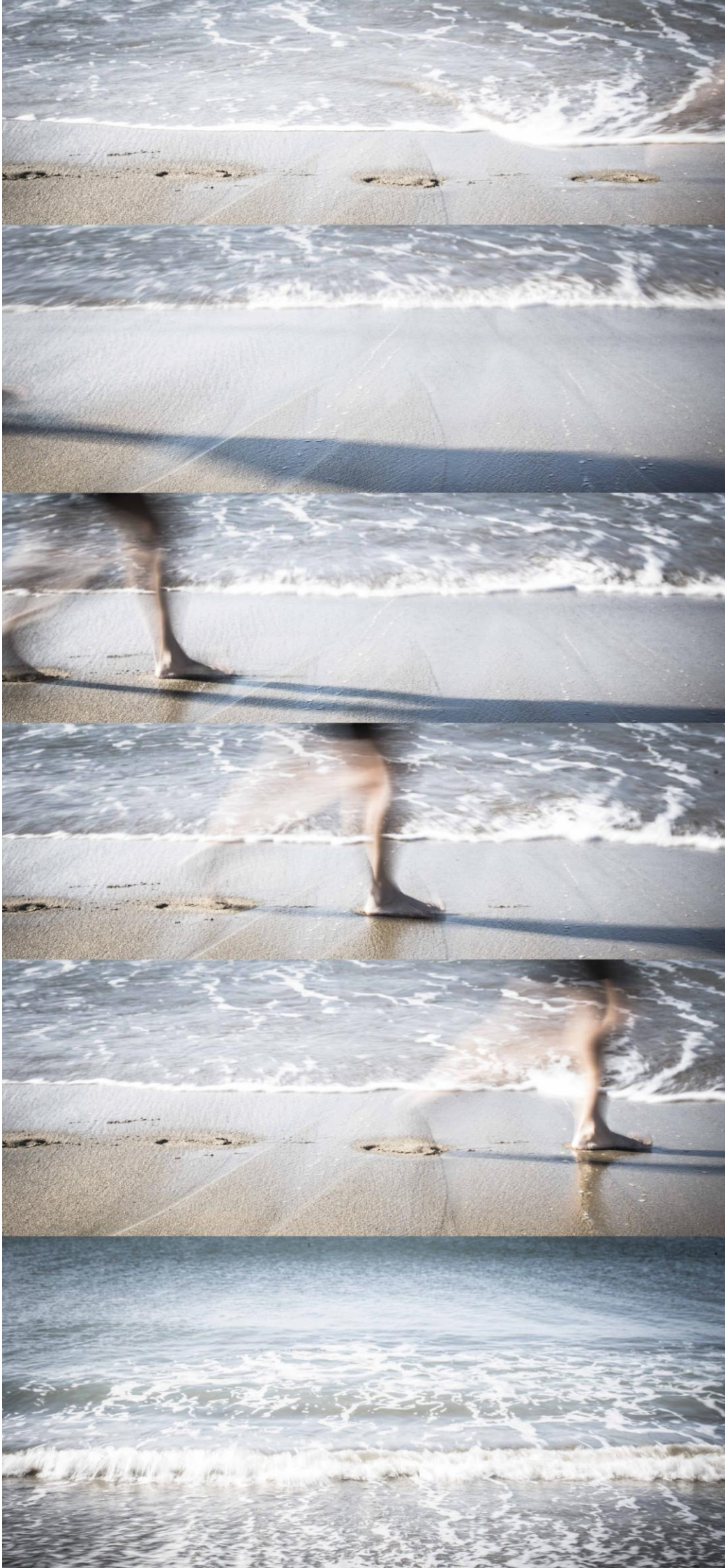
IV I luoghi della memoria

4.0 Luoghi <i>bouleversés</i>	187
4.1 L'archivio: tra luogo di memoria e luogo di potere	191
4.2 L'archivio personale dell'artista vivente	198
4.2.1 Archivio (del) danzatore	202
4.2.2 Il caso Dupuy	204
4.3 Il museo come luogo di stoccaggio o luogo delle muse?	209
4.4 Il futuro della conservazione e la conservazione del futuro: museo e archivio tra reale e virtuale	215
4.5 Alcuni esempi di musei e centri coreografici in Europa	218
4.5.1 Museo del Baile Flamenco, Siviglia	222
4.5.2 Museo vivente Dora Stratou, Atene	227
4.5.3 Opéra de Paris	232
4.5.4 CND (Centre National de Danse), Parigi	236
4.6 La situazione in Italia	243
4.6.1 Il patrimonio dei teatri: alcuni esempi. La Scala di Milano, Teatro dell'Opera di Roma, San Carlo di Napoli	245
4.6.2 Archivi video: gli esempi della Fondazione Romaeuropa e dello IALS	253
4.7 Quali prospettive per l'Italia?	259

V Voce ai danzatori

5.0 Voce ai danzatori	265
5.1 Alkis Raftis	269

5.2 Cristina Hoyos	270
5.3 Dominique Dupuy	272
5.4 Françoise Dupuy	276
Conclusioni	279
Abbreviazioni	283
Bibliografia	285
Webgrafia	331
 Appendice	 335
 A - Interviste	 337
A.1 Alkis Raftis	337
A.2 Cristina Hoyos	340
A.3 Dominique Dupuy	343
A.4 Françoise Dupuy	349
 B – Elenco dei fondi del CND	 353
C - Manifeste pour un centre chorégraphique national (Boris Charmatz)	355
D – Elenco degli archivi italiani	363
E - Struttura dell’archivio della Fondazione Romaeuropa	379
 F - DVD delle interviste e delle immagini	



Introduzione

Memoria e materia della danza. Problemi conservativi di un patrimonio culturale immateriale. Questo titolo richiama volutamente quello del dottorato di ricerca *Memoria e materia dell'opera d'arte attraverso i processi di produzione, storicizzazione, conservazione e musealizzazione*, che a sua volta si rifà all'opera di Henri Bergson *Materia e Memoria*.

In questo caso però ci troviamo di fronte a un bene immateriale: la danza, la quale verrà considerata come un'arte visiva.

La finalità è quella di indagare le problematiche conservative che pone quest'arte da sempre definita effimera. Il punto di vista è quello di uno storico dell'arte, tentando di adottare, laddove possibile, gli stessi ragionamenti che si fanno nel campo della conservazione soprattutto dell'arte contemporanea, la quale si trova a condividere molte problematiche con la danza, in quanto entrambe spesso hanno come punto nodale l'uomo e la sua presenza-azione. Centrali risultano per questa finalità le riflessioni estetiche di quello che è considerato il padre del restauro, Cesare Brandi, e di coloro che hanno continuato ad analizzarne il pensiero cercando di applicarlo a nuove realtà.

Si è ritenuto altresì interessante procedere a una trattazione ispirata a un assemblaggio di frammenti, o sarebbe meglio dire a una decostruzione. Infatti, per poter analizzare e entrare nel profondo della complessità dei vari argomenti che si vanno a sommare quando si affronta il discorso della conservazione di un bene culturale immateriale qual è la danza, occorre frammentare le varie materie e trattarle come delle singole unità tenute insieme da quella che è la finalità di fondo della conservazione della danza, vale a dire la memoria culturale.

Questo binomio richiama alla mente il saggio di Jan Assmann *La memoria culturale*¹ dove la risposta alle domande: qual è l'esperienza primordiale del discrimine tra presente e passato? Ovvero, cosa fa sì che qualcosa diventi

¹ ASSMANN J., *La memoria culturale: scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997.

irrimediabilmente ciò che è stato e non possa più essere esperito se non con il ricordo? è la morte.

E proprio la cultura è quell'“invincibile permanenza” di ciò che trionfa sulla morte².

La danza come espressione dell'uomo è strettamente legata alla morte, così come alla vita, di cui essa, nella sua essenza, è metafora. Ogni danza ha infatti un inizio, un apice e una fine e mai più sarà ripetibile uguale a se stessa, come se nel suo ripresentarsi avesse attraversato e bevuto dal fiume Lete; una reminiscenza può rimanere, ma non la totalità, sarà comunque qualcosa di diverso.

La prima riflessione che sorge è come la danza abbia da sempre accompagnato la vita dell'uomo essendo una forma di linguaggio primaria, non verbale, legata al gesto e come sia stata una delle prime manifestazioni d'arte poiché eseguita con il corpo, il primo mezzo che l'uomo ha avuto a disposizione per esprimersi (si pensi anche a quelle primitive espressioni “artistiche” quali le impronte delle mani nelle grotte rupestri di epoca preistorica). Allo stesso modo anche la morte e quindi anche il ricordo e la memoria hanno da sempre accompagnato l'esistenza dell'essere umano. E il ricordo e la memoria sono fondamentali nel processo identitario e culturale.

La comunità crea la memoria e a sua volta la memoria crea la comunità³.

La memoria infatti non solo recupera e ricostruisce il passato, ma struttura anche l'esperienza del presente e del futuro; essa ha sia una dimensione retrospettiva, nella quale il gruppo costruisce un'immagine della propria unità e interezza, sia una dimensione prospettiva che si preoccupa dei modi per rendersi indimenticabile.

²Cfr. MALRAUX A., "Allocution prononcée à New York le 15 mai 1962", *La Politique, la culture. Discours, articles, entretiens (1925-1975)*, éd. J. Mossuz-Lavau, Paris, Gallimard, 1996, p. 291; cfr. DIDI-HUBERMAN G., *L'Album de l'art*, op. cit., p. 145. La cultura, dunque, può essere un eroe che vince la morte, un salvatore, il quale può però cadere vittima dei suoi tempi.

³ PUCCI G., *Ritratto, monumento e memoria nella cultura di Roma antica*, in DI GIACOMO G. (a cura di), *Volti della memoria*, Milano, Mimesis, 2012, p. 207.

All'interno della danza si celano dunque storie, tradizioni, sentimenti, cultura...

Per tali motivazioni avevo dapprima pensato di svolgere la mia ricerca intorno alla possibilità di un archivio virtuale (soprattutto iconografico, incentrato sull'immagine) su tutte le danze del Mediterraneo, dalle origini ai giorni nostri, utilizzando come fonti le opere d'arte ed eventualmente documenti scritti e/o testimonianze orali. Ciò avrebbe costituito uno strumento prezioso per gli studiosi di diverse discipline: archeologia, storia dell'arte, antropologia, musicologia, storia della danza, ecc... Si sarebbe infatti cercato di impostare diverse serie e sottoserie, tali da consentire delle ricerche filtrate che avrebbero permesso l'estrapolazione di numerose caratteristiche (per es. vesti, atteggiamenti, epoche, luoghi, strumenti musicali, accessori, ecc...). Questo archivio avrebbe potuto essere anche parte di un altro aspetto del progetto di ricerca che si era pensato di sviluppare in un primo momento, ossia la costituzione in Italia di un museo / centro coreografico sul modello del CND (*Centre National de la Danse*) di Parigi. Tuttavia nel corso della ricerca ciò è apparso assai problematico, soprattutto alla luce della carenza teorica in materia e sono convinta che un museo o centro di ricerca debba avere fondamenti teorici assai più solidi di quelli strutturali.

Dunque il lavoro si è rivolto verso una dissertazione teorica sulle problematiche che nascono nel trattare di un bene culturale immateriale, quale è la danza.

Da qui la necessità di un primo capitolo di natura estetico filosofica (che si fonda sugli scritti di Henri Bergson, Jacques Le Goff, Marc Augè, Paul Ricoeur, Paul Valéry, Walter Benjamin, ecc.), che giustificasse l'intero lavoro e le difficoltà insite nella particolare natura dell'oggetto in questione. Il titolo "Memoria dell'effimero" solo in parte rende l'idea di ciò che contiene suddetto capitolo, poiché ha numerosi rimandi ad altro da sé.

Si parte con una riflessione sull'importanza della memoria e i mezzi atti a costruirla, ma poi si entra subito nel complesso discorso spazio temporale, che riguarda nello specifico la danza (intesa in senso assoluto), la quale, in quanto arte performativa, vive dell'attimo, dell'*hic et nunc*, creando una serie di tempi e spazi

diversi. Ciò fa sì che quell'istante in cui si realizza diventi un momento effimero, ma carico di eternità capace di indurre una sorta di vertigine catartica che ha il suo acme nella sospensione. Concetto questo che già nel passato era stato colto, ma risultava ineffabile, al punto che non gli si poteva attribuire miglior nome se non *Fantasmata*.

Questo ci fa capire quanto siano profonde e complesse le riflessioni sulla memoria, ciò nonostante molti di questi problemi - tra cui rientra appunto la conservazione della danza - oggi appaiono superabili grazie alle nuove tecnologie. Tuttavia la nostra epoca, nella quale ci si illude che si possa immagazzinare tutto, è affetta dalla patologia della memoria e da tante altre contraddizioni (che definisco "dicotomie del XXI secolo"). Forse perché, come già è stato sottolineato, in questo millennio dove sembra che non ci siano limiti, l'unica semplice eterna paura che l'uomo ha sempre cercato di esorcizzare è la morte. Questo è uno dei macroconcetti con cui mi sono incontrata /scontrata insieme a quello di memoria e immagine (per la questione dell'immagine testi fondamentali che vengono presi in considerazione sono quelli di Régis Debray, Jacques Derrida, Georges Didi-Huberman, ma ancor prima Platone e Aristotele). Proprio a quest'ultima verrà data particolare attenzione sia nel primo capitolo (con la questione del *Fantasmata*, delle immagini in movimento e dello sguardo), che nel terzo (con la questione della conservazione di immagini). L'immagine poi è la forma di documento più importante, soprattutto per le danze dell'antichità, ma in fondo anche il video e la nostra stessa memoria sono costituite di immagini, che non debbono dunque essere considerate soltanto come un documento caratterizzato da fissità, ma come concetto assoluto, il medesimo che è alla base della *Teoria del Restauro*, quando si parla di conservare l'immagine e non solamente la materia.

Questo primo capitolo chiude con una considerazione sul ruolo politico e identitario della danza poiché, grazie alle caratteristiche assai vicine a quelle della presente epoca, questa arte risulta più adatta di altre per un eventuale "effetto catartico".

Il secondo capitolo è di natura prettamente giuridica e si è ritenuto importante inserirlo nella presente ricerca non solo per approfondire il concetto di tutela – argomento con il quale si apre la trattazione - ma anche per il principio di legalità,

che è una caratteristica essenziale dello Stato di diritto, secondo cui tutte le attività del potere pubblico devono trovare un fondamento giuridico. Infatti, se qualcosa non è riconosciuto legalmente è come se non esistesse.

Si procede dunque con un *excursus* storico sulla legislazione dei beni culturali in Italia dalla costituzione della Repubblica a oggi, dando poi la definizione di bene culturale e bene culturale immateriale in base alla convenzione UNESCO 2003 sulla salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, rivelando i numerosi problemi che nascono in seno all'immaterialità (vengono dunque riportate recenti conferenze internazionali in materia).

Connesso all'immaterialità è il problema del diritto d'autore, sul quale ci si concentra in quanto, in tema di conservazione e archiviazione della danza, questa è una problematica ricorrente e pone nuovi interrogativi.

Entrambi i capitoli primo e secondo sono in stretto dialogo con il terzo e il quarto.

Il terzo capitolo è intitolato "Conservazione tra materia e immaterialità" e apre con una specificazione di ciò che è l'oggetto della conservazione, ossia la danza, da intendere sia in senso assoluto come espressione dell'uomo, che come spettacolo. In quest'ultimo caso ci troviamo di fronte a un'organizzazione specifica e strutturata di una serie di elementi, che possono essere definiti frammenti, i quali vanno a costituire un insieme. Per questa motivazione ritengo interessante provare ad approcciare il discorso conservativo come se si trattasse di un'opera composta di frammenti.

Nel caso invece della danza intesa in senso assoluto ci troviamo ad affrontare i medesimi dilemmi conservativi che si hanno con qualsiasi arte che vede nell'essere umano l'elemento principale e costituente. Si cercano dunque di applicare le medesime soluzioni ipotizzate per molte espressioni dell'arte contemporanea, caratterizzate dall'immaterialità. Il nodo della questione, come detto, risiede nella materia principe dell'opera: il corpo. Nel caso del danzatore può essere considerato allo stesso tempo fonte, archivio, opera (riflessioni fondamentali sull'argomento sono quelle di: Paul Valéry, Stéphane Mallarmé, Laurence Louppe ecc.).

Tramite il corpo si realizza anche l'arte plastica, che con tutte le sue espressioni si è ispirata alla vita quotidiana cercando di lasciarne memoria, pertanto è una ricca fonte di immagini (dipinti, sculture, incisioni e così via) che hanno tentato di fissare un istante e forniscono così delle tracce delle danze del passato. Il rapporto danza arte è assai complesso essendoci una influenza reciproca tra queste due espressioni primordiali dell'uomo. Per questo è stato dedicato un apposito spazio a quelli che vengono definiti i dialoghi tra arte e danza.

Si entra dunque nel vivo di quelli che possono essere considerati i materiali della memoria, iniziando dalle fonti scritte, riferendoci con ciò sia a qualsiasi testo che abbia descritto una danza o ne abbia parlato a qualsiasi titolo, ma anche alle forme di notazione che si sono sviluppate nei secoli nel tentativo di fornire la danza di una propria scrittura come la musica.

Particolare attenzione è data poi alle tecnologie, non dimenticando però anche gli aspetti negativi, connessi generalmente ad un loro scorretto utilizzo. Anch'esse sono da intendere non solo come documento, ma anche come materia che può costituire uno spettacolo di danza (questo continuo slittamento tra documento e fonte costituente fa comprendere ancora di più come sia delicato affrontare il discorso della conservazione della danza). Si partirà dalla fotografia per passare poi al suo "figlio", il cinema, fino a parlare del video e delle nuove tecniche informatiche. Soprattutto il video e tutte le sue evoluzioni sembrano offrire la soluzione all'annoso problema della conservazione di un bene immateriale, ma se si scava in profondità si nota come anche in queste forme di documentazione manchi sempre un qualcosa, che risiede in quella carica emozionale che solo un evento vissuto in prima persona riesce a trasmettere.

Su questo problema di fondo ruotano i discorsi sia conservativi, che di archiviazione. L'argomento archivio (per il quale fonte principale è Jacques Derrida), ma anche quello di museo e di altri luoghi della memoria, è trattato nel quarto capitolo che si apre con una riflessione su quelli che vengono definiti gli stravolgimenti (*bouleversement*) dei luoghi della memoria. Dopo aver indagato gli sconfinamenti che caratterizzano questi istituti si disserta sul concetto di archiviazione, riservando particolare attenzione all'archivio dell'artista vivente e la

funzione che questo può avere. Nello specifico si porta l'esempio di Dominique e Françoise Dupuy - coreografi, danzatori e pionieri della danza moderna in Francia con cui si è avuto l'onore di collaborare – che definisco “pellegrini della danza” in riferimento alla loro attività di diffusione dell'immenso bagaglio di sapere custodito in essi.

Si riprende poi la questione “tecnologica” applicata alla realtà conservativa, interrogandosi in particolare su quale potrà essere il futuro della conservazione, prima di passare ad analizzare i musei, centri coreografici, teatri - europei e poi italiani - che sono stati presi come esempio per capire come la questione sia stata trattata diversamente a seconda della tipologia di danza, dell'ente e del Paese. I criteri di scelta dominanti nell'individuazione degli esempi da portare sono stati, oltre quello di riservare particolare attenzione alla Francia, essenzialmente due: porre al centro il danzatore (individuando realtà nate dalla volontà o comunque dal punto di vista di un danzatore), e avere esempi per più tipologie di danza (accademiche, popolari, folkloristiche, ciascuna di esse infatti presenta delle prerogative e va approcciata in modo differente).

Il primo criterio dunque giustifica la scelta del Museo del Flamenco, ideato dalla danzatrice e coreografa Cristina Hoyos, e l'attenzione posta sull'archivio Dupuy (alcune parti del quale sono anche alla BNF e al CND).

La scelta di parlare del Museo Dora Stratou ad Atene è stata invece dettata dal fatto che risultava interessante la sua “genesì”, ossia l'essere nato dall'esigenza di dimostrare l'identità di un popolo. Inoltre viene definito “teatro vivente” e si fonda su una profonda ricerca iconografica e etnografica dato che tratta di danze “popolari” e anche in questo caso il danzatore è al centro, poiché portatore del patrimonio culturale.

Rimanendo in tema di teatro si è voluto dare uno spazio all'Opéra de Paris Garnier, culla delle danze accademiche, in quanto custode dei documenti riguardanti le danze (ma anche opere, concerti e quant'altro possa prendere vita in un teatro) ivi svolte, altresì perché questo luogo è protagonista in parte degli avvenimenti legati agli AID (*Archives Internationales de la Danse* dove affonda le radici il primo museo della danza, che poi troverà espressione nel museo della danza di Stoccolma).

Sempre in Francia è il CND (*Centre National de Danse*) a Parigi e con sede distaccata a Lione, che ritengo sia il modello più vicino a quanto si potrebbe costituire in Italia.

Si termina pertanto il quarto capitolo con un'analisi della situazione italiana, mantenendo come criteri di scelta la varietà di ente e tipologia di danza. Dunque si analizzano i teatri (la Scala di Milano, il Teatro dell'Opera di Roma, il San Carlo di Napoli, scelti perché sono gli unici con un corpo di ballo stabile e specifici riconoscimenti statali), la Fondazione Romaeuropa con il suo archivio, il progetto IALS con la raccolta video.

Anche in questo caso si è consapevoli che altri sarebbero potuti essere gli esempi, per cui si allega in appendice un elenco di archivi italiani, che tuttavia non ha nessuna pretesa di essere completo ed esaustivo, ma che può far avere un'idea della realtà sul territorio.

I casi analizzati sono estremamente differenti fra loro, si va dal museo, all'archivio, dal teatro, al centro coreografico. Proprio questa eterogeneità è stata ritenuta un elemento di estremo interesse, tale da permettere di constatare in quanti modi può essere approcciato il problema, che comunque cambia in base alla tipologia di danza, e di conseguenza cultura, che si vuole tramandare.

Partire pertanto dal danzatore è fondamentale, poiché significa partire dall'opera d'arte, porla al centro, ma il suo ruolo può essere differente: ideatore, ispiratore, donatore, "(s)oggetto" da valorizzare. Ecco il perché dell'attenzione ai Dupuy e a determinate loro creazioni, o a Carolyn Carlson e la recente conferenza che ha tenuto a Roma in riferimento a un suo spettacolo, ma soprattutto il perché della scelta delle interviste⁴. Si è voluto dare piena voce ai danzatori e a coloro che si sono impegnati, ognuno a suo modo, nella tutela della danza. Le interviste dei Dupuy sono state lasciate in lingua originale per una loro richiesta e nel caso

⁴ Tutte le interviste sono state trascritte e tradotte, ove previsto, dalla scrivente, così come i brani o le citazioni in lingua straniera presenti in tutto l'elaborato.

specifico di Françoise è stato creato un video che tramite le immagini potesse far comprendere i concetti espressi⁵.

La tesi si conclude tirando le fila del discorso e quindi ponendo le basi di quel centro/museo che avrei, in prima battuta, voluto proporre, ma che rimarrà un proposito per il futuro, così come molti degli argomenti lasciati aperti rimangono delle piste per successive ricerche e approfondimenti.

⁵ Alla tesi è allegato un DVD con questo video e la registrazione delle interviste di Dominique Dupuy e Cristina Hoyos, nonché una selezione di immagini che riguardano la danza e i vari temi trattati nel presente elaborato.

I

Memoria dell'effimero



Capitolo I - Memoria dell'effimero

1.0 Memoria *in-* materia

*In-*materia: nella materia; non materia, immateriale, primo punto di riflessione fondamentale in quanto su questo è strutturata molta della presente ricerca.

Questa denominazione riprende, in parte, il titolo del famoso saggio di Henri Bergson *Materia e memoria*⁶.

Memoria e materia: binomio a prima vista inscindibile poiché per avere memoria (che è qualcosa di astratto) occorre la materia (qualcosa di concreto), necessaria soprattutto per tramandare in un modo più oggettivo e concreto possibile ai posteri.

La memoria infatti si costituisce per un futuro, per coloro che verranno dopo.

« “Nessuno – dice Pascal - muore così povero da non lasciare nulla in eredità”. Ciò vale anche per i ricordi – solo che essi non sempre trovano un erede» (Walter Benjamin)⁷.

Ognuno di noi è l'erede e il fautore di una memoria, di un pezzo di storia ed è questo ciò che ci identifica come persone⁸. Ewald Hering, nel tentativo di ridurre a

⁶ BERGSON H., *Materia e memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, a cura di A. PESSINA, Roma, Einaudi, 2001.

⁷ BENJAMIN W., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995, p. 263.

⁸ Cfr. LE GOFF J., *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1982, p. 397; qui si ribadisce anche come la memoria sia un elemento essenziale dell'identità. Sul fatto che la memoria sia una caratteristica insita nell'essere umano si veda anche l'apertura dell'opera di NIETZSCHE F., *Sull'utilità e il danno della storia per la vita, Considerazioni inattuali II* (1874), Roma, Newton Compton, 2011, p. 339, dove viene fatto il paragone con gli animali, differenziati dall'uomo proprio per questa incapacità di avere una coscienza storica.

una sola le due caratteristiche della materia vivente, memoria ed eredità, giunge alla conclusione che l'eredità non è altro che la memoria della razza⁹.

La memoria dunque è ciò che caratterizza l'essere umano, il quale, da sempre, ha cercato di lasciare tracce di sé fin dalla sua comparsa sul pianeta. Si pensi alle primitive impronte di mani nelle grotte preistoriche e a qualsiasi atto umano, anche e soprattutto artistico¹⁰.

Risuonano più che mai appropriate le parole di André Leroi-Gourhan: «A partire dall'*homo sapiens* la costituzione di un apparato di memoria sociale domina tutti i problemi dell'evoluzione umana»¹¹.

Fondamentale perciò è che la memoria venga tramandata e questo avviene spesso tramite dei “materiali della memoria”, che lo storico Jacques Le Goff sostiene si presentino sotto due forme: i monumenti, eredità del passato, e i documenti, scelta dello storico¹².

La parola documento deriva da *docere*, “insegnare”, ed esso non è semplicemente un dato oggettivo, ma un montaggio, una costruzione che via via si sviluppa una volta che abbiamo scelto di interrogare una determinata traccia, la quale si trova potenzialmente in ogni resto del passato¹³.

⁹ Cfr. HERING E., *Über das Gedächtnis als eine allgemeine Funktion der organisierten Materie*, Leipzig, Engelmann, 1905.

¹⁰ Anche Rosalind Krauss fa questa riflessione quando parla della mano in riferimento alla fotografia. Osserva infatti come sia uno degli esempi più antichi dell'entrata del corpo umano nel campo della rappresentazione: «è l'immagine del campo corporeo che prepara la propria reliquia con il tracciato dei contorni della mano in un movimento di auto rappresentazione iterabile all'infinito». KRAUSS R., *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 2000, p. 211.

¹¹ LEROI-GOURHAN A., *Le geste et la parole*, 2 voll., Michel, Paris, 1964-65, (tr. Ita., Einaudi, Torino 1978), p. 270.

¹² Cfr. LE GOFF J., *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1982, p. 443.

¹³ Cfr. CARBONI M., *Tutela, conservazione e restauro dell'arte contemporanea. L'orizzonte filosofico*, in MUNDICI M. C. – RAVA A. (a cura di), *Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Milano, Skira, 2013, p. 145.

RICOEUR P., *Archivi, documenti, traccia*, in ID. *Il tempo raccontato*, vol. III, Milano, Jaca book, 1988, pp. 178-191; VEROLI P., *Archivio, memoria, storia. Una testimonianza*, in FRANCO S. –

È interessante come Paul Ricoeur voglia considerare il documento una traccia, piuttosto che un monumento. Ciò implica l'essere consapevoli della fragilità dell'oggetto che ci indica che un qualcosa è stato, è passato di qua, ma restando aperti a una pluralità di interpretazioni. La traccia per Ricoeur è un legame tra il passato e un presente in cui quel passato non esiste più¹⁴.

Il documento, in qualsiasi modo si voglia considerare, è un prodotto della società che lo ha fabbricato secondo rapporti tra le forze che in essa detenevano il potere, non a caso Guy Debord afferma che «il ragionamento sulla storia è, inseparabilmente, *ragionamento sul potere*»¹⁵.

È chiaro come la possibilità di scegliere cosa ricordare e tramandare ai posteri sia un atto di potere molto forte, in fondo si dice che la storia la scrivono i vincitori e chi è più potente ha la facoltà di cancellare le tracce di storie o comunque tramandare la versione dei fatti più congeniale (si pensi, come semplice esempio, alla distruzione che gli europei fecero della storia degli indios d'America oppure alla *damnatio memoriae*, la peggiore delle punizioni nell'antichità).

NORDERA M. (a cura di), *RicorDANZE. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010, p. 44. A proposito dell'opera dello storico, ricorderei l'espressione di Benjamin riguardo all'azione di documentazione come un «impossessarsi di un ricordo, come sorge nell'istante del pericolo», BENJAMIN W., “*Sur le concept d'histoire*” (1940), *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 431.

¹⁴ RICOEUR P., *Archivi, documenti, traccia*, in ID. *Il tempo raccontato*, vol. III, Milano, Jaca book, 1988, pp. 178-191; VEROLI P., *Archivio, memoria, storia. Una testimonianza*, in FRANCO S. – NORDERA M. (a cura di), *RicorDANZE. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010, p. 44. A proposito dell'opera dello storico, ricorderei l'espressione di Benjamin riguardo all'azione di documentazione come un «impossessarsi di un ricordo, come sorge nell'istante del pericolo», BENJAMIN W., “*Sur le concept d'histoire*” (1940), *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 431.

¹⁵ DEBORD G., *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2008, p. 130. Jacques Le Goff sottolinea come il documento non debba essere considerato una merce invenduta del passato, LE GOFF J., *Storia e memoria*, op. cit., p. 452.

La parola *monumentum* invece va ricollegata alla radice indoeuropea *men*, che esprime una delle funzioni fondamentali della mente (*mens*), la memoria (*memini*) e, di conseguenza, del ricordo “*moneo*”.

Qualunque sia la tipologia dei “materiali della memoria”, fondamentale è che lascino una traccia di sé, anche in forma di frammenti o rovine. Queste ultime hanno una stretta parentela con il ricordo, come già intuito da Claude Lévi-Strauss, e acquisiscono un senso solo se si ha la consapevolezza della temporalità (intesa come vivere profondamente il proprio presente, con la consapevolezza del passato e la responsabilità del futuro). Marc Augè pone in relazione le tre dimensioni temporali ed esistenziali del tempo – valorizzare il passato, cogliere il presente e gustare l’attesa del futuro- con altrettante figure dell’oblio, vale a dire il “ritorno”, che implica la dimenticanza del presente e del passato prossimo, la “sospensione“, che necessita della dimenticanza del passato e del futuro e l’”inizio”, che comporta la dimenticanza del passato e l’inaugurazione di un tempo aperto a possibilità inattese. La sovrapposizione di queste tre forme di oblio si verifica, per Augè, nelle rovine, che possono costituire la memoria del passato solo per coloro che hanno consapevolezza del tempo¹⁶.

La rovina ci ha permesso di introdurre un altro argomento strettamente connesso con la memoria: l’oblio¹⁷.

È necessario infatti fare una scelta di cosa ricordare, poiché altrimenti si incapperebbe in paradossi assurdi, come narrato eloquentemente nel racconto di Jorge Luis Borges *Funes el memorioso*. Funes è un uomo che non può dimenticare

¹⁶ AUGÉ M., *Le forme dell’oblio. Dimenticare per vivere*, Milano, Il Saggiatore, 2000; FRANCO S. – NORDERA M. (a cura di), *Ricordanze*, op. cit., p. 261. Sulle rovine cfr. AUGÉ M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, ed. Bollati Beringhieri, 2004.

¹⁷ Cfr. RICOEUR P., *La memoria, la storia, l’oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003; anche Nietzsche affronta questo argomento e la necessità dell’uomo di poter dimenticare, cfr. NIETZSCHE F., *Sull’utilità e il danno della storia per la vita, Considerazioni inattuali II* (1874), Roma, Newton Compton, 2011, pp. 340 e ss.; il testo di WEINRICH H., *Lete. Arte e critica dell’oblio*, trad. it. il Mulino, Bologna, 1999, affronta la tematica dell’oblio in vari campi, ognuno con un riferimento ad un filosofo o personaggio storico esemplare per il caso preso in questione.

nulla e, poiché non può dimenticare, non ha ricordi, ma ha una folla sterminata di cose che gli uccidono la mente, gli uccidono il cervello.

Quello di Funes è un vegetare teso alla ricostruzione dei ricordi della sua vita, alla loro minuziosa analisi. La mente di Funes ripercorre a ritroso la sua esistenza e il tempo presente si annulla nel passato, aprendosi in un labirinto creato dalla catalogazione del ricordo¹⁸.

Senza oblio non c'è vita, senza memoria non c'è storia¹⁹; quindi se non c'è dimenticanza, non c'è neppure memoria; avremmo soltanto quella specie di cosa spaventosa che sarebbe il ricordare tutto. Quest'ultimo aspetto è una caratteristica del '900, soprattutto grazie all'avvento delle nuove tecnologie, e tale fenomeno viene sempre più spesso definito “malattia della memoria” (cfr. paragrafo 1.3.1).

Un sintomo o male accessorio di questa malattia è anche il perdere la consapevolezza dell'esistenza di altre forme di memoria: quella inscritta nella natura, nelle evoluzioni degli esseri viventi, nelle stratificazioni geologiche, quella intesa come unico flusso che nel tempo/spazio si solidificherebbe nelle posture del corpo e nelle istituzioni²⁰, quella inscritta in certe tradizioni, danze o musiche o, più semplicemente, quella degli avvenimenti “umani”, che possono essere rinnegati anche dopo una manciata di decenni.

Oggi questa forma di memoria è ancora più povera e più labile.

Rimanendo nel tema delle attività umane, se noi per un attimo ci soffermassimo a osservare attentamente una danza, in essa vedremmo scolpiti

¹⁸ BORGES J. L., *Funes, o della memoria*, in *Finzioni*, in “Opere”, I, Milano, Mondadori, 1997, pp. 707-715.

¹⁹ Cfr. LE MOAL P., *Mémoire de la danse. Corpus I. Analyse du thème*, Paris, DEP, 1993, p. 46; qui l'autore pone l'interrogativo se sia una cosa buona affrontare la questione dell'effimero per risolvere il problema della memoria della danza.

²⁰ SIMONICCA A., *Conoscere per contatto*, in DI GIACOMO G. (a cura di), *Volti della memoria*, Milano, Mimesis, 2012, p. 77. Così per Proust nella *Recherche* esiste una memoria anche *del e nel* corpo, “delle membra”, capaci di produrre dolore e piacere come contenitori di ricordi, cfr. EVOLA D., *Tadeus Kantor. Il ready-made della memoria nella scena della vita*, in DI GIACOMO G. (a cura di), *Volti*, op. cit., p. 168. Sull'impoverimento della memoria si veda: DEMAZE L., *Gérard Macé. L'invention de la mémoire*, Paris, José Corti, 2008.

eventi, storie di persone, dominazioni, stratificazioni culturali, evoluzioni. Ogni passo, musica, oggetto o vestito che arricchiscono la danza sono la testimonianza, la traccia, il frammento di un pezzo di storia. Alcuni studiosi parlano di memoria involontaria e immanenza di immagini sensazioni. Per riprendere le parole di Theodor Adorno: «...la ‘forma’ *eidos* dell’oggetto artistico è “contenuto sedimentato”»²¹; ritengo dunque che anche quello che si manifesta nella danza possa essere inteso come “contenuto sedimentato”.

Queste forme di memoria serpeggiano in noi inconsciamente, quasi dettate da un istinto. Alcune danze infatti ci spingono a muoverci ritmicamente perché risvegliano una memoria arcaica che va al di là di noi stessi e della nostra persona, arrivando al nostro passato filogenetico. Questo può essere stimolato dal ritmo, interpretabile come immemorabile sapere del nostro corpo²². Potremmo quindi parlare di una sorta di reminescenza, secondo l’accezione aristotelica per cui la memoria è una facoltà passiva, una potenza che si esercita o si pone in atto mediante la reminiscenza, vista come un’attività o movimento (*kinesis*)²³.

La memoria della danza è nell’ordine della capillarità dei tempi, la memoria come riattivazione dei gesti e dell’essere e come circolazione tra i limiti della vita e al di là di essa. La danza tratta questa circolazione stessa. Tutto il gesto è una memoria del corpo e passa per due figure complementari: ciò che è iscritto e ciò che si apre sullo sconosciuto di un momento da provare²⁴.

Questa memoria della danza ignora la nostra visione occidentale del tempo lineare e si trova a ritornare. Il movimento in effetti sviluppa dei frammenti sparsi di tempo, dove la relazione tradizionale del memorabile (il passato fa ritorno nel

²¹ ADORNO T. W., *Teoria estetica*, trad. it. Einaudi, Torino, 1975, p. 140.

²² SCHOTT - BILLMANN F., *Un savoir inné du corps: le rythme*, in "Histoires de corps. À propos de la formation du danseur", Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, Paris 1998, p. 36.

²³ Riguardo alla reminescenza compare spesso, nel trattato *Parvia Naturalia*, l’espressione: *energheia teni mnemei* che potrebbe tradursi in “agire con la memoria”. Cfr. CANDEL M., *La concezione aristotelica della memoria. Una semiotica naturalistica*, in DI GIACOMO G. (a cura di), *Volti*, op. cit., p. 35.

²⁴ Cfr. LOUPPE L., *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004, pp. 357 e ss.

presente) si dissolve. Nasce allora un altro pensiero di storia, soprattutto di storia del corpo, elemento quest'ultimo che gioca un ruolo fondamentale, insieme alla figura del danzatore, nella costituzione di uno specifico concetto di tempo e di spazio (*hic et nunc*) quando si affronta il discorso sulla memoria della danza.

1.1 *Hic et nunc* della danza. Il tempo sospeso e lo spazio dilatato: il gioco dell'istante

L'*hic et nunc* della danza si manifesta in un gioco di istanti che sovrappongono diversi tempi e spazi.

Potremmo ancor meglio parlare di “intuizione dell'istante”, specificando l'accezione da dare al termine intuizione, che è racchiusa nell'affermazione di Sant'Agostino: «Nella nostra mente convivono il presente del passato, che è la memoria, il presente del presente, che è l'intuizione, e il presente del futuro, che è l'attesa»²⁵.

Dunque intuizione, non solo come forma di sapere non spiegabile a parole - legata a doppio filo con l'etimologia latina del termine *in tueor* ossia “entrare dentro con lo sguardo” - ma anche come presente del presente.

Con la danza quindi ho l'intuizione di un istante, nel senso che il momento presente che vivo, che è un istante effimero irripetibile, si intreccia con il tempo della danza, che è un tempo sospeso (il tempo del futuro che si manifesta nell'attesa). Nell'attimo in cui percepisco la danza, che si concretizza in una “immagine sospesa”, scandita da un ritmo costituente (nel senso di un ritmo vitale che ne crea la forma), se ne produce la memoria, quindi l'attimo presente diventa un tempo passato.

Ma facciamo un passo indietro e cerchiamo di capire quali sono questi tempi e spazi chiamati in gioco e come si ordiscono fra loro.

²⁵ AGOSTINO, *Confessioni*, a cura di R. De Monticelli, Milano, Garzanti, 1999, libro XII, cap. XX.26.

Innanzitutto si deve abbandonare il concetto di tempo “lineare” scandibile nelle tre fasi, passato, presente e futuro - oramai messo in discussione dalla nostra epoca.

Già quando si parla di arte entra in gioco un altro tempo, che non è identificabile con il tempo storico. Un’opera d’arte infatti è nel presente, ma è insieme polifonia del passato che ci tramanda²⁶. Brandi, nella *Teoria del restauro*, parla di tre livelli interdipendenti della temporalità dell’opera d’arte: durata, intervallo, attimo. La durata attiene alla formulazione creazione dell’opera da parte dell’artista; l’intervallo, al lasso temporale interposto tra la sua formulazione e la recezione, che avviene nella coscienza del riguardante; l’attimo, alla “fulgurazione” con cui l’opera accede alla coscienza²⁷.

Ecco dunque una prima relazione ternaria, che sussiste in presenza di due soggetti chiamati in causa: l’opera e lo spettatore.

Nel caso della danza abbiamo però una sorta di scissione di uno di questi due soggetti. L’opera infatti coincide con l’esecutore/danzatore, il quale è un corpo in azione in un determinato spazio, che a sua volta viene rimodellato dallo “spazio danzante”. Tutto ciò interagisce, come in ogni arte, con lo spettatore, portatore di un suo sguardo. Si assiste dunque ad una moltiplicazione - potremmo anche dire un elevamento alla potenza – e ad un intrecciamento di queste relazioni che mettono in gioco tempi e spazi diversi.

Innanzitutto la danza è un’arte e in quanto tale è portatrice delle particolari valenze legate al tempo dell’arte poc’anzi esplicitate. La danza però è fautrice di un tempo sospeso. Essa infatti è concretizzabile in un incessante susseguirsi di

²⁶ Sull’opera d’arte come stratificazione polifonica dei tempi cfr. FOCILLON H., *Vita delle forme*, Torino, Einaudi, 1972.

²⁷ BRANDI C., *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino, 1963, cit. ed. 1977, p. 21; CARBONI M., *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell’arte*, Milano, Jaca book, 2004, p. 151.

immagini, che costituiscono «la sua plastica nel tempo»²⁸, e la cui esteriorizzazione risiede nella definizione di ritmo²⁹.

Quest'ultimo da alcuni viene visto come il tempo della danza. Il ritmo infatti, come sostiene Laurence Cornu, è percepito come un istante “fuori dal tempo”, un tempo “sospeso”, il tempo spensierato di tutti i giochi. È anche un tempo entro altri tempi³⁰.

Secondo la definizione di Platone nelle *Leggi* (II, 664E): «Il ritmo è la denominazione dell'ordine del movimento». Poiché Aristotele definisce il tempo come la «misura del movimento», e giacché la danza è generata dal modo di muoversi - quasi a voler fare una dissertazione di fisica sul cronotopo - parlando di tempo entra in gioco anche il concetto di spazio.

Per Rudolf Laban la direzione spaziale è l'elemento più importante del movimento del corpo che è considerato il centro gravitazionale dello spazio personale, che chiama cinesfera, da distinguere dallo spazio in generale (spazio infinito). Egli arriva a codificare dodici direzioni del moto, rivoluzionando così la concezione estetica del balletto secondo cui il corpo è solo un mezzo atto a riprodurre una forma prestabilita a priori. Per chiarire tale codificazione si serve di una forma geometrica esemplificativa: l'icosaedro, che racchiude le dimensioni spaziali e permette l'analisi del movimento del corpo.

La danza simbolizza anche lo spazio del pensiero e, fra tutte le arti, è la sola che riesca a contrarre in sé lo spazio³¹. Questi concetti sono stati espressi anche da

²⁸ BRANDI C., *Arcadio o della Scultura Eliante o dell'Architettura*, Roma, Editori riuniti, 1992, p. 71.

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 35. A tal proposito, soffermandosi sulla questione del duplice ritmo della danza, Cesare Brandi parla di “temporalizzazione dello spazio” (attraverso lo snodamento plastico) e la “spazializzazione nel ritmo” (sviluppo del tempo modellato sul ritmo della musica), *ivi*, p. 70-71. «L'immagine della danza è inscindibile dal ritmo temporale dello spazio, come dal ritmo spaziale del tempo: ma il ritmo spaziale del tempo non è di per sé matrice di immagini visive», *ivi*, p. 72.

³⁰ Cfr. CORNU L., *Le temps de la danse*, in “Les Arts face à l'Histoire”, Actes du colloque organisé par l'Institut Universitaire de Formation des Maîtres du Poitou-Charentes- Angoulême, p. 59.

³¹ Cfr. BADIOU A., *La Danse comme métaphore de la pensée*, in MACEL C. - LAVIGNE E. (a cura di), *Danser sa vie. Écrits sur la danse*, Paris, ed. Centre Pompidou, 2011, p. 201.

Stéphane Mallarmé, nei testi che ha consacrato alla danza, quando definiva i principi fondamentali relativi al rapporto fra la danza e il pensiero.

Lo stato danzante è «uno spazio poetico di assoluta armonia formale in cui il corpo - cioè il luogo ove la vita si manifesta con incessante metamorfosi - fa esperienza di se stesso e modella le forme via via dileguanti delle sue metafore visuali: trasforma, anzi *costruisce* lo spaziotempo in cui si muove sfidando la gravità all'incontro tra simmetria e forza, schema ritmico e leggerezza»³².

La danza è dunque un'arte che, a differenza delle altre, si muove contemporaneamente nello spazio e nel tempo e grazie al gioco di istanti che la caratterizza, si creano un nuovo tempo e un altro spazio. L'opera in questo caso non è oggetto, ma azione.

«[...]Tutte le arti, per definizione, comportano una parte d'azione, l'azione che produce l'opera, oppure che la manifesta. Una poesia, per esempio, è azione, perché una poesia non esiste se non quando non viene recitata: solo allora è in atto. Questo atto, come la danza, non ha per fine che la creazione di uno stato di cose; con questo atto si dà le proprie leggi, crea un tempo e una misura del tempo che gli convengono e che gli sono essenziali: non lo si può così distinguere dalla sua forma di durata. Cominciare a recitare dei versi è come entrare in una danza verbale»³³.

Il danzatore convoglia nell'istante del tempo dell'opera, in cui si concentra l'immediatezza dell'atto, le tre forme del tempo: passato, presente e futuro e la sua danza contiene tre forme di spazio: il punto di partenza, il percorso centrale e la linea di arrivo, come se il movimento che produce non si svolgesse nel medesimo istante, ma su queste tre fasi temporali³⁴.

A ciò si aggiunga l'eccezionalità che il danzatore è allo stesso tempo autore, esecutore, opera, ma ancor prima è un corpo, inserito in un determinato tempo e spazio (si veda il cap. 3 § 3.3).

³² CARBONI M., *La mosca di Dreyer*, Milano, Jaca Book, 2007, p. 61.

³³ VALÉRY P., *Filosofia della danza*, a cura di ELIA B., Genova, Il Melangolo, 2004, p. 87.

³⁴ DUPUY D., *Danzare oltre/scritti per la danza*, Macerata, ed. Ephemeria, 2011, p. 49.

Quando si danza, dunque, si crea una “doppia relatività”, poiché il corpo che si presenta è anche il corpo di un certo presente, di un qui e ora, che conta proprio per la sua capacità di interpretare quel presente, di renderlo concreto ed evidente³⁵.

Il danzatore però è il maestro dell’illusione e riesce a liberare il corpo dalle leggi della fisica, soprattutto dal concetto di spazio tempo. «La danza è un’arte dello spazio e del tempo, lo scopo del danzatore è far dimenticare ciò»³⁶. Egli è il principe di congiunzioni di eventi fortuiti che portano all’accadere della danza, «come la formazione di un arcobaleno»³⁷.

Una serie di istanti, che si sommano in un magico “tempo sospeso e spazio dilatato” della danza, in cui si concentra l’intuizione dell’istante.

Entra dunque in gioco l’ultimo soggetto: lo spettatore.

Questo a sua volta è portatore di un suo tempo e di un suo sguardo³⁸. Ecco allora l’altra relazione ternaria che è quella delle componenti stesse dell’opera danzata: l’opera, in potenza, lo spettatore, in aspettativa; tra i due l’interprete, sul chi vive. La responsabilità è tutta sul danzatore, poiché l’istante in cui danzerà sarà l’unico momento in cui l’opera sarà letta e vista, in cui prenderà consistenza: esiste

³⁵ VOLLI U., *Il corpo della danza. Vent’anni di Oriente e Occidente*, (Incontri internazionali di Rovereto Danza e teatro), Rovereto, Osiride, 2001, p. 29. Ricordiamo che l’uomo è identico al tempo. «La temporalizzazione dell’uomo, quale si attua attraverso una mediazione di una società, è uguale ad una umanizzazione del tempo. Il movimento incosciente del tempo si manifesta e diventa vero nella coscienza storica» DEBORD G., *La società*, op. cit., p. 125.

³⁶ (Trad. aut.) «*La danse est un art de l’espace et du temps. Le but du danseur est de le faire oublier*», CUNNINGHAM M., *Espace, temps et danse*, in MACEL C. - LAVIGNE E. (a cura di), *Danser sa vie*, op. cit., p. 161.

³⁷ DUPUY D., *Le temps et l’istant*, in “Marsyas”, n. 28, dicembre, 1993, p. 45.

³⁸ La tipologia dello sguardo dello spettatore è teorizzata da Mallarmé, che ne individua tre caratteristiche fondamentali, deve essere: impersonale, folgorante e assoluto, (cfr. BADIOU A., *La danse comme*, op. cit., pp. 205-206). Ulteriore caratteristica della danza infatti risiede nel fatto che è sostanzialmente visiva e cinetica: crea forme, disegna figure nello spazio coglibili solo con uno sguardo d’insieme, e risignifica ogni volta il luogo del suo accadere (PONTREMOLI A., *La danza. Storia*, op. cit., p. 45). Si veda il paragrafo sul *fantasmata* per la questione dello sguardo.

solo nell'istante dell'interpretazione³⁹. È la sua sola occasione d'esistere. La danza vive nell'istante in cui corre verso la sua perdita.

Uno di questi attimi, che va strappato al tempo che scorre e che merita di essere vissuto con intensità, merita di essere benedetto, è quello in cui il ballerino sta per apparire agli occhi del pubblico, totale contraddizione tra desiderio e angoscia. Per molti danzatori bisognerebbe sempre danzare come se fosse la prima e l'ultima volta, ed effettivamente ciò è vero perché non si ripeterà mai più la medesima congiunzione di eventi e quindi non si potrà mai danzare la stessa danza due volte. Ciò si lega al concetto di irriproducibilità dell'“opera d'arte” teatrale o performativa, cui a sua volta è connesso il concetto di aura.

Per Benjamin infatti l'aura è «un singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza per quanto essa possa essere vicina»⁴⁰; una nozione dunque che condensa una serie di proprietà pertinenti all'opera d'arte tradizionale: unicità, autenticità, autorità, vincolo al suo *hic et nunc*, appartenenza ad una tradizione e tramandabilità. Il venir meno di tali istanze, tramite i processi di riproduzione tecnica dell'opera, significa il venir meno della sua aura.

La parola “aura” deriva dal greco e significa brezza, soffio, vento. È suggestivo come parimenti la parola “effimero” dia l'idea di un soffio, quasi come se fosse una parola onomatopeica e questa caratteristica oggi sembra sempre più l'unica possibilità di eternità e di auraticità per l'arte.

L'effimero viene anche definito pura aura o puro frammento immobilizzato del tempo. L'effimero è un'arte del tempo e va differenziato dal solo istante come “rottura di tempi” nel senso aristotelico; consiste nell'accogliere e accettare tale e

³⁹ Cfr. DUPUY D., *Danzare oltre*, op. cit., p. 39.

⁴⁰ BENJAMIN W., *L'opera d'arte*, op. cit., p. 70. Sul concetto di aura in Benjamin si veda anche BENJAMIN W., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti – Antonio Somaini, Torino, Einaudi, 2012, e in generale sull'argomento “aura” il numero speciale ad essa dedicato: DI GIACOMO G.- MARCHETTI L. (a cura di), “Rivista di Estetica”, n. 52, Torino, Rosenberg & Sellier, 2013.

quale è, ciò che è imprevedibile. L'effimero non è il tempo, ma la sua vibrazione divenuta sensibile⁴¹.

Nella danza, per descrivere questa particolare forma di tempo, che in qualche modo carica di una particolare aura l'intera opera, si parla di intuizione dell'istante poiché nell'*exaiphnes* (istante) il tempo non scorre più: il tempo sgorga. Kierkegaard pone l'istantaneo come l'incontro tra il tempo, in quanto successione infinita, e l'eternità (il continuo presente) in quanto successione tolta⁴². L'*exaiphnes* dunque si rivela un atomo dell'eternità, un frammento di ciò che non ha intero. L'uomo è pertanto sintesi di tempo ed eternità⁴³.

La danza quindi è la capacità di presentificare l'eterno. Ciò è particolarmente evidente quando si parla dell'estasi della danzatrice (cui fa riferimento Paul Valéry), che è uno spostamento nel presente, così come l'etimologia stessa della parola estasi, nel qui e ora, e non un'uscita da esso.

Il discorso dell'estasi è legato alla vertigine, che in fondo non è altro che il perdere la consapevolezza dello spazio e del tempo e che da alcuni è vista come l'emozione che può suscitarcì un corpo danzante⁴⁴.

⁴¹ Cfr. BUCI-GLUCKSMANN C., *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, pp. 15 e 26.

⁴² Cfr. KIERKEGAARD S., *Il concetto dell'angoscia- La malattia mortale*, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 101-115.

⁴³ Cfr. CARBONI M., *La mosca di Dreyer*, op. cit., p. 66.

⁴⁴ Cfr. BADIOU A., *La danse comme*, op. cit., p. 208. In moltissime danze si è indotti in questo stato grazie al ritmo incessante e quasi ipnotico, alle sue vibrazioni che entrando in contatto con l'orecchio, sede del nostro equilibrio, ma anche della nostra "obbedienza", portano a uno spaesamento, una perdita di comando del nostro corpo, dovuto altresì ai giri. Nelle tarante lo stato di estasi è raggiunto per liberarsi da un malessere, identificato nel morso del ragno, in altre danze invece l'estasi è un qualcosa da raggiungere per mettersi in contatto con il divino, come la danza dervishi. In comune vi è un ritmo costante, i giri e spesso una comunità che assiste e partecipa a suo modo al rito stesso. La vertigine è creata dall'attivazione di un terremoto interiore, con essa è come se ritornasse alla pelle ciò che sta nel nostro profondo e si creasse dunque una sorta di cartografia delle caverne interiori. Dunque la vertigine diverrebbe un mezzo per relazionare, in modo più vero, il corpo al mondo esterno (si veda ANDRIEU B., *Donner le vertige. Les arts immersifs*, Montréal, ed. Liber, 2014).

Quando si danza non si ha la possibilità di “rigirare la scena” o fare un *playback*, si danza in quel posto, in quel momento e l’atto non è ripetibile. Questo è ciò che la rende effimera, il registrare una danza può servire per molte finalità, ma non c’è più la magia dell’energia dal vivo. In queste occasioni è come se si creasse un nuovo tempo e un nuovo spazio, quello che sinteticamente nel titolo è stato espresso con l’affermazione: tempo sospeso e spazio dilatato.

L’effimero e l’eterno, e quindi l’aura della danza, si concentrano in questo istante sospeso tra movimento e stasi, tempo e non tempo, luogo e non luogo, questo suo particolare *hic et nunc* ravvisabile, in parte, nel *fantasmata* di cui parlava Domenico da Piacenza.

1.2 Il *Fantasmata*: immagine in movimento

Tra i primi tentativi di codificazione della danza troviamo i codici quattrocenteschi scritti in Italia per le corti principesche⁴⁵. Tra questi uno dei più antichi è il *De arte saltandi et corea ducendi j De la arte del ballare e del danzare* di Domenico da Piacenza, che descrivendo la danza elenca sei elementi fondamentali: *mexura, memoriae, agilitade, mainera, mexura de terreno, fantaxsmate*. Quest’ultimo elemento, il *fantasmata*, è uno dei più dibattuti e viene definito nel modo seguente:

«Dico a ti che chi del mestiero vole imparare, bisogna danzare per *fantasmata* e nota che *fantasmata* è una prestezza corporale, la quale è mossa cum lo intelecto

⁴⁵ 1440-1450, Domenichino, *De arte saltandi et corea ducendi j De la arte del ballare d del danzare*, Parigi, BNF, ms. fond. It. 972; trattati di Cornanzano, *Libro dell’arte del danzare*, Città del Vaticano, BAV, codex capponiani 203; del 1463, Guglielmo l’ebreo da Pesaro, *De practica seu arte tripudii vulgare opusculum*, Parigi, BNF, ms. fond. It. 973. Interessante l’analisi che viene fatta di questi codici e il contesto storico artistico in: CASTELLI P. - PADOVAN M. - MINGARDI M. (a cura di), *Mesura et arte del danzare. Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, Catalogo della mostra, Pesaro, Pucelle, 1987.

del misura... facendo requie a cadauno tempo che pari aver veduto lo capo di medusa, como dice el poeta, cioè che facto el moto, sii tutto di pietra in quello istante e in istante metti ale come falcone che per paica mosso sia, secondo la regola disopra, cioè operando misura, memoria, maniera cum misura de terreno e aire».

Domenico chiama “fantasma” un arresto improvviso nella danza fra due movimenti consecutivi, pause che contengono virtualmente la memoria passata, presente e futura dell’intera scena coreografica.

Da un altro manoscritto medievale, *Libro dell’arte del danzare* (1455-1465) di Antonio Cornazano, possiamo ricavare ulteriori informazioni di carattere pratico sul *danzare per fantasmata*, che possono fornire elementi utili per una chiave interpretativa di tale concetto. Ne scaturisce che si tratta di un elemento stilistico a carattere occasionale «*Talhor tacere un tempo e starlo morto*».

Emerge dunque con forza questo stato di sospensione che, come magicamente, crea una sorta di aura, tale da rendere ineffabile suddetto momento⁴⁶.

Molti studiosi si sono concentrati nella ricerca dell’essenza di questo *fantasmata*. Cito, a mero titolo di esempio, Giorgio Agamben, che basa sulla forza dell’immagine l’interpretazione del danzare per *fantasmata*. Quest’ultimo sarebbe un’affezione del *pathos* e l’immagine memoria sarebbe sempre caricata di un’energia capace di muovere e di turbare il corpo⁴⁷. Alessandro Pontremoli invece usa le seguenti parole: «non è forse nel momento della sospensione del movimento, quando l’energia tutta raccolta in un sol passo sembra rimanere sospesa per un

⁴⁶ Riguardo l’ineffabile vorrei richiamare quanto detto da Jankélévitch in *La musique et l’ineffable* a proposito della musica: «la musica attesta il fatto che l’essenziale in tutte le cose è un non so che d’inafferrabile e ineffabile, essa rafforza in noi la convinzione che, ecco, la cosa più importante del mondo è proprio quello che non si può dire», JANKÉLÉVITCH V., *La musique et l’ineffable*, Armand Colin, 1961; trad. it. a cura di E. Lisciani-Petrini, *La musica e l’ineffabile*, Napoli, Tempi Moderni, 1985, p. XIV.

⁴⁷ G., *Image et mémoire. Écrits sur l’image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, p. 41; AGAMBEN G., *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

attimo nel vuoto, che si realizza l'ideale di una danza magica, liminale, quasi congelata tra potenza e atto?»⁴⁸.

Risulta chiaro che qualunque sia l'accezione che si voglia attribuire a questa idea di *fantasmata* sicuramente non si può prescindere dalla filosofia aristotelica, sia per il concetto poc'anzi menzionato della sospensione e quindi della potenza e dell'atto, sia per la teoria riguardante la memoria legata a doppio filo con il concetto di tempo ed immagine (come espresso nel *De anima*).

Partendo dal primo concetto, quello della sospensione, vediamo come Domenico utilizza l'esempio dell'impietramento creato da Medusa e il repentino volo di falco, aspetti fondamentali del movimento⁴⁹. Suggestivo risulta richiamare l'attenzione su un'altra forma di sospensione (anche se ha tutt'altra valenza), quella tra la vita e la morte, rappresentata dal coma; non a caso in diverse lingue il vocabolo "coma" indica la virgola, segno di interpunzione che non è un punto, una fine, ma neanche uno scorrere naturale.

«Ciò che è sul punto di accadere nella sospensione di un attimo morituro»⁵⁰.

L'istante (*exaiphnes*) che si trova nel mezzo, tra movimento e quiete/immobilità (*kinesis* e *stasis*), tra *en* e *pollà*, tra l'uno e i molti, così come definito da Platone nel *Parmenide*⁵¹.

⁴⁸ PONTREMOLI A., *La sapienza dei piedi. Pensiero teorico e sperimentazione nei trattati italiani di danza del XV secolo*, in CASINI ROPA E. - BORTOLETTI F. (a cura di), *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, Macerata, Ephemeria, 2007, pp. 46 - 47.

⁴⁹ È suggestivo come il futurista Umberto Boccioni, nella prima esposizione di scultura futurista del 1913, per descrivere la sua opera "Forme uniche della continuità nello spazio" affermi: «Per fare un corpo in movimento mi guardo bene dal dargli una traiettoria, vale a dire un passaggio da uno stato di riposo a un altro stato di riposo, ma io mi sforzo di fissare la forma unica che esprime la sua continuità nello spazio»; da quanto finora affermato sembra quasi che il suo fosse un tentativo di fissare il *fantasmata*.

⁵⁰ VALÉRY P., *L'âme e la danse*, (1923), trad. it. a cura di V. Sereni, *L'anima e la danza*, Torino, Einaudi, 1990, p. 18.

⁵¹ PLATONE, *Parmenide*, 156b-157°. Al concetto di istante nella danza - cui si rifà tra l'altro Valéry con la figura di Athikte, che rende visibile l'istante, cfr. VALÉRY P., *L'anima e la danza*, op. cit., p.

Vi è dunque in questo stato di sospensione, una sorta di “tensione” (rifacendosi così alla radice sanscrita della parola danza) che altera la percezione dello spazio e del tempo.

Ed è proprio l’elemento tempo che lega gli altri due aspetti della memoria e dell’immagine. Infatti, nella teoria della conoscenza sviluppata nel *De Anima*, Aristotele affermava che solo gli esseri che percepiscono il tempo, ricordano, e ciò avviene con la stessa facoltà con cui avvertono il tempo, cioè con l’immaginazione; difatti la memoria e la stessa capacità intellettuale non sono possibili in assenza di una rappresentazione.

«Non c’è nulla che l’uomo possa comprendere senza immagini (*Phantasmata*)»⁵².

La conoscenza avrebbe dunque origine nel senso per giungere poi all’intelletto attraverso un processo di astrazione della forma operato dalla fantasia e la produzione di *phantasmata* custoditi dalla memoria. Il “danzare per *phantasmata*” quindi, secondo quanto sottolineato da Giorgio Agamben, aveva il significato di “danzare per immagini” e la danza «una composizione di fantasmi in una serie temporalmente e spazialmente ordinata»⁵³.

Pertanto il *phantasmata* è una sorta di immagine in movimento che si forma nella nostra mente, è la qualità del movimento che lo spettatore può ricordare⁵⁴ e che può prescindere dall’oggetto sensibile. Non a caso in Sant’Agostino nel *De Trinitate* VIII, 6-9, l’immagine di un oggetto percepito in sua assenza si chiama *Phantasia*,

33 - è dedicato il paragrafo 1.1; interessanti sono le riflessioni in materia di Massimo Carboni in *La mosca di Dreyer*, op. cit., p. 63 passim.

⁵² «*Nihil potest intelligere sine phantasmata*», Aristotele, *De Anima* 432°.

⁵³ PROCOPIO P., “Danzare per *phantasmata*”: *l’immagine del movimento nella teoria coreutica di Domenico da Piacenza*, p. 9.

⁵⁴ SACCHI A., “*Il privilegio di essere ricordata*”. *Su alcune strategie di coreutica memoriale*, in FRANCO S. – NORDERA M. (a cura di), *RicorDANZE*, op. cit., p. 117.

l'immagine di un oggetto mai percepito, creata dall'immaginazione in base al patrimonio della memoria, si chiama *Phantasma*⁵⁵.

È chiaro dunque come la memoria non sia possibile senza un'immagine, senza un fantasma, il quale non è altro che un'affezione, un *pathos* della sensazione o del pensiero.

Per comprendere meglio questo concetto, non a caso, lo stesso Domenico si giova, tramite lo strumento della similitudine, dell'ausilio di immagini: quella dell'imbarcazione e quella della Ninfa.

Nella prima invita il lettore a richiamare alla mente il tranquillo ondeggiare di un'imbarcazione mossa dolcemente dalle onde, immagine utile a trasmettere concetti quali regolarità, misura e un certo agile e naturale modo di muoversi. Domenico ha scritto che è del:

«‘zente mestiero’ del danzare l’aver una ‘grandissima e zente azilitade e mainera corporea’. E nota che questa agilitade e mainera per niuno modo vole esser adoperata per li estremi, ma tenere el mezo del tuo movimento che non sia ni troppo ni poco ma cum tanta suavitate che pari una gondola che da dui rimi spinta sia per quelle undicelle quando el mare fa quieta secondo sua natura, alzando le dicte undicelle cum tardeza e asbasandosse cum presteza, sempre operando el fondamento de la causa, cioè mexura, la qualle è tardeza ricoperada cum presteza» (f. 1v)⁵⁶.

La concezione del movimento espressa da Domenico però non è solo di tipo fisico-meccanico, bensì, coerentemente con l'idea umanistica dell'arte, spirituale; infatti sia il movimento, che il sentimento erano considerati elementi essenziali per raffigurare una persona viva. Ecco dunque l'utilizzo di una seconda metafora, quella della Ninfa, la quale è una sorta di personificazione trasversale e mitica, spesso

⁵⁵ *Ibidem* e cfr. AGAMBEN G., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2006.

⁵⁶ PROCOPIO P., *“Danzare per fantasmata”*, op. cit., p. 6.

richiamata, insieme alle Menadi, per descrivere la danza, dove fondamentale è il movimento e il vestito, perché permette di riunire due modalità antitetiche del figurativo: l'aria e la carne.

Come se riaffiorasse il linguaggio espressivo dell'arte antica in quel che Aby Warburg chiamava *Pathosformeln*, formule di *pathos* espressive, con le quali l'artista si misurava per dare espressione alla 'vita in movimento'; «Cristalli di memoria storica, le *Pathosformeln*», scrive Agamben, «sono 'fantasmi' nel senso di Domenico da Piacenza, intorno ai quali il tempo scrive la sua coreografia»⁵⁷.

Emerge con forza dunque come la danza, per Domenico, sia essenzialmente un'operazione condotta sulla memoria, una composizione dei fantasmi in essa racchiusi e ritmati in una serie temporalmente e spazialmente ordinata, a tal punto da permettere alla danza stessa di collegarsi intimamente con l'arte figurativa, «il vero luogo del danzatore non è nel corpo e nel suo movimento, bensì nell'immagine come "capo di medusa", come pausa non immobile, ma carica, insieme, di memoria e di energia dinamica»⁵⁸. Tutto ciò significa che l'essenza della danza non è più il movimento, ma è il tempo.

A tal proposito ritengo opportuno fare un'ulteriore piccola digressione sul concetto di *Pathosformel* poc'anzi citato. In un articolo di Van Essche questo viene concepito come un vettore che si trova tra il passato e il presente, l'incarnazione, l'impronta corporale, del concetto temporale di *Nachleben* in un corpo rappresentato, congiungente l'energia presente di un gesto, con l'energia antica della sua memoria. Le formule di *pathos* sono i sintomi visibili-figurati di un tempo psichico irriducibile alla semplice trama di peripezie aneddotiche⁵⁹.

⁵⁷ AGAMBEN G., *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 18. Sul concetto di *Pathosformeln* si vedano anche le informazioni e la bibliografia in: SELMIN L., *Onda mnestica e corpo danzante*, in "Biblioteca teatrale", (rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo), 78 (2006), pp. 91-132.

⁵⁸ *Ivi*, p. 14.

⁵⁹ VAN ESSCHE E., *Le geste survivant: mouvements de mémoire et mémoires en mouvement chez Georges Didi-Huberman*, in "DITS", n.12, Geste, Musée des arts contemporains du Grand-Hornu, Hornu (Belgique), primavera estate 2009, p. 63.

Cito, per dovere di completezza, senza tuttavia entrare nel merito, altri argomenti connessi a questo del *Phantasmata*, quali il concetto di *ek-stasis* (uscita da sé come passaggio al movimento) in Sergej Ejsenstejn e quello di immagine dialettica e poi di “gesto citabile” in Benjamin⁶⁰, e forse non ritengo poi così concettualmente lontano il *fantasmata*, inteso come immagine, da quella idea espressa tramite un neologismo coniato da Cesare Brandi per descrivere un determinato aspetto dell’arte: l’*astanza*⁶¹, ossia quella presenza epifanica, immagine di una realtà *sui generis*, «pura, essente ma non esistente e che con George Steiner definiremo ‘vere presenze’»⁶².

Notiamo la complessità di questo concetto di *fantasma*, il quale ha moltissime accezioni e profonda rivalutazione l’ha avuta anche con Freud, che elabora una teoria organica del fantasma.

La fantasmologia medievale, invece, nasceva da una convergenza della teoria dell’immaginazione di origine aristotelica, con la dottrina neoplatonica del *pneuma* come veicolo dell’anima, la teoria della fascinazione e quella medica degli influssi tra spirito e corpo⁶³.

Sorge quasi spontaneo azzardare l’ipotesi di individuare, in altri termini, il *fantasmata*, in ciò che in varie culture è stato chiamato in modo diverso, ma che ha come caratteristica l’emozionare e far perdere la concezione dello spazio e del tempo caricandoli di energia. Si pensi ad esempio al concetto delle arti marziali di *ma*, il quale sarebbe la distanza che separa i due combattenti, nel momento in cui il tempo fermato ritiene la forza dell’azione che sta per esplodere. Anche nella poesia

⁶⁰ Cfr. SACCHI A., “*Il privilegio di essere ricordata*”, op. cit., p. 119.

⁶¹ Mi riservo di approfondire altrove questa intuizione riguardante la connessione *astanza-fantasmata*, poiché necessita di uno svisceramento del concetto stesso di *astanza*, non affrontabile qui per ovvie ragioni “tematiche”. Per il quale si veda: BRANDI C., *Teoria generale della critica*, a cura di M. Carboni, Roma, Editori riuniti, 1998, p. 72 e ss.; CARBONI M., *Cesare Brandi*, op. cit., p. 27 e ss.

⁶² ANDALORO M., *Arte e memoria dell’arte*, op. cit., p. 311.

⁶³ Cfr. AGAMBEN G., *Stanze*, op. cit., p. 29.

esiste il *ma*, ed è essenziale, tuttavia non risiede nel ritmo, bensì nel silenzio. Il non detto che prende tutta la sua significazione nello spirito di colui che ascolta⁶⁴.

Per la danza, nello specifico il flamenco, non posso non ricordare il *duende*, che tra le varie ipotesi di traduzione vede quella del folletto /diavoletto creatore di una sorta di magia. Il *duende* sarebbe presente in ogni arte, ma soprattutto nella musica, nella poesia e nella danza perché, come sostiene Federico Garcia Lorca, necessitano di un corpo vivo, «poiché sono forme che nascono e muoiono in modo perpetuo e innalzano i loro contorni sopra un presente preciso»⁶⁵.

Nel mondo arabo invece il momento di estasi artistica è il *tharab*, visto come un modo di avvicinarsi a Dio. Emerge dunque con forza questa sorta di *tensione*, di uscita da sé, che spesso è usata per mettersi in contatto con il divino o, all'opposto, liberarsi da un male.

È questo *fantasmata*, inteso come quel momento di sospensione tra un passo e l'altro⁶⁶, ciò che differenzia la danza come arte da una ginnastica o da un semplice movimento, ossia quel momento in cui il danzatore riesce a liberare il corpo dalle leggi della fisica, lo scioglie dalla condizione mortale e lo avvicina a quell'immagine che è fuori del tempo e dello spazio⁶⁷.

Mai niente e nessuno riuscirà a intrappolare questo istante, che in fondo è ciò che ci emoziona. Si crea una situazione in cui sembra che l'anima si distacchi dall'uomo nell'estasi suprema creata dall'arte capace di eccitare i “neuroni specchio delle emozioni” più profonde, capace di farci ridere, piangere, di e-mozionare (*emotion*), muovere con l'anima del danzatore/artista, essere in *syn-pathos*, sentire

⁶⁴ Cfr. DELAY N., *Le jeu de l'éternel*, op. cit., pp. 93 e ss. Nella musica la stessa valenza ha la pausa, si veda a tal proposito anche il discorso sul silenzio/pausa che fa JANKÉLÉVITCH V., *La musique et l'ineffable*, op. cit.

⁶⁵ LORCA F. G., *Gioco e teoria del duende*, Milano, Adelphi, 2007, p. 20.

⁶⁶ Suggestivo che questo sia un pensiero comune di molti danzatori; riporto le parole di Antonio Gades che esprimono proprio questo concetto: «La danza no està en el paso, si no entre el paso y paso. Hacer un movimiente tras otro no es que màs que eso, movimientos. El còmo y por qué se liga y qué se quiere decir con ellos, eso es lo importante».

⁶⁷ Cfr. BRANDI C., *Arcadio*, op. cit., p. 70.

insieme un'emozione, anche se quello che sentiamo e cogliamo dipende molto da quello che abbiamo vissuto, da quello che siamo noi come esseri, così come la nostra capacità di apprezzare un'opera dipende anche dalla nostra educazione visiva e dalla società in cui viviamo. Per riprendere le parole di Alessandro Pontremoli «vivere l'esperienza dell'incontro di un corpo danzante prevede due sguardi: quello oggettivo del tempo, del luogo e del genere della manifestazione coreica e quello dello spettatore, portatore della cultura cui appartiene»⁶⁸.

La danza stessa è portatrice di uno sguardo che cerca di trascendere all'infinito tutte le prospettive. Essa, come arte, parla all'Essere tramite il simbolo e quest'ultimo non solo parla di sé, ma anche di altro.

1.2.1 Pensare per immagini: con gli occhi del tempo

Come afferma Suzanne K. Langer nel suo studio *L'immagine dinamica*: «la danza è la prima immagine creata, prima oggettivazione della natura umana, prima vera arte è la danza»⁶⁹.

Sempre riguardo all'immagine interessante ed emblematica la frase di apertura del testo di Xavier Baert, che afferma che «la danza traccia una linea continua nella storia delle immagini»⁷⁰. Ritengo dunque necessario a questo punto fare una digressione sul concetto di immagine.

⁶⁸ PONTREMOLI A., *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 32-33.

⁶⁹ LANGER S. K., *Problemi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore Mondadori, 1962.

⁷⁰ BAERT X., *Corp(u)s sauvage. Danse et formes expérimentales de l'image en mouvement*, in DOBBELS D. - BOUQUET S. (a cura di), *Danse / Cinéma*, Parigi, Coédition CND / Capricci, 2012, p. 101. A questo argomento sono connessi i problemi del corpo, del movimento e del cinema di cui si parlerà più specificatamente nel cap. 3.

Ad essa si ricorre per spiegare delle nozioni, come le suddette similitudini di Domenico, ma è anche l'elemento su cui si fonda la memoria e il ricordo (Bergson fa la distinzione tra puro ricordo e ricordo immagine⁷¹).

Quando pensiamo a una cosa nella nostra mente si forma l'immagine di essa; lo stesso accade quando pensiamo un movimento⁷², difatti anche il danzatore per ricordare i passi fa un atto di memoria, ricorda appunto per immagini e danza per immagini.

Wassily Kandinsky, parlando della *parola come suono interiore*, sostiene che quando sentiamo il nome di un oggetto, senza vederlo, nella nostra mente si forma una rappresentazione astratta, un oggetto smaterializzato che ci dà immediatamente un'emozione⁷³.

Notiamo dunque come anche lo stato emotivo è fondamentale nella formazione del ricordo, difatti più è intenso il coinvolgimento emozionale, maggiore sarà l'impressione. Vi è qui un forte richiamo alla filosofia platonica e alla questione dell'immagine e dell'impronta/traccia (*eikon* e *typos*)⁷⁴ - da cui poi discende il complesso discorso psicologico delle tracce mnestiche. Nel mito/racconto *Teeteto* vi è infatti la similitudine tra anima e blocco di cera - sulla quale vengono impresse le

⁷¹ Cfr. BERGSON H., *Materia e memoria*, op. cit.; cfr. anche RICOEUR P., *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003, da pp. 66 e ss. dove questo tema viene affrontato richiamando appunto Bergson (p. 76); cfr. Husserl per il rapporto tra immagine, memoria e *phantasia* (HUSSERL E., *Lezioni per una fenomenologia della coscienza interna del tempo*, in *Per la fenomenologia interna del tempo*; tr. it. a cura di A. Marini, Milano, Angeli, 1998); SARTRE P., *L'immaginaire*, Paris, Gallimard, 1946, ried. 1986; tr. it. E. Bottasso, *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino, Einaudi, 1964; sul ricordo immagine si veda anche il pensiero di Ginzburg, Freud, Platone.

⁷² Secondo un neurologo, Paul Schilder, quando pensiamo un movimento questo è per immagine che abbiamo del nostro corpo; affronta poi il discorso del *phantasma* dell'arto amputato, si veda: SCHILDER P., *The Image and Appearance of the Body*, New York, International Universities press inc., 1950.

⁷³ Cfr. KANDINSKY W., *Lo spirituale nell'arte*, a cura di E. Pontiggia, Milano, SE, 1989, p. 33.

⁷⁴ Cfr. DEBRAY R., *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in occidente*, Milano, ed. Il Castoro, 1999, p. 26.

impronte - che risulterebbe molto più fluida e instabile nei giovani e negli anziani e ciò spiegherebbe perché in questi casi il ricordo è minore⁷⁵.

A sottolineare questo nesso tra sentimento/emozione e immagine/memoria richiamerei la storia narrata da Plinio e Atenagora circa la nascita del ritratto. Esso sarebbe sorto dalla necessità di ricordare a causa dell'assenza di un modello, che in questo caso è il viso dell'amato il quale stava per andare lontano. Da ciò emerge come l'immagine sia scaturita dall'impulso del rimpianto⁷⁶.

Interessanti le riflessioni di Georges Didi-Huberman in riferimento all'immagine – e nello specifico prendendo le mosse proprio dalla questione del ritratto – secondo cui qui si cristallizzerebbe la memoria, ma così facendo quest'ultima si diffrangerebbe mettendosi in movimento; «Nell'esperienza visiva così considerata vi è un *cristallo di tempo* che coinvolge simultaneamente tutte le dimensioni di questo: è ciò che Benjamin chiamava una 'dialettica nell'immobilità', in cui 'il Già stato si unisce fulmineamente con l'Adesso in una costellazione'»⁷⁷.

Tornano dunque con forza i temi centrali del tempo e della memoria, cui alla fine è connessa l'ancestrale ed eterna paura della morte che caratterizza l'essere umano fin dalle sue origini, nonché tutte le sue espressioni. L'uomo primitivo probabilmente disegnava in risposta a questa necessità di memoria e di sfuggire al

⁷⁵ Cfr. CANDEL M., *La concezione aristotelica della memoria. Una semiotica naturalistica*, in DI GIACOMO G. (a cura di), *Volti*, op. cit., p. 38.

⁷⁶ ANDALORO M., *L'arte e la memoria dell'arte. Pensieri sul tema*, in CATALANO M. I. - MANIA P. (a cura di), *Arte e memoria dell'arte*, (atti del convegno 1-2 luglio 2009 Scuola di Specializzazione in Tutela e Valorizzazione dei beni storico artistici, Università della Tuscia), Pistoia, Gli Ori, 2011, p. 312. Anche Derrida, parlando di ritratti, sostiene che il momento che il disegnatore tenta disperatamente di cogliere è di già, nel suo presente, un atto di memoria, si veda DERRIDA J., *Mémoire d'Aveugle. L'autoportrait et autres ruine*, Louvre, Réunion des musées Nationaux, Paris 1990, p. 69.

⁷⁷ DIDI-HUBERMAN G., *Devant le temps, histoire de l'art et anachronismes des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, [tr. It. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007], p. 202. Nelle pagine seguenti, che vertono sull'anacronismo delle immagini, si affronta la questione del "vedere", dove viene richiamato il pensiero di Einstein e la questione di immagine sintomo, sintomo del tempo; "immagine che apre il tempo".

deperimento per divenire eterno: si immortala infatti ciò che è minacciato di sparizione. Interessante è il richiamo che fa tra immagine, danza e uomo primitivo il coreografo Félix Bláska; egli afferma infatti che: «Alla base di tutto c'è l'immagine, l'idea. Nel senso concettuale però non di razionalità, ma di immagine; come è accaduto proprio ai primitivi che hanno concettualizzato le prime impressioni, gli impulsi, le associazioni e ne hanno ricavato immagini, figure, simboli. E allora il movimento deve incarnare queste immagini nel modo più simbolico, più essenziale possibile, più pittorico forse»⁷⁸.

La stessa percezione del tempo (così come quella del movimento, di cui esso è misura o numero) si manifesta mediante immagini (*phantasmata*) che sono oggetto del senso comune. Inoltre il tempo è fattore centrale per la conoscenza, difatti affinché si formi un ricordo l'impressione dell'immagine deve perdurare.

Effettivamente la psicologia empirica dimostra che per avere una percezione cosciente occorre che lo stimolo in questione abbia una certa durata per essere registrato sul piano cosciente e non è quindi possibile la conoscenza di un oggetto che si presenta per la prima volta in maniera istantanea⁷⁹. Come afferma Johann Wolfgang Goethe, l'occhio vede ciò che la mente conosce; aristotelicamente parlando la conoscenza è un riconoscere, una relazione con una conoscenza precedente.

Il fattore tempo però non va considerato solo dal mero punto di vista della durata, ma anche nel senso più ampio del termine, vale a dire tempo come periodo storico, comprensivo dunque di tutti i retaggi culturali e locali ad esso connessi.

Le immagini quindi, pur rimanendo uguali, si fanno portatrici di significati sempre nuovi e diversi, poiché in base al tempo, e quindi al periodo, luogo, cultura

⁷⁸ CIRILLO S. (a cura di), *Corpo teatro danza. Bejart Blaska Petit*, Milano, Shakespeare & Company, 1981, pp. 12-13.

⁷⁹ Cfr. CANDEL M., *La concezione aristotelica della memoria. Una semiotica naturalistica*, in DI GIACOMO G. (a cura di), *Volte della memoria*, Milano, Mimesis, 2012, pp. 36-37; interessante questo legame tra tempo e percezione su cui ha basato la sua creazione l'artista Dan Graham, "Time delay room", che dimostra come ci sia una soglia neuropsicologica di percezione del tempo.

in cui vengono vissute, cambia lo sguardo (Michael Baxandall a tal proposito parla di “period’s eyes”⁸⁰).

Potremmo dunque affermare che per ogni immagine c’è un tempo, fautore di un determinato sguardo, e per ogni sguardo c’è un’esperienza visiva che dipende dal vissuto di chi guarda (c.d. effetto Rashmon⁸¹).

Carl Jung, in *Il problema dell’inconscio nella psicologia moderna*⁸² del 1931, parla di *Weltanschauungen* (visioni del mondo), che possono essere molteplici: filosofiche, estetiche, religiose, idealistiche, realistiche, romantiche, pratiche e così via. Le definisce come un “orientamento concettualmente formulato”, quindi possiamo razionalmente dedurre che il mondo assume non l’aspetto che vediamo, ma quello che noi gli “vogliamo” dare.

Per ogni tempo dunque c’è uno sguardo, il quale si costruisce ogni volta un nuovo livello, più o meno memore delle stratificazioni del passato e che prevede una forma di educazione che gli viene dalle palestre che frequenta⁸³. Queste ultime sono

⁸⁰ BAXANDALL M., *Giotto e gli umanisti: gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350-1450*, Milano, Jaca book, 1994. Sul rapporto immagine tempo si veda anche: DIDI-HUBERMAN G., *Devant le temps*, op. cit., dove si afferma che: «sempre davanti ad una immagine ci troviamo di fronte al tempo» (ivi, p. 11) e si affronta tutto un complesso discorso sulla temporalità, l’immagine e l’esperienza visiva.

⁸¹ L’effetto Rashomon, con riferimento al film di Akira Kurosawa del 1950, è basato su due racconti dello scrittore giapponese Ryunosuke Akutagawa, che assumevano un significato totalmente diverso a seconda del punto di vista dal quale venivano narrati.

⁸² JUNG C., *Il problema dell’inconscio nella psicologia moderna (Seelenprobleme der Gegenwart)*, trad. di Arrigo Vita - Giovanni Bollea, prefazione di Giovanni Jervis, Torino, Einaudi, 1964.

⁸³ ANDALORO M., *L’irruzione delle nuove immagini*, in *La pittura medievale a Roma*, vol. 1, Corpus, *L’orizzonte tardo antico e le nuove immagini*, Roma, Jaca Book, 2006, p. 16. Sulla differenza dello sguardo in relazione a vari fattori si veda anche: *La vue sous influence, entre vision(s), et regard*. Conférence de J. M. Pradier (ethnoscénologue, Professeur émérite Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis) au Campus Condorcet, 13 maggio 2013. Durante questo ciclo di conferenze intitolato: *L’image en danger - destruction, censure, manipulation* (2012-2013), sono stati toccati temi molto interessanti inerenti l’immagine tra cui l’iconoclastia al tempo della tecnologia (<http://www.campus-condorcet.fr/campus-condorcet/Les-Conferences-Campus-Condorcet/L-image-en-danger-destruction-censure-manipulation/p-676-La-vue-sous-influence-entre-vision-s-et-regard.htm>).

le immagini stesse che, se ricche di significati e di artisticità, consentono una buona formazione, ma oggi non è così. Ci troviamo infatti di fronte ad un eccessivo utilizzo e svuotamento delle stesse, tant'è che si parla di iconoclastia al contrario, bombardamenti di immagini, ingordigia dello sguardo, "inquinamento visivo" (per riprendere la nozione istituita in Francia nel 1979). Gli effetti di tutto ciò sono molteplici e si ripercuotono sulle varie espressioni artistiche.

Lo "sguardo" dunque oggi vive un paradosso, il quale risiede nel fatto che questa nostra terza era conferisce la supremazia all'udito e fa dello sguardo una modalità dell'ascolto. Lo sguardo è libero, l'udito è servo; non a caso in greco obbedire si dice ascoltare *upakonein*⁸⁴ e lo stesso significato lo ha in arabo, ebraico e latino (obbedire deriva da *ob audire*, ascoltare stando davanti).

Nell'arte contemporanea, dalle avanguardie in poi, è intuibile questa inversione, questo aprirsi a un vedere non oggettuale, il vedere come sentire. «L'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile» dirà Klee⁸⁵, rimandando allo sguardo come atto dinamico e produttivo.

Occorre guardare oltre, leggere tra le righe, intuire. Verrebbe da dire, guardare con altri occhi, quelli dell'anima, dotati di un'altra sensibilità, un altro sentire, che non va inteso come ascoltare (*to listen*), ma come sentire – percepire emozionalmente (*to feel*).

Gli eventi della nostra epoca hanno confermato come, nonostante le immagini siano più vuote e non siano una rappresentazione trasparente del mondo, assumono sempre più un ruolo di protagoniste sul "palcoscenico della storia" e di mediatrici dei rapporti sociali tra gli individui⁸⁶.

⁸⁴ Cfr. DEBRAY R., *Vita e morte*, op. cit., p. 229.

⁸⁵ KLEE P., *La confessione creatrice*, Milano, Abscondita, 2004, p. 1.

⁸⁶ Cfr. DEBORD G., *La società*, op. cit., p. 54. Questo pericolo è stato individuato da molti "osservatori della società"; non a caso Roland Barthes affermava: «Guarda come sono spenti; al giorno d'oggi le immagini sono più vive delle persone», BARTHES R., *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003, p. 118. Cfr. anche BURGIN V., *In/different Spaces. Place and Memory*, in MIRZOEFF N. (a cura di), *Visual Culture Reader*, London – New York, Routledge, 1998.

Tutto passa per l'immagine e queste sono sempre più vuote. Completa attuazione nella società moderna trovano dunque le intuizioni di Ludwig Andreas Feuerbach che presagiva un prevalere progressivo dell'immagine sulla cosa, della copia sull'originale, della rappresentazione sulla realtà, dell'apparenza sull'essere⁸⁷.

Ma quale futuro possiamo pensare se questa immagine che prevale sull'essere è vuota e gli sguardi disorientati dalla vertigine causata dal caos e dalla velocità?

Si crea dunque una dicotomia internamente a questa immagine, che allo stesso tempo è salvatrice, ma anche causa di tanti problemi. Ecco allora l'importante responsabilità insita nella scelta delle immagini da "conservare", responsabilità pari a quella delle scelte archivistiche.

«Le immagini, come le parole, si brandiscono come le armi e si dispongono come dei campi di conflitto»⁸⁸.

L'immagine ha dunque una funzione molto importante e forte, tuttavia tale potere non lo trae da se stessa, ma dalla comunità di cui è o è stata il simbolo e che, attraverso essa, si parla o ascolta l'eco del suo passato⁸⁹.

Suggestivo pensare a come siano potenti i segni, ma come questi in fondo siano "silenziosi", caratteristica che, in tutto questo urlare di immagini, si fa ancora più sentire.

La società delle immagini si identifica nella nostra epoca con la società dell'oblio, poiché attraverso tali immagini proviamo a redimerci delle nostre colpe, tentando di trovare giustificazioni al male perpetrato, (un po' come dicevo in

⁸⁷ Cfr. FEUERBACH L. A., *L'essenza del cristianesimo*, Milano, Feltrinelli, 2008; DEBORD G., *La società*, op. cit., p. 16.

⁸⁸ Trad. aut. «*Les images, comme le mots, se brandissent comme des armes et se disposent comme des champs de conflits*», DIDI-HUBERMAN G., *Peuples exposés, peuples figurants. L'Oeil de l'histoire*, 4, Parigi, Éditions de Minuit, 2012, p. 21.

⁸⁹ Cfr. DEBRAY R., *Vita e morte dell'immagine*, op. cit., p. 205. Riguardo all'importanza dell'immagine in una società si pensi anche al diritto d'immagine e alle problematiche connesse al diritto d'autore, cui si rimanda al cap. 2, e all'importanza diversa che gli viene data a seconda del Paese. Nella cultura araba ad esempio non possono riprodursi immagini, ma non si possono neanche fare foto di oggetti di possesso di altri perché il loro diritto si estende anche su esso, si veda: LEMME F., *Compendio di diritto dei beni culturali*, Padova, CEDAM, 2013, p. 91.

apertura di questo capitolo, dove riporto l'idea in base alla quale creare un monumento è un modo di spogliarsi dal dovere del ricordo)⁹⁰. A volte però le immagini possono essere un aiuto alla storia ad aprirsi al presente, soprattutto nei casi di eventi storici inimmaginabili e indicibili. Infatti mentre l'orrore reale uccide, l'orrore attraverso l'immagine può essere un'arma, una fonte di conoscenza, così come lo è stato "l'immagine specchio" in riferimento al mito di Perseo contro Medusa⁹¹.

Il rischio che si corre oggi è molto grande perché l'immagine, in questa epoca sempre più tecnologica e digitale, si sta privando anche del fattore di essere prova della verità⁹². Vi sono addirittura nuove forme di immagini, le immagini-flusso, che sono virtuali, nel senso tecnologico del termine, che si presentano con i tratti di un'estetica della leggerezza e della fluidità, come nelle immagini video di Bill Viola per esempio, che non a caso ha esplorato gli elementi, in particolare acqua e fuoco, creando immagini fluide che rispondono a quella che viene anche definita come arte del tempo mondializzato⁹³.

L'arte da sempre ha avuto come caratteristica principe la proprietà di mimesi, ma non solo di ciò che esiste realmente in natura, ma anche dei tempi, così come affermato da Adorno quando sostiene che il "tacere" dell'arte è anche il suo modo di "dire", consistente nel suo offrirsi in immagine come mimesi (nel presentarsi nel mondo, l'opera allo stesso tempo lo rappresenta) e per mimesi non si intende una mera riproduzione, ma una capacità rappresentativa, la quale implica quel "di più"

⁹⁰ Cfr. ALFIERI A., *Il cinema e i limiti della testimonianza*, in DI GIACOMO G. (a cura di), *Volti della memoria*, op. cit., p. 205.

⁹¹ DI GIACOMO G., *Memoria e testimonianza tra estetica ed etica*, in ID. (a cura di), *Volti della memoria*, op. cit., pp. 470-471.

⁹² Si veda quanto affermato dal regista Wim Wenders in: VACCARINO E., *La musa dello schermo*, op. cit., p. 149.

⁹³ Cfr. PITOZZI E., *L'impermanente trasparenza del tempo. Conversazione con Christine Buci-Glucksmann*, in "Art'o", Anno 8 N. 20, primavera 2006. Ecco allora giustificate affermazioni negative sulle arti paragonate a dei fossili o nate dall'invisibile, cfr. BOLZONI L., *L'arte della memoria nella cultura occidentale*, in "Normalenexs on the web", 17 gennaio 2006, <http://normalenews.sns.it>.

grazie al quale l'opera eccede il suo essere *res*. Ed è questo di più che rende l'immagine portatrice di significati sempre nuovi e diversi⁹⁴.

La danza, poiché a suo modo è un linguaggio fatto di immagini in movimento create dal corpo, non si sottrae a queste disquisizioni e relativi pericoli. Deve dunque prevedere una forma di educazione visiva, così come occorre per tutte le immagini.

1.2.1.1 Tracce effimere

Volendo rendere tramite un'immagine la caratteristica essenziale della danza, ossia la sua effemericità che la rende eterna, sicuramente si deve ricorrere all'elemento acquatico, simbolo per eccellenza di instabilità, di cambiamento, ma anche di adattamento ad ogni nuova situazione e di vita.

Già Eraclito nel voler visualizzare il *panta rei* e il tempo che scorre, parlava dello stesso fiume all'interno del quale mai ci si può bagnare due volte.

Come dunque il fluire dell'acqua è da sempre metafora del fluire del tempo, così anche l'effimero, poiché consiste nell'accogliere lo spirito del vago, accettare il fluente e il fluttuante, trova nell'elemento acquatico la sua realtà e la sua metafora⁹⁵.

Non è dunque sorprendente il fatto che nel corso di questa ricerca mi sia imbattuta in similitudini aventi sovente per oggetto l'acqua e il mare per descrivere la danza e la sua effemericità, soluzione adottata non solo da danzatori, ma anche da altri artisti nel tentativo di fermare la danza in una immagine (si pensi al quadro di Gino Severini *Ballerina in blu*, che può essere interpretato come una fusione della danza con il mare, metafora resa in modo più esplicito nel quadro del 1914 intitolato *Mer = danseuse*).

Sono state create anche coreografie ispirate al mare, come quella di Joaquin Grilo presentata alla biennale di flamenco di Sevilla 2012: *La mar de flamenco*. Il danzatore spiega la sua scelta sottolineando come la vita dell'essere umano sia molto

⁹⁴ DI GIACOMO G., *Memoria*, op. cit., p. 460.

⁹⁵ Cfr. BUCI-GLUCKSMANN C., *Esthétique de l'éphémère*, op. cit., p. 20.

legata al mare, sia come forma della nostra essenza (il nostro corpo è infatti formato soprattutto di acqua e con essa abbiamo un legame speciale fin dal grembo materno), sia come legame profondo con la nostra vita e storia, infatti molte delle influenze culturali e artistiche, e di conseguenza arricchimenti e stratificazioni in tal senso, sono arrivati attraverso di esso. Lo stesso Flamenco deriva da tali “melting pot”⁹⁶.

Interessante rievocare alcune delle espressioni più emblematiche che hanno come termine di paragone il mare per lasciare una sorta di eco, di rumore, come quello, per rimanere in tema, che sentiamo nelle conchiglie quando le accostiamo all’orecchio. Ci vogliamo illudere che sia il ricordo del rumore delle onde, ma in realtà è solo il rumore dell’aria, che la nostra fantasia trasforma e collega ad un ricordo e a una immagine ben precisa.

Inizierei questo *excursus* da Isadora Duncan che, quando parla della ricerca della fonte della danza e del suo avvenire, sostiene che se noi guardiamo alla natura capiamo come questa è e resterà eterna, e richiama il movimento dell’oceano: «sulla spiaggia noi non ci domandiamo su quale fu il movimento dell’oceano nel passato, né su quale sarà nel futuro. Noi realizziamo che il movimento tipico della sua natura è eterno»⁹⁷.

⁹⁶Cfr. la presentazione dello Spettacolo “La Mar de Flamenco” di Joaquín y Manuel Grilo sul sito: <http://www.labienal.com/programa/la-mar-de-flemanco/> (2012-2013).

⁹⁷ Trad. aut. «Sur la plage, nous ne nous interrogeons pas sur ce qu’était le mouvement de l’océan dans le passé ni sur ce qu’il sera dans le futur. Nous réalisons que le mouvement particulier à sa nature est éternel », DUNCAN I., *La Danse de l’avenir*, in MACEL C.- LAVIGNE E. (a cura di), *Danser sa vie*, op. cit., p. 35. La sua danza fu spesso paragonata, anche come qualità di movimento, alle onde del mare, immagine che può essere richiamata per ogni movimento fluido, non a caso Simona Lisi afferma, a proposito del movimento del corpo del danzatore: «Come se il danzatore fosse il mare e i suoi gesti si riproducessero continuamente come la cresta delle onde sul mare. Le onde sembrano staccarsi dalla superficie del mare, ma in realtà ne sono la forma attuale e continua», LISI S., *Il linguaggio della danza, la danza del linguaggio*, in MUSCELLI C. (a cura di), *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, Genova, Costa & Nolan, 1999, p. 125.

Anche Merce Cunningham per descrivere la danza, nello specifico la sua inaccessibilità, fa riferimento all'acqua⁹⁸.

Suggestive le poetiche parole di Dominique Dupuy riguardo alle «tracce lasciate come depositi sulla battigia dalle maree che inscrivono sulla sabbia frammenti di storie interrotte [...]. Una scrittura potrebbe nascere da queste reliquie, traccia tangibile di storie perdute, ma dei gesti che furono fatti, volatili, l'onda s'è impadronita come il vento, trascinandoli in una metamorfosi zoologica...»⁹⁹. Dei gesti in danza in fondo accade la stessa cosa, la maggior parte degli atti, come trascinati da una forte corrente, s'allontanano da noi, si perdono... e mai si ripeteranno uguali, «come un libro che si chiude e che si riapre, mai alla stessa pagina»¹⁰⁰.

Parole simili utilizza lo stesso Dupuy per descrivere la mostra *Danses tracées*, per cui sostiene che quelle tracce esposte erano come la quintessenza di questa danza sparita, «come la spiaggia, una volta ritirata la marea, offre una visione sintetica dell'oceano»¹⁰¹.

Il mare dunque offre diverse immagini per descrivere alcune caratteristiche della danza, che da sempre ha fatto porre questioni su cosa essa rappresentasse; non a caso, nello scritto di Valéry, alla domanda se la danza rappresenti o meno qualcosa, Socrate non indugia a rispondere: «...Nessuna cosa...Ma ogni cosa... L'amore, come il mare e la vita stessa, e i pensieri...non sentite cosa è l'atto puro della metamorfosi?»¹⁰².

⁹⁸ Merce Cunningham considera la danza come un liquido impalpabile e sfuggente: « je compare les idées sur la danse et la danse elle-même, à de l'eau.(...) Tout le monde sait ce qu'est l'eau et ce qu'est la danse, mais cette fluidité les rend ce pendant insaisissables », M. CUNNINGHAM, *Le Danseur et la danse* – entretiens avec Jacqueline Lesschaeve, 1980.

⁹⁹ DUPUY D., *Danzare oltre*, op. cit., p. 23.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ DUPUY D., *Danzare oltre*, op. cit, p. 90; DUPUY D., *Des danses, quelles traces?*, in “Marsyas”, n. 19, septembre, 1991, pp. 85-90; la mostra a cui si riferisce è *Danses tracées*, La Vieille Charité, Marseille 19 aprile - 9 giugno 1991.

¹⁰² VALÉRY P., *L'anima e la danza*, Torino, Einaudi, 1990, p. 24.

Eterna... ma effimera, un ossimoro, ma calza perfettamente con il paragone delle onde del mare, infinite, sempre diverse, che durano fino al momento in cui non si infrangono sugli scogli o sulla battigia; vengono alla mente i versi di Valéry de “Il Cimitero Marino” *Si leva il vento!...e di nuovo la vita! L’aria immensa apre e richiude il mio libro. Rompete onde! Rompete acque inebriate. Quel tetto quieto ove beccan fiocchi!*¹⁰³.

1.3 Dicotomie del XXI secolo

Già nei precedenti paragrafi ci siamo imbattuti in alcuni ossimori che caratterizzano la nostra epoca. Molti di questi sono conseguenza di quel fenomeno che negli anni ‘90 ha preso il nome di globalizzazione, che ha il suo germe nelle accelerazioni del secolo breve e i primi sintomi negli anni ‘80, quando grazie allo sviluppo delle tecnologie informatiche, delle telecomunicazioni e alle politiche di liberalizzazione dei mercati finanziari, si verificano profonde modificazioni economico-politiche. È interessante notare come proprio in quegli anni si intensificano gli studi di politica della danza e le relazioni tra cultura, corpo e movimento. In questo contesto di rapidi mutamenti accade che principalmente i concetti di spazio e tempo vengano messi in discussione. Nell’avvicinarsi del sapere storico – scientifico, al tempo materia della realtà geofisica dei luoghi, succede il tempo luce della realtà virtuale¹⁰⁴.

Mentre il ‘900 ha guadagnato l’epiteto di “secolo breve” per la velocità delle innovazioni prodotte e del loro stesso metabolismo, il XXI secolo è stato definito “secolo liquido” e “fluido”. Entrambi quindi hanno come caratteristica il cambiamento e la velocità (basti pensare che in pochi secondi notizie, foto, eventi possono fare il giro del globo). Alcuni studiosi arrivano a parlare di dromologia per

¹⁰³ VALÉRY P., *Il Cimitero marino*, in TUTINO M. - PARRONCHI A. (a cura di), *Collezione di poesia*, 27, Torino, Einaudi, 1995, p. 23.

¹⁰⁴ Cfr. VIRILIO P., *La bomba informatica*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2000, pp. 110-111.

porre l'attenzione sul movimento e la circolazione. Paul Virilio afferma che la dromologia è importante quando si considera lo strutturarsi della società in relazione alla guerra. Secondo lo studioso il controllo del territorio è in mano a chi lo possiede, ma tale possesso non riguarda le leggi e i contratti, bensì la gestione del movimento e della circolazione¹⁰⁵.

Queste velocizzazioni e instabilità ci portano dunque a mettere in relazione i tre tempi nel seguente modo: il passato è il tempo della memoria/archivio, il presente è un tempo fluido, perché ancora non ha stabilito una forma fino a che questa non si è concretizzata in un atto passato, e il futuro è visto come un istante sospeso che s-corre verso una sua definizione, che diviene passato prima ancora di transitare per il presente.

Oggi quindi la concezione dello spazio e del tempo è cambiata. Come osserva Nelly Delay, alcuni fisici stanno lavorando sull'atomicità della durata, che implica un tempo discontinuo e uno spazio tempo a 5 dimensioni (4 di spazio e 1 di tempo)¹⁰⁶, e si devono approcciare diversamente alcuni concetti come contingenza, indeterminazione, instabilità.

Siamo in un'epoca dove non vi è più *qui*, tutto è *ora*. Vi è la fine programmata dell'*hic et nunc* e dell'*in situ*¹⁰⁷.

Marc Augè, nell'opera dal titolo eloquente *Che fine ha fatto il futuro? Dai non luoghi al non tempo*, sostiene: «Da uno o più decenni il presente è divenuto egemonico. Agli occhi dei comuni mortali esso non è più frutto della lenta maturazione del passato, non lascia più trasparire i lineamenti di possibili futuri, ma si impone come un fatto compiuto, schiacciante, il cui improvviso sorgere fa sparire il passato e satura l'immaginazione del futuro»¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Cfr. <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=132>; Articles: a089; Arthur and Marilouise Kroker, Editors, Date Published: 10/18/2000.

¹⁰⁶ Cfr. DELAY N., *Le jeu de l'éternel et de l'éphémère*, Arles, Editions Philippe Picqueier, 2004, p. 39.

¹⁰⁷ Cfr. VIRILIO P., *La bomba*, op. cit., p.110.

¹⁰⁸ AUGÈ M., *Où est passé l'avenir?*, Paris, ed. de Panama; tr. it., *Che fine ha fatto il futuro? Dai non luoghi al non tempo*, Milano, Eleuthera, 2009, p. 27.

Ritengo che proprio questo alterarsi del ritmo naturale del tempo sia uno dei punti centrali da cui dipendono diverse dicotomie della presente epoca, che solo apparentemente sono contraddittorie.

Queste opposizioni non sono nient'altro che frutto di eccessi, che in realtà ottengono l'esatto contrario della finalità che si prefiggono. Ne enucleerei essenzialmente tre.

Memoria/oblio, che definisco come malattia della memoria, connessa a una vera e propria ossessione della stessa, alimentata dalle possibilità che danno le innovazioni tecnologiche (sempre più spesso obsolete già alla nascita).

Effimero/eterno, dove l'effimero, paradossalmente, è una risposta all'eternità e unica certezza di fronte al crollo degli "immutabili", cioè quei valori presunti eterni di cui parla il filosofo Emanuele Severino.

Infine la crisi della cultura quando questa è a disposizione di tutti: proprio questa disposizione indiscriminata e anarchica crea infatti un falso e pericoloso "sapere". Il termine cultura però lo intendo nel senso più ampio possibile, ricomprendendo anche l'identità. Anch'essa, così come la coscienza politica, è messa in discussione dalla globalizzazione delle menti. È in atto infatti un processo di omogeneizzazione, ma si nota paurosamente come queste omologazioni non hanno niente a che vedere con una volontà di uguaglianza nel senso nobile del termine, bensì di appiattimento e di cancellazione delle radici, per creare ancora più spaesamento e perdita dell'individuo, sempre più solo, nonostante le possibilità di comunicazione. Queste libertà apparenti sembrano rovesciarsi in anomia, bisogna ridare spazio alla "voglia di comunità", nonché alle tradizioni e alle identità. Vi è una perdita dell'individuo la cui sovraesposizione, in questa epoca, non è in realtà che una esposizione alla disparizione (per riprendere il pensiero sviluppato da Georges Didi-Huberman nel testo dal titolo quanto mai eloquente "*Peuples exposés, peuples figurants*")¹⁰⁹. E la parola esposizione ci permette di soffermarci brevemente

¹⁰⁹ DIDI-HUBERMAN G., *Peuples exposés*, op. cit.

sul fatto che il presente sia sempre più visto come una “esposizione universale”, si colleziona la propria stessa vita e si è al contempo spettatori e attori¹¹⁰.

Questo fenomeno di “sovraesposizione” in parte può essere ravvisabile nella danza (specchio e metafora della vita). Richiamerei, a modo esemplificativo, l’interessante osservazione di Pino Gala riguardo al fenomeno della pizzica. Analizza come oggi tutti ballino sfrenatamente, con voglia di protagonismo e iperattività, in reazione anche all’assoggettamento e alla passività che ha imposto la società con i media, inficiando in realtà quello che è «lo spirito di esibizione e si manomettono le regole millenarie del teatro, così gli attori tornano ad essere massa indefinita di agitati»¹¹¹.

Nelle forme d’espressione artistiche dunque si possono individuare segni di malessere di qualcosa che sta per esplodere. Come infatti il terremoto non è altro che l’apice, il manifestarsi delle tensioni interne accumulate durante gli anni, così la crisi delle civiltà è per ora percepibile da “scosse di avvertimento”¹¹² o, in alcuni casi, soltanto se si applica la sensibilità di un sismografo.

Ritengo - e ho trovato conferme durante queste ricerche – che la danza possa essere equiparata a un sismografo degli avvenimenti sociali. Ripercorrendo i fatti storici che hanno riguardato la danza, si potrebbe parlare anche di “sintomo

¹¹⁰ Cfr. VIRNO P., *Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

¹¹¹ GALA G. M., *Riflessioni sul ballo tradizionale del Salento*, in SANTORO V. – TORSELLO S. (a cura di), *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento*, Lecce, Ed. Aramirè, 2002, p. 145.

¹¹² Utilizzo il termine: “scossa di avvertimento”, riferendomi in qualche modo alla definizione, che mi ha molto colpito, di “storia sismografo” di Didi-Huberman, la quale non sarebbe una semplice descrizione dei movimenti visibili che avvengono in differenti periodi, ma è un porre l’attenzione ai movimenti invisibili che avvengono sotto il suolo della storia in attesa del momento di manifestarsi, cfr. DIDI-HUBERMAN G., *Sismographies du temps. Warburg, Burckhardt, Nietzsche*, in “Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne”, Paris, n. 68, été 1999, ed. Centre Georges Pompidou, pp. 4-20; cfr. VAN ESSCHE E., *Le geste survivant: mouvements de mémoire et mémoires en mouvement chez Georges Didi-Huberman*, in “DITS”, n.12, Geste, Musée des arts contemporains du Grand-Hornu, Hornu (Belgique), primavera estate 2009, p. 62.

danzante”. Sintomo dei mali, ma anche delle positività di un periodo, luogo o evento. Sintomo inteso come il rivelarsi di qualcosa che non conosciamo, che agita le nostre membra, ma che prelude a una manifestazione.

Allo stesso tempo proprio nell’arte si può trovare la soluzione, come accadeva con il teatro greco e il suo processo catartico ed in ciò la danza può svolgere un ruolo centrale anche grazie al fatto di possedere caratteristiche di immaterialità e mutevolezza che si adattano a queste dicotomie che ora verranno esaminate.

1.3.1 La malattia della memoria

Le accelerazioni a cui ho fatto cenno si sono in qualche modo riversate sullo spasmodico desiderio di trasmettere, documentare e archiviare. Tutto ciò è sintomatico di una sorta di malattia di questi tempi, spesso definita come bulimia, che ha risultati contrari rispetto al fine che si prefigge. Questo affanno è descrivibile come un voler freneticamente nuotare contro la corrente, non rendendosi conto che è quell’agitazione inusuale che crea la difficoltà stessa di raggiungere lidi tranquilli.

Nelle società liberaldemocratiche dunque la memoria è minacciata non dalla distruzione e dalla falsificazione come negli stati totalitari, ma dall’eccesso, dalla sovrabbondanza. Si è addirittura arrivati alla giuridicizzazione della memoria, al ricordare “per decreto”, ad esempio nel caso classico della *Shoah*, che in Francia si è esteso anche al massacro etnico degli Armeni da parte della Turchia avvenuto quasi un secolo fa¹¹³.

In Spagna il 2006 è stato proclamato l’anno della Memoria Storica, che ha riconosciuto i diritti dei perseguitati politici durante la guerra civile e la successiva dittatura, tuttavia ciò è stato fatto con un processo di rimozione e, per quanto in

¹¹³ Cfr. CARBONI M., *Tutela, conservazione*, op. cit., p. 141.

particolare ci riguarda, ancora si deve far luce sui rapporti tra danza e politica nella Spagna Franchista¹¹⁴.

Tutto ciò può rientrare in quel processo di delega del ricordo che è tipica del nostro tempo, dove il fatto di aver istituito una targa o un monumento in memoria ci fa stare tranquilli che quell'elemento materiale manterrà vivo il nostro ricordo. Le parole di James Young sono esemplari: «Una volta che assegniamo una forma monumentale alla memoria, in un certo senso ci spogliamo dell'obbligo di ricordare. [...] Illudendoci che i nostri edifici commemorativi saranno sempre lì a ricordarci il passato, ci allontaniamo da esso per tornarci solo quando ci conviene»¹¹⁵.

Oggi si archiviano i ricordi prima ancora di averli vissuti... C'è una tale ossessione del tempo reale che non si vive più il presente, forse troppo rapido per essere vissuto e il futuro quasi non esiste.

La questione della “malattia della memoria” e degli eccessi in generale di questa epoca, motiva l'attenzione per l'effimero che c'è oggi, che impregna sempre di più tutte le arti, le quali tendono, dalle avanguardie in poi, a interiorizzare la transitorietà, assumere il caso, l'accidente, in altre parole essere effimere e lasciare, solo in alcuni casi, tracce audio-video. Da qui scaturiscono numerosi interrogativi su come approcciare il problema della conservazione di fronte a questi casi.

Questa tesi in qualche modo vuole porre le basi per capire come sia possibile una memoria dell'effimero. Potrebbe dunque sembrare, in un primo momento, che si sia stati contagiati dalla malattia della memoria. In realtà si vuole dare voce a un'arte, la danza, che impregna la nostra vita molto più di quanto noi possiamo immaginare. Si vuole capire come documentare questo infinito scorrere. La finalità è

¹¹⁴ Si veda MARTINEZ DEL FRESNO B., “*Questa ricchezza spirituale che nasce dalla terra...*”. *La Sección Femenina della Falange e il suo ruolo nella memoria collettiva della danza nel dopoguerra*, in FRANCO S. – NORDERA M. (a cura di), *RicorDANZE*, op. cit., pp. 305-317.

¹¹⁵ YOUNG J. E., *The Texture of Memory: Holocaust of Memorials and Meaning*, New Haven (CT), Yale University Press, 1993, p. 5; un parallelismo può essere fatto con la questione della scrittura nel *Fedro* di Platone, che era vista come un male proprio perché le si delegava il ricordo e ci si spogliava dal ‘dovere’ di memorizzare essendo affidato ad essa. Sulla stessa lunghezza d’onda JEUDY H. P., *La machinerie patrimoniale*, Paris, ed. Circé, 2008, p. 7.

far sì che la ricerca e “l’evoluzione” possa giovare di un “bagaglio genetico forte” (come per la legge dell’evoluzione darwiniana, vengono trasmessi i caratteri più forti e più adattabili al cambiamento, dobbiamo capire quali sono i caratteri che permettono una evoluzione verso un miglioramento).

Occorre sapere bene cosa è stato fatto in precedenza... Parafrasando le parole di Martha Graham, bisogna sapere da dove si viene e dove si va.

1.3.2 Effimero / eterno

Un’altra dicotomia è rappresentata dall’ossimoro effimero – eterno, il quale caratterizza la danza, ma anche la nostra epoca.

Comincerei ad affrontare tale questione con un’“immagine”, alquanto suggestiva, ma allo stesso tempo esaustiva sul concetto, evocata da Georges Didi-Huberman in apertura dell’articolo *L’espace danse*. Egli inizia il discorso sullo spazio della danza descrivendo le sensazioni che si hanno guardando una stella nel cielo notturno. Luce tremolante, fissa, eterna, ma forse già morta, dato che sappiamo che le stelle che rischiarano il nostro presente possono essere esplose da anni immemorabili¹¹⁶.

Cosa dunque di più eterno delle stelle, le quali però possono essere proprio le artefici di questa illusione?...

In questa ottica affermare che l’eternità non consiste nel “restare tale e quale”, o nella durata, ma in ciò che guarda alla disparizione¹¹⁷, è quanto mai appropriato.

Nel 1863 Charles Baudelaire, nel *Pittore della vita moderna*, scriveva che la modernità dell’opera d’arte consisteva nel suo essere qualcosa di effimero, quindi di irriducibilmente contingente, e insieme qualcosa di eterno, e dunque di immutabile.

¹¹⁶ Cfr. DIDI-HUBERMAN G., *L’espace danse: Etoile de mer Explosante-fixe*, in "Les Cahiers du Musée national d'art moderne", N. 94, hiver 2005/2006, p. 37.

¹¹⁷ Cfr. BADIOU A., *La Danse comme*, op. cit., p. 206.

Se l'immemorabile è un non tempo, un tempo di origini da ricreare, l'effimero non è che un passaggio, modulazione di un divenire da captare, nel suo sorgere e nel suo «momento opportuno», il *kairòs* dei Greci¹¹⁸. Quest'ultimo è uno dei tre momenti in cui Christine Buci Glucksmann sviluppa la sua filosofia dell'effimero. Gli altri due sono quello Barocco, in cui la stessa intuizione sembra avanzare ulteriormente e segnare uno scarto che va dal *tempo delle forme*, alle *forme del tempo*, e quello giapponese, o più ampiamente asiatico, che risponde, sotto diverse forme, alla stessa istanza di tempo. Il tempo definisce una pragmatica dell'evento e l'effimero ha quindi il compito di catturare il tempo nel flusso impercettibile e nell'intervallo tra le cose¹¹⁹.

La tematica dell'effimero oggi si riscontra in numerosi campi della vita sociale e ciò è sintomatico di un'accelerazione dei tempi che sradicano le stabilità, occultando il limite estremo dell'effimero, la morte, e portano al crollo degli "immutabili". L'unica cosa che sembra immutabile è proprio l'effimero, è il transeunte che non cessa mai di transitare, il passaggio che non cessa mai di passare. Molta parte delle arti contemporanee allude, nell'atto stesso di presentarsi, alla propria sparizione, a un'irrimediabile caducità. In proposito Adorno afferma: «è pensabile che oggi forse sono necessarie opere che brucino se stesse tramite il loro nucleo temporale, che abbandonino la loro propria vita all'attimo della manifestazione della verità e scompaiano senza lasciar traccia, senza che ciò le sminuisca in un modo qualunque»¹²⁰.

¹¹⁸ http://www.dombis.com/info/CBG_Les_spirales_du_temps.pdf (traduzione dell'autore). Il *Kairòs* dei greci è il tempo dell'attimo-evento, l'opportunità da cogliere "al volo", di inaudita concentrazione e compressione, che racchiude in sé passato, presente e futuro, che infrange e scompiglia l'ordine cronologico lineare del tempo. Questo concetto sarà ripreso da Benjamin nelle *Tesi sulla filosofia della storia* attraverso lo *Jetztzeit*, il "tempo ora" concepito come arresto messianico dell'accadere. Cfr. CARBONI M., *Cesare Brandi*, op. cit., p. 152.

¹¹⁹ Cfr. PITOZZI E., *L'impermanente trasparenza del tempo. Conversazione con Christine Buci Glucksmann*, in "Art'o", Anno 8 N. 20, primavera 2006.

¹²⁰ ADORNO T., *Teoria estetica*, op. cit., p. 298.

L'arte infatti, in quanto cartina tornasole dei tempi e specchio di essi, è sempre più effimera, immateriale, fluida, concettuale e, anche se potrebbe sembrare una contraddizione, non mette più al centro l'oggetto, in un'epoca dove viene dato più valore all'oggetto piuttosto che alla persona.

Lo spirito del Moderno, e con esso l'arte contemporanea, è l'udito che si nega a quel suono di flauto che rappresenta, secondo la tradizione islamica, il pianto di Satana, per l'impossibilità di opporsi al passato che si accumula¹²¹.

Si moltiplicano dunque gli interventi e le riflessioni sull'argomento dell'effimero. Ad esempio il festival di storia dell'arte dell'INHA di Parigi del 2013 (31/05 - 02/06) era dedicato a l'*éphémère*. Prima di questo interesse generalizzato al tema dell'effimero si parlava di esso soprattutto in relazione alla danza e per comprendere meglio tale problematica molti erano i rimandi alla cultura orientale, specialmente quella giapponese.

Il Giappone è stato definito il Paese del mondo effimero e del movimento; la concezione del tempo qui è fatta di istanti effimeri¹²². C'è dunque una valorizzazione dell'effimero, colto soprattutto nel suo carattere di "impermanenza" (*mujo* in giapponese). Questa impermanenza risponde al passaggio da una cultura degli oggetti e della stabilità, al nostro presente articolato attorno a una cultura del flusso, della fluidità, della trasparenza e dell'instabilità globalizzata¹²³. Per questo motivo, secondo Christine Buci Glucksmann, la ricerca dell'effimero diviene esplicita negli anni '60. Questo passaggio porta allo svilupparsi di un altro tipo di immagini "post-effimere" che la studiosa chiama "immagini flusso"¹²⁴. E la fluidità e la liquidità sono metafore pertinenti quando vogliamo comprendere e interpretare la natura della contemporaneità, che viene vista come un processo di "liquefazione" dello sviluppo della società. Anche i rapporti umani, per riprendere il pensiero del

¹²¹ CARBONI M., *L'ornamentale tra arte e decorazione*, Milano, Jaca Book, 2001, p. 54.

¹²² Cfr. DELAY N., *Le jeu de l'éternel et de l'éphémère*, Arles, Editions Philippe Picqueier, 2004, p. 7.

¹²³ Cfr. PITOZZI E., *L'impermanente trasparenza del tempo*, op. cit.

¹²⁴ Ivi, p. 17 e cfr. BUCI-GLUCKSMANN C., *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002, terza parte.

sociologo Zygmunt Bauman, sono liquidi¹²⁵. I liquidi non fissano una forma propria, dunque non fissano lo spazio e non legano il tempo. La vita così è, secondo la definizione pirandelliana, un flusso continuo che cerchiamo di arrestare, di fissare in forme stabili.

Dietro questa estetica della fluidità c'è una politica delle identità fluide. Ecco dunque la crisi dell'identità connessa e accompagnata anche alla crisi dell'arte e della cultura. Queste ultime, strette tra la doppia azione coercitiva del passato, che torna continuamente, e del mercato, che considera la cultura come uno dei tanti prodotti del consumo, non sono più in grado di immaginare il nuovo e il cambiamento¹²⁶.

«L'arte del cambiamento deve portare in sé il principio effimero che scopre nel mondo»¹²⁷.

Fra le arti, ritengo che la danza più di altre possa avere questo ruolo, un ruolo “catartico” o, usando delle metafore, di bussola/stella polare.

¹²⁵ Zygmunt Bauman è autore di diversi testi che spesso nel titolo hanno la parola ‘liquidità’ e affrontano le tematiche della società moderna che ci porta a perdere di vista alcuni punti di riferimento, che ci fa correre incessantemente. Riprendendo le parole di Valéry nella prefazione al testo di Bauman, *Modernità liquida*: « Interruzione, incoerenza e sorpresa sono le normali condizioni della nostra vita. Sono diventate finanche dei bisogni reali per tante persone le cui menti non sono più nutrite da nient'altro che mutamenti repentini e sempre nuovi stimoli», VALÉRY P., *Sull'essere leggeri e liquidi*, prefazione a BAUMAN Z., *Liquid Modernity*, Oxford, Polity Press, Cambridge e Blackwell Publishers Ltd, 2000 [trad. it. di Sergio Minucci, *Modernità liquida*, Laterza, Bari-Roma, 2002].

¹²⁶ Cfr. OTTOBRE A., *Memoria ed esperienza estetica*, in DI GIACOMO G. (a cura di), *Volti della memoria*, Milano, Mimesis, 2012, p. 148.

¹²⁷ DEBORD G., *La società*, op. cit., p. 164.

1.3.3 La crisi della cultura nel tempo moderno e il ruolo identitario della danza

L'ultima delle contraddizioni della presente epoca sulla quale vorrei soffermarmi, è la profonda crisi culturale e, conseguentemente come già anticipato, identitaria degli ultimi tempi¹²⁸.

È di nuovo un paradosso poiché oggi è sempre più facile accedere all'istruzione, ma cultura e istruzione non sono la stessa cosa.

Attualmente più che di cultura, che è qualcosa di profondo, che va accumulato, va fatto decantare, si deve parlare di informazione effimera. Come osservava Gilles Lipovestky «L'età moderna era ossessionata dalla produzione e dalla rivoluzione, l'età postmoderna è assillata dall'informazione e dall'espressione»¹²⁹. Si è informati con qualsiasi mezzo, in qualsiasi momento e luogo, e ciò crea dei falsi saperi, una falsa padronanza di quello che accade, una falsa conoscenza, un “non sapere di non sapere”. Qualora ci si avvicini a qualcosa di culturale, ciò è molto superficiale.

È in atto un processo di omologazione anche in questo, con un sottile marchinegno che ci rende sempre più occupati e incapaci di approfondire, di farci una propria cultura, verificare ciò che ci viene detto, semplicemente perché spesso il fatto che sia così facile, tramite internet, fare un accertamento, quasi ci solleva dal

¹²⁸ Interessante (e aggiungerei attualissimo) come già Nietzsche, circa un secolo e mezzo fa, abbia individuato una crisi culturale che in qualche modo si riversava anche sulla personalità dell'individuo. Affermava infatti che quella dell'epoca fosse una cultura tendente a neutralizzare la realtà, consumarla, distanziarla dall'individuo; cfr. NIETZSCHE F., *Sull'utilità e il danno della storia per la vita, Considerazioni inattuali II* (1874), Roma, Newton Compton, 2011, pp. 352 e ss. Suggestivo anche come Walter Sorell nella *Storia della danza* intitola il settimo capitolo “La crisi della cultura nel nostro tempo” e affronta le problematiche dell'arte contemporanea, cfr. SORELL W., *Storia della danza. Arte, cultura e società*, Bologna, Il Mulino, 1994.

¹²⁹ LIPOVETSKY G., *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, tr. it. a cura di Aldo Ferrari, *L'era del vuoto: saggi sull'individualismo contemporaneo*, trad. it. di Paolo Peroni, Giovanni Caviglione, Milano, Luni, 1995, p. 17. In questo testo viene fatta una profonda analisi sul vuoto che caratterizza questo periodo storico e le reazioni dell'individuo che, sempre più solitario, si crea un proprio microcosmo.

dovere di farlo o non ci stimola a non fermarci alla prima verifica. Non a caso si parla da molto tempo ormai di cultura di massa o industria culturale¹³⁰. Per riprendere le parole di Tony Judt nell'*Età dell'oblio*, «la maggioranza della gente ha accesso a una quantità di dati quasi illimitata, ma in assenza di una cultura comune le informazioni e le idee che la gente sceglie o in cui si imbatte, sono determinate da una molteplicità di gusti, affinità e interessi»¹³¹.

Questa crisi culturale è riscontrabile in molti altri contesti, ripercuotendosi dappertutto. Pensiamo a quella dei musei (di cui parleremo più specificatamente nel capitolo 4), il cui proliferare non è affatto un segno positivo, bensì, come sostiene Jean Clair, un segno di decadenza spirituale, così come la moltiplicazione dei templi romani non segnò l'apogeo di una grande civiltà, bensì la sua fine¹³².

Ovviamente laddove vacilla la cultura, vacilla l'identità, nella formazione della quale le arti rivestono un ruolo molto importante, specialmente quelle che utilizzano il corpo, come il teatro e la danza. Non deve apparire anomalo allora che proprio in queste discipline si siano manifestate in anticipo idee, intuizioni e comportamenti che a livello sociale risultavano ancora in gestazione e non definiti. Fino al XIX secolo danza e musica emergono come potenti simboli di identità per i gruppi etnici e nello scenario rivoluzionario per le arti del Novecento, il teatro e la danza

¹³⁰ Cfr. DI GIACOMO G., *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, in DI GIACOMO G. - MARCHETTI L. (a cura di), "Rivista di Estetica", n. 52, 2013, Torino, Rosenberg & Sellier, p. 238. Ricorderei anche i seguenti testi, eloquenti in materia, LIPOVETSKY G., *La cultura-mondo: risposta a una società disorientata*, tr. it. a cura di Jean Serroy, Milano, O barra O, 2010 (stampa 2009); ADORNO W. T. - HORKHEIMER M., *Dialettica dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966. Sul concetto di industria culturale, le trasformazioni apportate dalle nuove tecnologie (che hanno un ruolo centrale in tutto ciò) e sulla teorizzazione del post-moderno in filosofia si veda anche: LYOTARD J. F., *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, ed. Minuit, 1979; trad. It. Carlo Formenti, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981.

¹³¹ JUDT T., *L'età dell'oblio*, op. cit., p. 7.

¹³² Cfr. CLAIR J., *De la modernité conçue comme une religion*, in «L'Art contemporain et le Musée », Cahiers du Musée National d'art Moderne», Paris, 1989, p. 209.

divennero veri e propri “avamposti culturali”¹³³. Al corpo infatti si impongono una serie di comportamenti, discipline, connesse strettamente alla società e all’epoca in cui si vive, che rientrano in quelle che Foucault definisce come tecniche facenti parte della “fabbrica di cultura”¹³⁴. Marcel Mauss in un saggio del 1934 metteva in evidenza che non vi è società che non abbia bisogno di istruire il corpo degli individui e arriverà a parlare di montaggi “fisio-psico-sociologici”¹³⁵.

È indubbio quindi che la danza - che ha come fulcro il corpo - veda manifestarsi in essa molte problematiche e allo stesso tempo sia fra le arti una delle migliori a elaborare il concetto di comunità e individuo¹³⁶. Non a caso Confucio sosteneva che in base a come un popolo danzava si potesse dedurre in che “stato di salute” si trovasse la sua civiltà. Fin dall’antichità infatti la danza è stata vista come un elemento fondamentale per lo sviluppo di una società, come già sostenuto da Platone nelle *Leggi*. Questo ruolo così importante nel processo di civilizzazione è evidente. Pensiamo anche ai codici quattrocenteschi dove, fra gli elementi fondamentali per l’educazione di un principe, vi era necessariamente la danza. Ma anche, più tardi, questa linea di pensiero continua a sussistere basti riprendere le parole di Friedrich Nietzsche quando analizza come si impara a pensare e fa il

¹³³ CASINI ROPA E., *La cultura del corpo in Germania*, in ID.(a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 94.

¹³⁴ FOUCAULT M., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1965, tr. It. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1978; si veda anche sull’argomento GALIMBERTI U., *Il corpo*, (1983), Milano, Feltrinelli, 1998; ZAGATTI F., *Persone che danzano: spazi, tempi, modi per una danza di comunità*, Granarolo dell’Emilia, Mousike Progetti Educativi, 2012, pp. 16 e 40.

¹³⁵ MAUSS M., *Les techniques du corps*, in « Journal de Psychologie », n. 32 (3-4), 15 mars - 15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934; ristampato in ID., *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1936, citato in: VEROLI P., *Danzare le rovine. Corpi e visioni per il XXI secolo*, in BORRELLI D. - DI CORI P. (a cura di), *Rovine future. Contributi per ripensare il presente*, Milano, Lampi di stampa, 2010, p. 268; in questo articolo Patrizia Veroli analizza diversi tipi di corpi a seconda delle epoche e culture.

¹³⁶ Cfr. ZAGATTI F., *Pensare*, op. cit., p. 64. Per le numerose potenzialità del corpo danzante si veda: DI BERNARDI V., *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Roma, Bulzoni, 2012.

paragone con la danza: «La danza in tutte le sue forme, non può essere esclusa da una nobile educazione: danzare con i piedi, con le idee, con le parole, e devo aggiungere che bisogna saper danzare con la penna?¹³⁷».

Preponderante è l'utilizzo della danza anche nella religione e/o nella politica, non a caso è uno strumento potente nella creazione di soggetti nazionali (es. Cambogia, Haiti, Cina). Uno, fra i vari esempi che si potrebbero portare¹³⁸, eloquente sotto molti punti di vista, può essere l'episodio avvenuto nell'estate 2013 quando in Turchia ci sono stati una serie di scontri e ribellioni e per qualsiasi parola o leggerezza si poteva essere incriminati. In tale contesto dei gruppi etnici, per la precisione curdi, si sono messi a danzare; quale forma di protesta maggiore e meno attaccabile dunque? Questo è significativo del forte simbolo identitario (e secondo alcuni anche rivoluzionario) che incarna la danza. Ecco perché fra le motivazioni alla base dell'apertura del "museo - teatro vivente" Dora Stratou di Atene, c'era l'esigenza di dare spiegazioni sull'origine e l'identità del popolo Greco.

In Italia potremmo individuare qualcosa di simile nel revival, che si è avuto soprattutto dopo la seconda metà del Novecento, riguardante i balli popolari tipici come ad esempio la pizzica, che ha vissuto un gap generazionale che ne stava mettendo a rischio l'integrità. In questo modo si è posta attenzione all'importanza delle radici e della tradizione di un popolo, riscoprendo così la ricchezza di tale patrimonio. Tutto ciò, nel nostro presente, è connesso all'esigenza di avere un punto fermo, un approdo sicuro, in questo *mare magnum* della globalizzazione che ci fa

¹³⁷ NIETZSCHE F., *Il crepuscolo degli idoli*, (1888), Roma, Newton Compton, 2011, p. 1790.

¹³⁸ Gli esempi simili nel corso della storia e nelle varie aree geografiche sono tanti; pensiamo anche alla capoeira-che è catalogata come danza, ma in realtà è una lotta /combattimento praticata dagli africani - costretti a lavorare nei campi - grazie a questo escamotage della danza. Oppure al flamenco che nel suo linguaggio aveva assunto criptici elementi di protesta contro Franco, il quale infatti ostacolò questa danza, ma anche più recentemente ai *flash mob* fatti nelle banche spagnole contro la crisi che sta investendo l'Europa; o alla danza moderna che non penetrò in Italia a causa della dittatura fascista. Altro esempio può essere l'utilizzo della danza per esternare un disagio sociale, come può essere la tarantata nel Sud Italia (difatti, poiché questa esternazione era simbolo di vergogna, ne stava scomparendo la testimonianza).

sembrare estremamente liberi, solo perché ci permette di scegliere fra un ampio ventaglio di prigioni che ci propone.

Il marcare certe identità, recuperando le differenze, non per chiudersi, ma per avere una voce in più, spesso nasce da queste esigenze.

La libertà e la facilità di scambi culturali che caratterizzano la nostra epoca, del resto, non sono certo da demonizzare. Se correttamente gestite, possono portare a un forte arricchimento. Chiudersi a riccio nel proprio piccolo integralismo porterebbe solo a una sterilizzazione dell'identità. Riprendendo la metafora che utilizza Franco Cassano: «Una tradizione aperta è come un elastico, sembra un andare indietro, ma è solo un prendere la rincorsa, un rilanciare in un'orbita planetaria le voci di una terra, scoprendo che esse giungono più lontano delle deboli imitazioni di storie nate altrove»¹³⁹.

Lo stesso modo di danzare in ronda/cerchio, tipico di tanti balli è esemplificativo di quanto finora affermato: creare uno spazio comunitario, dove si è protetti, dove si intrecciano relazioni, dove si è sostenuti da una energia comune.

Dal momento che si è citato lo spazio comunitario, *communitas*, non posso non aprire una parentesi sulla danza di comunità¹⁴⁰. Essa ha un valore politico assai forte ed elemento costante, fra le varie sue funzioni, è che questa tipologia di danza è un mezzo di riappropriazione del proprio corpo, utile per superare le barriere sociali (età, genere, cultura, ecc.) e per creare nuova cultura.

È chiaro dunque quale forte valenza politica e identitaria rivesta la danza, la quale, per le sue caratteristiche di fluidità e immaterialità più di altre arti, può svolgere quel ruolo di stella polare di cui parlavo precedentemente, o forse, usando termini medici, di vaccino (o anche *pharmakon*), inoculando, nella società

¹³⁹ CASSANO F., *Danzare contro la solitudine*, in SANTORO V. - TORSELLO S. (a cura di), *Il ritmo meridiano*, op. cit., p. 18.

¹⁴⁰ In materia si veda: ZAGATTI F., *Persone che danzano: spazi, tempi, modi per una danza di comunità*, Granarolo dell'Emilia, Mousike Progetti Educativi, 2012. Specialmente all'inizio della seconda parte, il testo specifica quante sfumature e accezioni possa avere il termine "danze di comunità" (pp. 77 e ss.).

dell'immaterialità¹⁴¹, una immaterialità curatrice. Tuttavia nel secolo delle dicotomie questa caratteristica è sia punto di forza, che di svantaggio, poiché rende la danza fragile e molto predisposta a contaminazioni (o addirittura scomparire) a causa dei processi di globalizzazione e di trasformazione sociale¹⁴². A tale proposito spesso si notano le contrapposizioni di pensiero tra vecchie e nuove generazioni di danzatori di alcuni balli tradizionali, come il flamenco, dove i *bailaores* più conservatori non accettano di buon occhio fusioni, intromissioni di nuovi strumenti, di nuove ritmicità¹⁴³. È pur vero tuttavia che in mancanza di una corretta e profonda conoscenza dello stile a cui ci si avvicina queste fusioni scadono in con-fusioni, per riprendere le parole di Cristina Hoyos in risposta alla domanda sulle *fusions* (si veda l'intervista riportata in appendice A2). Come espresso dalla danzatrice bisogna sempre tenere bene a mente la "radice", ovvero l'origine.

Concludendo notiamo come il secolo che ha avuto più possibilità di archiviazione, documentazione e conoscenza è quello che, parimenti, ha messo più a rischio queste differenze caratterizzanti tanti "diversi modi di vivere", che sono essenziali per l'umanità così come lo è la biodiversità per la natura. Il pericolo è appunto quello di una omogeneizzazione che seppellisca i tesori culturali, ma questo sarebbe un grave errore come già sosteneva Salvatore Settis in *Battaglie senza eroi* a proposito dell'Europa e del processo di identificazione di una identità europea, la

¹⁴¹ Come infatti notava Guy Debord in *Società dello spettacolo*, la produzione, nelle società capitalistiche avanzate, è sempre più immateriale, così come anche il consumo. Vi è una progressiva smaterializzazione della società, tutta la nostra realtà è ormai virtuale (denaro/carte di credito, lettere/mail, rapporti sociali/social-network, ecc.), Cfr. DEBORD G., *La società*, op. cit., p. 57.

¹⁴² Cfr. D'ELIA G., *La tutela del patrimonio culturale immateriale*, in SANTORO V. - TORSELLO S. (a cura di), *Sui patrimoni immateriali del Salento e del Gargano: problemi e prospettive*, Roma, Squilibri, 2010, p. 14.

¹⁴³ Mi riferisco e alle contaminazioni arabe e all'uso ad esempio del violino o all'uso della bata de cola in modo innovativo, come afferma Matilde Coral nel suo libro: CORAL M. - ÁLVAREZ Á. - VALDÉS J., *Tratado de la bata de cola. Matilde Coral una vita de arte y de magisterio*, Madrid, Alianza editorial, 2003, p. 83.

quale invece deve concentrarsi sulle diversità e le differenze, nonché sulle relazioni fra i vari popoli¹⁴⁴.

In tutto ciò c'è anche una forte valenza politica, specie in Europa, dove le varie culture e identità si sono formate mediante processi di *osmosi* e di *interscambio*. Ciascuna di esse non va definita per “distinzione” dalle altre, ma piuttosto mediante l'analisi degli elementi che la compongono, molti dei quali sono presenti anche in altre culture. In altri termini si può dire che l'identità culturale sia scomponibile, perché risulta da un processo di interscambio, in cui ciascuna cultura “riceve” e “dà”¹⁴⁵.

Equilibri dunque estremamente fragili che ci rendono responsabili del processo di formazione della memoria, che si fonda sulla conservazione.

Questa premessa estetico filosofica ha permesso di comprendere quanti siano i problemi che si incontrano nell'affrontare un tema delicato come la conservazione della danza, ma allo stesso tempo quanto sia importante questo atto conservativo. Si sente pertanto l'esigenza di salvaguardare la cultura e creare una maggiore consapevolezza, soprattutto fra le generazioni più giovani, riguardo alla rilevanza del patrimonio culturale immateriale e delle problematiche che la sua protezione pone. Occorre infatti prendere coscienza del passaggio da un tempo fisso a un tempo in movimento. Se pensiamo ai beni culturali, la prima cosa che viene in mente è un monumento, un documento, qualcosa di stabile che noi piazziamo fuori dal tempo, per rappresentare il nostro tempo. Riprendendo le parole di Bernard Schiele «il patrimonio è uno sguardo orientato sul tempo e sullo spazio»¹⁴⁶. Ma il patrimonio culturale è costituito anche da tanti elementi immateriali e, se si vuole creare il futuro e gettare uno sguardo in avanti, si ha il dovere di tutelarlo perché, come affermava André Malraux in due diversi scritti in difesa della cultura: «L'uomo non

¹⁴⁴ Cfr. SETTIS S., *Battaglie senza eroi*, op. cit., p. 298.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 299.

¹⁴⁶ SCHIELE B., *Les trois temps du patrimoine*, in ID. (a cura di), *Patrimoines et identités*, Québec, Ed. Multimondes, Musée de la civilisation, 2002, p. 215. Cfr. altresì sull'argomento JEUDY H. P., *La machinerie patrimoniale*, Paris, Circè, 2008; JADE M., *Patrimoine immatériel: Perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*, Paris, l'Harmattan, 2006.

è sottomesso al suo patrimonio, è il suo patrimonio che gli è sottomesso [...].
L'*héritage* non si trasmette, si conquista»¹⁴⁷.

¹⁴⁷ « L'homme n'est pas soumis à son héritage qui lui est soumis [...]. L'héritage ne se transmet pas, il se conquiert» (trad. mia) MALRAUX A., *Sur l'héritage culturel*, op. cit., p. 1198, cfr. DIDI-HUBERMAN G., *L'Album de l'art à l'époque du "Musée imaginaire"*, Parigi, Editions Hazan, 2013, pp. 142-143.

II

Tutela giuridica del patrimonio culturale immateriale



Capitolo II – Tutela giuridica del patrimonio culturale immateriale

2.0 Tutela

L'importanza della presenza all'interno di questa ricerca di una sezione giuridica risiede sostanzialmente in due motivazioni: la prima è connessa al principio di legalità, che è un carattere essenziale dello Stato di diritto, secondo il quale ogni attività dei pubblici poteri deve trovare fondamento in una legge. Difatti se qualcosa non è riconosciuto giuridicamente è come se non esistesse: non a caso molte lotte vengono fatte affinché ciò avvenga.

La Costituzione vigente non contiene una formulazione espressa di questo principio, anche se ad esso si fa riferimento indiretto in diversi articoli; in particolare l'art. 23 della Costituzione stabilisce che «nessuna prestazione personale o patrimoniale può essere imposta se non in base a una legge».

Ritengo, alla luce di questa affermazione, estremamente importante il fatto che l'UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) abbia riconosciuto ufficialmente nel 2003 i beni culturali immateriali e questa è anche la seconda motivazione dell'inserimento qui di questa parte giuridica.

Nei beni culturali rientrano moltissime attività, tradizioni e espressioni culturali di vario genere, per questo nel paragrafo 2.1.2 si darà conto della problematica definizione stessa di bene culturale immateriale (tra cui la danza, alla quale verrà riservato un particolare spazio essendo l'oggetto del presente studio). Ovviamente, di contro, si crede fermamente che, anche qualora possa non esserci un riconoscimento giuridico per taluni beni, ciò non escluda la loro importanza e diritto di protezione, poiché, per riprendere le parole di Bruno Cavallo riguardo alla natura di bene culturale, questa sarebbe una qualità insita nella *res*: «detta qualità esiste indipendentemente da qualsivoglia valutazione giuridica, è cioè presente *naturaliter*

nel bene inteso come testimonianza materiale»¹⁴⁸. È naturale dunque dover indagare su che cosa sia questa “testimonianza”, e ciò ci permette di introdurre l’altro fondamentale tema insito in questo discorso, che è quello di Stato/Nazione. Una Nazione infatti, affinché possa costituirsi, necessita di elementi di identificazione nazionale quali la lingua, la cultura e le tradizioni (e questi sono beni culturali che testimoniano l’esistenza di una etnia).

Chiara ed estremamente significativa in tal senso è la frase iniziale del compendio dei Beni culturali di Fabrizio Lemme, dove afferma che: «Il diritto dei beni culturali nasce nel momento in cui un popolo, divenuto ‘nazione’ per aver acquistato consapevolezza della propria identità, delle proprie radici, sente la necessità di difenderne le testimonianze»¹⁴⁹.

Questa difesa del patrimonio si estrinseca essenzialmente, come vedremo più avanti, in una limitazione della proprietà privata. Infatti coesistono due interessi contrapposti, che sono quello del *dominus* di poter godere del bene culturale nella sua massima dilatazione economica e quello della collettività di fruire di quei beni che appartengono a privati, ma che costituiscono una testimonianza delle radici della cultura nazionale¹⁵⁰. Scaturisce dunque la connotazione economica del bene; non a caso la stessa definizione bene o patrimonio culturale ha un rimando in tal senso. E centrale risulta essere proprio il concetto di possesso, il quale, come vedremo, emergerà con forza anche in merito ad altre tematiche, come quella dell’immagine (che ha un rapporto antropologico di lunga durata con la questione del diritto civile, dello spazio pubblico, della rappresentazione politica, ma questo diritto oggi è

¹⁴⁸ CAVALLO B., *La nozione di bene culturale tra mito e realtà: rilettura critica della prima dichiarazione della Commissione Franceschini*, in *Scritti in onore di M.S. Giannini*, vol. II, Milano, Giuffrè, 1988, p. 113.

¹⁴⁹ LEMME F., *Compendio di diritto dei beni culturali*, Padova, CEDAM, 2013, p. 1.

A tal proposito ritengo interessante ricordare che alcuni Paesi, come la Bolivia, l’Ecuador e la Malesia, hanno espressamente previsto nelle loro costituzioni fra i doveri dei cittadini per la salvaguardia della propria identità, quello di imparare e trasmettere le danze della propria cultura.

¹⁵⁰ LEMME F., *Compendio*, op. cit., p. 2.

divenuto sempre di più una questione di proprietà privata¹⁵¹), del diritto d'autore o della conservazione, nonché nell'analisi dei nostri tempi moderni dove vi è una «classe dominante fatta di specialisti del possesso delle cose che sono pertanto loro stessi una proprietà delle cose»¹⁵².

Appare sicuramente anomalo applicare una connotazione economica alla cultura, poiché essa sfugge, per sua natura, a una valutazione in tal senso, ma se solo pensiamo alla denominazione e alle differenze fra i vari Stati si nota come si parli di bene, di patrimonio, definizioni strettamente connesse al possesso e all'economia¹⁵³.

Interessante anche come nel mondo anglosassone ad esempio, prima che entrasse in vigore il termine *heritage*, si usava quello di *property* (intesi come beni)¹⁵⁴.

La nozione di bene culturale collettivo, che traspone il lessico legale ed economico in campo morale, appare equivoca, anche in riferimento al pensiero di Marx ed Engels su ciò che loro chiamano ideologia, poiché sarebbe come un

¹⁵¹ DIDI-HUBERMAN G., *Peuples exposés*, op. cit., pp. 15-16.

¹⁵² DEBORD G., *La società*, op. cit., p. 136; il tema del possesso legato al potere si ritrova anche in Paul Virilio, quando introduce il concetto di *dromologia*, importante, secondo lui, quando si considera lo strutturarsi della società in relazione alla guerra, «Chi controlla il territorio lo possiede. Il possesso del territorio non riguarda principalmente le leggi ed i contratti, ma prima di tutto riguarda la gestione del movimento e della circolazione» <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=132>; Articles: a089; Date Published: 10/18/2000; www.ctheory.net/articles.aspx?id=132; Arthur and Marilouise Kroker, Editors. In generale sulla questione del possesso e la sua influenza sull'essere si veda: FROMM E., *Avere o essere ?*, Milano, Mondadori, 2002.

¹⁵³ Molte discussioni riguardo al valore economico emersero durante la XXXIII sessione dell'UNESCO a Parigi, quando fu emanata la *Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali*. L'UNESCO è infatti «convinta che le attività, i beni e i servizi culturali abbiano una duplice natura, economica e culturale, in quanto portatori di identità, di valori e di senso, e non debbano pertanto essere trattati come dotati esclusivamente di valore commerciale», D'ELIA G., *La tutela del patrimonio culturale immateriale*, in SANTORO V. - TORSELLO S. (a cura di), *Sui patrimoni*, op. cit., pp. 14-15.

¹⁵⁴ Per il concetto e l'evoluzione del termine *heritage* si veda: DESVALÉES A. - MAIRESSE F. (a cura di), *Key Concepts of Museology*, Armand Colin, ICOFOM, 2010, p. 39.

prodotto di un contesto socioeconomico finalizzato a servire speciali interessi. Come sottolineato da Stanislas Spero Adotevi «The internationalisation of the concept of heritage is [...] not only false, but dangerous in so far as one imposes a whole set of knowledge and prejudices whose criteria are the expression of values built on aesthetic, moral, and cultural received ideas, in short an ideology of a caste in a society whose structures are not compatible with those of the third world in general and Africa in particular»¹⁵⁵. Ciò è ancora più equivoco perché coesiste con la natura privata della proprietà economica e sembra servire come mezzo di consolazione per la privazione¹⁵⁶.

Il problema del possesso, oltre che in un discorso economico, ritorna anche in altre questioni, come ad esempio il diritto d'autore, che sarà analizzato più avanti e che ci permetterà anche di riflettere sull'importanza di possedere l'originale, nonché in tema di restauro, infatti Adorno nella *Teoria estetica*, nel parlare della caducità e quindi conservazione delle opere d'arte, afferma che: «l'idea della durata delle opere è modellata su categorie di possesso»¹⁵⁷. Per quest'ultimo aspetto del restauro, delicata è la problematica dell'arte contemporanea e della sua conservazione, poiché potrebbe essere interpellato l'autore che è il creatore, quindi il possessore, anche se poi vedremo che il discorso si fa molto più complesso. Diffondo un po' di questa ombra del dubbio per far comprendere quanto sia complesso l'argomento sotto molteplici punti di vista.

La questione del possesso è centrale ancor di più quando si parla di beni immateriali; nelle tradizioni, soprattutto quando queste prendono la strada del mutamento, dell'evoluzione, chi ha il diritto di cambiarle? Spesso i ruoli vengono tramandati di padre in figlio con un vero e proprio sentore di possesso, di "diritto di successione", nel quale a volte è richiesta anche una "purezza di razza" (in certe feste tradizionali alcuni ruoli non possono essere rivestiti se non da persone che da

¹⁵⁵ ADOTEVI S., *Le musée dans les systemes educatifs et culturels contemporains*, in "Actes de la neuvième conférence générale de l'ICOM", Grenoble, 1971, p. 23.

¹⁵⁶ DESVALÉES A. - MAIRESSE F. (a cura di), *Key Concepts*, op. cit., p. 42.

¹⁵⁷ ADORNO T. W., *Teoria estetica*, op. cit., p. 298.

un certo numero di generazioni sono di quel Paese...per es. i cavalieri del palio a Sin in Croazia); e tutto ciò non è forse una problematica legata al concetto di possesso?

I beni culturali costituiscono una ricchezza, sia nel senso materiale che in quello metaforico, nonostante alcuni politici sostengano che “la cultura non si mangia”...

Il loro valore va al di là delle valutazioni monetarie, assurgono infatti anche alla funzione di totem, elementi aggreganti di intere etnie, cui viene attribuito addirittura un valore sacrale o rituale. Non a caso simili giustificazioni furono adottate dal ministro della cultura greca per riavere i fregi del Partenone¹⁵⁸. Ne discende che le norme positive che riguardano i beni culturali sono sempre espressione di un sentire comune nel rapporto profondo che esiste in ogni ambiente sociale fra i beni culturali e la realtà umana¹⁵⁹.

Non si dimentichi poi la notevole *funzione civile* che assume il patrimonio culturale, poiché, come afferma Salvatore Settis in *Italia spa*¹⁶⁰, i cittadini sono gli eredi e i proprietari del patrimonio culturale, tanto nel suo valore monetario quanto nel suo valore simbolico e metaforico, come incarnazione dello Stato e della sua memoria storica, come segno di appartenenza, come figura della cittadinanza e dell'identità del Paese.

¹⁵⁸ ASSINI N. - FRANCALACCI P. (a cura di), *Manuale dei beni culturali*, Padova, CEDAM, 2000, p. 4.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 3.

¹⁶⁰ SETTIS S., *Italia s.p.a. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino, Einaudi, 2002, p. 24.

2.1 La legislazione dei beni culturali in Italia: inquadramento storico dalla costituzione della Repubblica a oggi

In Italia il settore più antico e definito della politica dei beni culturali consiste nella tutela, ossia in un'attività che mira a salvaguardare i beni culturali da ogni minaccia alla loro integrità¹⁶¹. Essa si estrinseca innanzitutto nell'individuazione dei beni al fine di conservarli e proteggerli¹⁶², difatti le misure predisposte sono, in linea di principio, strumenti puramente difensivi¹⁶³, che mirano principalmente a una limitazione del possesso di un singolo a favore della fruibilità per tutti.

In questa sezione ci occupiamo di diritto principalmente per una questione di tutela, per poi approfondire come sia delicato e complesso l'argomento allorquando ci si relazioni con le questioni riguardanti l'immateriale.

Tuttavia, non essendo questo il luogo per affrontare una "storia della Tutela", ci si focalizzerà sulle leggi varate dopo l'istituzione della Repubblica Italiana, in modo da concentrarci sulle questioni odierne e specialmente sulla tematica dell'immateriale. Si è consapevoli, nondimeno, che leggi fondamentali in materia,

¹⁶¹ BOBBIO L. (a cura di), *Le politiche dei beni culturali in Europa*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 152-153. Per la nascita della legislazione dei beni culturali in Italia si veda anche LEMME F., *Compendio*, op. cit. e COSÌ D., *Diritto dei beni e delle attività culturali*, Roma, Aracne, 2008.

¹⁶² Si veda il DECRETO LEGISLATIVO 22 gennaio 2004, n. 42 recante il "Codice dei beni culturali e del paesaggio" ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137, (Gazzetta Ufficiale 24 febbraio 2004, n. 45) art.3 c.b.c.: Art. 3. del decreto legislativo del 2004 è intitolato "Tutela del patrimonio culturale" e così dispone ai punti 1 e 2:

"1. La tutela consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette, sulla base di un'adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio culturale ed a garantirne la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione.

2. L'esercizio delle funzioni di tutela si esplica anche attraverso provvedimenti volti a conformare e regolare diritti e comportamenti inerenti al patrimonio culturale".

¹⁶³ BOBBIO L. (a cura di), *Le politiche dei beni*, op. cit., p. 32.

nello Stato postunitario, furono soprattutto la legge Rosadi del 1909 e la legge Bottai del 1939 che, di fatto, rimase in vigore fino al 1999¹⁶⁴.

Il primo passo giuridico della Repubblica Italiana a riguardo fu l'inserimento nella Costituzione di un articolo dedicato alla funzione pubblica di tutela del patrimonio culturale e ambientale. L'art. 9 (commi 1 e 2) afferma infatti che «*la Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione*».

La normativa fondamentale in materia continuava dunque a essere la legge Bottai, che invano si tentò di rinnovare negli anni Sessanta, prima con la Commissione Franceschini (1963), poi con la Commissione Papaldo (1968), ma il lavoro di queste commissioni parlamentari rimase inascoltato dagli organi politici del tempo.

Negli anni Settanta si hanno nuove azioni tese a supportare il settore, giungendo così all'istituzione, con la legge 5 del 29 gennaio 1975 (legge Spadolini), del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, le cui funzioni di tutela del patrimonio erano assolute in precedenza dal Ministero della Pubblica Istruzione.

Nel 1998, con il d. lg. 369 del 20 ottobre, il ministero è oggetto di una riorganizzazione e prende il nome di Ministero per i Beni e le Attività Culturali, e con il d. lgs. N.368/98 vengono devolute ad esso anche le attribuzioni del precedente "Ministero per i beni culturali e ambientali" e quelle su spettacolo, sport e impianti sportivi, che precedentemente spettavano alla Presidenza del Consiglio dei Ministri.

Tutta la legislazione dei beni culturali viene poi riordinata con il testo unico di legge d. lg. 490/1999. Successivamente, la legge costituzionale 3/2001, andando a modificare il titolo V della Costituzione, apporta dei cambiamenti anche per i beni culturali e, nello specifico, al tema della tutela. Si afferma infatti il principio che è

¹⁶⁴ Si veda in materia: CAZZATO V. (a cura di), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Istituto Poligrafico della Zecca dello Stato, 2001. Inoltre si ricordano le leggi sul diritto d'autore 633/41 e la legge urbanistica del 1942, che influenzarono, seppur dall'esterno, la disciplina dei beni culturali.

compito dello Stato la tutela, mentre sono di pertinenza delle Regioni e degli altri Enti locali le funzioni di valorizzazione¹⁶⁵.

Alla luce di questo evento, per armonizzare la legislazione dei beni culturali alle modifiche costituzionali, il Parlamento ha dato delega al Governo, con l'art. 10 della legge n. 137 del 6 luglio 2002, di emanare un nuovo Codice dei Beni Culturali, approvato poi dal Consiglio dei Ministri il 16 gennaio 2004 ed entrato in vigore il 1° maggio 2004 (e successivamente modificato dai Decreti Legislativi 156/2006, 157/2006, 62/2008 e 63/2008).

All'art. 1 di suddetto codice, nella sezione rubricata "Principi", sono espresse le finalità della legge:

1. In attuazione dell'articolo 9 della Costituzione, la Repubblica tutela e valorizza il patrimonio culturale in coerenza con le attribuzioni di cui all'articolo 117 della Costituzione e secondo le disposizioni del presente codice.

2. La tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale concorrono a preservare la memoria della comunità nazionale e del suo territorio e a promuovere lo sviluppo della cultura.

3. Lo Stato, le regioni, le città metropolitane, le province e i comuni assicurano e sostengono la conservazione del patrimonio culturale e ne favoriscono la pubblica fruizione e la valorizzazione.

4. Gli altri soggetti pubblici, nello svolgimento della loro attività, assicurano la conservazione e la pubblica fruizione del loro patrimonio culturale.

5. I privati proprietari, possessori o detentori di beni appartenenti al patrimonio culturale, ivi compresi gli enti ecclesiastici civilmente riconosciuti, sono tenuti a garantirne la conservazione (1).

¹⁶⁵ Si ricorda poi che nella materia "Governo del territorio" di cui al comma 3 dell'art. 117 Cost., le Regioni, secondo la nota sentenza 232/2005 della Corte Costituzionale, possono prevedere misure di "tutela non sostitutive di quelle statali, bensì diverse ed aggiuntive", con ciò permettendo loro di ampliare il proprio raggio di tutela nei confronti delle peculiarità locali.

6. *Le attività concernenti la conservazione, la fruizione e la valorizzazione del patrimonio culturale indicate ai commi 3, 4 e 5 sono svolte in conformità alla normativa di tutela.*

(1) *Comma modificato dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 62.*

Come si può notare, un forte accento è posto sulla differente competenza a seconda che si parli di tutela, valorizzazione e conservazione.

Per quanto riguarda poi nello specifico la materia della tutela dei beni culturali immateriali, secondo il combinato disposto degli artt. 7/bis D. Lgs. n. 42/2004 e 117.3 Cost., è materia concorrente e si muove nell'ottica della leale collaborazione tra Stato e Regioni.

In tale contesto l'attenzione è incentrata principalmente sulla tutela, che consiste, come precisato all'art. 3, *nell'esercizio della funzione e nella disciplina delle attività dirette, sulla base di una adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio culturale e garantire la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione.*

Da ciò emerge come l'azione propedeutica, al fine di espletare le suddette funzioni, sia proprio quella dell'individuazione dei beni.

Fin dall'antichità, non a caso, le esigenze di tutela erano affiancate a iniziative di censimento. Già nel tardo Medioevo si inventariavano i tesori custoditi nelle chiese, nel Rinascimento i pontefici insistevano sulla compilazione di elenchi di materiali mobili, per arginare la dispersione di antichità e per controllare i passaggi di proprietà di statue e dipinti. Nel 1820, con l'editto del cardinal Pacca nello Stato Pontificio, la registrazione scritta dei beni diviene obbligatoria. Nella Legge Bottai del 1939 si invocava la necessità di "elenchi descrittivi" per i beni pubblici e privati, da aggiornarsi sistematicamente, poiché lo si riteneva essere un mezzo agevole di verifica del patrimonio esistente, da utilizzare a fini amministrativi¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Per la storia e altre informazioni sul catalogo cfr. ROTUNDO F., *Gli organi periferici. Le soprintendenze ai beni storico artistici, architettonici e ambientali e l'attività di catalogazione*, in ASSINI N.-FRANCALACCI P. (a cura di), *Manuale*, op. cit., pp. 241-261.

Dunque di supporto alla tutela vi è il catalogo, in quanto non si può tutelare ciò che non si conosce, e oltre alle finalità di carattere conoscitivo vi sono anche quelle scientifiche e documentali per qualsiasi intervento attivo sul patrimonio culturale¹⁶⁷.

Tale processo di catalogazione ha ricevuto un notevole impulso nel 1969 con l'istituzione di un apparato specializzato nell'ambito dell'amministrazione statale, ossia l'ICCD (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione)¹⁶⁸.

Per ciò che concerne nello specifico i beni immateriali, l'ICCD se ne occupa nel 1978 nell'ambito del riconoscimento dei beni "folklorici", per catalogare i quali viene creata un'apposita scheda denominata FK.

Alla fine degli anni Novanta, alla luce di un mutato quadro normativo e istituzionale, l'ICCD, su iniziativa della Regione Lazio, istituisce una commissione Stato-Regioni per la progettazione di una nuova scheda di catalogazione dei beni demoetnoantropologici (DEA) immateriali. Nasce così la scheda BDI, di cui viene pubblicata la normativa nel 2002 e nel 2006, con diversi esempi e saggi introduttivi (sistema informativo centrale SIGEC e sistemi informativi locali delle regioni)¹⁶⁹.

Essa è stata progettata in modo del tutto nuovo, secondo un'accezione fortemente estensiva e articolata di bene immateriale. Si tratta di un tracciato unico e dunque necessariamente duttile, in grado di consentire la registrazione di una notevole quantità di dati che riguardano beni fra loro anche molto differenziati, molti dei quali sono anche fonti orali. Prevede una duplice modalità alternativa di redazione: archivio o terreno, applicandosi tanto a beni rilevati contestualmente sul

¹⁶⁷ BOBBIO L., *Le politiche*, op. cit., p. 170; si sottolinea inoltre come uno degli strumenti di salvaguardia individuati dall'UNESCO per i beni immateriali è proprio il modello "inventario", che consiste nella catalogazione di tutti i beni immateriali senza ulteriori "selezioni per qualità".

¹⁶⁸ Nel 2001 lo Stato, le Regioni e le province autonome hanno siglato l'Accordo tra il ministero per i Beni e le Attività culturali e le Regioni per la catalogazione dei beni culturali e ambientali, che stabilisce una serie di obiettivi comuni in materia, prevedendo, fra l'altro, l'unificazione delle metodologie di catalogazione.

¹⁶⁹ TUCCI R. – SIMEONI P. E. (a cura di), *Strutturazione dei dati delle schede di catalogo, BDI beni demoetnoantropologici immateriali*, II, Roma, ICCD, 2006; TUCCI R., *La scheda BDI per i Beni demoetnoantropologici immateriali*, in STANZANI A.- ORSI O.- GIUDICI C. (a cura di), *Lo spazio il tempo le opere. Il catalogo del patrimonio culturale*, Milano, Silvana Editoriale, 2001, pp. 576-577.

terreno, quanto a beni già rilevati, fissati in supporti audio-visivi e conservati in archivi e centri di ricerca. Per una stabile restituzione e fruizione del bene, la schedatura sul terreno prevede obbligatoriamente la realizzazione di un corredo audio-visivo: sei paragrafi del tracciato sono dedicati alla descrizione dei documenti audio-visivi primari allegati e di eventuali altri documenti audio-visivi integrativi. Naturalmente la scheda BDI non sostituisce la scheda d'archivio: è un'altra forma di catalogazione, applicata a beni e non a documenti e per la sua compilazione è necessario che vi sia già stato un precedente ordinamento dei dati raccolti¹⁷⁰.

Si nota in tal modo un'apertura di questa categoria di beni, anche se solo relativamente a ciò che rientra nel folklore, l'interesse per il quale era particolarmente vivo negli anni '70, quando tra l'altro venne coniato da A. Mario Cirese l'acronimo DEA per riunificare i tre ambiti disciplinari demologia, etnologia e antropologia.

Tuttavia sul piano legislativo non seguiranno iniziative concrete e questi beni DEA giaceranno in proposte di legge che rimarranno tali, come la proposta di legge n. 3252 del 1982 sulla cui linea si muove il disegno di legge n.1974 del 1984, dove per la prima volta si introduce il bene musicale e viene riconsiderato il bene audiovisivo.

¹⁷⁰http://www.ilmondodegliarchivi.org/detail/articleid/775/parentchannel/86/title/Fonti_orali_e_beni_culturali_demoetnoantropologici_immateriali_la_catalogazione_mediante_la_scheda_BDI_dell_I_CCD_Seminario_Fonti_orali_Esperienze_di_conservazione_integrazione_trattamento_Geno_va_____ottobre_____.html

2.1.1 Definizione di bene culturale

Nel precedente capitolo sono stati introdotti due concetti, quello di bene culturale e quello di bene culturale immateriale, che necessitano di un approfondimento per capire l'ambito di applicazione di codeste disposizioni, sia in ambito Nazionale, che in quello internazionale¹⁷¹.

L'espressione "bene culturale" fu introdotta per la prima volta nel lessico politico-giuridico dalla convenzione internazionale dell'Aja del 14 maggio 1954¹⁷².

In Italia tale enunciazione compare in un testo ufficiale solo nel 1964, quando la commissione di studio Franceschini ha dato una definizione di "beni culturali" valida ancora oggi: *beni culturali come testimonianza materiale avente valore di civiltà*. Testimonianza, dunque, di civiltà, storia e cultura, opere artistiche prodotte dall'uomo che, in forza di un valore artistico riconosciuto, appartengono alla cultura e alla collettività, rappresentano una traccia storica e un mezzo di educazione estetica e sono per questo oggetto di valorizzazione e di tutela.

Vi è perciò il passaggio, come metro di riconoscimento della categoria, da un criterio estetico a uno storico¹⁷³ e ciò costituisce espressione di «un mutamento di indole non meramente lessicale, individuando un diverso oggetto di tutela ed

¹⁷¹ Tale questione si presentò fortemente con la creazione del mercato unico europeo, quando si rischiarono conseguenze paradossali a seguito dell'abolizione dei controlli alle frontiere. Per questo motivo nel 1987 veniva varato l'Atto unico europeo per regolare la disciplina riguardante i beni culturali a livello comunitario. Un aspetto interessante della questione è che la Commissione europea individua, per la prima volta, una nozione comune di patrimonio culturale a livello europeo, seppur limitatamente al problema della circolazione, CASSESE S., *I beni culturali da Bottai a Spadolini*, in GIUFFRIDA R. (a cura di), *Antologia di scritti archivistici*, a cura di R. Giuffrida, Roma, Ministero per beni culturali e ambientali, 1985, pp. 62-64.

¹⁷² L'attuale fondamento della protezione dei beni culturali risiede proprio in questo strumento di diritto internazionale, il quale fu accompagnato da un Regolamento e da un Protocollo Aggiuntivo (I Protocollo), al quale ha fatto seguito un ulteriore Protocollo Aggiuntivo (II Protocollo) del 26 marzo 1999.

¹⁷³ AINIS M. - FIORILLO M., *I beni culturali e ambientali*, in CASSESE S. (a cura di), *Trattato di diritto amministrativo. Dir. Amm. speciale*, Giuffrè, vol. II, Milano, 2003, pp. 1053 e ss.

assegnando alla tutela un diverso ruolo: non più la cosa in sé si rivela meritevole di tutela, ma la testimonianza di civiltà radicata in profili materiali o immateriali della cosa stessa»¹⁷⁴.

La medesima terminologia viene ripresa e “ampliata” - cassando il termine “materiale” nella definizione di *testimonianza avente valore di civiltà* - nel decreto legislativo n.112 del 1998 (in attuazione della legge n.59 del 1997, detta "legge Bassanini"), al capo V, intitolato "Beni e attività culturali", dove, per la prima volta, viene data una precisa definizione dei beni culturali (art.148 "Definizioni", comma 1, lettera a): «*quelli che compongono il patrimonio storico, artistico, monumentale, demoetnoantropologico, archeologico, archivistico e librario e gli altri che costituiscono testimonianza avente valore di civiltà*». Nel medesimo articolo di legge vengono inoltre definiti i termini di "beni ambientali", "tutela", "gestione", "valorizzazione" e "attività culturali".

L'art. 4 del Testo Unico del 1999 recepisce la categoria aperta dei beni culturali (“altri”) e prevede nuove categorie di beni culturali «individuati dalla legge come beni culturali in quanto testimonianza avente valore di civiltà ».

Successivamente questa formulazione ha subito ulteriori modifiche, pertanto la terminologia e la scansione delle disposizioni normative adottate dal Codice dei beni culturali rappresentano una istanza di *reductio ad unitatem* di diversificate nomenclature.

Il decreto del 2004 all'art. 2, intitolato “Patrimonio culturale” così dispone:

1. *Il patrimonio culturale è costituito dai beni culturali e dai beni paesaggistici.*

2. *Sono beni culturali le cose immobili e mobili che, ai sensi degli articoli 10 e 11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico,*

¹⁷⁴Citato in VAIANO D.- CROSETTI A., *Beni culturali e paesaggistici*, Torino, Giappichelli, 2011, p. 28, da STELLA RICHTER P. - SCOTTI E., *Lo statuto dei beni culturali tra conservazione e valorizzazione*, in CATELANI A. - CATTANEO S. (a cura di), *I beni e le attività culturali*, in *Trattato di diritto amministrativo*, diretto da G. Santaniello, vol. XXXIII, Padova, 2002.

archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà. [...]

Da ciò emerge, a seguito del rimando agli artt. 10 e 11 - in riferimento ai soli beni culturali e sottacendo in tal contesto i beni paesaggistici - la distinzione in due categorie: 1) beni appartenenti allo Stato, a enti pubblici o a persone giuridiche private senza scopo di lucro (quali associazioni riconosciute o fondazioni): se presentano interesse storico, artistico, archeologico ed etnoantropologico, sono sempre beni culturali; 2) beni appartenenti a privati: se presentano interesse storico, artistico, archeologico ed etnoantropologico e vengono dichiarati di interesse culturale, sono beni culturali¹⁷⁵.

La centralità della distinzione fra le categorie di beni culturali risiede dunque nella loro appartenenza soggettiva e si manifesta soprattutto nelle modalità di assoggettamento al regime di tutela e per il diverso “livello di interesse” che viene richiesto dall’ordinamento per la loro concreta ed effettiva qualificazione quali beni culturali¹⁷⁶.

Vi è poi un elenco di cose fatte oggetto di tutela come specificato ai suddetti artt. 10-11¹⁷⁷. Tuttavia definendo “cose” i beni culturali si escludono tutti i beni immateriali, oggetto invece di attenzione da parte dell’UNESCO che, nel 2003, ha ratificato a Parigi una convenzione per la loro salvaguardia.

Non è di certo recente il problema di “cosa” ricomprendere nella definizione di beni culturali, locuzione che già permetteva una più ampia possibilità di intervento pubblico¹⁷⁸, ma che comportava comunque una “chiusura” del patrimonio culturale a quei soli aspetti che Bronislaw Malinowski chiamava cultura in senso materiale¹⁷⁹.

¹⁷⁵ LEMME G., *Appunti di diritto ed economia della cultura*, Roma, ed. Colombo, 2011, p. 38.

¹⁷⁶ VAIANO D. - CROSETTI A., *Beni culturali*, op. cit., p. 30.

¹⁷⁷ Cfr. *ivi*, p. 39.

¹⁷⁸ CASSESE S., *I beni culturali*, op. cit., p. 175.

¹⁷⁹ MALINOWSKI B., s. v. *Culture*, in *Encyclopaedia of the social sciences*, vol. IV, New York, 1931, pp. 621-645, [tr. it. in ROSSI P. (a cura di), *Il concetto di cultura*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 131-

Le discussioni svoltesi negli anni '30 e '50 del Novecento, ma ancor prima nel 1871, sollevano la problematica che della cultura facciano parte anche il folklore e tutte le sue componenti¹⁸⁰.

Quando si esce dall'ambito della cultura materiale e si perviene a quello che Malinowski denomina nel 1931 "ambiente secondario", sorgono le maggiori difficoltà per il giurista, poiché oggetto della tutela non è un bene avente materialità¹⁸¹.

Le questioni che si pongono sono diverse: la più generica è quella di ampliare l'area del patrimonio culturale protetto dalla legge e cambiare le modalità di protezione a seconda che si tratti di bene culturale cosa o di bene culturale attività¹⁸², da ciò consegue l'importanza del concetto stesso di cultura e di quali siano i criteri per definire cosa è arte o una testimonianza avente valore di civiltà¹⁸³.

Questi problemi risultano in particolare quando si parla di patrimonio demoetnoantropologico¹⁸⁴, la cui accezione è più larga di quella di patrimonio artistico, che invece è legata alla sola cultura di élite. Determinare un bene DEA non è dunque cosa semplice, poiché frequente è la confusione con il concetto di cultura; fondamentalmente è il contesto che differenzia l'opera d'arte dal bene DEA. Un oggetto folklorico infatti non ha alcuna aura che lo rende unico, la differenza con l'oggetto d'arte sta nel significato d'uso, nelle relazioni, nel senso che una comunità in un determinato momento e/o luogo ha dato a quell'oggetto. La norma estetica

192]. Si veda anche sul differente concetto di cultura: LEMME G., *Appunti di diritto*, op. cit., pp. 19-22, 58-64.

¹⁸⁰ CASSESE S., *I beni culturali*, op. cit., p. 175.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² *Ivi*, p. 179.

¹⁸³ Per il concetto di cultura si veda: LEMME G., *Appunti di diritto*, op. cit., p. 64; per il problema di cosa definire arte cfr. *ivi*, p. 32.

¹⁸⁴ L'acronimo DEA fu coniato negli anni '70 da Mario Cirese per raggruppare questi tre ambiti disciplinari, cfr. CIRESE A. M., *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo, 1973. Beni "demoetnoantropologici" (musiche, canti, tradizioni, linguaggi, costumi, siti, ecc.) sono spesso privi del connotato della materialità.

risulta subordinata a norme extraestetiche, per questo il museo etnografico è didattico per sua natura: un'esposizione di oggetti da sola non basta¹⁸⁵.

Due elementi sicuramente possono esser d'aiuto nell'individuazione dei beni che debbono essere tutelati: il tempo e la rappresentatività. È infatti per effetto dello scorrere del tempo che una "cosa" o una tradizione può essere ritenuta bene culturale¹⁸⁶, tuttavia essa deve essere anche rappresentativa di un momento di civiltà umana per essere considerata meritevole di tutela¹⁸⁷.

Ovviamente, con la globalizzazione, definire il patrimonio culturale demoetnoantropologico è ancora più difficile e spesso il concetto di patrimonio si confonde con quello di cultura e risulta essere estremamente soggettivo decidere ogni volta cosa è bene e cosa non lo è¹⁸⁸, ma di conseguenza anche più necessario per evitare che tali omogeneizzazioni cancellino la pluralità di voci che formano il coro facendo invece sentire chi è in grado di avere una voce più forte (i Paesi economicamente più forti) e coprire le altre.

Sussiste tuttavia un margine di discrezionalità nell'individuazione di tali tipi di beni, come si può notare dagli esiti di alcune sentenze riguardo a delle attività cui era stata estesa la tutela pur non essendo materialmente compenstrate in una *res* suscettibile di divenire idoneo oggetto del regime vincolistico. Queste attività rivestono valore culturale in quanto anch'esse testimonianza aventi valore di civiltà¹⁸⁹, ma il problema è che si estendeva il diritto dal contenuto al contenitore e viceversa. In proposito cito, a titolo di esempio, alcune sentenze per comprendere la difficoltà e le sfumature di applicabilità della norma: es. per la fiaschetteria Beltrame di Roma il cui vincolo fu ritenuto legittimo dalla decisione del Cons. Stato sez. VI,

¹⁸⁵ ASSINI N., *Manuale*, op. cit., pp. 191-193.

¹⁸⁶ Interessante la riflessione sul tempo che fa Henri-Pierre Jeudy. Egli afferma che sia che si tratti di "beni di famiglia" o "beni comuni", noi li piazziamo "fuori del tempo" e, nello stesso tempo, diamo loro la funzione di rappresentare il tempo, cfr. JEUDY H. P., *La machinerie patrimoniale*, op. cit.; cfr. JADÉ M., *Patrimoine immatériel*, op. cit., p. 51.

¹⁸⁷ LEMME F., *Compendio*, op. cit., p. 15.

¹⁸⁸ ASSINI N., *Manuale*, op. cit., p. 207.

¹⁸⁹ CROSETTI A. – VAIANO D., *Beni culturali*, op. cit., p. 37.

10 ottobre 1983, n. 723, mentre venne ritenuto illegittimo il vincolo per la libreria Croce (Cons. Stato, Sez. VI, 5 maggio 1986, n.359)¹⁹⁰.

In quest'ultima sentenza emerge l'identificazione della tutela di un bene culturale nella *res corporales* e non nel bene immateriale rappresentato nell'interesse, ossia dal valore che la singola cosa ha per il soggetto¹⁹¹. Alla base di questa differenziazione c'è una profonda discussione sull'immaterialità dello stesso bene culturale.

Secondo la tesi del giurista Massimo Severo Giannini infatti, il bene culturale sarebbe caratterizzato dall'assenza del requisito della corporalità e si potrebbe assimilare a un bene immateriale. La teoria si fonda sulla differenza tra “cosa” e “bene in senso giuridico”¹⁹², da ciò discenderebbe che la finalità della tutela pubblica risiede nella fruizione universale della “cosa”, che si identificherebbe con la nozione di bene culturale. Questa impostazione però sarebbe adatta solo ad alcuni beni culturali, quelli che rientrano fra le c.d. opere dell'ingegno, poiché tutti gli altri

¹⁹⁰ Oltre al caso della Fiaschetteria Beltramme, Cons. Stato, sez. VI, 10 ottobre 1983, n. 723, in *Cons. Stato*, 1983, 1, p. 1074 e della Libreria Croce, Cons. Stato, sez. VI, 5 maggio 1986, pag. 359, in *Riv. Giur. Ed.* 1986, 1, p. 585; cito a titolo di esempio: l'Antica farmacia di Piazza del Campo di Siena, Cons. Stato, sez. VI, 18 ottobre 1993, n. 741, in *Riv. Giur. Ed.*, 1994, 1, p. 133; la Libreria del Teatro di Reggio Emilia, Cons. Stato, sez. VI, 23 marzo 1998, n. 358, in *Cons. Stato*, 1998, II, p. 454; il Caffè Genovese di Cagliari, Cons. Stato, sez. VI, 28 novembre 1992, n. 964, in *Cons. Stato*, 1992, p. 1725.

¹⁹¹ ASSINI N., *Manuale*, op. cit., p. 48.

¹⁹² Massimo Severo Giannini nel differenziare il concetto di “cosa” da quello di “bene in senso giuridico”, sottolinea come il primo elemento sia dotato di materialità valutabile economicamente, mentre il secondo sia da intendere come un bene immateriale, testimonianza avente valore di civiltà, inerente a una o più entità materiali, ma da queste giuridicamente distinto, in quanto riferito a utilità o valori ritenuti degni di essere tutelati dall'Ordinamento, cfr. GIANNINI M.S., *I beni culturali*, in *Riv. Trim. Dir. Pubbl.*, 1976; si veda anche su tale tematica MORBIDELLI G., *Il valore immateriale dei beni culturali*, in *I beni immateriali tra regole privatistiche e pubblicistiche* - Atti Convegno Assisi (25-27 ottobre 2012) pubblicati nella rivista quadrimestrale on line “Aedon”, n. 1, 2014. Ciò ci rimanda a quanto precedentemente espresso circa il concetto di possesso e di valutazione economica dei beni culturali. Cfr. D'ELIA G., *La tutela del patrimonio cultural immateriale*, in SANTORO V. - TORSELLO S. (a cura di), *Sui patrimoni*, op. cit., p. 16.

beni storico-artistici sono caratterizzati da una materialità¹⁹³. Secondo la sentenza testé citata difatti, i valori culturali per essere tutelabili debbono essere «incarnati o incorporati in strutture e tali strutture debbono in qualche modo essere perpetuabili o stabili»¹⁹⁴.

2.1.2 Il bene culturale immateriale e la convenzione UNESCO

Molte culture, soprattutto quelle dei Paesi in via di sviluppo, affidano all'oralità la trasmissione del loro sapere e della loro identità, producendo così quelli che oggi vengono definiti i beni culturali immateriali, «beni, cioè, che non consistono in oggetti o in testi, ma nella possibilità socialmente diffusa di crearli o rievocarli»¹⁹⁵.

Queste “tradizioni”, proprio a causa della loro immaterialità, sono sempre «a una generazione dalla scomparsa», riprendendo le parole della giornalista del “Pueblo”, Paula Gunn Allen; basta il silenzio di una generazione perché esse scompaiano.

Da ciò comprendiamo come questa nuova categoria di beni sia fortemente legata alla memoria, l'evocazione della quale permette che certe tradizioni continuino ad esistere. D'altra parte la memoria stessa è soprattutto un processo, «non un deposito di dati in via di progressivo disfacimento, ma una perenne ricerca di senso nel rapporto con il passato e nel riuso dei repertori culturali [...]»¹⁹⁶.

¹⁹³ ASSINI N., *Manuale*, op. cit., pp. 46 e ss.

¹⁹⁴ *Ibidem*, cfr. anche Cons. Stato, sez. VI, 13 settembre 1990, n. 819, in *Cons. Stato*, 1990, I, p. 1117.

¹⁹⁵ PORTELLI A., *L'inesausta metamorfosi delle culture immateriali*, in “Il Manifesto”, 29 settembre 2007.

¹⁹⁶ *Ibidem*; lo stesso autore continua dicendo che: « [...] Nessun cantore o suonatore eseguirà due volte lo stesso brano nello stesso modo, nessun narratore dirà due volte la stessa storia con le stesse parole, perché anche se vengono dal passato queste espressioni si materializzano nel presente e il presente vi irrompe con le sue domande e le sue richieste. Infatti gran parte delle forme espressive popolari sono destinate all'invenzione, all'improvvisazione: basta pensare allo stornello, al blues,

Alla memoria è legata anche l'identità di un popolo¹⁹⁷, non a caso molti Paesi - come la Cina, il Giappone¹⁹⁸, la Corea¹⁹⁹, il Canada ecc...²⁰⁰ - già da tempo si occupavano di tale tipologia di beni coscienti del forte valore ad essi connesso, e non a caso alcuni di questi sono anche i Paesi più attivi nella proposizione di beni da inserire nella lista del PCI.

all'ottava rima, persino al rap, ai *muttus* della tradizione sarda. In questo caso, il bene culturale non è la singola ottava o il singolo stornello, quanto la capacità del cantore o del poeta di reinventarne sempre di nuovi ».

¹⁹⁷ Interessante è l'osservazione fatta da M.A. Penicela Nhambiu Kane riguardo all'origine della parola identità: essa deriva dal latino scolastico *identitas*, che significa ciò che caratterizza ciò che è unico (*unum*) e lo stesso (*idem*) – *unum et idem est*, PENICELA NHAMBIU KANE M. A., *Repenser les Problématiques du patri moine culturel immatériel: les cas de la construction de la Nation Mozambicaine*, in *Le patrimoine culturel immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques*, in "Internationale de l'imaginaire", nouvelle série, n. 17, Paris, Maison des cultures du monde, 2004, p.85; cfr. anche MUZKAT M., *Consciência e identidade*, São Paulo, Editora Ática, 1986, p. 10.

¹⁹⁸ Si veda anche l'articolo di ISOMURA H., *Le Japon et le patrimoine immatériel*, in *Le patrimoine culturel*, op. cit., pp. 41- 48.

Negli anni seguenti alla Seconda Guerra Mondiale, il Giappone fece un serio programma di riconoscimento e appoggio per le tradizioni che rappresentavano il suo patrimonio culturale nazionale, poiché vi era il timore di perdere le antiche tradizioni e quindi l'identità nazionale. In una storica legge di *protezione della proprietà culturale* (1950) e nella sua revisione (1954), il Governo definì le proprietà culturali materiali e immateriali e le persone come “tesori vivi”, risorse e beni della nazione che debbono essere protetti, riconosciuti, utilizzati e gestiti non con il fine di lucro commerciale ma per la propria sopravvivenza stessa della civiltà. Altri programmi nazionali nacquero dalla stessa radice e in risposta alle inquietudini simili in Corea, Filippine, USA, Tailandia, Francia, Romania, la Repubblica Ceca, Polonia e altri Paesi; cfr. *Le patrimoine culturel*, op.cit., pp. 80-82.

¹⁹⁹ JEONG-OK K., *Les problématiques du patrimoine culturel immatériel en Corée*, in *Le patrimoine culturel*, op. cit., pp. 80-82.

²⁰⁰ Tali questioni sono emerse con insistenza durante il convegno internazionale sul *Patrimonio culturale immateriale* presso “Centre Culturel International de Cerisy- la- salle” (24-29 settembre 2012). Interessante è come in queste legislazioni sia sottolineato come il patrimonio immateriale sia fondamentale per lo sviluppo armonioso e durevole della società, favorire l'unità del Paese ecc... In generale su questa tematica si vedano anche gli articoli contenuti in: *Le patrimoine culturel*, op. cit., pp. 80-82.

La terminologia di “immateriale” per definire questi beni si è affermata di recente; l’UNESCO vede il primo utilizzo della parola “patrimonio immateriale” nella conferenza tenutasi in Messico nel 1982. A ciò succederanno poi negli anni diversi interventi dove l’attenzione nei confronti di questa tipologia di beni diviene crescente²⁰¹. Nel 1997 viene costituita all’interno della Divisione del Patrimonio Culturale (*Cultural Heritage Division*) una sezione dedicata al patrimonio immateriale (*Section of Intangible Heritage*) con responsabilità verso le lingue locali e le forme di espressività popolari e tradizionali. Ma è soprattutto con il progetto *Intangible Heritage*, avviato nel 1999, che l’organizzazione ha intrapreso una serie di concrete azioni in questo settore: *Proclamation of Masterpieces of Oral and Intangible Heritage of Humanity*, che riguarda l’individuazione dei patrimoni immateriali di interesse mondiale meritevoli di venire considerati come “capolavori del patrimonio orale e immateriale dell’umanità”; *Living Human Treasures*, che promuove i depositari di saperi e tecniche oralmente trasmessi (artigiani, artisti, ecc.); *Endangered Languages*, che pone l’attenzione sulle lingue a rischio di estinzione; *Traditional Music of the World*, una collana discografica dedicata alle culture musicali mondiali²⁰².

La standardizzazione dunque della definizione di beni culturali immateriali, condivisa a livello mondiale nelle diverse lingue (*non-material heritage*, *biens immatériels*, *bienes inmateriales*) accanto a quella di beni “intangibili” (*intangible heritage*) testimonia l’accresciuto interesse, sia a livello nazionale che internazionale, intorno a ciò che quel termine rappresenta²⁰³.

²⁰¹ A tal proposito si veda l’excursus ricco di passaggi storici fondamentali in: LE SCOUARNEC F. P., *Quelques enjeux liés au patrimoine culturel immatériel*, in *Le patrimoine culturel*, op. cit., pp. 26-40.

²⁰² TUCCI R., *Il patrimonio demoetnoantropologico immateriale fra territorio, documentazione e catalogazione*, in *Strutturazione dei dati delle schede di catalogo. Scheda BDI, II*, Roma, ICCD, 2006, p. 20.

²⁰³ Ivi, pp. 20-29. Sulle questioni terminologiche connesse a questi tipi di beni, si veda CIRESE A. M., *Beni immateriali o beni inoggettuali?*, in “Antropologia Museale”, I, n. 1, 2002, pp. 66-69.

Meno omogeneità di termini si riscontra sulla prima parola: patrimonio. C’è chi parla di beni, chi di tradizioni, ecc. In generale sull’importanza e la difficoltà di trovare una terminologia standard si veda: VAN ZANTEN W., *La elaboración de una nueva terminología para el patrimonio cultural*

Un punto fermo in materia, dopo anni di discussioni su tale questione²⁰⁴, è stato posto il 17 ottobre 2003 a Parigi, quando viene ratificata dall'Assemblea Generale dell'UNESCO, durante la sua trentaduesima sessione, la “Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale”.

I beni immateriali vengono definiti all'art. 2:

Ai fini della presente Convenzione,

1. per “patrimonio culturale immateriale” s'intendono le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale.

Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un

immaterial, in BOUCHENAKI M., Patrimoine immatériel, in "Museum international", n.221/222, maggio 2004, Spagna, vol. 56 n. 1-2, 2004, pp. 36-43.

²⁰⁴ L'UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) vede il primo utilizzo della parola “patrimonio immateriale” nella conferenza tenutasi in Messico nel 1982. A ciò succederanno poi negli anni diversi interventi dove l'attenzione nei confronti di questa tipologia di beni diviene crescente (a tal proposito si veda l'exkursus eloquente di questi passaggi fondamentali in: LE SCOUARNEC F.P., *Quelques enjeux*, op. cit., pp. 26-40).

L'UNESCO dal 1997 ha costituito, all'interno della sua Divisione del Patrimonio Culturale (*Cultural Heritage Division*), una sezione dedicata al patrimonio immateriale (*Section of Intangible Heritage*) con responsabilità verso le lingue locali e le forme di espressività popolari e tradizionali. Ma è soprattutto con il progetto *Intangible Heritage*, avviato nel 1999, che l'organizzazione ha intrapreso una serie di concrete azioni in questo settore: *Proclamation of Masterpieces of Oral and Intangible Heritage of Humanity*, che riguarda l'individuazione dei patrimoni immateriali di interesse mondiale meritevoli di venire considerati come “capolavori del patrimonio orale e immateriale dell'umanità”; *Living Human Treasures*, che promuove i depositari di saperi e tecniche oralmente trasmessi (artigiani, artisti, ecc.); *Endangered Languages*, che pone l'attenzione sulle lingue a rischio di estinzione; *Traditional Music of the World*, una collana discografica dedicata alle culture musicali mondiali, TUCCI R., *Il patrimonio*, op. cit., p. 20.

senso d'identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana. Ai fini della presente Convenzione, si terrà conto di tale patrimonio culturale immateriale unicamente nella misura in cui è compatibile con gli strumenti esistenti in materia di diritti umani e con le esigenze di rispetto reciproco fra comunità, gruppi e individui nonché di sviluppo sostenibile.

2. Il “patrimonio culturale immateriale” come definito nel paragrafo 1 di cui sopra, si manifesta tra l'altro nei seguenti settori:

- a) tradizioni ed espressioni orali, ivi compreso il linguaggio, in quanto veicolo del patrimonio culturale immateriale;*
- b) le arti dello spettacolo;*
- c) le consuetudini sociali, gli eventi rituali e festivi;*
- d) le cognizioni e le prassi relative alla natura e all'universo;*
- e) l'artigianato tradizionale.*

L'Italia ratifica la Convenzione con la legge 27 settembre 2007, n. 167, quindi il Parlamento italiano impiega quasi quattro anni per recepire ciò che in campo internazionale era ed è così rilevante. Nello stesso contesto il Parlamento ratifica altresì l'altra importante Convenzione UNESCO, adottata il 20 ottobre 2005, relativa alla «Protezione e promozione delle diversità delle espressioni culturali» e lo fa con la legge 19 febbraio 2007, n.19. Alla luce di ciò, con il D. Lgs. 26 marzo 2008 n. 62, viene aggiunto nel codice dei beni culturali l'art. 7bis, il quale così dispone:

Espressioni di identità culturale collettiva

1. Le espressioni di identità culturale collettiva contemplate dalle Convenzioni UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale e per la protezione e la promozione delle diversità culturali, adottate a Parigi, rispettivamente, il 3 novembre 2003 ed il 20 ottobre 2005, sono assoggettabili alle disposizioni del presente codice qualora siano rappresentate da testimonianze materiali e sussistano i presupposti e le condizioni per l'applicabilità dell'articolo 10.

Come possiamo notare, questo articolo non fa altro che sottolineare il rifiuto del nostro ordinamento di tale categoria di beni, poiché nella nozione giuridica viene ribadita la necessità di materialità. All'estero invece ci sono aperture in tal senso, si veda in proposito la Spagna, dove vi è una legislazione coerente e integrata volta alla tutela del patrimonio culturale spagnolo in tutte le sue espressioni, indipendentemente dal suo substrato materiale²⁰⁵, oppure quello Portoghese o dell'America Latina, che molto si rifanno al predetto ordinamento spagnolo.

In Italia al momento della sottoscrizione della Convenzione l'unica normativa che concretamente tutelava un patrimonio immateriale era la legge 482/1999 sulla tutela delle minoranze linguistico-storiche²⁰⁶. Una nozione estesa di patrimonio culturale, comprensiva delle "tradizioni popolari" e del "folklore" e connotativa delle identità culturali di comunità regionale o locale, si rinviene altresì nella legislazione regionale italiana²⁰⁷.

²⁰⁵ Vi sono poi ulteriori specificazioni per ciascuna regione della Spagna. In generale l'ordinamento Portoghese, nonché quello dell'America Latina, risultano estremamente influenzati da quello iberico, si veda TARASCO A. L., *Diversità e immaterialità del patrimonio culturale nel diritto internazionale e comparato: analisi di una lacuna sempre più solo italiana*, in *Foro amm. - CdS*, VII, 3, 2008, pp. 2261-2287; VAIANO D., *La valorizzazione dei beni culturali*, Torino, Giappichelli, 2011, p. 50.

²⁰⁶ *Ibidem*; cfr. anche TARASCO A. L., *Diversità e immaterialità*, op. cit., p. 2261 e ss. Per un elenco delle normative per ciascuna regione si rimanda a: GUALDANI A., *I beni culturali immateriali: ancora senza ali?*, in "Aedon", 1, 2014, op. cit.

²⁰⁷ Liguria: art. 2, lett. g del nuovo Statuto e l.r. n. 32 del 1990; Molise: l.r. n. 9 del 1997 e n. 19 del 2005 (patrimonio culturale immateriale: etnologico, sociale, antropologico, produttivo); Puglia: art. 2 nuovo Statuto (tradizioni regionali); Sardegna: l.r. n. 14 del 2006 (patrimonio culturale materiale e immateriale), cfr. COSÌ D., *Diritto dei beni e delle attività culturali*, Roma, Aracne, 2008, p. 162. Inoltre ci sono proposte recenti di legge come la 123A-IX, presentata dal Consigliere regionale della Puglia Sergio Blasi e passata all'unanimità nella seduta della VI Commissione del 05.07.12, che intende, come si evince dal titolo e come si legge nella relazione iniziale, «mettere in campo una serie di interventi rivolti al sostegno dell'insieme variegato di soggetti che, a vario titolo (...) operano sul territorio con iniziative di salvaguardia e promozione delle musiche e delle danze tradizionali». Altresì l'intento della proposta di legge in commento è quello di salvaguardare la "memoria musicale", sostenendo la ricerca e la pubblicazione di "documenti originali", ossia le registrazioni delle "performance degli anziani cantori", e infine creando "una rete di archivi

Il Codice dei beni culturali sembra dunque quasi tenere in disparte tale tipologia di beni; pare sia in pieno accordo con quella parte della dottrina che li vorrebbe tutti inclusi nelle cosiddette “attività culturali”²⁰⁸, ovvero nelle “opere dell’ingegno”²⁰⁹. Tuttavia la normativa internazionale non intende per patrimonio culturale “immateriale” quelle che, dal punto di vista del diritto civile, sono le opere dell’ingegno (certamente espressione fondamentale della cultura di un popolo e dell’umanità)²¹⁰.

multimediali” ove conservare e rendere fruibili i materiali raccolti. Tale proposta di legge è divenuta legge regionale il 22 ottobre 2012, n. 30, disciplinando gli "interventi regionali di tutela e valorizzazione delle musiche e delle danze popolari di tradizione orale".

²⁰⁸ Secondo l'intendimento della Corte costituzionale, i beni culturali attività sono altro e cioè sono quelli «che riguardano tutte le attività riconducibili alla elaborazione e diffusione della cultura» (Corte costituzionale, sentenza 7-9 luglio 2005, n. 285 e sentenza 21 luglio 2004, n. 255). Infatti, mentre i beni intangibili sono "espressioni testimoniali culturali", (BARTOLINI A., s.v. *Beni culturali*, in *Enc. Dir.*, VI, Milano, 2013, p. 110), le attività culturali sarebbero "funzioni strumentali, rivolte a formare e diffondere espressioni della cultura e dell'arte", CHITI M., *La nuova nozione di beni culturali nel d.lgs. n. 112/199: prime note esegetiche*, in "Aedon", 1, 1998. Cfr. GUALDANI A., *I beni culturali immateriali: ancora senza ali?*, in "Aedon", 1, 2014, op. cit.

Sulla differenza tra bene immateriale e attività culturale si veda anche D'ELIA G., *La tutela del patrimonio cultural immateriale*, in SANTORO V. - TORSELLO S. (a cura di), *Sui patrimoni*, op. cit., pp. 9 - 41.

²⁰⁹ Interessante la dissertazione che fa in materia Annalisa Gualdani in: GUALDANI A., *I beni culturali immateriali*, op. cit. Qui sottolinea anche - portando l'esempio del Palio di Siena - che «mentre la tutela del diritto d'autore è di tipo dominicale, quella pensata per i beni immateriali è di tipo pubblicistico, perché volta a perseguire l'interesse pubblico che si concretizza nel tramandare e promuovere la conoscenza delle tradizioni identitarie di una comunità» (*ibidem*).

²¹⁰ COSÌ D., *Diritto dei beni*, op. cit., pp. 161, 166 e ss.

2.1.3 Problemi giuridici

Il concetto di patrimonio culturale immateriale pone quindi diversi problemi, soprattutto quando si approccia la questione della protezione giuridica, conservazione e salvaguardia di esso. A livello internazionale tali tematiche sono molto discusse, come ho potuto constatare al convegno internazionale a Cerisy Le Salle, 24-29 settembre 2012, sul patrimonio culturale immateriale (PCI).

Molto del dibattito si è incentrato sulla definizione di PCI e sulla sua accettazione da parte della Comunità. Non tutti gli Stati infatti hanno sottoscritto la convenzione UNESCO del 2003 perché la ritenevano troppo vaga. Ciò è accaduto ad esempio in Canada, dove i beni immateriali erano fatti oggetto di attenzione già prima di tale data, poiché si aveva la consapevolezza della loro importanza²¹¹.

Effettivamente la definizione di patrimonio culturale immateriale risulta molto ampia, senza troppe specificazioni, proprio per ricomprendere più varianti possibili; il campo d'azione è vastissimo e uno dei problemi centrali è l'individuazione di tali beni, compito questo che risulta l'unico obbligo cui sono sottoposti gli Stati firmatari della Convenzione.

Le difficoltà che scaturiscono per la realizzazione di tale inventariazione non sono poche²¹².

Innanzitutto bisogna prestare attenzione al labile confine tra l'aspetto materiale e immateriale. A questo proposito ricorre spesso l'esempio del tempio di Ise in Giappone, che ogni 20 anni viene ricostruito *ex novo* secondo tecniche che si

²¹¹ La consapevolezza di questa importanza risulta essere maggiore quanto più il Paese in oggetto è caratterizzato da una forte differenza culturale interna e a tal proposito si è fatto l'esempio delle questioni nate dopo la disgregazione dell'URSS.

²¹² GRENET S. - HOTTIN C., *Un Livre Politique*, in *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011, p. 17.

Tornatore osserva come un inventario sia un tentativo di neutralizzazione, perché permette di astrarre le pratiche inventariate dagli effetti e dalle emozioni, ma paradossalmente questo dispositivo ha fatto esplodere l'interesse dei ricercatori, cfr. *ibidem*.

tramandano di generazione in generazione²¹³, dunque è vero che il tempio non è quello originale, perché i materiali sono nuovi e diversi sono i costruttori, ma in questo caso la tecnica, rimasta invariata per secoli, è l'elemento immateriale che conta e che va tutelato.

In molti altri casi non si ha una manifestazione materiale del patrimonio intangibile e spesso caratteristica fondante di questi beni culturali è la mutevolezza dell'elemento fatto oggetto di tutela, infatti le tradizioni, essendo vive, variano e cambiano²¹⁴.

Si ha quindi dal punto di vista giuridico un bene non statico, ma in evoluzione e in costruzione, il quale porterebbe per assurdo a dover tutelare tutto ciò che contribuisce al bene stesso e alla sua definizione e ciò minerebbe il principio base del diritto, ossia la certezza.

L'aspetto della dinamicità comporta difficoltà anche sul piano della salvaguardia, la quale è specificatamente menzionata nella convenzione UNESCO. Essa si applica a tutti i livelli, locale, nazionale e internazionale e in tutti i contesti, e concerne l'elaborazione di inventari, di misure finanziarie e amministrative per assicurare la perennità di pratiche distinte. Salvaguardare però non significa rendere duraturo un oggetto materiale, bensì mantenere il gesto, i movimenti, i canti che implicano il corpo fisico dei praticanti, così che il corpo stesso costituisce ed è metafora della comunità, nonché l'oggetto di tutela.

²¹³ Su questo problema e la distinzione tra materiale e immateriale si veda l'articolo: MUNJERI D., *Patrimonio material e imaterial: de la diferencia a la convergencia*, in BOUCHENAKI M., *Patrimoine immatériel*, op. cit., pp. 13-21.

²¹⁴ In proposito è interessante ciò che ha affermato una scrittrice americana indiana del giornale "Pueblo", Leslie Leslie Marmon Silko, la quale testualmente dice: « Oggi la gente pensa che le cerimonie devono essere eseguite esattamente come si è sempre fatto, e basta un lapsus perché la cerimonia debba essere interrotta o il disegno di sabbia distrutto... Ma molto tempo fa, quando la gente ha ricevuto queste cerimonie, subito è cominciato il cambiamento, non fosse altro che per l'invecchiare del sonaglio di zucca giallo o il restringersi della pelle sull'artiglio d'aquila, o anche solo per come cambiavano le voci di cantori di generazione in generazione. Vedi, in tanti modi, le cerimonie non hanno fatto altro che cambiare»; la citazione è tratta da PORTELLI A., *L'inesausta metamorfosi*, op. cit.

All'art. 2 della Convenzione UNESCO, infatti, vengono evocate «le pratiche, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze e i *savoir-faire*» - elementi questi iscritti nel corpo delle persone che li detengono e quindi indissociabili da esso – «che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale».

Nel presente enunciato risiede il carattere più innovativo di questa forma patrimoniale: gli agenti del suo riconoscimento sono essi stessi interessati. C'è dunque una sovrapposizione dell'oggetto e del soggetto nel processo di salvaguardia²¹⁵.

A ciò si aggiunga la questione legata all'interrogativo su a chi appartenga il patrimonio, cui si riconnette anche un problema di tipo temporale, che riguarda l'identificazione del soggetto di diritto e, di conseguenza, la questione di un diritto collettivo, poiché la tutela di tali beni si proietta anche nel futuro. Vale a dire che i posteri ne diventeranno i “possessori” e quindi i garanti della sua sopravvivenza (è come se le generazioni future, eredi della tradizione, avessero un'obbligazione non scritta, una responsabilità oggettiva; c'è una successione di tempi e di diritti).

La definizione di PCI, dunque, è qualcosa di aperto, l'oggetto si va evolvendo così come il soggetto (problemi molto simili sono posti da internet e dalla proprietà intellettuale) e non è facile adattare i modelli giuridici esistenti²¹⁶. Basti pensare

²¹⁵ MAGUET F., *L'image des communautés dans l'espace public*, in BORTOLOTTO C. (a cura di), *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011, pp. 48-49.

²¹⁶ Per dovere di completezza si richiama anche un altro aspetto dell'immaterialità, l'immaterialità estrinseca. È stato infatti osservato «che siamo nel tempo dell'arte a portata del telecomando e di mouse», TRIONE V., *C'era una volta il museo. Oggi arriva tutto a casa*, in “Corriere della Sera”, suppl. “Lettura”, 18 agosto 2013; dunque ciò ci fa riflettere sul carattere dell'immaterialità e della virtualità che può acquisire un bene culturale una volta messo on line (c.d. dematerializzazione della res tangibile). Così BARTOLINI A., *L'immaterialità dei beni culturali*, in *I beni immateriali*, op. cit. La relativa riproduzione è tutelata sia dalla legge sui diritti di autore per le opere che rientrano nel campo di applicazione di tale disciplina, sia da disposizioni del Codice dei beni culturali che riguardano i beni “in consegna” allo Stato, alle Regioni e agli Enti pubblici territoriali (v. artt. 107, 108 e 109) in MORBIDELLI G., *Il valore immateriale dei beni culturali*, in “Aedon”, n. 1, 2014, si

anche al fatto che materialità e immaterialità convivono nella disciplina dei beni culturali a prescindere che si parli di un bene immateriale propriamente detto, vi sono infatti numerose zone di confine e di compenetrazione l'uno nell'altro. Non è un caso che il decreto-legge n. 91 del 2013 (c.d. decreto "valore cultura"), conv. legge n. 112 del 2013, nell'intervenire sull'articolo 52 del Codice dei beni culturali e del paesaggio, abbia inserito due nuovi commi - entrambi 1-bis - dedicati a tutelare proprio profili di immaterialità²¹⁷.

2.2 Il copyright e il diritto d'autore (SIAE)

Parlando di bene culturale immateriale più volte è emersa la questione dell'opera dell'ingegno, per la quale ben netta è la contrapposizione tra *corpus mysticum*, ossia la creazione intellettuale, e *corpus mechanicum*, la sua materiale, plurima e non esclusiva estrinsecazione. La prima non si incorpora nella seconda, ma, anzi, la trascende, potendo assumere come veicolo il più ampio numero di oggetti materiali²¹⁸. Questa forte distinzione fra i due "corpi" non è possibile per i beni culturali, la cui identità è connessa a un valore ideale che è profondamente compenetrato nell'elemento materiale, assieme al quale costituisce un *unicum* non ripetibile con la stessa valenza culturale. Pertanto, mentre per i beni immateriali in senso proprio possono aversi due discipline giuridiche, l'una della creazione

veda anche: SERRA A., *Patrimonio culturale e nuove tecnologie: la fruizione virtuale*, in CASINI L. (a cura di), *La globalizzazione dei beni culturali*, Bologna, Il mulino, 2010, p. 237, questo testo risulta molto interessante per ciò che riguarda i numerosi cambiamenti che impone la globalizzazione circa la fruizione e il concetto stesso di bene culturale.

²¹⁷ Questi due commi attengono rispettivamente: alla tutela del "decoro" dei beni e al divieto di attività commerciali incompatibili con le esigenze di tutela (ad es. le attività commerciali improprie in zone archeologiche, si pensi a ciò che accade a Roma al Colosseo) e all'identificazione di beni culturali-attività riconducibili alle espressioni di patrimonio immateriale ai sensi della relativa Convenzione UNESCO del 2003, richiamata dall'art. 7-bis del Codice, Cfr. CASINI L., "Noli me tangere": i beni culturali tra materialità e immaterialità, in *I beni immateriali*, op. cit.

²¹⁸ COSÌ D., *Diritto dei beni*, op. cit., pp. 166 e ss.

intellettuale e l'altra della sua estrinsecazione materiale, altrettanto non può avvenire per i beni culturali, dove la speciale regolamentazione si rende necessaria proprio a causa di questa inscindibilità tra *corpus mysticum* e *corpus mechanicum*, da cui discende l'immediata inerenza alla cosa materiale, oggetto di due diverse utilità giuridicamente garantite (le facoltà d'uso dominicale e la conservazione/fruizione pubblica)²¹⁹.

Il bene culturale è un “oggetto auratico”, unico, irripetibile e insostituibile, si pensi alla disquisizione sull'aura di Walter Benjamin circa l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica²²⁰, ma anche più semplicemente e materialmente, come argutamente notato da Fabrizio Lemme, alla necessità di possedere l'originale di un'opera piuttosto che la copia e ciò è legato ad una questione di aura e di possesso della bellezza citando il testo di Francesca Molfino²²¹.

L'arte contemporanea porta con maggior forza a interrogarsi su queste delicate questioni, come appunto il problema delle copie, dei repertori, dei *remake* e *reenactement*, che tante riflessioni ha aperto sul problema del diritto d'autore²²² e che, concettualmente può essere esteso agli argomenti in materia di danza. Prendendo come esempio il caso della performance, si nota come facciano parte integrante dell'opera i soggetti coinvolti e in alcuni casi particolari anche il “proprietario” dello spazio ove questa ha luogo, nonché il fotografo che documenta questo evento che altrimenti si perderebbe. Si crea un parallelismo con il cinema, dove sono considerati coautori del film l'autore del soggetto della sceneggiatura, l'autore della musica e il direttore artistico. Per spiegare questo delicato concetto (espandibile ma anche restringibile in termini di diritto all'infinito) addurrei il caso

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1977.

²²¹ LEMME F., *Compendio*, op. cit., p. 88; MOLFINO F., *Il possesso della bellezza*, Torino, Allemandi, 1997.

²²² Alcune interessanti riflessioni sul diritto d'autore, ma ancor prima sul concetto di autore e individuo nell'epoca di internet, sono nel saggio: LONGO M., *Fossili autoriali. Sull'obsolescenza del concetto d'autore*, in BORRELLI D. - DI CORI P. (a cura di), *Rovine future. Contributi per ripensare il presente*, Milano, Lampi di stampa, 2010, pp. 51-69.

della performance di Gino De Dominicis “*lo Zodiaco*”, realizzata presso *L’Attico* di Fabio Sargentini a Roma in via Beccaria. L’artista in questo caso ha creato un’immagine, il fotografo Claudio Abate (che ne ha anche tratto delle foto d’autore) documenta e perpetua l’evento e il gallerista, dando la disponibilità di uno spazio in relazione all’immagine, partecipa all’idea creativa²²³. In questa ipotesi sarebbe applicabile l’art. 44 della legge d’autore riguardante appunto le opere cinematografiche.

Per analogia dunque possiamo applicare il tutto anche alla danza. Come non ammettere che il ballerino sia determinante per la realizzazione della coreografia, quindi coreografi, scenografi, costumisti, ma anche gli esecutori materiali rientrano a pieno titolo nella realizzazione dell’opera. Ognuno poi avrà le sue particolarità, poiché in alcuni casi la scenografia può essere determinante, così come anche il costume (si pensi a *Lamentation* di Martha Graham che non sarebbe possibile senza quel vestito, realizzato appositamente per la coreografia).

Si è consapevoli che ognuno di questi delicati argomenti sono potenzialmente estendibili all’infinito e dunque potrebbero arrivare anche a conclusioni assurde e lì gioca un ruolo fondamentale il giurista e l’interprete.

Poiché è stato portato un esempio riguardante l’estero, e se ne faranno ulteriori, ricordiamo anche l’aspetto della territorialità del diritto d’autore; difatti si applicano le leggi non del territorio dove l’autore ha svolto l’attività creativa o dove l’opera è uscita per la prima volta dall’inedito, bensì quella del Paese dove l’autore

²²³ LEMME F., *Compendio*, op. cit., p.41; del medesimo autore l’interessante dissertazione circa i problemi giuridici, ma anche e soprattutto di restauro, nascenti dall’arte concettuale, si veda: LEMME F., *Il restauro dell’opera d’arte concettuale*, in MUNDICI M. C. – RAVA A. (a cura di), *Cosa cambia*, op. cit., Milano, Skira, 2013, pp. 63-65. In materia immagini di beni culturali le discussioni possono essere molteplici, si rimanda anche alle osservazioni di TUMICELLI A., *L’immagine del bene culturale*, in *I beni immateriali tra regole privatistiche e pubblicistiche* - Atti Convegno Assisi (25-27 ottobre 2012) pubblicati nella rivista quadrimestrale on line “Aedon”, n. 1, 2014; RESTA G., *L’immagine dei beni*, in IDEM (a cura di), *Diritti esclusivi e nuovi beni immateriali*, Torino, Utet Giuridica, 2011.

chiede che essa sia tutelata²²⁴. Questa territorialità è ribadita dalla convenzione di Berna all'art. 5, comma 2.

È quindi forte l'esigenza di una uniformazione del diritto, specialmente per le opere dell'ingegno, che per la loro natura che può trascendere dal *corpus mechanicum*, hanno una sostanziale insofferenza alle limitazioni territoriali²²⁵.

Per ciò che riguarda la legislazione in Italia, ai beni immateriali intesi come opere dell'ingegno è dato un riconoscimento costituzionale a seguito della modifica dell'articolo 117 con la legge 3/2001, dove si riferisce in modo esclusivo allo Stato l'esercizio del potere legislativo su tale materia (2 comma)²²⁶.

Come noto in Italia è la SIAE (Società italiana degli Autori e degli Editori) che si occupa della gestione e della salvaguardia dell'opera dell'ingegno. Questo è Ente di diritto pubblico, così come definito dalla Sentenza della Corte Costituzionale n. 25 del 1968, il quale, sostanzialmente, ha il compito di impedire l'indebito utilizzo dell'opera coperta da diritto d'autore e riscuotere i relativi compensi²²⁷.

²²⁴ GUTIÉRREZ B. M., *La tutela del diritto d'autore*, Milano, Giuffrè, 2008 (serie: il diritto privato oggi a cura di P. Cendon), p. 5; DE SANCTIS V. M., *La sfera di applicazione della legge di protezione dei diritti degli autori*, in "Il diritto di autore: rivista trimestrale della Società Italiana degli Autori ed Editori", Vol. 68, No. 2 (1997), pp. 121 e ss.

²²⁵ GUTIÉRREZ B. M., *La tutela del diritto*, op. cit., p.7.

²²⁶ *Ivi*, p. 14.

²²⁷ Sulla S.I.A.E. si veda anche GUTIERREZ B., *La tutela del diritto*, op. cit., pp. 333 e ss. La SIAE è poi controllata a sua volta dalla "Direzione generale per le biblioteche, gli istituti culturali ed il diritto d'autore" (DGBID), organo centrale del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo. Questo è centro di responsabilità amministrativa e svolge funzioni e compiti relativi alle biblioteche pubbliche statali, ai servizi bibliografici e bibliotecari nazionali, agli istituti culturali, alla promozione del libro e della lettura ed alla proprietà letteraria e diritto d'autore nel quadro della legislazione di competenza (queste competenze sono regolate dal D.M. 20 luglio 2009 - "Articolazione degli uffici dirigenziali di livello non generale dell'Amministrazione centrale e periferica"). La DGBID svolge funzioni di coordinamento e di vigilanza, sugli istituti centrali e sugli istituti dotati di autonomia finanziaria direttamente dipendenti quali: Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Biblioteca nazionale centrale di Firenze e Centro per il libro e la lettura e sull'Istituto centrale per i beni sonori ed audiovisivi, <http://www.librari.beniculturali.it/opencms/opencms/it/dirgenerale/>

La legge speciale n. 633 del 1941, che contempla il diritto d'autore, al titolo quinto attribuisce alla SIAE, in forma esclusiva, l'attività di intermediario, comunque attuata, sotto ogni forma diretta e indiretta di intervento, mediazione, mandato, rappresentanza e anche cessione per l'esercizio dei diritti di rappresentazione, di esecuzione, di recitazione, di radiodiffusione e di riproduzione meccanica e cinematografica di opere tutelate. Tale legge è nata al fine di salvaguardare il diritto alla paternità e all'integrità dell'opera (opera intesa come creazione immateriale dell'ingegno e che racchiude arti figurative, letteratura, musica, teatro, cinema, etc.).

Ovvia è la questione economica che vi è dietro la SIAE, ma in generale intorno al diritto d'autore ed è un aspetto estremamente delicato.

Illuminante l'osservazione di Fabrizio Lemme, quando, parlando nello specifico dell'art. 70 della Legge sul Dir. d'autore, sottolinea come la problematica contrapposizione tra finalità scientifica e finalità di utilizzazione economica sia frutto del pensiero crociano e della "logica dei distinti", per la quale la categoria estetica (appartenente al momento conoscitivo) si contrapponeva alla categoria economica (appartenente alla pratica)²²⁸. Uno dei problemi che pone l'immaterialità è proprio di ordine economico. Suggestiva la riflessione di Remo Franceschelli, quando disquisendo sui beni immateriali ne sottolinea il carattere di infinitezza, paragonandoli a un accumulatore di energia che nonostante il "consumo" non si scarica (fa l'esempio di un libro, il suo portato culturale non si scarica se viene letto, in termini aristotelici è come se rimanesse sempre in potenza e non si scaricasse nell'atto), e li definisce dunque *res inconsumabilis*. I limiti di spazio e di tempo che interessano l'esperienza giuridica, quindi, sono carattere comune a tutte le cose materiali che possono essere riprodotte. Franceschelli poi sottolinea subito come sia pericoloso parlare per immagini²²⁹, ma continua con la metafora dell'energia (muscolare, cinetica, vocale, mentale) e tuttavia cercando di superare la distinzione

²²⁸ Cfr. LEMME F., *Compendio*, op. cit.

²²⁹ FRANCESCHELLI R., *Beni immateriali. Saggio di una critica del concetto*, in Id. (a cura di), "Riv. diritto industriale", I, 1956, Milano, Giuffrè, pp. 384-387.

gaiana tra ciò che è tangibile o meno e disquisendo sulla materialità che può assumere ciò che è immateriale.

Da queste premesse emerge come sia annosa la questione del Copyright e quanti argomenti venga a toccare. Uno dei primi casi in materia fu sollevato in America, proprio a proposito della danza.

La protagonista è la famosa danzatrice Loïe Fuller che, alla fine dell'Ottocento, brevettò la sua creazione fissando con minuzia la partitura della coreografia, le luci, la musica, i movimenti, le pause, le figure e le forme che nello spazio dovevano svilupparsi. Era la prima volta che, per una coreografia "astratta", veniva richiesto il copyright. Di lì a poco però, quando la Fuller cercò di far valere i suoi diritti contro un'imitatrice, il tribunale determinò un giudizio a lei contrario a causa dell'astrattezza dell'oggetto di tutela e occorrerà aspettare il 1978 affinché venga riconosciuto lo statuto di prodotto artistico e quindi il diritto alla proprietà intellettuale per l'autore di una coreografia astratta²³⁰.

Problemi di altro genere, ma in linea di fondo estremamente simili, hanno riguardato la paternità di alcune opere di Martha Graham, i cui diritti furono in parte dati al proprietario del Centro per il quale la Graham lavorava, piuttosto che alla persona cui lei aveva lasciato in eredità i suoi beni (Ron Protas).

Si comprende con ciò come la questione sul copyright e il diritto d'autore sia importante nell'affrontare la tematica degli archivi di danza, per la serie di autorizzazioni in materia che sono necessarie, ma emerge anche, a più titoli, quando si parla del patrimonio immateriale²³¹.

²³⁰ Cfr. CARANDINI S., *La danzatrice è una metafora. Poesia del corpo e astrazione dello spazio nella danza di Loïe Fuller*, in "L'astrazione danzata. Le arti del primo novecento e lo spettacolo di danza", (Ricerche di Storia dell'arte), Roma, La Nuova Italia Scientifica, 49 (1993), p. 11; LISTA G., *Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Époque*, Paris, Stock-éditions d'Art Somogy, 1994, pp. 94-96.

²³¹ Cfr. KURIN R., *La salvaguardia del patrimonio cultural immaterial en la convención de la UNESCO de 2003: una valoración crítica*, in BOUCHENAKI M. (a cura di), *Patrimoine immatériel*, op. cit., p. 69; WENDLAND W., *Patrimonio immaterial y propiedad intelectual: retos y perspectivas*, in BOUCHENAKI M. (a cura di), *Patrimoine immatériel*, op. cit., pp. 98-109.

A livello internazionale vi è un organismo specializzato nella protezione della proprietà intellettuale, l'OMPI (Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale), il quale fa parte del sistema di organizzazione delle Nazioni Unite (che conta 180 Stati Membri)²³².

L'OMPI considera il diritto intellettuale in riferimento alle tradizioni e ciò è molto importante perché, dal punto di vista giuridico, la "protezione" della proprietà intellettuale è distinta dall'idea di "salvaguardia" della Convenzione dell'UNESCO, la quale si riferisce alla identificazione, documentazione, trasmissione, conservazione, protezione, rivitalizzazione e promozione del patrimonio culturale con la finalità di garantire il suo mantenimento o diffusione. Di conseguenza, la Convenzione non affronta il tipo di questioni relazionate alle proprietà intellettuali che tratta il Comitato dell'OMPI²³³. Il lavoro di questo Comitato consiste in un processo di revisione dei principi e ipotesi base della proprietà intellettuale, grazie alla compilazione e all'analisi di esperienze reali nel terreno della proprietà intellettuale e i riconoscimenti tradizionali e le espressioni culturali tradizionali²³⁴.

Tra gli anni 1970-1980 furono fatti dei tentativi, falliti, di creare strumenti internazionali per la protezione del folclore, destinati a configurare lo sviluppo di mezzi di protezione del copyright e la proprietà intellettuale²³⁵.

WIPO e UNESCO, nel 1997, tentarono di nuovo questa iniziativa e organizzarono il "Foro Mondiale sulla protezione del folclore", dove si arrivò alla conclusione che il regime del copyright non era adeguato per assicurare la protezione del folclore e, pertanto, si ritenne necessario un nuovo accordo internazionale. Nel 1999 dunque, l'UNESCO e la WIPO organizzarono congiuntamente riunioni regionali. Nel 2000 l'Assemblea Generale della WIPO creò il Comitato Intergovernamentale sulla Proprietà Intellettuale e i Ricorsi Genetici,

²³² Per l'organizzazione dell'OMPI si veda: WENDLAND W., *Patrimonio immaterial*, op. cit.

²³³ *Ivi*, p. 103.

²³⁴ *Ivi*, p. 107.

²³⁵ Cfr. AIKAWA N., *Visión Histórica de la Preparación de la Convención Internacional de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio cultural inmaterial*, in BOUCHENAKI M., *Patrimoine immatériel*, op. cit., p. 141.

Conoscenze tradizionali e Folclore (che si riunisce semestralmente), ma in queste già non partecipava l'UNESCO²³⁶.

Problema di fondo è che il PCI è vivo e in continua evoluzione ed è difficile creare una legge che lo imbrigli.

Valdimar Tr. Hafstein afferma in un articolo, che le tradizioni popolari sono le opere senza autore per eccellenza. Sono le anti-autorizzate²³⁷.

Nel 1999 vari studi sull'impatto della "Recommandation" UNESCO per la salvaguardia del patrimonio immateriale, presentati alla Conferenza Internazionale di Washington, organizzata congiuntamente dall'UNESCO e dallo *Smithsonian Institution*, evidenziano la necessità di elaborare un nuovo strumento giuridico per una visione più complessiva, che possa dare risalto ai «“detentori” della cultura intangibile»²³⁸.

²³⁶ *Ibidem*, p. 145.

²³⁷ HAFSTEIN V. TR., *Célébrer les différences, renforcer la conformité*, in BORTOLOTTI C. (a cura di), *Le patrimoine culturel immatériel*, op. cit., p. 82.

²³⁸ BOUCHENAKI M., *The interdependency of the tangible and intangible cultural heritage*, intervento in ICOMOS 14th General Assembly and Scientific Symposium, Victoria Falls, 2003.

2.3 La danza come bene culturale immateriale

Alla luce di quanto finora espresso comprendiamo come la danza, in quanto creazione artistica, sarebbe tutelabile dalla carta Costituzionale tramite l'art. 9 (la Repubblica tutela il patrimonio artistico della nazione) e 33 (l'arte è libera) e in più da due sistemi di norme: quella del diritto d'autore e quelle che prevedono la tutela delle cose di interesse artistico. Il sistema che ne risulta ha scopo eminentemente difensivo, volto a respingere due distinte, ma concorrenti serie di attacchi: quella alla personalità creatrice dell'autore e quella all'integrità dell'opera²³⁹.

Rientra però qui il problema dell'immaterialità che caratterizza la danza.

Tale aspetto del materiale-immateriale è centrale, ai fini della presente ricerca, per capire come sia tutelabile la danza.

La danza rientra nel patrimonio culturale immateriale dell'umanità come si può evincere dal punto 2.2 della convenzione UNESCO.

Essa è salvaguardata dall'Unesco anche ad opera del CID (Consiglio Internazionale della Danza), organizzazione ufficiale per tutte le forme di danza, in tutti i Paesi del mondo. Fondato il 12 novembre 1973, il CID è un'organizzazione non-profit e non-governativa ed è il forum universale che riunisce individui attivi nella danza, scuole, compagnie internazionali, nazionali e locali.

Dal 1982, il Comitato Internazionale della Danza, che fa sempre capo all'UNESCO, ha poi istituito la Giornata Internazionale della Danza, da celebrarsi il 29 Aprile di ogni anno. La data commemora Jean-Georges Noverre, grande riformatore della danza, nato appunto il 29 aprile del 1727.

Diverse danze sono state riconosciute patrimonio mondiale dell'umanità, come ad esempio il tango nel 2009 e il flamenco nel 2010²⁴⁰. In questi casi sussistono enti, Università, associazioni che hanno come obiettivo la tutela di queste danze considerate elementi fondamentali per l'identità di un popolo. La danza è infatti

²³⁹ PIVA G., s.v. *Cose d'arte*, in *Enc. Dir.*, vol. XI, Milano, 1962, p. 93.

²⁴⁰ Per la scheda dei criteri per cui il flamenco, ad esempio, è stato dichiarato patrimonio mondiale dell'umanità si veda: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00363#identification>

espressione della cultura di un Paese, celandosi in essa i segni di dominazioni, scambi culturali, evoluzioni storiche e politiche, ecc... è quindi a pieno titolo un bene culturale immateriale.

In Italia si sta risvegliando da alcuni anni l'interesse per le danze folkloristiche, ma di certo non c'è una così forte attenzione "Statale".

Le leggi che riguardano la danza hanno un carattere principalmente economico (riguardano i finanziamenti), e sono: la Legge 14 agosto 1967, n. 800; la Circolare 5 dicembre 1994, n. 10; il Decreto Ministeriale 21 maggio 2002, n. 188.

Il sostegno dello Stato alle attività di danza trova il suo fondamento normativo nella Legge 14/08/1967 n. 800 recante il "Nuovo ordinamento degli enti lirici e delle attività musicali".

Dal 1985, anno di istituzione del Fondo Unico dello Spettacolo (con la legge 163), al 1996 le attività di danza sono state finanziate tramite la quota FUS assegnata alle attività musicali; ma la complessità e, spesso, anche la diversità delle attività di musica, rispetto alle attività coreutiche, hanno portato nel 1997 alla completa separazione contabile e normativa dei due settori.

Al fine di razionalizzare e semplificare le procedure per la contribuzione statale, il Regolamento contenuto nel D.M. 09 febbraio 2001 n. 167 è stato abrogato dall'art. 16 del D. M. 21 maggio 2002 n. 188, recante il nuovo Regolamento che disciplina i criteri e le modalità di erogazione dei contributi in favore dei soggetti operanti nel settore della danza²⁴¹.

L'iter di formazione del provvedimento si è rivelato più lungo e complesso del previsto, in rapporto anche alle necessità dell'Amministrazione di trovare risposte più adeguate alle problematiche, ancora attuali, sorte tra Stato e Regioni in materia di competenze normative²⁴².

²⁴¹Cfr. RAWYLER T., *La danza contemporanea nel testo normativo italiano fra il 1967 e il 2004, criteri di valutazione qualitativi e quantitativi*, tesi di laurea, Università Roma3, DAMS, luglio 2007, (Relatore: Prof.ssa Concetta Lo Iacono; Correlatore: Prof. Giancarlo Sammartano).

²⁴² Osservatorio dello Spettacolo, *Relazione sull'Utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo Anno 2004*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, p. 95; Tesi ROMA3 DAMS sito: http://www.excursus.it/new/index.php?option=com_content&task=view&id=139&Itemid=135

Un problema è che chiunque, in assenza di catalogazioni precise, potrebbe depositare a proprio nome musiche/canzoni e danze della tradizione. Questa è una questione che giuridicamente va risolta.

In tema di danza, come poc'anzi citato, attualmente l'unica legge regionale in materia è quella della Puglia, a cui si stanno rifacendo diverse altre Regioni.

La proposta 123A-IX, presentata dal Consigliere regionale Sergio Blasi del gruppo Partito Democratico, e passata all'unanimità nella seduta della VI Commissione del 05.07.12, intende «mettere in campo una serie di interventi rivolti al sostegno dell'insieme variegato di soggetti che, a vario titolo (...) operano sul territorio con iniziative di salvaguardia e promozione delle musiche e delle danze tradizionali». Altresì l'intento della proposta di legge in commento è quello di salvaguardare la “memoria musicale”, sostenendo la ricerca e la pubblicazione di “documenti originali”, ossia le registrazioni delle “performance degli anziani cantori”, e infine creando “una rete di archivi multimediali” ove conservare e rendere fruibili i materiali raccolti.

L'articolato legislativo, composto di 10 articoli, definisce immediatamente l'oggetto della legge (art. 1) e per gli interventi si propone di utilizzare lo strumento del “Programma pluriennale” (art. 2), adottato dalla giunta regionale su parere della commissione consiliare competente, in cui vengono definite le linee di attività e le risorse finanziarie.

I soggetti non pubblici abilitati a usufruire del sostegno regionale confluiscono in un apposito Albo regionale (art. 3). Per quanto riguarda i gruppi e le associazioni operanti nel settore, sono previsti (art. 4) contributi economici per l'acquisto, il miglioramento e il completamento delle attrezzature musicali (nella misura massima del 20% della spesa), per lo svolgimento di attività fuori dai confini regionali (nella misura del 20% della spesa), per la realizzazione di percorsi di formazione e apprendimento sulle pratiche musicali tradizionali, in particolare mediante il coinvolgimento degli anziani “depositari” (nella misura del 50% della spesa) e per la realizzazione delle produzioni musicali dei gruppi su cd o dvd (nella misura del 20% della spesa).

Per gli Enti Locali invece sono previsti contributi economici (art. 5) per la realizzazione di Archivi e Biblioteche multimediali, in raccordo con le reti archivistiche e bibliotecarie regionali (nella misura del 50% della spesa) e per la realizzazione di festival e raduni (nella misura del 30% della spesa). Anche l'editoria specializzata per la pubblicazione di studi e ricerche, con particolare attenzione alle opere multimediali che consentono un accesso diretto alle "fonti" storiche della tradizione musicale e coreutica regionale, è contemplata fra gli usufruttori dei finanziamenti (art. 6)

Gli articoli 7 e 8 disciplinano poi le procedure con le quali i soggetti interessati possono richiedere i contributi e gli adempimenti della Regione. Infine, l'art. 9 impone che i contributi erogati ai sensi della presente legge non possano essere utilizzati per altre finalità.

Da questo *excursus* notiamo dunque come le leggi presenti in Italia in materia "danza" siano soprattutto di ordine economico e, qualora trattino di conservazione, siano da riferirsi esclusivamente alle danze tradizionali.

C'è da chiedersi dunque quale protezione possano avere le altre danze, quelle che, se dovessero essere poste in una categoria, potremmo definire arte.

Quale futuro si prospetta per quelle espressioni di danza "contemporanea" frutto anche di ibridazioni fra stili e arti, definibili opere d'arte e quindi forse tutelabili come performance?

Ma allora conseguentemente potremmo chiederci: cosa è la performance? Quali sono i confini?

Cercheremo nel capitolo 3 e 4 di comprendere meglio vari aspetti di queste problematiche qui solo poste all'attenzione, ma non sviscerate, perché dal punto di vista della tutela giuridica vi è un vuoto.

III

Conservazione tra materia e immaterialità



Capitolo III - Conservazione tra materia e immaterialità

3.0 Materia e immaterialità della danza

Il fulcro di questa ricerca è la danza in quanto bene culturale immateriale e la sua conservazione (che può espletarsi in vari modi: documentazione, archiviazione, musealizzazione, ricerca). Già nel precedente capitolo, di natura prettamente giuridica, si è potuto notare quanto sia labile il confine tra materiale e immateriale quando si tratta di questa tipologia di bene.

Nella presente sezione si parlerà specificatamente dei problemi conservativi che emergono con le componenti immateriali e materiali della danza, la quale, come premesso, verrà approcciata partendo dal punto di vista di uno storico dell'arte e considerata un'arte visiva a tutti gli effetti. Per prima cosa però è necessario chiarire alcuni aspetti del nostro oggetto di conservazione: la danza. Essa infatti può essere considerata in senso assoluto, ossia danza come fenomeno antropologico, bene dell'umanità, che si esprime tramite il corpo in movimento, il quale supera il movimento quotidiano andando verso qualcosa di altro e raggiunge una dimensione metaforica. In questo caso l'elemento materiale unico e solo è il corpo del danzatore. Egli traduce il mondo con i suoi movimenti e in questo processo metaforico può anche raggiungere la poesia, l'arte. Oppure si può considerare la danza come attività organizzata, strutturata, performance, spettacolo, ad esempio un balletto classico oppure quella rituale o popolare, che si può avvalere anche di altri elementi materiali, spesso fondamentali per la sua realizzazione. In questo caso il corpo si organizza per agire ed essere visto secondo una determinata modalità. La danza come spettacolo è quella che è più soggetta alla conservazione, in quanto produce una serie di materiali, come le scenografie, i costumi, le partiture musicali, ma ancor prima i bozzetti, eventualmente le coreografie scritte ecc., che generalmente vengono conservati in quelli che possiamo definire i luoghi della memoria e di cui si parlerà più specificamente nel prossimo capitolo.

In questo secondo caso ci troviamo di fronte a materiali che compongono la danza, che potrei definire veri e propri frammenti, perché insieme vanno a formare un'opera unitaria. Per tale motivo ritengo che l'approccio conservativo da adottare sia quello dell'estetica del frammento. Questi potrebbero permettere di ricostruire qualcosa dell'intero, ma da soli non possono dire molto; testimoni di una memoria, traccia, ci danno solo una vaga idea della completezza, senza tuttavia arrivare alla perfezione dell'intero, all'essenza²⁴³. Infatti il materiale in sé non è l'opera d'arte; essa risiede altrove²⁴⁴. Un caso eclatante può essere quello del *ready made* dove ciò che fa assurgere l'oggetto a 'opera d'arte' risiede nel gesto che lo seleziona e lo decontestualizza. Gesto dunque compiuto da un essere umano che è la materia principale (materia che in questo contesto rievoca la radice della parola, *mater*) sia della danza come spettacolo, che di quella in senso assoluto, così come delle arti performative. Il limite conservativo risiede proprio in questo, difatti i gesti del corpo che danza non sono alienabili, poiché non producono nulla di materiale: è l'uomo

²⁴³ Dominique Dupuy parla spesso di vestigia (da intendere come l'impronta del passo nel suolo) per dare l'idea dell'effemericità di queste tracce. Alle vestigia lui associa la parola vertigine (ricordiamo il titolo del convegno Vestige-vertige per cui rimandiamo anche alle pp. 250 e ss.) proprio per il senso di spaesamento che può provarsi davanti ad una traccia che ci dà solo un indizio di un qualcosa che è stato, ma che sta a noi poi cercare di ricostruire. Io parlerei di vertigine anche in relazione all'immagine (o sarebbe meglio dire ai frammenti di immagini che il nostro cervello cerca di ricostruire, colmando eventualmente le lacune, ricreare l'insieme, viaggiando dal particolare al generale) e all'emozione. La vertigine è spesso intesa come terremoto interiore creato dall'immagine e allo stesso tempo introiettato in essa. Immagine che non è altro che il prodotto di tensioni accumulate nel tempo - silentemente captate dai "sismografi" arte, sapienti memorie dell'animo umano - fino ad esplodere in modo sorprendente. Dobbiamo quindi pensare una conservazione di immagini, consapevoli che nell'immagine stessa è insita una idea di conservazione e che l'immagine si presta alle interpretazioni del tempo perché gli sguardi mutano.

²⁴⁴ Esplicativa in tal senso è l'affermazione di Lucio Fontana nel Primo Manifesto dello Spazialismo del 1947: «L'Arte è eterna, ma non può essere immortale. È eterna in quanto un suo gesto, come qualunque altro gesto compiuto, non può non continuare a permanere nello spirito dell'uomo come razza perpetuata... Rimarrà eterna come gesto, ma morrà come materia», cfr. <http://www.giacomobelloni.com/page4/styled-15/index.html>.

stesso il proprio prodotto, che quando esce dalla scena si dissolve²⁴⁵. Legata al gesto vi è un'altra componente immateriale, che è l'emozione che esso può suscitare e questi argomenti verranno trattati nel paragrafo dedicato al corpo del danzatore, il quale è una sorta di punto nodale essendo caratterizzato da entrambe le componenti (materiale e immateriale) e poiché è ciò che crea i maggiori problemi conservativi.

Vanno poi considerati alcuni “materiali della memoria”, da intendere al pari dei “materiali della memoria” di cui si parlava nel primo capitolo in riferimento ai monumenti e ai documenti²⁴⁶. Dunque tutti quegli elementi che forniscono una documentazione, che sono fonti, ma che spesso danno vita ad una sovrapposizione tra l'oggetto della conservazione e il mezzo per la conservazione (soggetto). Questi “materiali” in alcuni casi sono il prodotto di determinate relazioni che si vengono a instaurare tra danza e altre espressioni artistiche. Sicuramente il rapporto con le arti plastiche è uno dei più fruttuosi sotto questo punto di vista. Numerose sono le “immagini” che ne sono scaturite e che hanno tentato di fissare un attimo della danza o hanno cercato di esprimerne l'essenza, ma anche le collaborazioni e ispirazioni reciproche che si sono avute tra arte plastica e danza (la danza ha ispirato l'arte e viceversa). Tuttavia qui non si vuole considerare il confronto con le arti plastiche e nello specifico con l'arte contemporanea, solo in quanto produttrice di oggetti materiali anche se effimeri, ma si vuole tenere conto anche di tutta quella parte di arte in cui il focus è l'artista e l'azione performativa. La stessa danza – che è concreta nel corpo che danza, ma effimera nel movimento - se intesa come “spettacolo”, come abbiamo già detto, può produrre elementi materiali da musealizzare o comunque da fare oggetto di conservazione. La problematica però risiede nel fatto che, mentre gli elementi materiali, qualora non siano mutevoli o deperibili, possono essere conservati nei luoghi di memoria, quelli immateriali che

²⁴⁵ SEVILLA A., *Danza, cultura y clases sociales*, Ciudad de México, INBA, 1990, p. 73.

²⁴⁶ Interessante a tal proposito lo scritto: SEBILLOTTE L., *Documenter la danse : le moyen de l'archive*, in FILLOUX-VIGREUX M. - GOETSCHER P.- HUTHWOHL J.- ROSEMBERG J. (a cura di), *Spectacles en France. Archives et recherche*, Paris, Publibook, 2014, pp. 15-20. Qui si parla di tracce indirette, nonché della delicata problematica dell'archivio.

futuro hanno? Oggi le nuove tecnologie sembrano poter in parte risolvere questo problema, ma c'è qualcosa che sfugge sempre e che risiede nell'emozione del vivere in modo empatico e diretto l'evento. Questo è lo stesso problema che si pone con le performances artistiche.

Ma cosa si intende per performance? Il termine *performance* rivela un'ambiguità costitutiva poiché in inglese, a seconda dei casi, può significare azione fisica o rappresentazione. Gli studi americani sulla performance, pur continuando ad ampliarne lo spettro d'azione, promuovono l'idea dello studioso Richard Schechner per il quale ogni atto performativo si fonda per lo meno su tre operazioni: l'essere (*being*), quindi sullo stato di presenza; il fare (*doing*), ovvero un'azione; e terzo, ma non meno importante, il mostrare il fare (*showing doing*)²⁴⁷. Potremmo dire allora che la performance attiene a un processo di attivazione del corpo che si concede alla vista, in un dato spazio²⁴⁸. Quest'ultimo può essere ovunque, non ce n'è uno privilegiato. Secondo Silvana Sinisi lo spazio è una sorta di cassa di risonanza

²⁴⁷ SCHECHNER R., *Performance studies, an Introduction*, Routledge, Londres/New York, 2002. Sulla performance, rimangono testi di riferimento: GOLDBERG R. L., *Performance art. From Futurism to the present, revised and expanded edition*, London, Thames & Hudson, 2001 (I ed. *Performance: Live art 1909 to present*, London, Thames & Hudson, 1979) e CARLSON M., *Performance: a critical introduction*, London-New York, Routledge, 1996. Per un sintetico ma articolato panorama della pratica della performance in Italia si veda: SINISI S., *La nuova coreografia italiana: percorsi tra la danza, l'arte e la scena*, in "Ariel", anno XII, n. 1, gennaio-aprile 1997, pp. 43-49; SINISI SILVANA, *La performance e le neoavanguardie*, in Id., *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni Editore, 1995, pp. 221-228. Per la situazione in Italia con particolare riferimento all'evento della Settimana della performance si veda: CERVELLATI E., "A rare event". *La nuova danza alla III settimana della performance (Bologna, 1979)*, in "Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", anno V, numero 4, 2013 /rivista on line. Particolare forma di performance è l'*event* (denominazione con cui spesso Cunningham qualificava i suoi balletti), cfr. RIOUT D., *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 364 e ss.

²⁴⁸ BURIGHEL G., *Dal teatro di Jan Fabre. Attitudini performative del corpo sulla scena: quali forme di presenza, e quali mimesi?*, in "Mimesis Journal", II, 2, (2013), p. 1. Sul rapporto danza performance e in generale sulle implicazioni del corpo e dello spazio tempo si veda: BEAUQUEL J., *Esthétique de la danse*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

dell'azione dove «in assenza di delimitazioni precostituite, la vicinanza fisica tra gli spettatori e i performers crea un cortocircuito di energie, un continuo scambio di tensioni e stimoli, che possiedono il flusso imprevedibile e caldo della vita»²⁴⁹. Lo spazio e il tempo sono fondamentali nella performance ed è proprio nel diverso modo di interpretare questi che differiva con la danza e il teatro anche se ora queste differenze si vanno appianando, basti pensare ai lavori del coreografo Jérôme Bel²⁵⁰.

Per Massimo Schiavoni l'azione performativa è un atto creativo non classificabile e assimilabile totalmente né al teatro, né alla danza così come li conosciamo. La *Performing Dance* «ha un sentimento dadaista, una dislocazione di un quadro di de Chirico, un tempo e uno spiazzamento di Allan Kaprow; la manualità di una fotografa pittorialista, la composizione di una scrittura costruttivista e lo spazio di un'opera di Robert Smithson»²⁵¹.

Il punto in cui performance e danza trovano certamente convergenza è quello della conservazione²⁵², la quale addirittura spesso può essere negata (molte opere infatti nascono con l'intento di non essere conservate, ma, come è accaduto per molta della danza moderna, successivamente si è sentita l'esigenza di recuperare l'accaduto e in alcuni casi si sta creando una sorta di repertorio delle opere passate, con tutti i rischi che esso comporta).

Tutto ciò ci fa comprendere quanto siano articolati e complessi i problemi conservativi che pone la danza.

²⁴⁹ SINISI S., *La performance e le neoavanguardie*, in ID., *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni Editore, 1995, p. 222.

²⁵⁰ Cfr. O'REILLY S., *Il corpo nell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 62 e ss.

²⁵¹ SCHIAVONI M., *Ereditare il futuro. Ballata sulla scena contemporanea*, in ID. (a cura di), *Creatori di senso. Identità, pratiche e confronti nella danza contemporanea italiana*, Roma, Aracne editrice, 2013, p. 36.

²⁵² Si veda per il discorso danza/performance problemi conservativi: ARMELAGOS A. - SIRRIDGE M., *The Identity Crisis in Dance*, in "JAAC", vol. 37, n. 2 (Winter, 1978), pp. 129-139. Attualmente sembra che il modo migliore per documentare questa tipologia di evento sia il video, ma manca quasi sempre qualcosa, come analizzeremo meglio più avanti.

3.1 Conservare l'immateriale: problematiche contemporanee

La necessità di mantenere viva l'opera e quindi la memoria, come già affrontato nel primo e secondo capitolo, è insita nell'uomo e si espleta con un intento conservativo. Questo è rivolto soprattutto verso il patrimonio artistico poiché esso «è il luogo della continuità inserito nello spazio della frammentazione; è il ricordo reso permanente, il 'passato che non passa' e che sostiene il nostro presente e la sua crescita»²⁵³.

Avere una cura particolare per la memoria *veterum*, significa avere una cura per le nostre stesse radici²⁵⁴. Radici che risiedono non solo nei monumenti o nelle opere materiali, ma anche nelle tradizioni che, come richiama la parola stessa, sono costituite da elementi tramandati. In questi casi è lecito nutrire dei dubbi su cosa debba essere tutelato: il risultato ultimo o il *savoir-faire*?²⁵⁵.

La risposta non potrà essere univoca e sicuramente sarà piena di insidie. E questo è solo uno dei tanti interrogativi che nascono approcciando un aspetto della questione della conservazione dell'immateriale, che sembra per sua natura sfuggire a qualsiasi ipotesi conservativa a causa dell'assenza di materia.

Arte immateriale è anche la danza, così come molta dell'arte contemporanea, con la quale frequentemente attua delle collaborazioni e con cui ha molti punti in comune, tant'è che fra gli aggettivi che si utilizzano più spesso per descriverne le caratteristiche essenziali, si notano strette coincidenze: immateriale²⁵⁶, fluida, effimera.

²⁵³ CARBONI M., *Cesare Brandi*, op. cit., p. 147.

²⁵⁴ *Ivi*, pp. 147-148.

²⁵⁵ Interessante come in un *colloque* tenutosi in Francia il 18 e 19 maggio 2012 a Clermont-Ferrand, dagli studenti del Master *Ethnomusicologie et Anthropologie de la danse* - UFR STAPS - Université Blaise Pascal *colloque* su "Le Patrimoine Immatériel en Danse", l'argomento di una tavola rotonda del 18 maggio fosse: "Le patrimoine: sauvegarde de l'art ou du savoir-faire?", cfr. <http://www.letransfo.fr/Access-directs/Archives/Danse/Colloque-Le-Patrimoine-Immatériel-en-Danse>

²⁵⁶ A proposito della parola immateriale legata all'arte contemporanea è da ricordare la mostra intitolata *Les Immatériaux* organizzata al Centre Pompidou (specificamente al Centre de Création

L'arte contemporanea è infatti sempre più smaterializzata e soggetta a quella che viene definita "modernità liquidatrice"²⁵⁷, modernità che liquida non solo il passato, ma anche le sue proprie opere. Accade spesso che vengano create delle opere che volutamente non sono destinate a durare. In questi casi gli interrogativi se continuare a conservare, sostituire l'elemento deperibile, ecc. si susseguono vorticosamente²⁵⁸.

Se, secondo Cesare Brandi, l'opera contiene già in sé il proprio restauro, nel caso delle opere d'arte contemporanea, spesso in loro è contenuta la propria fine, la propria autodistruzione, o comunque il proprio mutamento (si pensi, solo a titolo di esempio fra i numerosi che potrebbero darsi, ai fumi di Bill Viola o ai lavori creati con prodotti alimentari o vegetali che deperiscono). Se ogni opera è figlia ed espressione del suo tempo, in questa epoca attuale dove tutto viene travolto, tutto cambia senza produrre rovine, l'arte non ha altra scappatoia se non quella di volatilizzarsi, rendersi invisibile, incomprensibile²⁵⁹. Le opere quindi possono non

industrielle) dal 28 marzo al 15 luglio 1985, curata da Jean François Lyotard e Thierry Chaput. Successivamente questa mostra fu identificata come l'inaugurazione del Post-Modern. Fu un'importante pietra miliare nella storia della relazione fra arte e tecnologie. Originariamente era intitolata "*Matériaux Nouveaux et Création*", ma fu totalmente riorganizzata con l'arrivo del filosofo J. F. Lyotard che voleva dimostrare l'emergenza dei nuovi materiali; cfr. <http://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cRyd8q/r6rM4jx>

²⁵⁷ Questa espressione è usata da PERRET C., *Pour un modèle non généalogique de la transmission*, in *FILS l'art de la transmission de la modernité*, Rue Descartes, n. 30, dicembre 2000, pp. 57-72, e in generale si veda: LAUNAY I. (a cura di), *Les Carnets Bagouet*, Paris, ed. Les solitaires intempestifs, 2008, p. 27.

²⁵⁸ Numerose riflessioni sulla complessa decisione se restaurare o sostituire in tema di arte contemporanea sono fatte nella rivista: BREUIL M. H. – DAZORD C. (a cura di), *Conserver l'art contemporain à l'ère de l'obsolescence technologique*, in "Technè", n. 37, maggio 2013, Paris.

²⁵⁹ PERRET C., *Pour un modèle*, op. cit., p. 57. A tal proposito ricordo che, oltre ad essere incomprensibili, spesso le opere d'arte contemporanea sono anche irriconoscibili e proprio per questo molti capisaldi alla base della teoria del restauro di Brandi potrebbero essere messi in discussione. Cadono infatti i principi di irriproducibilità, di aura, di unicità che caratterizzano le opere d'arte e spesso possono proprio essere ignorate, scambiate per altro, non riconosciute. Tuttavia

lasciar traccia, sottolineando ancor di più l'effimero, testimoniando la precarietà di questi tempi con la loro "condanna a morte", sintomatica di un mondo che corre, che consuma tutto, anche più di quello che serve.

Accanirsi su queste opere per mantenerle uguali nel tempo dunque è un po' come un accanimento terapeutico; si dovrebbe riconoscere il "diritto all'eutanasia". L'azione di tutela, in questi casi, potrebbe essere volta alla preservazione e salvaguardia del «diritto alla scomparsa dell'opera»²⁶⁰. Ciò non vuol dire che queste opere non debbano lasciare traccia di sé, si deve far tesoro della memoria-testimonianza del "sacrificio" e la documentazione può sopperire alla loro non conservabilità per natura. Non a caso, a proposito del problema del restauro dell'arte contemporanea, Antonio Rava afferma che: «la documentazione allora può sostituire l'opera, diventando essa stessa l'opera latente che assicura la perennità dell'opera patente, rivelata a ciascuna presentazione per un tempo più o meno lungo, a intervalli più o meno regolari, in luoghi diversi. L'operazione di raccolta di conoscenza da parte del restauratore è la garanzia di rinascita dell'effimero, teoricamente possibile all'infinito se si mantengono vivi i parametri interpretativi essenziali»²⁶¹.

Potremmo pertanto affermare che questa stessa dissertazione sia, in un certo qual modo, una prima forma di conservazione, o forse un "restauro preventivo", per

si ritiene estremamente stimolante provare a capire quanto delle teorie brandiane sia applicabile a questi casi particolari, in quanto le medesime caratteristiche le possiamo ritrovare anche nella danza.

²⁶⁰ Cfr. CARBONI M., *Tra memoria e oblio. Tutela e conservazione dell'arte contemporanea: l'orizzonte filosofico*, introduzione a: MARTORE P. (a cura di), *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, Roma, Castelvechi, 2014, p. 19. Poiché spesso accade che gli artisti di queste opere siano in vita, dunque interpellabili, viene da ipotizzare la possibilità di una sorta di "testamento biologico" dell'artista nei confronti della sua creatura - opera d'arte, ma su questo argomento si apre una profonda discussione in parte affrontata nel libro testé citato.

²⁶¹ RAVA A., *Forma e memoria, la conservazione dell'arte contemporanea*, in MUNDICI M.C. – RAVA A. (a cura di), *Cosa cambia*, op. cit., p. 150. Riguardo alla discussione/documentazione come atto di memoria cfr. anche CARBONI M., *Cesare*, op. cit., p. 146, e BERGSON H., *Materia e memoria*, op. cit.

riprendere la riflessione di Massimo Carboni a proposito della discussione pubblica riguardante il restauro dell'arte contemporanea²⁶².

Documentazione finalizzata alla conservazione. Facciamo attenzione alle parole, così ricche di sfumature e accezioni, specialmente in determinate lingue. A un “danzatore - poeta”, come a giusto titolo potrei definire Dominique Dupuy, ciò non sfugge e quindi, oltre a sottolineare sempre i rischi della traduzione delle sue parole, egli riflette anche sul termine “conservazione”²⁶³.

Questo vocabolo, riferito alla danza, per Dominique Dupuy non è esatto, anzi assume una connotazione di negatività, rimandando a un'idea di inscatolato (alle conserve alimentari per intenderci). Aggiungerei anche l'idea sottesa di asservimento insita nel verbo conservare, nonostante sia un mettersi al servizio della memoria²⁶⁴. Dominique Dupuy preferisce parlare di preservazione, ma ritiene ancora più adatto il termine giuridico “novazione”²⁶⁵. Questo lemma si riferisce ai rapporti obbligazionari, dove una nuova obbligazione, per esplicita volontà delle parti, va a sostituirsi alla prima con una nuova conformazione. Nella danza infatti, come nelle varie espressioni che hanno a che fare con l'esistenza umana, vi è un cambiamento costante e continuo, come un adattamento alla vita che, proprio in quanto viva, muta, non rimane tale e quale, immobile, ma è costantemente in- mobilità.

Caratteri di fissità, come si possono avere con la maggior parte delle forme di documentazione, non possono rendere merito né alla danza, né a tutto ciò che è immateriale, poiché vi è una carica di vitalità che necessita di un qualcosa di attivo. Ecco perché, ancor prima del documentare, occorre il tramandare, parola che invece

²⁶² CARBONI M., *Tra memoria e oblio*, op. cit., p. 24.

²⁶³ Un'interessante riflessione sul significato del termine “conservazione” in contrapposizione a quello di “restauro”, nella lingua italiana rispetto a quella inglese, si trova nel testo, cui si rimanda: RINALDI S., *La vita breve dell'arte contemporanea*, in ID. (a cura di), *L'arte fuori dal museo. Problemi di conservazione dell'arte contemporanea*, Roma, Gangemi, 2008, pp. 11 e ss.

²⁶⁴ Conservare come termine è molto vicino a quello di memoria, ed il suo primo significato è quello di mantenere intatto, ma esprime anche l'idea di “guardare con/in sé”; etimologicamente deriva da *cum servire*, mettersi al servizio di, cfr. JADÉ M., *Patrimoine immatériel*, op. cit., p. 53.

²⁶⁵ DUPUY D., *Danzare oltre*, op. cit., p. 112.

ha in sé anche l'idea di movimento. Questo è un altro aspetto su cui si deve molto riflettere, perché strettamente pertinente al processo di conservazione della danza. Mentre infatti nelle opere materiali il tramandare è ridotto al conservare la materia stessa, in modo tale che le generazioni future possano godere dell'“oggetto” e avere memoria dei significati che incorpora, nel caso delle opere immateriali è messa in discussione la loro stessa vita che può rimanere viva, come accade per le tradizioni, solo se il “sapere” che le costituisce viene trasmesso (non a caso le tradizioni sono raggruppate sotto l'etichetta *savoir-faire*).

Come nell'arte si dice che l'opera contenga in sé il suo restauro, così per la danza si afferma che essa contenga in sé un'idea della trasmissione²⁶⁶ e occorre oggettivare e inventare una struttura adeguata affinché quella possa realizzarsi.

Quindi la questione per i danzatori contemporanei non è tanto di sapere cosa trasmettere di un'opera coreografica, ma prendere atto del fatto che un'opera porta già in sé la propria trasmissione. Di certo qualcosa si perderà sempre, ma si acquisterà altro. Si deve ricordare costantemente che la trasmissione prevede comunque una qualche forma di cambiamento, una “traduzione” che in qualche modo comporterà un “tradimento” (come è insito nella parola stessa *tradere*), tuttavia questa trasmissione/traduzione/tradimento è anche la possibilità di sopravvivenza²⁶⁷.

Sicuramente dobbiamo liberarci dall'idea che a essere trasmesso sia solo il risultato ultimo, l'opera coreografica. Si incorrerebbe così nello sterile meccanismo

²⁶⁶ LAUNAY I., *Carnets Bagouet*, op. cit., p. 27. Come sostiene Catherine Perret, occorre capire l'apporto dell'opera d'arte stessa alla questione della trasmissione, il rapporto che le opere d'arte hanno con la storia supposta dell'arte. PERRET C., *Pour un modèle*, op. cit., p. 59; si veda questo testo in generale anche per il concetto di trasmissione; questione di fondamentale importanza, poiché tramite essa l'uomo crea un'eredità e ciò è strettamente legato alla teoria della cultura.

²⁶⁷ Cfr. PROUST F., “*Duplication, duplicité*”, in *La question du double*, Parigi, Ecole régionale des beaux-arts du Mans, 1997, p. 56. Interessante come, rimanendo in tema, alcuni studiosi notino punti in comune tra il problema della traduzione di un testo in lingua straniera con il problema della conservazione dell'arte contemporanea (nello specifico delle installazioni) e ci si chieda se l'etica della traduzione possa essere d'aiuto in questi campi. FISKE T., *White Walls: installazioni, assenza, iterazione e differenza*, in MARTORE P. (a cura di), *Tra memoria e oblio*, op. cit., pp. 66-77.

del repertorio o *remake*, cosa su cui tra l'altro non si riflette ancora abbastanza²⁶⁸. Ciò vale specialmente per la danza moderna, dove il valore dell'opera è soprattutto autoriale, ossia legato al creatore, come se l'opera danzata possedesse una identità inalienabile²⁶⁹.

Ecco di nuovo l'accento sul danzatore/creatore, uno degli elementi principe nelle problematiche conservative della danza.

L'interpretazione può cambiare molto l'opera danzata, quindi il danzatore in quanto uomo conferisce un altro "colore" all'opera, perché lui stesso è prodotto di uno specifico tempo e luogo. Quello che è certo è che in qualsiasi espressione artistica performativa entra in gioco l'uomo, non si ha la possibilità di conservare la totalità dell'opera, perché la variante impossibile da dominare è l'essere umano. Come afferma Massimo Schiavoni a proposito della danza in video, «nessun macchinario apposito può ricreare l'evento come la diretta», quello che rimane nonostante l'effemericità di questa arte «è un vedere profondo che va oltre il guardare, per pensare e cambiare in corso di evento. L'immediatezza della danza è data dal mio essere presente durante l'evento, perché ognuno di noi osserverà, assimilerà e ricorderà un'opera d'arte soggettivata»²⁷⁰. Dunque tutto si concentra sul vedere/vivere che va oltre il vedere stesso.

²⁶⁸ LOUPPE L., *Poétique*, 2004, op. cit., p. 325. A tal proposito bisognerebbe capire da cosa derivi oggi la volontà di riprendere le vecchie coreografie nate dalla creatività di danzatori/autori e rifarle con nuovi interpreti; è una sperimentazione, un passaggio generazionale, o è dovuto a volte anche a scarsa creatività e mancanza di idee nuove o risponde ad una richiesta di mercato?

Nell'arte contemporanea riflessioni simili a quelle che si pongono con i *remake* di danza, possono essere fatte in merito al *reenactment*, ossia la riproposizione di performance o eventi vari, cfr. LÜTTICKEN S. - PHELAN P. et alii, *Life, once more. Forms of reenactment in contemporary art*, Rotterdam, Witte de With, 2005.

²⁶⁹ LOUPPE L., *Poétique*, 2004, op. cit., pp. 326 e ss. È questo il motivo per cui Laurence Louppe sostiene che non ci sono *remake* delle opere di danza moderna. L'opera d'arte coreografica è una invenzione, quindi è un oggetto di origine autoriale; questo ci rimanda fortemente alla questione del diritto d'autore trattata nel capitolo 2 al § 2.2.

²⁷⁰ SCHIAVONI M., *Ereditare il futuro*, op. cit., pp. 31-32.

3.2 Danza spettacolo: un'arte composta da frammenti

L'estetica del frammento (e di conseguenza i problemi e le soluzioni riguardanti la conservazione dello stesso) è qualcosa di molto vicino ai problemi di conservazione della danza intesa come spettacolo, sia perchè essa è un'opera costituita da numerosi "frammenti" (costumi, scenografie, musiche, ecc., che trovano nei musei, archivi o teatri i luoghi della loro conservazione), sia perché pone delle problematiche conservative del tutto particolari, che la pongono come un caso limite.

Dal momento che stiamo parlando della contemporaneità, risulta ancora più calzante il discorso sul frammento in quanto esso come concetto caratterizza il '900 sotto molteplici punti di vista.

Il frammento è il simbolo di una distruzione e questo è ciò che contrassegna la nostra epoca e molta dell'arte contemporanea. Lo stesso Picasso affermava che per lui un quadro era una somma di distruzioni, ma si vedano anche le opere di Samuel Beckett, Alberto Giacometti, Aby Warburg e come in ognuno di loro la frammentazione assuma un'accezione diversa. Altro esempio possono essere alcune forme di cinema, come quello sovietico, o di teatro (Brecht) dove si ha volutamente una frammentazione del contenuto con il fine di stimolare una attività ricompositiva, dal momento che la caduta dell'aura implica un approccio passivo²⁷¹. Anche le riflessioni estetiche nel '900 si concentrano molto sul frammento²⁷² e non a caso

²⁷¹ EVOLA D., *L'esperienza estetica al supermarket dell'aura*, in DI GIACOMO G. - MARCHETTI L. (a cura di), "Rivista di Estetica", n. 52, Torino, Rosenberg & Sellier, 2013, p. 86.

²⁷² Solo a titolo di esempio si pensi alle riflessioni di: Hans Georg Gadamer con il simbolo come frammento di essere, Michel Foucault con l'analisi della rarità contrapposta alla ricerca della totalità, fino alla formazione di vere e proprie estetiche del frammento con Benjamin e Adorno e messe in atto anche in alcuni linguaggi artistici, cfr. TAVANI E., *Il frammento e la rovina: su alcune eredità dell'estetica del '900*, in LUIGI RUSSO (a cura di), *La nuova estetica italiana*, Centro internazionale Studi di Estetica, Palermo, 9 dicembre 2001, p. 215.

questo secolo si dà in eredità nel frammento. Eredità che si consegna già in stato di frammenti e non ridotta in frammenti²⁷³.

Il frammento, nel senso stretto del termine, è una forma della rovina, la quale è una eccedenza sia rispetto alla conservazione (non si lascia restaurare, resiste al ripristino), che rispetto alla sparizione (resta per definizione a testimoniare qualcosa)²⁷⁴. Già nella *Teoria del Restauro* di Cesare Brandi (1963) il rudere è un caso limite estremo²⁷⁵. Rovine come vestigia, da *vestigium*, impronta del passo nel suolo, così effimera e labile, come la danza, come il mutismo che può colpire i frammenti (che sono comunque cosa diversa dalla rovina). Si può uscire dal mutismo “interrogando” questi frammenti a metà tra la certezza di avere una traccia²⁷⁶, seppur incompleta, in grado di poter evocare una memoria, e l’illusione di poter risalire all’intero e alla sua completezza. Questi frammenti, comunque sia, sono ognuno nella sua singolarità portatori di un’unità potenziale e lo spirito dell’opera d’arte risiede, secondo Brandi, come un intero in ciascuno di essi²⁷⁷.

Per quanto si possa condividere o meno quanto è stato appena affermato, è doveroso, prima di procedere con qualsiasi altra riflessione, capire lo “stato” della riduzione in frantumi. Occorre pertanto fare una distinzione tra le opere ridotte in

²⁷³ Ivi, p. 211.

²⁷⁴ Ivi, p. 217.

²⁷⁵ Cfr. BRANDI C., *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 1963. Dovremmo indagare come questa teorizzazione possa essere applicata ad altri esempi, rivisitarli alla luce della contemporaneità, considerando il fatto che la logica che porta Brandi a disquisire sull’argomento “rovine” è frutto non di un percorso lineare, ma un esito di successive aggregazioni in cui compaiono componenti diverse, dal crocianesimo, all’esistenzialismo, alla fenomenologia e allo strutturalismo, passando per la psicologia della *Gestalt*. Illuminanti anche le considerazioni circa l’opera d’arte come unità in BRANDI C., *Il restauro. Teoria e pratica*, a cura di M. Cordaro, Roma, Editori Riuniti, 1999, pp. 20-23.

²⁷⁶ Sulla questione della traccia che lascia la rovina come *analogon*, cfr. DUBOIS P., *Figures de ruine. Notes pour une esthétique de l’index*, in «Rivista di Estetica», 8, 1981, pp. 9-15 *passim*.

²⁷⁷ Se l’opera risulta divisa, frammentata, si dovrà cercare di sviluppare la potenziale unità originaria che ciascuno dei frammenti possiede, BRANDI C., *Teoria del restauro*, op. cit., pp. 41-42, 44; cfr. FANCELLI P., *La Teoria di Cesare Brandi*, in ANDALORO M. (a cura di), *La teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi*, Firenze, Nardini, 2006, p. 367.

frammenti e quelle che per loro natura sono composte da frammenti (ad esempio il mosaico, ma anche molte opere contemporanee)²⁷⁸. Per la danza potremmo trovarci davanti ad entrambe le opzioni ossia: opere composte da estratti da altre coreografie oppure spettacoli che si intendono ricostruire e dove è necessario capire quanto tempo è intercorso tra la loro nascita e la loro riproposizione. In quest'ultimo caso innanzitutto è indispensabile stabilire se si hanno tutti i frammenti (materiali e non) e, in seconda battuta, quanto tempo è intercorso tra lo "stato di frantumazione" e il momento in cui si decide di dargli voce. Qualora infatti si ricomponessero tutti i frammenti possibili e si avesse l'idea dell'insieme, si avrebbe una nuova realtà (pensiamo ad es. ai *remake* e ai repertori, che posso considerare ricostruzioni di "frammenti", ma che ad ogni rappresentazione sono comunque qualcosa di diverso).

Se invece ci fossero delle zone mancanti, si avrebbe la lacuna, la quale comporterebbe una serie di problematiche per il suo reintegro e a cui occorrerebbe dare una lettura più consona possibile. In ogni caso si deve capire la contestualizzazione presente e passata, poiché con il tempo si creano mutamenti tali da non poter giustificare "ricollocazioni" identiche al passato.

Frammenti presenti (ossia di opere attuali, dove si è in grado di avere esattamente i medesimi elementi costituenti la danza quali i danzatori, le scenografie e via dicendo) pongono quindi il problema del corretto "montaggio". Quelli che invece potremmo definire del passato - in contrapposizione a quelli del presente poc'anzi descritti - vale a dire quelli in cui è trascorso un lasso temporale più ampio tra la formazione dei frammenti stessi e la decisione di ricomporli, pongono il

²⁷⁸ Sia che delle opere siano ridotte in frammenti o costituite per loro natura da frammenti, c'è un forte richiamo alla morte. Nel caso ad esempio dell'opera mosaicata notiamo come essa sia formata da innumerevoli frammenti, ognuno vitale alla realizzazione dell'insieme, e nonostante la durezza del materiale nella sua singolarità, sia estremamente fragile nella sua complessità (se manca un tassello, gli equilibri di "attacco" sono messi in discussione). Per riprendere le parole di Solmi nell'introduzione di *Angelus Novus*: «Il mosaico è l'arte allegorica per eccellenza, dove la spinta vitale è arrestata e l'immagine, composta di innumerevoli frammenti dati, è già di per sé (prima ancora del suo significato) allegoria della morte o della trascendenza», cfr. SOLMI R., *Introduzione*, in BENJAMIN W., *Angelus Novus: saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, ed. agg. 1995, p. XII.

problema della reintegrazione delle lacune incorse con il tempo e una ricontestualizzazione, una traduzione in un linguaggio attuale. Quindi ogni caso necessita di una riflessione specifica, apposita.

In più rammentiamo che si può avere anche una componente di frammenti immateriali, quelli “mnemonici” fondamentali per ogni ricostruzione o creazione *ex novo* di una coreografia. Con ciò intendo ad esempio il ricordare i passaggi coreografici da parte di un danzatore che attinge al suo sapere, a quel bagaglio di movimenti che ha immagazzinato nel corso del tempo. Per questo processo di “ricomposizione” può avvalersi dei frammenti materiali quali foto, scritti e quant’altro. Vi è poi il ricordo dello spettatore, anch’esso definibile come “frammento mnemonico” e che può essere utile per comprendere quali emozioni possa suscitare una danza in una determinata epoca, come viene vista e vissuta.

Quello che appare evidente, considerato tutto ciò, è che l’elemento che crea le variabili maggiori è il danzatore, che potremmo immaginare come il supporto con il “disegno preparatorio” e collante di questi frammenti, indispensabile per la realizzazione dell’opera finale, di cui è parte integrante²⁷⁹. Lui è l’elemento mortale e il suo corpo è quanto fino ad oggi è sfuggito ad ogni logica di conservazione.

²⁷⁹ Cfr. ARGUEL M. (a cura di), *Danse: le corps enjeu*, Parigi, PUF, 1992, p. 205; SACHS C., *Storia della danza*, Milano, Il Saggiatore, 1966; BENJAMIN W., *Angelus Novus*, op. cit.

Non dimentichiamo che un’altra frammentazione può incorrere nei confronti del danzatore, poiché il suo corpo può essere vissuto da chi guarda, in quanto lo “analizza” nelle singolarità delle componenti del corpo, piedi, mani, gambe, ecc. Interessante come Guy Ducray nel testo *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX siècle*, dedichi un capitolo a *La Danseuse en morceaux*, analizzando proprio questa frammentazione cui la danzatrice è soggetta quando il suo corpo viene visto come insieme di membra. Questa la citazione (tratta da QUIGNARD P., *Une Gêne technique à l’égard des fragments*, 1986) con cui apre il capitolo: «La fragmentation est une violence faite ou subie, un cancer qui corrompt l’unité d’un corps, et qui le désagrège comme il désagrège tout l’effort d’attention et de pensée de celui qui cherche à porter son regard sur lui», cfr. DUCRAY G., *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX siècle*, Paris, ed. Champion, 1996. Nel testo vengono poi citati una serie di artisti che fanno della frammentazione il loro linguaggio, soprattutto letterario, che ben si confà alle caratteristiche del XX secolo, che si preavvisavano già alla fine del XIX secolo, quando si forma tra l’altro anche una

Per dare l'idea dell'importanza e centralità del danzatore mi avvarrei di una metafora, molto semplice, ma assai diretta ed esplicativa. Immaginiamo un fiore, una margherita, dove il pistillo (sede del polline e/o del seme che permette la nascita di nuovi fiori) è il corpo del ballerino, mentre i petali sono tutto ciò che arricchisce questa danza: i costumi, la coreografia, la scenografia, la musica, le arti che potrebbero essere connesse, le eventuali tecnologie usate, il luogo scenico. Per vedere il fiore nella sua completezza ho bisogno di tutti questi elementi i quali però sono “sostenuti” e ri-prodotti da quel pistillo, da cui dipende anche il colore, mentre la loro forma e disposizione dipenderà, come una sorta di sezione aurea (che investe la natura con proporzioni “ritmiche”), dal ritmo. Ritmo che a sua volta è mosso e smuove ancestrali memorie del corpo e sensazioni e che accomuna le varie arti. Ecco perché il danzatore e il suo corpo hanno un ruolo centrale.

nuova visione del corpo e forse anche una strumentalizzazione, difatti la frammentazione di cui parla assume una connotazione di negatività, come focalizzazione dell'attenzione su una parte del corpo.

3.3 Il corpo del danzatore

In ogni arte fatta dall'uomo c'è una implicazione corporale, Valéry infatti affermava che: «L'artista porta innanzitutto il proprio corpo»²⁸⁰.

Fra le arti sicuramente la danza è quella che per eccellenza, nella nostra cultura e in molte altre, presenta il corpo²⁸¹. Esso, come abbiamo già visto, risulta essere un nodo centrale e assai problematico nella questione conservativa della danza, soprattutto perché non ci si trova davanti ad un unico corpo, ma ad una pluralità. Su tale questione sono stati spesi fiumi di inchiostro e di certo non si può dare conto di questa complessità in un paragrafo²⁸², tuttavia ritengo importante, alla luce dei discorsi che si vanno ad affrontare, porre attenzione su alcune “funzioni” del corpo che potremmo raggruppare sotto tre macrocategorie: fonte, archivio e opera. Proprio in riferimento a quest'ultimo aspetto notiamo come con la danza si crei una magia di coincidenza tra esecutore e opera. L'opera d'arte di danza si esplica tramite il corpo,

²⁸⁰ Citato in: VIRILIO P., *La bomba informatica*, op. cit., p. 49.

²⁸¹ Il termine corpo qui non va inteso come corpo umano in generale. Il corpo astratto come tale non esiste se non in casi estremi (stati di incoscienza, trattamenti medici, ecc...), cfr. VOLLI U., *Il corpo della danza*, op. cit., p. 6. Corpo qui è da intendere come l'espressione della totalità dell'essere, infatti il corpo costituisce il legame con l'identità umana e più specificatamente il legame tra l'anima e il mondo conosciuto. Cfr. GREENBLATT S., *Toward a Universal Language of Motion: Reflections on a Seventeenth-Century Muscle Man*, in FOSTER S. (a cura di), *Coreographing History*, Indiana University press 1995, p. 27. Sulle numerose potenzialità del corpo si veda anche DI BERNARDI V., *Cosa può la danza*, op. cit., 2012.

²⁸² Solo a titolo di esempio si pensi al piccolo trattato di Paul Valéry, *Réflexions simples sur le corps*, dove si interroga su cosa si intende per corpo e giunge a distinguere tra funzione fisica e funzione corporea o *quarto corpo* (in cui si ravvisa una influenza del testo di Kantorowicz, *I due corpi del re*), cfr. VALÉRY P., *Réflexions simples sur le corps*, in ID., *Oeuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, 1960, pp. 923-931. Sulla relazione tra il quarto corpo e la danza, cfr. SINIBALDI C., *Essere e danza: il concetto fenomenologico e mistico in Paul Valéry*, in *Annali di Studi Religiosi*, Bologna, EDB, 2000, pp. 185-186; per un'interpretazione del “quarto corpo”, come immagine originaria della corporeità, segnalo il volume di FRANZINI E., *Fenomenologia dell'invisibile*, Milano, Raffaello Cortina, 2001, in particolare, pp. 17-19 e pp. 23-26. In generale cfr. SINIBALDI C., *Paul Valéry e il corpo della danza*, in MUSCELLI C., *In cerca di*, op. cit., pp. 157-177.

il quale però è anche lo strumento – sia del danzatore, che del coreografo²⁸³ - che viene trasformato in materia comunicante, così come un artista riesce a trasformare, donandogli senso ed emozione, la materia della sua arte. Il fatto che il corpo non sia soltanto un mezzo, ma proprio l'opera d'arte stessa, è cosa quanto mai costante nella contemporaneità, non solo per la danza. Per il performer il corpo viene vissuto e percepito come materia, «la materia diviene così qualcosa di radicalmente differente dalla rappresentazione»²⁸⁴. Come afferma Yves Michaud: «Dans l'art du XXe siècle, le corps devient lui-même un médium artistique; il passe du statut d'objet de l'art à celui de sujet agissant et de support de l'activité artistique»²⁸⁵. Soggetto e oggetto allo stesso tempo, che si rimodella ogni volta come un vaso di argilla che appena è finito mantiene per un attimo quella determinata forma e poi torna magicamente argilla, la quale tuttavia non sarà identica a quello che era prima di essere lavorata. In ciascuna opera artistica infatti il corpo viene plasmato ogni volta, ma conterrà sempre in sé, come “cicatrici”²⁸⁶, i segni delle esperienze, delle stratificazioni del

²⁸³ Tuttavia c'è chi afferma che il corpo non è uno strumento per il danzatore nello stesso modo in cui uno strumento musicale lo è per un musicista o il pennello per un pittore, cfr. MARGOLIS J., *The Autographic Nature of the Dance*, in “JAAC”, vol. 39 n. 4 (Summer, 1981), p. 4. Dunque corpo non solo come strumento, ma proprio come materia dell'opera, è l'opera incorporata.

²⁸⁴ BERGSON H., *Materia e memoria*, op. cit., p. 18. La *performing dance* non riesce a staccarsi dal suo autore – creatore, è continua soggettivazione, l'artista è dentro l'opera d'arte e forma un tutt'uno con essa, cfr. GIUFFRÈ S., *L'esperienza della coscienza attraverso il corpo*, in SCHIAVONI M., *Creatori di senso*, op. cit., pp. 52-53.

²⁸⁵ MICHAUD Y., *Visualisations. Le corps et les arts visuels*, in CORBIN A. - COURTINE J. J. - VIGARELLO G. (a cura di), *Histoire du corps*, Volume 3, Les mutations du regard. Le XXe siècle, Paris, éditions du Seuil, 2006.

²⁸⁶ Non si vuole usare questo termine con un'accezione di negatività, bensì con un voluto richiamo alle parole di Dominique Dupuy, rilasciate nell'intervista per questa tesi, si vedano le pp. 343 e ss. Il corpo poi subisce delle modificazioni continue e costanti a causa dello scorrere del tempo, sia nel breve che nel lungo termine. Le barriere che può mettere il “tempo” nel breve termine sono ad esempio il fatto di dover cambiare una coreografia o un passo perché il fisico non lo permette o l'età o la conformazione non lo rendono più possibile. La mutazione nel lungo termine è invece intesa con una accezione darwiniana, di evoluzione rispetto “all'animalità” – di cui tuttavia il corpo raccoglie le scorie a volte allontanandosi dalla sua essenza (cfr. NIETZSCHE F., *Al di là del bene e del male*, trad.

passato (è come trovarsi davanti ad uno scavo archeologico). Possiamo dunque considerarlo in altri termini un archivio, che custodisce numerose conoscenze, delle vere e proprie fonti, utili per ricostruire e trasmettere una danza. Ciò generalmente avviene per imitazione; il corpo del maestro, così come quello di ogni danzatore, è il mezzo di insegnamento, con una sua propria memoria muscolare, uno stile (Laban parla anche di firma corporale), veicolo della danza, custode di un sapere conservato in un archivio al quale non a tutti è concesso di accedere.

Pensando all'archivio vengono in mente i documenti, i libri, e in effetti il corpo può essere considerato anche come libro²⁸⁷, nelle cui pagine è scritta la sua storia e vi sono tracce del suo passato filogenetico. A differenza di un libro però, il corpo non può essere censurato, non si possono modificare o tagliare delle parti e ciò fa sì che in esso si conservino e si possano trasmettere messaggi al di là delle convenzioni. È infatti il primo oggetto polisemico che incarna dei significati originanti un diverso ordine simbolico²⁸⁸. Non a caso la danza è stata non solo una delle prime arti dell'uomo, ma anche la forma originaria della trasmissione del sapere e della tradizione, come sosteneva Curt Sachs, il quale metteva l'accento sul ruolo della danza nelle culture che si fondano sull'oralità²⁸⁹. Non vi è dubbio dunque che il corpo umano sia stato lo strumento di comunicazione maggiore, prima che le

it. a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, 1988, p. 24; ANDREELLA F., *Il corpo sospeso. La danza tra codici e simboli all'inizio della modernità*, Venezia, il Cardo, 1994, p. 20).

²⁸⁷ Il corpo come libro è “una metafora” utilizzata in tanti contesti, anche nell'antichità era considerato “un libro” per chi studiava anatomia, per gli scultori o pittori. Ad esempio Michelangelo, Leonardo, ma anche Géricault studiavano negli obitori sui corpi dei morti, fino a giungere a Picasso con il cubismo, quando dipingeva i suoi ritratti di donne «come si seziona un cadavere» cfr. VIRILIO P., *La bomba*, op. cit., p. 52. Interessante altresì che Laban definisca il corpo «biblioteca - non verbale», LABAN R., *Principles of Dance and Movement's Notation*, Londres, Mac Donald and Evans, 1956, p. X.

²⁸⁸ MUSCELLI C., *La danza tra i problemi filosofici*, in ID. (a cura di), *In cerca di danza*, op. cit., p. 9; cfr. anche PONTREMOLI A., *La danza. Storia*, op. cit., p. 49.

²⁸⁹ BAXMAN I., *Le corps, lieu de mémoire*, in VEROLI P. – BAXMANN I. – DE CLAIRE R. (a cura di), *Les Archives Internationales de la Danse (1931-1952)*, Paris, Pantin CND, 2006, p. 59; SACHS C., *Storia della danza*, Milano, Il Saggiatore, 1966.

varie forme di scrittura, nella pietra o su altri materiali, mettersero poco a poco una distanza tra l'interiorità e la sua espressione.

Questo aspetto dell'interiorità è fondamentale in un discorso sulla sua conservazione della danza. La specialità di un corpo infatti non risiede tanto e solo nella sua "materialità", quindi nelle sue membra, forgiate da anni di duro studio e lavoro e mosse da una specifica tecnica; l'unicità si trova in ciò che esprime, in quello che sta dentro, nell'anima. Questa è come se venisse "indossata sopra al corpo", liberando i sentimenti (vi erano danze anche nei funerali per dare sfogo al dolore, o si pensi alla tarantata e ai riti etno-coreutici per liberarsi dai veleni). Oggi ancora di più (ma forse a ben pensare è sempre stato così, altrimenti non ci sarebbe stata tanta avversione nei confronti della danza se fosse stata innocua) quando si danza si esce dalle prigioni della società, si getta la maschera, si vivono appieno i sentimenti. Si dà luce a un lato oscuro del nostro animo, all'altra faccia della luna.

Quando si parla del corpo danzante dunque questi due elementi, materiale e immateriale (anima), debbono essere tenuti strettamente in considerazione. È interessante notare come ciò è colto in sfumature linguistiche di alcune lingue, ad esempio in tedesco c'è la differenza tra *Körper* e *Leib*. Il corpo di cui si parla in danza non è un corpo puramente organico (*Körper*), ma il mio corpo, il corpo vissuto (*Leib*)²⁹⁰. Ancor prima in greco c'era differenza tra *soma*, che ha a lungo significato solo cadavere²⁹¹, e il corpo vivo che non era un semplice corpo, ma un essere umano, le sue membra e la sua vita (*psikè*) assieme. In altri termini la sua anima...

Il corpo diviene allora *simbolo* (*syn-ballein*), ossia tiene insieme, rende coese nella diversità tutte le componenti della persona, articolandone dei frammenti di

²⁹⁰ Questa distinzione tra corpo oggetto e corpo vissuto fu introdotta da Edmund Husserl, poi ripresa anche da Merleau Ponty nella *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1980³; cfr. anche PONTREMOLI A., *La danza, storia*, op. cit., p. 40, cfr. MELCHIORRE V., *La corporeità come simbolo*, in ID., *Corpo e persona*, Genova, Marietti, 1991.

²⁹¹ SNELL B., *Die Entwicklung des Geistes*, Klassen Verlag, Hamburg, 1946; trad. It. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, Einaudi, 1963.

vita²⁹². In questo modo il danzatore riesce a coinvolgere emozionalmente e psichicamente gli spettatori²⁹³ e ciò è uno degli obiettivi principe di molta della danza. Questo effetto catartico è possibile grazie ad una carica emozionale che supera il corpo stesso o ne risveglia ricordi sedimentati. La danza è infatti capace di muovere energie rimosse²⁹⁴. Energie che sono state sempre percepite nel corpo danzante e che sono alla base di tanti riti etnocoreutici, ma anche religiosi²⁹⁵.

Potremmo fare un giusto parallelismo tra queste energie sedimentate nel corpo, con le tracce che vengono lasciate nel sistema nervoso degli organismi dagli eventi, per cui lo scienziato Richard Semon (1848-1918), agli inizi del Novecento, coniò il termine “engramma”. Nell’engramma l’esperienza si deposita sotto forma di un’energia capace di riattivarsi a distanza di tempo, a contatto con nuovi vissuti²⁹⁶.

²⁹² PONTREMOLI A., *La danza. Storia*, op. cit., p. 36.

²⁹³ VOLLI U., *Il corpo della danza*, op. cit., p. 6. Nella danza arte non solo l’anima del danzatore subisce uno slittamento spazio-temporale, anche la *psychè* dello spettatore è chiamata in gioco, difatti quello che quasi tutti i danzatori di inizio XX secolo cercavano era un coinvolgimento psichico dello spettatore. Spettatore che si fa demiurgo dello spettacolo interiore e raggiunge quindi l’effetto catartico grazie alla totale identificazione tra spettatore e scena, cfr. CARANDINI S., *La danzatrice è una metafora. Poesia del corpo e astrazione dello spazio nella danza di Loïe Fuller*, in “L’astrazione danzata. Le arti del primo novecento e lo spettacolo di danza”, (Ricerche di Storia dell’arte), Roma, La Nuova Italia Scientifica, 49 (1993), p. 5.

²⁹⁴ LISI S., *Il linguaggio della danza, la danza del linguaggio*, in MUSCELLI C. (a cura di), *In cerca di danza*, op. cit., p. 124.

Suggestive anche le parole di Brandi quando parla dell’energia del danzatore: «il ballerino possiede allora il proprio corpo, non come noi che ce ne lasciamo portare, ma come un cavallo alla mano, che ad ogni momento deve sentire la forza del cavaliere, forza potenziale certo, più che potenzialmente agita», BRANDI C., *Arcadio*, op. cit., p. 69.

²⁹⁵ In questo caso il corpo si fa strumento e oggetto di un rituale sacro, che tramite il ballo riesce a raggiungere una connessione sovranaturale cfr. JAFFRÈ O., *Danse et nouvelle technologies: enjeux d’une rencontre*, Paris, l’Harmattan, 2007, p. 49. Ciò avveniva già nella preistoria come si può dedurre da una delle prime immagini di danza in una grotta preistorica a Gobillou a Mussidan Dorgogna, dove un uomo mascherato gira su se stesso al fine di creare le vertigini e, di conseguenza, indurre uno stato di alterazione della coscienza.

²⁹⁶ Anche i simboli sono in grado di liberare, nell’incontro con il presente, le esperienze emotive che hanno costituito la loro storia. Tra questi ricordiamo le raffigurazioni delle Ninfe e delle Menadi

Necessaria dunque un'attività, un movimento. Suggestivo notare come in inglese la parola movimento, *motion*, sia strettamente correlata a emozione, *emotion*, e aggiungerei il termine commuovere dal latino *muovere con*. Movimento dunque da intendere anche come movimento di emozioni, infatti la danza di per sé è una forma di comunicazione fatta di gesti, ma anche di non movimenti, di sospensioni, che possono emozionarci. La sola "presenza scenica" può creare qualcosa, oppure si pensi alla musica, al canto, là a muoversi sono delle emozioni appunto. Questo ci fa comprendere i limiti conservativi, perché posso registrare un momento contingente, ma c'è un *quid* che sfugge, non salvaguardabile.

Il movimento è il comun denominatore dell'azione teatrale, del mimo, della danza, della musica e della produzione di suoni e tramite esso trova espressione la *psikè*. L'opera d'arte di danza infatti si compie quando si crea il movimento, che è reso possibile dallo spirito che è come se assumesse così una plasticità.

Questa componente immateriale è definibile anche come "frammenti di essere", vale a dire tutte quelle emozioni, quelle parti che costituiscono il linguaggio dell'anima e generano il significato tramite il movimento. Questo, espletandosi attraverso il gesto - che un tempo si riteneva essere l'agente diretto del cuore, la manifestazione del sentimento²⁹⁷ - è in grado di trasferire un concetto estetico ed emozionale dalla coscienza di un individuo verso quella di un altro individuo. Oggi sappiamo bene che ciò dipende dal cervello e da tutto quel complesso processo che è

nelle cui gestualità corporee permangono formule espressive antiche, che sono indice della sopravvivenza di esperienze emotive intese come *pathos*, ovvero come carica energetica in attesa di ricevere una configurazione, una polarizzazione. Ne consegue che, secondo studiosi come Aby Warburg (1866-1929), la raffigurazione artistica viene letta come un "enagramma dinamico" o "dinamogramma", in quanto è attraversata da un'emozione, da una forma di energia intesa con potenziale carica polare. Si veda su tale tematica: GOMBRICH ERNST H., *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (1970), Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 210 e ss.; DIDI-HUBERMAN G., *Sismographies du temps*, op. cit., p. 6.

²⁹⁷ DELSARTE F., *Cours d'esthétique appliquée*, in MACEL C. - LAVIGNE E. (a cura di), *Danser sa vie*, op. cit., p. 18.

attivato dai neuroni specchio su cui vasti sono gli studi²⁹⁸. Ogni movimento infatti è registrato e coordinato dal nostro sistema nervoso²⁹⁹ ed è l'esperienza fisica più elementare dell'esistenza umana, in quanto effetto normale e primo dell'esperienza mentale ed emozionale. Se si risale all'uomo primitivo vediamo che egli danza quando prova una forte emozione³⁰⁰.

Emozione che dobbiamo considerare sia dal punto di vista attivo che passivo, nel senso che il gesto deve essere mosso da una emozione per creare una emozione. I movimenti fatti senza intenzionalità psichica ed emozionale sono equiparabili a quelli animali, la differenza con i quali risiede proprio in questa mancanza³⁰¹. Danzare significa esprimere la propria interiorità con il movimento, manifestare, rivelare l'essere umano, che è l'unico "animale" a compiere azioni gratuite e prive di una effettiva utilità pratica³⁰².

²⁹⁸ Sulle neuroscienze e nello specifico sui neuroni specchio, si veda: RIZZOLATTI G. - SENIGAGLIA C., *So quel che fai – Il cervello e i neuroni specchio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006; RIZZOLATTI G. - VOZZA L., *Nella mente degli altri. Neuroni specchio e comportamento sociale*, Zanichelli Editore, 2007; LUCIGNANI G. - PINOTTI A. (a cura), *Immagini della mente – Neuroscienze, arte, filosofia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2007.

²⁹⁹ LOUPPE L., *Le corps comme*, in MACEL C. - LAVIGNE E. (a cura di), *Danser sa vie*, op. cit., p. 213.

³⁰⁰ MARTIN J., *La Danse moderne*, in MACEL C. - LAVIGNE E. (a cura di), *Danser sa vie*, op. cit., p. 134.

³⁰¹ Cfr. JAFFRE O., *Danse et nouvelle technologies*, op. cit., p. 48. Si dice che anche alcuni animali danzano, ma comunque è l'uomo a riconoscere come "danza" certi movimenti. Anche un'imitazione pedissequa porta a una carenza emozionale, come osservava Kandinsky infatti, se noi tentassimo puramente di imitare le forme antiche, ciò sarebbe un'azione priva di anima equiparabile alle imitazioni animali «Esteriormente i movimenti delle scimmie sono perfettamente uguali a quelli dell'uomo. Una scimmia sta seduta, tiene in mano un libro, lo sfoglia, assume un atteggiamento pensieroso, ma ai suoi movimenti manca un senso interiore», KANDINSKY W., *Lo spirituale nell'arte*, op. cit., p. 17.

³⁰² PONTREMOLI A., *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 34. I movimenti di danza, qualora noi ne ignorassimo comunque lo scopo, hanno una carica di importanza, di mistero, di solennità, capace di numerose possibilità, come osservato da KANDINSKY W., *Lo spirituale nell'arte*, op. cit., p. 82, «Finché non ne conosciamo lo scopo esteriore, pratico, ci

Il danzare è quindi un comunicare e comunicare è un danzare insieme. Si afferma infatti che parlare è un entrare in una danza verbale. Gli antropologi sostengono che sempre, in ogni interazione fra persone i corpi si sincronizzano sottilmente, senza che i soggetti o testimoni se ne rendano conto³⁰³. «Ogni forma di linguaggio è una forma specializzata di gestualità corporea (*bodily gesture*)» e pertanto «la danza è la madre di tutte le lingue, non perché all'origine della storia dell'uomo ci si esprimeva solo attraverso gesti (cosa peraltro possibile), ma perché l'espressione si esprime attraverso quell'unico medium, che realmente possiede l'uomo: il suo corpo, involucro di corpo e anima inscritto nei suoi gesti»³⁰⁴. Un linguaggio fatto appunto di gesti. Come nota Sant'Agostino nel *De Magistero*: «alcune persone parlano tramite il gesto», e il gesto è come una parola muta, ma visibile³⁰⁵ e proprio dall'immagine che ne scaturisce si riesce ad andare oltre alla parola. Difatti non è ciò che noi diciamo che persuade, ma la maniera in cui lo diciamo. Le potenzialità del gesto sono dunque maggiori di quelle della parola, superiori all'immagine. Forse per questo in un'epoca dove l'immagine non riesce più ad avere voce in capitolo a causa del suo sovrautilizzo, gli artisti ricorrono sempre più al gesto come azione performativa. I *ready made*, come si è detto, rientrano nella sfera del gesto e, pur avendo un'estrinsecazione materiale, è il gesto artistico che li caratterizza come “arte” (si pensi ad es. a quelli di Duchamp come

appare un suono puro. [...] Un movimento senza apparenti motivi è un immenso tesoro di possibilità».

³⁰³ Cfr. HALL E. T., *Beyond Culture*, New York, Doubleday, 1976.

³⁰⁴ LISI S., *Il linguaggio della danza*, op. cit., p. 130. Sulla questione del gesto e il corpo si veda anche GODARD H., “*À propos des théories d'analyse du mouvement*”, in “*Marsyas*”, n. 16, dicembre 1990, pp. 19-23; MORRIS D., *Gestures*, London, Jonathan Cape, 1979; trad. It. *I gesti*, Milano, Mondadori 1983; cfr. anche VOLLI U., *Il corpo della danza*, op. cit., p. 14.

³⁰⁵ STEINER R., *Rythme originel, chant originel et arhythmie*, in MACEL C. - LAVIGNE E. (a cura di), *Danser sa vie*, op. cit., p. 67. Per una riflessione sul potenziale del gesto, i gesti possibili, si veda: LAUNAY I., «*Le don du geste*», *Protée, Théories et pratiques sémiotiques, Danse et altérité*, vol. 29, n°2, 2001, (versione elettronica pubblicata sul sito Paris 8 Danse: www.danse.univ-paris8.fr).

Fontana del 1917)³⁰⁶. Gesti che inseriti nella sfera dell'azione³⁰⁷ hanno un potenziale unico, sono l'espressione del pensiero e la danza è la forma che assume l'azione pensante per essere, «è il pensare nell'atto stesso del suo prodursi»³⁰⁸.

Chi danza, per Valéry, incarna l'essenza stessa del pensiero, liberato da ogni vincolo di tipo linguistico, dialettico e concettuale. Il corpo nella danza si trasforma in un corpo pensante, perché la danza stessa è metafora del pensiero, di cui il corpo è lo specchio³⁰⁹. Non vi è solo un corpo in azione, ma un'operazione dell'intelletto. Possiamo dunque richiamare, a giusta ragione, i corpi poetici di cui parla Laurence Louppe, nell'importante testo *Poétique de la danse contemporaine*. Qui la studiosa osserva come per la danza contemporanea l'anatomia umana e le stesse funzioni elementari dei corpi sono state rivisitate al fine di creare tutti gli altri corpi possibili, quelli che lei definisce appunto i corpi poetici³¹⁰. Corpo come pagina bianca sul

³⁰⁶ WOOD C., *Clignotante Contingence*, in *La permanence*, cahier spécial « Mouvement », n.73, 2014, p. 28.

In questi casi dove è il gesto e l'azione che crea l'opera d'arte, si assiste ad uno slittamento dell'aura dall'opera all'autore come osservato nel saggio di: CRISTALLINI E., *Lo slittamento dell'aura nell'arte contemporanea*, in DI GIACOMO G. - MARCHETTI L. (a cura di), "Rivista di Estetica", n. 52, Torino, Rosenberg & Sellier, 2013, pp. 30-31.

³⁰⁷ Secondo Varrone tutti inscrivono il gesto nella sfera dell'azione, dove egli distingue nettamente tra l'agire (*agere*) e il fare (*facere*); distinzione che deriva da Aristotele. Se il fare è un mezzo in vista di un fine e l'agire un fine senza un mezzo, il gesto rompe la falsa alternativa tra fine e mezzo, cfr. AGAMBEN G., *Le geste et la danse*, in NOGUEL D. (a cura di), "Revue d'esthétique", 22/192, Parigi, ed. J. M. Place, 1992. Pensiero affine è quello di Chantal Pontbriand che afferma: «Le geste est une pensée en acte», PONTBRIAND C., *De l'utopie au lieu commun. Le geste comme lieu du politique*, in FORMIS B. (a cura di), *Gestes à l'œuvre*, Paris, éditions De l'incidence, 2008.

³⁰⁸ PONTREMOLI A., *La danza. Storia*, op. cit., p. 38. Potremmo quasi azzardare un parallelismo tra il cartesiano "cogito ergo sum" con un "danzo quindi sono".

³⁰⁹ Cfr. BADIOU A., *La Danse comme*, op. cit., pp. 195-209.

³¹⁰ LOUPPE L., *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004; LOUPPE L., *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007, p. 65. Il corpo come poetica va al di là del solo corpo anatomico, corporeità questa - come osserva Louppe - ridotta all'invisibile da molta dell'arte contemporanea da Rodin in poi (*ibidem*).

quale si va a scrivere la poesia della danza³¹¹; danza che è poesia in azione, la forma superlativa teatrale della poesia, l'espressione dell'idea, come sosteneva Mallarmé.

3.4 Le scritture della danza: dalle fonti scritte ai sistemi di notazione

Abbiamo visto finora che il primo grande linguaggio dell'uomo è il corpo e i suoi gesti con i quali è come se scrivesse una poesia. La danza è fatta essenzialmente di ciò, dunque è a tutti gli effetti un linguaggio, ma ha qualcosa in più, che fa sì che sia *re-azione* a quello istituzionale³¹² ed è speciale trovandosi «tra la preghiera e l'opera d'arte, tra la parola e il canto, non dicendo nulla pur comunicando e non producendo alcuna realtà tangibile»³¹³.

Un linguaggio così particolare manca di una scrittura propria e cerca costantemente mutazioni da altri campi. È pur vero che in alcuni casi la danza stessa è stata vista come una sorta di scrittura: Mallarmé infatti fa un assioma sulla danza, sostenendo che la ballerina non danzi, ma scriva. La danza è dunque anche una scrittura corporale «un poema libero da tutti gli apparecchi dello scriba. La tenacia di questo concetto è dimostrata dal fatto che colui che crea la danza è un coreografo»³¹⁴. La parola coreografia infatti inizialmente indicava l'arte di scrivere la danza, successivamente il termine comincia ad essere riferito al creare i balletti. Il primo a fare uso del termine coreografo fu Carlo Blasis (1820), ma con scarso successo, si preferiva ancora “maestro di ballo”.

³¹¹ « Poème de plastique, de couleurs, de rythmes, où le corps n'est pas plus qu'une page blanche, la page où le poème va s'écrire » per riprendere le parole di RODENBACH G., “Danseuses”, in *Le Figaro*, 5 mai 1896, p. 1.

³¹² Da notare come la lingua nasca non solo dal popolo, ma da una serie di forze, “la lingua è specchio del totale essere e del totale pensiero, viene da una cospirazione di forze”, cfr. *Gadda lingua letteraria e lingua d'uso*, del '42, citato in: PATRIZI G., *Memoria del testo, memoria del vissuto in Gadda*, in DI GIACOMO G. (a cura di), *Volte della memoria*, op. cit., p. 179.

³¹³ LISI S., *Il Linguaggio*, op. cit., p. 121

³¹⁴ AGAMBEN G., *Immagine e memoria*, op. cit., p. 133.

La danza scrive discorsi con i gesti e i movimenti ed ha «un’ambivalenza di codici espressivi, un linguaggio del corpo in grado di rimandare insieme al massimo di figuratività (il danzatore che si esibisce), al massimo di astrazione e di antinarratività (parola negata), a un puro gioco ritmico, di gesti, movimenti, suoni, colori»³¹⁵. Non stupisce dunque che la danza come scrittura sia stata paragonata da Mallarmé ai geroglifici, non perché questi simboli fossero iconici, ma perché questa scrittura pittorica ha una qualità misteriosa e sacra, difficile da decifrare³¹⁶. In realtà ritengo che il rimando iconico del geroglifico, una scrittura fatta di immagini, sia cosa estremamente interessante in un paragone con la danza (a sua volta riducibile a una immagine in movimento). L’immagine infatti è un mezzo di comunicazione molto forte, assai più ricco spesso della parola stessa, perché l’immagine e il simbolo possono rimandare ad altro da sé; non a caso le prime forme di scrittura erano ideografiche, quindi legate ad immagini, ma si pensi anche ai testi miniati, alle chiese o a qualsiasi opera d’arte in generale³¹⁷.

Si è già parlato della questione dell’immagine (e vi torneremo anche più avanti), qui ora affrontiamo il problema delle “scritture” (plurale non casuale, per la complessità e varietà che si incontreranno)³¹⁸. Anche su questo tema molti dibattiti

³¹⁵ CARANDINI S., *La danzatrice è una metafora. Poesia del corpo e astrazione dello spazio nella danza di Loie Fuller*, in “L’astrazione danzata. Le arti del primo novecento e lo spettacolo di danza”, (Ricerche di Storia dell’arte), Roma, La Nuova Italia Scientifica, 49 (1993), p. 6.

³¹⁶ LEWIS SHAW M., *Ephemeral Signs: apprehending the idea through poetry and dance*, in “Dance Research Journal”, Vol. 20, N. 1 (Summer, 1988), pp. 3-9.

³¹⁷ Catherine Perret parla di immagini di trasmissione, discontinue come i frammenti mnestici; ne discenderebbe che l’arte sarebbe un medium simbolico per la trasmissione, cfr. PERRET C., *Pour un modèle*, op. cit., pp. 62 e ss. Quello che ricorre con più frequenza nello scrivere la danza è che si utilizzino simboli, immagini da intendere come quell’arresto sul linguaggio, l’istante di abisso della parola di cui parlava Pierre Fédida, cfr. FÉDIDA P., *Le soufflé indistinct de l’image* (1993), in *Le Site de l’étranger. La situation psychanalytique*, PUF, Paris 1995, pp. 187-220; DIDI-HUBERMAN G., *Gesti d’aria e di pietra: corpo, parola, soffio, immagine*, Reggio Emilia, ed. Diabasis, 2006, p. 11.

³¹⁸ Il testo di Ducray, specifico sulla danza del XIX sec. non a caso mette al plurale le parole “corpi e grafie” e indaga i vari linguaggi della danza con preciso riferimento però al balletto, che proprio grazie alla sua codificazione può essere paragonato alla scrittura, DUCRAY G., *Corps et graphies*.

hanno avuto luogo, pertanto in questa sede si vogliono toccare alcuni punti, poiché la finalità qui è capire quali e di che natura siano le fonti scritte della danza, all'interno di un'ottica precisa, che è quella della conservazione.

In prima analisi per fonti scritte possiamo intendere tutti quei documenti che hanno parlato di danza, che hanno tentato di descriverla, di fermarla, attingendo quasi sempre i termini utilizzati da altri linguaggi artistici, in particolar modo dalla musica, ma anche dalla letteratura, dal teatro e dal cinema. Rientrano dunque in questa categoria di fonti scritte tutta la letteratura - le poesie, i canti, le descrizioni di eventi, gli studi, ecc. - che in qualsiasi modo abbia trattato di danza, sia direttamente, che indirettamente. Nella letteratura infatti la danza è usata sia come metafora di bellezza, grazia o movimento, sia come immagine per descrivere un momento danzante di festa, oppure dedicandogli centralità e cercare di capire dove risieda la magia della danzatrice che riesce a creare una sorta di sospensione spazio temporale e a vincere le leggi della fisica. Cosa questa assai ardua che ha affascinato anche molti filosofi soprattutto tra fine '800 e inizi del '900. Da Valéry a Nietzsche, da Mallarmé a Merleau Ponty sono numerosi i pensatori che hanno riflettuto sulla danza come esperienza di trascendimento, come slancio impermanente che dà visibilità all'invisibile e come arte del corpo, che con la fenomenologia si tentava di riabilitare in quanto *corpo vivente*.

Fonti di grande interesse sono anche le recensioni critiche. Con la nascita negli anni '20 di un nuovo concetto di danza è dovuta nascere anche una nuova critica, l'evoluzione della quale ha contribuito al diffondersi dell'affermarsi di una tradizione che include gli elementi della descrizione, dell'interpretazione e della valutazione. Il giudizio dei critici può fornire indicazioni rilevanti circa i cambiamenti sulla scena, soprattutto se sono attenti agli studi degli storici e ai mutamenti della società. Poi ci sono le preziosissime fonti scritte nascenti dai commenti propri dei danzatori, dalle loro autobiografie, dalle lettere personali che

Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX siècle, Paris, ed. Champion, 1996. Potremmo dunque parlare, come lo si fa per la musica, di “variazioni linguistiche”; “l’alfabeto” infatti può essere lo stesso, ma la lingua risultante dalla composizione delle lettere è diversa.

riportano impressioni e pensieri sulla danza, le eventuali sensazioni degli spettatori, ecc. Tutto ciò ci può fornire un punto di vista importante, quello dell'epoca in cui è stato vissuto l'evento, nonché, nel caso di autobiografie o altri generi di scritti inerenti i danzatori, capire cosa quell'artista provava e sentiva, cosa muoveva la sua interpretazione o creazione. Ecco perché danzatori come i Dupuy tengono così tanto alla scrittura, elemento fondamentale per loro che sono di un'epoca pre video, dove le emozioni del movimento potevano essere rivissute o ricostruite tramite foto e soprattutto descrizioni scritte o orali. Capire cosa muove un'azione, il perché e come viene percepito è fondamentale in un'arte immateriale. Un esempio calzante può essere quello che ci fornisce la musica. Spesso accade di ascoltarla e darle un certo valore, poi quando scopriamo da scritti vari perché è stata composta, la vita del compositore e il suo particolare momento esistenziale, assume tutto un altro colore. Nella danza può avvenire qualcosa di simile rivedendo quel determinato danzatore, e conoscendone il *background*. Ovviamente se l'interprete cambia, cambia anche l'emozione intrinseca dell'opera. In fondo ciò che si perde dell'immaterialità della danza non è solo il movimento, ma l'emozione che esso è in grado di suscitare.

Con il tempo muta poi la sensibilità, il modo di sentire e questo si percepisce dalle espressioni artistiche e dagli scritti.

Cosa diversa è invece pensare alla possibilità di scrivere il movimento della danza, nel corso dei secoli si sono avute opinioni discordanti circa l'opportunità e la positività o meno di ciò. In passato per esempio si affermava che quando un'arte arrivava a uno stadio dove potesse essere tradotta in parola potesse essere definita un'arte morta³¹⁹. Parimenti Mary Wigman diceva che se avesse potuto dire a parole ciò che la sua danza esprimeva, non avrebbe avuto ragione di danzare.

Sembrerebbe quindi che la scrittura confligga con la particolare natura della danza, ma scrivere non vuol dire soltanto trasporre in segni grafici qualcosa, significa soprattutto trasmettere, quindi una qualche forma di scrittura è comunque necessaria per la danza, in modo tale da permettere che se ne abbia memoria e il nuovo nasca.

³¹⁹ MARTIN J., *La danse moderne*, in *Danser sa vie*, op. cit., p. 136.

Scrivere non della danza, ma la danza non è certo facile, neanche crearne un alfabeto, che dovrebbe avere un numero infinito di caratteri. Tra questi tentativi di fissare i movimenti della danza ci sono sicuramente i trattati quattro-cinquecenteschi delle corti italiane, in cui i passi erano descritti a parole. Si giunse poi a una forma di scrittura simbolica della danza, ossia quella che è stata definita da Raoul-Auger Feuillet nel XVIII secolo “notazione”³²⁰. Ann Hutchinson-Guest distingue cinque grandi categorie di sistemi di scrittura della danza³²¹: i sistemi che fanno ricorso alle parole e alle abbreviazioni (i più antichi), i sistemi di notazione che adattano la partitura musicale alla scrittura del movimento (Stepanov, Conté), i sistemi figurativi (Blasis, Saint-Léon, Zorn), i sistemi di tracce rappresentanti gli spostamenti e le traiettorie (Feuillet), i sistemi di segni astratti (Laban e Benesh), che propongono delle grammatiche complesse, assimilabili a dei linguaggi strutturati e che sono oggi oggetto delle formazioni superiori che portano alla professione del notatore.

Tra questi sistemi quelli che hanno avuto più fortuna in tempi recenti sono il Laban e il Benesh. Il primo, presentato nel 1928 da Rudolf Laban, prende il nome di cinetografia (comunemente Labanotation) e, basandosi sull'analisi generale del movimento elaborata dal suo creatore, indica la direzione, l'altezza, la durata e la parte di un corpo che si muove. Il secondo invece, chiamato anche corologia, fu messo a punto da Rudolf e Joan Benesh nel 1955 e risulta particolarmente centrato sull'analisi del movimento e della struttura dei lavori coreografici³²².

³²⁰ Cfr. http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=videoALaune&id_article=273

³²¹ HUTCHINSON-GUEST A., *Choreographics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*, New York, Gordon and Breach, 1989.

³²² Cfr. FICAT M., *Les Archives et la mémoire*, op. cit. Le notazioni Laban e Benesh hanno una notevole complessità e anche dei problemi nel riuscire a tradurre in segni grafici qualsiasi tipo di movimento. Addirittura decenni fa c'era chi non le riteneva applicabili alle danze tradizionali. Mi riferisco a Dora Stratou che per le danze greche affermava: «Il ballo non ha scrittura. Purtroppo. Pochi anni fa, alcuni studiosi hanno inventato modi di trascriverlo. Questa scrittura, però, per diverse ragioni tecniche, non può essere usata per le danze popolari. L'unica soluzione è la cinematografia scientifica (documentari)» STRATOU D., *Danze popolari. Un vivente legame col passato*, Atene, Angelos klissiounis, 1967, pp. 15-16. Si veda anche l'intervista ad Alkis Raftis sull'applicazione

Sicuramente ogni danza ha una specificità e in alcuni casi anche un proprio linguaggio ben strutturato, come per le danze accademiche, il balletto.

Quasi ogni coreografo ha comunque il proprio modo di scrivere la danza, tant'è che spesso si rasentano vere e proprie opere d'arte astratta, come si evince anche dal catalogo della mostra *Danses tracées*, che fa delle varie forme di notazione una sorta di esposizione artistico-pittorica³²³.

3.5 I “materiali della memoria” della danza: tra produzione e conservazione di immagini

Come abbiamo già visto la danza intesa come spettacolo ha una serie di elementi materiali che la compongono. Finora questi sono stati l'oggetto di conservazione, ad esempio le coreografie si sono conservate, prima dell'avvento del video, con notazioni e/o appunti dei danzatori che potremmo genericamente chiamare scritture; le scenografie trovano la loro testimonianza nei bozzetti, nella sopravvivenza a volte delle strutture scenografiche stesse, nei dialoghi epistolari fra artisti e coreografi, ecc., lo stesso può dirsi per i costumi. Si hanno poi le musiche (anche specificamente composte), le locandine, il materiale pubblicitario e quant'altro. Tutti questi “reperti” possono essere considerati a vario titolo fonti, elementi costituenti, ma spesso rimangono “accessori” della danza.

Se invece dovessimo conservare la danza in senso assoluto, da quanto finora indagato è emerso che tale conservazione non è possibile, perché la materia unica e sola in questo caso è il corpo del danzatore. Proprio questa idea di danza è però

della notazione alle danze greche, pp. 337 e ss. Oggi invece la notazione è molto utilizzata per questa finalità, cfr. RAVNIKAR B., *Cinetografia e ballo popolare. Analisi e rappresentazione grafica della danza tradizionale*, a cura di N. Nori, Roma, Gremese Editore, 2012.

³²³ LOUPPE L. - DOBBELS D. et al., *Danses tracées*, op. cit. Carolyn Carlson ad esempio (di cui numerosi quaderni di lavoro si trovano alla BNF), nell'appuntare le sue coreografie, non scrive passi, ma disegna quadrati con colori, poiché ritiene che la sequenza di movimento venga dopo. Per prima cosa immagina la distribuzione nello spazio degli elementi.

spesso l'oggetto di raffigurazioni artistiche che in qualche modo hanno voluto darle concretezza tramite un'immagine.

Danza e immagine sono legate a doppio filo, dal momento che la danza si manifesta e conserva principalmente tramite immagini. Allo stesso tempo l'immagine è legata alla memoria, così come immortalato da Aby Warburg nell'impresa *Mnemosyne* (nome alquanto evocativo, è difatti la madre delle nove muse, tra cui la danza), frutto del tema della sua ricerca incentrata sul *Nachleben der Antike*, ossia il concetto di eredità culturale che è legato a quello delle immagini della memoria. Infatti sono comunque immagini sia i documenti, che le opere artistiche o quant'altro serva a fissare un attimo, che siano foto, video o ricordi, ma ancor prima dipinti, sculture, bronzi e potremmo comunque sempre parlare di immagini anche con le fonti scritte, che tramite le parole vogliono dare o rievocare un'idea, un'immagine appunto della danza. Come se si fosse voluto fermare un attimo, quelli carpitati dai mezzi di documentazione possono esser considerati dei frammenti di una danza e ciò accade da sempre; già nelle grotte preistoriche venivano raffigurati uomini danzanti, nel tentativo forse di catturare il movimento, di rendere eterno un attimo³²⁴.

Proprio grazie alle raffigurazioni “storico-artistiche” oggi possiamo cercare di comprendere quali fossero le danze dell'antichità e a volte tentare anche di ricostruirle sommariamente. Queste sono vere e proprie fonti storiche, che divengono documentazione, testimoni silenziosi di un passato, sul quale tuttavia hanno ancora qualcosa da dire³²⁵. Attualmente immagini tecnologiche più sofisticate

³²⁴ Circa le problematiche dell'iconografia legata alla danza nella preistoria si veda: RAGAZZI G., *Iconografia preistorica e danza: osservazioni preliminari*, in “Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni”, anno V, numero 4, 2013, (rivista on line: <http://danzaericerca.unibo.it/article/view/3342>). Interessante anche il seguente scritto che si concentra molto sul ritmo in rapporto alla raffigurazione della danza in vari reperti archeologici, MANCINI L., *La danza per 'figure' immagini del movimento ritmico nella Grecia arcaica*.

³²⁵ Un progetto interessante sarebbe catalogare le fonti iconografiche riguardanti le danze, anche per capire l'evoluzione dello sguardo artistico riguardo a questo tema. Qualcosa di simile si sta facendo in Grecia con il *Greek dance Pandect*. La ricostruzione che è stata fatta dei balli popolari in questo Paese si è basata essenzialmente sulle fonti storiografiche.

possono fornire documentazione, ad es. le fotografie, ma anche il cinema e il video, perché possiamo definirle immagini, caratterizzate però dal movimento, come lo è la danza. Immagini in movimento dunque, come quelle di cui parlava Gilles Deleuze³²⁶ partendo da *Matière et Mémoire* (1896) di Bergson. Da questa rilettura e da ulteriori riflessioni sulla teoria bergsoniana del movimento emerge come l'immagine in movimento possa essere considerata come "dialettica delle forme" o come «passaggio regolato da una forma all'altra, cioè un ordine delle pose o degli istanti privilegiati, come in una danza»³²⁷. Successivamente, dalla danza moderna in poi, si è vista la danza come fatta di movimento, senza pose fisse, con una dinamica continua. Estremamente esplicative sono le parole di Laurence Louppe riguardo la danza. Essa non produce "figure fisse", bensì suscita *actes*, «L'analyse et la transmission de l'acte ne passent pas par le *signe*, mais par la contamination entre les "états" dont le mouvement développe les degrés et les qualités d'énergie, les tonalités. La captation, la lecture de telles données ne sauraient être qu'immediate »³²⁸.

Vorrei aprire una parentesi sulla questione fissità-movimento. Ritengo che anche la fotografia contenga in sé una componente dinamica, per quanto sia una immagine fissa. Una cosa infatti è fotografare un soggetto in posa, un'altra carpire un attimo di un movimento. Ciò che sto tentando di sostenere nasce dalle riflessioni sulle parole di Jean Baudrillard: «La vera immobilità non è quella di un corpo statico, è quella di un peso all'apice del suo pendolarismo. [...] è il tempo

³²⁶ DELEUZE G., *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 2006. Sull'immagine dinamica e virtuale che crea la danza si veda anche: LANGER S. K., *Problemi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore Mondadori, 1962, (1957, *Problems of Art*, N. Y., pp. 1-12). Per il rapporto tra danza-corpo e immagine si veda anche: GUIGNARD C., *Image: entre absence et presence: "Image corps/image virtuelle"*, mémoire de thèse DEA, sotto la direzione di Hubert Godart, Paris8, Parigi 1998, dove sono riportati diversi studi su tale questione.

³²⁷ Concetto sviluppato da Henri Bergson nel testo *L'Evoluzione creatrice* del 1907.

³²⁸ LOUPPE L.- DOBBELS D. et al., *Danses tracées : Dessins et Notation des Chorégraphes*, catalogo dell'esposizione, Marseille, Centre de la Vieille Charité, Musées de Marseille/Paris, ed. Dis voir, 1991, p. 10.

dell'istante [...] in cui l'immagine è l'attestazione presente del movimento senza mai farlo vedere»³²⁹.

Immobilità dunque come essenziale stadio di moto, come forza dinamica attiva e possibilità di illusione concreta, per cui si parla di immobilità cinetica che coincide con quella particolare tensione in cui si muove l'artista tra due stadi di opposizione³³⁰ e che crea qualcosa di eterno. Ecco dunque avvalorata la seguente affermazione di Benjamin: «[...] il est de l'essence de l'image de contenir quelque chose d'éternel. Cette éternité s'exprime pour la fixité et la stabilité du trait, mais elle peut aussi s'exprimer, de façon plus subtile, grâce à une intégration dans l'image même de ce qui est fluide et changeant»³³¹.

Immagine come ciò che può essere perpetuato. A tal proposito è naturale fare un riferimento a Cesare Brandi il quale, in apertura del testo *Il restauro. Teoria e pratica*, afferma che il restauro è qualsiasi attività svolta per prolungare la conservazione dei mezzi fisici ai quali è affidata la consistenza e la trasmissione dell'*immagine artistica*³³². Ritengo affascinante il fatto che il “padre del restauro” parli di immagine artistica, piuttosto che di opera d'arte.

Se per Brandi la materia dell'opera d'arte è quanto serve all'epifania dell'immagine, il corpo del danzatore, in quanto materia dell'opera d'arte, è veicolo di una immagine e storicizzante, così come è la materia dell'opera d'arte per Brandi³³³. Centrale quindi, per un discorso sulla conservazione della danza, l'immagine creata da un corpo in movimento.

Parimenti Massimo Schiavoni, parlando del concetto assoluto di danza, sostiene che l'uomo quando danza diviene un tutt'uno con la vita e non è più un

³²⁹ BAUDRILLARD J., *Patafisica e arte del vedere*, Milano, Giunti, 2006, pp. 93-94.

³³⁰ SCHIAVONI M., *Ereditare il futuro*, op. cit., pp. 39-40.

³³¹ BENJAMIN W., *Peintures chinoises à la Bibliothèque Nationale* (1938), écrits français, éd. J. M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991, pp. 261-262.

³³² BRANDI C., *Il restauro*, op. cit., p. 5.

³³³ *Ivi*, pp. 18-19. Ricordo che anche lo stesso S. Mallarmé definiva la danzatrice ‘materia’ dove corpo, spazio e tempo si fondono insieme cfr. DIDI-HUBERMAN G –MANNONI L., *Mouvements de l'air. Etienne – Jules Marey, photographe des fluides*, Paris, Gallimard, 2004, p. 292.

individuo o una persona, ma l'uomo come figura originaria. Uomo che si presenta e si dona e che in rapporto con la scena crea una unità, «dove il tutto diventa immagine. L'immagine scenica che noi vediamo è il *bildet*, è ri-presenza, è la sua stessa energia che afferma il senso dell'evidenza, quindi dell'assenza»³³⁴.

Si conserva per immagini dunque, ma si pensa anche per immagini, si ricorda per immagini³³⁵, si crea per immagini.

Porto qui l'esempio in campo musicale di Mozart, il quale vedeva le sue creazioni come un insieme che esaminava con un colpo d'occhio, come un dipinto o una statua, e lo stesso valeva per Beethoven³³⁶.

Si fa comunque ricorso ad immagini anche per descrivere emozioni che un'arte suscita in noi, pensiamo a Charles Baudelaire che nella lettera a Richard Wagner cerca di restituire tramite le parole le sensazioni pittoriche che la musica gli ha suscitato, ricorre quindi ad immagini, anche se astratte o fatte soprattutto di colori per descrivere queste sensazioni³³⁷.

³³⁴ SCHIAVONI M., *Ereditare il futuro*, op. cit., p. 31. Ritornano dunque tutti i concetti espressi nel primo capitolo, specialmente nel paragrafo in cui si è tentato di dare una particolare lettura del *fantasmata* correlandolo all'*astanza* teorizzata da Brandi che, in ultima analisi, è assenza, sospensione. Per ciò che concerne invece la "presenza" interessanti le linee di pensiero citate da Ada D'Adamo nella conferenza dal titolo: *Corpo come testo: alcune riflessioni su danza e drammaturgia*, 25 gennaio, riportate da Andrea Scappa, *Scrivere con il corpo: pensiero e pratica*, (resoconto di DNAscritture del primo appuntamento di W4DNA 2014 e della conferenza di Ada D'Adamo <http://romaeuropa.net/promozione-danza/dna-scritture/dna-scritture-report/>).

³³⁵ Si è consapevoli che un ricordo può essere suscitato anche da un odore o sapore (di proustiana memoria), in questo caso non si crea una immagine, ma un qualcosa di astratto e informe capace di evocarci una totalità " [...] come il peso della rete avverte il pescatore della sua preda. L'olfatto è il senso del peso di colui che getta le sue reti nel mare del tempo perduto", BENJAMIN W., *Per un ritratto di Proust* (1929), in ID., *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, trad. it. A. Marietti, Torino, Einaudi, 1973, pp. 39-40.

³³⁶ COOK N., *Musica. Una breve introduzione*, Torino, EDT, 2005, pp. 76-77. Questo testo risulta interessante anche quando tratta del museo immaginario della musica e del concetto dell'interpretazione della stessa, nonché quando affronta la questione delle tracce tra i capolavori e il concetto di "fiume di geni".

³³⁷ Cfr. BAUDELAIRE C., *Su Wagner*, a cura di A. Prete, Milano, Feltrinelli, 1983.

La medesima cosa accade quando dobbiamo pensare a una azione, abbiamo un'immagine del nostro corpo.

Il creatore principale di queste immagini in movimento, come è stato finora affermato, è il corpo del danzatore.

Abbiamo detto che la danza in senso assoluto ha come unica materia l'essere umano e dunque non potendosi conservare il corpo, l'unica cosa che può rimanere è l'idea assoluta di danza, che si può estrinsecare in un'immagine di conservazione (secondo la dottrina platonica potrebbe essere l'ombra di ciò che è stato). Ritengo che l'immagine della danza in senso assoluto sia quella racchiusa nella mia affermazione *Le souvenir de la danse e(s)t l'image de la danseuse*³³⁸. Il titolo in francese è stato una scelta tecnica, dal momento che con questa lingua potevo avere due titoli semplicemente mettendo tra parentesi la lettera 's' del verbo *est* facendogli così avere la funzione sia di verbo, che di congiunzione. Quindi due titoli: "Il ricordo della danza è l'immagine della danzatrice"; "Il ricordo della danza e l'immagine della danzatrice". In questo modo abbiamo tre immagini: una della danza, una della danzatrice e infine un'immagine che le racchiude entrambe vale a dire il ricordo della danza che coincide con il corpo del danzatore³³⁹.

Quello che si è conservato finora dell'immaterialità della danza è fissato quindi in immagini, che siano ricordi, foto, video, scritti e quant'altro, e questo è ciò che si

³³⁸ Titolo del mio intervento in occasione della giornata di studi del dottorato Memoria e Materia dell'opera d'arte, Università degli Studi della Tuscia, svoltasi l'8 aprile 2014 presso il Palazzo Brugiotti di Viterbo.

³³⁹ Rifacendosi alla prima asserzione - *il ricordo della danza* - un'idea astratta di alcune caratteristiche intrinseche della danza potrebbe essere quella del mare, come affermato nel cap.1 al § 1.2.1.1. Per la parte della frase che fa riferimento all'*immagine della danzatrice* (in senso assoluto, non in riferimento ad uno specifico stile o danzatore, ma all'idea astratta di essa e al femminile per un inconscio richiamo alla ninfa) vorrei evocare un'immagine particolare per sottolineare alcuni aspetti, come la ricchezza culturale e lo scambio, vale a dire quella del pellegrino, di cui darò spiegazioni più avanti nel capitolo 4 parlando dei Dupuy. Infine è fuor di dubbio che se si ricorda una danza, l'idea si estrinseca nell'immagine del danzatore/danzatrice in movimento, dunque condensando le due asserzioni "Il ricordo della danza è l'immagine della danzatrice".

deve continuare a conservare nonostante la nostra epoca svuoti le immagini di tutto il loro senso³⁴⁰.

Come se si conservassero le foto di un viaggio, che riguardandole ci ricordano e fanno rivivere determinate emozioni, ma ciò non equivale a compiere il viaggio stesso. Viaggio immaginario che a sua volta è sospensione, astanza. Per riprendere le parole di Dominique Dupuy nel testo *La saggezza del danzatore*: «L'assenza di traccia potrebbe essere uno dei marchi più autentici della danza contemporanea? [...] così non c'è bagaglio, non c'è viaggiatore. C'è il viaggio»³⁴¹.

E cosa meglio delle espressioni artistiche può farci compiere dei viaggi storici ed emozionali?

3.6 Danza - Arte. Dal ritmo, al corpo: elementi in comune e contaminazioni.

Il rapporto danza arte è antico quanto l'uomo e da sempre ci sono state influenze reciproche. Per questo l'arte può costituire una fonte importante per documentare e ricostruire le danze dell'antichità e cercare di comprendere quale valenza avesse all'interno della società. Nelle grotte preistoriche vi sono raffigurazioni di uomini danzanti per riti sacri, costante che rimane anche nei popoli dell'antichità (fenici, egiziani, greci, etruschi, romani, ecc.) nelle cui varie forme d'espressione artistiche non mancano mai scene di danza che accompagnano feste o eventi religiosi. Nel medioevo troviamo raffigurazioni in affreschi, codici miniati e cominciamo ad avere veri e propri trattati che riguardano la danza e si prosegue

³⁴⁰ Si vedano a tal proposito le riflessioni sull'immagine in: BAUDRILLARD J., *Illusion, désillusion esthétiques*, Sens & Tonka, 1977, [tr. it. di L. GUARINO, *Illusione, disillusione estetiche*, Milano, Pagine d'Arte, 1999]; ANDALORO M., *L'irruzione delle nuove immagini*, in *La pittura medievale a Roma*, vol.1 Corpus, *L'orizzonte tardo antico e le nuove immagini*, Roma, Jaca Book, 2006, pp. 16 e ss.

³⁴¹ DUPUY D., *La sagesse du danseur*, Parigi, Jean-Claude Béhar Editions, 2011 (trad. It. E. Casini Ropa, *La saggezza del danzatore*, a cura di C. Nigro, Milano, ed. Mimesis, 2014), p. 87.

nell'età moderna fino a giungere alla contemporanea. Soggetto dunque che non manca mai, che dà molte informazioni sulla società, sui costumi e l'epoca stessa e che sicuramente è stato un oggetto di sfida perché la difficoltà maggiore era proprio il riuscire a dare la sensazione di movimento, aspetto imprescindibile nella danza. Movimento (e parallelamente ritmicità) e visione del corpo sono i temi centrali nella contemporaneità e gli elementi in comune tra arti plastiche e danza, come approfondiremo più avanti.

Questo rapporto tra arte e danza è fondamentale e imprescindibile all'interno di un progetto che ha come fine ultimo quello di conservare la danza; non a caso, tra le iniziative degli AID ci fu una mostra retrospettiva intitolata "*Danse dans la Peinture e la Sculpture*" avvenuta nel giugno 1933 che diede luogo alla pubblicazione di un numero supplementare della rivista degli AID datata 15 dicembre 1933. L'intento di questa iniziativa è espresso chiaramente in apertura della rivista, dove si dichiarava che quel documento era la base su cui lavorare, erano i primi punti di una vasta enciclopedia, in altre parole era stato aperto il cammino a coloro che avrebbero perseverato in quella via.

La più recente mostra sul rapporto danza e arte è quella di Parigi al Centre Pompidou, *Danser sa vie* (23 novembre 2011 - 2 aprile 2012)³⁴². Dal titolo si nota già il cambio d'approccio alla questione. Al centro c'è la danza e la vita, perché la danza esprime la vita, con tutti i suoi sentimenti che si intendono manifestare fortemente, presagendo forse già nel '900 che anche questi sarebbero stati stravolti e obliterati da una superficialità profondamente distruttiva. In questa mostra è la danza l'arte protagonista, non la pittura o la scultura, l'arte danza.

³⁴² Per maggiori informazioni su questa mostra si rimanda al catalogo: MACEL Christine - LAVIGNE Emma (a cura di), *Danser sa vie. Art et Danse de 1900 à nos jours*, catalogo della mostra *Danser sa vie*, 23 novembre 2011-2 aprile 2012, Paris, ed. Centre Pompidou, 2011 ; e alla raccolta di scritti sulla danza: MACEL Christine - LAVIGNE Emma (a cura di), *Danser sa vie. Écrits sur la danse*, Paris, ed. Centre Pompidou, 2011. Si ricorda inoltre tutta l'importante sezione video che completava la mostra e il programma di spettacoli che dialogava con le opere dell'esposizione (per maggiori dettagli si veda il dossier di stampa disponibile on line in file PDF).

È indubbio infatti che la danza sia un'arte, anzi non sono poche le linee di pensiero che ritengono la danza la più raffinata di tutte le arti. Essa non sta – come spesso erroneamente si sostiene – all'inizio di ogni sviluppo dell'arte, ma ne rappresenta il culmine (vedi la Cina, l'India). «Soltanto culture mature producono opere d'arte di danza e probabilmente è l'arte del futuro»³⁴³.

Come già detto, in questo elaborato la danza verrà considerata nello specifico un'arte visiva, poiché, come poc'anzi sottolineato, la danza, in ultima analisi, si estrinseca in una immagine (così come i ricordi), e verrà pertanto analizzata dal punto di vista dello storico dell'arte. Questo approccio penso che possa ritenersi quasi automatico oggi dal momento che nella contemporaneità assistiamo a degli sconfinamenti artistici senza pari. La danza ha avuto collaborazioni e fusioni tali con varie espressioni artistiche, che esistono difficoltà a demarcare le linee di confine. Questi fenomeni sono particolarmente evidenti a partire dal passaggio di secolo tra Otto e Novecento, quando si assiste a delle “diacronie” e a delle varietà e interazioni fra i linguaggi ineguagliabili. Nello specifico la danza riconquista una connotazione artistica nel senso più ampio del termine; in pochi decenni «da semplice *divertissement* è (ri)divenuta attitudine antropologica universale, luogo dell'autocoscienza ed espressione dell'individuo»³⁴⁴. Occorrerebbe dunque distinguere tra danza come arte³⁴⁵ e danza in rapporto con l'arte, (che ha dato vita a fruttuosi dialoghi nonché alla creazione di numerosi oggetti materiali quali costumi,

³⁴³ RUDOLF VON LABAN, *L'opera d'arte di danza ovvero: Come dovrebbe concretamente vivere*, a cura di Eugenia Casini Ropa, in “Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni”, anno IV, numero 3, 2012, p. 255.

³⁴⁴ CASINI ROPA E., *La danza tra Vecchio e Nuovo mondo*, in *In cerca di danza*, op. cit., p. 137.

³⁴⁵ Interessante la riflessione sull'opera d'arte di danza espressa da Rudolf Laban al Congresso dei danzatori di Magdeburgo del 1927. Egli sostiene che l'arte non può nascere dall'improvvisazione o dalla semplice intuizione, tutte le forze vitali dell'uomo, volontà, sentimento e intelligenza ordinatrice, devono interagire per produrre un'opera d'arte, cfr. LABAN VON R., *L'opera d'arte*, op. cit., p. 255.

scenografie, ma anche quadri, sculture, ecc...), ma nella contemporaneità il discorso si complica perché il concetto stesso di opera d'arte è messo in crisi³⁴⁶.

Negli anni '50 arte e non arte diventano intercambiabili, la risposta dell'artista alla vittoria della tecnologia fu la distruzione di ogni forma d'arte, che, con la riproducibilità tecnica, perde l'aura e come affermava Brandi, l'opera d'arte non perde solo il suo valore culturale, ma perde anche se stessa, «resta un'impronta, come l'impronta del piede sulla sabbia»³⁴⁷.

Si assiste progressivamente ad una smaterializzazione che porta agli happening, alle performances, all'uso del video (video arte) e queste espressioni artistiche sono molto vicine alla danza, tant'è che alcuni artisti per trovare nuova ispirazione spesso attingono proprio ad essa e alla musica³⁴⁸. Parallela alla smaterializzazione vi è anche una svalorizzazione (ogni oggetto poteva diventare opera, così come ogni gesto quotidiano poteva essere danza).

Arte in crisi, arte che va con il suo tempo (affetto appunto da decadenze varie) e proprio il tempo, insieme “all'istantaneità mentale” e la “partecipazione”, sono i punti in comune tra arte visiva e danza, come affermato da Massimo Schiavoni³⁴⁹. Gli altri punti in comune sono: l'utilizzo del corpo, il movimento (che è uno dei

³⁴⁶ SORELL W., *Storia della danza*, op. cit., p. 446. Riflettere sul fatto che se l'arte (intesa in senso assoluto) soffre, si crea un indebolimento dell'anima dell'uomo. Come infatti la *cultura*, come fosse un frutto, deve essere *coltivata* per nutrirci - si dice che siamo quello che mangiamo- anche l'anima va nutrita e uno dei nutrienti fondamentali è l'arte (da intendere in senso assoluto, come qualsiasi espressione artistica), se questa non è buona, l'anima ne subirà un indebolimento.

³⁴⁷ BRANDI C., *Il piede sulla sabbia*, in “Il Corriere della Sera”, 4 luglio 1966. Per l'incontro scontro sul concetto di aura tra Brandi e Benjamin cfr. GIZZI S., *Affinità tra i concetti di “astanza” in Brandi e di “aura” in Benjamin e loro influenza sul restauro*, in “Itinerari”, 1, 2007, pp. 17-39. L'immagine dell'impronta del piede sulla sabbia rimanda alle “*vestige*” di cui parla Dominique Dupuy quando affronta la questione dell'effemericità della danza. Ciò ha ispirato il lavoro di fotografie (di Gaetano Alfano) della copertina e di divisori.

³⁴⁸ Cfr. RIOU D., *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 273 e ss.

³⁴⁹ «L'arte contemporanea tutta e la danza hanno la medesima partecipazione, tempo e istantaneità mentale», SCHIAVONI M., *Ereditare il futuro*, op. cit., p. 34.

soggetti principali nelle arti del Novecento che vivono con esso un rapporto quasi spasmodico)³⁵⁰ e, legato al tempo, il ritmo. Proprio riguardo quest'ultima caratteristica richiamo il pensiero della danzatrice Françoise Dupuy che nell'intervista fattagli per questa ricerca (cfr. appendice A.4) sostiene che l'elemento che accomuna arti plastiche e danza sia proprio il ritmo (esso dona qualità alle arti plastiche e si riscontra nel modo in cui le raffigurazioni sono disposte nello spazio e nel rapporto fra i differenti colori). Il ritmo pertanto è una sorta di ascolto del tempo, cui è come se gli donasse una forma. Non a caso fra i primi significati di ritmo, come si evince dalla definizione di Democrito, vi è proprio quello di "forma" (quella assunta dalle singole parti - gli atomi - in un tutto). Il termine, dunque, alle origini ha una connotazione che va ben oltre i confini non solo musicali, ma anche linguistici e gestuali, per approdare a un senso generale di misura e controllo, che si manifesta in una sorta di immagine la quale, in ultima analisi, sarebbe l'esplicitazione del movimento. A quest'ultima affermazione si riallaccia la definizione di ritmo più diffusa nel mondo occidentale, che è quella di Platone il quale nelle *Leggi* (II, 664E) afferma: «Il ritmo è la denominazione dell'ordine del movimento». Queste due definizioni, quella di Democrito e quella di Platone, trovano una certa fusione in quella fornita dal linguista Emile Benveniste. Egli infatti ha notato che *rythmos* (o *rysmos*) non deriva da *reo*, ma significa in origine *schemà*: forma, figura, schema, però, mentre *schemà* designa «una "forma" fissa, realizzata, posta in certo qual modo come un oggetto», *rysmos* è invece «la forma nell'attimo in cui è assunta da ciò che si muove, è mobile, fluido»³⁵¹.

Ritmo dunque come scansione temporale di un ordine, che dà la forma e dà la vita poiché in movimento e tramite il quale si manifesta la danza. Non a caso per

³⁵⁰ Suggestivo che Jean Cocteau, coreografo del balletto *le Train Bleu* per la compagnia di Djagilev, nel 1924 spiegava: «La prima cosa da dire del *Treno blu* è che non c'è nessun treno blu. Essendo questa l'era della velocità, il treno ha già raggiunto la sua destinazione e fatto scendere i passeggeri», citato in: SORELL W., *Storia della danza*, op. cit., p. 397.

³⁵¹ BENVENISTE É., *La nozione di "ritmo" nella sua espressione linguistica*, in *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971; [trad. it. di *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966], pp. 396 e ss.

Aristotele – come espresso nella *Poetica* (1, 26-28) - il «ritmo articolato in figure» (*dia tôn schêmatizomenôn rhythmôn*) è il mezzo caratteristico della danza con il quale essa può esprimersi, rappresentando caratteri, emozioni, azioni. Questo “ritmo articolato in figure” possiamo tradurlo come un’immagine in movimento dunque, un’immagine scandita da un ritmo che non solo rappresenta in modo mimetico l’animo umano, ma è – ontologicamente - l’animo umano stesso. Ci potremmo dunque chiedere quale sia la relazione tra ritmo, inteso come forma scandita di tempo, e immagine. La risposta a questa domanda risiede nella danza e nei suoi gesti, intesi come un arresto improvviso fra due movimenti, in modo tale da raccogliere virtualmente nella propria tensione interna, la misura e la memoria dell’intera serie di gesti e passi³⁵². I gesti e i movimenti sono i mezzi tramite i quali la danza fa esprimere il corpo e gli dona una potenzialità figurativa, non a caso la danza è considerata un modo diretto e specialissimo di *mimesis*. Quest’ultima caratteristica appartiene anche ad altre espressioni artistiche come il teatro³⁵³, l’epopea, le arti figurative, la letteratura romanzesca in epoca moderna, che sono tutti modi di frequentare e di praticare la *mimesis*³⁵⁴. Viene infatti rappresentato qualcosa a cui lo sguardo dello spettatore dà un particolare significato e aziona una logica di referenti, proprio come quando si legge una immagine. Immagini emozionali che vivono una vita nuova ogni volta che vengono vissute, non saranno

³⁵² BRANDI C., *Arcadio*, op. cit.; interessante come a p. 65 afferma che la danza è la possibilità del corpo umano di aspirare all’immagine.

³⁵³ Cfr. BURIGHEL G., *Dal teatro di Jan Fabre. Attitudini performative del corpo sulla scena: quali forme di presenza, e quali mimesi?*, in “Mimesis Journal”, II, 2, (2013), p. 4. Sulla *mimesis* si veda anche : FERAL J., *Théorie et pratique du théâtre*, Montpellier, L’Entretemps, 2011, p. 102.

³⁵⁴ Hans-Georg Gadamer: «In ogni opera d’arte c’è qualcosa come una *mimesis*, qualche cosa come una *imitatio*. Non si tratta ben inteso in questa *mimesis* di imitare qualche cosa di predefinito e già conosciuto, ma di portare alla rappresentazione (*Darstellung*) qualche cosa in modo che quel qualcosa sia presente in tutta la sua pienezza sensibile», GADAMER H. G., *L’actualité du beau*, Alinea, Aix-en-Provence 1992, p. 61 (trad. aut.). In generale sul concetto di *mimesis* e la sua evoluzione nella tradizione classica si veda: SACCO D., *Mimesis e tradizione classica*, in CENTANNI M. (a cura di), *L’originale assente: introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 43-74.

mai uguali a se stesse, immagini in movimento che creano un'emozione. Danzare infatti significa dare una forma esteriore ad una emozione interiore, quindi la coreografia è un atto di creazione, è un donare una forma universale e visibile a qualcosa di immateriale. Come se il corpo grazie alla danza riuscisse a liberare l'anima, un po' allo stesso modo in cui Michelangelo – che eloquentemente ha interpretato il concetto platonico di corpo prigioniero dell'anima – approccia la scultura con il “non finito”, per sottolineare come “l'immagine” sia imprigionata nella materia e occorra solo togliere il superfluo.

Interessante sottolineare che la danza venga tradizionalmente vista come la rivale della scultura figurativa. Entrambe hanno il punto di partenza in comune, ossia nel costituirsi plastico del corpo umano, come già notato da Brandi il quale ritorna spesso sul paragone danza – scultura³⁵⁵. Il suo pensiero su questo argomento si riferisce ad Hegel, il quale parlava di musica plastica, di pose e movimenti. A ciò si riconnette il concetto di sospensione del tempo riferito alla fissità della scultura antica (come quella egiziana o sumera), dove sussiste una riduzione della temporalità e di ritmo diminuito di frequenza fino alla pausa.

Suggestivo il fatto che Sorell abbia individuato il primo passo nel processo di liberazione delle arti teatrali dalle convenzioni ottocentesche in quel “quadro” che si rifà alla scultura greca ne *L'Après midi d'un faune*, dove il balletto è concepito come un bassorilievo in movimento³⁵⁶. E alla scultura ci si riferisce spesso anche quando si parla della modellazione del corpo di un danzatore, che viene definito come «scultore di se stesso»³⁵⁷. Il danzatore infatti agisce sul suo corpo come uno scultore, perché lo deve modificare con ore e ore di allenamento e studio costante, per superare i limiti del corpo stesso, andando oltre la sua naturale predisposizione. In

³⁵⁵ BRANDI C., *Arcadio*, op. cit., pp. 63-64 e 68. Questo rapporto scultura danza è sottolineato anche nel recente testo a cura di Vittorio Brandi Rubiu, dove, tra l'altro, si parla anche delle scenografie di Burri, di Millos e del rapporto danza e arti plastiche. Lo stesso Brandi insieme a Vlad (musicista), ha creato un balletto (*La strada sul caffè*), cfr. BRANDI C., *Musica, danza, teatro. Scritti ritrovati 1937-1986*, a cura di Vittorio Brandi Rubiu, con introduzione di Roman Vlad, Roma, Castelvechi, 2013.

³⁵⁶ SORELL W., *Storia della danza*, op. cit., p. 399.

³⁵⁷ BRANDI C., *Arcadio*, op. cit., p. 69.

questo modo aspira ad uno *status* sovranaturale - c'è quasi un tentativo di far sentire l'uomo un semidio (e qui il pensiero corre veloce a Nietzsche) - che lo rendono irreali agli occhi degli spettatori. Tale irrealtà è la realtà metafisica, quella di cui scriveva Giorgio de Chirico tra il 1941- 1943 nel testo "La realtà profanata", pubblicato post guerra e preceduto da un altro interessante scritto, "Metafisica della danza" dove afferma: «... il giorno in cui il primo uomo danzò fu il giorno della prima rivolta; della rivolta dell'umanità contro il suo destino di essere mortale. Fu la rivolta contro il tempo che scorre, lentamente o presto, ma implacabilmente. Le rivolte sono fatte dall'uomo sempre per scopi effimeri ed anche quella rivolta non serviva in fondo che a dargli l'illusione di domare il tempo. [...] Ecco la causa per cui il culto religioso è nato dalla danza e presso molti popoli primitivi consisteva nell'esecuzione di danze religiose eseguite dai preti e dai fedeli»³⁵⁸.

Danza come arte per vincere il tempo, obiettivo questo di tutte le arti, anche se nella contemporaneità il modo di vincere il tempo diviene sempre più prossimo a quello della danza intraprendendo soluzioni volte all'effimero.

Danzatore come artista e artista come danzatore. Queste due figure infatti si interscambiano e sovrappongono, basti pensare che dei danzatori/coreografi sono stati definiti pittori/scultori. Viceversa degli artisti sono stati definiti dei danzatori (porto l'esempio di Jackson Pollock che Philippe Guisgand paragona ad un danzatore per l'impegno corporale che mette nella sua arte, ma soprattutto perché vede il suo lavoro come un modo per tracciare il movimento³⁵⁹).

³⁵⁸ DE CHIRICO G., *Scritti/1. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Bompiani, 2008, p. 544; cfr. DOTTORI R., *Tra filosofia e pittura: Giorgio de Chirico e la realtà profanata*, in GRECO G. (a cura di), *Metafisica. Quaderni della fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, n. 11/13, Roma, Maretti ed., 2013, pp. 43-66,

³⁵⁹ GUISGAND P., *Pollock ou les états du corps du peintre*, in "Revue DeMeter", giugno 2004, Université de Lille 3, disponibile su <http://www.univ-lille3.fr/revues/demeter/corps/guisgand.pdf>; lo stesso Allan Kaprow definì "danza" l'azione di dripping di Pollock.

L'altra fondamentale caratteristica che hanno in comune è il donarsi. Il danzare è un donarsi nel senso derridiano del concetto di dono³⁶⁰. Donarsi in quanto presenza assenza, senza la pretesa di alcun contraccambio, legata ad un attimo come fa molta dell'arte contemporanea nella sua irriconscibilità.

Arte visiva e danza dunque come dei vasi comunicanti; danzatore e artista come soggetti in continuo dialogo.

3.6.1 Dialoghi tra arte e danza

Come premesso la danza ha da sempre avuto rapporti con le altre arti sotto molteplici punti di vista. Nello specifico per le arti visive la danza è stata fonte di ispirazione, ricordiamo ad esempio – limitandoci alla modernità - la regina del movimento e dell'astrazione, con l'utilizzo di tutte le ultime novità "tecnologiche", Loïe Fuller che influenzò diversi artisti, soprattutto futuristi tanto affascinati dal movimento e dalla tecnologia³⁶¹, o al poliedrico Nijinsky ammirato dai più disparati

³⁶⁰ DERRIDA J., *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1991; [trad. it. di G. Berto, *Donare il tempo. La moneta falsa*, Milano, Cortina, 1996].

³⁶¹ I futuristi furono molto affascinati dal movimento e dall'utilizzo delle tecnologie da parte di questa danzatrice, cfr. CARANDINI S., *La danzatrice è una metafora. Poesia del corpo e astrazione dello spazio nella danza di Loïe Fuller*, in "L'astrazione danzata. Le arti del primo novecento e lo spettacolo di danza", (Ricerche di Storia dell'arte), Roma, La Nuova Italia Scientifica, 49 (1993), p. 17; in generale sul rapporto futurismo - danza e danza - arte astratta si veda: SINA A., *Avant-gardes féminines du début XX siècle, dans le champ de la performance et de la danse*, in MACEL C. - LAVIGNE E. (a cura di), *Danser sa vie. Art et Danse de 1900 à nos jours*, catalogo della mostra *Danser sa vie*, 23 novembre 2011 - 2 aprile 2012, Paris, ed. Centre Pompidou, 2011, pp. 110-117. La Fuller anticipa anche un nuovo modo di rappresentazione (la materializzazione della vita psichica) che trionferà in tutti i primi passi della pittura astratta (Wassily Kandinsky, Robert e Sonia Delaunay, Morgan Russe, Gino Severini ecc...), ROUSSEAU P., *Corps Fluidiques: danse, hypnose et médiumnisme au passage du siècle*, in *Danser (catalogo)*, op. cit., p. 99.

artisti (Rodin, Modigliani, Chagall, Oskar Kokoshka, ecc.)³⁶² cui fece anche da modello. E ancora l'arte che ritrae la danza, come è stato per Isadora Duncan e i numerosi disegni a lei dedicati da Plinio Nomellini³⁶³, ma anche da Bakst (1908) e Prampolini (1927); oppure viceversa l'arte che influenza la danza, che quindi si può ispirare a quadri, a bassorilievi (si pensi al già citato *Après midi d'un faune*, o in generale a come la scena coreutica abbia cercato di arricchirsi tramite l'appropriazione di codici visivi e delle innovazioni nel campo delle arti plastiche). Poi vi è quel rigoglioso fiorire di collaborazioni (che in alcuni casi potremmo definire veri e propri “dialoghi” come vedremo più avanti con l'esempio di Carolyn Carlson e Rothko) che porta ad impegnare numerosi artisti nelle produzioni coreutiche del '900 (ad es. Fortunato Depero interpellato per le scenografie e i costumi de *Le Chant du Rossignol*, le scenografie di Picasso a partire da *Parade*, de Chirico e la collaborazione con i *Ballets Suedois*, ecc.)³⁶⁴ e che in alcuni casi, nell'ultimo secolo, arrivano a delle fusioni totali, fino a creare delle difficoltà nel distinguere i confini tra l'una e l'altra espressione artistica.

I maggiori artisti del XX secolo, da Debussy a Mallarmé, da Cocteau a Picasso, da Stravinskij a Cage, da Andy Warhol a Rauschenberg, si sono incontrati nelle produzioni di danza di questo secolo. Proprio attraverso le opere coreografiche, nate da questi incontri “destabilizzanti”, è possibile leggere alcune delle principali novità dell'arte del '900. Le più importanti produzioni di Maurice Bejart, George Balanchine, Merce Cunningham sono frutto di una estetica che li ha accomunati all'arte figurativa come a quella letteraria e musicale del secolo passato.

³⁶² Si veda il catalogo della mostra dedicatagli al musée d'Orsay dal 24 ottobre 2000 al 18 febbraio 2001: *Nijinsky (1889-1950)*, a cura di Kahane Martine, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000.

³⁶³ Cfr. NOMELLINI E. B. – VEROLI P. (a cura di), *Duncan Isadora, l'arte della danza*, Palermo, L'Epos, 2007. Anche la Duncan fu non solo soggetto di opere, ma vera e propria fonte di ispirazione per altri artisti come Auguste Rodin e Gabriele D'Annunzio.

³⁶⁴ Rimando al catalogo della mostra del MArt di Trento e Rovereto per numerose altre indicazioni: BELLI G. - GUZZO VACCARINO E. (a cura di), *La danza delle avanguardie : dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring* [Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 17 dicembre 2005 - 7 maggio 2006], Milano, Skira, 2005.

Come nell'arte Barocca pittura, scultura, architettura dovevano fondersi in una medesima espressione, ora, in un'epoca dove il corpo diviene il (s)oggetto principe, è nella danza che assistiamo a interazioni tali da creare un *unicum*³⁶⁵. Michel Fokine nel 1904 scrive: «Il balletto non dovrebbe essere fatto più di numeri, *entrées* e così via, dovrebbe mostrare una unità di concezione artistica... un'unità di armoniosa fusione dei tre elementi: musica, pittura e movimento»³⁶⁶. Questo è ciò che si ricerca e ciò a cui si arriva nel corso del secolo. In un solo linguaggio confluiscono arti figurative, cultura musicale e cultura del corpo. Corpo che effettivamente nell'arte contemporanea acquista nuova centralità, soprattutto negli anni Sessanta/Settanta quando diviene luogo e testimonianza di un'arte di tipo processuale ed è soggetto e oggetto dell'opera, da un lato come presenza, dall'altro come rappresentazione, come si può vedere nella *body art* e nell'arte concettuale³⁶⁷. Il corpo è dunque il protagonista nelle arti della contemporaneità, svolgendo le più svariate funzioni (si

³⁶⁵ In alcuni casi si ha un valore di arte totale come quello pensato da Wagner (è il caso ad esempio di Pina Bausch), ma si ha spesso anche un genere nuovo dove le arti giocano indipendentemente dei ruoli paralleli che il pubblico può apprezzare come interattivi, cfr. LOUPPE L. - DOBBELS D. *et al.*, *Danses tracées : Dessins et Notation des Chorégraphes*, catalogo dell'esposizione, Marseille, Centre de la Vieille Charité, Musées de Marseille/Paris, ed. Dis voir, 1991, pp. 142-143. Questa fusione tra le arti è sottolineata anche da Germano Celant nel teso, dal titolo esplicativo in tal senso, CELANT G., *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Milano, Feltrinelli, 2007. Non si dimentichi poi la nuova forma di danza dell'inizio del '900, la *metacoria*, che voleva rappresentare la fusione di tutte le arti compresa la geometria.

³⁶⁶ Citato in SORELL W., *Storia della danza*, op. cit., p. 387.

³⁶⁷ EVOLA D., *Tadeus Kantor*, op. cit., p. 169. Alcuni pensatori (Adorno e Horkheimer) vi vedono un *corpus* oggetto nel processo di alienazione moderna dove la natura sarebbe ridotta a materiale e materia, cfr. ADORNO T.W. - HORKHEIMER M., *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 249 e ss.

Fra le varie pratiche artistiche contemporanee la danza riscontra molta affinità con la *body art*, dove il corpo viene utilizzato come mezzo di espressione e come linguaggio a partire da Allan Kaprow, Yves Klein, Piero Manzoni, per arrivare alle *performances* di Marina Abramovic e alle *tecno performances* di Orlan. A tal proposito si rimanda ai seguenti testi: VERGINE L., *Body art e storie simili: il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000; MACRÌ T., *Il corpo post organico*, Genova, Costa & Nolan, 2006; DORFLES G., *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Milano, Feltrinelli, 2001.

pensi solo a titolo di esempio fra tanti possibili alle antropometrie di Yves Klein, dove il corpo è un ideale “pennello”).

Date tutte le caratteristiche comuni è naturale che siano nati fruttuosi dialoghi tra i due soggetti del nostro discorso, artista e danzatore. Si pensi a Martha Graham e le sculture di Isamu Noguchi (parti integranti delle coreografie)³⁶⁸, a Merce Cunningham e le musiche di John Cage. Più recentemente Sidi Larbi Cherkaoui collabora con la performer Marina Abramović nel *Bolero* presentato all’Opéra de Paris nel 2013. Quest’ultima è una delle pioniere della performance – proprio la performance individuale viene vista come il fenomeno veramente nuovo e inedito dove l’artista è globalmente impegnato³⁶⁹ - ed è proprio con questa espressione artistica che si crea la maggiore confusione tra danza arte e arte danza e con cui sono comuni i problemi conservativi.

Interessante è anche un altro tipo di “dialogo” fra artista e danzatore. Quello dove l’opera d’arte, e di conseguenza l’artista, ispirano un danzatore che vuole rendere visibile questo scambio di emozioni. È il caso di Carolyn Carlson, recentemente protagonista di un incontro/conferenza *Paesaggi contemporanei tra danza e arti visive*, (condotto da Leonetta Bentivoglio), tenutasi il 4 luglio 2014 presso il teatro di Villa Torlonia a Roma. Partendo dallo spettacolo che aveva avuto

³⁶⁸ In questo caso, come afferma Elisa Guzzo Vaccarino (GUZZO VACCARINO E., *L’arte in ballo. Da Diaghilev a Forsythe, dalla Gesamtkunstwerk al coreografo-autore totale*, in BELLI G. - GUZZO VACCARINO E. (a cura di), *La danza delle avanguardie: dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring* [Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 17 dicembre 2005-7 maggio 2006], Milano, Skira, 2005, p. 35), sembra ribaltarsi la relazione danza arti plastiche poiché le ragioni della drammaturgia coreografica guidano la creatività dello scenografo. Eloquenti le parole di Noguchi: «Per me, la danza è un’estensione di un’aria sculturale – l’aria in cui accade che ci troviamo a stare dentro. Dire soltanto che la danza è un’altra forma d’arte non è abbastanza. L’arte è più di ciò che ci si trova a guardare», cit. in TRACY R., *Spaces of the Mind, Isamu Noguchi’s Dance Designs*, New York, Limelines Editions, 2001, p.19

³⁶⁹ Cfr. LISTA G., *La danza come performance individuale da Loie Fuller alle avanguardie*, in BELLI G. - GUZZO VACCARINO E. (a cura di), *La danza delle avanguardie*, op. cit., p. 59. Cfr. anche ALVARO E., *L’Art de la performance, une révolution du regard*, in “Ligeria, dossiers sur l’art”, n. 2, Paris, luglio-settembre 1988.

luogo il giorno prima al festival internazionale di Villa Adriana a Tivoli, *Dialogue with Rothko* –del quale è stata interprete e coreografa - Carolyn Carlson racconta il suo personale “dialogo” con l’artista.

Rothko è per lei un pittore il cui linguaggio fatto di campiture di colori, è l’espressione più intensa di una semplicità che rimanda direttamente all’essenziale. Nessuna interpretazione è necessaria. Le parole del saggista Youssef Ishaghpour sono esplicative di quanto finora detto: «*Rothko n’essaye pas de créer une image ou un signe de l’absolu, en allant, comme le vaut Newman, "au-delà du visible et du connu à la recherche de vérités cachées" pour les traduire en symboles visuels. Il tente, avec les moyens de la peinture, sans image et sans symbole, de faire pressentir le mystère de l’absolu dans ce qui nous en sépare*»³⁷⁰.

Carolyn Carlson, una delle più importanti danzatrici contemporanee in continuo rapporto con le arti visive, ha scoperto Rothko vedendone le opere a Parigi. Ne è rimasta molto colpita. Dopo averne letto la storia lo ha sentito ancora più vicino. Ha iniziato così il suo personale dialogo con l’artista. In particolare è la tela intitolata *Black, Red over Black on Red* che ha colpito Carolyn Carlson ed è proprio questo quadro che la coreografa cerca di raccontare nel suo libro- tributo al pittore *Dialogue avec Rothko*³⁷¹, cui si ispira lo spettacolo. Attraverso i colori della tela, il rosso e il nero, Carlson ha la sensazione di poter leggere nell’anima dell’artista, per unirsi al suo pensiero come in sogno, in un impulso visionario appassionato. La coreografa e la tela sono una cosa sola: l’opera ci mostra un anelito di poesia pura. La tela sta al pittore come lo spazio sta all’espressione astratta. Carlson usa il movimento come Rothko usa il colore. Colori che sono energie.

Fabrizio Migliorati, nella recensione che ha fatto dello spettacolo, ha affermato che le due tele vuote che fanno da sfondo allo spazio divengono “sindoni visive” e la danzatrice si muta in pittura, in quadro grondante dolore. Lo spettacolo giunge così a mostrare il suo aspetto rituale nel suo versante più intenso, più drammatico: quello

³⁷⁰ ISHAGHPOUR Y., *Rothko. Une absence d’image: lumière de la couleur*, Farrago, Tours, 2003, pp. 103-104.

³⁷¹ CARLSON C., *Dialogue avec Rothko*, Ennetières en Weppes, ed. Invenit, 2011.

del sacrificio. In questo dialogo infatti si fondono la realtà e il mito (proprio come nella pittura di Mark Rothko), la sofferenza del *poiein* pittorico e la passione contemporaneamente vitale e mortale³⁷². Dialogo al limite della misticità, poiché tratta di un mistero ineffabile come è l'arte di Rothko e la danza.

3.7 Nuove tecnologie come supporti conservativi e medium artistici

Di qualsiasi arte si parli oggi, non si può prescindere da riflessioni sulla tecnologia. Questa ha avuto una profonda influenza nella nostra vita, dalla memoria alla cultura, dalla percezione del tempo e dello spazio a quella del corpo. Soprattutto i sensi subiscono una sorta di atrofizzazione, in particolare l'udito e la vista³⁷³. Tutto ciò ci fa comprendere come cambi anche l'approccio alla danza. Nella danza, come abbiamo già osservato, il corpo è la "materia" principe, e questo si trova al centro delle contraddizioni tecnologiche sotto più punti di vista. Sussiste infatti una delega sensoriale alla tecnologia che frapponendo numerosi mediatori dell'esperienza fra corpo e mondo, oltre a creare esperienze percettive inedite³⁷⁴. Tutto ciò porta a un senso di

³⁷² MIGLIORATI F., *In dialogo con la tela. L'assoluto, poco più in là*, in "Danza", Lione, del 2013-10-09, pubblicato, sotto la voce Carolyn Carlson – *Dialogue with Rothko*, in <http://teatro.persinsala.it/carolyn-carlson-dialogue-with-rothko/8569> (u. v. 11/07/2014).

³⁷³ Per ciò che riguarda i sensi in generale si veda: MONTANI P., *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2014. Sui cambiamenti della fisicità dovuti da vari fattori, tra cui la tecnologia che porta a delle ridefinizioni della corporeità e ingloba un processo di svalutazione del corpo, ANDREELLA F., *Il corpo sospeso. La danza tra codici e simboli all'inizio della modernità*, Venezia, il Cardo, 1994, p. 10 e ANDREELLA F., *Non disperdere nell'ambiente, ovvero corpi tossici e pensieri riciclabili. Note sul corpo della danza nella cultura tecnologica*, in MUSCELLI C. (a cura di), *In cerca di danza*, op. cit., p. 15. Sulle influenze della tecnologia sul corpo si veda anche: PONTREMOLI A., *Corpo e danza*, in ID. (a cura di), *Ai confini della danza*, in "Comunicazioni sociali", anno XXI, n.4, ottobre-dicembre, 1999, pp. 373-380.

³⁷⁴ VIRILIO P., *La bomba*, op. cit., p. 36. Si veda l'analisi di SCHWARTZ H., *Torque: the new kinaesthetics of the twentieth century*, in CRARY J.- KWINTER S. (a cura di), *Incorporations*, New

spaesamento, di individualismo e uscita dalla comunità e a una modifica del corpo stesso il quale perde la sua centralità perché, mentre prima senza di esso un gesto o un'azione non erano possibili, ora non è più così³⁷⁵.

Anche la memoria viene colpita. Rischia infatti di essere obliterata poiché, a causa dei numerosi e diversi stimoli che producono le tecnologie, non riesce a depositarsi³⁷⁶. Non a caso Laban, proprio per questo motivo, fonda il suo lavoro sull'improvvisazione dove emergono gli automatismi, i saperi acquisiti e si sviluppa uno stato di presenza assenza che rende il corpo-mente permeabile a dei flussi sensoriali sottili dove tutto l'essere reagisce nell'istante. Questo è un esempio di come gli artisti rispondano alle tecnologie, con le quali hanno un rapporto doppio e contrario (ricordiamo il concetto *Pharmakón* applicato alla *technè* da Platone nel *Fedro*)³⁷⁷ di opposizione o di esaltazione.

Le arti tutte sono amanti/calamite delle nuove tecnologie, le usano, le criticano, si ispirano ad esse, correndo certo non pochi rischi. Come affermato da alcuni studiosi: «Nuove tecnologie senza coscienza non sono che la rovina dell'arte»³⁷⁸ (non a caso si parla di un'etica da applicare per le nuove tecnologie).

La danza non poteva certo rimanere immune da questa contaminazione tecnologica, la cui introduzione segna una rottura nella storia della creazione

York, Zone, 1992, pp. 71–126. In generale sul rapporto dell'uomo con la tecnologia si veda anche GALIMBERTI U., *Psiche e techné. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Feltrinelli, 2000.

³⁷⁵ Cfr. JAFFRÈ O., *Danse et nouvelles technologies*, op. cit., p. 47. Per ciò che riguarda rapporto tra movimento corpo danza e nuove tecnologie si veda in generale il catalogo della mostra del centro Pompidou 23 nov 2011-2 aprile 2012, MACEL C. - LAVIGNE E. (a cura di), *Danser sa vie. Art et Danse de 1900 à nos jours*, Paris, ed. Centre Pompidou, 2011; cfr. ANDREELLA F., *Il corpo sospeso*, op. cit., p. 22.

³⁷⁶ SUQUET A., *Scènes. Les corps dansant : un laboratoire de la perception*, in CURTINE J. J. (a cura di), *Histoire du corps, 3, Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris, Ed. du Seuil, 2006, p. 418.

³⁷⁷ PLATONE, *Fedro*, (274e-275a), nello specifico mi riferisco al mito di Theut.

³⁷⁸ JAFFRE O., *Danse et nouvelles technologies*, op. cit., p. 136. In generale sul rapporto tra nuove tecnologie e arte si veda BARRECA L., *Il dibattito internazionale intorno alla conservazione e alla documentazione della New Media Art. 1995-2007*, tutors: E. Cristallini, R. Frieling, R. Shirley, tesi di dottorato XX ciclo UNITUS, Viterbo, a. a. 2007-2008.

coreografica. C'è chi addirittura afferma che alcuni coreografi soccombono alla nevrosi coreo-tecnologica³⁷⁹. Fra le pioniere nell'impiego delle nuove tecnologie sicuramente vi fu Loïe Fuller che utilizzava già tra Otto e Novecento luci e giochi dinamici grazie all'elettricità e alle nuove scoperte relative ai raggi X.

Ricordiamo anche Merce Cunningham, il quale è stato uno dei primi utilizzatori del video, del PC per creare le sue coreografie e della *motion capture*. Quest'ultima tecnica è stata usata da molti altri "artisti" per varie finalità. Si pensi allo spettacolo *Physico*, presentato al teatro Vascello (Roma) nel 2000-2001, ad opera della Compagnia Altoteatro, curato da Orazio Carpenzano e Lucia Latour o, nel 2005/2006, sempre degli stessi curatori e nel medesimo luogo, lo spettacolo multimediale *Pycta*, che univa danza architettura, *motion capture* e *motion graphics*³⁸⁰.

Vi sono poi utilizzi del tutto particolari come quello messo in atto da una danzatrice e coreografa danese, Dorte Persson, che tramite la *motion capture* ha "fissato" delle sequenze di movimenti, da cui ha ricavato delle traiettorie che poi ha voluto fondere per realizzare una scultura tridimensionale di tubi di alluminio. La scultura ha rilevato problemi tecnici, ma alla fine è nata l'opera dal titolo *Moments of Invisibility*, che coglie magistralmente l'essenza del pezzo. Esposta in mostra, ora è conservata al *Modern and Art Museum* di Brandts Klædefabrik in Danimarca³⁸¹.

Gli impieghi delle nuove tecnologie da parte dei danzatori dunque sono numerosi e rivolti in varie direzioni. William Forsythe ad esempio adopera il computer come stimolo diretto per le improvvisazioni dei ballerini, ma anche come

³⁷⁹ JAFFRE O., *Danse et nouvelle*, op. cit., p. 135. Nel testo "La musa dello schermo freddo" è ben trattato come nei vari Paesi d'Europa durante il '900 varie siano state le interazioni tra danza e nuove tecnologie, cfr. VACCARINO E., *La musa*, op. cit., pp. 121 e ss.

³⁸⁰ Cfr. LATOUR L. - CARPENZANO O., *Physico. Fusione danza - architettura*, Torino, Testo & immagine, 2003.

³⁸¹ Cfr. DE LAHUNTA S., *Coreografie in Bit e Byte: Motion Capture, Animazione e Software per la Danza*, in MENICACCI A. - QUINZ E. (a cura di), *La scena digitale. Nuovi media per la danza*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 96-97.

banca dati dei movimenti, che è un qualcosa a metà tra notazione e uso di nuove tecnologie³⁸².

La documentazione infatti è un altro aspetto che viene profondamente rivoluzionato e che, nello specifico per la danza, si riferisce principalmente alle tecniche video e alle ricerche in campo cinematografico, una delle cui evoluzioni più importanti negli ultimi tempi è il 3D e 4D. Il 3D è visto come una nuova frontiera della documentazione della danza, ed è stato utilizzato anche con questo intento per il film firmato dal regista Wim Wenders, *Pina*, iniziato con la coreografa Pina Bausch nel 2008, ma terminato dopo la morte della stessa avvenuta nell'estate 2009.

Tanti potrebbero essere gli esempi di danzatori coreografi che si sono ispirati alle tecnologie e vi hanno attinto a piene mani, tuttavia in questa sede ci si vuole concentrare sulla nuova tecnologia soprattutto in relazione alla conservazione, in particolar modo di ciò che sfugge per sua natura alle incrostazioni del tempo, ossia l'immateriale che le tecnologie stesse tendono a creare date le tendenze artistiche non oggettuali³⁸³. Dunque una sorta di contraddizione intrinseca si ha con le nuove tecnologie, che sono il mezzo migliore per conservare determinate opere, ma allo stesso tempo sono anche il mezzo che rende più effimera l'arte. Come infatti affermava Michael Rush «l'arte sviluppatasi dal connubio tra arte e tecnologia è probabilmente l'arte più effimera di tutte: l'arte del tempo. Al fotografo, per primo, si chiese di fermare e conservare una frazione di tempo»³⁸⁴.

Cominciamo dunque ad analizzare il primo frammento materiale e allo stesso tempo creatore di frammenti: la fotografia.

³⁸² Sulla *Motion Bank* a Francoforte di William Forsythe si veda: http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/en/programme/tanzerbe/motion_bank.html

³⁸³ Cfr. BARRECA L., *Il dibattito internazionale intorno alla conservazione e alla documentazione della New Media Art. 1995-2007*, tutor: E. Cristallini, tesi di dottorato XX ciclo UNITUS, Viterbo, a. a. 2007-2008, p. 23; sulla questione del non oggettuale si veda M. R. Sossai che scrive che gli artisti degli anni '50-'60: "hanno concorso allo sviluppo di un'arte non-oggettuale che, oltre a rimettere in discussione l'idea stessa dell'opera, hanno spostato i confini di concetti come proprietà, valore e costo del prodotto artistico", cfr. M. R. SOSSAI, *Artevideo. Storia e culture del video d'artista in Italia*, Milano, Silvana Editoriale, 2002, p. 13.

³⁸⁴ RUSH M., *New Media in Art*, London, Thames & Hudson, 2005², p. 8.

3.7.1 Fotografia e danza

La fotografia è da molti considerata come uno dei primi strumenti di massa che ha impattato con la nostra cultura e, come tutti i media, ha avuto degli effetti stupefacenti sulla nostra percezione e memoria³⁸⁵.

Rivoluziona infatti la concezione di spazio-tempo, la percezione dell'originale, il modo di vedere, lo sguardo e la documentazione. Fanno certamente riflettere le parole di André Marlaux quando dice che la storia dell'arte da più di cento anni è la storia di ciò che è fotografabile³⁸⁶.

L'intento iniziale della fotografia era proprio quello di riprodurre ancora più fedelmente la realtà ed essere uno strumento d'aiuto alla scienza. Le tecniche fotografiche permetteranno poi, grazie ad una analisi sempre più profonda del dettaglio, di rivelare nuove regioni del visibile superando i limiti dello sguardo naturale³⁸⁷.

³⁸⁵ Gisele Freund sosteneva che la fotografia, nella sua funzione sociale, fosse un mass media, perché niente eguaglia la forza di persuasione dell'immagine, cfr. FREUND G., *Fotografia e società*, Torino, Einaudi, 1976. È pur vero che, essendo all'origine del cinema e del video, la fotografia è comunque il punto di partenza dei mass media.

La fotografia è infatti uno di quegli strumenti tecnologici che più ha impattato, tramite le immagini che produce, con il modo di vedere e percepire le immagini stesse. Si è giunti non a caso, a causa del suo sovrautilizzo, ad una sorta di analfabetismo *sui generis* (riprendendo l'espressione di Walter Benjamin quando parla di una moltiplicazione degli "analfabeti dell'immagine"). Immagine che è protagonista in questa epoca e si trova ad essere indirettamente allo stesso tempo sia vittima che carnefice. Il suo mondo viene letteralmente rivoluzionato, così come affrontato magistralmente da Susan Sontag nel testo dedicato alla fotografia dove afferma che «le società industriali trasformano i loro cittadini in drogati di immagini» e che questa sia la forma più irresistibile di inquinamento mentale, cfr. SORELL W., *Storia della danza*, op. cit., p. 435 che cita Susan Sontag: SONTAG S., *Sulla Fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1978.

³⁸⁶ MALRAUX A., *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 123.

³⁸⁷ BENJAMIN W., *Aura e choc*, op. cit., pp. 208 e ss., si pensi anche alle possibilità di entrare nel dettaglio, cosa che diverrà sempre più una sorta di fobia, fino ad arrivare ad estraniare l'uomo da ciò che lo circonda, cfr. VIRILIO P., *La bomba*, op. cit., p. 54. Centrale sia nell'esasperazione del dettaglio, sia nella trasformazione del panorama percettivo sono anche le tecniche come

Un fedele e potente mezzo di documentazione dunque, che si va a sostituire all'assai più soggettivo disegno³⁸⁸, ma in qualche modo anche al monumento. Quest'ultimo, che nel passato era un modo per eternizzare il ricordo, nella società moderna si vede soppiantato da quella che assurge a testimone principale di ciò che è stato: la fotografia.

Essa amplifica il "potere" di ricordare, come già osservato da Freud quando parlava della fotografia come mezzo per catturare l'esperienza fuggitiva, registrazione e conservazione del presente contro il passare del tempo³⁸⁹. Tempo che in questo modo sembra poter essere fermato, ma parallelamente la fotografia ci trasporta attraverso esso, spesso anche con la funzione di *memento mori*, di ritorno del morto³⁹⁰. Il senso del tempo e della durata vengono messi in discussione. Tramite un'immagine tecnica la fotografia è infatti capace di registrare l'aura, la traccia- impronta di un *hic et nunc* irripetibile, un passato nel quale sono racchiuse

l'ingrandimento e il rimpicciolimento, l'accelerazione e il rallentamento, cfr. BENJAMIN W., *Aura e choc*, op. cit., pp. 208-209.

³⁸⁸ Se si riflette bene, a suo modo, certamente anche la foto ha una carica di soggettività. Il fotografo ci presta i suoi occhi, dandoci il suo punto di vista, inquadra una certa cosa piuttosto che un'altra e, ulteriormente, "mette il fuoco" su un particolare. Inoltre il mezzo attraverso cui passa questo strumento di memoria, come per la scrittura, è la mano (Cfr. KRAUSS R., *Teoria e storia*, op. cit., p. 209). Interessante l'analisi di Debray quando parla della questione del gesto connessa alle nuove tecnologie, cfr. DEBRAY R., *Vita e morte dell'immagine*, op. cit., pp. 217 e ss. Tuttavia, prescindendo da tutti quelli che oggi possono essere i lavori di post produzione, ciò che lui *immortala* viene riprodotto tale e quale è. Il risultato finale dell'atto fotografico fisicamente, poi, non passa attraverso il corpo, passa attraverso una macchina. Stiamo dunque a metà di quello che può essere una sostituzione completa dell'uomo tramite la macchina. Su quello che poi è stato ed è la funzione della foto nella società si veda il testo assai eloquente su molti temi: SONTAG S., *Sulla Fotografia*, op. cit.

³⁸⁹ FREUD S., *Il disagio della civiltà*, in *Opere*, vol. X, Torino, Boringhieri, 1978, p. 581.

³⁹⁰ Questo è un argomento frequente nei testi di fotografia, ad es. Roland Barthes nella *Camera chiara* tratta dell'argomento quando affronta la questione dello *spectrum* della fotografia (idolo, piccolo simulacro, emesso dall'oggetto) cfr. BARTHES R., *La camera chiara*, op. cit., p. 11; per il concetto di morte legato alla fotografia si rimanda anche a KRAUSS R., *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 2000. Si veda altresì: SONTAG S., *Sulla fotografia*, op. cit., p. 15.

scintille del presente e di futuro, con una di quelle improvvise coincidenze di tempi diversi che in seguito Walter Benjamin chiamerà “immagini dialettiche”³⁹¹.

La fotografia dunque, grazie a una immagine virtuale, talvolta definita latente, è allo stesso tempo una pseudo presenza e l’indicazione di una assenza³⁹². Di essa sono importanti sia l’assenza, che le possibilità che l’accompagnano; dire che la fotografia è l’articolazione dell’irreversibile e dell’inaccessibile, è come dire che la foto è l’esperienza dell’impossibile e l’arte del possibile³⁹³.

Quanti di questi concetti coincidono perfettamente con le caratteristiche della danza!

Nel primo capitolo abbiamo esplorato come la danza crei spazi e tempi diversi, come sia l’esaltazione di un attimo irripetibile, un *hic et nunc*, che si condensa in quell’immagine “fantasmatica”, simbolo di una assenza, di una potenzialità. Si è anche ipotizzato di vedere la danza come un’arte composta da numerosi frammenti e proprio la foto è lo strumento che ci dà la poesia di una realtà frammentata (in sostituzione della persa poesia della distanza, che con questo strumento viene meno), poiché tramite la foto la realtà ci appare sotto un’altra ottica, per cui comprendiamo che essa è fatta di molti frammenti e ci chiarisce che il nostro mondo interiore è solo apparentemente coesivo³⁹⁴. Forse è per queste coincidenze che hanno questo rapporto così stretto, forse perché entrambe vanno a stimolare lo sguardo, la visione, cosa che, come osservato da Benjamin, insieme al modo di concepire l’arte, proprio grazie alla foto viene profondamente cambiato³⁹⁵. Tramite questa invenzione

³⁹¹ BENJAMIN W., *Aura e choc*, op. cit., p. 211.

³⁹² SONTAG S., *Sulla fotografia*, op. cit., p. 15.

³⁹³ Cfr. SOULAGES F., *Image virtuelle, image latente, image psychique*, in BUCI GLUCKSMANN C., (a cura di), *L’art a l’époque du virtuel*, Paris, Harmattan, 2003, p. 29.

³⁹⁴ Cfr. SONTAG S., *Sulla fotografia*, op. cit., p. 93. Lo stesso Malraux diceva a proposito della fotografia: «L’estetica classica procedeva dal particolare all’intero; procedendo il più delle volte dall’intero al frammento, trova un prezioso alleato nella fotografia» citato in FOSTER H. - KRAUSS R. *et alii*, *Arte dal 1900*, Milano, Zanichelli, 2010, p. 274.

³⁹⁵ BENJAMIN W., *Piccola storia della fotografia*, in *L’opera d’arte nell’epoca della riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1977. Régis Debray ipotizza che proprio Benjamin con questo opuscolo possa essere considerato il fondatore della *Médiologie* poiché esprime un punto di vista tipicamente

non solo il modo di concepire l'arte cambia, ma essa stessa subisce delle trasformazioni.

Il nodo della questione risiede nel potere della foto di frammentare la realtà, di fissare un istante effimero³⁹⁶, testimonianza di un attimo fuggitivo, frammento di movimento, con cui vi è un rapporto ossimorico poiché lo esalta fermandolo (insieme al tempo, di cui si vuole essere padroni) in una foto statica. «Guardando una foto, io includo fatalmente nel mio sguardo il pensiero di quell'istante [...]. Io trasferisco l'immobilità della foto presente sulla registrazione passata, ed è appunto questa sospensione che costituisce la posa»³⁹⁷.

Quando si danza e si sta studiando un movimento per capirne la transizione lo si frammenta, cercando di fissare quell'attimo come se ci stessero facendo una foto (e ragioniamo in riferimento allo specchio che ci restituisce la nostra immagine in un

mediologico interrogandosi su cosa fa una tecnica a un dominio culturale cfr. *“L'uomo materializza l'immateriale” intervista a Régis Debray*, a cura di Nicola Setari, Parigi, 12 gennaio 2002, ITINERA <http://www.filosofia.unimi.it/itinera/>

³⁹⁶ Sulla cattura dell'istante da parte della foto, specialmente riguardo ad un corpo danzante, si veda: LOUPPE L., *Poétique*, 2004, op. cit., p. 333. Interessante sotto vari punti di vista per il rapporto danza foto: GILALBERT M., *Danse-photo. Modalités du regard du photographe sur le danseur à travers l'analyse des œuvres de la photographe Lois Greenfield*, (mémoire en vue de l'obtention de la “maîtrise en Arts du Spectacle” mention danse, direction M.me I. Launay) Paris8, 1997-1998.

Ritengo altresì di estremo interesse il fatto che il festival di storia dell'arte dell'INHA di Parigi del 2013 (31/05-02/06) era dedicato all'effimero. Tra le tematiche trattate non poteva mancare la fotografia come captazione di un istante fuggitivo, cui era connessa l'esposizione « Géo instantané. L'éphémère pétrifié ». Questa consisteva in una raccolta di foto, scelte dal direttore del Museo di mineralogia MINES di Parigi Didier Nectoux, che carpirano momenti effimeri: fumi di vulcani, gocce di pioggia, tracce di passi fossilizzati. Tale mostra era presentata con le seguenti parole: *Quoi de plus éphémère que les rides des courants sur le sable ? A la première marée, tout est effacé. Pourtant, parfois, la roche a éternisé ces instants. Minéraux, roches, fossiles racontent les centaines de millions d'années de l'histoire de la terre et, aussi, la mémoire d'un instant*. La memoria di un istante effimero sembra dunque sempre più spesso l'unica risposta ad una possibilità di eterno.

³⁹⁷ BARTHES R., *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003, p. 79; interessante anche il concetto del mettersi in posa, come fabbricazione istantanea di un altro corpo, trasformazione anticipata in immagine (ivi, p. 12).

rapporto bidimensionale, esattamente come fa la foto)... Nella fotografia è come se si costituisse una posa, che in alcuni casi è il termine di una “intenzione”, mentre in altri è il passaggio da un movimento all’altro ed è in questo modo che qui dobbiamo intendere il concetto di posa. Movimento dunque come sequenza di “pose”, che proprio con la fotografia viene studiato. Pioniere in ciò fu Etienne - Jules Marey con la cronofotografia³⁹⁸, attraverso la quale scindeva il movimento (ad es. la frammentazione del trotto del cavallo, la dinamica di una corsa, ecc.) permettendo così di stabilire un solfeggio completo del gesto e la semplificazione di un linguaggio tecnico³⁹⁹. Uno dei problemi della fotografia dopo la sua invenzione è dunque proprio la traduzione del movimento e questo farà sì che si crei un legame molto stretto tra danza e ricerca fotografica. Ricordiamo infatti che le prime fotografie prevedevano un soggetto immobile per consentire la corretta impressione del supporto fotografico, quindi le primissime foto di danza in realtà sono di un danzatore in posa, cosa ben diversa che captare un momento danzato. Solo con l’evoluzione delle tecniche fotografiche si potrà tentare di fissare un soggetto in movimento. Riguardo a questo argomento, “captazione del movimento-foto”, furono fatte alcune discussioni in merito al lavoro della danzatrice Loïe Fuller (1862-1928), poiché certuni sostenevano che era illogico fotografarla in quanto l’aspetto fondamentale del suo lavoro era la dinamicità, che così veniva meno⁴⁰⁰. In realtà le

³⁹⁸ Per riprendere le parole di George Didi Huberman, la cronofotografia sembrava avere come scopo ultimo quello di farci capire la danza di tutte le cose, non a caso Marey dedica una serie cronofotografica alla danza, cfr. DIDI-HUBERMAN G. – MANNONI L., *Mouvements de l’air. Etienne – Jules Marey, photographe des fluides*, Paris, Gallimard, 2004, pp. 284 e ss. Da non dimenticare poi in campo artistico le ricerche pionieristiche in materia movimento fotografia – sicuramente influenzate da Marey - di Anton Giulio Bragaglia, cfr. MADESANI A., *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 28 e ss.

³⁹⁹ Cfr. *La danse est-elle un art?*, in CONTE P. (a cura di), *Art est mouvement. Le guide chorégraphique*, n. 9, 1 trimestre 1935, p. 11. Da questi studi avremo anche influenze nell’arte (es. Duchamp con il *Nudo che scende le scale*), arte che è assai interessata al movimento come tema, pensiamo ai futuristi (es. Balla con il *Cagnolino al guinzaglio* che esprime il concetto di tempo spazializzato, da contrapporre allo spazio tempo di Boccioni).

⁴⁰⁰ LE COZ F., *Le mouvement: Loïe Fuller*, in "Photographies", n.7, mai 1985, p. 56.

foto della Fuller, carpando un attimo della sua danza serpentina, hanno ispirato artisti permettendo loro di comprendere alcuni aspetti del dinamismo delle forme (c'è chi individua nella scultura *Forme uniche nella continuità dello spazio* di Umberto Boccioni elementi del suo movimento captato dalla foto)⁴⁰¹.

La foto è affascinata dalla danza, ma anche la danza è attratta dalla foto.

È suggestivo che all'interno dello spazio AID, fra le varie connessioni/rapporti tra la danza e le altre arti, fu data molta importanza alla fotografia, oggetto di una specifica mostra intitolata "La danse et le mouvement" 1933-34⁴⁰². Danza e movimento dunque. Ciò che più interessa alla foto immobile è il movimento, come fermarlo, capire da cosa è composto, quanti attimi, come frammenti di un unico pezzo, come immobilizzarli. Sono stati dunque introdotti altri due argomenti che si intersecano nel discorso danza-foto: cinema e danzatori.

Nella storia recente alcuni danzatori si sono interessati alle nuove tecnologie e nello specifico alla fotografia e alle sperimentazioni con esse, che daranno vita poi a vari ed eterogenei risultati. Abbiamo già accennato alla Fuller, sulla quale torneremo più avanti nel discorso sul cinema, e di come la sua danza, sia perché vista dal vivo, sia perché fotografata, ispirò diversi artisti. Un'altra danzatrice che vanta importanti collaborazioni con il campo artistico è Gret Palucca (1902-1993), fotografata da Charlotte Rudolph, il cui stile era strettamente connesso all'estetica Bauhaus e alle cui foto poi si ispirarono artisti tra cui Wassily Kandinsky, autore di 4 disegni pubblicati sul giornale "Das Kunstblatt" nel 1926, dove riduce all'essenzialità geometrica, quello che già la foto aveva ridotto e selezionato del movimento della danzatrice. Secondo Kandinsky i principali assetti di Palucca erano: 1) semplicità

⁴⁰¹ Interessante parallelismo tra L. Fuller e i futuristi (e il lavoro di Boccioni) è fatto da SINA A., *Avant-gardes féminines du début XX siècle, dans le champ de la performance et de la danse*, in MACEL C. - LAVIGNE E. (a cura di), *Danser sa vie. Art et Danse de 1900 à nos jours*, catalogo della mostra *Danser sa vie*, 23 novembre 2011- 2 aprile 2012, Paris, ed. Centre Pompidou, 2011, pp. 110 - 117.

⁴⁰² *Préface. La danse et le mouvement: exposition internationale de photographie*, Paris, AID, 1933.

dell'intera forma e 2) costruzione di una forma larga⁴⁰³. Più recentemente, diversi danzatori si sono fatti non soggetto, ma attori della fotografia, cercando di presentare il proprio punto di vista, il proprio sguardo, la propria "idea di cattura" del movimento. Qui porterò solo alcuni esempi, ma tanti altri avrebbero potuto esserci⁴⁰⁴.

Il ballerino di fama internazionale Mikhail Baryshnikov attua il passaggio dalla danza alla foto, dopo aver sfogliato il libro di Alexey Brodovitch dedicato alla danza, descritto da Edwin Orr Denby. Quest'ultimo affermava che: «il contorno sfocato del danzatore, assimilato a un generale effetto offuscato, diventa la metafora del movimento. Talvolta la sagoma nebbiosa che congiunge punti consecutivi attraverso cui il corpo del danzatore è passato, ti stupisce per la chiarezza del suo disegno grafico e illustra la continuità plastica del danzare». È come se fosse possibile catturare le vibrazioni⁴⁰⁵.

Molto vicino come intenzione nella cattura del *fantasmata* ritengo possa essere, nell'idea di fondo, il lavoro del fotografo e ballerino Jesus Chapa Malacara. Egli con la tecnica della lunga esposizione crea la serie *Esprit de Corps*, i cui scatti riassumono in una sola immagine, passi di danza dall'inizio alla fine. Come sostiene il fotografo-danzatore: «Non ho usato volutamente Photoshop. Penso che in questa

⁴⁰³ KANDINSKY W., *Dance Curves: On the Dances of Palucca* (1926), [Kandinsky W., "Tanzkurven: Zu den Tänzen der Palucca", *Das Kunstblatt*, Potsdam, vol. 10, no. 3 (1926)], pp. 117-121. Cfr. http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=4335

⁴⁰⁴ MORETTI A., *"I gesti del suono" fotografie di metamorfosi*, Pasian di rato, ed. Campanotto, 2001. Questo testo parla di archivi di danza e viene presentato come tentativo di eterizzare il gesto tramite la foto (le immagini presenti si riferiscono a un tempo che va dal 1993 al 1998).

Daniel Dobbels si interroga a proposito delle foto di Geneviève Stephenson «Le négatif des choses qui voudrait qu'un instant ne soit qu'éphémère», DOBBELS D., «à la tombée du jour», Catalogue de l'exposition "Photographies de la danse" de Geneviève Stephenson, Association française d'Action Artistique, 1994, (senza pagine numerate). Si veda anche EWING W. A., *Danse. Chefs d'œuvre de la photographie*, Parigi, Herscher, 1994.

⁴⁰⁵ GRASSO S., *La danza è una foto che si muove*, in "Corriere della sera", 12 gennaio 2014, p. 18.

epoca di manipolazione sia nostro dovere spingerci oltre con la fotografia tradizionale, per offrire nuove prospettive tecniche e artistiche»⁴⁰⁶.

Danzatori che dunque agiscono e che si esprimono anche sul concetto di foto, sulla sua estetica. Proprio su quest'ultimo argomento ritengo interessante riportare l'osservazione di Dominique Dupuy, il quale sostiene che la foto abbia l'onestà di non pretendere di rendere conto del movimento; ciò è la sua modestia, ma anche la sua forza⁴⁰⁷. La foto carpisce un attimo e si sostituisce al movimento fissandolo invece di annientarlo, sceglie un attimo e in quell'attimo si concentra tutta l'energia. Per questo motivo Françoise Dupuy ritiene che la foto sia molto più forte del video e, al pari di esso, la utilizza come fonte per ricostruire la danza, per stimolare la memoria (ricordo infatti che i Dupuy sono danzatori dell'epoca pre-video, dove l'unica forma di documentazione della danza era la foto). Questa tipologia di documentazione venne utilizzata in uno stage su Jean Weidt curato da Françoise Dupuy a Berlino nel 2013⁴⁰⁸. In quell'occasione infatti si provò a ri-legare i gesti dell'artista grazie alle foto e ai gesti appresi dai danzatori trasmessi da corpo a corpo. Così nello stesso modo in cui si "ri-legano" le dinamiche gestuali e i documenti d'archivio, i tempi si rincontrano e permettono di misurare quello che è sparito dei nostri corpi, quello che non trasmettono più, ciò che è divenuto impraticabile. Nello stage sono stati fatti anche tentativi di ricostruzione dei movimenti fra una foto e l'altra (fra due pose fotografiche) e sono sorti vari interrogativi: come ritrovare la dinamica del gesto? O la qualità del movimento a partire dalle foto?

Numerosi e diversi sono dunque gli utilizzi che si possono avere della fotografia in rapporto alla danza (che non a caso vede sempre maggiori

⁴⁰⁶ PISA P. L., *Fotografia, lo spirito dei ballerini: la danza è una scia*, in "La Repubblica", 25 gennaio 2014.

⁴⁰⁷ DUPUY D., *La saggezza del danzatore*, a cura di C. Nigro, trad. It. E. Casini Ropa, Milano, ed. Mimesis, 2014 [*La sagesse du danseur*, Parigi, Jean-Claude Béhar Editions, 2011], p. 84.

⁴⁰⁸ Questo episodio è raccontato nella "lettre d'information" di novembre 2013 n.1 *Reliement*, p. 12, dell'associazione *Ode après l'orage* dei Dupuy. Dominique Dupuy parla di risvegliare i gesti archiviati e della necessità di legare pratica e teoria.

collaborazioni con essa)⁴⁰⁹ e al danzatore. Quest'ultimo esempio mostrava come si è tentato di ricostruire la danza da delle foto, dai frammenti di movimento, (cosa assai vicina a quello che si è fatto in alcuni casi per ricostruire le danze dell'antichità dai dipinti, sculture, ecc... (es. danze Greche). E dalle foto in sequenza a una certa velocità si avrà la sensazione del movimento e da ciò nascerà poi il cinema.

3.7.2 Cinema, video e danza

Tutte le rivoluzioni tecniche, come già ampiamente discusso, determinano delle fratture nella storia dell'arte e nelle forme dell'esperienza. Il cinema per molti studiosi è una di queste fratture e una delle più nette⁴¹⁰. Il cinematografo era un sostituto della visione umana (Bergson afferma che «il meccanismo della nostra conoscenza usuale è di natura cinematografica»⁴¹¹) che si prendeva gioco non solo del tempo, ma anche delle distanze e delle dimensioni dello spazio reale. Il cinema è una nuova energia capace di veicolare il nostro sguardo anche se non ci si muove⁴¹².

Nodo centrale il movimento, comune al cinema, alla danza, ma anche alla foto, come poc'anzi analizzato, anche se ognuno approccia la questione in modo differente.

Il cinema è indubbio che sia figlio della fotografia, tuttavia mentre nella foto qualcosa si è posto dinanzi all'obiettivo ed è rimasto per sempre, nel cinema qualcosa è passato davanti alla macchina/obiettivo, ma la posa viene travolta e

⁴⁰⁹ Numerose le mostre fotografiche che hanno per oggetto il rapporto tra la fotografia e la danza, come ad esempio la mostra video fotografica tenutasi dal 21.12.2011 – 31.01. 2012 a Roma presso l'Opificio Telecom intitolata *Il Tempo danzato*. Il percorso fotografico era a cura di Piero Tauro, mentre quello video era a cura di Anna Lea Antolini, cfr.. <http://romaeuropa.net/opificio/tempo-danzato-2/> o più recentemente (12 novembre 2014) sempre presso la Fondazione Romaeuropa la mostra: DNA pictures a cura di Samantha Marenzi.

⁴¹⁰ BENJAMIN W., *Aura e choc*, op.cit., p. 215.

⁴¹¹ BERGSON H., *L'evoluzione creatrice*, (1907), Paris, PUF, 1991, p. 753.

⁴¹² VIRILIO P., *La bomba*, op. cit., p. 22.

negata dal continuo susseguirsi di immagini⁴¹³. Quando l'immagine si anima e diventa cinema si altera quello che Roland Barthes definisce *noema* della fotografia.

La danza e il cinema dunque si occupano entrambi della creazione di immagini in movimento, ma in maniera competitiva: arte fatta dall'uomo, contro arte fatta dalla macchina. La danza risulta essere come un'interrogazione del cinema, come un pretesto all'esplorazione della sua ricchezza⁴¹⁴. Questo stretto rapporto di parentela è avvalorato dal fatto che proprio una danzatrice, Loïe Fuller, è stata definita da alcuni studiosi "una pioniera del cinema". Il suo lavoro era di natura cinematografica, poiché la danza in scena veniva presentata tramite l'utilizzo della tecnologia, applicando un metodo di composizione coreografica: «fragmentación multiperspectivista del cuerpo en movimiento»⁴¹⁵.

⁴¹³ BARTHES R., *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003, p. 79. Per le differenze e analogie tra cinema e fotografia si veda anche: DI MARINO B., *Pose in movimento: fotografia e cinema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009.

⁴¹⁴ BAERT X., *Corp(u)s sauvage*, op. cit., pp. 101-111. Interessante come uno dei primi film di danza della storia del cinema fu la *Danza greca* di Georges Dmenÿ che rompe con l'idea di sequenza e sviluppa una struttura ripetitiva e ripetibile all'infinito (cronofotografia), *ivi*, p.102. I punti in comune tra danza e cinema sono numerosi a partire dalle reazioni cinestetiche, «L'essenza della danza teatrale è la sua miracolosa capacità illusionistica, la poesia della sua natura evocativa, la sua distanza reale e allusiva. La danza in scena provoca una reazione cinestetica. Questo è l'essenziale.», SORELL W., *Storia della danza*, op. cit., p. 434.

⁴¹⁵ PINEDA PÉREZ J. B., *La danza y la transición del cine primitivo al cine clásico*, p. 8 (atti del convegno mondiale CID 27/06-01/07/2012, San Marino) https://docs.google.com/document/d/19aPx4VrzB_jrmI0CN5CpdiLW4oe6gRb4vP89ou297Bo/edit «Centrándonos en el ámbito de la danza destacaremos el trabajo de la bailarina lumínico-cinética Loïe Fuller que aunque habiendo sido enmarcado en un contexto precinético, la obra de esta artista multidisciplinar se caracteriza fundamentalmente por su labor exclusivamente cinematográfica en cuanto a la representación de la danza sobre la escena mediante el uso de la tecnología aplicando el método de composición coreográfico: fragmentación multiperspectivista del cuerpo en movimiento» (*ibidem*). Certamente poi la danza come arte affascinava il cinema delle origini perché le macchine da presa erano fisse e c'era bisogno che il soggetto si muovesse.

Sulla Fuller e il cinema si veda anche: LISTA G., *Loïe Fuller et le cinéma*, in THOMAS V. - PERRIN J. (a cura di), *Loïe Fuller danseuse de l'Art Nouveau*, catalogo della mostra Nancy, Musée des Beaux-Arts, 17 maggio-19 agosto 2002, Paris, éd. De la Réunion des Musées Nationaux, 2002.

Altra pioniera nel nuovo rapporto cinema - danza è la regista Maya Deren (1917-1961), che intorno agli anni quaranta si interessò in modo particolare alla danza e qualcuno addirittura sostenne che avesse inventato un'arte a sé stante che legava coreografia e cinema.

Il rapporto tra danza e cinema può essere dunque considerato di amore e odio, di linee di convergenza e di fuga. Scrive Xavier Baert: «Quasi contemporains quant à leur acte de naissance, le cinéma et la danse entretiennent une relation de miroir à la fois étrange et, sourdement, divergente. L'une refuse de se fondre entièrement dans l'effet de puissance et de fascination que l'autre déploie à une échelle réellement planétaire. L'autre éprouve cette résistance: on ne filmera jamais le délié d'une danse, on ne la saisira et cadrera que partiellement. Dialogue dissymétrique, en ce sens passionnant, ces deux arts ne peuvent se ceinturer: le cinéma doit accepter de manquer une prise, la danse doit accepter de voir filer le tracé de ses mouvements sans qu'une image la condense toute»⁴¹⁶.

Sophie Grappin si interroga su come approcciare il discorso di due *medium* così prossimi come la danza e il cinema e si pone l'interrogativo della differenza tra la danza fruita dal vivo e quella filmata. La questione è che in un film di danza rimane la traccia di un gesto dove risuonerebbe ancora, a vuoto, la presenza del corpo⁴¹⁷. Queste e molte altre questioni sono state dibattute in seno all'iniziativa *Danse et cinéma*⁴¹⁸ realizzata al CND Pantin – Paris. Qui era prevista una installazione videografica "Filmer la danse", che ha avuto luogo dal 9 gennaio - 29 marzo 2013 (curata da Stéphane Bouquet). Il tutto era finalizzato ad esplorare come i cineasti vedessero la danza ed indagare il rapporto di scambio tra danza e cinema nel Novecento. Ciò dimostra come sia attuale e vivo l'interesse su questo rapporto, che diviene sempre più sofisticato anche grazie alle nuove tecnologie che irrompono nel cinema.

⁴¹⁶ BAERT X., *Corp(u)s sauvage*, op. cit., p. 110.

⁴¹⁷ GRAPPIN-SCHMITT S., *Nos archives Physiologiques*, in DOBBELS D. - BOUQUET S. (a cura di), *Danse / Cinéma*, op. cit., pp. 47-48.

⁴¹⁸ Relazionata a questo evento è la pubblicazione del testo: DOBBELS D. – BOUQUET S. (a cura di), *Danse / Cinéma*, op. cit.

Cinema che ha sempre più punti in comune con il video, difatti numerosi discorsi che andremo ad affrontare per quest'ultimo, in realtà valgono per entrambi.

La differenza maggiore tra cinema e video risiedeva negli strumenti, nel concepimento dell'inquadratura anche in relazione al mezzo finale di fruizione, ossia il piccolo schermo o il grande schermo. Altro elemento di diversità è la progettazione, in quanto nel cinema è molto più articolata e vede come aspetto centrale il montaggio, dove fondamentale, anche in questo caso, è il ritmo con cui si susseguono le immagini. Oggi molte di queste differenze si vanno appianando. Ci sono film girati con una semplice videocamera, video sempre più complessi.

Ma cosa si intende per video? Le accezioni principali sono 3: video inteso come televisione, video come registrazione in generale, video come informazione elettronica rappresentante immagini / strumento di interazione tra computer e essere umano (dunque rientrerebbe in parte in questa categoria anche il cinema di oggi, che è spesso scisso dalla pellicola, che ne costituiva il simbolo, e fa sempre più uso di effetti speciali e computer grafica; si parla non a caso di cinema digitale con costi e tempi minori e molte più possibilità di post produzione). Qualunque sia l'accezione che vogliamo attribuire al video, rimane indubbio che sia uno dei mezzi migliori per documentare la danza. Ciò comporta una crescita di archivi appositi e l'aumento della produzione dei video stessi.

Un iniziale aspetto su cui occorre riflettere è il problema dell'obsolescenza tecnologica, che porta a valutare con attenzione il *medium* con cui si può accedere alla fonte/video, e quindi il più ampio discorso della digitalizzazione di un materiale in continua crescita ed evoluzione, che può trovare un valido alleato nel web (argomento su cui torneremo più avanti)⁴¹⁹. Prima di ciò però occorre soffermarsi su come il video possa modificare indirettamente il suo oggetto, in questo caso la danza. Per quanto infatti esso si limiti a riprodurre ciò che è stato filmato, entrano in gioco degli elementi di soggettività, quali ad esempio la finalità per cui è stato

⁴¹⁹ Ciò ci interessa in particolare per il discorso che andremo a fare più avanti sugli archivi (cap. 4) che oggi si trovano impegnati soprattutto nella conversione al digitale del loro materiale, ma anche di un parallelo salvataggio on line a causa del rischio dell'obsolescenza tecnologica.

realizzato il video, il punto di vista di colui che effettua la ripresa ed eventualmente la regia⁴²⁰.

Partendo dalla prima questione vediamo come un video possa essere fatto per più scopi. Può infatti servire come documentazione per ricostruire una danza, come semplice video per rivivere/rivedere un determinato spettacolo, come aiuto e “occhio esterno” del danzatore che può osservarsi nella sua esecuzione e comprendere meglio il suo movimento, come maestro virtuale costruendo delle lezioni apposite per essere riprese, ecc... In tutti questi casi cambia nettamente l’approccio alla danza perché sostanzialmente variano due parametri: lo sguardo e il tempo. In parte nel primo capitolo si è affrontata la questione dello sguardo, premessa necessaria per capire diversi aspetti della danza, tra cui appunto le differenti sensazioni che possono aversi qualora cambi la tipologia di fruizione della danza stessa. Con il video infatti entrano in gioco altri sguardi. Con ciò si intende principalmente una diversa visione della scena, in quanto si è limitati a ciò che è stato inquadrato, nonostante una ripresa ci permetta spesso di abbracciare visivamente un campo di azione maggiore e fornirci punti di vista impensabili da realizzare se non tramite un video (riprese dall’alto o da altri punti di vista che non siano quelli usuali del pubblico, focalizzazione di un particolare, ecc.). Viene meno la scelta, o sarebbe meglio dire che si “subisce” la scelta. Siamo obbligati a vedere ciò che ha deciso di inquadrare colui che effettua la ripresa, ma l’altra grande scelta che viene meno è quella di andare a vedere lo spettacolo in un determinato luogo e momento, senza mettere pause e ritornare indietro. Entra dunque in gioco il tempo. Mentre in teatro noi sperimentiamo il movimento nel momento in cui lo sperimenta il danzatore, nella danza filmata la nostra esperienza è quella della macchina da presa⁴²¹.

Il fattore tempo diventa dunque centrale; il video, qualora intendessimo la televisione, può godere del tempo reale, si può avere una diretta, quindi una ripresa in simultanea, e può essere duplicato potenzialmente all’infinito. Tutto ciò comporta

⁴²⁰ Sula questione del punto di vista, le implicazioni corporali e le differenze tra cinema e video si rimanda a: SENALDI M., *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*, Milano, Bompiani, 2008.

⁴²¹ SORELL W., *Storia della danza*, op. cit., p. 434.

che il vissuto sia totalmente diverso, in tutti i sensi “schermato”. Con il video, qualunque sia il suo utilizzo, c’è una perdita di emozione, poiché non contiene l’essenza di un’opera, così come un disco non può contenere quella di una partizione musicale⁴²². La perdita emozionale può essere considerata sotto vari punti di vista in base all’utilizzo che si fa del video. Nel caso ad esempio della ricostruzione di una coreografia, come osservato da Dominique Dupuy, quando il danzatore è in sala prove e deve ricordarla è inondato da turbamenti, si viene a trovare tra lo sperduto e l’angoscia dell’effimero che si può essere perso; emozioni queste che svaniscono con il video⁴²³.

Parimenti se si danza solo per creare un video, si perde tanto dell’energia della spontaneità, perché manca il pubblico, c’è la freddezza dello schermo e della possibilità di rimediare all’errore potendosi rigirare la scena, in altri termini si ha un’ansia da prestazione diversa. Spesso c’è un nuovo montaggio audio, quindi tutti i rapporti con la simultaneità emozionale con i vari elementi che compongono la danza vengono meno.

Altra perdita “emozionale” che può implicare il video è il fondamentale rapporto con il maestro. A tal proposito è lecito richiamare il pensiero giapponese che vieta addirittura l’utilizzo degli specchi, tanto è il rispetto e l’importanza che si dà alla trasmissione da corpo a corpo, cuore a cuore⁴²⁴.

Questo ci fa comprendere come in un discorso conservativo occorre bilanciare correttamente i vari metodi che si hanno a disposizione, altrimenti ci si imbatte in gravi errori, come sostenuto ad esempio anche da Hachimura Kōzaburo riguardo alla *motion capture* usata come forma di conservazione della danza e dei beni culturali

⁴²² LOUPPE L., *La Poétique*, 2004, op. cit., p. 346.

⁴²³ Cfr. DUPUY D., *Danzare oltre*, op. cit., p. 69; interessanti anche le osservazioni sulla captazione del movimento con il video, che in qualche modo però rischiano di rimpiazzare la degustazione con la consumazione, *ivi*, p. 99.

⁴²⁴ DOGANIS B., *La tradizione orale come incorporazione e (re)incorporazione nelle arti corporee giapponesi*, in FRANCO S. – NORDERA M. (a cura di), *RicorDANZE*, op. cit., pp. 100-101.

immateriali in generale⁴²⁵. È pensiero comune, riguardo alla conservazione di questi ultimi, che non sia sufficiente conservare i supporti audiovisivi che li contengono, «ma occorre esercitare una sistematica protezione critica, un'allargata e condivisa promozione basata sulla ricerca e su forme inedite di tutela, dinamiche e non statiche»⁴²⁶. Una tutela del supporto non equivale a una tutela del patrimonio immateriale, si parla, non a caso, di tutela riflessa, poiché la tutela si estende dal supporto all'espressione culturale immateriale⁴²⁷. Tutto ciò comporta i rischi del caso come un “congelamento” o riduzione del tutto a una “fotografia dell'esistente” impedendone così la naturale evoluzione.

Potremmo forse affermare che il video documentazione, lasciato muto, a livello estetico emozionale sia come i falsi d'arte? In fondo, pensandoci bene, si tratta di una copia...⁴²⁸ Sicuramente, come accade anche per tanti altri casi, come ad esempio alcune espressioni dell'arte contemporanea, se non ci fossero state riprese video molte “opere” sarebbero andate perdute e magari non se ne avrebbe avuta alcuna testimonianza.

Il campo del contemporaneo permette di introdurre un altro argomento pertinente che è quello della video arte che occorre mettere in parallelo con la video danza⁴²⁹. È naturale infatti che dal rapporto danza video possa nascere una

⁴²⁵ HACHIMURA K., *Archivage numérique du patrimoine culturel immatériel*, in *Japon Pluriel* 6. *Actes du sixième colloque de la Société Française des études Japonaises*, Arles, Picquier, 2006, p. 114.

⁴²⁶ TUCCI R., *Fonti orali e beni culturali demoetnoantropologici immateriali: la catalogazione mediante la scheda BDI dell'ICCD*, (Seminario: *Fonti orali. Esperienze di conservazione, integrazione, trattamento*, Genova 24-26 ottobre 2007), in “Il mondo degli archivi on- line”, n. 1-2/2008.

⁴²⁷ Cfr. D'ELIA G., *La tutela*, op. cit., p. 25.

⁴²⁸ Sulla questione del falso o delle copie numerose sono le riflessioni, si veda BRANDI C., *Il Restauro*, op. cit., pp. 234 e ss., ma anche il testo: JEUDY H. P., *La machinerie patrimoniale*, op. cit., pp. 110 e ss. dove si parla di un museo del falso in Giappone, oppure della copia della grotta di Lascaux che ormai viene considerata l'originale. Questo tema si impone con forza nell'epoca della riproducibilità tecnica.

⁴²⁹ Cfr. VACCARINO E., *La musa dello schermo*, op. cit., p. 18.

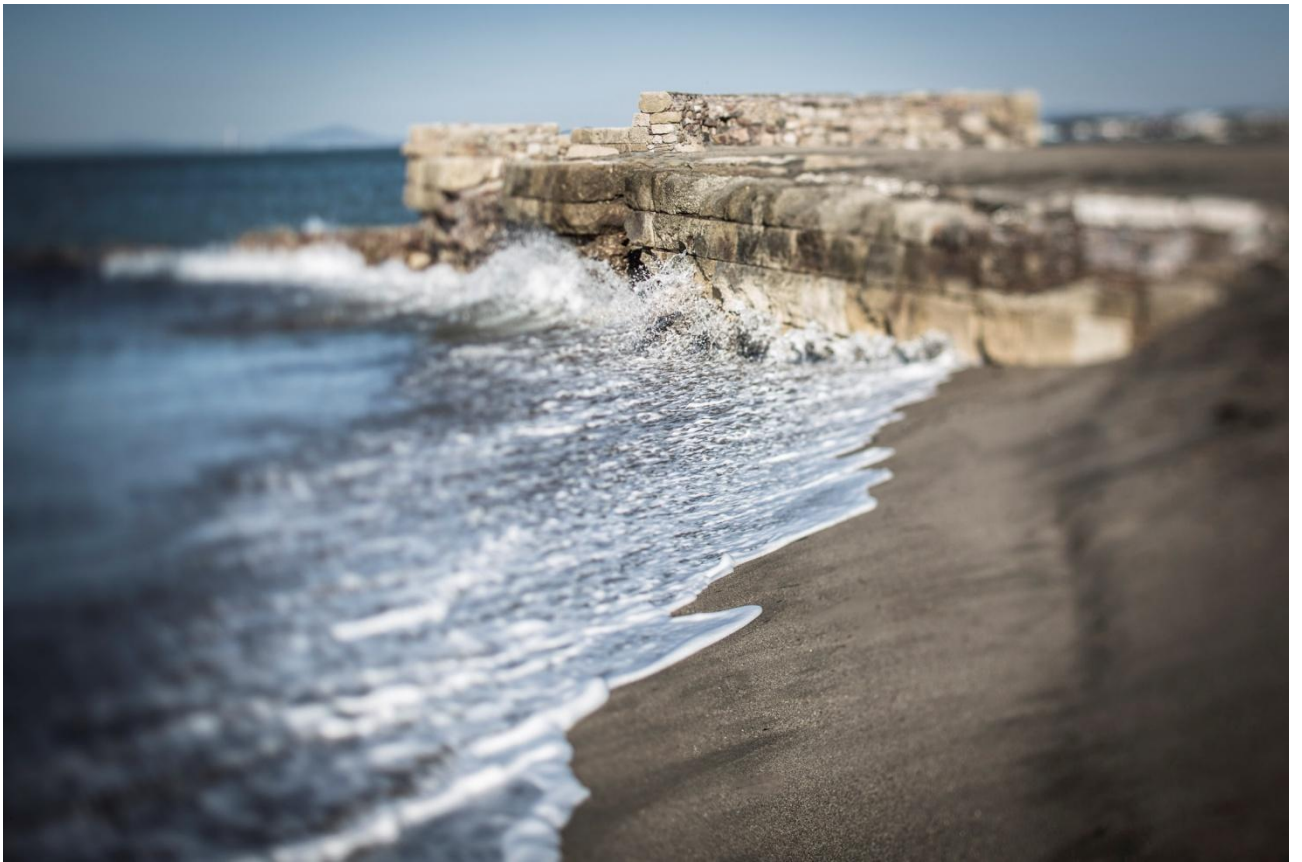
evoluzione, che è quella di concepire la danza (o anche una lezione di danza) per il video o andare oltre, come nei numerosi esempi che ci sono stati finora, dove tra l'altro è difficile stabilire cosa è danza, cosa arte, video o performance. Proprio a sottolineare queste possibili differenze di funzioni, nella lingua inglese esistono diverse sfumature terminologiche per indicare la video danza: *videodance*, *screendance*, *film dance*, ecc. che possono sembrare sinonimi, ma in realtà vanno a evidenziare tutte le diverse accezioni per cui è creato un video in rapporto alla danza.

Per la domanda poi se la videodanza sia arte, le risposte si complicano, il video diventa spazio per la performance o l'arte processuale), forma di conservazione o arte a se stante.

Oggi l'utilizzo del video nella danza sembra quasi indispensabile. Oltre a creare una nuova possibile forma d'arte è il mezzo tramite cui alcuni coreografi hanno avuto la possibilità di conservare il loro lavoro, ma anche farsi conoscere all'estero, così come direttori di Festival e produttori possono vedere, in modo molto più semplice, se il prodotto che gli si propone è di loro interesse. È dunque consequenziale che, a fronte di una così vasta produzione di video, ci si debba interrogare anche su problematiche legate alla conservazione dei supporti stessi, che vivono un'evoluzione rapidissima, e quindi sull'obsolescenza tecnologica. Generalmente il supporto che oggi si deve conservare in questi casi è il dvd (sul quale si registra il file digitale), prima era la videocassetta e ancora prima i vari formati di pellicole che si sono succedute, ma anche i supporti si stanno smaterializzando perché sempre più spesso questi documenti possono essere conservati in file di vari "formati".

IV

I luoghi della memoria



Capitolo IV - I luoghi della memoria

4.0 Luoghi *bouleversés*

Dopo aver analizzato perché conservare la danza, quali sono i molteplici problemi conservativi e i materiali documentativi, nonché gli aspetti immateriali, siamo giunti a dover rispondere alla domanda: dove conservarla? Qual è il luogo migliore a soddisfare questa esigenza?

Anche in questo caso sarebbe illogico voler dare una risposta definitiva. Si ritiene dunque opportuno fare un approfondimento innanzitutto su cosa significhi archiviare e musealizzare, specialmente nell'attualità tecnologica, per passare poi in rassegna diverse soluzioni adottate in Europa per conservare la danza. Proporre un centro/museo della danza in Italia infatti, come detto, era il proposito iniziale della presente ricerca ed il primo problema era proprio capire quale tipologia di luogo della memoria fosse più adatta: un museo, un archivio, un centro?

Ognuno di questi istituti oggi sta vivendo dei profondi sconvolgimenti, che a ragione potrei indicare con il termine francese *bouleversement*.

Come l'arte esce dai musei, così la danza esce dai teatri, i teatri si trasformano in musei e viceversa. Per riprendere le parole di Gabriele Brandstetter: «The museum was transformed into a theater and the theater turned into a museum that housed the rhetorics of gestual expression as a space in which the expressive forms adopted from the artworks of antiquity were physically brought up to date and simultaneously inventoried»⁴³⁰.

Tutto ciò è sicuramente conseguenza dei cambiamenti culturali che la nostra epoca ha indotto e che hanno influito non solo sul tempo, ma anche sullo spazio, come già ampiamente esaminato nel primo capitolo. Dunque è ovvio che l'arte se ne

⁴³⁰ BRANDSTETTER G., *Poetics of Dance. Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*, Translated by Elena Polzer with Mark Franko, New York, Oxford University Press, 2015, p. 70.

sia fatta specchio, mettendo in crisi il concetto stesso di opera d'arte (come abbiamo visto nel capitolo tre) e, di conseguenza, di conservazione. Come una reazione a catena queste crisi si riversano anche sui luoghi di memoria, in particolare sui musei, contro cui si scagliarono molte delle avanguardie. Mentre prima il museo era un luogo che faceva asserire qualcosa a opera d'arte, nella contemporaneità molto artisti lo rifiutano e le opere sono sempre meno musealizzabili.

I musei vengono definiti cimiteri, mausolei e, forse proprio in reazione alle accuse di chiusura e morte, talvolta si sono trasformati anche in una sorta di “supermarket” rispondendo a logiche di mercato – così come il mettere alla dirigenza dei musei manager piuttosto che storici dell'arte o esperti di cultura - che vanno appiattendolo la missione culturale⁴³¹. Nei casi migliori cercano in tutti i modi di adeguarsi ai tempi, aprendosi all'esterno, anche architettonicamente (come per esempio il Centre Pompidou che nella sua stessa denominazione rifiuta la dizione “museo”, aprendosi all'esterno con la sua struttura caratterizzata dalla trasparenza delle pareti fatte da vetri) e mettono in atto dei “giochi di specchi” con lo sguardo del pubblico e con la città, facendola entrare metaforicamente nel museo, rispondendo così alla funzione di *loisir*⁴³².

C'è da chiedersi se proprio questa finalità di spettacolarizzazione sia uno dei motivi per cui la danza è entrata nei musei. La danza già dagli anni '20 del secolo scorso ha occupato l'ambiente museale e allo stesso tempo, sempre nei primi decenni del '900, ci si interessa di conservazione della danza. Due diversi modi di approcciare il discorso danza all'interno del museo - che oggi è oggetto di numerosi

⁴³¹ POLVERONI A., *This is contemporary! Come cambiano i musei d'arte contemporanea*, Milano, Angeli, 2007, p. 22. Sulla questione museo-supermarket si veda anche il pensiero di Yves Michaud con il discorso sul supermercato dell'aura, MICHAUD Y., *L'arte allo stato gassoso*, Roma, Idea, 2007. Fabrizio Ferrari critica la possibilità dei musei di poter ancora essere templi della memoria cfr. FERRARI F., *Lo spazio critico*, Roma, Sossella, 2004. Queste tematiche verranno approfondite più avanti al § 4.3.

⁴³² Cfr. POLVERONI A., *This is contemporary!*, op. cit.; letteralmente il termine *loisir* sta ad indicare il tempo libero dal lavoro, dedicato agli svaghi.

dibattiti – museo da considerare dunque sia come luogo performativo, sia come luogo conservativo⁴³³.

Vi è poi tutto lo sconvolgimento apportato dalle nuove tecnologie si parla addirittura di mutazione genetica dei musei, a causa della loro crescente medializzazione⁴³⁴. Già Malraux utilizzando la tecnologia - la fotografia per la precisione - aveva ipotizzato un “museo immaginario” dove metteva in luce l’antimaterialità dell’operazione, riducendo la fisicità dell’oggetto, alla virtualità dell’immagine. Questo oggi accade sempre più spesso tant’è che si parla di conservazione (e duplice esistenza estetica) *in vivo* e *in imagine*⁴³⁵, poiché sempre più frequentemente l’opera si materializza con l’artista - esattamente ciò che accade con la danza – dunque quello che può rimanere di queste opere sono spesso solo delle immagini.

Tra i dibattiti sull’istituzione museo vi è anche quello volto a sovvertire l’ordine prestabilito che porta a non accettarlo più; esemplificativo è il gesto di Marcel Broodthaers il quale crea un museo “fittizio” nella sua abitazione⁴³⁶. Allo stesso tempo si assiste alla creazione di archivi personali da parte degli artisti (si pensi alla “Scatola in valigia” di Marcel Duchamp) o copie originali (a volte definiti anche “musei senza pareti” e questa ambivalenza di denominazioni è esplicativa degli sconvolgimenti vissuti dai luoghi di memoria)⁴³⁷.

L’archivio dell’artista è un altro tema importante su cui porrò attenzione.

Vediamo pertanto come non un solo luogo sia necessario per preservare la memoria.

⁴³³ FRANKO M., *Museum Artifact Act*, in “Tanz und Archiv”, 5 (2014), pp. 96–107. In generale si vedano in numerosi esempi del numero 46 (3), 2014 della rivista “Dance Research Journal”.

⁴³⁴ Cfr. POLVERONI A., *This is contemporary!*, op. cit., p. 31.

⁴³⁵ Cfr. RIOUT D., *L’arte del ventesimo secolo*, op. cit., p. 376.

⁴³⁶ *Ivi*, p. 400.

⁴³⁷ FOSTER H. - KRAUSS R. *et alii*, *Arte dal 1900*, op. cit., pp. 274-275. Si nota un impulso archivistico nell’arte, archivi che si ramificano e si rifanno alla metafora del rizoma e dell’albero (*ivi*, pp. 668-669).

È indubbio che in tema di conservazione della danza i due luoghi che hanno avuto la meglio siano archivi e musei, ma anche i teatri si sono prestati a questa funzione. Oggi si parla di centri coreografici e si discute anche su cosa si intende di volta in volta per museo, centro o archivio in riferimento a un'arte immateriale. Questa caratteristica, come visto finora, crea i maggiori problemi, perché per gli elementi materiali è ovvio si possano applicare il più possibile le soluzioni per tutti gli oggetti frutto o prodotto di un'attività artistica umana. I materiali analizzati nel capitolo 3, definiti anche frammenti, offrono ciascuno a suo modo un aspetto della danza e ognuno necessita, per la propria unità potenziale, di un luogo specifico: gli oggetti di un museo, gli scritti di un archivio, i video di una mediateca, ma nessun luogo potrà conservare il fulcro di tutto ciò: il corpo. Il corpo è di per sé un luogo di memoria, ma a tempo, con una scadenza. Un luogo che si arricchisce ogni giorno di più e che ha tanti tipi di memoria, ma che non è accessibile a tutti. Può avere anche dei "magazzini" dimenticati che possono rivedere la luce, se qualcuno cerca di ritrovare e ripercorrere quel "sentiero" che vi conduce. Questo fa sì che sia fondamentale mettere al centro l'artista, intervistarli, capire il suo pensiero, carpire i suoi insegnamenti, in una parola documentare la sua vita.

A tutto ciò deve corrispondere un parallelo interesse nei confronti di queste ricerche, dunque far comprendere come l'arte sia fondamentale per l'uomo, è una necessità estetico culturale che lo differenzia dagli animali. Per far ciò occorre entrare in altri luoghi, nelle scuole, nelle università dove si fa ricerca, è necessario rendere nota l'importanza di questo atto conservativo prima ancora di trovarne il luogo di elezione. Dunque si deve creare interesse nell'uomo e per l'uomo e prima di parlare di conservazione o archiviazione, occorre parlare di condivisione e dialogo (soprattutto fra gli enti e tra ente e ricercatore, che spesso trova numerosi ostacoli e difficoltà nel poter accedere all'oggetto che vuole studiare). Il tutto è finalizzato al mantenimento della memoria e questo è uno dei poteri più grandi dei luoghi detti appunto di memoria pur nel loro sconvolgimento.

4.1 L'archivio: tra luogo di memoria e luogo di potere

Prima di entrare specificamente nella questione dell'archivio di danza e quello dell'artista vivente - qui affrontato con l'esempio dell'archivio personale dei danzatori e coreografi Françoise e Dominique Dupuy - ritengo necessario fare una breve digressione sul concetto di archivio, partendo dalla radice etimologica della parola.

Secondo un'etimologia accettata, differentemente da quanto si potrebbe pensare in un primo momento, il termine archivio non è direttamente legato ad *archio* – ‘antico’, ma deriva dal greco *ἀρχεῖον* (derivazione indiretta del verbo *arkhein* ‘comandare’ e ‘iniziare’), tramite il latino *archium/archivum/archivium*, che significa ‘palazzo dell'arconte’, luogo in cui, presumibilmente, si conservavano i documenti ufficiali. «Nell'antica Grecia» afferma Jacques Derrida «l'*arkheîon* era il luogo dove coloro che avevano il potere decidevano di conservare tali o tal altri documenti pubblici. Questi detenevano dunque un potere di legittimazione, di decisione legittimante, riguardo a ciò che sarebbe stato conservato o distrutto»⁴³⁸.

Per definizione corrente l'archivio è ciò che ha a che vedere con il passato, l'antico, con gli «abissi della storia», per riprendere una metafora marina proposta da Arlette Farge⁴³⁹.

Usando una figura retorica, la metonimia (per cui il contenuto è espresso dal contenitore), potremmo definire l'archivio come una traccia, indice materiale, che, nel momento in cui viene letta, si rivela. Ciò significa che quello di cui essa parla non esiste più, ma l'archivio ha la possibilità di farla sopravvivere, mettendoci,

⁴³⁸ «Dans la Grèce ancienne l'*arkheîon* était le lieu où ceux qui avaient le pouvoir décidaient de la conservation de tel ou tel document public. Ceux-là détenaient donc un pouvoir de légitimation, de décision légitimant, quant à ce qui serait conservé ou détruit», DERRIDA J., *Le futur antérieur de l'archive*, in "Questions d'archives", op. cit., p. 42. Interessante per la questione della nascita degli archivi e la formazione e tipologia dei documenti ivi contenuti l'articolo: POMIAN K., *Les Archives. Du Trésor des Chartes au Caran*, in NORA P. (a cura di), *Les Lieux de mémoire*, III, Le France, 3, De l'archive à l'emblème, Paris, Gallimard, 1992, pp. 163-233.

⁴³⁹ FARGE A., *Le Gout de l'archive*, Paris, Le Seuil, 1989.

come nota Claude Lévi- Strauss, a contatto con la pura storicità, donando alla storia un'esistenza "fisica" tramite i documenti e dandoci l'illusione di poter accedere al mistero della "presenza reale" di ciò che è sparito⁴⁴⁰.

Memoria e storia, prova e testimonianza, amnesia e anamnesia s'inscrivono nel cuore dell'archivio⁴⁴¹. Esso infatti è un giacimento di memoria dove ciascuno può imprimere il suo marchio: il possessore in qualità di raccoglitore "*collecteur*", il lettore come rilettore; ognuno traccia il suo segno.

I fruitori degli archivi sono dei "soggetti attivi" in tutti i sensi, paragonabili a dei meccanismi che mettono in moto questa memoria congelata; l'archivio infatti va interrogato, altrimenti sarebbe un mero contenitore sterile. La stessa "estetica" dell'archivio è determinata dal valore che gli viene dato, così come la sua passività cambia in base all'interlocutore: per i suoi detentori l'archivio è troppo loquace, per i suoi scopritori può restare muto.

L'archivio per il ricercatore rimane un luogo fondamentale, dove può iniziare le sue "indagini" ed eventualmente trovare risposte alle proprie domande. In esso è racchiuso un pezzo di storia, di memoria, quella che i documenti sopravvissuti e/o che lo storico ha deciso di prendere in considerazione, ci permetteranno di vedere, come una luce accesa in una stanza buia e proiettata solo in un determinato angolo della stanza, tutto il resto rimarrà nascosto, o in attesa di una fonte di luce. Decidere cosa ricordare e cosa far passare alla storia, lasciando il resto all'oblio, è un atto di potere molto forte.

Come tutte le azioni umane prevedono delle scelte determinanti il destino di un uomo, così quella di archiviare è una delle scelte per eccellenza per la costituzione della storia⁴⁴², della memoria dell'essere umano e quindi anche della sua identità. È

⁴⁴⁰ LEVI-STRAUSS C., *La Pensée sauvage*, Paris, Pion, 1962, p. 321.

⁴⁴¹ Cfr. DERRIDA J., *Mal d'archives*, Paris, Galilée, 1995.

⁴⁴² Annosa è la questione della scelta e quindi della non neutralità dello studioso / storico, il quale ha il potere di costituire una determinata storia; cfr. RICOEUR P., *Archivi, documenti, traccia*, in ID. *Il tempo raccontato*, vol. III, Milano, Jaca book, 1988, pp. 205 e ss.; BLOCH M., *Apologia della storia o mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 1998. Per la questione del ruolo dell'archivista e dei documenti oggetto d'archivio cfr. FRANCO S. – NORDERA M. (a cura di), *RicorDANZE*, op. cit., pp.

un porre ordine al caos, quasi che questo dia l'impressione di governare, di avere un potere su ciò che stiamo gestendo, e in qualche modo è una forma di potere. Non a caso alcuni studiosi ritengono che gli archivi non vadano offerti in libero servizio, «non si entra in un archivio come dentro un mulino. È un bene prezioso complesso che richiede delle precauzioni d'uso e di utilizzazione dovutamente autorizzate e documentate», tutto ciò per evitare che l'archivio diventi uno strumento paurosamente efficace, ma anche di manipolazione del reale e della verità⁴⁴³.

Non è dunque corretto vedere l'archivio solo come un luogo fisico che custodisce, protegge, immunizza la traccia documentaria. «Esso è prima di tutto un *luogo sociale*, in grado di ricercare l'equilibrio tra accumulazione museale e organizzazione dell'oblio»⁴⁴⁴. Oggi però si applica spesso all'archivio il concetto di “consumo commerciale” - sempre più indiscriminato, acritico e inconsapevole - che porta a utilizzare l'archivio come una banca dati. Come osserva Luca Giuliani, parlando degli archivi audiovisivi, un consumo così inteso è promosso dall'infatuazione per l'innovazione tecnologica e in particolare dall'idea di potenzialità illimitata che è alla base, ossia il “credo”: tutto, subito, ovunque⁴⁴⁵.

Agli archivi, dunque, viene chiesta una incondizionata disponibilità dei propri cataloghi, quello che varrebbe, continua Giuliani, «è la logica del motore di ricerca, le colonne d'Ercole dell'omologazione culturale: i materiali fra loro sono indifferenziati e interscambiabili, perché non sono radicati a un contesto identitario

27 e ss. Sull'importanza degli archivi anche in questioni di politica razziale cfr. GIUVA L. - VITALI S. - ZANNI ROSIELLO I., *Il potere degli archivi: usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea*, Roma, Mondadori, 2007, pp. 94-95; ERNST W., *Archival Action: The Archive as ROM [Read Only Memory] and Its Political Instrumentalization under National Socialism*, in “History of Human Sciences”, XII (1999), 2, p. 26.

⁴⁴³ ARTIERES P., *Une archive son lieu: l'IMEC à l' Abbaye d'Ardenne “Entretien avec Oliver Corpet, directeur de l'IMEC*, in “S. & R.”, n°19, aprile 2005, p. 109.

⁴⁴⁴ CARBONI M., *Tutela, conservazione*, op. cit., p. 145.

⁴⁴⁵ Cfr. GIULIANI L., *Cultura cinematografica e linguaggi audiovisivi: il ruolo degli archivi fra musei e public art*, in PISTACCHI M., *Il suono e l'immagine. Tutela, valorizzazione e promozione dei beni audiovisivi*, Bari, Edipuglia, 2008, p. 107.

di carattere territoriale, culturale o storico»⁴⁴⁶. È evidente come questo fenomeno sia la manifestazione dei sintomi della bulimia conservativa, causata dalla malattia della memoria di quest'epoca che produce dimenticanze per sovrabbondanza di dati. Gli archivi sono quindi visti sempre di più come la causa, e non l'effetto, dell'esistenza di archivisti e conservatori.

Non vi è dubbio che l'archivio sia un tesoro, talvolta da tenere nascosto, custodire gelosamente, a volte anche distruggere⁴⁴⁷. Il valore di questo tesoro dipende, in seconda battuta, dalla sensibilità e finalità del ricercatore e muta con i tempi. Nel corso della storia infatti è cambiato, e cambierà ancora in base alle necessità, l'utilizzo degli archivi.

Un archivista francese, in un convegno del 1968, affermava che il periodo dal XII al XVI secolo è quello dei tesori delle *Chartres*, mentre il successivo, dal XVI all'inizio del XIX secolo è quello degli archivi arsenali delle autorità, quindi strumenti messi a disposizione del potere⁴⁴⁸.

Spesso, anche se la finalità di utilizzo è la stessa di un'epoca passata, la causa è diversa; ad esempio la ricerca genealogica, oggi divenuta molto popolare, non è più legata a una politica razziale, come fu poco più di mezzo secolo fa, ma al «bisogno di radici in una società da poco sradicata e deterritorializzata per l'accelerazione dell'esodo rurale» e dei vasti processi di migrazione verificatisi nella seconda metà del XX secolo, oppure al desiderio di recuperare «una identità ancestrale che possa

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁴⁷ È il caso, per la danza, di Anne Gardon, che affronteremo più avanti, oppure nel romanzo *Il carteggio Aspern* la vecchia protagonista, Juliana Bordereau, distrugge anch'essa il suo archivio, (JAMES H., *The Aspern Papers*, London- New-York, Macmillan, 1888; tr. it., *Il carteggio Aspern*, Venezia, Marsilio, 1994).

⁴⁴⁸ ZANNI ROSIELLO I., *Gli archivi nella società contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 49; sempre in questo testo viene citata la differenza tra archivio sedimento e archivio tesoro, l'uno come normale stratificazione di documenti, l'altro come sistematica, ordinata selezione costituita anche con l'intento di lasciare una determinata immagine di sé, cfr. VALENTI F., *Riflessioni sulla natura e struttura degli archivi*, in "Rassegna degli Archivi di Stato", XLI, 1981, pp. 9-37, poi in ID., *Scritti e lezioni di archivistica, diplomatica e storia industriale*, a cura di D. Grana, Roma, Ministero per i Beni e le Attività culturali - Ufficio centrale per i beni archivistici, 2000, pp. 89-90.

sostituire le forme di identificazione declinanti (quali quelle affermatesi attraverso il sentimento d'appartenenza nazionale o sociale)»⁴⁴⁹.

L'archivio è considerabile dunque un documento/monumento che prova e attesta l'identità di un luogo e ciò che in esso è vissuto, come se senza una prova tangibile, inconfutabile, non si possa "essere". Siamo nell'epoca dove tutto deve essere dimostrato/provato (non a caso si fotografa, filma e "posta" ogni cosa, quasi a completamento dell'evento, che altrimenti non sarebbe "vissuto/consumato" appieno perché non provabile).

Questo è uno dei motivi per cui all'interno della Biennale di Architettura di Venezia è stato riservato uno specifico spazio di riflessione sulla questione degli archivi che nel 2014 si incentrava principalmente su *L'archivio, il digitale e la formazione al tempo del digitale*⁴⁵⁰. Il perché di questo convegno è stato spiegato dal Presidente della Biennale Paolo Baratta il quale ha ricordato che «da tempo non esiste più una mostra senza archivi». Nelle mostre cresce il ricorso a una documentazione d'archivio e crescono anche diversi interessi e domande intorno all'evoluzione dell'arte e dell'architettura, per cui il dialogo tra archivi e mostre è diventato indispensabile. La stessa Biennale non vive più dell'*hic et nunc*, ma necessita in modo crescente di racconti relativi ai collegamenti relazionali visti attraverso il cannocchiale del tempo per essere meglio conosciuto. Dunque è necessario dedicare particolare attenzione alle questioni che riguardano l'archivio, spiega Baratta, il quale ha addirittura deciso di farlo diventare un tema permanente della sua ricerca e della sua attività.

Quello che sembra certo è che l'arte contemporanea non basta più a se stessa e che l'archivio diventa lo spazio del contemporaneo e della sua dilatazione.

⁴⁴⁹ BURGUIÈRE A., *La généalogie*, op. cit., p. 20. Negli scritti di Stefano Vitali si afferma che l'archivio sia associato soprattutto alla memoria identità in quanto imprescindibile per la formazione di quest'ultima, cfr. GIUVA L., *Il potere*, op. cit., p. 115, qui sono poi riportati diversi esempi di giustificazioni storico politiche, nonché legislative, legate a vari Paesi e periodi, che mettono in luce il "potere degli archivi", come dice il titolo stesso del volume.

⁴⁵⁰ www.labiennale.org

L'archivio ha profonde implicazioni politiche, sociali e culturali - e il nostro Paese sotto questo punto di vista è indietro - si comprende pertanto come questo discorso sia strettamente connesso alla delicata questione del diritto d'autore e del possesso, come già affrontato nel capitolo 2. Nel caso dell'archivio infatti il diritto d'autore viene richiamato sia perché il materiale che custodisce può essere soggetto a delle restrizioni proprio facenti capo a copyright, ma anche perché un archivio può costituire prova di autenticità, ecc...

Si pensi al fatto che oggi gli artisti sono spinti a farsi artefici dei propri archivi per la necessità per l'appunto di una prova di autenticità⁴⁵¹ delle loro opere (come quanto esperito dall'artista Salvatore Garau)⁴⁵². Tutto ciò ovviamente viene realizzato in vista di un futuro, ma dobbiamo constatare che, a seconda dei tempi, cambia la concezione dell'archivio e il suo utilizzo, dunque per quale tempo si archivia?

Le posizioni degli studiosi sono diverse; secondo alcuni l'archivio è del futuro, perché in esso vengono a deporsi congetture e illazioni su quanto noi pensiamo

⁴⁵¹ Il mondo occidentale è considerato come quello dello scritto, dell'unico, dell'originale. L'organizzazione sociale si è costruita infatti su delle tracce materiali e prove amministrative, *autentikos*: contratti, documenti di proprietà, atti notarili, cfr. JADÉ M., *Le patrimoine*, op. cit., p. 55. Come sottolinea Jukka Jokilehto, l'etimologia del termine "autentico" deriva dal greco (*autos* = me stesso e dal latino *auctor augeo* (fare possesso), in latino *auctoritas* (potere influenza autorità). Associata all'idea di autorità, l'autenticità implica il rispetto: «l'autorità si applica né ad un significato né ad un oggetto materiale, ma concerne una qualità atemporale avente un potere fondatore», JOKILEHTO J., "Authenticity: A General Framework for the Concept", *Compte-rendu de la conférence de Nara sur l'Authenticité dans le cadre de la Convention du Patrimoine Mondial*, 1-6 novembre 1994, Japon, UNESCO-ICCROM-ICOMOS, France 1995.

⁴⁵² Tale tematica è legata alla questione del limite del mercato dell'arte moderna e contemporanea riguardo alla problematica dell'autenticità dell'opera, per cui prima ci si fidava del gallerista o collezionista venditore, oggi senza qualcosa in più, l'opera non è vendibile. Occorre un certificato di autenticità. Nel caso di artista vivente sembra che il problema non sussista, invece questo può sorgere, tale e quale, alla sua morte. Ciò spinge gli artisti a creare un archivio delle loro opere quando sono ancora in vita (vi sono anche esplicite norme riguardante il dovere di autenticità: si veda art. 2 del decreto 1062 del 25-1-1971).

come “futuro” ed è proprio per il futuro che si crea⁴⁵³. Secondo altri punti di vista l’archivio può implicare diversi concetti di tempo - in parte già discussi nel primo capitolo - in cui si hanno sovrapposizioni di presente, passato e futuro, come già Bergson aveva analizzato nel saggio *Le souvenir du présente et la fausse reconnaissance* (1908)⁴⁵⁴.

Per Michel de Certeau l’archivio è "*perversion du temps*". L’archivio non conserverebbe dunque il passato, ma il presente; un presente attualizzato e continuo per la presenza materiale degli atti conservati i quali danno significazione e attestano la legittimità del potere⁴⁵⁵.

Oltre al tempo per cui si archivia dobbiamo considerare anche quello dell’archiviazione vera e propria. Gli archivisti hanno messo a punto la “teoria delle tre età”, che permette di distinguere degli stadi successivi di archiviazione, che sono

⁴⁵³ Sulla questione del futuro anteriore per cui si costituisce l’archivio cfr.: DERRIDA J., *Le futur antérieur*, op. cit., p. 43. Per il *future archive* si veda: BOTTIGLIERI C., *Anamorfosi temporale e topologia dell’archivio: introduzione al future archive di Manuela Zechner*, in “ART’O”, n. 26, automne 2008, pp. 42-48. Il concetto dell’archivio del futuro è presente anche nell’articolo: FRANCO Susanne, *Archiviare il futuro. I lasciti di Pina Bausch e Merce Cunningham*, in “Danza e Ricerca”, n.5, dicembre 2014, rivista on line: <http://danzaericerca.unibo.it/article/view/4701>. Qui sono affrontate importanti tematiche sulla questione degli archivi di danza.

⁴⁵⁴ BERGSON H., *Le souvenir du présente et la fausse reconnaissance* (1908), in "Revue Philosophique", ripreso in Id., *L’énergie spirituelle*, Parigi, PUF, 1919, (tr. It. *Il ricordo del presente e il falso riconoscimento*, in Id., *il cervello e il pensiero*, a cura di M. Acerra, Roma, Editori riuniti, 1990). Qui Bergson esamina il fenomeno del *déjà vu*. Questo non sarebbe un difetto o una alterazione della memoria, ma uno sfrenato ampliamento delle sue possibilità. Anziché limitarsi a serbare tracce del tempo trascorso, la memoria si applica anche all’attualità, al labile “adesso”. Il presente istantaneo prende la forma del ricordo, è rievocato proprio mentre si compie. Questo aspetto del *déjà vu* viene ripreso da Paolo Virno nel suo libro, *Il ricordo nel presente. Saggio sul tempo storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

⁴⁵⁵ Cfr. MÜLLER B., *De l’archive au document. Remarques sur l’évolution des régimes documentaires entre le XIXe et le XXe siècle*, in *Historiographie & archivistique. Ecriture et méthodes de l’histoire à l’aune de la mise en archives*, a cura di Philippe Poirrier et Julie Lauvernier, *Territoires contemporains, nouvelle série - 2 -* mis en ligne le 12 janvier 2011. URL : http://tristan.u-bourgogne.fr/UMR5605/publications/historiographie/B_Muller.html

le tre tappe della trasformazione del documento in archivio: archivi correnti (“current archives”, archivi attivi); archivi intermediari (archivi semi-attivi) e archivi storici (archivi definitivi)⁴⁵⁶.

L’operazione archivistica, dal punto di vista documentario, prima di essere un’opera di conservazione, è di scremazione. Essa sceglie non solo i documenti, ma gli utilizzatori (si pensi alle leggi d’accesso).

Qualunque sia il tempo di archiviazione resta il fatto che le connotazioni intrinseche che lo caratterizzano rimangono, vale a dire, che è un luogo di memoria e di potere.

4.2 L’archivio personale dell’artista vivente

Prima di affrontare nello specifico il caso di un archivio di un artista danzatore, è interessante capire l’importanza, in generale, dell’archivio personale, questione che diviene rilevante solo a partire dall’800, in concomitanza con un nuovo valore che si dà all’individuo.

Quando una persona, un artista nello specifico, crea il suo archivio, sicuramente è mosso, anche se inconsciamente, da riflessioni sul tempo e sullo spazio e l’archivio è frutto più di una sorta di accumulazione, stratificazione di ricordi, di un passato, in uno spazio presente, in vista di un futuro.

Le influenze dell’archivio non sono tuttavia circoscritte a una mera sfera temporale. Con esse è connesso anche il valore di un’opera, con la quale ha molti punti in comune. Come afferma Oliver Corpet l’archivio può dare un altro significato e valenza all’opera o addirittura essere opera esso stesso⁴⁵⁷.

⁴⁵⁶ ROUSSEAU J. Y. – COUTURE C., *Les fondements de la discipline archivistique*, Sainte-Foy, Presses de l’université du Québec, 1994.

⁴⁵⁷ CORPET O., “L’Archive-œuvre”, in *Les Artistes contemporains et l’Archive: interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l’ère de la numérisation*, (atti del colloquio 7-8 dicembre 2001), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 41.

Ecco dunque tre valenze che può avere l'archivio: quello di prova per l'autenticità di un'opera, quello di storicizzazione e scansione del tempo e quello di reinvenzione dell'opera stessa. A ciò si aggiunga il fatto che un archivio personale può farci entrare nell'intimo di un artista, come un prisma capace di sfaccettare la bianca luce e farci apprezzare i colori di cui è composta.

Riguardo, ad esempio, agli archivi di Picasso, viene affermato, in occasione di una loro esposizione di essi, che nella loro semplicità materiale permettono di penetrare in un modo nuovo, più simbolico e metaforico, nella vita quotidiana dell'artista, nella sua familiarità, negli spazi intimi e personali dove egli aveva bisogno di rifugiarsi per creare, ma anche nell'universo mnemotecnico nel quale si muoveva⁴⁵⁸.

Nella materialità degli archivi si rivela l'uomo; Picasso del resto affermava: «On est ce que l'on garde!»⁴⁵⁹.

Valenza differente assume l'archivio che diventa oggetto di una mostra di un artista ancora in vita, come è stato il caso di Alain Robbe-Grillet, il quale ha avuto un ruolo attivo nella scelta dei documenti e della loro stessa esposizione⁴⁶⁰. Concettualmente il discorso appartiene al medesimo filone: far vedere attraverso ciò che una persona ha amato e tesaurizzato, l'ordinario e lo straordinario della sua vita; tuttavia egli ha potuto anche dare la "sua versione dei fatti".

Altro significato che può assumere l'archivio è quello della sua trasformazione in opera. Si pensi all'artista Christian Boltanski, che ha deciso di trasformare degli

⁴⁵⁸ ZONABEND F., *Conclusion: L'archive dans tous ses états*, in "S. & R." (*Sociétés et Représentations*), dossier *Lieux d'archives. Une nouvelle cartographie: de la maison au musée*, coordonné par Philippe Artières et Annick Arnaud, Paris, CRDHDESS, n° 19, Avril 2005, p. 244.

⁴⁵⁹ MADELINE L. (a cura di), «On est ce que l'on garde!». *Les archives de Picasso*, in *Catalogue des Archives de Picasso*, Musée Picasso, 22 octobre 2003-19 janvier 2004, Paris, Réunion des Musées Nationaux / musée Picasso, 2003.

⁴⁶⁰ Per la storia di questo archivio esposto si veda l'articolo di LAMBERT E., *Alain Robbe-Grillet et ses archives*, in "S. & R.", n. 19, Avril 2005, pp. 197-210.

archivi in un'opera e quindi sono stati acquistati da dei musei per questa loro inedita diversa valenza⁴⁶¹.

Simile l'azione che ha fatto Andy Warhol con le "capsule del tempo" - nate casualmente nel 1974 a seguito di un trasloco - che hanno la finalità di sottolineare il nostro passaggio effimero sulla Terra, fermando un attimo irripetibile in un insignificante frammento di materia. A queste poi lo stesso Warhol accederà per creare opere, per avere ispirazioni per la sua arte sempre legata alla feticizzazione dell'oggetto.

Suggestivo che anni prima, nel 1958, Achille Perilli raccolga delle sue litografie in un "libro d'artista" intitolato proprio *Time capsule 6958*, L'esperienza moderna, Roma 1958⁴⁶². Il libro di Perilli è ideato come una personalissima capsula del tempo, che contiene, come lui stesso dice: «quanto vorrei lasciare al 6958». Si immagina dunque quali fra la miriade di artisti, sia dei vari campi del sapere, che delle epoche storiche, si dovrà ricordare; chi avrà l'onore e l'onere della memoria. Come commenta Daniela Bellotti: «A suggello di questa capsula idealmente lanciata

⁴⁶¹ Cfr. ZONABEND F., *Conclusion*, op. cit., p. 245. Interessante anche l'articolo, dove viene preso come esempio questo artista, ma si ha come focus la questione dell'arte contemporanea e l'utilizzo degli archivi, LEMAY Y., *Art et Archives: une perspective archivistique*, Encontros Bibli, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, 2009, pp. 64-86. Sul tema dell'archivio come opera d'arte cito anche brevemente dei richiami fatti nel convegno *Archives au Présent*, del 23-24 ottobre 2014, al Centre Pompidou Metz, per interrogarsi proprio sulla nuova funzione dell'archivio nella nostra epoca. Uno dei punti di riflessione parte da alcune opere di artisti come: Marcel Duchamp (*les Boîtes-en-valise*), Marcel Broodthaers (*Le département des Aigles*), Gerhard Richter (*Atlas*). Questi rappresenterebbero un segno tangibile che le pratiche d'archivio nell'arte moderna rilevano una inquietudine di fronte alla registrazione storicizzante degli oggetti artistici e della volontà degli artisti di affermarsi «come artisti» di fronte all'archiviazione delle loro opere da parte delle istituzioni accademiche e museografiche. Così infatti anticiperebbero il modo d'archiviazione delle loro opere.

⁴⁶² Gastone Novelli e Achille Perilli lavorarono insieme tra il 1957 e il 1959 ad una rivista, da loro stessi fondata, intitolata appunto "L'esperienza moderna". Ebbe vita breve, solo cinque numeri, ognuno dei quali dedicato ad un grande artista contemporaneo. Lo stesso editore di quella rivista pubblicò nel 1958 due libri con testi e litografie, uno di Novelli ("Scritto sul muro"), l'altro di Perilli ("Time Capsule 6958").

nel tempo così perfettamente surreale, Perilli pone il suo omaggio alla libertà. Parole e immagini che, da quell'ormai lontano 1958, palpitano ancora oggi di passione»⁴⁶³.

Parimenti interessante come Merce Cunningham, morto nel 2009, abbia creato un archivio in seno alla sua compagnia, costituendo delle capsule numeriche (*Dance capsule*) contenenti tutti gli elementi (note, video, partizioni...) che permettono di rimontare le sue creazioni coreografiche⁴⁶⁴.

Tutto ciò, nelle sue varie espressioni, non è nient'altro che la manifestazione di un'intima necessità di possesso, inteso come mezzo per esorcizzare la morte, che rappresenta l'ultimo distacco, quello definitivo, dalle cose della vita.

Specialmente nella capsule di Andy Warhol è percepibile la rappresentazione di un altro tempo, quello sospeso tra il momento della creazione della capsula e quello della sua apertura, che rappresenta l'intimità del soggetto.

Quando si parla di archivi personali, si tratta dunque di intimità, di entrare nella vita, che magari non sempre, o non con chiunque, si vuole condividere.

Gli archivi sono, sempre e per tutti, come una seconda pelle di cui è difficile disfarsi⁴⁶⁵, a maggior ragione per il danzatore, dove la pelle è "l'esoscheletro" che protegge l'archivio.

⁴⁶³ Cfr: http://reocities.com/SoHo/square/3108/Achille_Perilli_Gastone_Novelli.htm (Daniela Bellotti).

⁴⁶⁴ cfr. FICAT M., *Le rôle de la vidéo dans la constitution du patrimoine de la danse: comment sauvegarder la mémoire du mouvement dansé ?*, Volume 1, Toulouse, 2009-2010, p. 20 ; FRANCO S., *Archiviare il futuro. I lasciti di Pina Bausch e Merce Cunningham*, in "Danza e Ricerca", n.5, dicembre 2014, rivista on line: <http://danzaericerca.unibo.it/article/view/4701>

⁴⁶⁵ ZONABEND F., *Conclusion*, op. cit., p. 248. Suggestivo il fatto che Dominique Dupuy insista molto sulla tematica "pelle", che cita anche in risposta alla mia domanda sul "corpo come archivio" (cfr. l'intervista alle pp. 343 e ss.). Utilizza infatti una metafora molto interessante: «la danza lascia sul corpo delle tracce, come delle cicatrici. Il paragone con la pelle è molto importante perché questa si trasforma sempre, così come il corpo si trasforma tutti i giorni; c'è sempre qualcosa che resta e che si può ritrovare. La questione è come ritrovare queste tracce corporali». Strettamente connessi a questo discorso sono i temi trattati nel convegno *Vestige-vertige*, svoltosi in Francia a cura di Dominique Dupuy nel 2007, dove la parola *vestige* sta proprio a indicare le vestigia.

4.2.1 Archivio (del) danzatore

Partiamo dunque dal fatto che parlando di artisti viventi il più importante archivio sono loro stessi, il loro corpo, il loro sapere.

Ogni individuo che ha dedicato la sua vita allo studio di qualcosa, approfondendo e facendo continue ricerche, ha in sé un bagaglio di conoscenze; non a caso in Giappone le persone possono essere riconosciute come patrimonio culturale per questa saggezza di cui sono portatrici. A tal proposito calzante è la citazione di Hampate Bà, che appariva sulla pagina di apertura del sito web del programma UNESCO di salvaguardia del patrimonio immateriale: «L’Africa perde una biblioteca ogni qualvolta muore un anziano»⁴⁶⁶.

Questo discorso si rafforza per quelle arti che prevedono una memoria muscolare/corporale, come nel caso del danzatore. Esso costruisce ed esplica la sua arte con un movimento, il quale però non è solo la danza, ma movimento inteso anche come “viaggio –azione - pellegrinaggio”⁴⁶⁷.

L’arte di un danzatore è frutto infatti di una serie di stratificazioni (di eventi, gesti, emozioni, nozioni) accumulatesi durante la sua vita, il suo percorso d’artista, le sue esperienze che incrementano i bagagli-archivi da portare, in uno scambio e arricchimento reciproco al di là di confini, lingua e a volte anche politica (anche se quest’ultima spesso è l’ostacolo più grande).

Come un’opera d’arte è il frutto del particolare momento storico in cui prende vita – per questo se ne analizzano, oltre che l’estrinsecazione materiale, anche

⁴⁶⁶ Frase pronunciata nel 1962 al consiglio esecutivo dell’UNESCO da colui che è stato definito il secondo saggio di Bandiagara, Amadou Hampâté Bâ (cfr. TOURÉ A. –MARIKO N. I. (a cura di), *Amadou Hampâté Bâ, homme de science et de sagesse. Mélanges pour le centième de sa naissance*, Paris, Nouvelles éditions maliennes-Karthala, 2005, p. 286). Ormai questa frase è divenuta un proverbio e si ritrova in diversi testi in forme più o meno simili e, cosa ancora più importante, era citata in apertura del sito UNESCO alla sezione Intangible Heritage:

http://imirror-us.unesco.org/culture/heritage/intangible/html_eng/index_en.shtml

(ultimo aggiornamento consultato: 24 marzo 2003; non più in rete (u.c. 25/10/2012)).

⁴⁶⁷ Cfr. prossimo paragrafo su quanto si vuole intendere con questa espressione, soprattutto con la parola pellegrino.

l'esecutore, il contesto, le fonti - così il *corpus* (inteso come corpo e come totalità di conoscenze, di essere) del danzatore stesso è il frutto di studi, di contaminazioni, di personalità. Esso è fonte, archivio, opera. Bisogna dunque sfruttare questa opportunità che la danza offre, vale a dire la coincidenza dell'opera d'arte con l'artista/esecutore. Mentre infatti non si può interrogare, nel senso stretto della parola, un quadro, ciò lo si può fare con il danzatore. Ecco perché porre l'accento su esso.

Occorre approcciare i corpi come fossero degli archivi e un aiuto in ciò potrebbe arrivare dal danzatore stesso qualora questo scrivesse, ma oggi ciò avviene raramente (a tal proposito si veda l'intervista a Françoise Dupuy a p. 349). Anche Dominique Dupuy fa una profonda riflessione nel testo *Danzare oltre* sulla necessità della scrittura; la danza è una poetica, è quello che la poesia è per la letteratura. La storia della danza non basta a costruire un discorso sulla danza, può al massimo costruire un repertorio di eventi⁴⁶⁸. Diviene in questo modo ancora più imperativa l'incitazione che fa Michel Bernard: «Voi, danzatori, mettetevi bene in testa che siete condannati alla parola»⁴⁶⁹.

È necessario che i danzatori parlino e scrivano. Diventino dunque protagonisti non solo della scena danzata, ma anche della scena della storia. Solitamente si riscontra una sorta di paura dei danzatori a scrivere e spesso l'escamotage si trova nell'utilizzo di immagini, ma anche queste non possono dire tutto. La danza ha bisogno anche di teorici, di intenzioni personali, di testimoni militanti. Ecco allora un altro motivo per scegliere come esempio i Dupuy, danzatori, coreografi, pionieri della danza moderna in Francia, archivatori-archivi, che tanto hanno scritto e tanto hanno conservato⁴⁷⁰.

⁴⁶⁸ DUPUY D., *Danzare oltre*, op. cit., pp. 106 e ss.

⁴⁶⁹ Citato in: *ivi*, pp. 107-108.

⁴⁷⁰ Per la storia artistica dei Dupuy si veda: BOISSEAU R. (a cura di), s.v. *Dominique Dupuy*, in *Panorama de la danse contemporaine*, Paris, ed. textuel, 2008, pp. 189-193; diverse tesi dell'ateneo Bolognese Alma Mater, DAMS hanno trattato a vario titolo dei Dupuy. Per la bibliografia dei Dupuy si rimanda al testo *Danzare oltre*, op. cit. Si rimanda poi per approfondimenti bibliografici al capitolo 5.

4.2.2 Il caso Dupuy

«Explorer la perte est prendre en considération ce qui subsiste à peine et pourtant a pleinement existé, les débris, les fragments...les restes»⁴⁷¹.

Dominique Dupuy, alla domanda postagli su quale senso potesse avere, per un creatore, il fatto di “lasciare i suoi archivi”, richiama la risposta radicale di Anne Gardon. La ritiene infatti l’archetipo del problema della memoria di un artista della danza. «Quali tracce lascia un danzatore della sua danza, di quale natura potrebbero essere gli archivi e di conseguenza quale luogo potrebbe accoglierli e quale visibilità potrebbe donargli?»⁴⁷². Cita dunque Anne Gardon, danzatrice che scosse la Francia con il suo gesto estremo di distruzione del suo archivio - per protesta contro l’oblio in cui era caduta - compiendo dunque un’auto *damnatio memoriae*⁴⁷³. Ciò suscitò molte riflessioni sulla memoria e l’archivio d’artista.

Per la danza moderna tuttavia è riduttivo parlare solo di archivio di opere, come afferma Dominique Dupuy, bisogna parlare anche di archivi di azione. Le opere sono sì importanti, ma occorre un movimento collettivo che crei un’attenzione, ascolto e parola collettiva, portatrici di memoria e generatrici di storia.

Queste azioni sono state condotte individualmente o da dei gruppi di persone in associazioni, istituzioni, ma sempre in uno spirito di appartenenza che è una delle vie della militanza. Militanza che si distingue dal militantismo, secondo Dominique Dupuy, in quanto quest’ultimo presuppone che ci sia un’azione militante all’interno di una organizzazione militante. La militanza (che, come sottolinea Dominique

⁴⁷¹ SCHLANGER J., *Présence des oeuvres perdues*, Paris, Hermann, 2010, p. 171.

⁴⁷² DUPUY D., *Le vent fait-il du bruit dans les arbres lorsqu’il n’y a personne dans la forêt pour l’entendre ?*, marzo 2011, scritto trovato nell’archivio Dupuy e che fa parte della pubblicazione di FILLOUX-VIGREUX M. - GOETSCHER P. - HUTHWOHL J. - ROSEMBERG J. (a cura di), *Spectacles en France. Archives et recherche*, Paris, Publibook, 2014, pp. 21 e ss.

⁴⁷³ Sulla figura di Anne Gardon si veda: ANDUS L’HOTELLIER S., s.v. *Anne gardon*, in www.imec-archives.com/fonds_arch..

Dupuy, nei grandi dizionari è definita azione militante) sarà l'azione militante in se stessa⁴⁷⁴.

Ponendo questo forte accento sull'azione, ne richiamerei un'altra tipologia che caratterizza certi danzatori: la *peregrinatio*.

Il pellegrinaggio nel linguaggio tradizionale è il viaggio che si fa per un culto; oggi il pellegrinaggio lo si può fare anche per la cultura (che è sempre più qualcosa per cui si deve lottare e credere - come fanno alcuni ricercatori...). Nota bene: culto e cultura hanno la stessa radice: derivano da *colere*, da cui coltivare, ma che fra i suoi primi significati aveva «muoversi, volgersi in un luogo». E allora quale maggiore azione del danzatore che viaggia per portare il suo corpo - opera - archivio e diffondere il suo sapere? Nasce spontaneo parlare di *peregrinatio* dei danzatori, come la *peregrinatio scottorum*, ossia il peregrinare dei monaci irlandesi nel medioevo, che portando con sé il proprio sapere, nonché il loro stile e la loro arte, diffondevano l'influenza di queste caratteristiche nella cultura delle località interessate dai loro viaggi, lasciando quindi indirettamente segni visibili in molte opere d'arte. Nella danza accade la stessa cosa con lo spostamento dei maestri che diffondono il loro stile e il loro sapere portando innanzitutto il proprio corpo/archivio.

Potrà sembrare azzardato fare questo paragone tra i danzatori e i monaci medievali, ma se ci soffermiamo per un attimo a riflettere notiamo come i punti in comune sono numerosi. Non si può certo negare che quella del danzatore sia una vera e propria vocazione, che implica il dedicare la propria vita alla propria "fede", sacrificandosi e dando tutto se stesso, credendoci, come ad un dogma, e quindi, desiderando di diffondere il proprio "credo", si diviene pellegrini, ottenendo spesso anche un folto gruppo di seguaci.

È il caso di Dominique e Françoise Dupuy: *peregrini* della danza.

La parola "peregrino" indica non solo chi intraprende un viaggio per giungere al luogo del suo senso, ma anche "cosa rara e preziosa"⁴⁷⁵. Il pellegrino viaggia

⁴⁷⁴ Cfr. DUPUY D., *Le vent fait-il*, op. cit., pp. 29-30.

⁴⁷⁵ Cfr. DIODATO R., *Aura, vita, morte*, in "Rivista di estetica", op. cit., p. 65.

personalmente, con il suo corpo, in un mondo sempre più investito da una virtualizzazione *omnia*, (si naviga in internet, non per mare, tutto si virtualizza, la conoscenza è dentro uno schermo, come finestra sul tutto). Viaggio come *nostos*, (da cui anche nostalgia), viaggio di conoscenza per Ulisse. Viaggio come quello cui ci costringe l'aura con il suo particolare spazio-tempo, allora l'esperienza auratica diviene esperienza estetico artistica e si compie come naufragio o come pellegrinaggio.

Nel testo *Danzare oltre* i Dupuy affrontano la storia del loro viaggio in Italia e delle fitte reti di rapporti/collaborazioni che vi sono state intessute. Questa è la testimonianza che il primo e più importante archivio sono loro stessi, il loro sapere (e questo esempio rafforza la tesi che voglio proporre, ossia che per conservare la danza per prima cosa bisogna partire dal e rivolgersi al danzatore).

Nell'ambito di questo "pellegrinaggio" in Italia, nell'estate 2014 a Toscana, in seno al ciclo di stage "Costruire un corpo che danza", per la prima volta Dominique si è presentato in veste di coreografo e aggiungerei Danzatore-Maestro.

Una sorta di padre di un'arte che viene trasmessa come un'eredità agli allievi-discepoli. E quando essi fanno tesoro di questa eredità, nasce qualcosa di sorprendente.

Ritengo che quanto finora espresso sia stato ben visibile nello spettacolo *Passeurs de Solitude 3* tenutosi nel Super Cinema di Toscana (Vt) l'11 luglio 2014. Interpreti Dominique Dupuy e Wu Zheng. Quest'ultimo - giovane uomo, ma maturo danzatore - ha interpretato tre assoli, nell'ordine: *Eventails*, *Cube* (estratti da *En Vol*) e *L'épée et son absence*, (ultima delle tre danze che componevano il solo *Wu Wu Wu 3*). I primi due erano stati danzati decenni prima da Dominique Dupuy e trasmessi in seguito a Wu Zheng.

Dominique ha introdotto gli assoli ed è stato presente sulla scena, per tutta la durata dello spettacolo, seduto su un cubo bianco, vestito di nero, non illuminato direttamente, interagendo con brevi e semplici collaborazioni (scambio di ventagli, spostamento del cubo, recita di poesie, ecc...). Assisteva alla danza. Emozionandosi. Emozionando.

La mia percezione è stata quella di vedere l'anima di Dominique ballare con e nel giovane corpo di Wu Zheng. Era come se da lì Dominique desse la sua energia, assorbita e trasformata da colui che aveva interiorizzato i suoi insegnamenti.

Dominique stava vivendo la danza. Nostalgico, soddisfatto, ma allo stesso tempo con lo sguardo attento e critico del Maestro e del danzatore che ha trasmesso un pezzo di sé.

Penso non ci sia nulla di più sublime del passaggio di un'arte, di una danza, dal Maestro all'allievo, espletata con questa presenza di scena di entrambi.

Brevi erano le collaborazioni di Dominique, ma la sua energia dirompente. E palpabile il rispetto e l'onore che Wu nutre nei confronti del Maestro.

Concentrato, perfetto, forte, Wu danza quasi sempre nel silenzio, con oggetti, che, nell'ultimo pezzo con la spada, in modo disarmante, introduce e abbandona subito dopo, per continuare a danzare senza, ma come se l'avesse.

“Danzare oltre”; come il titolo del libro di Dominique Dupuy. Danzare oltre la musica, oltre gli oggetti, i costumi, le scenografie, oltre il tempo. Pura danza. Come se si volesse arrivare all'essenziale. Dominique ha detto che vuole sempre più lavorare nel silenzio, cosa assai difficile per il danzatore, ma soprattutto per il pubblico. Un impegno, un rispetto in più, una concentrazione maggiore. Elementi questi che rendono ancora più indispensabile vivere personalmente e direttamente questa danza. Tanto si perderebbe assistendo tramite un video a questo spettacolo.

Quindi una danza senza oggetti, senza musica, senza costumi, che va vissuta dal vivo per sua natura. Quanto di più immateriale possa esserci.

Cosa rimane di questa danza se non l'emozione di un attimo o il ricordo del danzatore?

È stato girato un video dell'evento, ma penso che non possa minimamente rendere la forza espressa. La cosa eccezionale era distrarsi dal danzatore e guardare Dominique estatico; figura questa che probabilmente, vista la posizione delle telecamere è stata per lo più esclusa e invece riempiva in modo sorprendente la scena.

La maggior parte dell'operato artistico dei Dupuy è avvenuto in epoca pre-video tuttavia esistono degli elementi materiali che hanno raccolto i Dupuy e che sono attualmente conservati in diversi archivi.

Il materiale pedagogico è stato donato in gran parte al CND, con il quale ancora hanno collaborazioni, soprattutto Françoise, organizzando stage e seminari di approfondimento sul ritmo e la danza, e insegnando direttamente danza. L'IMEC e la BNF⁴⁷⁶ hanno materiali riguardante la loro attività artistica, che costituiscono per i ricercatori "una fonte importante per lo studio degli albori della danza moderna francese", sottolinea la BNF. In particolare alla BNF sono conservati: partiture degli spettacoli, foto, locandine, brochure ecc... Questo fondo concerne essenzialmente la loro compagnia, "Les Ballets modernes de Paris" (1955-1978), il Festival des Baux-de-Provence (1962-1969), il primo in Francia interamente consacrato alla danza, e "Les journées de la danse" (spettacoli, corsi pubblici, dimostrazioni, improvvisazioni, esposizioni e proiezioni di film nella Maisons de la culture).

Presso l'abitazione parigina dei Dupuy, sede anche della loro associazione "Ode après l'orage" (titolo di un loro spettacolo), sono raccolti i carteggi di corrispondenze, convegni vari, gli atti di colloqui, foto, documenti sulle loro ricerche e seminari. Tra questi documenti ci sono anche quelli riguardanti il convegno *Vestige Vertige*, organizzato da Dominique Dupuy e molto incentrato sulla tematica dell'archivio. Qui non si voleva dare una soluzione definitiva al problema, ma immergersi nelle problematiche, più feconde rispetto a posizioni affermative e definitive. Si sottolineava come le vestigia richiamassero le vertigini e giocando con le parole Dominique Dupuy relazionava le parole *archive – image* con gli acronimi *chavire-magie* sostenendo che «l'archive est prompte à chavirer et l'image à verser dans la magie»⁴⁷⁷.

⁴⁷⁶ Per il materiale donato alla BNF si veda l'intervista a Françoise Dupuy (cfr. pp. 349 e ss.). Questo fondo va ad arricchire gli archivi di danza già conservati dal dipartimento delle arti dello spettacolo.

⁴⁷⁷ Citazione tratta dai documenti dell'archivio Dupuy riguardanti il convegno *Vestige-Vertige*.

La finalità non era quella di fare dell'archivio un ritorno elitario verso il passato, ma una proiezione democratica verso l'avvenire e che la danza potesse avere, come l'uomo di Vladimir Jankélévitch, “un bell'avvenire dietro di sé”.

4.3 Museo come luogo di stoccaggio o luogo delle Muse?

Il “luogo della memoria” museo potrebbe avere una certa vicinanza ideologica con l'archivio che custodisce “documenti”, mentre il museo “oggetti”, ed entrambi hanno bisogno di qualcuno che li interroghi affinché abbiano valore. Ricordiamo che il museo ha anche magazzini (tristemente stracolmi in Italia), e risulta interessante il fatto che archiviare in alcune lingue si dice anche stoccare e a volte i musei sembrano stoccaggi di oggetti.

Questo ammasso di opere, che portano anche a una profonda distrazione fino a non individuare reperti di notevole importanza perché confusi tra numerosi altri, fa pensare alle gallerie dei nobili con questo sfoggio di quadri e opere che riempivano ogni spazio possibile e proprio la collezione è stata per molto tempo centrale per la costituzione di musei⁴⁷⁸. E così come le collezioni, la musealizzazione comincia con la separazione dell'oggetto dal suo luogo d'origine, naturale o culturale che sia.

Vi è dunque una sospensione spazio temporale di una realtà, per riprendere le parole di Mariannick Jadé⁴⁷⁹, la cui trasposizione su dei supporti di conservazione stabile è finalizzata al profitto di una conoscenza atemporale.

⁴⁷⁸ La collezione è un elemento fondamentale nella definizione stessa di museo nella legislazione francese, cfr. *La Nouvelle Loi*, n. 2002-5 del 4 gennaio 2002 (c.d. *loi musée*), artt. 1-2. Questa legge è estremamente interessante anche riguardo la valutazione del museo come servizio pubblico. Colloca infatti al centro delle priorità museali il fruitore e la funzione educativa e culturale, portando così alla creazione di una sorta di marchio di qualità, quello del *Musée de France*. Per approfondimenti in materia, sia bibliografici, che di confronto con la situazione italiana, si rimanda a CARMOSINO C., *Le modalità e i luoghi di fruizione*, in CASINI L. (a cura di), *La globalizzazione dei beni culturali*, Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 205 e ss.

⁴⁷⁹ JADÉ M., *Patrimoine immatériel. Perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 187.

È indubbio che il fine ultimo del museo sia quello di trasmettere la memoria e l'acquisizione di una cultura utile alla società civile⁴⁸⁰, non a caso, tra i vari luoghi di cultura, il museo è il canale privilegiato attraverso cui indagare l'organizzazione del servizio pubblico dell'offerta culturale⁴⁸¹. Il museo come ente ha però avuto varie evoluzioni e occorre dapprima chiarire cosa intendiamo per museo. Questo difatti nella sua accezione primaria non era certo la larva morente che è divenuto oggi⁴⁸². Si parla sempre più spesso di musei come centri commerciali, come contenitori di oggetti auratici che divengono dispositivi di luce riflessa di una propria aura; «il museo è intrattenimento-intrattenuto»⁴⁸³.

In realtà l'origine del museo era tutt'altra, la parola deriva dal greco *museion*, letteralmente 'sacrario delle Muse' ed era un luogo molto vivace con la finalità di

⁴⁸⁰ Cfr. STRANSKY ZBYNEK Z., *Muséologie. Introduction aux études, Destinée aux étudiants de l'Ecole Internationale d'été de Muséologie (EIEI)*, Université Masaryk à Brno, Brno, 1995. Per riprendere l'affermazione di George Salles, citata da Benjamin in una lettera che lo stesso invia a Salles circa il libro di quest'ultimo "Lo sguardo": «Un museo davvero educativo avrà lo scopo primario di affinare le nostre percezioni, il che probabilmente non è difficile per un popolo che, se incoraggiato, saprà apprezzare le sue ceramiche o i suoi quadri quanto i suoi vini», si veda per la contestualizzazione di tale affermazione il testo: BENJAMIN W., *Aura e choc*, op. cit., p. 109.

⁴⁸¹ Si vedano a tal proposito le interessanti osservazioni in materia in: CARMOSINO C., *Le modalità e i luoghi*, op. cit., pp. 197-222.

⁴⁸² Numerose sono le affermazioni in cui si paragona il museo ad un cimitero: «io considero i musei come cimiteri. [...] considero i musei come la vita. Un museo non può essere la vita perché contiene delle opere di artisti morti», cfr. NIJINSKI V., *Cahiers Le sentiment*, in MACEL C. - LAVIGNE E. (a cura di), *Danser sa vie*, op. cit., p. 65. Sulla stessa lunghezza d'onda troviamo Jean Clair quando parla di museo cenotafio, oltre a fare delle allusioni alla pornografia e prostituzione, cfr. CLAIR J., *La crisi*, op. cit., pp. 103 e 107. Tale definizione tuttavia è molto diffusa, in più occasioni si trova l'espressione dal museo cimitero al museo vivente JADÉ M., *Patrimoine immatériel*, op. cit., p. 181, in questo paragrafo l'autrice fa un interessante *excursus* sul cambiamento di concezione e le critiche filosofiche rivolte all'istituzione museo nel XX° secolo; DAGOGNET F., *Le musée sans fin*, Paris, Champ Vallon, 1984, (dove l'autore sostiene che una passeggiata in un cimitero sia molto simile, e per certi versi più stimolante, ad una passeggiata nel museo, dove siamo comunque soprattutto attratti dalle date); cfr. anche RIOUT D., *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 236 e ss.

⁴⁸³ EVOLA D., *L'esperienza estetica*, op. cit., p. 90.

permettere alla cultura di passare di generazione in generazione, rigenerandosi⁴⁸⁴. Dunque luogo delle Muse, tra queste vi è anche Tersicore, la musa della danza, ma come può essere concepito un museo di un bene immateriale, che ha nella sua effemericità il suo punto di forza?

Per molto tempo il museo è stato considerato come un luogo di esposizione, preservazione e conservazione dei beni culturali materiali del passato. Da questo punto di vista, sembra che il museo non abbia molto a che fare con la contribuzione alla salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, ma in realtà non è così, dipende tutto da come il problema viene approcciato ed affrontato⁴⁸⁵. Un'ufficializzazione a questa apertura all'immateriale è data anche dall'ampliamento della definizione di museo dell'ICOM (International Council of Museums) in cui è stata inserita la dizione di immateriale. Si legge infatti che il museo «compie ricerche che riguardano le testimonianze materiali e *immateriali* dell'umanità e del suo ambiente; le acquisisce, le conserva, le comunica e, soprattutto, le espone a fini di studio, educazione e diletto»⁴⁸⁶.

Ovviamente nuove sfide si pongono per i musei affinché si possano adattare a questo dinamismo che caratterizza l'immateriale. Certamente se prendiamo in considerazione la maggior parte delle realtà italiane e il modo di gestire i musei vi sono delle discrepanze. Occorre infatti rendere vivi questi luoghi (come anche affermato da Françoise Dupuy nell'intervista riportata alle pp. 349 e ss.), farli dialogare con l'esterno, a maggior ragione quando si parla di arti viventi come la danza. Per quest'ultima si è infatti sempre più parlato di centro piuttosto che di museo, proprio ad indicare luoghi interattivi e compositi, poiché il museo fatto di

⁴⁸⁴ NIFOSÌ G. – TOMMASI E. (a cura di), *I Beni culturali e ambientali*, in “Arte in primo piano”, Roma-Bari, Laterza & figli, 2010, p. 18.

⁴⁸⁵ YOSHIDA K., *El museo y el Patrimonio cultural inmaterial*, in BOUCHENAKI M., *Patrimoine immatériel*, op. cit., pp. 112, 114-115.

⁴⁸⁶ Estratto dallo Statuto dell'ICOM (Articolo 2. Definizioni), adottato dalla 16a Assemblea generale dell'ICOM (L'Aja, Paesi Bassi, 5 settembre 1989) e modificato dalla 18a Assemblea generale dell'ICOM (Stavanger, Norvegia, 7 luglio 1995) nonché dalla 20a Assemblea generale (Barcellona, Spagna, 6 luglio 2001).

sale e vetrine con pannelli esplicativi è veramente paragonabile ad un cimitero, muto, quasi teso a soddisfare solo l'orgoglio di chi c'è stato tanto per poter dire che vi è entrato (magari distrattamente, velocemente e su questo aspetto già Kandinsky aveva fatto interessanti riflessioni⁴⁸⁷). Un istituto dunque profondamente in crisi.

Ritengo a tal proposito degna di nota la questione del Museo della danza di Rennes. Nel prendere la direzione del *Centre Chorégraphique National* di Rennes e di Bretagna, il direttore Boris Charmatz ha cambiato questa denominazione riformulandola in modo radicale e donandogli il nome, assai provocatorio, di *Musée de la danse*. L'intento, come dichiarato da Charmatz, era quello di creare uno spazio mentale come lo debbono essere i musei di arte contemporanea, non certo quello di far morire un'arte vivente come è la danza. A detta di Boris Charmatz oggi si fa sempre più chiaro come la danza sia un vettore possibile di rifondazione del museo d'arte "in generale". La danza necessita di uno spazio dove teoria e pratica siano in continuo dialogo, da qui la necessità di creare una istituzione per l'arte e non dell'arte⁴⁸⁸.

La danza comunque è in rapporto con la realtà museo/galleria d'arte già da tempo anche sotto altri punti di vista. La scena museale ha infatti accolto la danza

⁴⁸⁷ KANDINSKY W., *Lo spirituale nell'arte*, a cura di E. Pontiggia, Milano, SE, 1989, pp. 19-21. «Questo annullare i suoni interiori, che sono la vita dei colori, questo disperdere nel vuoto le energie dell'artista è 'l'arte per l'arte'», *ivi*, p. 20.

⁴⁸⁸ Cfr. CHARMATZ B., *Le patrimoine, c'est nous!*, in JAMART C. (a cura di), "L'Art meme", 58, *Chronique des arts plastiques de la fédération Wallonie-Bruxelles*, 1 trimestre 2013, dossiers Danse/Arts Visuels: Formes/performatives, p. 8; cfr. anche BORIS CHARMATZ, "Manifesto for a Dancing Museum." Musée de la danse, 2009, http://www.museedeladanse.org/sites/default/files/manifesto_dancing_museum100401.pdf, (riportato anche in appendice C).

Interessante l'articolo che discute di questa visione di B. Charmatz: NICIFERO A., *OCCUPY MoMA: The (Risk and) Potentials of a Musée de la danse!*, in FRANKO M. – LEPECKI A. (a cura di), "Dance Research Journal", n. 46, vol. 3, Dicembre 2014, pp. 32-44. Segnalo inoltre l'articolo: CRAMER F. A., *Experience as Artifact: Transformations of the Immaterial*, in "Dance Research Journal", Volume 46, Issue 03, December 2014, pp. 24-31. Qui, oltre a parlare del museo di Rennes, si fa un interessante *excursus* sul problema dell'immaterialità e del rapporto con il museo.

contemporanea a tutti gli appuntamenti delle epoche avanguardiste⁴⁸⁹. Come sostiene Laurence Louppe il museo non è il luogo ideale, sul piano concreto, per il corpo danzante, ma quello che si può perdere sotto alcuni punti di vista si recupera sotto altri, come forza e libertà. La danza dunque può occupare il luogo museale secondo più modalità.

Ecco pertanto che si moltiplicano le performance di danza nei musei, spesso anche a suggellare eventi significativi quali un'inaugurazione, come accadde per il MAXXI di Roma nel 2009 con le performance di Sascha Waltz⁴⁹⁰, oppure per scopi didattici, ad esempio spiegare dei quadri ai bambini, come fu l'iniziativa del 2009 del Reina Sofia di Madrid, *Museo en danza se fuera un movimiento*, ma tanti altri potrebbero essere gli esempi. Ricordo la recente iniziativa (il primo incontro è stato realizzato il 1 marzo 2015) che vede collaborare la GNAM (Galleria Nazionale di Arte Moderna) e l'Accademia Nazionale di Danza di Roma, "La danza va al museo". In quest'ultimo caso si ha una parte teorica tematica e una parte pratica che sfrutta gli spazi museali. Eventi questi che dunque vedono una sempre maggiore diffusione negli ultimi anni, come dimostrato anche da altre iniziative volte ad avvicinare gli spettatori alla danza contemporanea (che assume così una veste e un riconoscimento sempre più "artistico"). Mi riferisco, ad esempio, alla pluriennale collaborazione tra *l'Asociación de Profesionales de la Danza* e *l'Asociación Cultural por la Danza en Comunidad de Madrid* che, spesso in occasione della giornata mondiale della danza indetta dal CID, organizza performance di danza contemporanea e non solo (vi è ovviamente anche spazio per il flamenco) nel Museo Reina Sofia dal nome assai significativo: *Asaltos de la Danza*⁴⁹¹.

⁴⁸⁹ LOUPPE L., *La danse au musée*, in "Art press", n. 221, février 1995. In tale articolo vengono fatti degli esempi illuminanti di mostre di danza e il rapporto tra danza e museo. In generale sul rapporto danza e museo segnalo gli articoli presenti in: FRANKO M. – LEPECKI A. (a cura di), "Dance Research Journal", n. 46, vol. 3, Dicembre 2014.

⁴⁹⁰ Ritengo interessante sottolineare come il museo fosse vuoto, non vi era nient'altro che i corpi dei danzatori in azione, che fondevano il loro movimento con le linee architettoniche della struttura.

⁴⁹¹ <http://www.museoreinasofia.es/actividades/asaltos-danza-0>

Assistiamo dunque sempre più a un'uscita dell'arte dai musei e di contro ad una occupazione di questo luogo tramite altri eventi, come quelli appena esposti e allo stesso tempo accade sempre più di frequente che danze nate per il teatro si espletino in strada e viceversa, danze di strada conquistino il teatro. Un abbandono del luogo di origine alla ricerca di altro, segno della fluidità dei tempi che stiamo vivendo.

Risulta dunque appurato che il museo come è concepito oggi è sicuramente in decadenza e necessita di una evoluzione, ma qualcosa sta già accadendo, anche a causa delle nuove possibilità tecnologiche che stanno apportando sconvolgimenti in materia. Non a caso in campo internazionale si parla sempre più spesso di due tipologie di museo definite dalle parole inglesi *Black box* e *White cube*⁴⁹². Con ciò ci si riferisce al diverso spazio che occorre in base all'opera d'arte esposta. Si va dunque dalla necessità di uno spazio scuro – soprattutto finalizzato alla fruizione delle video installazioni - caratterizzato da un classico approccio del pubblico, come se si fosse a teatro, a uno invece aperto, dove si ha una dimensione spazio temporale neutra (risponde a questi criteri Il Mo.Ma. di New York).

Per la danza potremmo pensare pertanto a un ibrido, situato a metà fra queste due realtà. Dovremmo concepire anche un museo senza oggetti, ma non solo perché il bene trattato è immateriale e non si fonda sull'oggetto stesso, bensì perché la smaterializzazione colpisce, tramite le nuove tecnologie, anche i beni materiali, digitalizzandoli, come sta virtualizzando anche gli spazi espositivi.

E allora quale è la soluzione per il futuro? Anche affidarsi completamente alla tecnologia non è corretto, pertanto è necessario vagliare le varie ipotesi e soluzioni che le ultime novità ci mettono a disposizione.

⁴⁹² Cfr. FOSTER H., *After the White Cube*, in "London Reviews of Books", Vol. 37 No. 6, 19 March 2015, pp.25-26; cfr. <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/white-cube/>

4.4 Il futuro della conservazione e la conservazione del futuro: museo e archivio tra reale e virtuale

Qualsiasi forma di conservazione è comunque rivolta verso il futuro, ma in questo tempo venturo, quali saranno le evoluzioni dei luoghi di conservazione? Si smaterializzeranno anch'essi, come sta accadendo per i documenti e molti altri "materiali" della memoria?

Ci possiamo allora chiedere: come sarà il museo del futuro?

Domanda frequente a cui ognuno dal suo punto di vista tenta di dare una risposta e, non a caso, spesso in questa entra l'argomento tecnologia e virtualità. Nel futuro del museo si parla anche di museo virtuale e cyber museo e ciò non deve sembrare una realtà così lontana, basti pensare al Guggenheim Virtuale del XXI secolo⁴⁹³.

Tante altre realtà conservative però sono coinvolte in questa tendenza alla virtualizzazione e segno tangibile di ciò si ha anche dalle sempre più frequenti discussioni in materia. Si pensi ai recenti avvenimenti come ad esempio l'incontro del 6 novembre 2014 a Romaeuropa dove ci si è interrogati sul web e la video danza

⁴⁹³ Sul cyber museo cfr. DESVALÉES A. - MAIRESSE F. (a cura di), *Key Concepts of Museology*, Armand Colin, ICOFOM, 2010, p. 19. Si discute come le nuove tecnologie e soprattutto internet diano nuove possibilità espositive e di fruizione dell'opera d'arte. In questo testo che parla di tale argomento mi ha colpito il termine *museumification* con la specificazione tra parentesi della sua accezione negativa per definire talune tipologie di musealizzazione, *ivi*, pp. 39 e ss. Per l'esempio del Guggenheim virtuale cfr. GLICENSTEIN J., *La muséologie à l'ère d'internet, le Guggenheim virtuel*, in BUCI-GLUCKSMANN C. (a cura di), *L'art à l'époque du virtuel*, Paris, Harmattan, 2003, p. 108.

Forse potremmo vedere un germe di questa « smaterializzazione » dei musei nel « Musée imaginaire » di Marlaux, che si fondava su una *successione d'immagini*, che in questo modo vinceva qualsiasi barriera spazio temporale (permetteva infatti di mettere insieme e paragonare le opere d'arte di tutte le epoche e di qualsiasi parte del mondo, attraverso le foto). « Le musée était une affirmation - scrive Malraux - le Musée imaginaire est une interrogation », cfr. La Chaire du Louvre: Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du "Musée imaginaire"* Cycle de conférences du 16 au 30 septembre 2013 <http://www.louvre.fr/cycles/la-chaire-du-louvre-georges-didi-huberman-l-album-de-l-art-l-epoque-du-musee-imaginaire>.

(vedi il cap. 3). E ancora il 7 novembre 2014 a Venezia, presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee ASAC, durante la Biennale di Architettura 2014, si è tenuto il Terzo Convegno Internazionale "Archivi e Mostre" che aveva come titolo *L'archivio, il digitale e la formazione al tempo del digitale*⁴⁹⁴. Qui si sottolineava come le mostre ormai necessitino di un archivio e come questo oggi inevitabilmente è sempre più digitale, caratteristica che gli dona una fortissima componente dinamica. Attualmente infatti il digitale assume una forma liquida, come i tempi, è un "oggetto" che si viene formando mano a mano, usando e ricreando ciò che c'è stato. Il digitale ha però anche una sua intrinseca fragilità, che è l'obsolescenza tecnologica e la "delicatezza" dei materiali. Tutte questioni da tenere ben presenti quando si affronta la digitalizzazione di un archivio, come quella che sta avvenendo per l'archivio storico della Biennale e per l'archiviazione delle mostre stesse.

Si fa urgente il problema generale della metodologia di utilizzo della digitalizzazione negli archivi a seconda della natura degli archivi stessi. Tra le tematiche da indagare c'è quella della dissipazione della memoria e della vulnerabilità dei dati digitali: i dischi rigidi durano solo cinque anni, una pagina web cambia in continuazione e non c'è più alcuna macchina che legga un vecchio floppy disk di 15 anni fa. A tal proposito, in seno al convegno, è stato presentato un documentario dal titolo eloquente *Digital Amnesia* (diretto dalla giornalista olandese Bregtje van der Haak). Qui sono stati affrontati molti di questi argomenti e presentate anche delle esperienze volte proprio alla preservazione dei dati. Accade infatti che oggi si sottovalutino alcune scelte politiche riguardanti la cultura confidando nel fatto che tutto possa essere trovato on-line, ma non è proprio così. Viene dunque portato il clamoroso caso della centenaria biblioteca del Royal Tropical Institute di Amsterdam, che per i tagli di bilancio è stata smembrata e i volumi sono stati dispersi in biblioteche di altri Paesi. A questo evento si contrappone l'avventura dei quattrocentomila libri salvati da Ismail Serageldin, direttore della Biblioteca di Alessandria, che sta riversando la leggendaria biblioteca

⁴⁹⁴ www.labiennale.org

dell'antichità classica in un nuovo hub della conoscenza per il mondo digitale⁴⁹⁵. Questo ci fa comprendere come, per la prima volta nella storia, abbiamo i mezzi tecnologici per salvare il nostro passato anche se, nonostante ciò, sussistono dispersioni di saperi e di informazioni. La domanda che diviene sempre più incalzante è se ci sarà un'amnesia collettiva.

Il convegno di Venezia dunque, proponendosi di riflettere e scambiare idee su questi argomenti, in qualche modo aveva la finalità di far crescere l'attenzione del pubblico, delle autorità, di tutti verso questo essenziale luogo di conoscenza che è l'archivio, oggi sempre più digitalizzato. La digitalizzazione tuttavia non è l'unica novità del nostro tempo nel campo della conservazione, la vera rivoluzione è la rete che garantisce una diffusione globale ai documenti.

Internet è un mondo *sterminato*. L'immensa documentazione crea contemporaneamente un alto grado di precarietà, ma anche una fruizione massima. C'è da domandarci allora se questa democratizzazione che crea il web, dove chiunque può mettere di tutto e accedere ad ogni cosa, sia positiva. La democrazia nasconde molte insidie... E gli interrogativi su quanto sia importante il web per la cultura assumono anche una connotazione politica, economica⁴⁹⁶ e sociale (basti pensare che suddette questioni sono state oggetto di eventi politici di grande rilievo come la riunione dei ministri europei avvenuta il 24 settembre 2014 a Torino - che nello specifico ha trattato dei «nuovi modelli di *governance* del patrimonio culturale materiale, immateriale, digitale condivisi fra enti pubblici, privati e società civile» - e il 25 novembre 2014 a Bruxelles, dove il consiglio ha approvato le proprie

⁴⁹⁵ In tema di digitalizzazione /virtualizzazione di biblioteche, mostre e quant'altro ricordo anche i progetti: *Internet Culturale*; la *Biblioteca Digitale Europea* del 2006 (www.theeuropeanlibrary.org); del 2008 *Europeana*, la biblioteca digitale europea divisa in due sezioni: patrimonio culturale e informazioni scientifiche (www.europeana.eu); i programmi europei *Minerva* (*Ministerial Network for Valorising Activities in digitisation* iniziato nel 2002, www.minervaeurope.org) e *Micheal* (*Multicultural Inventory of Cultural Heritage in Europe* è un programma satellite del MINERVA, ed è finalizzato all'esplorazione digitale delle collezioni di musei, archivi e quant'altro, www.michael-culture.org).

⁴⁹⁶ Esistono delle *google tax* e altre forme di pagamento che riguardano l'utilizzo di servizi digitali, quindi si crea un impatto a livello sia politico, che economico.

conclusioni sulla politica europea dell'audiovisivo). Dunque un qualcosa che entra ogni giorno di più nel nostro quotidiano e che assume un valore sempre maggiore, nascondendo però non poche insidie. Per navigare occorre essere prudenti e aver consapevolezza della tipologia di materiali in cui potremmo imbatterci. Non si vuole però certo demonizzare questo strumento così ricco di potenziali. Si pensi, rimanendo in tema di video, a *you tube* e alla miriade di siti riguardanti a vario titolo la danza. Ovviamente occorre avere un alto grado di discernimento e porsi anche tante domande. Con questo accesso ad un così vasto materiale a volte viene il dubbio su quale sia il futuro dell'archivio, se abbia ancora ragione di esistere, oppure allo stesso tempo se proprio il web potrà essere il salvatore di molta parte della cultura, tra cui anche la video danza⁴⁹⁷.

Queste le prospettive per il futuro intanto guardiamo a cosa c'è oggi.

4.5 Alcuni esempi di musei e centri coreografici in Europa

«La danza costituisce un grande archivio di tensioni che hanno attraversato le sorti della storia dell'uomo con momenti di alterna libertà di espressione; proprio a questa parola, tensione, si fa risalire una delle possibili radici etimologiche della parola danza, dal sanscrito *tan*, che significa tendere, allungare»⁴⁹⁸.

La danza dunque è, in altre parole, un archivio di eventi. Questi possono essere intuiti solo se si possiede una profonda coscienza e conoscenza dello sterminato mondo che costituisce una danza e che si manifesta nelle sue molteplici espressioni. Ciò ci permette di comprendere come siano numerosi gli elementi che andrebbero raccolti, spesso caratterizzati da immaterialità, nel complesso processo di conservazione della danza.

⁴⁹⁷ Non a caso questo era proprio il tema di una conferenza tenutasi all'Opificio di Roma Europa il 6 novembre 2014.

⁴⁹⁸ LISI S., *Il linguaggio della danza, la danza del linguaggio*, in MUSCELLI C. (a cura di), *In cerca di danza*, op. cit., p. 122.

Domande su come sia possibile archiviare la danza si sono fatte sempre più insistenti dai primi decenni del '900; si ricorda, come esempio emblematico, la grande impresa degli AID a Parigi (*Archives Internationales de la Danse*)⁴⁹⁹.

Scosse ai processi conservativi della danza si sono avute alla morte di artisti, che “hanno aperto nuovamente la ferita”, come fu per la morte di Rudolf Nureyev e Dominique Bagouet. In riferimento a quest'ultimo ricordo che nel 1997 con i *Carnets Bagouet*⁵⁰⁰ per la prima volta vengono depositati gli archivi di un coreografo nelle mura dell'IMEC (*Institut Mémoires de l'édition Contemporaines*)⁵⁰¹.

Si sono nominati due istituti, entrambi siti in Francia. Ed è proprio la Francia uno dei Paesi più sensibili a questa tematica. Si pensi solo che nel 1991 il consiglio superiore della Danza di Parigi pubblicava un rapporto intitolato “Il patrimonio della

⁴⁹⁹ Per la storia degli AID si veda: VEROLI P. –BAXMANN I.– ROUSIER C. (a cura di), *Les Archives*, op. cit. In generale sulla questione degli archivi dello “spettacolo vivente” si veda l'articolo: GOETSCHEL P., *Archives du “spectacle vivant”, usages et écriture de l'histoire*, in POIRRIER PHILIPPE - LAUVERNIER JULIE (a cura di), *Historiographie & archivistique. Écriture et méthodes de l'histoire à l'aune de la mise en archives, Territoires contemporains, nouvelle série - 2 - mis en ligne le 12 janvier 2011*, URL: http://tristan.uourgogne.fr/UMR5605/publications/historiographie/P_Goetschel.html. Qui vi sono numerosi riferimenti a iniziative e riflessioni in materia di “spettacolo vivente”.

⁵⁰⁰ L'associazione *Carnets Bagouet* si costituisce nel 1993 alla morte del coreografo Dominique Bagouet. Nel 1994 i danzatori - membri di questa associazione si definiscono: «porteurs d'un héritage, forgé dans leur corps même, et désirent continuer à transmettre la forme pédagogique, ainsi qu'à aider le remontage et ainsi la diffusion de ses pièces... ». Si rimanda per la storia dei *Carnets Bagouet* alla pubblicazione LAUNAY I. (a cura di), *Les Carnets Bagouet*, Paris, ed. Les solitaires intempestifs, 2008. Qui ci si interroga sul problema dell'archiviazione della danza e si parla di archivi e anarchivi. Gli anarchivi sarebbero idealmente retrospettivi e prospettivi iscritti in un corpo. Inoltre viene fatto un interessante *excursus* sugli avvenimenti in Francia circa la materia della memoria della danza e come è nato il problema del repertorio Bagouet. Sono infatti scaturiti diversi interrogativi circa il rischio del meccanismo mercantile del repertorio (*ivi*, pp. 22 e ss.).

⁵⁰¹ L'Institut Mémoires de l'Edition Contemporaine detiene dei fondi d'archivio di coreografi ed è stato creato nel 1988 per collazionare, conservare e comunicare i fondi d'archivio e di documentazione riguardante il mondo del libro e dell'edizione. Sito internet: http://www.imecarchives.com/fonds_archives_fiche.php.

danza in Francia”, interrogandosi sulla possibilità di un museo per la danza, e tre anni più tardi il ministero della cultura commissionava al dipartimento degli studi e delle *Prospective* uno studio sulla memoria della danza, pubblicato nel 1998⁵⁰².

È sorta dunque in modo assai spontaneo la necessità di riservare particolare attenzione a questo Paese. Difatti, poiché la finalità ultima della presente ricerca è la creazione – o quantomeno porre le basi - di un museo/centro coreografico della danza in Italia, si vogliono prima sondare, come “campioni”, centri, musei e istituti presenti in Europa per valutarne i pro e i contro.

Si è consapevoli tuttavia che tanti sarebbero potuti essere i casi da analizzare e quindi un censimento analitico e sistematico dei centri europei sulla danza avrebbe costituito un'altra tesi. È stato necessario dunque fare delle scelte che hanno portato ad escludere pur importati centri come il Laban Center di Londra o gli archivi di danza in Germania, costituitisi nella *Unione Tedesca degli archivi di danza* VDT (ricomprensente gli archivi/musei di Lipsia, Colonia, Berlino, Bremen)⁵⁰³.

I criteri dominanti sono stati, oltre quello di riservare particolare attenzione alla Francia per i suddetti motivi, essenzialmente due: porre al centro il danzatore (individuando realtà nate dalla volontà o comunque dal punto di vista di un

⁵⁰² LE MOAL P., *La danse à l'épreuve de la Mémoire*, Paris, DEP, 1998. Per dare un'idea della vivacità del dibattito in materia segnalo anche alcune conferenze: la giornata di studio organizzata da Marianne Filloux-Vigreux, Pascale Goetschel, Joël Huthwohl, Julie Rosemberg intitolata “Archives et spectacle vivant”, BnF, 23 ottobre 2009; il colloquio internazionale interdisciplinare “Quel musée pour le spectacle vivant?”, organizzato da Béatrice Picon-Vallin (laboratoire ARIAS) e Martial Poirson, in collaborazione con Joël Huthwohl (BnF, Arts du Spectacle), il 21 e 22 ottobre 2010 a Parigi (programma su bnf.fr/arias.cnrs.fr/culturesfrance.com).

⁵⁰³ Questa iniziativa costituisce un interessante spunto da seguire, poiché si ha immediatamente la panoramica della situazione in Germania e da un'unica url si accede facilmente ai siti dei vari archivi, i quali, a loro volta, hanno rimandi alle importanti collaborazioni esterne. Anche diversi fra questi archivi sono spesso nati dalla volontà o da donazioni di danzatori. <http://www.tanzarchive.de/>; <http://www.goethe.de/ins/it/lp/kul/mag/the/tanz/it6087441.htm>. Ovviamente si sta parlando di Europa e si esclude quell'infinito mondo oltreoceano che esiste in campo di danza, come, solo atitolo di esempio il Lincoln Center di New York o la New York Public Library (<http://www.nypl.org/locations/lpa/jerome-robbins-dance-division>).

danzatore), e avere esempi per più tipologie di danza (accademiche, popolari, folkloristiche), ogni danza infatti presenta delle prerogative e va approcciata in modo differente.

Il primo criterio dunque giustifica la scelta del Museo del Flamenco, ideato dalla danzatrice e coreografa Cristina Hoyos, e l'attenzione posta sull'archivio Dupuy, alcune parti del quale sono anche alla BNF e al CND.

La scelta di parlare del Museo Dora Stratou ad Atene è stata invece dettata dal fatto che risultava interessante la sua "genesì", ossia l'essere nato dall'esigenza di dimostrare l'identità di un popolo. Inoltre viene definito "teatro vivente" e si fonda su una profonda ricerca iconografica e etnografica dato che tratta di danze "popolari" e anche in questo caso il danzatore è al centro, poiché portatore del patrimonio culturale.

Rimanendo in tema di teatro si è voluto dare uno spazio all'Opéra de Paris Garnier, culla delle danze accademiche, in quanto custode dei documenti riguardanti le danze (ma anche opere, concerti e quant'altro possa prendere vita in un teatro) ivi svolte, ma anche perché questo luogo sarà protagonista in parte degli avvenimenti legati agli AID (*Archives* dove affonda le radici il primo museo della danza, che poi troverà espressione nel museo della danza di Stoccolma).

Sempre in Francia è il CND (Centre National de Danse) a Parigi e con sede distaccata a Lione. Questo ritengo sia il modello più vicino a quanto si vorrebbe costituire in Italia.

Sono esempi dunque estremamente differenti fra loro, si va dal museo, all'archivio, dal teatro al centro coreografico. Proprio questa eterogeneità è stata ritenuta un elemento di estremo interesse, tale da permettere di constatare in quanti modi può essere affrontato il problema, che comunque cambia in base alla tipologia di danza, e di conseguenza cultura, che si vuole tramandare.

Partire pertanto dal danzatore è fondamentale perché significa partire dall'opera d'arte, porla al centro, ma il suo ruolo può essere differente: ideatore, ispiratore, donatore, "(s)oggetto" da musealizzare/valorizzare.

4.5.1 Museo del Baile Flamenco, Siviglia

Analizziamo il Museo del flamenco - ballo riconosciuto nel 2009 Patrimonio Mondiale dell'umanità dall'UNESCO - soprattutto come punto di partenza per iniziare una riflessione sul modo in cui gli spagnoli abbiano agito per tutelare e valorizzare un bene immateriale che ritengono un forte simbolo identitario. È interessante capire cosa si sta facendo e cosa si è fatto attorno a questa danza, quali esigenze spingono i cittadini e i danzatori ad impegnarsi per essa. Quindi fondamentale è tutto il contesto sociale e culturale in cui si sviluppa suddetta attenzione, di cui uno dei frutti è questo museo, ma che vede anche tanti altri luoghi che attestano un ulteriore riconoscimento di questa arte.

Come poc'anzi specificato, ci concentriamo sul museo del *baile flamenco*, situato a Siviglia nel cuore della città, poiché è stato ideato dalla ballerina e coreografa Cristina Hoyos nel 2003⁵⁰⁴.

La realtà di questo progetto museale si incontrò inizialmente con la *Legge del Museo di Andalucía* del 1984 che rifletteva la concezione museale del tempo in cui fu adottata⁵⁰⁵, la quale in sostanza escludeva i beni intangibili dalla musealizzazione.

⁵⁰⁴ La maggior parte delle informazioni inerenti questo paragrafo sono tratte da degli scritti del direttore del museo Kurt Grötsch, gentilmente concessimi: GRÖTSCH K., *Musealizar lo imposible – intangibles*, Museo del Baile Flamenco, Sevilla, in “ARETÉ”, Dicembre 05, n° 21, pp. 65-89; e GRÖTSCH K., *Génesis de un patrimonio – el caso del flamenco*, Museo del Baile Flamenco, Sevilla, (non pubblicato).

⁵⁰⁵ JUNTA DE ANDALUCIA, Legge del 9 gennaio 1984, *de Museos*. L'introduzione di questa legge riconosce come museo: «Un planteamiento ampliamente compartido es el de que hay que superar la idea de museo como simple deposito de materiales y centro de investigación reservado a una minoría. Por el contrario, debe incidirse en entenderlo como un núcleo de proyección cultural y social, con una continua y decisiva función didáctica. En suma, considerarlo como ámbito de múltiples actividades y usos, pero siempre desde la óptica de una aproximación viva a la cultura». / «Un approccio largamente condiviso è che superi l'idea di museo come semplice deposito di materiali e centri di ricerca riservati ad una minoranza. Al contrario, deve intendersi come inciso in un nucleo di proiezione culturale e sociale, con una continua e decisiva funzione didattica.

In questo modo vi era una presa di posizione chiara, evitando la questione culturale, sociale e politicamente compromettente circa la possibilità se i beni immateriali meritassero o no un museo, questione che è stata poi risolta dall'ICOM nell'anno 2004.

La giunta di Andalucía volle uscire da questo dilemma appoggiando l'iniziativa di dichiarare il Flamenco come Patrimonio Orale dell'Umanità prima dell'UNESCO⁵⁰⁶ e, all'inizio del XXI secolo, per recuperare il carattere progressista iniziale della legge del 1984, venne sviluppata una nuova legge. Alla luce di essa nel dicembre 2005 il “Museo del Baile Flamenco -Cristina Hoyos” ottiene il riconoscimento di Museo da parte della Direzione Generale dei Musei della Giunta di Andalucía, cui consegue l'apertura ufficiale nel 2006, anno in cui vi è anche l'introduzione del Flamenco nella Costituzione Andalusia, che permette a questa arte di recuperare così una funzione identitaria e acquisire un nuovo significato politico e sociale.

Questa danza infatti è da sempre stata profondamente legata a tale tipo di questioni, fin dalle sue origini, che si riconducono, attraverso un processo traumatico di formazione del protoflamenco, al 1773⁵⁰⁷. A questo anno si fa risalire una delle tappe nel cammino del riconoscimento del Flamenco come Patrimonio Culturale Immateriale dell'Andalucía e termina formalmente la persecuzione legale e sociale dei Gitani. La costituzione di Cádiz del 1812 riconosce i gitani come cittadini con pieni diritti, così essi possono apparire in pubblico ed esprimersi con le loro tradizioni. Nello stesso tempo, le famiglie ricche andaluse scoprono Il Flamenco e cominciano a pagare gli artisti affinché si esibiscano in feste popolari o private.

Considerarlo, dunque, come ambito di molteplici attività e usi, però sempre in un'ottica di avvicinamento vivo alla cultura» (trad. mia).

⁵⁰⁶ La richiesta di dichiarare il flamenco come Patrimonio Mondiale è stata respinta nel novembre 2005 con la motivazione che il flamenco non fosse un patrimonio minacciato dalla ‘negligenza’ o dalla ‘scomparsa’.

⁵⁰⁷ GRÖTSCH K., *Génesis de un patrimonio – el caso del flamenco*, Museo del Baile Flamenco, Sevilla, p. 4; per la storia del flamenco si veda anche: ASSUMMA M. C. (a cura di), *Dizionario del flamenco*, ed. A. Vallardi, Torino, 2006.

Durante il regime (1939-1975) del Generale Francisco Franco (1892-1975) il flamenco non era ammesso, come espressione culturale con funzioni e significati di identificazione di una cultura regionale, che aveva colori politici opposti a quelli del dittatore. Il Flamenco aveva, durante questo periodo, uno sviluppo marcatamente folklórico, derivato dall'intrattenimento turistico⁵⁰⁸ e si emancipò socialmente in modo definitivo solo a partire dal 1976 con l'inizio della democrazia, dopo la morte del dittatore Franco. Da ciò comprendiamo la complessità di quest'arte che racchiude in sé musica, danza, poesia, letteratura e aggiungerei anche "politica culturale".

Kurt Grötsch, direttore del museo del flamenco, essendo da molto tempo un osservatore del "turismo flamenco" a Sevilla, afferma che non lo sorprende se un gran numero di turisti consumatori del 'prodotto flamenco' possano tornare a casa più confusi che contenti. Con questa consapevolezza, l'apporto del Museo del Baile Flamenco può, secondo lui, essere importante per chiarire concetti insiti in questa danza che ha molte implicazioni storico- culturali e non è facile da comprendere nella sua essenza.

Fondamentale nel museo del flamenco viene considerato lo spazio, di primaria importanza per introdurre lo spettatore nel percorso storico-artistico, per cui è altrettanto necessario creare una sorta di predisposizione d'animo per percepire i contenuti. L'edificio dove è collocato il museo del *baile* flamenco è del XVIII secolo e si articola in quattro grandi aree.

Al piano terra vi è il *patio*, dove la sera vengono organizzati spettacoli con ballerini emergenti e dove sono ubicati il bookshop, il desk informazioni e sale per studiare flamenco⁵⁰⁹, dunque riveste una funzione prettamente comunicativa, di incontro e che permette di entrare a contatto con la vita di quella danza.

⁵⁰⁸ GRÖTSCH K., *Génesis*, op. cit., p. 5.

⁵⁰⁹ Spazi per studiare vi sono anche nel piano interrato e sono importanti perché si dimostra così come il flamenco sia un'arte viva, ma non del tutto spontanea, poiché è il risultato di anni di sforzo. Qui si svolgono anche *talleres* (*workshop*) didattici, esposizioni e altre attività.

Il primo piano ha varie zone di sperimentazione del flamenco nei suoni e nell'immagine e questo è il cuore del museo, dove si possono avvicinare tutte le dimensioni del ballo flamenco.

Il visitatore è introdotto in modo visivo – tramite postazioni audio-video e proiezioni - ai *palos* (ritmi) principali del *baile* flamenco, si immerge nelle sue espressioni più semplici e fondamentali e saprà alla fine distinguere, con maggiori criteri critici, le sue differenti manifestazioni grazie a questa esperienza. Poi c'è il percorso storico dove, tramite pannelli esplicativi e foto, si ripercorrono le evoluzioni di questo ballo dalle origini al suo sviluppo sociale, dai *patios* andalusi fino ai grandi palcoscenici del mondo, alcuni dei quali aperti proprio da Cristina Hoyos. Viene successivamente data importanza ai grandi personaggi del flamenco e, per alcuni di essi, sono esposti anche oggetti e “reliquie” autentiche che ne raccontano la storia.

Alla fine di questo iter il visitatore si trova in uno spazio multimediale, dove si riassumono e si concentrano gli elementi che rappresentano l'arte flamenca: la musica, il movimento, il ballo.

Segue nel chiostro del primo piano un'esposizione di foto in bianco e nero della fotografa Colita, la quale ha ceduto al MBF la sua collezione di *bailaores* e *bailaoras*, che rappresentano la memoria del flamenco degli ultimi quaranta anni, attraverso una visione unica e molto personale.

Il secondo piano presenta uno spazio prettamente espositivo dedicato al ballo flamenco. Essendo infatti questa un'arte viva, ispira artisti di altre discipline come la moda, la pittura, la letteratura, il cinema, e questa zona è una piattaforma di comunicazione di altre espressioni artistiche relazionate con l'arte flamenca.

Proprio in riferimento alla vivacità del flamenco, sono stati scelti mezzi di comunicazione museografici che corrispondono all'immaterialità e la mutevolezza di questa arte. La tecnologia multimediale offre soluzioni che permettono letture e visioni selettive, approcci artistici al servizio delle intenzioni didattiche ed estetiche del museo, per questo il Museo solo in parte ricorre a materiale visivo già esistente, prediligendo una autonoma produzione del materiale necessario.

Un Patrimonio Culturale Immateriale come il Flamenco infatti, nonostante risulti essere una tradizione che si nutre di radici millenarie, continua a rimanere vivo, ricreandosi costantemente. Tramandato dapprima principalmente per via orale, grazie ai video e altre forme di registrazione, il flamenco si arricchisce e si diffonde sempre più moltiplicando i contatti con altre espressioni culturali e affinando la professionalità dei suoi artisti.

Questa vivacità però potrebbe costituire un rischio, se non correttamente gestita. Non a caso in Andalusia il Flamenco come PCI è protetto dalle minacce della globalizzazione e delle politiche omogeneizzanti, da una politica preservatrice, che dispone di mezzi e si sforza affinché si abbia una maggiore valorizzazione, risvegliando interesse nelle nuove generazioni, data l'enorme elasticità culturale.

Numerosi sono gli studi volti a preservare, documentando, e ricercare le origini di questa espressione culturale che è il Flamenco, come la PIE. FMC (Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos)⁵¹⁰, la cattedra di flamencologia in diverse Università spagnole ecc. Dunque si comprende come, per dar voce ad una danza viva e in evoluzione, non basti il museo, che può “conservare” solo alcuni elementi, ma serve una rete di altri enti che mantengano viva la ricerca.

⁵¹⁰Una delle ultime iniziative si è svolta a Sevilla (19 - 21 novembre 2013) http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=849

4.5.2 Museo Dora Stratou, Atene

Il museo Dora Stratou ad Atene prende il nome dalla sua fondatrice, la quale, in apertura del suo libro *Danze popolari. Un vivente legame con il passato*⁵¹¹, spiega come sia nata l'esigenza di riscoprire e far conoscere le danze popolari della Grecia.

La questione scaturì dopo la seconda guerra mondiale a seguito della frequente domanda che le ponevano gli stranieri, quando asserivano che ormai i Greci non avevano più nulla a che fare con gli "Antichi Greci" e si chiedevano chi fossero ormai gli abitanti di questo Paese. Nacque così il bisogno di dare una risposta a tale quesito e, vagliando le varie ipotesi, Dora Stratou giunse alla conclusione che il mezzo più efficace per dimostrare i segni di continuità con il loro passato fossero le danze e le canzoni popolari.

Le prime difficoltà che incontrò tuttavia erano che in quei paesi dove si ballavano e vivevano certe tradizioni, aveva fatto una irruzione pesante l'europeizzazione e non solo. Nonostante tutti i problemi, decise di presentare le danze popolari greche sotto forma di rappresentazione teatrale il 9 gennaio 1953 e 10 anni più tardi scrisse un libro per essere di monito ai giovani. «Nelle nostre danze popolari, nella loro espressione, nel loro movimento e ritmo, troviamo il filo che le collega con i testi antichi, con la gamma di musiche antiche, la pittura di anfore antiche, le iscrizioni murali bizantine, le musiche bizantine...»⁵¹².

Nel testo del 1967 descrive le danze in Grecia, gli strumenti musicali e la musica, ma soprattutto lascia una sorta di eredità affinché il lavoro da lei iniziato sia continuato, compresa la ricerca di tracce nelle varie tipologie di documenti che la danza può avere quali: vestiti, pitture, anfore ecc...

Questo messaggio è stato raccolto, poiché il museo Dora Stratou, inaugurato nel 1953, è ancora attivo, così come la ricerca e la trasmissione delle danze popolari⁵¹³.

⁵¹¹ STRATOUD., *Danze popolari. Un vivente legame col passato*, Atene, Angelos klissiounis, 1967.

⁵¹² *Ibidem*, p. 16.

⁵¹³ Cfr.

sito:

http://www.grdance.org/en/index.php?option=com_content&view=article&id=59&Itemid=108

Dal 1987 il museo è sotto la direzione di Alkis Raftis, anche presidente del CID (Consiglio Internazionale della Danza), cui si rimanda nell'intervista fatta proprio in occasione del 32° congresso mondiale CID a San Marino⁵¹⁴.

Sia da quanto detto da Alkis Raftis, sia da come è strutturato il museo Dora Stratou, si comprende che la *mission* di questa istituzione è la ricerca e la diffusione della tradizione.

Le particolarità che riguardano questo museo sono numerose, al punto di essere presentato come una istituzione unica al mondo nel suo genere.

La caratteristica principale è che questo museo è un “teatro vivente” che vede la presenza di una compagnia di danzatori (25 uomini e 25 donne, provenienti anche da regioni che presentano stili di danza particolari, come Creta e il Ponto e, in speciali occasioni, ospita danzatori di altre zone⁵¹⁵). La compagnia è impegnata quotidianamente in rappresentazioni, dalla fine di Maggio alla fine di Settembre⁵¹⁶, in rappresentazioni che avvengono in un teatro giardino di 800 posti ubicato sulla collina Fillopappou, davanti all'Acropoli, all'interno di una pineta.

Questo teatro – arricchito da una scena fissa opera del pittore greco Spiros Vassiliou – ha una grandezza tale da permettere l'esecuzione delle danze in circolo, non dimentichiamo infatti che queste sono danze che vengono generalmente eseguite in occasione di feste nelle piazze dei villaggi. Per le prove della

⁵¹⁴ Cfr. alle pp. 337 e ss. l'intervista ad Alkis Raftis realizzata durante il 32° congresso mondiale sulla ricerca in danza, organizzato dal CID - che è la più alta organizzazione dell'Unesco per tutti i tipi di danza www.cid-unesco.org- e in collaborazione con l'UFI (Unione Folclorica italiana), a San Marino, 27 giugno-1 luglio 2012, presso il Centro Congressi Kursaal.

⁵¹⁵ Ogni anno sono circa 10 i danzatori che terminano il loro periodo di permanenza nella compagnia, per il quale non c'è un tempo specifico di durata, poiché molto dipende anche dalla bravura ed esperienza dei danzatori, e sono centinaia le domande di adesione che giungono da tutta la Grecia e che vengono selezionate al fine di reintegrare la compagnia con nuovi danzatori. I componenti della compagnia ricevono solo dei rimborsi spese e in molti casi svolgono altre attività professionali.

⁵¹⁶ Il periodo invernale è dedicato alle tournée in Grecia e all'estero (sino ad ora sono state effettuate circa 6.000 rappresentazioni in 22 paesi, seguite da circa 3.000.000 di spettatori).

compagnia, ma anche per le lezioni, che sono parte integrante di questo progetto, è stata adibita una sala apposita accanto al teatro.

Lo spettacolo è frutto di una profonda ricerca filologica (che posso testimoniare tocca tutti i settori disciplinari possibili), infatti la compagnia è continuamente impegnata in attività di formazione e ricerca, e ciò fa di questo centro un vero e proprio "museo vivente" delle danze greche.

Il programma varia ogni due settimane in modo da permettere la presentazione di regioni e stili di danza diversi. Vi è infatti un repertorio di 300 danze, le quali, pur presentando passi relativamente semplici, hanno stili di esecuzione diversi, che variano molto da una località ad un'altra e che sono molto difficili da riprodurre nelle loro sfumature più sottili, che però spesso sono cariche di significati. Nella loro semplicità dunque queste danze necessitano di anni di studio proprio per questi aspetti stilistici. Occorre pertanto molta pratica con bravi ballerini, ma aggiungerei anche bravi musicisti in quanto è fondamentale usare correttamente le varie musiche della tradizione nel giusto modo.

Un ruolo fondamentale nella formazione del repertorio lo svolge il leader del gruppo di danza che – come ribadito anche da Alkis Raftis nell'intervista - non è né il coreografo, né il Maestro, ma potremmo piuttosto definirlo il “responsabile del sapere” che ha acquisito, il quale trasmette ciò che ha appreso dello stile che si approccia agli altri danzatori e agli stessi musicisti⁵¹⁷. Tutto il repertorio delle danze del teatro Dora Stratou si fonda e si forma pertanto attraverso uno stretto contatto e condivisione con altre compagnie, provenienti da vari villaggi del Paese (circa 80), le quali vengono invitate proprio in occasione di spettacoli e *stages* che hanno questa finalità formativa. In questo modo si rispetta anche la modalità di apprendimento delle danze popolari poichè avviene esattamente come si verifica nell'ambito popolare: semplicemente ballando accanto ai danzatori più anziani e imitandone i passi.

Tutte queste esperienze sono poi oggetto di registrazione video così da creare un documento prezioso (che confluirà nell'archivio del teatro) cui si potrà sempre

⁵¹⁷ Il gruppo di musicisti è formato da 15 strumentisti e 2 cantanti.

accedere per verificare la corretta esecuzione e mantenimento dello stile nella riproposizione delle danze tradizionali. Si deve infatti ricordare che tanti sono i villaggi cui si attinge, tanti sono gli stili caratterizzati da una propria musica, esecuzione, costume ecc.

La questione dei costumi rappresenta un'altra nota originale, infatti sono utilizzati quelli della collezione museale, composta da più di 2000 abiti rari da esposizione, che derivano dalla ricerca e dalla raccolta che per 30 anni ha fatto Dora Stratou, cui si aggiungono altri oggetti dell'arte tradizionale, come gioielli e accessori (calzature, maschere, spade, fazzoletti, campanelli, ecc...) anch'essi indossati durante le rappresentazioni e che quindi costituiscono il guardaroba del teatro. Come si può intuire, ciò è una nota di originalità poiché, mentre generalmente i costumi che fanno parte di una collezione museale rimangono in esposizione, «questi si indossano, vivono sulla scena ed esigono pertanto adeguata protezione e manutenzione»⁵¹⁸. Per questo motivo è stato istituito del personale specializzato che innanzitutto aiuta i danzatori a vestirsi in maniera corretta (si tratta spesso di capi pesanti e ricchi poiché presentano decorazioni a volte costituite da ricami in fili d'oro e altri materiali preziosi), ma si prende cura dei costumi anche dal punto di vista conservativo.

Questo è uno dei campi in cui il mondo delle danze popolari si interseca con altri aspetti delle tradizioni che potremmo raggruppare sotto l'etichetta di patrimonio culturale immateriale. Mi riferisco alle attività di artigianato - che in alcuni casi sono scomparse, insieme agli stessi materiali necessari per svolgere il lavoro – finalizzate al confezionamento di questi costumi, che naturalmente con il tempo e l'utilizzo si usurano. Ecco allora che il museo stesso organizza lezioni di ricamo tradizionale, ma vi sono numerose altre attività. Esistono infatti corsi di musico-cinetica che adottano il metodo Orff, oppure la scuola di ballo con lezioni di vario livello (per principianti, avanzati o ragazzi), stage e conferenze per ballerini professionisti. Sono previsti poi una serie di programmi per le scuole elementari, progetti di ricerca e studio sulla danza, nell'ambito dei quali si

⁵¹⁸ www.grdance.org

organizzano annualmente anche congressi e festival (come quelli di Anapali ed Emmelia).

Oltre a queste attività il Dora Stratou ha un importante archivio, sito nell'antico quartiere Plaka di Atene in un edificio di stile neoclassico. Qui sono ubicati: uffici (tra cui il Dipartimento di Atene del CID UNESCO), una sala per conferenze, una mostra permanente e il laboratorio per la manutenzione dei costumi.

I materiali raccolti in questo archivio risultano di grande importanza e ricchezza e comprendono in particolare la documentazione filmata realizzata sia, come poc'anzi detto, con i gruppi che hanno tenuto corsi o spettacoli per il Teatro, ma anche effettuata nei villaggi durante feste popolari. A ciò si affianca una vasta biblioteca sulla danza popolare e sulle tematiche ad essa connesse e l'archivio sonoro, che raccoglie invece soprattutto registrazioni, fatte in studio con musicisti tradizionali, molte delle quali sono state pubblicate nella raccolta di 45 LP dedicata ai canti e alle musiche per danza delle varie regioni della Grecia⁵¹⁹.

Importante in questo processo di ricerca e conservazione della danza greca è sicuramente il portale internet Pandect: www.dance-pandect.gr. The *Greek Dance Pandect* è una banca dati contenente documenti digitalizzati e informazioni concernenti la danza Greca e si trova nel server del Dora Stratou Theatre ad Atene. Il progetto digitale, finanziato dall'Unione Europea nell'ambito del programma "Information Society, measure 1.3", comprende l'acquisizione di hardware computer, lo sviluppo di software, la digitalizzazione, la documentazione e la creazione di un portale⁵²⁰.

Notiamo dunque come in questo caso la ricerca e il lavoro sul territorio, siano perni fondamentali. L'aggettivo principe è "vivente" e più che mai sono qui applicabili le parole di Carpitella quando sostiene che conservare è innanzitutto documentare/ricercare.

⁵¹⁹ Per la lista delle pubblicazioni si veda:
http://www.grdance.org/en/index.php?option=com_content&view=article&id=88&Itemid=48.

⁵²⁰ http://www.dance-pandect.gr/pds_portal_en/index.php

4.5.3 Opéra de Paris

Nell'*excursus* degli esempi finora trattati, non può mancare la storia di un grande teatro, spazio dove la danza ha trovato la sua massima espressione⁵²¹. Infatti come il danzatore è lo scrigno della danza, il teatro è stato il luogo, per molto tempo, che custodiva questo scrigno e con esso i suoi "accessori".

L'Opéra de Paris è stata inoltre teatro, nel senso più ampio del termine, di avvenimenti significativi in materia di archiviazione e conservazione di danza.

All'origine vi è l'Accademia Reale di musica, fondata il 28 giugno 1669, la quale ebbe molti cambiamenti di sede che portarono ad una dispersione del patrimonio ivi contenuto, fin quando non venne ufficialmente ideato lo spazio per una biblioteca archivio all'interno dell'ambizioso progetto di Charles Garnier⁵²². Ed è proprio su questa biblioteca archivio che voglio porre l'attenzione. Prevista da Garnier stesso già nel 1861 nel progetto della costruzione del palazzo Garnier (per la precisione nel *pavillon* al di sotto della rotonda du Glacier), la biblioteca - archivio di danza non riesce a vedere la luce prima del 1877. Infatti gli avvenimenti politici

⁵²¹ Le informazioni sulla storia dell'Opéra de Paris che seguono sono tratte da: VIDAL P., *La bibliothèque-musée de l'Opéra et la conception du répertoire*, in « Revue de la Bibliothèque nationale de France », n. 5, 2000, pp. 60-63; AUCLAIR M., *Charles Garnier et la bibliothèque-musée de l'Opéra*, in GIRVEAU B., (a cura di), *Charles Garnier. Un architecte pour un empire*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2010, pp. 120-131.

⁵²² Nel 1661 Luigi XIV istituisce l'Accademia Reale di Danza, la cui missione è quella di educare gli artisti e codificare l'arte della coreografia; in risposta a questa Jean – Baptiste Colbert fonda nel 1669 l' *Académie Royale de Musique*. Sotto la tutela reale, questa istituzione mette insieme una compagnia di cantanti, la prima orchestra professionale in Francia e il corpo di ballo dell'Accademia Reale di danza. Nota anche con i nomi di *Académie d'opéra* o *Opéra*, la sua missione è quella di promuovere l'opera francese a Parigi e nelle città più importanti del regno. I due secoli seguenti la sua creazione, vedono l'Opéra cambiare sede svariate volte: occupa infatti le Sale della Bouteille (1670-1672), il Campo da Tennis (1672-1673), il Palais-Royal (1673-1763), la Sala delle Macchine (1764-1770), la seconda sala del Palais-Royal (1770-1781), Menus-Plaisirs (1781), la sala della Porte Saint-Martin (1781-1794), la sala di Rue de Richelieu (1794-1820), il Théâtre Louvois (1820), le sale Favart (1820-1821) e quindi Le Peletier (1821-1873), fino alla trasformazione, con la Rivoluzione francese, nel Teatro delle arti, oggi chiamato *Opéra national de Paris*, cfr. *ibidem*.

del 1870 portarono ad una interruzione della costruzione dell'ala dell'edificio destinata ad essa e soltanto più tardi con Charles Nutter si otterrà l'installazione della biblioteca nei locali precedentemente destinati ai ricevimenti imperiali, dove fu possibile anche esporre bozzetti e creazioni.

Il 15 ottobre 1881, il museo è aperto al pubblico e le sale di lettura aprono le loro porte il 1 marzo 1882 nel salone nella rotonda. Da allora, fino al 1935, quando la BMO è inglobata alla Bibliothèque Nationale (oggi BNF, Bibliothèque Nationale de France) e al dipartimento della musica, dopo la creazione di quest'ultimo nel 1942, l'Opéra è protagonista di un altro grande evento riguardante la danza: l'utopica impresa degli *Archives internationales de la Danse* (AID)⁵²³.

Non mi soffermo molto sulla storia degli AID che, tra l'altro, come afferma Inge Baxmann, è strettamente legata alle avanguardie artistiche⁵²⁴. Mi limito a dire che questo progetto mastodontico, avviato da Rolf de Maré nel 1932, si articolava

⁵²³ La storia degli AID è già stata ampiamente trattata da altri studiosi, per cui rimando ad una importante bibliografia in merito: *Archives of the Dance: The Dance Museum, Stockholm*, in "Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research", Vol. 4, No. 2, 1986; <http://www.dansmuseet.se/sv/samlingarna/>; si veda anche ANDUS L'HOTELLIER S., *Danseur et chorégraphe au début des années 1930: retour sur une enquête des archives internationales de la danse*, in LAUNAY I. - PAGES S. (a cura di), *Mémoires et histoire en danse*, Mobiles 2 (Arts8), Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 297-314; VEROLI P. -BAXMANN I.- ROUSIER C. (a cura di), *Les Archives*, op. cit. Inoltre molte delle fonti per la ricostruzione della storia degli AID e del museo-biblioteca dell'Opéra si trovano qui conservati; sulla sovrapposizione della storia di queste due istituzioni si veda: AUCLAIR M., *Le fonds des AID à la bibliothèque-musée de l'Opéra: histoire d'une collection*, in VEROLI P. -BAXMANN I.- ROUSIER C. (a cura di), *Les Archives*, op. cit., pp. 168-191.

⁵²⁴ Numerose le collaborazioni di artisti ai Ballets Suédois nella ricerca di una nuova estetica del movimento e nella spiccata attrazione all'arte primitiva. Proprio in occasione di questi nuovi interessi si sviluppa una "memoria della danza". La conoscenza di musiche e movimenti extra europei costituirà una motivazione essenziale per lo sviluppo di nuovi concetti museali. BAXMANN I., *Le corps, lieu de mémoire*, in VEROLI P. -BAXMANN I.- ROUSIER C. (a cura di), *Les Archives*, op. cit., pp. 56 e ss.

essenzialmente in due punti: la rivista⁵²⁵, in omaggio ai Ballets Suédois, ma che subirà un arresto già nel 1935, e l'associazione, che aveva sede a Parigi in Rue Vital, in un palazzo fatto costruire appositamente da Rolf de Maré, costituita da un museo, una biblioteca, una fototeca, una sala conferenze e due sale d'esposizioni temporanee.

Questo istituì il primo museo della danza in Europa ed attirò visitatori da ogni parte del mondo, che venivano anche per studiare i volumi presenti nell'annessa biblioteca.

L'attività dell'associazione AID proseguirà fino al 1951, quando il fondatore de Maré, sia perché gli *Archives* divennero troppo impegnativi per essere gestiti da un privato, sia per un conflitto apertosi con il conservatore degli archivi Pierre Tugal, deciderà di voltare pagina e di cedere le importanti collezioni alla Bibliothèque-musée de l'Opéra⁵²⁶.

Il fondo constava di circa 6.000 libri, incisioni ed altre memorie, tutte riguardanti il mondo della danza occidentale. Ma il museo decise di non accettare due elementi della collezione donata da de Maré: prima di tutto il materiale riguardante i *Ballets Suédois* ed in secondo luogo quello riguardante le spedizioni e le esplorazioni in Indonesia fatte da de Maré nel 1936. Pertanto, la collezione dei *Ballets Suédois* di Parigi e quella relativa alle danze non europee, vennero trasferite da de Maré al Museo della danza di Stoccolma, che egli stesso aprì nel 1953 al piano terra dell'Opera reale svedese (cui, tra l'altro, lasciò ogni suo bene, cosa che consentì al *Museo della danza* di ampliare le sue collezioni).

⁵²⁵ La rivista aveva come obiettivo quello di centralizzare i documenti sulle coreografie nei diversi Paesi e nelle diverse epoche, riservando uno spazio preponderante all'attualità degli spettacoli e dei concorsi.

⁵²⁶ Per la storia di questa collezione si veda AUCLAIR M., *Le fonds des AID*, op. cit., pp. 168-191. Per quanto riguarda la storia dell'Opéra Garnier, anche a livello architettonico, si veda il catalogo fatto in occasione del XXXIX premio Positano Léonide Massine per l'arte della danza: NISSIRIO C. (a cura di), *L'Opéra de Paris et la Danse. 150 anni di storia, dai progetti ad oggi*, Positano 28 agosto – 7 settembre 2010, tipografia Ceccarelli, Grotte di Castro, 2009.

Nel frattempo, negli anni Cinquanta vengono fatti dei lavori alla biblioteca dell'Opéra e nel 1958 Rolf de Maré visita questi spazi soddisfatto dell'avanzamento dei lavori ed esprime il desiderio di veder inaugurato il museo della danza il 28 aprile del 1959 per la venuta a Parigi del balletto di Stoccolma. Tuttavia i lavori subiranno vari ritardi e variazioni specie dopo la morte di Louis-Marie Michon, fino alla perdita dell'idea di una sezione speciale per la biblioteca museo di danza dell'Opéra, e a partire dal luglio del 1963 le collezioni iconografiche provenienti dagli AID furono riversate nel fondo generale della biblioteca dell'Opéra⁵²⁷.

Attualmente dunque la biblioteca museo dell'Opéra conserva dei documenti di diversa natura: documenti musicali, iconografici (bozzetti, disegni, fotografie, etc.), manoscritti letterari, documenti artistici e amministrativi, locandine, programmi, dossiers di stampa e archivi, ed è possibile consultare collezioni sui seguenti temi: *Danse, Ballet, Cirque, Mime, Musique, Opéra*.

Il fondo del museo è distinto da quello della biblioteca e conta circa 2000 pezzi: tele dipinte, sculture, disegni e oggetti legati all'arte lirica e alla danza o riguardanti i grandi protagonisti de l'Opéra de Paris, quali possono essere i creatori o gli interpreti⁵²⁸.

Le collezioni continuano a crescere ancora oggi grazie alle donazioni, ma anche ad una politica d'acquisizione. Di estremo interesse e da prendere come esempio, l'elenco degli archivi e centri riguardanti la danza sul sito della BNF: http://signets.bnf.fr/html/categories/c_792danse_gene.html

Notiamo pertanto due realtà che collaborano, BNF e Opéra, e che in parte hanno raccolto quella grandiosa eredità degli *Archives Internationales de la Danse* che si ritiene una impresa da prendere in considerazione sotto numerosi punti di vista. Ovviamente, come nel caso di tutti i teatri, si ha una limitazione, come genere

⁵²⁷ *Ibidem*, p. 184.

⁵²⁸ Per informazioni più dettagliate sui fondi dell'Opéra alla BNF si veda: http://www.bnf.fr/pages/collections/coll_bmo.htm; per vedere una parte della sua collezione: <http://gallica.bnf.fr/anthologie/page.asp?T2-2-10-BMO.htm>; per informazioni pratiche: http://www.bnf.fr/pages/connaitr/opera_sal.htm

di danza, al balletto che permette una più semplice conservazione grazie alle codificazioni cui è soggetto.

4.5.4 CND (Centre National de Danse) Parigi

Situato a Parigi, nella zona di Pantin, il *Centre National de la Danse* (CND) nacque dall'esigenza di dare una risposta alla problematica della patrimonializzazione della danza, che non si riteneva possibile attraverso l'istituzione di un museo, come quelli già esistenti di Stoccolma o New York⁵²⁹.

Gli antecedenti storici possono essere brevemente riassunti nei seguenti passaggi: negli anni '80, sotto il governo Mitterrand, dopo la notevole esperienza accumulata dagli anni '60, la danza comincia a essere presa in considerazione nell'educazione e una politica di Stato specifica permette il corretto sviluppo della sua diffusione secondo le varie esigenze. Nascono così numerose scuole di musica e danza, conservatori e accademie legate al Ministero della Cultura⁵³⁰.

Alla fine degli anni '80 - dopo la fondazione del Consiglio Superiore della Danza - il ministero della cultura e della comunicazione, a seguito di una indagine intrapresa su queste istituzioni nate da poco, rileva come in esse mancasse un approfondimento sul tema della creazione artistica, eccezion fatta per il conservatorio nazionale. Occorreva dunque raggiungere un equilibrio tra creazione, formazione e informazione, sia per i danzatori, che per il pubblico. Da qui nasce l'idea dell'istituzione di un ente che tenesse conto di tutto ciò.

⁵²⁹ Fonti principali sono: www.cnd.fr e l'articolo di Wikipédia in francese *Centre national de la danse* (http://fr.wikipedia.org/wiki/Centre_national_de_la_danse).

⁵³⁰ ISSA M., *Le Centre National de Danse : une sédimentation des expériences, du passé simple ai futur composé*, (diretto da Brigitte Remer) DESS Relation Interculturelle, Université Paris III Sorbonne Nouvelle FCP3, Juillet 2001, p. 8. Questo studio si propone la finalità di prendere il CND come modello per creare qualcosa di simile in Venezuela.

Altra scossa fondamentale per l'istituzione di un centro finalizzato alla conservazione della memoria della danza si ha nel 1992, quando muore il grande coreografo francese Dominique Bagouet e, dopo poco, Rudolf Nureyev.

Nel 1992 quindi, il CND vede le sue prime origini, anche se i contorni della sua evoluzione non sono ben definiti. Inizialmente si doveva chiamare *La maison du danseur*, poi dal 1996 comincia a delinearsi meglio il progetto, presentato nel febbraio 1997 (anno in cui acquisisce lo statuto di ente pubblico) e attuato nel 1998, con il nome di CND.

Gli obiettivi sono la creazione, diffusione e registrazione della danza al fine di conservare il patrimonio coreografico francese, estremamente ricco.

In questo organismo si raggruppano due associazioni: il Teatro Contemporaneo della danza, che lavora sulla creazione e la diffusione della danza, e l'Istituto Pedagogico e di ricerca Coreografica, che ha come scopo la formazione continua. A queste due associazioni furono poi aggiunti altri due dipartimenti: il Dipartimento della cultura coreografica e il Dipartimento dei mestieri⁵³¹.

Il Centro, nonostante dipenda dal Ministero della Cultura e dalla Comunicazione francese, è dotato di una totale autonomia giuridica e finanziaria⁵³², in modo tale da poter sviluppare al meglio i propri obiettivi, rivolti alla danza sotto tutti i suoi aspetti (dalla promozione degli spettacoli e delle coreografie, alla diffusione della cultura coreografica, nonché alla creazione artistica e alla pedagogia)⁵³³.

⁵³¹ *Ivi*, p. 10.

⁵³² SEVERIN E., *Le patrimonialisation des oeuvres choreographiques contemporaines*, dir. V. DUBOIS, DESS "Développement culturel, et direction de projets", Université Lumière II/ ARSEC, Année 1999/2000, pp. 64 e ss.; *ivi* si trovano anche informazioni circa l'amministrazione, il regime finanziario, ecc.

⁵³³ SEVERIN E., *Le patrimonialisation*, op. cit., p. 70; in riferimento alle funzioni odierne del CND la studiosa sottolinea come si sia un po' distaccato dal progetto iniziale, lasciando pertanto più spazio alla creazione piuttosto che alla conservazione. In generale le "missioni" principali del centro sono: la formazione e servizi professionali, la protezione del patrimonio culturale e la creazione artistica. Queste sono assegnate a quattro dipartimenti: risorse professionali, formazione e istruzione, cultura coreografica e ricerca, creazione e distribuzione (<http://www.modul-dance.eu/portfolio/cnd>).

Questa istituzione è relativamente differente dai Centri coreografici nazionali, luoghi di creazione pura, è infatti da rapportare più ad un conservatorio (per i suoi corsi, diplomi e servizi di documentazione) nel senso pedagogico del termine. Le formazioni dispensate sono infatti varie, si va dai corsi di laurea, come il diploma di Stato di professore di danza o la formazione di artisti coreografici, ai laboratori di formazione e *ateliers* pratici per amatori.

Oltre alla pratica si nota una profonda attenzione per la ricerca ed una apertura verso l'esterno in tutti i campi. Degni di nota sono infatti gli “spazi collaborativi” divisi in corsi per: dottorandi, notatori, esperti in repertorio, educazione alla cultura coreografica.

Per ciò che concerne i dottorandi, il CND incoraggia e sostiene dei lavori di ricerca suscettibili d'essere diffusi ad un più largo pubblico, attraverso delle pubblicazioni, delle esposizioni o delle manifestazioni tematiche. Queste produzioni tematiche di saperi arricchiscono a loro volta i fondi documentari, le acquisizioni scientifiche e le conoscenze riguardanti questi ambiti. Sono poi previsti dal 2007 degli *Ateliers de doctorants*, giornate di incontri e di dibattiti che sono dedicate ai dottorandi in danza. Uno spazio di scambio interattivo sul sito Internet del CND prolunga e arricchisce il dibattito iniziato da questi ateliers. Sono esposte liberamente idee e metodi di lavoro, informazioni inerenti la ricerca sulla danza francese e internazionale, problematiche riscontrate da ciascuno nella propria tesi (è prevista anche un'apposita rubrica per condividere i differenti lavori proponendo così anche interdisciplinarietà, <http://isis.cnd.fr/>).

Per quanto riguarda i notatori è previsto uno spazio *on line* che mette in evidenza il lavoro di coloro che hanno progetti implicanti la notazione. Inoltre numerose altre attività sono state messe in atto negli ultimi anni dal CND in relazione alla notazione del movimento (pubblicazioni, esposizioni, progetti pedagogici, incontri professionali, acquisizioni di fondi per la mediateca). È possibile anche accedere ai contatti di notatori professionisti. Ciò è indirizzato ai professionisti della danza, ma anche agli amatori e alle compagnie che desiderano rimontare dei pezzi di repertorio.

Vi è poi un programma volto alla sensibilizzazione e diffusione della cultura coreografica tramite progetti – anche esterni - che sono aperti all’educazione artistica e culturale per un pubblico vasto ed eterogeneo, particolarmente mirati alla comunicazione.

Numerose sono anche le strategie per sostenere le creazioni e la loro diffusione; vi sono infatti politiche rivolte all’incontro tra pubblico e professionisti di tutti i settori estetico-artistici e stanziamenti di aiuti volti alla ricerca (ad es. "Aide à la recherche et au patrimoine en danse» e «Danse en amateur et répertoire"). Queste sovvenzioni si sono mostrate formidabilmente incitative, come si è potuto evincere dalle due giornate nel maggio 2011 sulla scena de l’*Espal du Mans* con tutti i gruppi amatoriali selezionati nel giugno 2010⁵³⁴.

Il Centro nazionale di danza (CND) ha inoltre importanti collaborazioni con diversi partner tra cui il Teatro Nazionale di Chaillot (TNC), con il quale, nella stagione 2011 ha condiviso ad esempio la tematica di “*savant/studio?*” e di “*populaire/popolare*”. Frutto di questa collaborazione è stata un’esposizione sulla storia del Ballo, *Scènes de bal, bals en scène*, che si è tenuta a Pantin dal 9 febbraio al 30 aprile 2011, poi al Trocadéro dal 5 maggio al 10 giugno. Questo progetto è stato in seguito declinato durante tutto l’anno 2011 sotto forma di spettacoli, di balli partecipativi, di proiezioni, di conferenze e di percorsi d’educazione artistica e culturale⁵³⁵.

Questo è l’esempio solo di una delle tante iniziative che fanno capo al CND e ai suoi partner. Gli ambiti in cui questo centro è impegnato sono numerosi, in modo tale da fornire un ampio ventaglio di opportunità in tema di diffusione della cultura della danza. A tal proposito, per rendere le programmazioni più visibili e per coinvolgere soprattutto i giovani, sono state anche adottate “strategie economiche”, creando specifiche forme di abbonamenti, volti in particolar modo alle famiglie, ma anche formule di locazione degli spazi, nonché lo sviluppo di iniziative finalizzate

⁵³⁴ Per ciò che riguarda più nel dettaglio l’amministrazione e la suddivisione dei budget si rimanda a delle ricerche fatte in materia: ISSA M., *Le Centre National de Danse*, op. cit., pp. 13 e ss.

⁵³⁵ http://mutualise.artishoc.com/cnd/media/5/dp_le_bal_expo1.pdf

ad ampliare la diffusione territoriale come ad esempio il programma «le CND à la rencontre des régions» - pienamente attuato in cinque regioni - che ha il doppio obiettivo di condividere una riflessione su specifiche tematiche di sviluppo coreografico e di scambi sulle aree di lavoro del *Centre National*, capace di fare eco alle specificità territoriali.

Da ricordare che il CND ha anche una sede distaccata a Rhône-Alpes a Lyon.

L'edificio parigino dove è ubicato il CND fu concepito inizialmente nel 1965 dall'architetto Jacques Kalisz, su richiesta di Jean Lolive allora sindaco di Pantin, per ospitare il centro amministrativo di quel quartiere, poi nel 1997 venne messo a disposizione dello Stato per ospitare il CND.

Con la sua struttura e la sua facciata in cemento nudo e il gioco tra i volumi massicci e le aperture strette, è uno dei migliori esempi dell'architettura detta «brutalista». Due architetti, Antoinette Robain e Claire Guieysse, hanno proceduto alla ristrutturazione per riconvertire l'edificio alle esigenze del CND e per questo lavoro sono stati insigniti del premio «l'Équerre d'argent» nell'ottobre 2004, anno dell'inaugurazione⁵³⁶. Anche degli artisti plastici sono stati coinvolti per i seguenti interventi: la realizzazione di elementi di mobilio, attribuiti a Michelangelo Pistoletto, la segnaletica interna ed esterna, attribuite al grafico Pierre di Sciullo, e l'elaborazione della linea di mobilità, attribuita a Hélène Diebold.

L'edificio è composto di 4 piani: all'entrata principale c'è l'accoglienza per il pubblico, un bar-caffè, la mediateca, la biglietteria ed una sala polivalente.

In questa struttura sono presenti: due palcoscenici al 3° e 4° piano; 11 sale di danza (5 delle quali al primo piano) di cui 3 aperte al pubblico per spettacoli o performances, una sala proiezioni, delle collezioni e tutto un corpus di corsi di formazione, risorse e servizi per i professionisti e le compagnie.

⁵³⁶ Per maggiori info sull'inaugurazione, l'architettura, ecc. si veda: CENTRE NATIONAL DE DANSE, Inauguration du Centre National de la Danse à Pantin. Les 18-19 juin 2004, à partir de 17h30, Parigi 2004 (M. Sala direttore generale).

La diffusione della cultura coreografica è assicurata da una biblioteca molto fornita e una mediateca unicamente dedicata alla danza e accessibile al grande pubblico. Nello specifico la biblioteca ha una collezione principale la quale fornisce al lettore una documentazione internazionale e aggiornata circa la storia, l'estetica, il contesto e la pedagogia della danza e alcune discipline affini (le altre arti, la medicina, le pratiche del corpo, la politica culturale, ecc...); 28.000 libri, 1500 titoli di periodici, 1000 dischi e spartiti musicali. A ciò si aggiungano 5000 video visionabili immediatamente sul posto, più di 800 ore di registrazioni delle attività del CND.

La Mediateca del CND⁵³⁷, oltre ad essere polo Associato della *Bibliothèque nationale de France* per la danza e avere un partenariato con il *Centre national du costume de scène et de la scénographie de Moulins-sur-Allier*, fa anche parte di importanti reti internazionali di specialità: *Société internationale des bibliothèques et musées des arts du spectacle* (SIBMAS) e *European network of information centres for the performing arts* (ENICPA). Essa propone in loco un servizio di prestito gratuito di una selezione di documenti tra le sue collezioni e l'accesso remoto per i suoi utenti alle proprie banche dati e cataloghi on-line, a cui si aggiunge la consultazione della Collezione Knust di partiture coreografiche. In occasione di entrate di fondi o di opere di artisti, la Mediateca propone degli eventi speciali per valorizzare queste donazioni o acquisizioni e rendere più vive le sue collezioni.

La produzione d'archivi audiovisivi infatti contribuisce in modo significativo a sviluppare una memoria della danza, fonti cui tra l'altro possono accedere i danzatori per arricchire le loro conoscenze e trovare ispirazioni per nuovi progetti. Il tutto è stato ancor più rafforzato dal recente arrivo della Cinemateca della danza al CND⁵³⁸.

⁵³⁷ Si rimanda all'appendice per l'elenco dei fondi presenti nella mediateca del CND e al sito: <http://mediatheque.cnd.fr/> per informazioni generali.

⁵³⁸ Si veda il sito: www.lacinemathequedeladanse.com. La Cinemateca della danza fu creata nel 1982 in seno alla cinemateca francese e dal 1 gennaio 2013 fa parte del CND, ed è collocata negli ultimi due piani dell'edificio.

Dal gennaio 2011 è stato reso accessibile al grande pubblico il progetto *numeridanse.tv*⁵³⁹, videoteca internazionale di danza in linea, iniziato dalla *Maison de la Danse de Lyon* con il sostegno della Fondazione BNP Paribas, in associazione con il Centro nazionale della danza e sovvenzionato dal ministero della Cultura e della Comunicazione. Si tratta di un sito che riunisce numerose collezioni di video professionali costantemente arricchito, con un motore di ricerca specifico per la danza e informazioni accessorie (biografie, descrizioni, ecc..) per comprendere le opere. Si possono fare ricerche per autore, compagnia o struttura e titolo dell'opera, filtrabili ulteriormente per cronologia e tipologia di documento.

Numerose sono inoltre le collaborazioni e le donazioni non solo di danzatori e coreografi – tra cui ricordiamo il già citato fondo Françoise e Dominique Dupuy – ma anche di altri personaggi, come ad esempio la giornalista Gilberte Cournand, che nel 1998 ha fatto un'importante donazione. Vi sono poi più di 5000 dossier di artisti e dossier tematici, che offrono un panorama unico della creazione e diffusione della danza in Francia, nonché un numero significativo di fonti inedite per la conoscenza delle compagnie, di opere e di personaggi dell'arte coreografica dei secoli ventesimo e ventunesimo. A ciò si aggiunga un'attiva politica editoriale, l'organizzazione di cicli di conferenze, visite guidate ed esposizioni. Queste ultime sono spesso la conseguenza di lavori scientifici in corso o precedono l'avvio di programmi di ricerca del CND. Esse propongono normalmente la rilettura critica di un periodo storico e sono conosciute per essere itineranti; vengono infatti proposte a differenti strutture e sono destinate ad un largo pubblico.

Questo centro dunque va al di là delle accademie, o delle semplici biblioteche - archivi - videoteche. È una fusione tra questi enti, ma soprattutto è un luogo vivo, dove si danza, si crea, si studia, si ricerca. Aperto all'esterno, alla condivisione, ma anche alla ricezione e questo si ritiene un punto di forza di grande importanza.

⁵³⁹ <http://www.numeridanse.tv/fr/collections>

Ritengo emblematico che l'*home page* del CND apra con l'incisiva affermazione: «Il CND è un centro d'arte per la danza»⁵⁴⁰.

4.6 La situazione in Italia

Analizziamo ora la situazione che si presenta in territorio italiano in materia di conservazione e studio della danza.

Verranno adottati criteri vicini a quelli finora utilizzati per indagare gli esempi europei. Pertanto non verrà fatta una scelta in base alla tipologia di danza trattata, né al supporto conservativo, né al luogo (inteso sia come tipologia di ente, che come luogo geografico). Il tutto con l'intento di fornire una panoramica più variegata possibile degli istituti che si occupano della materia.

Per ciò che riguarda nello specifico le danze popolari, vista la ricchezza regionale italiana, si aprirebbero numerosi fronti da indagare, però, dal momento che il focus non è andato specificatamente in questa direzione, mi limito a nominare importanti istituti solo a titolo di esempio, consapevole che molti altri potrebbero essere citati (questo dimostra, altresì, quanta dispersione ci sia e quanto sia necessario avere un ente di raccordo che faciliti il fluire di informazioni). Ricordo dunque per le danze popolari in generale: ADE *Archivio documentazione etncoreutica*⁵⁴¹ fondato da Pino Gala, il quale organizza anche numerosi eventi sulle danze popolari. Per la Sardegna la creazione dell'*Enciclopedia della musica sarda* che prevede uno spazio sulle danze. Numerosi gli studi quindi tematici per ciascuna regione/danza (per la pizzica pizzica attualmente si sta vivendo il revival maggiore - con testi che raccolgono addirittura l'ampia bibliografia in materia - esploso soprattutto dopo De Martino e Carpitella⁵⁴²). Ed è recente la presentazione

⁵⁴⁰ <http://www.cnd.fr/prehome.html> (visualizzato in marzo 2015)

⁵⁴¹ <http://www.taranta.it/archivio.html>

⁵⁴² Tra 1890-1911 si colloca la prima fase della museografia etnografica e di tradizioni popolari italiane. Dopo la seconda guerra mondiale c'è una nuova spinta per questi studi soprattutto riguardanti il sud e le tradizioni musicali, feste ecc che andranno ad arricchire archivi, discoteche,

alla Fiera del Levante a Bari (31 ottobre 2014), al salone dell'innovazione musicale promossa da Puglia Sound, dell'archivio multimediale e laboratorio sulla musica e la danza popolare salentina D.A.M.A. Da questa breve panoramica si comprende dunque la complessità dell'argomento "danze popolari" in Italia.

In questa sede ci concentreremo, come poc'anzi specificato, sui teatri, per cui sono stati scelti quelli con archivi e un riconoscimento statale, quindi: Scala di Milano, Teatro dell'Opera di Roma e San Carlo di Napoli. Poi si passerà ad analizzare le videoteche e raccolte video varie, gestite da privati o da associazioni, fondazioni, ecc., come la fondazione Romaeuropa (che ha numerose collaborazioni con il Cro. Me. di Milano) e il progetto IALS Danza in video. Ovviamente, anche in questo caso, si avrebbero tante altre realtà raggruppabili sotto queste etichette, per esempio nella regione Emilia Romagna ci sono diverse interessanti iniziative come: Terpsychore⁵⁴³ (videoteca di danza); a Bologna l'archivio dell'Università "Alma studiorum" del dipartimento DAMS; l'Archivio-Biblioteca del Teatro

ecc... (De Martino, Carpitella, ecc...). Negli anni '70 c'è poi il folk revival dove si ricercano e ripropongono in forme spettacolarizzate le tradizioni popolari. Dopo questo fervore degli anni '70 però non sono seguite iniziative sul piano legislativo. I beni DEA "giacciono" in proposte di legge come la n. 3252 del 1982 sulla cui linea si muove il disegno di legge n. 1974 del 1984 dove per la prima volta si introduce il bene musicale e viene riconsiderato il bene audiovisivo. Tale disegno di legge però non divenne mai legge, cfr. ASSINI N. - FRANCALACCI P. (a cura di), *Manuale dei beni culturali*, Padova, CEDAM, 2000, pp. 198, 206.

⁵⁴³ http://online.ibc.regione.emilia-romagna.it/h3/h3.exe/ap_dance Con il progetto europeo TERPSYCHORE, la Regione Emilia-Romagna ha contribuito alla costruzione di una rete di archivi per la salvaguardia del patrimonio audiovisivo della danza in Europa. Il progetto europeo TERPSYCHORE aveva lo scopo di costruire una rete di archivi per la salvaguardia del patrimonio audiovisivo della danza in Europa. Al progetto, inserito nell'ambito del programma "Raffaello" (1999-2002), hanno partecipato, oltre all'IBC (Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali), altri tre partner: il Deutsches Tanzfilm Institut di Brema, il Vlaams Theater Instituut di Bruxelles e Napolidanza di Napoli. In qualità di associati poi, una serie di altri istituti europei: Polski Osrodek Miedzynarodowego Instytutu Teatralnego di Varsavia; Magyar Tancmuveszek Szovetsege di Budapest; Carina Ari Stiftelsen di Stoccolma e The Place Videoworks di Londra. Su questo progetto si veda anche: BAZZOCCHI V., "Terpsychore", per salvaguardare il patrimonio audiovisivo della danza, in *L'informazione bibliografica*, anno XXVIII, n. 4, Ottobre-dicembre 2002, pp. 513- 530.

Contemporaneo, gestito da Riccione Teatro ove, oltre agli archivi del Premio Riccione per il Teatro e all'*Archivio Europeo del Living Theatre*, è ospitato l'archivio multimediale del Riccione TTV Festival (videoteca con quasi 4.000 titoli dedicati alle arti sceniche e alla danza contemporanea). Per dare conto di questa varietà si è tentato di fare un censimento (vedi appendice D) diviso per regioni degli istituti presenti in Italia che possono essere genericamente classificati come archivi. Stime simili sono già state fatte in passato, come emerge dal testo di Elisa Vaccarino, *La musa dello schermo freddo*⁵⁴⁴, dove riporta come, su iniziativa della cooperativa A-Lato di Bologna e altri enti, dal 1992, poi con aggiornamento nel 1994, si avvia un censimento, tramite questionari, sul patrimonio audiovisivo teatrale e coreografico disponibile nelle mediateche, videoteche e archivi italiani. Si indagava anche sui formati, i materiali, fruibilità, catalogazione, conservazione, ecc. rimando dunque a questo testo per individuare tutte le realtà che hanno partecipato alla ricerca e dunque al censimento.

4.6.1 Il patrimonio dei teatri: alcuni esempi. Teatro alla Scala di Milano, Teatro dell'Opera di Roma, San Carlo di Napoli

Dedichiamo uno spazio ai teatri, luoghi dove, come già detto per l'Opera di Parigi, la danza ha trovato espressione e “conservazione”.

C'è da dire che oggi la danza abbandona sempre più il teatro per espletarsi in altri luoghi; tuttavia c'è anche da notare come, paradossalmente, danze nate per strada, sempre più spesso conquistano il palcoscenico, subendo così una decontestualizzazione - innovazione. Accade il medesimo fenomeno che riguarda l'arte contemporanea, la quale abbandona sempre più i luoghi istituzionali, come i

⁵⁴⁴ VACCARINO E., *La musa dello schermo freddo*, op. cit., pp. 161 e ss.

musei, per espletarsi altrove, “l’arte fuori dal museo” per riprendere il titolo di ricerche e pubblicazioni in materia⁵⁴⁵.

Tutto ciò è sintomatico di un andare con i tempi certamente, un volersi avvicinare al pubblico, renderlo partecipe data probabilmente la sempre più frequente apatia e disinteresse che colpisce le persone. A fronte di una tale indifferenza occorre capire allora perché di contro ci sia così tanto fervore nel voler documentare e lasciare memoria.

Una profonda paura di oblio investe l’uomo ed il pericolo è che in nome di rinnovamenti e cambiamenti culturali si musealizzino (nel senso negativo del termine) e ingessino determinati luoghi condannandoli ad una lenta e atroce agonia, cosa che credo stia accadendo ai teatri italiani.

L’Italia vanta numerosi teatri storici, spesso capolavori di ingegneria e architettura, teatri nel vero senso della parola di eventi storico-artistici notevoli. Tra i numerosi esempi sul territorio si è optato di approfondire: il teatro alla Scala di Milano e l’Opera di Roma, che erano gli unici rimasti con un corpo di ballo stabile, annessa Accademia, coro e orchestra stabile proprio per una scelta artistica, ma che oggi viene messa in discussione, e il San Carlo di Napoli, il più antico teatro del mondo fondato nel 1737⁵⁴⁶. Tutti questi teatri sono dotati di archivi o musei/area espositiva del patrimonio che negli anni si è costituito in tali realtà. Su questo argomento si concentrerà la trattazione, tralasciando dunque la pur importante storia di ciascuno di essi.

La tipologia di danza ivi conservata nelle varie forme che possono essere bozzetti, costumi, scenografie, documentazioni di vario genere e tipo, è soprattutto il balletto e la danza di tradizione.

⁵⁴⁵ CRISTALLINI E. (a cura di), *L’arte fuori del museo. Saggi e interviste*, Roma, Gangemi, 2008 e RINALDI S. (a cura di), *L’arte fuori dal museo. Problemi di conservazione dell’arte contemporanea*, Roma, Gangemi, 2008. Si rimanda a questi testi per interessanti riflessioni sul contemporaneo decontestualizzato dai musei e spesso smaterializzato che trovano numerosi punti tangenti con le questioni che si vanno ad affrontare per la danza.

⁵⁴⁶ Per la storia del San Carlo si veda il sito: www.teatrosancarlo.it/

Il Teatro alla Scala di Milano è uno dei teatri più famosi al mondo e vanta una grandissima tradizione. Situato nell'omonima piazza accanto al Casino Ricordi, sede del Museo teatrale alla Scala (dove sono conservati costumi, bozzetti scenografici, lettere di compositori, ritratti, autografi, musicali e strumenti musicali antichi)⁵⁴⁷.

Ebbe numerose funzioni, oltre a quelle pensabili per un teatro. Sicuramente però la sua storia è legata dappprincipio soprattutto a grandi musicisti e compositori. Dopo la seconda guerra mondiale danzatori di fama internazionale calcarono la scena.

Un'idea della ricchezza storico artistica di questo luogo può aversi dal sito del teatro dove, oltre ad avere notizie sui punti salienti della sua storia di questo ente, si può accedere all'archivio storico, contraddistinto dall'acronimo DAM (Digital Asset Management), quotidiano strumento di lavoro per i reparti del Teatro e fonte principale delle notizie che vado a riportare⁵⁴⁸.

Grazie a questo archivio esteso a tutti è dato accedere, con estrema facilità, a tutto quel materiale custodito in diversi archivi, magazzini e caveau dal secondo decennio del Novecento a oggi. Si tratta di un patrimonio immenso che fornisce informazioni sulle opere, i balletti, i concerti eseguiti alla Scala a partire dal 1950. È infatti costituito da almeno 24.000 bozzetti e figurini, nonché numerosi schizzi, disegni e modellini creati per la realizzazione di scene e costumi (da considerare come vere e proprie opere d'arte) firmati da grandi artisti, tra cui: Pablo Picasso, Marc Chagall, Jean Cocteau, Mario Sironi, Marino Marini, Renato Guttuso, Alberto Burri, Salvatore Fiume, Mario Ceroli, Dino Buzzati, Piero Fornasetti, David Hockney, scenografi e registi come Alessandro e Nicola Benois, Piero Zuffi, Lila de Nobili, Pierluigi Samaritani, Gregorio Sciltian, Luciano Damiani, Pier Luigi Pizzi, Ezio Frigerio, Robert Wilson; 45.000 sono i costumi (anche in questo caso frutto dell'estro artistico di personaggi come: Caramba, Emanuele Luzzati, Vera Marzot, Odette Nicoletti, Anna Anni, Franca Squarciapino), cui si aggiungano 60.000

⁵⁴⁷ www.teatroallascala.org/it/scopri/museo-teatrale/storia.html A questo museo, nato con l'acquisto in asta della collezione teatrale dell'antiquario Giulio Sambon, poi arricchitasi con gli anni, è annessa una Biblioteca che consta di più di 40.000 volumi.

⁵⁴⁸ <http://www.teatroallascala.org/it/scopri/archivio-storico.html>; www.archiviolascala.org

accessori (gioielli, biancheria, calzoleria, parrucche e cappelli) e 80.000 attrezzi di scena.

L'attività del Teatro trova documentazione anche in tutto quell'immenso patrimonio costituito da locandine (cui si affiancano dettagliate cronologie) e fotografie (di scena, ma anche delle prove e del back-stage) che testimoniano l'attività di grandi cantanti, direttori d'orchestra, registi, danzatori e coreografi.

Una così immensa ricchezza ha previsto anni di lavori iniziati nel 1996 con il processo di conversione digitale del Progetto di Salvataggio dell'Archivio Fonico, in collaborazione con il LIM, Laboratorio di Informatica Musicale dell'Università Statale di Milano, che è stato in grado di recuperare circa 5000 nastri di registrazioni scaligere d'opera, di balletto e di concerti sinfonici a partire dal 1950 (si tratta di circa diecimila ore di musica!). Dal 1998 il progetto di digitalizzazione si è ingrandito con apposite applicazioni *ad hoc* per ogni settore dell'archivio fra quelli poc'anzi menzionati, in modo tale da fare ordine fra tutta questa mole di materiale, facilitando così sia gli aspetti conservativi, ma anche quelli di ricerca. Inoltre, specifiche per l'attività quotidiana di ogni settore, dal 2006 sono state create delle "postazioni-chiave del Teatro" che, tramite una rete intranet, permettono di accedere a *La Scala DAM* mettendo così a disposizione delle strutture interne la documentazione multimediale del materiale relativo alla creazione, alla produzione e alla documentazione di ogni spettacolo: bozzetti e figurini, costumi, calzature, gioielli, acconciature, attrezzi di scena, manifesti e locandine, fotografie e registrazioni audio.

Il Teatro dell'Opera di Roma, anche detto Teatro Costanzi in onore del suo fondatore Domenico Costanzi, è un capolavoro di ingegneria/tecnologia per l'epoca in cui fu ideato⁵⁴⁹. Alterne vicende subì e sta subendo per motivi economici, ma tralascio rapidamente questi discorsi per concentrarmi sulla questione dell'archivio⁵⁵⁰.

L'Archivio Storico del Teatro dell'Opera vide i suoi albori molto presto, il 21 giugno 1946 con delibera del Sovrintendente Agostino D'Adamo, con la finalità di raccogliere, conservare e tramandare l'enorme quantità di documenti e testimonianze dell'attività artistica svolta a partire dalla sua fondazione. Tuttavia, per diverse motivazioni, la sua realizzazione è stata possibile fisicamente soltanto a partire dal 2001.

L'apertura al pubblico dell'Archivio risale al 2003, quando hanno avuto termine i lavori di recupero e risistemazione di tutta quella grande quantità di documenti afferenti alla storia del Teatro dell'Opera.

Il patrimonio custodito nell'archivio è costituito da bozzetti scenografici e figurini (che dal 2006 hanno un'apposita sala), manifesti e locandine, libretti di sala, partiture e spartiti autografi, cimeli di compositori e artisti, registrazioni video (dagli

⁵⁴⁹ La maggior parte delle informazioni qui raccolte sono state tratte dal sito dell'archivio storico del teatro dell'Opera di Roma, nonché approfondendo attraverso le monografie ivi consultate quali: FRAJESE V., *Dal Costanzi all'Opera*, Roma, ed. Capitolium, Voll. 1-4, (i voll. 1, 2, 3, sono cronache, recensioni e documenti, mentre il vol. 4, presenta la cronologia completa degli spettacoli dal 1880 al 1960); il testo TOGNELLI J. (a cura di), *Cinquant'anni del teatro dell'opera 1928 Roma 1978*, Roma, ed. Bestetti, 1978, costituisce un prosieguo ideale e aggiornamento delle produzioni del teatro dell'Opera, che tuttavia si fermano al 1978. Questi testi possono essere molto utili per iniziare le ricerche in quanto presentano innanzitutto una catalogazione cronologica, dopodiché vi è una suddivisione nel seguente modo: per OPERE, suddivise poi per: titoli, autori, direttori d'orchestra, direttori di scena/registi, coreografi, direttori dei cori, scenografi, interpreti; BALLI, sottodivisione: titoli, autori, dir. Orchestra, coreografi, scenografi, interpreti; OPERETTE, sottodivisione: autori e titoli dei lavori rappresentati, compagnie di operette e balli; PROSA, sottodivisione: autori drammatici e titoli di lavori rappresentati; COMPAGNIE DI PROSA; RIVISTE. Da notare che per la danza la specificità delle informazioni viene meno.

⁵⁵⁰ Per informazioni sull'archivio si veda il sito: <http://www.archivioperaroma.it/to/> fonte principe di quanto andrò a riportare.

anni '80 in poi) e registrazioni audio (dagli anni '60 in poi). Ad accrescere questa struttura vi è una fornita biblioteca, una emeroteca, un consistente archivio fotografico e una discoteca. Queste strutture si sono arricchite poi anche per merito di alcune donazioni di privati cittadini (ricordiamo a titolo di esempio vari fondi come il: Fondo Avvocato Franco Viola, Fondo Gabriella Gatti, Fondo Demi Oganoff, Fondo Salvatore Catania).

Diventa così sempre di più un importante punto di riferimento per coloro che studiano o si interessano al melodramma ed in particolare al teatro musicale del Novecento. Difatti la storia di questo teatro è incentrata soprattutto sull'Opera e la musica. Solo nel 1928, quando il teatro Costanzi diviene il teatro dell'Opera di Roma, venne creata una scuola di danza⁵⁵¹ (il Teatro non aveva un vero e proprio organico, come invece, da circa due secoli, vantava la Scala di Milano). Prima di allora alla danza non era dato grande spazio, non in tutte le stagioni erano previsti balletti e qualora ci fossero stati, si trattava di episodi sporadici e artisticamente rilevanti solo se si trattava di compagnie esterne. Si sentì quindi il bisogno di creare un corpo di ballo proprio, data la decadenza verso cui si stava andando sempre più.

A tal proposito non si può non citare una figura che fece una rivoluzione in campo coreutico e segnò una rinascita: Aurel Millos il quale, tra l'altro, stimolò tanti musicisti e artisti figurativi a produrre per il teatro⁵⁵².

Certamente collaborazioni importanti con artisti di vario genere hanno caratterizzato la storia del Teatro, testimoniata da diversi documenti storici. Questi sono fruibili anche al grande pubblico grazie alla creazione nel 2006 di apposite sale nell'Archivio storico per la conservazione di bozzetti e figurini. Ad oggi si contano circa 11.000 opere dei più grandi scenografi, tra i quali i maggiori esponenti dell'arte figurativa del secolo scorso.

Questa gran mole di materiale scenico e artistico è spesso oggetto di prestigiose mostre nazionali e internazionali⁵⁵³.

⁵⁵¹ LO IACONO C. (a cura di), *Scuola di danza del teatro dell'Opera*, Roma, ed. Atene, 1992.

⁵⁵² NOCERA M., *La danza del '900 al teatro dell'Opera di Roma*, in CAPELLA M. (a cura di), *Il teatro degli artisti*, op. cit., p. 305.

Per gli altri materiali/documenti visionabili sono state allestite due sale di lettura e una sala di consultazione per il materiale audio-video, un laboratorio di digitalizzazione, indispensabile per il salvataggio dei vecchi nastri audio-video e per la masterizzazione delle registrazioni delle attuali produzioni.

Tutti questi settori sono profondamente legati fra loro, come dei vasi comunicanti, per cui è più facile la ricerca dei materiali⁵⁵⁴ grazie alla stretta collaborazione esistente.

Dal sito internet del teatro e quello specifico dell'archivio è possibile avere una panoramica di quello che è il patrimonio e viaggiare virtualmente nella realtà di questo teatro avendo anche una breve descrizione dei laboratori ad esso connessi: falegnameria, sartoria, parruccheria, scenografia, attrezzeria.

L'Archivio storico sta continuando il proprio lavoro di catalogazione e digitalizzazione del patrimonio storico documentale del Teatro anche attraverso l'ausilio del web e delle nuove tecnologie, al fine di diffondere in maniera sempre più capillare la propria memoria storica consultabile sia in loco che con un accesso remoto.

Tale complesso lavoro è stato possibile grazie al progetto: *Dalla rappresentazione dello spettacolo alla sua valorizzazione nel tempo. Realizzazione di un sistema digitale di catalogazione e fruizione dell'Archivio Storico e Audiovisuale del Teatro dell'Opera di Roma*, coordinato dalla Fondazione Rosselli e finanziato da Arcus, la società per lo sviluppo dell'arte, della cultura e dello spettacolo del Ministero dei Beni e Attività Culturali.

⁵⁵³ Si rimanda, come mero esempio, all'ultima mostra fatta a Seoul, di cui si possono trarre notizie dal testo bilingue: "Scenografie d'autore. L'arte figurativa italiana del '900 al Teatro dell'Opera di Roma" (museo di Storia di Seoul, 29 ottobre 2013-5 gennaio 2014). Degna di nota anche la monografia *Il teatro degli artisti da Picasso a Calder, da De Chirico a Guttuso*, a cura di M. Capella, Milano, Silvana editoriale, 2007.

⁵⁵⁴ La catalogazione ha seguito soprattutto un criterio cronologico, l'unico modo possibile per raggruppare materiali così eterogenei. I volumi FRAJESE V., *Dal Costanzi all'Opera*, op. cit.; e TOGNELLI J. (a cura di), *Cinquant'anni*, op. cit., sono un primo valido aiuto per iniziare le ricerche stesse.

Il progetto ha previsto la costruzione di un sistema di catalogazione informatica, nonchè l'ideazione e la realizzazione di un sito web innovativo. La sua struttura permette infatti di consultare *on line* i documenti dell'Archivio ed è organizzato in modo che ogni tipologia di utenza - dagli studiosi, agli appassionati o giovani neofiti – possa interfacciarsi nel modo più congeniale possibile al materiale.

Il San Carlo di Napoli è il secondo teatro d'opera italiano (dopo la Scala di Milano) ad aver realizzato un centro per la conservazione e la valorizzazione della sua prestigiosa storia musicale, artistica e culturale: il Me. Mus. (acronimo delle parole “Memoria” e “Musica”)⁵⁵⁵.

Situato presso il Palazzo Reale di Napoli, all'interno di locali adiacenti al Teatro e appositamente restaurati, con una superficie di 600 mq, questo Museo e Archivio Storico è stato inaugurato il 1 ottobre 2011 con la mostra “Arte all'Opera, Opera ad Arte”, (1 ottobre 2011 - 30 marzo 2012), curata da professionisti di quella che viene definita la “grande famiglia” del San Carlo (Laura Valente, Nicola Rubertelli, Giusi Giustino e Giulia Minoli). In questa mostra venivano proposte oltre 60 opere accompagnate da immagini e video dei prestigiosi allestimenti (alcuni dei quali sono valsi al San Carlo sei “Premi Abbiati”) firmati per il Lirico di Napoli da grandi artisti del Novecento⁵⁵⁶.

Il Me. Mus. si configura come un centro polifunzionale, dotato delle più moderne tecnologie (vi è difatti anche una galleria virtuale in 3D). Lo spazio prevede: un'area espositiva di 300 mq, una sala per eventi, il bookshop e un centro di documentazione sulla prestigiosa storia del San Carlo dove accanto ai classici documenti, si hanno anche testimonianze multimediali.

Come però appena osservato il focus è il rapporto opera d'arte e allestimenti teatrali, dove certamente rientra anche la danza, ma non è certo l'oggetto principe.

⁵⁵⁵ www.memus.org

⁵⁵⁶ Catalogo della mostra: VALENTE L. (a cura di), *Opera ed Arte. Arte all'opera*, Napoli, arte'm, 2011.

4.6.2 Archivi video: gli esempi della Fondazione Romaeuropa e dello IALS

Molta documentazione sulla danza è anche conservata in videoteche, raccolte video, archivi. Ancora oggi, in piena era digitale, soggetti pubblici e privati gestiscono patrimoni di grande valore storico e in costante evoluzione, senza che esista un archivio nazionale centrale. I video archivi oggi esistenti necessitano sempre più di una piattaforma comune, un primo e unico punto di riferimento per la danza in video.

In questa sede prenderò solo due esempi: la Fondazione Romaeuropa e lo IALS (Istituto Addestramento Lavoratori dello Spettacolo), essenzialmente perché la loro strutturazione permette di aprire delle interessanti riflessioni in materia di archivi, ma anche perché vantano delle collaborazioni che li portano ad allargarsi ad altre realtà.

Iniziamo analizzando la Fondazione Romaeuropa⁵⁵⁷ la cui situazione è costantemente in evoluzione, quindi sono consapevole che non potrò rendere conto di tutte le innovazioni che sta apportando. Innanzitutto c'è da specificare che non si tratta solamente di un archivio video (nucleo più importante), bensì anche cartaceo (vi sono infatti locandine, brochure degli eventi, rassegne stampa, corrispondenze, ecc.) e che recentemente, nel gennaio 2015, ha ricevuto dalla Soprintendenza Archivistica del Lazio il riconoscimento giuridico di “interesse storico particolarmente importante” ai sensi del D.Lgs 42/2004 e ss.mm.ii, (attestazione che porterà ad applicare norme di tutela, vincoli, ma anche sovvenzioni come stabilito dal codice dei beni culturali). È dunque un periodo di grande cambiamento che mi consente di dare una fotografia di una situazione di passaggio estremamente significativa.

⁵⁵⁷ La maggior parte delle notizie qui riportate sono tratte dal sito della fondazione: <http://romaeuropa.net/larchivio-della-fondazione-romaeuropa/> dove è presente anche un pdf, aggiornato al 14 luglio 2014, sul catalogo dell'archivio audiovisivo, in più fornisce dei dati sul materiale presente, i criteri d'ordinamento e la storia archivistica.

L'avventura dell'archivio della Fondazione Romaeuropa vede i suoi albori nel 1998 quando si pose il problema del riordino della documentazione in possesso alla Fondazione stessa frutto sia del materiale prodotto durante il Festival (nato nel 1986 a Villa Medici), sia di quello ricevuto attraverso donazioni o a seguito di altri eventi. Dopo un lungo lavoro di conservazione, riordino e digitalizzazione dei materiali, il 3 ottobre 2011 è stato presentato al pubblico il progetto "archivioINmovimento" e sempre dall'autunno del 2011 è stato reso parzialmente disponibile anche on line, difatti dalla piattaforma web di Romaeuropa, in un'area appositamente dedicata, è possibile visionare una selezione di estratti di alcuni lavori ospitati negli anni dal Romaeuropa Festival.

L'archivio storico della Fondazione Romaeuropa - che si trova nei locali dell'Opificio Romaeuropa (siti nel quartiere Ostiense di Roma) sede della Fondazione - è oggi diviso per la parte artistica in 7 serie e 14 sottoserie, mentre per la gestione amministrativa in 4 serie e 19 sottoserie (per dettagli sulla strutturazione si rimanda all'appendice E).

Questo archivio ad oggi si avvale del software Gea 5.0, ma, poiché si fa crescente la necessità di una maggiore fruibilità dell'archivio in risposta ai tempi che stiamo vivendo, questo software sarà presto cambiato, in quanto è necessario uno dotato di uscita web. Le richieste di accesso al materiale dell'archivio sono infatti crescenti dal momento che costituisce un fondo di interesse molto vivo, in costante trasformazione e stratificazione corposa di documenti di vario genere ricevuti in quasi 30 anni di operato e che tuttora, essendo un archivio aperto, continua a implementarsi. Si tratta dunque di un archivio soprattutto di danza e teatro, ma vi è anche del materiale di cinema e musica.

L'aspetto che ritengo degno di nota è che la fondazione Romaeuropa si avvale anche di una serie di progetti, spesso connessi all'attività dell'archivio stesso, che esplorano il mondo della danza contemporanea sotto molteplici punti di vista. Centrale in tutto ciò è la figura di Annalea Antolini, responsabile del settore promozione danza italiana e della programmazione DNA per la Fondazione Romaeuropa. Per sua iniziativa dal 2012 al MAXXI (Museo delle Arti del XXI secolo) si svolge un ciclo di conferenze dal titolo *Storie della danza contemporanea*

e che ogni anno sviluppa una tematica ben precisa, vedendo la partecipazione di studiosi di fama internazionale. Anche a Romaeuropa, presso l'Opificio Telecom, numerose sono le conferenze, presentazioni di libri, di artisti e attività di vario genere riguardanti il mondo della danza⁵⁵⁸.

Proprio in uno degli ultimi incontri, il 13 giugno 2014, si è posta l'attenzione sugli archivi di danza e la loro fruibilità, mettendo in luce come una delle esigenze primarie sia quella di creare una piattaforma centrale per i video⁵⁵⁹.

Numerose anche le collaborazioni con diverse realtà, tra cui il *Cro. Me.* di Milano, il quale è un archivio esclusivamente di video di ogni genere di danza. Nasce sull'onda del successo di "Danza & Video", prima rassegna internazionale di video danza (svoltasi a Milano), che ha costituito un primo nucleo importante dell'archivio, arricchitosi poi con donazioni, anche amatoriali. Altra caratteristica di fondo è il "nomadismo" che caratterizza l'archivio *Cro. Me.*, come è stato ribadito anche il 12 aprile 2014, sempre in seno alle conferenze del MAXXI - *Le storie della danza contemporanea*, da Enrico Coffetti e Francesca Pedroni nella presentazione: "La danza tra memoria documentazione e video danza. Viaggio nell'archivio Cro. Me. Milano".

⁵⁵⁸ Tutte queste attività fanno parte del progetto ArchivioINmovimento nato, come detto, nel 2011 per volontà di Annalea Antolini. Questo progetto si articola in: attività di archiviazione, ricerca e scambio; attività di presentazione di volumi che incrociano le tematiche artistiche contemporanee come il processo creativo in un'opera d'arte, la questione della memoria e del repertorio contemporaneo, l'incorporazione e la trasmissione oggi in campo coreutico, i grandi e i piccoli protagonisti del XXI secolo; attività di proiezione di documentari, film di danza. Da queste attività nascono percorsi di approfondimento e progetti dedicati, aperti a studenti universitari e amatori (come ad es. DNAvisioni, attivo dal 2013, iriDico, attivo dal 2011, Choreographers today, attivo dal 2013). <http://romaeuropa.net/progetti-collegati-allarchivio-della-fondazione-romaeuropa-dal-2011-ad-oggi/>

⁵⁵⁹ Un punto di riferimento può essere il Sistema Archivistico Nazionale (SAN), attivo dal dicembre 2011, che è un progetto della Direzione generale per gli Archivi (DGA), nel quale i diversi sistemi informativi, statali e non, trovano un punto di incontro, coordinamento e integrazione. Sono infatti presenti anche portali tematici (ad es. sulla musica) dove confluiscono decine di istituzioni che conservano numerosi archivi; risulta così essere uno strumento molto utile e pratico. Cfr. <http://www.archivi.beniculturali.it/index.php/archivi-nel-web/san-sistema-archivistico-nazionale>

Collaborazione a più livelli dunque. Dialogo, condivisione, apertura.

Queste le azioni chiave che rendono a mio parere importante questo esempio della fondazione Romaeuropa (sempre intendendo con ciò tutte le attività che si trovano attorno all'archivio, non solo l'archivio in sé).

Esempio da seguire e da implementare.

L'altro progetto/archivio incentrato sui video su cui voglio porre attenzione è quello dello IALS (Istituto Addestramento Lavoratori dello Spettacolo)⁵⁶⁰ di Roma. Questo istituto, riconosciuto quale organismo che svolge attività di *Promozione della Danza*, ha promosso un progetto sostenuto dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Dipartimento Spettacolo, che prevede nelle sue finalità l'individuazione e la catalogazione di materiali filmici e video, editi e inediti, concernenti la danza italiana dal 1900 ad oggi. Finalità del progetto è quella di conservare la memoria storica della danza italiana e, al contempo, diffondere il vivace patrimonio creativo contemporaneo, cercando anche di approfondire le tecniche più attuali di regia e ripresa filmica.

Questo progetto nazionale prende il nome di DanzaInVideo (www.danzainvideo.it).

L'iter di questo lavoro inaugurato nel 1997 si articola su tre percorsi prioritari come testualmente indicato sul sito, vale a dire: fare un censimento dei fondi archivistici sui video di danza pubblici e privati presenti sul territorio, in modo da comporre una mappa più ampia possibile; sollecitare direttamente organismi di produzione, artisti e registi ad autorizzare il deposito di video riguardanti le loro creazioni, presso Centri o Archivi che progressivamente stanno aderendo al progetto *IALS danza in video* e che hanno i requisiti tecnico - organizzativi per conservare e consultare questa tipologia di materiali; “promuovere e creare sezioni di danza all'interno di archivi video già esistenti e realizzare archivi *ex novo* in luoghi già

⁵⁶⁰ <http://www.ials.info/default.asp?Lang=it&Set=12>; Responsabile Dott.ssa Simona Di Luise; comitato scientifico: Donatella Bertozzi; consulente tecnico informativo: Marco Schiavoni.

forniti di un'utenza" come: centri sociali, associazioni culturali ecc., dove sia possibile verificare una consistente utenza giornaliera.

Il primo importante punto di deposito e di consultazione del progetto DanzaInVideo è la Discoteca di Stato con sede a Roma, ma attualmente il progetto si sta ampliando con l'importante collaborazione di altri Centri di strategica importanza quale l'Accademia Nazionale di Danza, Teatro dell'Opera di Roma ed il Teatro San Carlo di Napoli.

Lo IALS si avvale di una politica di acquisizione video che si muove in più direzioni, dall'acquisizione diretta dei video, alla creazione di un archivio con video che spontaneamente le compagnie forniscono. In seconda battuta lo IALS procede a inventariare e catalogare i materiali recapitati e li deposita presso gli organismi coinvolti nel progetto, dove vengono messi a disposizione. Dopodiché sul sito Internet www.ials.org viene diffusa ogni informazione relativa al genere, alla dislocazione dei materiali e alla possibilità di consultarli gratuitamente, fornendo in rete tutte le notizie utili per appassionati e studiosi.

Dal 2004 lo IALS ha avviato uno studio di fattibilità del territorio della Regione Lazio, finalizzato a verificare la possibilità di costruire nuovi centri in cui dislocare il materiale video e contemporaneamente arricchirli con video e filmati riguardanti la danza tradizionale locale presente e del passato. Il primo archivio di questo tipo è stato realizzato nel 2004 a Frosinone presso il Centro Provinciale Interculturale (ma in via di trasferimento presso il conservatorio musicale "Licino Recife"), che è stato dotato inizialmente di circa 100 ore di video di danza italiana. Attraverso la collaborazione con gli operatori culturali locali si mira a creare un fondo che conservi i documenti delle tradizioni del passato e del presente della zona e di tutte le manifestazioni che il Centro stesso produce, inoltre, visto che tra gli utenti ci sono numerose famiglie provenienti da Paesi extra europei, si procederà a raccogliere anche materiale video estero per far nascere un fecondo scambio culturale.

Nel 2005 è sorta a Rieti la seconda postazione, ubicata presso il Centro Giovanile Comune di Rieti⁵⁶¹, proprio per far sì che siano maggiormente i giovani ad usufruire di questo materiale. Gli utenti del centro sono poi invitati a depositare il materiale video delle manifestazioni culturali realizzate nella zona di Rieti e provincia.

A Latina (Palazzo della Cultura Botteghino della Danza) è stato creato il terzo centro video e il quarto invece ebbe sede nel 2007 presso la facoltà di Beni Culturali dell'Università della Tuscia di Viterbo. Fu adibita una postazione all'interno della biblioteca, ma per esperienza diretta si può affermare che non ebbe molto successo, infatti pochi anni dopo fu tolta.

Altre sedi sono state poi aperte in provincia di Roma e non solo. Nel 2008 a Civitavecchia presso la Biblioteca comunale "Alessandro Cialdi", in seguito è stata aperta una postazione rispettivamente a Velletri presso il museo diocesano, a Formello e Genzano presso le biblioteche comunali.

A Fiuggi, presso il Museo "Sandro Massimini" (museo completamente dedicato all'Operetta Italiana) diretto da un danzatore e coreografo Gianpiero Pacifico, è stata inaugurata un'altra sede di questo progetto.

Quasi tutte le inaugurazioni sono state accompagnate da conferenze e stage pratici di danza⁵⁶².

⁵⁶¹ Sito internet: www.rietinet.it/cgr. Il centro è diretto dal dottor Davide Festuccia, il referente del progetto DanzaInVideo è Assunta D'Agostino.

⁵⁶² Per gli ulteriori aggiornamenti e informazioni si rimanda al sito del progetto: www.danzainvideo.it

4.7 Quali prospettive per l'Italia?

L'idea iniziale di questa tesi era la progettazione di un centro italiano per la conservazione e archiviazione della danza. Ovviamente si sarebbe dovuto dare un taglio quantomeno riguardante la tipologia di danza e l'ambito geografico⁵⁶³. Dapprima si era pensato di portare l'esempio delle danze popolari dei Paesi che si affacciano sul Mediterraneo, ma si è subito compreso che, anche se ci si fosse limitati alle danze popolari italiane, si avrebbe avuta una varietà notevole e una gran mole di documenti da raccogliere.

Un altro dubbio era se proporre un museo, ma nel senso antico del termine, luogo delle muse, quindi ricco di attività, non cenotafio dell'arte, come oggi sempre più spesso accade. Un museo dell'immateriale e, potremmo dire, senza oggetti, o meglio dove l'oggetto non è il protagonista. Un'altra ipotesi era prevedere un centro, un po' sulla scorta del Pompidou, ma soprattutto per seguire le orme di quello che si ritiene il modello più calzante: il CND di Parigi.

Sono stati infatti presi in esame, nei paragrafi precedenti, alcuni esempi in Europa, ognuno riguardante una tipologia diversa di danza, per comprendere e valutare i pro e i contro dei diversi modi di approcciare la questione conservativa e capire quali fossero le soluzioni migliori da poter applicare ad un progetto italiano. Da una valutazione complessiva è emerso che di qualsiasi danza si tratti occorre acquisire documentazione, produrre ricerca attiva, ma avere anche una parte viva fatta di rappresentazioni della danza stessa e che questa venga insegnata da danzatore a danzatore in modo che possa

⁵⁶³ Si pensava inizialmente anche ad un archivio iconografico delle danze nell'antichità, ad esempio una raccolta di immagini per il mondo etrusco, con serie e sottoserie e vari record per fare ricerche selettive che potessero anche interagire con altri campi disciplinari come quello musicale ad esempio. Difatti proprio in campo archeologico, per la precisione etruscologia, si sta facendo un profondo lavoro per ciò che riguarda la musica con il progetto europeo EMAP (www.emap.eu) e si ritiene che, come loro stanno ricostruendo strumenti e ipotizzando melodie, lo stesso si possa fare per la danza. Questo avrebbe potuto costituire un'appendice dell'archivio generico, tuttavia già da queste poche righe si comprende la complessità e multidisciplinarietà del progetto anche se circoscritto il più possibile tematicamente e cronologicamente, quindi il progetto iconografico (cui si sarebbe voluto dare il titolo *memento tersicoreo*) è stato abbandonato in favore di una ricerca di più ampio respiro.

continuare a perpetuarsi. Un supporto storico documentativo è necessario, ma non è il fulcro del museo o del centro. L'attenzione si focalizza molto di più sul danzatore.

Nel caso del Dora Stratou abbiamo visto che si parla di teatro vivente perché il tutto si fonda sulla compagnia di ballo che, nella maniera più semplice e naturale possibile, deve tramandare la memoria delle danze popolari. Proprio perché i danzatori continuano queste tradizioni è giustificata, di conseguenza, l'attenzione ai costumi e alle tecniche d'artigianato finalizzate alla creazione e conservazione di tutti i materiali che costituiscono la danza. In questo modo si costituisce un simbolo identitario per il Paese.

Nel caso del flamenco è appurata la valenza culturale di questa danza dato anche il riconoscimento ricevuto dall'UNESCO. Tuttavia questo museo è stato creato prima di tale dichiarazione con l'intento di sottolineare l'importanza che veniva data a questa arte e a tutti gli artisti - danzatori, musicisti, ecc. - che l'hanno resa celebre, per cui nel museo sono esposti oggetti, quasi paragonabili a delle "reliquie", appartenuti ad essi. Inoltre sono riservati degli spazi specifici per vivere la danza, sia con corsi di *baile*, sia con spettacoli.

Tutti e due gli esempi appena citati riguardano però danze tradizionali che, soprattutto nel caso del flamenco, hanno una loro tecnica ben precisa, anche se non si può parlare di repertorio di danze. Tuttavia, essendoci la consapevolezza che queste danze sono in evoluzione, per mantenere la loro vivacità, ma al contempo preservarne la radice, si è creata una fitta rete di istituzioni che vanno bel al di là del museo in sé.

Questo esempio, così come quello del Dora Stratou, sarebbe potuto andar bene solo in parte per le danze popolari italiane, che vivono in alcuni casi ancora un processo di riscoperta e spesso di "purificazione", hanno infatti subito spesso delle contaminazioni con altri generi o inserimenti di passi nuovi, a causa della mancata conoscenza delle origini. In questi casi di "recupero" occorrerebbe prima una ricerca storico-etnoantropologica, che necessiterebbe quindi di un centro di studi o di un archivio, per riprendere nel nome l'utopica, ma grandiosa iniziativa, che deve essere sempre ben tenuta a mente, degli *Archives Internationales de la Danse*.

Finora si è parlato di "danze popolari", diverso è l'approccio ad altri generi di danza, come il balletto, il quale comunque gode di una certa codificazione che rende meno complessa la conservazione, e che vede nei teatri uno dei luoghi dove meglio ha trovato, e trova tuttora, attuazione. Ma se si dovesse parlare della danza d'oggi, che non

rientra sotto la categoria popolare e rifugge anche una categorizzazione in “accademica”, vale a dire quella che genericamente potremmo chiamare danza contemporanea, il discorso sarebbe ben diverso, soprattutto se la volessimo approcciare come arte, danza arte.

Ecco che allora il CND si presta meglio per le sue caratteristiche di centro, con conferenze, convegni, mediateche, biblioteche e quant’altro sia necessario allo studio della danza. Il tutto racchiuso in un’unica realtà, che tuttavia presenta una forte apertura all’esterno, come è insito nel nome stesso, Nazionale, ed è finalizzata allo scambio costante e continuo con varie istituzioni. È un centro di ricerca e questo è quello che serve, continuare ad avere interesse culturale, ricercare.

Attualmente in Italia non c’è nulla di simile al CND. Ci sono diversi archivi, soprattutto video, di istituti che sfruttano il materiale delle proprie iniziative (generalmente festival o concorsi) che si stanno impegnando molto in questo campo e si stanno muovendo per aprire un dibattito scientifico, come fa la fondazione Romaeuropa con le numerose iniziative che promuove spesso in collaborazione con musei (in questo caso il MAXXI di Roma) o Università. Proprio la collaborazione fra enti è un aspetto fondamentale per un discorso conservativo della danza, data la sua complessità e varietà di generi ed esigenze.

Non ci si può tuttavia concentrare solo sulla documentazione video e soprattutto ci deve essere un giusto criterio alla base per la produzione e raccolta dei video stessi. Essendo infatti assai facile crearli, si può incorrere in una indiscriminata produzione (un po’ come l’idea alla base dello IALS, paragonabile quasi ad un “grande fratello”, con telecamere ovunque e tantissimi video). Si deve evitare di incorrere in quelle dicotomie, di cui si parlava nel primo capitolo, che portano poi all’oblio per sovrabbondanza, alla malattia della memoria.

Occorre fare delle oculate scelte.

Capitolo V

Voce ai danzatori



Capitolo V - Voce ai danzatori

5.0 Voce ai danzatori

Questo capitolo può essere considerato il cuore vivo e pulsante della tesi perché dà voce ai danzatori, i più importanti archivi di questa arte, e a coloro che si sono impegnati nella problematica della memoria e della conservazione della danza.

Ecco dunque la risposta alla domanda: perché corredare una tesi, che ha come tema centrale la conservazione della danza, con delle interviste?

C'è da osservare che oggi sempre più spesso per il restauro, o sarebbe meglio dire per la conservazione, dell'arte contemporanea si usa fare interviste agli artisti e ciò vale anche per la danza contemporanea⁵⁶⁴. Abbiamo già detto come si ritenga che nella danza l'elemento più importante da conservare sia proprio il danzatore, quindi quale modo migliore, in un'ottica conservativa, di dargli voce tramite un'intervista?

Gli intervistati sono stati scelti però non solo in quanto danzatori, ma anche perché hanno avuto un ruolo attivo e fondamentale nella costituzione di musei della danza che sono stati presi come esempio per comprendere le diverse soluzioni adottate in Europa; è dunque questo il caso di Alkis Raftis (presidente del CID e del Museo Dora Stratou ad Atene) e Cristina Hoyos (danzatrice, coreografa e ideatrice del Museo del Baile Flamenco). I Dupuy invece sono stati scelti in quanto costituiscono un pezzo di storia della danza moderna in Francia - sono veri e propri archivi viventi - hanno sempre posto molta attenzione alla delicata questione della

⁵⁶⁴ In proposito: si veda VAN SAAZE V. - DEKKER A. - WIJERS G., *The Interview as Knowledge Production Tool in Contemporary Art and Dance Documentation*, in "RTRSRCH", *Notation*, II, 2, 2010, pp. 18-21; CANGIÀ F., *L'intervista come strumento*, in FERRIANI B. - PUGLIESE M., *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Milano, Electa, 2009, pp. 167-174; INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art) database con interviste e informazioni di artisti contemporanei, www.incca.org.

memoria della danza e per questo si sono prodigati anche nella costituzione di un archivio personale e nella diffusione del loro sapere.

Questa pluralità di personalità si nota anche nella tipologia dell'intervista. Spesso si è trattato più di un dialogo, paragonabile proprio alla consultazione di un libro o di un archivio che forniva delle risposte a quello che in quel momento stavo cercando, ma allo stesso tempo aprendomi anche altri orizzonti. È questo ciò che è accaduto soprattutto con l'intervista ad Alkis Raftis, che non a caso è un ricercatore e ha approcciato questo incontro proprio come uno scambio di opinioni, un fornire le sue conoscenze ad una ricercatrice. Tra l'altro ritengo significativo anche il contesto in cui si è sviluppata l'intervista stessa, ossia il convegno internazionale di danza del CID. Quelle giornate erano totalmente dedicate alla danza sotto tutti i punti vista, da quello pratico a quello teorico, ed erano volte alla massima condivisione.

Rientra nei canoni classici (mi viene da dire quasi con una “modalità televisiva”) l'intervista fatta a Cristina Hoyos, molto sintetica e precisa sulle domande che le ponevo. La danzatrice si è dimostrata assai disponibile ed è emerso, interloquendo al di fuori della ripresa video, che molti di quegli argomenti avrebbero meritato una lunga discussione e trattazione, ma che il tutto avrebbe necessitato di tempi assai diversi di quelli concessi per una intervista. Anche in questo caso ritengo fondamentale sottolineare dove e quando ciò è avvenuto. Ci trovavamo all'ultimo piano del *Museo del Baile Flamenco*, dove ci sono gli uffici, durante la Biennale di Flamenco di Sevilla⁵⁶⁵. Ci tengo a sottolineare questo aspetto del contesto perché prova di come questa danza sia considerata arte e abbia il suo riconoscimento, che si estrinseca con attività vive e ogni anno più articolate.

A Parigi invece sono avvenute entrambe le interviste fatte ai coniugi Dupuy, presso la loro abitazione, nonché sede della loro associazione.

Con Françoise Dupuy l'intervista è stata un dialogo vero e proprio, difatti mi sono trovata a trattare anche altri temi che non avevo preventivato, ma che sono emersi nel discorso e che la curiosità che investe ogni ricercatore mi ha portato ad inserire e approfondire.

⁵⁶⁵ Evento che dal 1980 si svolge a Sevilla ogni due anni, si veda: <http://www.labienal.com/>

Infine Dominique Dupuy. L'intervista più lunga perché ha trattato profondamente i temi postigli nonostante, anche in questo caso, il danzatore ha subito ribadito che ci sarebbero stati libri da scrivere su ciascun argomento.

Questa della vastità degli argomenti è stata una problematica che ha investito tutto il lavoro, non essendo facile muoversi all'interno di tante tematiche, spesso diverse fra loro, che portano molte volte ad altro, ma che sono tenute insieme da un sottile filo rosso: la cultura espressa dall'arte del corpo, la danza.

Non basta però solo seguire il filo rosso, occorre anche fare delle scelte.

Ogni scelta, è una scelta di pensiero ben precisa.

La scelta è fondamentale e necessaria.

Ho scelto questi artisti perché ho scelto quei musei o centri cui il loro operato si riconnette. E ho scelto quei musei anche perché nascono da esigenze traumatiche e sofferte (il popolo greco che è stato travagliato da guerre e crisi varie; il popolo gitano che fino poco tempo fa era osteggiato ed esprimeva e sfogava il suo dolore con la musica, il canto e la danza flamenca); sono legati alla memoria culturale.

Ma la scelta numero uno è quella di chiedersi, da storica dell'arte, come proteggere la danza e affidarsi a chi la pratica, a chi la vive.

Le domande formulate e i temi trattati nelle interviste, dunque, sono state pensate appositamente per questa tesi, nonostante in alcuni casi fosse ancora in germe, ma erano chiare le impostazioni e le linee guida da seguire.

Ovviamente, come finora esplicitato, si è data maggiore importanza all'aspetto della conservazione della danza e al ruolo svolto da ciascuno di questi personaggi per la tipologia di danza afferita a ciascuno. Non sono però mancate questioni sulla politica o sull'economia / globalizzazione che possono influenzare la danza, oppure sul rapporto fra le arti, in base alle ricerche e agli ambiti di trattazione specifici di ognuno di loro. Ecco perché dunque le domande sul ritmo a Françoise, la quale incentra molta della sua pedagogia su questo, o le domande su specifici convegni, come *Vestige-Vertige* a Dominique Dupuy.

Per questo motivo, non volendo dare per scontata la consocenza di questi personaggi così diversi fra loro e afferenti a vari campi della danza, ho ritenuto

importante aggiungere dei cenni biografici per comprendere meglio il soggetto esaminato e il proprio operato.

Un'altra precisazione che devo fare è che non solo la realizzazione delle interviste è stata fatta personalmente dalla scrivente, ma anche le traduzioni dove, in alcuni casi, sono state volutamente lasciate delle parole in lingua, per l'impossibilità di traduzione o per rendere maggiormente il concetto espresso. Nel caso dei Dupuy è stata esplicitamente richiesta la non traduzione dell'intervista per evitare quelli che potrei definire i "tradimenti di traduzione". Non a caso tradire e tradurre hanno la stessa radice, tuttavia la traduzione – anche dei "linguaggi" / stili artistici - è «quella che tradendo permette la diffusione e il consolidarsi di una tradizione»⁵⁶⁶.

Si è scelto poi di presentare alcune interviste semplicemente in forma scritta, altre con il video e sottotitoli (vedi DVD allegato), e altre ancora tramite un montaggio video (come è stato fatto nello specifico per l'intervista a Françoise Dupuy in modo tale da poter sottolineare il rapporto tra parola, immagine e danza)⁵⁶⁷.

Nell'ordine abbiamo l'intervista a: Alkis Raftis, Cristina Hoyos, Françoise Dupuy, Dominique Dupuy⁵⁶⁸. Questo medesimo ordine – che segue un criterio cronologico, ossia in base a quando è stata effettuata l'intervista, cui corrisponde una diversa maturazione del progetto di ricerca – viene mantenuto nell'analisi biografica di ciascuno di essi.

⁵⁶⁶ Riprendo queste parole usate da E. Casini Ropa, riferite ad es. alle danzatrici Wigman e Bara, seguaci di uno stile che poi hanno "superato e rielaborato", cfr. CASINI ROPA E., *La danza e l'agitprop. I teatri –non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 176.

⁵⁶⁷ Si è cercato di avere una logica anche nella scelta della musica di sottofondo (Debussy, il quale è uno dei musicisti che utilizza la dodecafonia) e delle immagini.

⁵⁶⁸ Il posizionamento in appendice delle interviste non vuole assolutamente dare ad esse un "secondo piano", un considerarle una aggiunta, ma è stata una scelta obbligata per via dei regolamenti di redazione della tesi. Tuttavia, per quello che è il pensiero che regge tutto l'elaborato, ci tengo a sottolineare l'importanza nodale di questa parte.

5.1 Alkis Raftis

Alkis Raftis è un ricercatore nel campo della danza, nello specifico si occupa di ricerche etnografiche sulle danze popolari greche⁵⁶⁹.

L'operato in questo settore è testimoniato anche dal gran numero di pubblicazioni e di progetti che ha realizzato.

La sua formazione è davvero vasta e direi anche internazionale, avendo compiuto i suoi studi in Grecia, Francia, America.

Spesso viene definito “manager” ed effettivamente questa caratteristica esprime molto bene la sua qualità imprenditoriale nel gestire determinati compiti. I riconoscimenti che ha avuto in tutto il mondo ne sono testimonianza.

È presidente del CID (International Dance Council) UNESCO e, dal 1987, è presidente del Museo teatro vivente Dora Stratou.

⁵⁶⁹ Per maggiori dettagli sulla biografia, l'operato di Alkis Raftis, nonché l'elenco delle sue pubblicazioni, premi ed eventi, cfr.: <http://www.alkisraftis.orchesis-portal.org/>

5.2 Cristina Hoyos

Cristina Hoyos (nata a Siviglia il 13 giugno 1946) è una *bailaoras*, coreografa, attrice e ideatrice del Museo del Baile Flamenco.

Comincia giovanissima lo studio della danza e molto presto è protagonista di eventi internazionali (ad esempio nel 1964 debutta al teatro del padiglione spagnolo in occasione della Fiera Mondiale di New York).

Anno davvero importante della sua carriera è il 1969, quando Antonio Gades la prende nella sua compagnia come partner nel *baile* (e lo sarà per 2 decenni). Durante questi anni, oltre a fare esibizioni in tutto il mondo, partecipa alla trilogia cinematografica “Bodas de Sangre”, “Carmen” y “El Amor Brujo” diretti da Carlos Saura.

Nel 1983 viene presentata “Carmen” a Parigi con Cristina Hoyos come protagonista, e venne definita da tutti i giornali come la migliore Carmen danzata fino a quel momento.

Dal 1988 è stata attrice in numerosi film e serie televisive come ad esempio: “Juncal” di Jaime de Armiñan, “Montoyas y Tarantos” di Vicente Escrivá, “Antártida” di Manuel Hueriga, nonché il film sulla propria vita “Despacito y a compás”.

Nel 1988 fonda una sua compagnia di ballo, "BALLET CRISTINA HOYOS", con la quale debutta presso il teatro Rex di Parigi nel 1989, con lo spettacolo “SUEÑOS FLAMENCOS”. Nel 1990 si presenta nel Teatro de l’ Ópera de París - Palais Garnier e riscuote un clamoroso successo; è la prima compagnia di flamenco che si esibisce nei teatri Òpera de París e Ópera di Stoccolma. Crea le coreografie per l’opera "Carmen" che va in scena al Covent Garden di Londra diretto da Nuria Espert e Zubin Metha.

Nel 1992 nell’*Exposición Universal de Sevilla* e nella cerimonia d’apertura e chiusura dei Giochi Olimpici di Barcellona '92, mette in scena "YERMA" e "LO FLAMENCO". Nel 1994 presenta nel Teatro Chatelet de París il suo spettacolo “CAMINOS ANDALUCES”.

Nel 1996 crea la coreografia “Cuadro Flamenco” con disegni di Picasso per il Teatro dell’ Opera di Nizza; realizza la coreografia del film “The Hunchback” (El

Jorobado) di Peter Medak e debutta con il suo nuovo spettacolo “ARSA Y TOMA”, con i costumi di Christian Lacroix, nel Teatro dell’Opera di Avignone.

Nel 1999 presenta “AL COMPÁS DEL TIEMPO” e coreografa “Las Bodas de Fígaro” diretta da José Luis Castro nel Teatro de la Maestranza de Sevilla. Nel 2001 va in scena come attrice e *bailaora* protagonista di “Carmen 2, le retour” diretta da Jérôme Savari.

Nel 2002 presenta “TIERRA ADENTRO” nel Teatro principale di Valencia, con il quale ottiene il Premio de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana al mejor espectáculo.

Nel 2003 presenta nei giardini del Generalife de l’ Alhambra di Granada lo spettacolo “YERMA” con la direzione di José Carlos Plaza, alla presenza di più di 60.000 spettatori. Viene nominata nel 2004 direttrice del BALLET FLAMENCO DE ANDALUCÍA.

Nel 2005 presenta nel Gran Teatro di Córdoba lo spettacolo “VIAJE AL SUR”, diretto da Ramón Oller.

Nell’estate del 2006 presenta nei giardini del Generalife de l’ Alhambra di Granada lo spettacolo “ROMANCERO GITANO”, basato sull’opera di Lorca e diretto per José Carlos Plaza.

Il *Festival de las Minas de la Unión* le rende omaggio nella sua XLVI edizione. Nel luglio del 2009 debutta a Granada “POEMA DEL CANTE JONDO en el café de Chinitas” basato su entrambe le opere di Lorca e diretto da José Carlos Plaza.

Riceve numerosi premi tra i quali, nel 1993, la *Medalla de oro de las Bellas Artes*, assegnata dal governo spagnolo⁵⁷⁰.

⁵⁷⁰ Le informazioni sulla vita di Cristina Hoyos sono tratte dal sito del museo del Baile flamenco e da: SUAREZ JAPON J. M., *Cristina Hoyos: Gracias a la vida*, Sevilla, Fund. Jose Manuel Lara, 2006.

5.3 Dominique Dupuy

Dominique Dupuy (nato a Parigi nel 1930) è un danzatore, coreografo, scrittore e pensatore; in altri termini si può affermare che è un Maestro, nel senso più ampio del termine, che ha dedicato la sua vita alla ricerca⁵⁷¹.

Figura emblematica della danza contemporanea, partecipa da cinquant'anni a tutte le battaglie per creare, innovare, portare la danza ovunque sia possibile soprattutto nei luoghi in cui non è arrivata, non a caso l'ho definito *pellegrino*.

Ha iniziato lo studio della danza all'età di otto anni, prima della Seconda Guerra Mondiale, con Jean Weidt, che ha ritrovato dal 1946 al 1949 nella grande avventura dei *Ballets des Arts*.

E' stato dal 1989 al 1991 Ispettore della creazione presso la Delegazione della Danza al Ministero della Cultura francese. Nel frattempo ha "vissuto" la danza, da solo o con la danzatrice – nonché compagna di vita - Françoise Dupuy, come interprete e coreografo dei *Ballets Modernes* di Parigi dal 1955 al 1975, nonché come pedagogo, dedicandosi a cercare il giusto bilanciamento tra le differenti tecniche praticate nel corso degli anni (danza, teatro, mimo, acrobazia, arti marziali).

Nel maggio 1991 a Parigi crea il Dipartimento di Danza all'interno dell'*Institut de Pédagogie Musicale et Chorégraphique Cité de la Musique de la Villette* (IPMC), iniziando una riflessione profonda non solamente intorno alla pedagogia, ma anche sulla ricerca nella danza. Lasciato l'IPMC, crea un Centro di Studi e di Ricerca di Danza Contemporanea dove ha sviluppato le sue attività dal 1996 al 2007. Fonda in seguito, con Françoise Dupuy, una nuova associazione, *Ode après l'Orage* con la quale creerà un nuovo grande progetto di ricerca sulle "Mutations de la danse moderne à la danse contemporaine". Parallelamente prosegue il suo lavoro d'insegnamento in Francia e all'estero, in particolare in Italia. Qui ha una fitta rete di

⁵⁷¹ Molte delle notizie sulla vita di Dominique Dupuy sono tratte da: BOISSEAU R. (a cura di), s.v. *Dominique Dupuy*, in *Panorama de la danse contemporaine*, Paris, ed. textuel, 2008, pp. 189-193; nonché dal materiale raccolto in questi anni presso l'archivio Dupuy e tramite una conoscenza diretta degli stessi danzatori.

collaborazioni e contatti come si evince dal suo libro “Danzare Oltre” pubblicato nel 2011. Nello stesso anno e con la medesima curatela (Eugenia Casini Ropa e Cristina Negro, Ephemeria Edizioni) è stato pubblicato anche “Scritti per la danza”. “La sagesse du danseur” (Editions J C Béhar, 2011) recentemente è stato tradotto in italiano e verrà presto fatta la presentazione di questa edizione.

Dominique continua la sua attività di danzatore, infatti negli ultimi anni è stato invitato dal Théâtre de Chaillot con la creazione di due soli, uno per Françoise Dupuy e l'altro per Wu Zheng. Nel febbraio 2013 è tornato a Chaillot con l'ultima creazione *Acte sans paroles* di Samuel Beckett.

Gran parte della sua vita va in parallelo con quella di Françoise, per cui mi riservo di dare ulteriori informazioni sul loro operato artistico nella trattazione dedicata a Françoise Dupuy.

Qui mi vorrei soffermare di più su un *colloque* che ha ideato Dominique e sul quale lo ho intervistato. Mi riferisco a *Vestige – Vertige*.

Interamente dedicato a riflessioni sulla questione della memoria e dell'archivio della danza contemporanea è stato per me fonte di ispirazione e di informazioni preziose.

Suddiviso in due tempi: il primo presso la *Chartreuse* di Villeneuve-lez-Avignon a maggio, il secondo ebbe luogo al Théâtre de la Cité internationale a Parigi dal 3 al 6 novembre 2005.

Il solo titolo è molto evocativo della profondità, o potrei dire della vertiginosità del problema. Una manciata di citazioni raccolte fra quelle utilizzate per presentare quel convegno, dove il nodo centrale era il domandarsi quale gesto si sarebbe lasciato, danno l'idea:

« Là où nous retrouvons nos traces perdues, nous marchons dans le monde, à travers nous-mêmes. » (Henri Maldiney, *Au désert que l'histoire accable*).

Come Arlette Farge pone la questione : « Quel bruit ferons-nous ? » nel libro che ha lo stesso titolo, dove lei scrive: « Les archives sont comme des sirènes qui

s'épuisent. » (Arlette Farge, *Quel bruit ferons-nous ?*) , o ancora Rainer Maria Rilke: « Danser, est-ce combler un vide, est-ce taire l'essence d'un cri ? »⁵⁷².

Quando si affronta la questione della conservazione della danza e della lotta che si ingaggia contro la sua disparizione la domanda frequente è: come fare?

Si passa quindi ad indagare i vari mezzi a disposizione quali la trasmissione orale, la notazione, i video e quant'altro possa servire a questo scopo.

Dominique ha mosso il dubbio se fosse il caso di cambiare la domanda e dunque, prima di chiedersi come fare, chiedersi: perché?

Questa è la medesima domanda che ha mosso la mia ricerca. Come storica dell'arte mi sono posta il problema del perché, se la danza è un'arte e porta con se tanti significati culturali, non è adeguatamente considerata? Perché la dobbiamo proteggere?

Al perchè ovviamente seguono tante altre domande come in una reazione a catena, ossia: per chi conservare ? Come fare? E via dicendo.

Ciò inevitabilmente ci porta a riflettere sull'archivio soprattutto in quegli anni dove il video non c'era, proprio gli anni che hanno vissuto i Dupuy.

Dupuy che quindi quasi si sentono responsabili del loro sapere, la cui memoria dipende da loro. Se loro non diffonderanno quanto sanno, quanto hanno vissuto, ciò andrà perduto per sempre. Consapevole di ciò, ritengo estremamente preziosa ogni intervista e comunicazione con i danzatori.

Dobbiamo poi tenere a mente che in questo caso stiamo parlando della danza contemporanea, la quale può avere una serie di pregi, ma anche molti difetti in un'ottica conservativa. Lo stesso Dominique sostiene che in un primo momento possa sembrare che questa tipologia di danza sia lontana da un discorso d'archiviazione, ma in realtà è una danza molto legata alla ricerca, alla multidisciplinarietà che le dona mille sfaccettature. Questa caratteristica di vitalità

⁵⁷² Citazioni che si trovano nel materiale raccolto per l'organizzazione di questo convegno, conservato nell'archivio personale dei Dupuy, nella sede dell'associazione *Ode après l'orage* di Parigi alla voce *Vestige-vertige*.

non deve andare perduta congelando, mummificando quanto si può avere come informazioni, documenti o quant'altro.

Sicuramente ci sarà il difficile compito della scelta... Altra vertigine direi.

L'archivio è un luogo di potere e la scelta che porta a decidere cosa archiviare ne è alla base. Scelta assai ardua allorquando ci troviamo davanti a delle vestigia, per riprendere le parole di Dominique, tanto affezionato all'idea e all'immagine dell'impronta del passo nel suolo a cui, in questo elaborato, si è voluto rendere omaggio con le foto di apertura dei capitoli che sono messaggi, sintesi di quanto si va a leggere e scoprire all'interno⁵⁷³. Come un cammino - appunto un percorso - su una spiaggia che tanti altri piedi imprimeranno con il loro passaggio.

⁵⁷³ Le foto sono state realizzate da Gaetano Alfano appositamente per questo elaborato con la finalità di esprimere i concetti base del pensiero che ha mosso la ricerca.

5.4 Françoise Dupuy

Françoise Dupuy (nata a Lione nel 1925) è una danzatrice e coreografa⁵⁷⁴. Cresciuta in un ambiente artistico e molto vivace che hanno influenzato la sua persona. Suo padre, Marcel Michaud, dirigeva una galleria di pittura, critico d'arte e specialista d'arte contemporanea⁵⁷⁵.

Françoise inizia gli studi di danza all'età di cinque anni all'Opéra de Lyon, in seguito segue dei corsi di ritmica Dalcroze con Madame Birmelet e lavora, successivamente, numerosi anni con Hélène Carlut. Il suo interesse non si limita solo alla danza, ma all'arte in generale, in tutte le sue espressioni, visto anche l'ambiente e la famiglia in cui ha avuto la fortuna di crescere. In adolescenza studia musica con César Geoffray e pittura con Albert Gleizes. Durante la guerra lavora a teatro con Jean-Marie Serreau, O'Brady, Jacquemont, e con la danza classica con Youri Algaroff e Youra Lobov. Alla fine della guerra si trasferisce a Parigi, grazie anche al sostegno di Pierre Tugal - direttore degli Archives Internationales de la danse (A.I.D.) - e di Roger Blin. Lavora con Marguerite Bougai, Nicolas Zvereff et Etienne Decroux e avrà una breve esperienza al Ballet des Champs-Élysées.

È con Jean Weidt – il cosiddetto « danzatore rosso » per via della sua ideologia politica - che nel 1946 Françoise incontra Dominique Dupuy.

Per tre anni fanno parte del *Ballet des Arts* creato da Weidt al suo ritorno dalla guerra, ma che presto lascerà Parigi (1949) per ricongiungersi al Komische-Oper di Berlino Est.

Françoise et Dominique, “perso” il loro maestro, cercano di costituire, senza successo, una compagnia. Decidono pertanto di formare un duo dal nome semplicissimo « Françoise et Dominique ». Inizia dunque il loro “pellegrinaggio”

⁵⁷⁴ Le informazioni sulla vita di Françoise, ma anche su quella di Dominique, possono trovarsi sul sito della BNF nonché in appendice al testo DUPUY D., *Danzare oltre*, op. cit.

⁵⁷⁵ Vasta la bibliografia sulla vita del padre di Françoise, figura di grande spicco nell'arte contemporanea francese, cfr. BERTHON L., RAMOND S., STUCCILLI J. C. (a cura di), *Le Poids du monde. Marcel Michaud (1898-1958)*, Lyon, musée des Beaux-Arts, Lyon, Fages éditions, 2011.

per i teatri parigini dove si cimentano in qualsiasi tipo di danza, dagli spettacoli di cabaret, al music-hall e tanto altro. Nel 1955 fondano finalmente la loro compagnia *Les Ballets modernes de Paris* che vede debuttare la sua prima creazione al Festival international d'Aix-les-Bains nell'agosto del 1955, poi al théâtre Marigny (nel settembre 1955) e in seguito al théâtre Daunou. Nel 1960 inizia la tournée fino in Africa. Questa compagnia si scioglierà nel 1979.

Durante questi anni non mancano le collaborazioni con altri coreografi come Deryk Mendel e Jerome Andrews che comporranno coreografie apposite per i Dupuy.

Dominique Dupuy esplora anche il mondo jazz, in collaborazione con Kathleen Henry d'Epinoy, creando diverse coreografie in questo stile. Françoise et Dominique nella loro carriera artistica, hanno ripreso anche diverse opere di repertorio del XX° secolo : *Parade*, *L'après-midi d'un faune*, *Jeux*, ecc.

La loro passione per la danza li spinge nel 1962 a creare il primo festival in Francia interamente consacrato alla danza: le Festival des Baux-de-Provence. Molte saranno le compagnie straniere invitate tra cui, nel 1964, quella di Merce Cunningham che veniva per la prima volta in Francia proprio per questa occasione. Les Ballets modernes de Paris ogni anno porterà in scena centinaia di produzioni, fatte non solo di spettacoli, ma anche di "animazioni" per avvicinare alla danza un pubblico sempre più vasto. Dal 1967 al 1969, per esempio, i Dupuy collaborano ad un progetto interdisciplinaire del Musée d'art moderne de la Ville de Paris, chiamato ARC (Animation, recherche, confrontation) che associa arti plastiche, jazz e danza. In due stagioni i Dupuy presentano numerose manifestazioni e attuano collaborazioni con altri artisti sui seguenti temi: danza e musica concreta, danza nel silenzio, la danza e la sua pedagogia.

Da ciò si comprende quanto sia immenso il loro impegno in tutto ciò che concerne la danza, non a caso Françoise e Dominique Dupuy partecipano a numerosi comitati, dibattiti, azioni corporative e sindacali (ad es. allo SNAC, *Syndicat national des auteurs compositeurs*, all'AFREC, *Association française de recherches et d'études chorégraphiques*, con Dinah Maggie, per la promozione e il riconoscimento della danza moderna e dei danzatori).

Dal 1978 al 1986, Françoise et Dominique Dupuy hanno codiretto la *Mas de la danse* a Fontvieille, luogo di ricerca pratica (con un lavoro sulla trasmissione tramite stage, seminari, e di creazione con l'organizzazione di residenze) e teorica che vanta di un collegio artistico e scientifico, nonché un lavoro di scrittura ed edizione.

Tuttora i Dupuy proseguono incessantemente la loro attività anche tramite la loro associazione *Ode après l'orage*.

Conclusioni

Ritengo che sia emerso quanto sia importante la danza nella cultura di un popolo. Al pari di qualsiasi altra arte è l'espressione dei sentimenti umani, che siano questi di disagio, di gioia, di rabbia, di paura, di amore, nonché deposito di cultura nel senso più ampio del termine. Queste sono le premesse che hanno portato ad interrogarci su come preservare questo bene, che ha uno dei suoi problemi maggiori nell'immaterialità.

Come è stato affrontato nei capitoli dedicati alla conservazione, oggi si hanno moltissime possibilità conservative e si tende a conservare qualunque cosa, o forse è meglio dire a documentare tutto, vista anche la facilità con cui possiamo produrre "documenti" (mi riferisco soprattutto alle registrazioni di immagini fisse o in movimento, anche di buona qualità, che possono essere eseguite con qualsiasi cellulare o dispositivo elettronico normalmente in commercio). Sovrabbondanza generale che rischia di schiacciare e obliterare ogni cosa; probabilmente per questo in alcuni casi si sostiene sia giusto dare all'opera d'arte un "diritto all'eutanasia". Questo principio è sostenuto da motivazioni estetico filosofiche. Infatti generalmente un'opera è creata in un periodo preciso e, pure avendo un valore universale e riscontrabile in ogni epoca (poiché sarà lo sguardo che cambierà e attualizzerà l'opera), conserva una particolare valenza storica. Quello che caratterizza le opere attuali è che vogliono volatilizzarsi, proprio in risposta ad un periodo che tutto travolge, ma che potenzialmente può conservare tutto. Dunque occorre scegliere e capire cosa conservare, con la consapevolezza che conservare tutto alla fine porta all'esatto contrario. Azione non certo facile, ma necessaria.

Un ruolo centrale nel cambiamento d'approccio alle questioni conservative viene giocato dalle nuove tecnologie, le quali nascondono numerose insidie – che investono più campi - da non sottovalutare. Si sta procedendo ad una virtualizzazione globale che riguarda anche i luoghi di memoria (musei e archivi soprattutto), ma quale è il migliore per la danza? Abbiamo visto che tutto ciò che ha contornato la danza è stato a vario titolo conservato talvolta nei musei, nei teatri, nei

centri, ma qualcosa sfugge sempre. Come afferma Dominique Dupuy il pittore ha il museo, il danzatore non ha che l'uomo⁵⁷⁶. Non a caso il corpo del danzatore è il (s)oggetto principale di ogni riflessione sulla danza. Materia prima di questa arte, allo stesso tempo fonte, archivio e opera, è ciò che crea i maggiori interrogativi in campo conservativo, a causa soprattutto delle sue componenti immateriali (gesti e emozioni).

Con il video sembrava essersi trovata una soluzione a molti problemi, ma in realtà non è così. Sempre Dupuy fa interessantissime osservazioni in merito al video, quando afferma che con esso forse si rischia di «rimpiazzare la degustazione con la consumazione»⁵⁷⁷. Focalizza l'attenzione sulla passività della visione dell'immagine che ci arriva con la registrazione, da contrapporre a quella invece attiva che si ha con uno spettacolo dal vivo, come se la captazione fosse fatta solo dalla macchina e non da noi. Tutto ciò ci dovrebbe indurre a porci interrogativi ancora più profondi sul corpo.

Un danzatore – portatore del corpo artistico, custode di saperi accumulati con il tempo e l'esperienza - ha dunque una sensibilità più articolata e forse anche più consapevole circa la questione della conservazione della propria arte. Per questo si è ritenuto di dare voce ai danzatori, di partire dal loro pensiero anche per la scelta dei musei da indagare, per comprendere quali soluzioni si ritengono più opportune e valutarne i pro e i contro.

La finalità, come anticipato, è quella di porre le basi per un centro di conservazione e di studi sulla danza in Italia e il modello ideale più vicino a quello che si vorrebbe realizzare è stato individuato nel CND in Francia.

Si è più volte sottolineato come ogni danza necessiti di una riflessione specifica apposita, ma qualunque sia la tipologia presa in esame, è indubbia la vastità dell'argomento e le varie implicazioni che comporta. Ciò fa comprendere come non possa sussistere un unico centro, ma sia necessaria invece una rete di interazione fra vari enti.

⁵⁷⁶ DUPUY D., *Danzare oltre*, op. cit., p. 96.

⁵⁷⁷ *Ivi*, p. 99.

In Italia, nonostante le mie aspettative fossero molto negative, qualcosa si sta facendo per la cultura coreutica – spesso le iniziative nascono in campo universitario -, ma sono piccole realtà, separate fra loro, che necessitano di comunicazione e di condivisione. Manca un centro coordinatore, un archivio centrale, un polo di studio di riferimento che faccia comunicare gli enti. Di qui nasce il desiderio di creare un centro nazionale della danza italiano, il quale, se si avvalessse di una rete di collaborazioni, potrebbe rendere conto di molte tipologie di danza e far interagire fra loro vari campi disciplinari. La parola che deve essere rimossa è dispersione, cui si deve contrapporre una intelligente centralizzazione funzionale (oggi più facile grazie anche alla rete e al digitale) e collaborazione. Ciò infatti deve avvenire senza annullare le altre realtà, ma coordinandone la messa in rete e offrendo i servizi conservativi e progettuali mancanti, che in questo modo potrebbero valorizzare i singoli piccoli enti.

Questo ideale centro deve quindi essere un luogo prima che di conservazione e di fruizione degli oggetti, di strutturazione e organizzazione dell'operazione di scelta, selezione e raccolta dei vari materiali, nonché dove si possano avere informazioni sulla danza ed essere un centro attivo con manifestazioni. In questo modo sarebbe un punto di riferimento per tutto ciò che afferisce alla danza, dove rintracciare esperti del settore e figure professionali capaci di fornire direttive tecniche specifiche (ad esempio potrebbe essere utile anche in ambito giuridico per migliorare le leggi sul diritto d'autore e la protezione dell'immateriale).

I campi del sapere che si intersecano con la danza sono infatti numerosi (musica, arte, moda, politica, ecc...), tant'è che si rilevano problemi anche nella costituzione di una biblioteca della danza tanti sono i settori disciplinari che toccano l'argomento; immaginiamo dunque le complessità che si riscontrano con un centro coreutico. Questo dovrà necessariamente avere molteplici funzioni e non presentare limitazioni ad una sola modalità conservativa. Oggi infatti si usa moltissimo il video e di conseguenza proliferano gli archivi visivi, cosa giusta, ma tale soluzione da sola non basta. Occorre partire dal danzatore, fare interviste, comunicare, creare interesse, spronare la cultura coreutica, entrare nelle scuole, educare il corpo (si sta perdendo anche questo) e soprattutto condividere nel senso più ampio del termine (la

parola *partager* negli scritti o nelle conferenze che riguardano l'immateriale e la sua salvaguardia è una delle più frequenti). Non si può neanche pensare di limitarsi a conservare gli elementi materiali che costituiscono uno spettacolo di danza. Oggi la danza - quella contemporanea soprattutto - si presenta, si dona e, come molta dell'arte contemporanea, va vissuta.

Bisogna prendere atto dunque che certe danze non si possono conservare, si devono vivere. Si possono conservare i materiali, ma i gesti si volatilizzano e l'arte - la danza in quanto arte, non in quanto spettacolo - svanisce. Nel momento in cui l'attimo è vissuto, viene anche consumato.

Questo mette in crisi l'idea di un museo, se lo viviamo nel senso antico del termine, e in parte anche di archivio, ma è l'idea di conservazione che deve cambiare nell'attualità. Deve rispondere a condizioni di mutevolezza e di fluidità, che fanno sì che la ricerca o la "novazione" (per riprendere il termine usato da Dominique Dupuy) siano le più adatte alle nuove esigenze.

Come se ritornasse il binomio avere o essere, non dobbiamo accanirci nel voler conservare tutto a tutti i costi, nel senso di possedere qualcosa fermandola o "congelandola" in un prodotto materiale, con la finalità di esercitare una sorta di dominio. Bisogna correre il rischio di viverle certe espressioni artistiche, sapendo che vivendole è come se si consumassero, ma è proprio la consapevolezza che tutto passa e non si ripeterà mai più uguale che le rende così speciali, che dona loro l'aura.

È necessario correre il rischio di vivere pienamente e profondamente l'arte e le emozioni che suscita in noi.

Elenco abbreviazioni

AID	Archives internationales de la Danse
ASAC	Archivio Storico delle Arti Contemporanee
BAV	Biblioteca Apostolica del Vaticano
BDI	Beni demoetnoantropologici immateriali
BMO	Bibliothèque musée de l'Opéra
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana
BNF	Bibliothèque nationale de France
c.b.c.	Codice dei beni culturali
CID	Consiglio Internazionale della Danza
CND	Centre National de Danse
CNSMP	Centro Nazionale Studi di Musica Popolare
D. Lg.	Decreto legge
D. Lgs.	Decreto legislativo
D. M.	Decreto Ministeriale
DEA	Demoetnoantropologici
DGA	Direzione generale degli archivi
DGBID	Direzione generale per le biblioteche, gli istituti culturali ed il diritto d'autore
Enc. Dir.	Enciclopedia di diritto
ENICPA	European network of information centres for the performing arts
FK	Folklore
FUS	Fondo Unico dello Spettacolo
IALS	Istituto Addestramento Lavoratori dello Spettacolo

ICCD	Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione
ICOM	International Council of Museums
IMEC	Institut Mémoires de l'édition Contemporaines
INCCA	International Network for the Conervation of Contemporary Art
INHA	Institut national d'histoire de l'art
JAAC	Journal of Aesthetics and Art Criticism
LIM	Laboratorio di Informatica Musicale
l.r.	Legge regionale
MART	Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto
MAXXI	Museo delle arti del XXI secolo
MBF	Museo del Baile Flamenco
OMPI	Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale
PCI	Patrimonio culturale immateriale
Riv. Dir.	Rivista di diritto
S. & R.	Sociétés et Représentations
SAN	Sistema archivistico nazionale
SIAE	Società italiana degli Autori e degli Editori
SIBMAS	Société internationale des bibliothèques et musées des arts du spectacle
SIGEC	Sistema Informativo Generale del Catalogo
ss.mm.ii	Successive modifiche e integrazioni
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
WIPO	World Intellectual Property Organization

Bibliografia

- ADORNO Theodor W. - HORKHEIMER Max, *Dialettica dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966, (1 ed. 1947).
- ADORNO Theodor W., *Teoria estetica*, trad. it. Einaudi, Torino, 1975, (1 ed. 1970).
- ADSHEAD LANSDALE Janet – LAYSON June (a cura di), *Dance History: An Introduction*, London, Routledge, 1994 (1 ed. 1983).
- ADOTEVI Stanislas Spero, *Le musée dans les systemes éducatifs et culturels contemporains*, in "Actes de la neuvième conférence générale de l'ICOM", Grenoble, 1971, pp. 19-30.
- AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004.
- AGAMBEN Giorgio, *Infanzia e storia*, Torino, Einaudi, 1978.
- AGAMBEN Giorgio, *Le geste et la danse*, in NOGUEL D. (a cura di), "Revue d'esthétique", 22/192, Parigi, ed. J.M. Place, 1992.
- AGAMBEN Giorgio, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- AGAMBEN Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2006.
- AGOSTINO, *Confessioni*, a cura di R. De Monticelli, Milano, Garzanti, 1999.
- AIKAWA Noriko, *Visión Histórica de la Preparación de la Convención Internacional de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio cultural in material*, in BOUCHENAKI Mounir, *Patrimoine immatériel*, in "Museum International", n.221/222, maggio 2004, Spagna, vol.56 n. 1-2, 2004, pp.140-153.
- AINIS Michele - FIORILLO Mario, *I beni culturali e ambientali*, in CASSESE Sabino (a cura di), *Trattato di diritto amministrativo. Dir. Amm. Speciale*, vol. II, Milano, Giuffrè, 2003.
- ALFIERI Alessandro, *Il cinema e i limiti della testimonianza*, in DI GIACOMO Giuseppe (a cura di), *Volti della memoria*, Milano, Mimesis, 2012, pp. 191-206.
- ALQUIER Sylvie - DELUCA Angela, *Vitesse, danse et mémoire*, in « Alternatives théâtrales », n.51, mai 1996.

- ALVARO Egidio, *L'Art de la performance, une révolution du regard*, in "Ligeia, dossiers sur l'art", n. 2, Paris, luglio-settembre 1988.
- ANDALORO Maria - CATALANO Maria Ida (a cura di), *Il tempo dell'immagine. Cesare Brandi 1947 - 1951*, Roma, Del Vecchio ed. d'arte, 2009.
- ANDALORO Maria, *L'arte e la memoria dell'arte. Pensieri sul tema*, in CATALANO Maria Ida - MANIA Patrizia (a cura di), *Arte e memoria dell'arte*, (atti del convegno 1-2 luglio 2009 Scuola di Specializzazione in Tutela e Valorizzazione dei beni storico artistici, Università della Tuscia) Pistoia, Gliori, 2011, pp. 309-314.
- ANDALORO Maria, *L'irruzione delle nuove immagini*, in *La pittura medievale a Roma*, vol.1 Corpus, *L'orizzonte tardo antico e le nuove immagini*, a cura di Andaloro Maria - Romano Serena, Roma, Jaka Book, 2006, pp. 15-31.
- ANDREELLA Fabrizio, *Il corpo sospeso. La danza tra codici e simboli all'inizio della modernità*, Venezia, il Cardo, 1994.
- ANDREELLA Fabrizio, *Non disperdere nell'ambiente, ovvero corpi tossici e pensieri riciclabili. Note sul corpo della danza nella cultura tecnologica*, in MUSCELLI Cristian (a cura di), *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, Genova, Costa & Nolan, 1999, pp.15-27.
- ANDRIEU Bernard, *Donner le vertige. Les arts immersifs*, Montréal, ed. Liber, 2014.
- ANDUS L'HOTELLIER Sanja, *Danseur et chorégraphe au début des années 1930: retour sur une enquête des archives internationales de la danse*, in LAUNAY Isabelle - PAGES Sylviane (a cura di), *Mémoires et histoire en danse*, Mobiles 2 (Arts8), Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 297-314.
- ANTINUCCI Francesco, *Comunicare nel museo*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
- Archives of the Dance: The Dance Museum, Stockholm*, in "Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research", Vol. 4, No. 2, 1986.
- ARDENNE Paul, *L'art comme expérience*, Paris, Dis Voir, 2003.
- ARGUEL Mireille (a cura di), *Danse: le corps enjeu*, Parigi, PUF, 1992.
- ARGYLE Michael, *Il corpo e il suo linguaggio. Studio sulla comunicazione non verbale*, Bologna, Zanichelli, 1984.

- ARMELAGOS Adina - SIRRIDGE Mary, *The Identity Crisis in Dance*, in "JAAC", vol. 37, n. 2, Winter 1978, pp. 129-139.
- ARTAUD Antonin, *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G.R. Morteo- G. Neri, Torino, Einaudi, 1968.
- ARTIERES Philippe, *Une archive son lieu: l'IMEC à l' Abbaye d'Ardenne "Entretien avec Oliver Corpet, directeur de l'IMEC*, in "S.& R.", n°19, aprile 2005, pp. 105-114.
- ASSINI Nicola - FRANCALACCI Paolo (a cura di), *Manuale dei beni culturali*, Padova, CEDAM, 2000.
- ASSMANN Aleida, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- ASSMANN Jean, *La memoria culturale: scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997.
- ASSUMMA Maria Cristina (a cura di), *Dizionario del flamenco*, Torino, ed. A. Vallardi, 2006.
- AUCLAIR Mathias (a cura di), *Image(s) de la danse*, BNF, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2008.
- AUCLAIR Mathias, *Charles Garnier et la bibliothèque-musée de l'Opéra*, in GIRVEAU Bruno, (a cura di), *Charles Garnier. Un architecte pour un empire*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2010, pp. 120-131.
- AUCLAIR Mathias, *Le fonds des AID à la bibliothèque-musée de l'Opéra : histoire d'une collection*, in VEROLI Patrizia – BAXMANN Inge – ROUSIER Claire (a cura di), *Les Archives Internationales de la Danse (1931-1952)*, Paris, CND Pantin, 2006, pp. 168-191.
- AUGE Marc, *Le forme dell'oblio. Dimenticare per vivere*, Milano, Il Saggiatore, 2000.
- AUGE Marc, *Le temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003 (tr. It., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, ed. Bollati Beringhieri, 2004).
- AUGÈ Marc, *Où est passé l'avenir?*, Paris, ed. de Panama; tr. it., *Che fine ha fatto il futuro? Dai non luoghi al non tempo*, Milano, Eleuthera, 2009.
- BACHELARD Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1932.

- BACHELARD Gaston, *La poetique de l'espace*, Paris 1957, [trad. it. *La poetica dello spazio*, a cura di Ettore Catalano, Bari, Edizioni Dedalo, 1975].
- BADIOU Alain, *La Danse comme métaphore de la pensée*, in MACEL Christine - LAVIGNE Emma (a cura di), *Danser sa vie. Écrits sur la danse*, Paris, ed. Centre Pompidou, 2011, pp. 195-209.
- BAERT Xavier, *Corp(u)s sauvage. Danse et forms expérimentales de l'image en mouvement*, in DOBBELS Daniel - BOUQUET Stéphane (a cura di), *Danse / Cinéma*, Parigi, Coédition CND / Capricci, 2012, pp. 101-111.
- BARBANERA Marcello, *Riflessi su uno specchio deformante: sul rapporto tra memoria e storia*, (*Scienze dell'antichità storia, archeologia, antropologia*), n. 16 (2010), Roma, ed. Quasar, pp. 13-25.
- BARDET Marie, *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, Paris, l'Harmattan, 2011.
- BARRECA Laura, *Il dibattito internazionale intorno alla conservazione e alla documentazione della New Media Art. 1995-2007*, tutors: E. Cristallini, R. Frieling, R. Shirley, tesi di dottorato XX ciclo, Facoltà di Beni culturali, UNITUS, Viterbo, a. a. 2007-2008.
- BARRET William, *The illusion of Technique. A Search for Meaning in a Tecnological Society*, NewYork, Anchor, 1958.
- BARTHES Roland, *De l'œuvre au texte*, in *Le bruissement de la langue*, (Essais Critiques IV), Paris, Seuil, 1984, pp. 69-77.
- BARTHES Roland, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003 (1 ed. 1980).
- BARTHES Roland, *Le neutre*, course au collège de France (1977-78), texte établi et annoté par Thomas Clerc, Paris, Seuil- IMEC, 2002.
- BARTOLINI Antonio, *L'immaterialità dei beni culturali*, in *I beni immateriali tra regole privatistiche e pubblicistiche - Atti Convegno Assisi (25-27 ottobre 2012)* pubblicati nella rivista quadrimestrale on line "Aedon", n. 1, 2014.
- BARTOLINI Antonio, s. v. *Beni culturali*, in *Enc. Dir*, VI, Milano, 2013.
- BAUDELAIRE Charles, *Su Wagner*, a cura di A. Prete, Milano, Feltrinelli, 1983.

- BAUDRILLARD Jean, *Illusion, désillusion esthétiques*, Paris, Sens & Tonka, 1977. [tr. it. di L. Guarino, *Illusione, disillusione estetiche*, Milano, Pagine d'Arte, 1999].
- BAUDRILLARD Jean, *Patafisica e arte del vedere*, Milano, Giunti, 2006.
- BAUMAN Zygmunt, *Amore liquido*, Roma-Bari, Ed. Laterza, 2006.
- BAUMAN Zygmunt, *Globalizzazione e glocalizzazione*, Roma, Armando editore, 2005.
- BAUMAN Zygmunt, *Intervista sull'identità*, a cura di B. Vecchi, Roma-Bari, Ed. Laterza, 2005.
- BAUMAN Zygmunt, *Liquid Modernity*, Oxford, Polity Press, Cambridge e Blackwell Publishers Ltd, 2000 [trad.it. di Sergio Minucci, *Modernità liquida*, Bari-Roma, Laterza, 2002].
- BAXANDALL Michael, *Giotto e gli umanisti: gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350-1450*, Milano, Jaca book, 1994.
- BAXMAN Inge, *Le corps, lieu de mémoire*, in VEROLI Patrizia – BAXMANN Inge – ROUSIER Claire (a cura di), *Les Archives Internationales de la Danse (1931-1952)*, Paris, CND Pantin, 2006, pp. 44 - 65.
- BAZZOCCHI Vincenzo, *"Terpsychore", per salvaguardare il patrimonio audiovisivo della danza*, in "L'informazione bibliografica", anno XXVIII, n. 4, Ottobre-dicembre 2002, pp. 513-530.
- BEAUQUEL Julia, *Esthétique de la danse*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- BELLI Gabriella - GUZZO VACCARINO Elisa (a cura di), *La danza delle avanguardie : dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring* [Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 17 dicembre 2005-7 maggio 2006], Milano, Skira, 2005.
- BENJAMIN Walter, *Angelus Novus: saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, (ed. agg.1995).
- BENJAMIN Walter, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti – A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012.

- BENJAMIN Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1977.
- BENJAMIN Walter, *Peintures chinoises à la Bibliothèque Nationale* (1938), "écrits français", éd. J. M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991, pp.261-262.
- BENJAMIN Walter, *Per un ritratto di Proust* (1929), in ID., *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, trad. it. A. Marietti, Torino, Einaudi, 1973, pp. 39-40.
- BENVENISTE Émile, *La nozione di «ritmo» nella sua espressione linguistica*, in *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971; [trad. it. di *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966].
- BERGSON Henri, *L'evoluzione creatrice*, (1 ed. 1908), a cura di Giancarlo Penati, Brescia, La Scuola, 1983.
- BERGSON Henri, *Le souvenir du présente et la fausse reconnaissance* (1908), in "Revue Philosophique", ripreso in ID., *L'énergie spirituelle*, Parigi, PUF, 1919. [tr. It. *Il ricordo del presente e il falso riconoscimento*, in ID., *Il cervello e il pensiero*, a cura di M. Acerra, Roma, Editori riuniti, 1990].
- BERGSON Henri, *Materia e memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, a cura di A. Pessina, Roma, Einaudi, 2001.
- BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, CND, 2001.
- BERNARD Michel, *Le corps*, Paris, Seuil, 1995.
- BERTELLI Sergio - CENTANNI Monica (a cura di), *Il gesto nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1995.
- BERTHON Laurence - RAMOND Sylvie - STUCCILLI Jean-Christophe (a cura di), *Le Poids du monde. Marcel Michaud (1898-1958)*, Lyon, musée des Beaux-Arts, Lyon, Fages éditions, 2011.
- BERTONI Alberto, *L'olocausto e l'identità letteraria*, in ANSELMi Gian Mario (a cura di), *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, pp. 198- 252.
- BIRINGER Johannes, *Dance and Media Technologies*, in MACRANCA B. - DASGUPTA G. (a cura di), *Performance and art Journal*, gennaio 2002, Mitt Press Cambridge, pp. 84-93.

- BLASIS Carlo, *The Code of Terpsichore (The Art of Dancing)*, Brooklyn, N.Y., Dance Horizons, 1928, [orig. pub.: London, 1828].
- BLOCH Marc, *Apologia della storia o mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 1998.
- BOAS Franziska, *La funzione sociale della danza*, Roma, Savelli, 1981.
- BOBBIO Luigi (a cura di), *Le politiche dei beni culturali in Europa*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- BODEI Remo, *Metamorfosi della memoria*, in BOLZONI Lina - ERLINDO Vittorio - MORELLI Marcello (a cura di), *Memoria e memorie: convegno internazionale di studi* (18-19 maggio 1995, Roma, Accademia nazionale dei Lincei), Firenze, Olschki, 1998, pp. 75-76.
- BÖHME Fritz, *Movimento ed espressione*, in CASINI ROPA Eugenia (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 45-57.
- BOISSEAU Rosita (a cura di), s.v. *Dominique Dupuy*, in *Panorama de la danse contemporaine*, Paris, ed. textuel, 2008, pp. 189-193.
- BOISSEAU Rosita - GATTINONI Christian, *Danse et art contemporain*, Paris, Scala (Coll. Sentiers d'Art), 2011.
- BOISSIERE Anne - KINTZLER Catherine (a cura di), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.
- BOLZONI Lina, *L'arte della memoria nella cultura occidentale*, in "Normalenexs on the web", 17 gennaio 2006, <http://normalenews.sns.it>
- BONITO OLIVA Achille (a cura di), *Ubi Fluxus, ibi motus 1990-1962*, catalogo della mostra, Venezia, Ex Granai della Repubblica alle Zitelle (Giudecca), 26 maggio-30 settembre, Milano, Mazzotta, 1990
- BORGES Jorge Luis, *Funes, o della memoria*, in *Finzioni*, in *Opere*, I, Milano, Mondadori, 1997, pp.707-715.
- BORTOLOTTI Chiara (a cura di), *Il patrimonio immateriale secondo l'Unesco: analisi e prospettive*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2008. [*Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011.]
- BOTTIGLIERI Carla, *Anamorfosi temporale e topologia dell'archivio: introduzione al future archive di Manuela Zechner*, in "ART'O", n. 26, automne 2008, pp. 42-48.

- BOUCHENAKI Mourin, *Patrimoine immatériel*, in "Museum international", n.221/222, mai 2004, Mayenne, France, vol. 56, n. 1-2, 2004.
- BOURCIER Paul, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Le Seuil, 1994.
- BOURDIEU Pierre, *Méditations pascaliennes*, Paris, Le Seuil, 1997.
- BRANDI Cesare, *Arcadio o della Scultura Eliante o dell'Architettura*, Roma, Editori riuniti, 1992 (1 ed. 1956).
- BRANDI Cesare, *Il restauro. Teoria e pratica*, a cura di M. Cordaro, Roma, Editori riuniti, 1996.
- BRANDI Cesare, *Musica, danza, teatro. Scritti ritrovati 1937-1986*, a cura di Vittorio Brandi Rubio, con introduzione di Roman Vlad, Roma, Castelvechi, 2013.
- BRANDI Cesare, *Teoria generale della critica*, a cura di M. Carboni, Roma, Editori riuniti, 1998 (1 ed. 1974).
- BRANDI Cesare, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino, 1963.
- BRANDSTETTER Gabriele, *Poetics of Dance. Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*, trad. da Elena Polzer - Mark Franko, New York, Oxford University Press, 2015.
- BREUIL Marie-Hélène – DAZORD Cécile (a cura di), *Conserver l'art contemporain à l'ère de l'obsolescence technologique*, in "Technè", n. 37, maggio 2013, Paris.
- BRUAIRE Claude, *Filosofia del corpo*, Roma, ed. Paoline, 1975.
- BRUNI Ciro Giordano (a cura di), *Danse et pensée, une autre scène pour la danse*, Sammeron, Germs, 1993.
- BUCI -GLUCKSMANN Christine (a cura di), *L'art a l'époque du virtuel*, Paris, Harmattan, 2003.
- BUCI -GLUCKSMANN Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003.
- BUCI -GLUCKSMANN Christine, *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002.
- BUCI -GLUCKSMANN Christine, *Esthétique du temps au Japon*, Paris, Galilée, 2001.

- BURGIN Victor, *In/different Spaces. Place and Memory*, in MIRZOEFF Nicholas (a cura di), *Visual Culture Reader*, London – New York, Routledge, 1998.
- BURGUIERE André, *La généalogie*, in NORA Pierre (a cura di), *Les Lieux de mémoire*, III, Le France, 3, De l'archive à l'emblème, Paris, Gallimard, 1992, pp. 19-51.
- BURIGHEL Giuseppe, *Dal teatro di Jan Fabre. Attitudini performative del corpo sulla scena: quali forme di presenza, e quali mimesi?*, in "Mimesis Journal", II, 2, (2013).
- CANDEL Miguel, *La concezione aristotelica della memoria. Una semiotica naturalistica*, in DI GIACOMO Giuseppe (a cura di), *Volti della memoria*, Milano, Mimesis, 2012, pp. 35-42.
- CANGIÀ Fabiana, *L'intervista come strumento*, in FERRIANI Barbara - PUGLIESE Marina, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Milano, Electa, 2009, pp.167-174.
- CARANDINI Silvia, *La danzatrice è una metafora. Poesia del corpo e astrazione dello spazio nella danza di Loïe Fuller*, in "L'astrazione danzata. Le arti del primo novecento e lo spettacolo di danza", (Ricerche di Storia dell'arte), Roma, La Nuova Italia Scientifica, 49 (1993), pp. 5-18.
- CARBONI Massimo, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Milano, Jaca book, 2004 (1 ed. 1992).
- CARBONI Massimo, *L'ornamentale tra arte e decorazione*, Milano, Jaca Book, 2001.
- CARBONI Massimo, *La mosca di Dreyer*, Milano, Jaca Book, 2007.
- CARBONI Massimo, *Tra memoria e oblio. Tutela e conservazione dell'arte contemporanea: l'orizzonte filosofico*, introduzione a MARTORE Paolo (a cura di), *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, Roma, Castelvechi, 2014, pp. 7-26.
- CARBONI Massimo, *Tutela, conservazione e restauro dell'arte contemporanea. L'orizzonte filosofico*, in MUNDICI Maria Cristina – RAVA Antonio (a cura di), *Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Milano, Skira, 2013, pp. 139-145.
- CARLSON Carolyn, *Dialogue avec Rothko*, Ennetières en Weppes, ed. Invenit, 2011.
- CARLSON Marvin, *Performance: a critical introduction*, London-New York, Routledge, 1996.

- CARMOSINO Christian, *Le modalità e i luoghi di fruizione*, in CASINI Lorenzo (a cura di), *La globalizzazione dei beni culturali*, Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 197-222.
- CARON Pascal, *Faunes: Poésie, corps, danse, de Mallarmé à Nijinski*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- CARPITELLA Diego, *La musica di tradizione orale (folklorica)*, in *Ricerca e catalogazione della cultura popolare*, Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione - Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 1978, pp. 18-20.
- CASINI Lorenzo, "Noli me tangere": *i beni culturali tra materialità e immaterialità*, in "Aedon", n.1, 2014 (rivista quadrimestrale on line).
- CASINI ROPA Eugenia (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- CASINI ROPA Eugenia, *La cultura del corpo in Germania*, in ID. (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 81-100.
- CASINI ROPA Eugenia, *La danza e l'agitprop. I teatri –non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- CASINI ROPA Eugenia, *La danza tra Vecchio e Nuovo mondo*, in MUSCELLI Cristian (a cura di), *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, Genova, Costa & Nolan, 1999, pp. 137-139.
- CASSANO Franco, *Danzare contro la solitudine*, in SANTORO Vincenzo - TORSSELLO Sergio (a cura di), *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento*, Lecce, Ed. Aramirè, 2002, pp. 15-21.
- CASSESE Sabino, *I beni culturali da Bottai a Spadolini* in GIUFFRIDA Romualdo (a cura di), *Antologia di scritti archivistici*, Roma, Ministero per beni culturali e ambientali, 1985.
- CASTELLI Patrizia - PADOVAN Maurizio - MINGARDI Maurizio (a cura di), *Mesura et arte del danzare. Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, Catalogo della mostra, Pesaro, Pucelle, 1987.
- CASULA Carlo Felice - AZARA Liliosa, *Unesco 1945-2005. Un'utopia necessaria*, Troina, ed. Città Aperta, 2005.
- CATALANO Maria Ida - MANIA Patrizia (a cura di), *Arte e memoria dell'arte*, (atti del convegno 1-2 luglio 2009 Scuola di Specializzazione in Tutela e

Valorizzazione dei beni storico artistici, Università della Tuscia), Pistoia, Gli Ori, 2011.

CAVALLO Bruno, *La nozione di bene culturale tra mito e realtà: rilettura critica della prima dichiarazione della Commissione Franceschini*, negli *Scritti in onore di M.S. Giannini*, vol. II, Milano, Giuffrè, 1988, pp. 113-135.

CAZZATO Vincenzo (a cura di), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Istituto Poligrafico della Zecca dello Stato, 2001.

CELANT Germano, *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Milano, Feltrinelli, 2007.

CENTANNI Monica (a cura di), *L'originale assente: introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano, Mondadori, 2005.

CENTRE NATIONAL DE DANSE, Inauguration du Centre National de la Danse à Pantin. Les 18-19 juin 2004, à partir de 17h30, Parigi 2004 (M. Sala direttore generale)

CERVELLATI Elena, *"A rare event". La nuova danza alla III settimana della performance (Bologna, 1979)*, in "Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", anno V, numero 4, 2013 /rivista on line.

CERVELLATI Elena, *La danza in scena. Storia di un arte dal Medioevo ad oggi*, Udine, Mondadori, 2009.

CHARMATZ Boris, *Le patrimoine, c'est nous !*, in JAMART Christine (a cura di), "L'Art meme", 58, Chronique des arts plastiques de la fédération Wallonie-Bruxelles, 1 trimestre 2013, dossiers Danse/Arts Visuels: Formes/performativers, pp.7-9.

CHITI Mario P., *La nuova nozione di beni culturali nel d.lgs. n. 112/199: prime note esegetiche*, in "Aedon" (rivista quadrimestrale on line), n.1, 1998.

CIRESE A. Mario, *Beni immateriali o beni inoggettuali?*, in "Antropologia Museale", I, n. 1, 2002, pp. 66-69.

CIRESE A. Mario, *Le discipline demoetnoantropologiche in Italia*, in "Le discipline umanistiche: analisi e progetto" (a cura del Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica e Tecnologica), supplemento al Bollettino "Università Ricerca", Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1991.

CIRILLO Silvana (a cura di), *Corpo teatro danza. Bejart Blaska Petit*, Milano, Shakespeare & Company, 1981.

- CLAIR Jean, *L'Art contemporain et le Musée*, conférence, 2-3 mars 1988, Musée national d'art moderne, Paris, (Cahiers du Musée National d'art Moderne), Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.
- CLAIR Jean, *La crisi dei musei. La globalizzazione della cultura*, Milano, Skira, 2008.
- CLAIR Jean, *Paradoxe sur le conservateur. De la modernité conçue comme une religion*, Caen, l'Echoppe, 1988.
- COHEN Selma Jeanne, *Dance as an Art of Imitation*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism" (JAAC), Vol. 7, 1953, pp. 232-236.
- COOK Nicholas, *Musica. Una breve introduzione*, Torino, EDT, 2005 (1 ed. 1998)
- CORAL Matilde - ÁLVAREZ Álvarez - VALDÉS Juan, *Tratado de la bata de cola. Matilde Coral una vita de arte y de magisterio*, Madrid, Alianza editorial, 2003.
- CORNU Laurence, *Le temps de la danse*, in "Les Arts face à l'Histoire", actes du colloque organisé par l'institut universitaire de formation des maîtres du Poitou-Charentes- Angoulême, pp. 55-66.
- CORPET Oliver, *L'Archive-oeuvre*, in *Les Artistes contemporains et l'Archive: interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, (atti del colloquio 7-8 dicembre 2001, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, pp. 41-43.
- COSÌ Dante, *Diritto dei beni e delle attività culturali*, Roma, Aracne, 2008.
- CRAMER Franz Anton, *Experience as Artifact: Transformations of the Immaterial*, in "Dance Research Journal", Volume 46, Issue 03, December 2014, pp. 24-31.
- CRISTALLINI Elisabetta (a cura di), *L'arte fuori del museo. Saggi e interviste*, Roma, Gangemi, 2008.
- CRISTALLINI Elisabetta, *Lo slittamento dell'aura nell'arte contemporanea*, in DI GIACOMO Giuseppe - MARCHETTI Luca (a cura di), "Rivista di Estetica", n. 52, Torino, Rosenberg & Sellier, 2013, pp. 27-31.
- CUMANI Maria - QUASIMODO Salvatore, *L'arte del silenzio, la danza, la poesia, l'immagine*, a cura di Provenzali Delfina, L'Alingua, Spirali/Vel, 1995.
- CUNNINGHAM Merce, *Espace, temps et danse*, in MACEL Christine - LAVIGNE Emma (a cura di), *Danser sa vie. Écrits sur la danse*, Paris, ed. Centre Pompidou, 2011, pp. 161-164.

- CUNNINGHAM Merce, *Un art impermanent*, Tel Quel, mai 1965. Repris dans Isabelle Ginot- Marcelle Michel, *La danse au XX siècle*, Paris, Bordas, 1995, p.135.
- D'ARONCO Gianfranco, *Storia della danza popolare e d'arte, con particolare riferimento all'Italia*, (1 ed. 1962), Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1983.
- D'ELIA Gianni, *La tutela del patrimonio cultural immateriale*, in SANTORO Vincenzo - TORSELLO Sergio (a cura di) *Sui patrimoni immateriali del Salento e del Gargano: problemi e prospettive*, Roma, Squilibri, 2010, pp. 9-41.
- DAGOGNET François, *Le musée sans fin*, Paris, Champ Vallon, 1984.
- DE CHIRICO Giorgio, *Scritti/1. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Bompiani, 2008.
- DE LAHUNTA Scott, *Coreografie in Bit e Byte: Motion Capture, Animazione e Software per la Danza*, in MENICACCI Armando - QUINZ Emanuele (a cura di), *La scena digitale. Nuovi media per la danza*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 83-100.
- DEBAT Michelle, *L'impossible image. Photographie, danse, chorégraphie*, Bruxelles, éd. La Lettre volée/CNL, 2009.
- DEBORD Guy, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2008 (1 ed. 1992).
- DEBRAY Régis, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in occidente*, Milano, ed. Il Castoro, 1999.
- DELAY Nelly, *Le jeu de l'éternel et de l'éphémère*, Arles, Editions Philippe Picqueier, 2004.
- DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 2006.
- DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
- DELSARTE François, *Cours d'esthétique appliquée*, in *Danser sa vie. Écrits sur la danse*, a cura di MACEL Christine - LAVIGNE Emma, Paris, ed. Centre Pompidou, 2011, pp. 17-19.
- DEMAZE Laurent, Gérard Macé. *L'invention de la mémoire*, Paris, José Corti, 2008.

- DERRIDA Jacques - ROUDINESCO Elisabeth, *De quoi demain... Dialogue*, Paris, Flammarion, 2001.
- DERRIDA Jacques, *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1991; [trad. it. di G. Berto, *Donare il tempo. La moneta falsa*, Milano, Cortina, 1996].
- DERRIDA Jacques, *Le futur antérieur de l'archive*, in LÉGER Nathalie (a cura di), «Questions d'archives», Paris, Éd. Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2002, pp. 41-50.
- DERRIDA Jacques, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée, 1995, [tr. it. di G. Scibilia, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 1996].
- DERRIDA Jacques, *Mémoire d'Aveugle. L'autoportrait et autres ruine*, Paris, Louvre, Reunion des musées Nationaux, 1990.
- DE SANCTIS Vittorio M., *La sfera di applicazione della legge di protezione dei diritti degli autori*, in "Il diritto di autore: rivista trimestrale della Società Italiana degli Autori ed Editori", Vol. 68, No. 2 (1997), pp. 121 e ss.
- DESVALEES André - MAIRESSE François (a cura di), *Key Concepts of Museology*, Armand Colin, ICOFOM, 2010.
- DI BERNARDI Vito, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Roma, Bulzoni, 2012.
- DI GIACOMO Giuseppe - MARCHETTI Luca (a cura di), "Rivista di Estetica", n. 52, Torino, Rosenberg & Sellier, 2013.
- DI GIACOMO Giuseppe, *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, in DI GIACOMO Giuseppe - MARCHETTI Luca (a cura di), "Rivista di Estetica", n. 52, Torino, Rosenberg & Sellier, 2013, pp. 235-256.
- DI GIACOMO Giuseppe, *Memoria e testimonianza tra estetica ed etica*, in ID. (a cura di), *Volti della memoria*, Milano-Udine, Mimesis, 2012, pp. 445-481.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina, 2005.
- DIDI-HUBERMAN Georges – MANNONI Laurent, *Mouvements de l'air. Etienne – Jules Marey, photographe des fluides*, Paris, Gallimard, 2004.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps, histoire de l'art et anachronismes des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, [tr. It. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Borengieri, 2007].

- DIDI-HUBERMAN Georges, *Gestes d'air et de pierre: Corps, parole, souffle, image*, Paris, ed. de Minuit, [tr. it. a cura di C. Tartarini, *Gesti d'aria e di pietra: corpo, parola, soffio, immagine*, Reggio Emilia, ed. Diabasis, 2006].
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Parigi, Editions Hazan, 2013.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Le danseur de la solitude*, Paris, Les éditions de minuit, 2006.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'espace danse : Etoile de mer Explosante-fixe*, in "Les Cahiers du Musée national d'art moderne", n. 94, hiver 2005/2006, pp. 36-51.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Parigi, Éditions de Minuit, 2002; [trad. it. a cura di Alessandro Serra, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006].
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Oeil de l'histoire*, 4, Parigi, Éditions de Minuit, 2012.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Sismographies du temps. Warburg, Burckhardt, Nietzsche*, in "Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne", n. 68, été 1999, Paris, ed. Centre Georges Pompidou, pp. 4-20.
- DIODATO Roberto, *Aura, vita, morte*, in DI GIACOMO Giuseppe - MARCHETTI Luca (a cura di), "Rivista di Estetica", n. 52, Torino, Rosenberg & Sellier, 2013, pp. 53-67.
- DI MARINO Bruno, *Pose in movimento: fotografia e cinema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009.
- DOBBELS Daniel – BOUQUET Stéphane (a cura di), *Danse / Cinéma*, Parigi, Coédition CND (Hors collection)/Capricci, 2012.
- DOBBELS Daniel, "À la tombée du jour", Catalogue de l'exposition "Photographies de la danse" de Geneviève Stephenson, Association française d'Action Artistique, 1994.
- DOGANIS Basile, *La tradizione orale come incorporazione e (re)incorporazione nelle arti corporee giapponesi*, in FRANCO Susanne –NORDERA Marina (a cura di), *RicorDANZE. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010, pp. 91-106.
- DORFLES Gillo, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Milano, Feltrinelli, 2001

- DOTTORI Riccardo, *Tra filosofia e pittura: Giorgio de Chirico e la realtà profanata*, in GRECO G. (a cura di), *Metafisica. Quaderni della fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, n. 11/13, Roma, Maretti ed., 2013, pp. 43-66.
- DUCRAY Guy, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX siècle*, Paris, ed. Champion, 1996.
- DUNCAN Isadora, *La Danse de l'avenir*, in MACEL Christine - LAVIGNE Emma (a cura di), *Danser sa vie. Écrits sur la danse*, Paris, ed. Centre Pompidou, 2011, pp. 35-41.
- DUPECHEZ Charles, *Histoire de l'Opéra de Paris - Un siècle au Palais Garnier 1875-1980*, Paris, Perrin, 1984.
- DUPUY Dominique, *Danzare oltre/scritti per la danza*, Macerata, ed. Ephemeria, 2011.
- DUPUY Dominique, *Des danses, quelles traces ?*, in "Marsyas", n. 19, septembre, 1991, pp. 85-90.
- DUPUY Dominique, *La sagesse du danseur*, Parigi, Jean-Claude Béhar Editions, 2011 [trad. It. E. Casini Ropa, *La saggezza del danzatore*, a cura di C. Nigro, Milano, ed. Mimesis, 2014].
- DUPUY Dominique, *Le temps et l'instant*, in "Marsyas", n. 28, décembre, 1993, pp. 39-45.
- DUPUY Dominique, *Le vent fait-il du bruit dans les arbres lorsqu'il n'y a personne dans la forêt pour l'entendre ?*, in FILLOUX-VIGREUX Marianne - GOETSCHER Pascale - HUTHWOHL Joël - ROSEMBERG Julien (a cura di), *Spectacles en France. Archives et recherche*, Paris, Publibook, 2014, pp. 21-31.
- DUPUY Françoise, *On ne danse jamais seul*, Parigi, Ressouvenances, 2012.
- Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, BeauxArts éd. (mostra al Grand Palais 1° aprile- 22 giugno 2013).
- ECO Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Studi Bompiani, 1990.
- ELIA Barbara, *Nietzsche e una filosofia della danza come si alla vita*, in MUSCELLI Cristian (a cura di), *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, Genova, Costa & Nolan, 1999, pp. 81-96.
- ERNST Wolfgang, *Archival Action: The Archive as ROM [Read Only Memory] and Its Political Instrumentalization under National Socialism*, in "History of Human Sciences", XII (maggio 1999), 2, pp. 13-34.

- EVOLA Dario, *L'esperienza estetica al supermarket dell'aura*, in DI GIACOMO Giuseppe - MARCHETTI Luca (a cura di), "Rivista di Estetica", n. 52, Torino, Rosenberg & Sellier, 2013, pp. 81- 96.
- EVOLA Dario, *Tadeus Kantor. Il ready-made della memoria nella scena della vita*, in DI GIACOMO Giuseppe (a cura di), *Volti della memoria*, Milano, Mimesis, 2012, pp. 159-177.
- EWING William A., *Danse. Chefs d'oeuvre de la photographie*, Parigi, Herscher, 1994.
- FANCELLI Paolo, *La Teoria di Cesare Brandi*, in ANDALORO Maria (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Firenze, Nardini, 2006, pp. 361-374.
- FARGE Arlette, *Le Gout de l'archive*, Paris, Le Seuil, 1989.
- FAURE Sylvia, *Corps, savoir et pouvoir. Sociologie historique du champ chorégraphique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001.
- FEDIDA Pierre, *L'absence*, Paris, Gallimard, 2005.
- FEDIDA Pierre, *Le soufflé indistinct de l'image* (1993), in *Le Site de l'étranger. La situation psychanalytique*, PUF, Paris 1995, pp. 187-220.
- FERAL Josette, *Théorie et pratique du théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, 2011.
- FERRARI Fabrizio, *Lo spazio critico*, Roma, Sossella, 2004.
- FERRIANI Barbara - PUGLIESE Marina, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Milano, Electa, 2009.
- FEUERBACH Ludwig Andreas, *L'essenza del cristianesimo*, Milano, Feltrinelli, 2008.
- FICAT Marion, *Le rôle de la vidéo dans la constitution du patrimoine de la danse: comment sauvegarder la mémoire du mouvement dansé?*, Mémoire présenté pour l'obtention du Master II Archives et Images, sous la direction de M. Bernard Pellefigue et M.me Isabelle Theiller, Toulouse, 2010.
- FICAT Marion, *Les Archives et la mémoire de la Danse. Comment assurer des pièces d'archives nécessaires à la constitution d'une mémoire de la danse?*, I, Mémoire de Master 1 en Ingénierie documentaire et édition sous la direction de Mme Claudine Pailhès, juin 2009, consultabile on line : <http://marion.ficat.perso.sfr.fr/realisations.html>. Parigi 2009.

- FILLOUX-VIGREUX Marianne - GOETSCHER Pascale - HUTHWOHL Joël - ROSEMBERG Julien (a cura di), *Spectacles en France. Archives et recherche*, Paris, Publibook, 2014.
- FISKE Tina, *White Walls: installazioni, assenza, iterazione e differenza*, in MARTORE Paolo (a cura di), *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, Roma, Castelvechi, 2014, pp. 66-77.
- FITZGERALD Joan E., *Copyright and Choreography*, in "CORD News" (Congress on Research in Dance), vol. 5, n. 2 (July 1973), pp. 25-42.
- FOCILLON Henri, *Vita delle forme*, Torino, Einaudi, 1972, [*La vie des formes*, Paris, PUF, 1934].
- FONTAINE Geisha, *Les Danses du temps: recherches sur la notion de temps en danse contemporaine*, Paris Pantin, Centre national de la danse, 2004.
- FOSTER Hal, *After the White Cube*, in "London Reviews of Books", Vol. 37 N. 6, 19 March 2015, pp.25-26.
- FOSTER Hal - KRAUSS Rosalind et alii, *Arte dal 1900*, Milano, Zanichelli, 2010.
- FOUCAULT Michel, *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1994.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1965, [tr. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1978].
- FRAJESE Vittorio, *Dal Costanzi all'Opera*, Voll. 1-4, Roma, ed. Capitolium, n.d.
- FRANCESCHELLI Remo, *Beni immateriali. Saggio di una critica del concetto*, in "Riv. Dir. industriale", (a cura di R. Franceschelli), I, Milano, Giuffrè, 1956, pp.381-427.
- FRANCO Susanne, *Archiviare il futuro. I lasciti di Pina Bausch e Merce Cunningham*, in "Danza e Ricerca", n.5, dicembre 2014, rivista on line: <http://danzaericerca.unibo.it/article/view/4701>
- FRANCO Susanne – NORDERA Marina (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET Università, 2005.
- FRANCO Susanne – NORDERA Marina (a cura di), *RicorDANZE. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010.
- FRANKO Mark, *Danza come testo. Ideologia del corpo Barocco*, a cura di Patrizia Veroli, Palermo, L'Epos, 2009.

- FRANKO Mark, *Danza e politica: stati di eccezione*, in FRANCO Susanne – NORDERA Marina (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET Università, 2005, pp. 5- 29.
- FRANKO Mark, *Museum Artifact Act*, in “Tanz und Archiv”, 5 (2014), pp. 96–107.
- FRANZINI Elio, *Fenomenologia dell’invisibile*, Milano, Raffaello Cortina, 2001.
- FRANZINI Elio, *L’immagine ibrida*, in BORDI Giulia - CARLETTINI Iole et alii, *L’officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andalaro*, vol.2, *Immagine, memoria, materia*, Roma, Gangemi, 2014, pp. 21-26.
- FREUD Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Payot, 1988.
- FREUD Sigmund, *Il disagio della civiltà*, in *Opere*, vol. X, Torino, Boringhieri, 1978.
- FREUND Giselle, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi, 1976.
- FRIMAT François, *Qu’est ce que la danse contemporaine?*, Parigi, PUF, 2011.
- FRIZOT Michel (a cura di), *Étienne Jules Marey. Chronophotograhe*, Paris, Nathan, 2001.
- FROMM Eric, *Avere o essere ?*, Milano, Mondadori, 2002, (1 ed. 1976).
- FULLER Loïe, *Ma vie et la danse*, suivie de *Écrits sur la danse*, in « Mémoires & miroirs », Paris 2002 (I ed. 1908).
- GADAMER Hans G., *L’actualité du beau*, Alinea, Aix-en-Provence, 1992.
- GALA Giuseppe M., *Riflessioni sul ballo tradizionale del Salento*, in SANTORO Vincenzo - TORSELLO Sergio (a cura di), *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento*, Lecce, Ed. Aramirè, 2002, pp. 109-155.
- GALIMBERTI Umberto, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 1998 (1 ed. 1983).
- GALIMBERTI Umberto, *Psiche e techné. L’uomo nell’età della tecnica*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- GARAUDY Roger, *Danzare la vita*, Assisi, ed. Cittadella, 1973.
- GARNIER François, *Le langage de l’image au Moyen age. Grammaire du geste, II*, Parigi, Le Léopard d’or, 1982.

- GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen age. Signification et symbolique*, I, Parigi, Le Léopard d'or, 1982.
- GIANNINI Massimo Severo, *I beni culturali*, in “Rivista Trimestrale di Diritto Pubblico”, I, 1976.
- GILALBERT Milena, *Danse-photo. Modalités du regard du photographe sur le danseur à travers l'analyse des œuvres de la photographe Lois Greenfield*, (mémoire en vue de l'obtention de la “maîtrise en Arts du Spectacle” mention danse, direction M.me I. Launay) Paris8, 1997-1998.
- GIUFFRÈ Silvia, *L'esperienza della coscienza attraverso il corpo*, in SCHIAVONI Massimo, *Creatori di senso. Identità, pratiche e confronti nella danza contemporanea italiana*, Roma, Aracne editrice, 2013, pp. 49-62.
- GIULIANI Luca, *Cultura cinematografica e linguaggi audiovisivi: il ruolo degli archivi fra musei e public art*, in PISTACCHI Maurizio, *Il suono e l'immagine. Tutela, valorizzazione e promozione dei beni audiovisivi*, Bari, Edipuglia, 2008, pp. 101-110.
- GIUVA Linda - VITALI Stefano - ZANNI ROSIELLO Isabella, *Il potere degli archivi: usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea*, Roma, Mondadori, 2007.
- GIZZI Stefano, *Affinità tra i concetti di “astanza” in Brandi e di “aura” in Benjamin e loro influenza sul restauro*, in “Itinerari”, 1, 2007, pp. 17-39.
- GLICENSTEIN Jérôme, *La muséologie à l'ère d'internet, le Guggenheim virtuel*, in BUCI - GLUCKSMANN Christine (a cura di), *L'art a l'époque du virtuel*, Paris, Harmattan, 2003, pp. 103-112.
- GODARD Hubert, *À propos des théories d'analyse du mouvement*, in “Marsyas”, n. 16, décembre 1990, pp. 19-23.
- GODARD Hubert, *Le geste et sa perception*, in GINOT Isabelle – MICHEL Marcelle (a cura di), *La danse au XXe siècle*, Paris, Larousse, 2002, pp. 236-241.
- GOETSCHER Pascale, *Archives du “spectacle vivant”, usages et écriture de l'histoire*, in POIRRIER PHILIPPE - LAUVERNIER JULIE (a cura di), *Historiographie & archivistique. Écriture et méthodes de l'histoire à l'aune de la mise en archives, Territoires contemporains, nouvelle série - 2 - mis en ligne le 12 janvier 2011: URL : http://tristan.ourgogne.fr/UMR5605/publications/historiographie/P_Goetschel.html*

- GOLDBERG RoseLee, *Performance art. From Futurism to the present, revised and expanded edition*, London, Thames & Hudson, 2001 (I ed. *Performance: Live art 1909 to present*, London, Thames & Hudson, 1979).
- GOMBRICH Ernst H. - ERIBON Didier, *Il linguaggio delle immagini: intervista con D. Erribon*, Torino, Einaudi, 1994.
- GOMBRICH Ernst H., *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 2003, (I ed. 1970).
- GOUDIN Pascale - MORIN Nicole, *Arts visuels & danse: cycles 1, 2, 3 & college*, Poitiers, Centre régional de documentation pédagogique de Poitou Charentes, 2010.
- GRAPPIN-SCHMITT Sophie, *Nos archives Physiologiques*, in DOBBELS Daniel - BOUQUET Stéphane (a cura di), *Danse / Cinéma*, Parigi, Coédition CND / Capricci, 2012, pp. 47-55.
- GRASSO Sebastiano, *La danza è una foto che si muove*, in “Corriere della sera”, 12 gennaio 2014, p. 18.
- GRAU Andrée - WIERRE-GORE Georgiana A. (a cura di), *Anthropologie de la danse, genèse et construction d'une discipline*, Paris, CND, 2006.
- GREENBLATT Stephen, *Toward a Universal Language of Motion: Reflections on a Seventeenth-Century Muscle Man*, in LEIGH FOSTER Susan (a cura di), *Choreographing History*, Bloomington, Indiana University press, 1995, pp. 25-31.
- GRENET Sylvie - HOTTIN Christian, *Un Livre Politique*, in *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*. Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011, pp. 9-19.
- GRISOLIA Mario, *La tutela delle cose d'arte*, Roma, Soc. Ed. del Foro Italiano, 1952.
- GRÖTSCH Kurt, *Génesis de un patrimonio – el caso del flamenco*, Museo del Baile Flamenco, Sevilla (non pubblicato).
- GRÖTSCH Kurt, *Musealizar lo imposible – Intangibles. El caso de lo Museo del Baile Flamenco*, in “ARETÉ”, Dicembre 05, n° 21, pp. 65-89.
- GUALDANI Annalisa, *I beni culturali immateriali: ancora senza ali?*, in *I beni immateriali tra regole privatistiche e pubblicistiche - Atti Convegno Assisi (25-27 ottobre 2012)* pubblicati nella rivista quadrimestrale on line “Aedon”, n. 1, 2014.

- GUIGNARD Caroline, *Image: entre absence et presence: "Image corps/image virtuelle"*, mémoire de thèse DEA, sotto la direzione di Hubert Godart, Paris8, Parigi 1998.
- GUISGAND Philippe, *Pollock ou les états du corps du peintre*, in "Revue DeMeter", giugno 2004, Université de Lille 3, disponibile su <http://www.univ-lille3.fr/revues/demeter/corps/guisgand.pdf>
- GUTIÉRREZ Bianca Manuela, *La tutela del diritto di autore*, Milano, Giuffrè, 2008 (serie: *Il diritto privato oggi*, a cura di Paolo Cendon).
- GUZZO VACCARINO Elisa, *Danze plurali/l'altrove qui*, Macerata, ed. Ephemeria, 2009.
- GUZZO VACCARINO Elisa, *Il corpo come arte e come lotta*, Seminario MART, Archivio 900, Milano, Skira, 1999.
- GUZZO VACCARINO Elisa, *L'arte in ballo. Da Diaghilev a Forsythe, dalla Gesamtkunstwerk al coreografo-autore totale*, in BELLI Gabriella - GUZZO VACCARINO Elisa (a cura di), *La danza delle avanguardie: dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring* [Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 17 dicembre 2005-7 maggio 2006], Milano, Skira, 2005, pp. 25 -42.
- HACHIMURA Kozaburo, *Archivage numérique du patrimoine culturel immatériel, in Japon Pluriel 6. Actes du sixième colloque de la Société Française des études Japonaises*, Picquier, Arles 2006, pp. 113-124.
- HAFSTEIN Vladimir Tr., *Célébrer les différences, renfoncer la conformité*, in BORTOLOTTI Chiara (a cura di), *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011, pp. 75-97.
- HALBWACHS Maurice, *Au reste la morte...*, in "La mémoire collective", Paris, Ed. Albin Michel, 1997.
- HALBWACHS Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994.
- HALL Edward T., *Beyond Culture*, New York, Doubleday, 1976.
- HEGEL Georg Wilhelm F., *Estetica*, Torino, Einaudi, 1976 [tr. it. N. Merker- N. Vaccaro].
- HERING Ewald, *Über das Gedächtnis als eine allgemeine Funktion der organisierten Materie*, Leipzig, Engelmann, 1905.

- HOLLIER Denis, *La valeur d'usage de l'impossible*, Préface à la réédition de "Documents I", Les Cahiers de Gradhiva, Paris, ed. Jean Michel Place, 1991, pp. VII-XXXIV.
- HORTON FRALEIGH Sandra – HANSTEIN Penelope (a cura di), *Researching Dance. Evolving modes of inquiry*, London, Dance Books, 1999.
- HUMPREY Doris, *The art of Making dances*, New York, Pollack ed., 1959.
- HUSSERL Edmund, *Lezioni per una fenomenologia della coscienza interna del tempo*, in *Per la fenomenologia interna del tempo*; tr. it. a cura di A. Marini, Milano, Angeli, 1998.
- HUTCHINSON-GUEST Ann, *Choreographics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*, New York, Gordon and Breach, 1989.
- ISHAGHPOUR Youssef, *Rothko. Une absence d'image: lumière de la couleur*, Farrago, Tours, 2003.
- ISOMURA Hisanori, *Le Japon et le patrimoine immatériel*, in *Le patrimoine culturel immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques*, in "Internationale de l'imaginaire", nouvelle série, n. 17, Paris, Maison des cultures du monde, 2004, pp. 41-48.
- ISSA Miguel, *Le Centre National de Danse : une sédimentation des expériences, du passé simple ai futur composé*, (a cura di Brigitte Remer) DESS Relation Interculturelle, Université Paris III Sorbonne Nouvelle FCP3, Juillet 2001.
- ITALIA Salvatore, *La tutela dei beni culturali nell'ambito internazionale*, Udine, Del Bianco, 1988.
- JADE Mariannick, *Patrimoine immatériel. Perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- JAFFRE Olympe, *Danse et nouvelle technologies: enjeux d'une rencontre*, Paris, l'Harmattan, 2007.
- JAMES Henry, *The Aspern Papers*, London- New-York, Macmillan, 1888, [tr. It., *Il carteggio Aspern*, Venezia, Marsilio, 1994].
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Armand Colin, 1961, [trad. it. a cura di E. Lisciani-Petrini, *La musica e l'ineffabile*, Napoli, Tempi Moderni, 1985].

- JEONG-OK Kim, *Les problématiques du patrimoine culturel immatériel en Corée*, in "Internationale de l'imaginaire", nouvelle série, n. 17, *Le patrimoine culturel immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques*, Paris, Maison des cultures du monde, 2004, pp. 80-82.
- JERVIS Giovanni, *La conquista dell'identità. Essere se stessi, essere diversi*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- JEUDY Henri-Pierre, *La machinerie patrimoniale*, Paris, ed. Circé, 2008.
- JOUSSE Marcel, *L'antropologia del gesto*, Roma, ed. Paoline, 1979.
- JUDT Tony, *L'età dell'oblio. Sulle rimozioni del '900*, Roma-Bari, Editori La Terza, 2009.
- JUNG Carl, *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna (Seelenprobleme der Gegenwart)*, trad. di Arrigo Vita - Giovanni Bollea, prefazione di Giovanni Jervis, Torino, Einaudi, 1964.
- KAHANE Martine, *Nijinsky (1889-1950)*, catalogo della mostra del Musées d'Orsay, 24 ottobre 2000- 18 febbraio 2001, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000.
- KANDINSKY Wassily, *Lo spirituale nell'arte*, a cura di E. Pontiggia, Milano, SE, 1989 (1 ed. 1912).
- KANDINSKY Wassily, *Tanzkurven: Zu den Tänzen der Palucca*, in "Das Kunstblatt", Potsdam, vol. 10, n. 3 (1926), pp. 117-121.
- KIBBEE Barbara, *Copyright Protection for Choreography*, in "Art & Law" (January, 1976), 1, pp. 4-5.
- KIERKEGAARD Sören, *Il concetto dell'angoscia - La malattia mortale*, Firenze, Sansoni, 1965.
- KIRSHENBLATT - GIMBLETT Barbara, *Metacultural production*, in *Intangible Heritage*, numero monografico, in "Museum International UNESCO", nn. 1-2, 2004.
- KIRSHENBLATT - GIMBLETT Barbara, *World Heritage and Cultural Economics*, in KARP Ivan - KRATZ Corinne (a cura di), *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Duke University Press, 2006.
- KLEE Paul, *La confessione creatrice*, Milano, Abscondita, 2004.

- KNAPP Bettina Liebowitz, *L'écrivain et la danse. Modèles d'un archétype*, Torino, l'Harmattan, 2002.
- KOPP Leslie Hansen (a cura di), *Dance archives – A practical manual for preserving and documenting the ephemeral art*, New York, Lee Ma. Preserve, 1995.
- KRAUSS Rosalind, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 2000.
- KURIN Richard, *La salvaguardia del patrimonio cultural immaterial en la convención de la UNESCO de 2003: una valoración crítica*, in BOUCHENAKI Mounir (a cura di), *Patrimoine immatériel*, in "Museum international", n.221/222, maggio 2004, Spagna, vol.56 n. 1-2, 2004, pp.68-81.
- LABAN Rudolf, *L'arte del movimento*, a cura di Casini Ropa Eugenia, Macerata, ed. Ephemeria, 1999.
- LABAN Rudolf, *Principles of Dance and Movement's Notation*, Londres, MAc Donald and Evans, 1956.
- LABAN Rudolf, *L'opera d'arte di danza ovvero: Come dovrebbe concretamente vivere*, a cura di Eugenia Casini Ropa, in "Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", anno IV, numero 3, 2012.
- La danse est-elle un art ?*, in CONTÉ Pierre (a cura di), *Art est mouvement. Le guide chorégraphique*, n. 9, 1 trimestre 1935, pp. 4 - 13.
- LAMBERT Emmanuelle, *Alain Robbe-Grillet et ses archives*, in « S. & R. » (*Sociétés et Représentations*), n. 19, Avril 2005, pp. 197-210.
- LANGER Susanne K., *Problemi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore Mondadori, 1962.
- LANGER Susanne K., *Sentimento e forma*, Milano, Feltrinelli, 1975.
- LATOUR Lucia - CARPENZANO Orazio, *Physico. Fusione danza - architettura*, Torino, Testo & immagine, 2003.
- LAUNAY Isabelle (a cura di), *Les Carnets Bagouet*, Paris, ed. Les solitaires intempestifs, 2008.
- LAUNAY Isabelle, « *Le don du geste* », Protée, Théories et pratiques sémiotiques, Danse et altérité, vol. 29, n°2, 2001, (versione digitale pubblicata sul sito Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr)
- LE COZ Françoise, *Le mouvement: Loïe Fuller*, in "Photographies", n.7, mai 1985, pp. 56-63.

- LE GOFF Jacques, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1982.
- LE MOAL Philippe, *De la mémoire de la danse à la culture chorégraphique. 1. La danse à l'épreuve de la mémoire : analyse d'un corpus d'écrits sur la mémoire de la danse*, Parigi, DEP, 1998.
- LE MOAL Philippe, *Mémoire de la danse. Corpus I. Analyse du thème*, Paris, DEP, 1993.
- LE SCOUARNEC François Pierre, *Quelques enjeux liés au patrimoine culturel immatériel*, in *Le patrimoine culturel immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques*, in "Internationale de l'imaginaire", nouvelle série, n. 17, Paris, Maison des cultures du monde, 2004, pp.26-40.
- LEIGH-FOSTER Susan (a cura di), *Choreographing History*, Bloomington, Indiana University press, 1995.
- LEIRIS Michel, *Du musée d'Ethnographie au musée de l'homme*, in "Le Nouvelle Revue Française", n. 29, août, 1938, pp. 344-345.
- LEMAY Yvon, *Art et Archives: une perspective archivistique*, Encontros Bibli, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, 2009, pp. 64-86.
- LEMME Fabrizio, *Compendio di diritto dei beni culturali*, Padova, CEDAM, 2013.
- LEMME Fabrizio, *Il restauro dell'opera d'arte concettuale*, in MUNDICI Maria Cristina – RAVA Antonio (a cura di), *Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Milano, Skira, 2013, pp. 63-65.
- LEMME Giuliano, *Appunti di diritto ed economia della cultura*, Roma, ed. Colombo, 2011.
- LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole*, 2 voll., Paris, Michel, 1964-65, [tr. Ita. a cura di Franco Zannino, *Il gesto e la parola*, Torino, Einaudi, 1977].
- LEVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Pion, 1962.
- LIPINSKA Charlotte, *Mémoire de l'éphémère*, in "Les Saison de la Danse", novembre 95, p. 274.
- LIPMAN Matthew, *The Aesthetic Presence of the Body*, in "JAAC", vol. 15, n. 4 (Jun. 1957), pp. 425-434.

- LIPOVETSKY Gilles - SERROY Jean, *La cultura-mondo: risposta a una società disorientata*, (I ed. 2008), tr. it. a cura di Jean Serroy, Milano, O barra O, 2010 (stampa 2009).
- LIPOVETSKY Gilles, *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, 1987, [tr. It. *L'impero dell'effimero*, Milano, Garzanti, 1989].
- LIPOVETSKY Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, (1 ed. 1983), [tr. it. a cura di Aldo Ferrari, *L'era del vuoto: saggi sull'individualismo contemporaneo*, trad. di Paolo Peroni, Giovanni Caviglione, Milano, Luni, 1995].
- LISI Simona, *Il linguaggio della danza, la danza del linguaggio*, in MUSCELLI Cristian (a cura di), *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, Genova, Costa & Nolan, 1999, pp. 121-133.
- LISTA Giovanni, *Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Époque*, Paris, Stock-éditions d'Art Somogy, 1994.
- LISTA Giovanni, *Loïe Fuller et le cinéma*, in THOMAS V. - PERRIN J. (a cura di), *Loïe Fuller danseuse de l'Art Nouveau*, catalogo della mostra Nancy, Musée des Beaux-Arts, 17 maggio - 19 agosto 2002, Paris, éd. De la Réunion des Musées Nationaux, 2002.
- LISTA Giovanni, *La danza come performance individuale da Loie Fuller alle avanguardie*, in BELLI Gabriella - GUZZO VACCARINO Elisa (a cura di), *La danza delle avanguardie: dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring* [Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 17 dicembre 2005-7 maggio 2006], Milano, Skira, 2005, pp. 59-76.
- LO IACONO Concetta (a cura di), *Scuola di danza del teatro dell'Opera*, Roma, ed. Atene, 1992.
- LONGO Mariano, *Fossili autoriali. Sull'obsolescenza del concetto d'autore*, in BORRELLI Davide - DI CORI Paola (a cura di), *Rovine future. Contributi per ripensare il presente*, Milano, Lampi di stampa, 2010, pp. 51-69.
- LORCA Federico G., *Gioco e teoria del duende*, Milano, Adelphi, 2007 (1 ed. 1933).
- LOSAVIO Giovanni, s.v. *Beni culturali*, in *Diritto*, Torino, le Garzantine, 2001, pp. 177-182.

- LOUPPE Laurence - DOBBELS Daniel *et al.*, *Danses tracées : Dessins et Notation des Chorégraphes*, catalogo dell'esposizione, Marseille, Centre de la Vieille Charité, Musées de Marseille/Paris, ed. Dis voir, 1991.
- LOUPPE Laurence, *La danse au musée*, in "Art press", n. 221, février 1995.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007.
- LUCIGNANI Giovanni - PINOTTI Andrea (a cura), *Immagini della mente – Neuroscienze, arte, filosofia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2007.
- LÜTTICKEN Sven - PHELAN Peggy *et alii*, *Life, once more. Forms of reenactment in contemporary art*, Rotterdam, Witte de With, 2005.
- LYOTARD Jean François, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, ed. Minuit, 1979; [trad. it. Carlo Formenti, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981].
- MACEL Christine - LAVIGNE Emma (a cura di), *Danser sa vie. Art et Danse de 1900 à nos jours*, catalogo della mostra *Danser sa vie*, 23 novembre 2011-2 aprile 2012, Paris, ed. Centre Pompidou, 2011.
- MACEL Christine - LAVIGNE Emma (a cura di), *Danser sa vie. Écrits sur la danse*, Paris, ed. Centre Pompidou, 2011.
- MACRÌ Teresa, *Il corpo post organico*, Genova, Costa & Nolan, 2006.
- MADELINE Laurence (a cura di), «On est ce que l'on garde !». *Les archives de Picasso. Catalogue des Archives de Picasso*, (22 octobre 2003-19 janvier 2004), Paris, Réunion des Musées Nationaux / musée Picasso, 2003.
- MADESANI Angela, *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Milano, Mondadori, 2002.
- MAGUET Frédéric, *L'image des communautés dans l'espace public*, in BORTOLOTTI Chiara (a cura di), *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011, pp. 47-73.

- MALINOWSKI Bronisław, s.v. *Culture*, in *Encyclopaedia of the social sciences*, vol. IV, New York, 1931, pp. 621-645, [tr. it. in ROSSI P. (a cura di), *Il concetto di cultura*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 131-192].
- MALRAUX André, *La Politique, la culture. Discours, articles, entretiens (1925-1975)*, a cura di J. Mossuz-Lavau, Paris, Gallimard, 1996.
- MALRAUX André, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1999 (I ed. 1947).
- MALRAUX André, *Il museo dei musei: le voci del silenzio*, Milano, Mondadori, 1957.
- MARGOLIS Joseph, *The Autographic Nature of the Dance*, in “JAAC”, vol. 39 n. 4 (Summer, 1981), pp. 419-427.
- MARTIN John, *La danse moderne*, in *Danser sa vie. Écrits sur la danse*, Paris, ed. Centre Pompidou, 2011, pp. 131-139.
- MARTORE Paolo (a cura di), *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, Roma, Castelveccchi, 2014.
- MARTORE Paolo, *Conservazione e arte cinetica : temi per la riflessione*, Roma, Aracne, 2010.
- MASINI Ferruccio, *Un pensiero danzante*, in *Nietzsche. Le grandi opere*, Roma, Newton Compton, 2011, pp. 1273-1285.
- MAUSS Marcel, *Les techniques du corps*, in *Journal de Psychologie* 32 (3-4), 15 mars - 15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934; ristampato in Id., *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1936.
- MAUSS Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1967.
- MAZZAGLIA Rossella, *Judson Dance Theater. Danza e controcultura nell'America degli anni sessanta*, Macerata, Icosaedro, 2010.
- MELCHIORRE Virgilio, *La corporeità come simbolo*, in ID., *Corpo e persona*, Genova, Marietti, 1991.
- MENICACCI Armando - QUINZ Emanuele (a cura di), *La scena digitale. Nuovi media per la danza*, Venezia, Marsilio, 2001.
- MERLEAU PONTY Maurice, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1980³.

- MERLEAU PONTY Maurice, *Le corps et le sens*, a cura di Clara Da Silva-Charrak, Paris, Puf, 2005.
- MERLEAU PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- MERUSI Fabio, *Pubblico e privato e qualche dubbio di costituzionalità nello statuto dei beni culturali*, in *Diritto Amministrativo*, I, 2007.
- METTLER Barbara, *The Relation of Dance to the Visual Art*, in "JAAC", vol. 5, n. 3 (Mar. 1947), pp. 195-203.
- MICHAUD Philippe Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.
- MICHAUD Yves, *L'arte allo stato gassoso*, Roma, Idea, 2007.
- MICHAUD Yves, *Visualisations. Le corps et les arts visuels*, in CORBIN Alain, COURTINE Jean Jacques, VIGARELLO Georges (a cura di), *Histoire du corps*, Vol. 3, Les mutations du regard. Le XXe siècle, Paris, éditions du Seuil, 2006.
- MILLOS Aurel M., *Coreosofia. Scritti sulla danza*, a cura di Tomassini Stefano, Venezia, ed. Leo S. Olschki, 2002.
- MITCHELL William John T., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2005.
- MOLFINO Francesca, *Il possesso della bellezza*, Torino, Allemandi, 1997.
- MONNIER Mathilde - NANCY Jean Luc, *Allittérations. Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, 2005.
- MONTANI Pietro, *Bioestetica: senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci, 2007.
- MONTANI Pietro, *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2014.
- MORBIDELLI Giuseppe, *Il valore immateriale dei beni culturali*, in *I beni immateriali tra regole privatistiche e pubblicistiche - Atti Convegno Assisi (25-27 ottobre 2012)* pubblicati nella rivista quadrimestrale on line "Aedon", n. 1, 2014.
- MORRIS Desmond et alii, *Gestures. Their origins and distribution*, London, Jonathan Cape, 1979, [trad. it., *I gesti. Origine e diffusione*, Milano, Mondadori, 1983].

- MÜLLER Bertrand, *De l'archive au document. Remarques sur l'évolution des régimes documentaires entre le XIXe et le XXe siècle*, in *Historiographie & archivistique. Ecriture et méthodes de l'histoire à l'aune de la mise en archives*, a cura di Philippe Poirrier et Julie Lauvernier, *Territoires contemporains, nouvelle série - 2* – on line dal 12 janvier 2011. URL : http://tristan.u-bourgogne.fr/UMR5605/publications/historiographie/B_Muller.html
- MUNJERI Dawson, *Patrimonio material e inmaterial: de la diferencia a la convergencia*, in BOUCHENAKI Mourin (a cura di), *Patrimoine immatériel*, « Museum international », n.221/222, maggio 2004, Spagna, vol. 56, n. 1-2, 2004, pp. 13-21.
- MUSCELLI Cristian, *La danza tra i problemi filosofici*, in MUSCELLI Cristian (a cura di), *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, Genova, Costa & Nolan, 1999, pp. 5-12.
- MUZKAT Malvina, *Consciência e identidade*, São Paulo, Editora Ática, 1986.
- NEGRI ARNOLDI Francesco, *Il catalogo dei beni culturali e ambientali*, Firenze, Nuova Italia, 1981.
- NICIFERO Alessandra, *OCCUPY Mo.MA: The (Risk and) Potentials of a Musée de la danse!*, in FRANKO Mark – LEPECKI André (a cura di), “Dance Research Journal”, n. 46, vol. 3, Dicembre 2014, pp. 32-44.
- NIETZSCHE Friedrich, *Al di là del bene e del male* (1886), trad. it. a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1988.
- NIETZSCHE Friedrich, *Così parlò Zarathustra* (1883-1885), Milano, Adelphi, 1988.
- NIETZSCHE Friedrich, *La gaia scienza* (1882), Milano, Adelphi, 1988.
- NIETZSCHE Friedrich, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita, Considerazioni inattuali II* (1874), in *Nietzsche. Le grandi opere*, Roma, Newton Compton, 2011.
- NIFOSÌ Giuseppe – TOMMASI Elia (a cura di), *I Beni culturali e ambientali*, in *Arte in primo piano*, Roma-Bari, Laterza & figli, 2010.
- NIJINSKI Vaslav, *Cahiers Le sentiment*, in MACEL Christine - LAVIGNE Emma (a cura di), *Danser sa vie. Écrits sur la danse*, Paris, ed. Centre Pompidou, 2011, pp. 63-65.

- NIMIER Marie, *Vous Dansez*, Parigi, Gallimard jeunesse, 2005.
- NISSIRIO Cesare (a cura di), *L'Opéra de Paris et la Danse. 150 anni di storia, dai progetti ad oggi*, Positano 28 agosto – 7 settembre 2010, tipografia Ceccarelli, Grotte di Castro, 2009.
- NOCERA Michele, *La danza del '900 al teatro dell'Opera di Roma*, in CAPELLA Massimiliano (a cura di), *Il teatro degli artisti da Picasso a Calder, da De Chirico a Guttuso*, Milano, Silvana editoriale, 2007, pp. 305 – 313.
- NOMELLINI Eleonora Barbara – VEROLI Patrizia (a cura di), *Duncan Isadora, l'arte della danza*, Palermo, L'Epos, 2007.
- NORA Pierre, *General Introduction: Between Memory and History*, in ID. (a cura di), *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, vol. 1, New York, ed. Lawrence Kritzman, 1996.
- O'REILLY Sally, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2011.
- OTICICA Hélio, *La Danse dans mon expérience*, in MACEL Christine - LAVIGNE Emma (a cura di), *Danser sa vie. Écrits sur la danse*, Paris, ed. Centre Pompidou, 2011, pp. 171-175.
- OTTOBRE Alfonso, *Memoria ed esperienza estetica*, in DI GIACOMO Giuseppe (a cura di), *Volti della memoria*, Milano, Mimesis, 2012, pp. 136-157.
- PAPPACENA Flavia (a cura di), *Arthur Saint-Léon- La sténochorégraphie (1852)*, Lucca, LIM, 2004.
- PASSERINI Luisa, *Memoria e utopia. Il primato dell'intersoggettività*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- PELLER Mariela, *Subjetividad, Potencia y política. Reflexiones a partir de Medios sin fin de G. Agamben*, in "Argumentos", vol. 22, n. 60, Mayo-Agosto 2009, pp. 41-56.
- PENICELA NHAMBIU KANE Maria Angela, *Repenser les Problématiques du patri moine culturel immatériel: les cas de la construction de la Nation Mozambicaine*, in "Internationale de l'imaginaire", nouvelle série, *Le patrimoine culturel immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques*, n. 17, Paris, Maison des cultures du monde, 2004, pp. 83-101.
- PERILLI Achille, *Time capsule 6958*, Roma, L'esperienza moderna, 1958.

- PERRET Catherine, *Pour un modèle non généalogique de la transmission*, in *FILS: L'art et la transmission de la modernité*, n°31 Rue Descartes, (Décembre 2000), Paris, éd. PUF/CIPh, 2001, pp. 57-72.
- PERRIN Julie, *Project de la matière - Odile Duboc*, Paris, CND, 2007.
- PISA Pier Luigi, *Fotografia, lo spirito dei ballerini: la danza è una scia*, in “La Repubblica”, 25 gennaio 2014
- PISTACCHI Maurizio, *Il suono e l'immagine. Tutela, valorizzazione e promozione dei beni audiovisivi*, Bari, Edipuglia, 2008.
- PITOZZI Enrico, *L'impermanente trasparenza del tempo. Conversazione con Christine Buci-Glucksmann*, in “Art'o”, Anno 8, N. 20, primavera 2006.
- PIVA Gianfranco, s.v. *Cose d'arte*, in *Enc. Dir.*, vol. XI, Milano, 1962, pp. 93-121.
- PIZZO RUSSO Lucia, *L'immagine dell'immagine*, in BORDI Giulia - CARLETTINI Iole et alii, *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andalaro*, vol.2, *Immagine, memoria, materia*, Roma, Gangemi, 2014, pp. 13-20.
- POLVERONI Adriana, *This is contemporary! Come cambiano i musei d'arte contemporanea*, Milano, Angeli, 2007.
- POMIAN Krzysztof, *Les Archives. Du Trésor des Chartes au Caran*, in NORA Pierre (a cura di), *Les Lieux de mémoire*, III, Le France, 3, De l'archive à l'emblème, Paris, Gallimard, 1992, pp. 163-233.
- PONTBRIAND Chantal, *De l'utopie au lieu commun. Le geste comme lieu du politique*, in BARBARA FORMIS (a cura di), *Gestes à l'œuvre*, Paris, éditions De l'incidence, 2008.
- PONTREMOLI Alessandro, *Corpo e danza*, in ID. (a cura di), *Ai confini della danza*, in “Comunicazioni sociali”, anno XXI, n.4, ottobre-dicembre, 1999, pp. 373-380.
- PONTREMOLI Alessandro, *L'assolo di danza, ovvero scrivere col corpo il proprio essere al mondo*, in “Il Castello di Elsinore”, XVI, 2003, 47, pp. 21-24.
- PONTREMOLI Alessandro, *La danza fra vecchie e nuove tecnologie*, in BALZOLA Andrea - MONTEVERDI Anna Maria (a cura di), *Le arti multimediali digitali, Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 2004, pp. 384-400.

- PONTREMOLI Alessandro, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, (1 ed. 2004), 2009⁵.
- PONTREMOLI Alessandro, *La sapienza dei piedi. Pensiero teorico e sperimentazione nei trattati italiani di danza del XV secolo*, in CASINI ROPA Eugenia - BORTOLETTI Francesca (a cura di), *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, Macerata, Ephemeria, 2007, pp. 33-47.
- PORCIATTI Gianna (a cura di), *Il grande libro del ballo*, Milano, Giunti, 2011.
- PORPORATO Davide (a cura di), *Archiviare la tradizione. beni culturali e sistemi multimediali*, prefazione di G. L. Bravo, Torino, Omega, 2001.
- PORTELLI Alessandro, *L'inesausta metamorfosi delle culture immateriali*, in "Il Manifesto", 29 settembre 2007.
- PROCOPIO Patrizia, *"Danzare per fantasmata": l'immagine del movimento nella teoria coreutica di Domenico da Piacenza*, in "Bruniana e campanelliana. Ricerche filosofiche e materiali storico- testuali", XVI, 2, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Fabrizio Serra Editore, 2010.
- PROUST Françoise, *Duplication, duplicité*, in *La question du double*, (actes du colloque 26-27-28 mars 1996 école regionale des beaux arts du Mans, conçus et organisé par Michel Dupuy et Michel Makarius), Parigi, Ecole régionale des beaux-arts du Mans, 1997, pp. 45-61.
- PUCCI Giuseppe, *Ritratto, monumento e memoria nella cultura di Roma antica*, in DI GIACOMO Giuseppe (a cura di), *Volti della memoria*, Milano, Mimesis, 2012, pp. 209-219.
- PUGLISI Giovanni, *L'UNESCO per il patrimonio immateriale dell'Umanità*, in "Il Cantastorie", XXXIX, Terza serie, n. 60, 2001, pp. 52-53.
- RAGAZZI Gaudenzio, *Iconografia preistorica e danza: osservazioni preliminari*, in "Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", anno V, n. 4, 2013, (rivista on line: <http://danzaericerca.unibo.it/article/view/3342>)
- RAPHAËL Freddy, *Le travail de la mémoire et les limites de l'histoire orale*, in *Annales : économies, sociétés, civilisations*, « Archives orales: une autre histoire? », n°1, 1980, pp. 127-145.
- RAVA Antonio, *Forma e memoria, la conservazione dell'arte contemporanea*, in MUNDICI Maria Cristina – RAVA Antonio (a cura di), *Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Milano, Skira, 2013, pp.147-153.

- RAVNIKAR Bruno, *Cinetografia e ballo popolare. Analisi e rappresentazione grafica della danza tradizionale*, a cura di Nori Noretta, Roma, Gremese Editore, 2012.
- RAWYLER Theodor, *La danza contemporanea nel testo normativo italiano fra il 1967 e il 2004, criteri di valutazione qualitativi e quantitativi*, tesi di laurea sostenuta presso l'Università Roma3, DAMS, luglio 2007, (Relatore: Prof.ssa Concetta Lo Iacono; Correlatore: Prof. Giancarlo Sammartano).
- REED Susan A., *The Politics and Poetics of Dance*, in "Annual Review of Anthropology", vol. 27 (1998), pp. 508-532.
- RESTA Giorgio, *L'immagine dei beni*, in IDEM (a cura di), *Diritti esclusivi e nuovi beni immateriali*, Torino, Utet Giuridica, 2011.
- RICOEUR Paul, *Archivi, documenti, traccia*, in ID. *Il tempo raccontato*, vol. III, Milano, Jaca book, 1988.
- RICOEUR Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003.
- RINALDI Simona (a cura di), *L'arte fuori dal museo. Problemi di conservazione dell'arte contemporanea*, Roma, Gangemi, 2008.
- RINALDI Simona, *La vita breve dell'arte contemporanea*, in ID. (a cura di), *L'arte fuori dal museo. Problemi di conservazione dell'arte contemporanea*, Roma, Gangemi, 2008, pp. 8-27.
- RIOUT Denys, *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, Torino, Einaudi, 2002.
- RIZZOLATTI Giacomo - VOZZA Lisa, *Nella mente degli altri. Neuroni specchio e comportamento sociale*, Bologna, Zanichelli Editore, 2007.
- RIZZOLATTI Giacomo - SENIGAGLIA Corrado, *So quel che fai – Il cervello e i neuroni specchio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006.
- ROBERTI Alessio, *Delle rovine. Divagazioni su un'esperienza enigmatica*, in DI GIOSIA Paolo, *Il silenzio*, Teramo, Emmegrafica, 2004.
- ROBINSON Jacqueline - WIGMAN Mary, *Le langage de la danse*, Paris, Chiron, 1990.
- ROBINSON Jacqueline, *Une certaine idée de la danse. Réflexions au fil des jours*, Paris, Chiron, 1997.
- RODENBACH Georges, "Danseuses", in *Le Figaro*, 5 mai 1896, p. 1.

- ROSE Steven, *La fabbrica della memoria: dalle molecole alla mente*, Milano, Garzanti, 1995.
- ROSSARI Augusto – TOGNI Roberto (a cura di), *Verso una gestione dei beni culturali come servizio pubblico: attività legislativa e dibattito culturale dallo stato unitario alle regioni (1860-1977)*, Milano, Garzanti, 1978.
- ROSSET Clément, *Impressions fugitives: l'ombre, le reflet, l'écho*, Paris, éd. De Minuit, 2004.
- ROSSET Clément, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976.
- ROUGET Gilbert, *Musica e Trance*, Torino, Einaudi, 1986.
- ROUSSEAU Pierre, *Corps Fluidiques: danse, hypnose et médiumnisme au passage du siècle*, in MACEL Christine - LAVIGNE Emma (a cura di), *Danser sa vie. Art et Danse de 1900 à nos jours*, catalogo della mostra *Danser sa vie*, 23 novembre 2011-2 aprile 2012, Paris, ed. Centre Pompidou, 2011, pp. 98-103.
- ROUSSEAU Jean Yves – COUTURE Carol, *Les fondements de la discipline archivistique*, Sainte-Foy, Presses de l'université du Québec, 1994.
- RUGGIERI TRICOLI Maria Clara, *I fantasmi e le cose*, Milano, Lybra, 2000.
- RUSH Michael, *New Media in Art*, London, Thames & Hudson, 2005².
- SACCHI Annalisa, *"Il privilegio di essere ricordata". Su alcune strategie di coreutica memoriale*, in FRANCO Susanne – NORDERA Marina (a cura di), *RicorDANZE. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010, pp. 107-122.
- SACCO Daniela, *Mimesis e tradizione classica*, in CENTANNI Monica (a cura di), *L'originale assente: introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 43-74.
- SACHS Curt, *Storia della danza*, Milano, Il Saggiatore, 1966.
- SALLES Georges, *Le Regard*, Paris, Plon, 1939.
- SALMANN Elmar, *Presenza e critica. Sulle affinità elettive tra filosofia e mistica*, in MOLINARO Aniceto - SALMANN Elmar, (a cura di), *Filosofia e mistica. Itinerari di un progetto di ricerca*, Roma, Pontificio Ateneo Sant'Anselmo, 1997.
- SANI Nicola, *L'immagine del suono. Un percorso del novecento*, in "Musica/Realtà", n.71, Luglio 2003, Lucca, Edizioni LIM, pp. 55-66.

- SANTORO Vincenzo - TORSELLO Sergio (a cura di), *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento*, Lecce, Ed. Aramirè, 2002.
- SARANO Jacques, *Significato del corpo*, Roma, ed. Paoline, 1975.
- SARTRE Jean Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1946, ried. 1986, [tr. it. E. Bottasso, *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino, Einaudi, 1964].
- SASPORTES José, *Pensare la danza. Da Mallarmé a Cocteau*, Bologna, Il Mulino, 1989 (1 ed. 1983).
- SAAZE VAN Vivian - DEKKER Annet - WIJERS Gaby, *The Interview as Knowledge Production Tool in Contemporary Art and Dance Documentation*, in "RTRSRCH", Notation, II, 2, 2010, pp. 18-21.
- SCHECHNER Richard, *Performance studies, an Introduction*, Routledge, Londres/New York, 2002.
- SCHIAVONI Massimo, *Ereditare il futuro. Ballata sulla scena contemporanea*, in ID. (a cura di), *Creatori di senso. Identità, pratiche e confronti nella danza contemporanea italiana*, Roma, Aracne editrice, 2013, pp. 23-40.
- SCHIELE Bernard, *Les trois temps du patrimoine*, in ID. (a cura di), *Patrimoines et identités*, Québec, ed. Multimondes, Musée de la civilisation, 2002, pp. 215-245.
- SCHILDER Paul, *The Image and Appearance of the Body*, New York, International Universities press inc., 1950.
- SCHLANGER Judith, *Présence des œuvres perdues*, Paris, Hermann, 2010.
- SCHOTT - BILLMANN France, *Un savoir inné du corps: le rythme*, in "Histoires de corps. À propos de la formation du danseur", Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, Paris 1998, pp. 33-47.
- SCHWARTZ Hillel, *Torque: the new kinaesthetics of the twentieth century*, in CRARY Jonathan - KWINTER Sanford (a cura di), *Incorporations*, New York, Zone, 1992, pp. 71-126.
- SCIALOJA Toti, *Discorso sulla pittura, la musica e il teatro*, in "L'immagine", II, 1949, (Conferenza tenuta all'Accademia Filarmonica Romana il 20 gen 1949).

- SCIALOJA Toti, *Premesse per una moderna scenografia pittorica*, in “Mercurio”, 3, 1944, pp.142-148.
- SEBILLOTTE Laurent (a cura di), *Archives et collections particulières. Inventaire des fonds*, Paris, CND, 2010.
- SEBILLOTTE Laurent, *Documenter la danse: le moyen de l'archive*, in FILLOUX-VIGREUX Marianne - GOETSCHER Pascale - HUTHWOHL Joël - ROSEMBERG Julien (a cura di), *Spectacles en France. Archives et recherche*, Paris, Publibook, 2014, pp. 15-20.
- SELMIN Linda, *Onda mnestica e corpo danzante*, in “Biblioteca teatrale”, (rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo), 78 (2006), pp. 91-132.
- SENALDI Marco, *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*, Milano, Bompiani, 2008.
- SERRA Angela, *Patrimonio culturale e nuove tecnologie: la fruizione virtuale*, in CASINI Lorenzo (a cura di), *La globalizzazione dei beni culturali*, Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 223-248.
- SERRA Carlo, *Danza ed Estetica della Forma in Movimento*, on line: <http://it.scribd.com/doc/19002521/Carlo-Serra-Danza-Ed-Eстетica-Della-Forma-in-Movimento>.
- SETTIS Salvatore, *Battaglie senza eroi. I beni culturali tra istituzioni e profitto*, Milano, Electa, 2005.
- SETTIS Salvatore, *Italia s.p.a. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino, Einaudi, 2002.
- SEVERIN Elise, *Le patrimonialisation des œuvres chorégraphiques contemporaines*, diretto da V. DUBOIS, DESS “Développement culturel et direction de projets”, Université Lumière II/ ARSEC, Année 1999/2000.
- SEVILLA Amparo, *Danza, cultura y clases sociales*, Ciudad de Méxuci, INBA, 1990.
- SHAW Mary Lewis, *Ephemeral Signs: Apprehending the Idea Through Poetry and Dance*, in “Dance Research Journal”, Vol. 20, No. 1 (Summer, 1988), pp. 3-9.
- SIBONY Daniel, *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1995.
- SIEGMUND Gerald - HÖLSCHER Stefan (a cura di), *Dance, politics & co-immunity*, www.diaphanes.net

- SILESUS Angelus, *Il Pellegrino cherubico* (1657), a cura di Giovanna Fozzer e Marco Vannini, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1999.
- SIMONICCA Alessandro, *Conoscere per contatto*, in DI GIACOMO Giuseppe (a cura di), *Volti della memoria*, Milano, Mimesis, 2012, pp. 59-77.
- SINA Adrien, *Avant-gardes féminines du début XX siècle, dans le champ de la performance et de la danse*, in MACEL Christine - LAVIGNE Emma (a cura di), *Danser sa vie. Art et Danse de 1900 à nos jours*, catalogo della mostra « Danser sa vie », 23 novembre 2011-2 aprile 2012, Paris, ed. Centre Pompidou, 2011, pp. 110- 117.
- SINI Carlo, *L'incanto del ritmo*, Milano, Tranchida, 1993.
- SINIBALDI Clara, *Essere e danza: il concetto fenomenologico e mistico in Paul Valéry*, in *Annali di Studi Religiosi*, Bologna, EDB, 2000, pp. 165-192.
- SINIBALDI Clara, *Paul Valéry e il corpo della danza*, in MUSCELLI Cristian (a cura di), *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, Genova, Costa & Nolan, 1999, pp. 157-177.
- SINISI Silvana, *La nuova coreografia italiana: percorsi tra la danza, l'arte e la scena*, in "Ariel", anno XII, n. 1, gennaio-aprile 1997, pp. 43-49.
- SINISI Silvana, *La performance e le neoavanguardie*, in ID., *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni Editore, 1995, pp. 221-228.
- SISINNI Francesco, *I miei beni*, Roma, Palombi, 1990.
- SMITH A. William, *Dance iconography: Tradition, Techniques, Trends*, in HECK Thomas F. (a cura di), *Picturing performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, New York, University of Rochester Press, 1999, pp. 112-135.
- SMITH Adam, *Teorie dei sentimenti morali*, Roma, Rizzoli, 1991.
- SMITH FICHTER Nancy, *Diversity and Multicultural Concerns: Their Impact on the Preparation on Dance Professions*, (Paper presented at the National Association of Schools of Dance), annual meeting 1992, 2.
- SNELL Bruno, *Die Entwicklung des Geistes, Klassen Verlag*, Hamburg, 1946, [trad. It. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, Einaudi, 1963].

- SONTAG Susan, *Sulla Fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1978 (1 ed. 1973).
- SORELL Walter, *Storia della danza. Arte, cultura e società*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- SOSSAI Maria Rosa, *Artevideo. Storia e culture del video d'artista in Italia*, Milano, Silvana Editoriale, 2002.
- SOULAGES François, *Image virtuelle, image latente, image psychique*, in BUCI GLUCKSMANN Christine, (a cura di), *L'art a l'époque du virtuel*, Paris, Harmattan, 2003, pp. 26-35.
- SPADOLINI Giovanni, *Una politica dei beni culturali*, Roma, Colombo, 1975.
- SPARSHOTT Francis, *The Missing Art of Dance*, in "Dance Chronicle", vol. 6, n. 2 (1983), pp. 164-183.
- STEINER Rudolf, *Rythme originel, chant originel et arhythmie*, in *Danser sa vie. Écrits sur la danse*, Paris, ed. Centre Pompidou, 2011, pp. 67-71.
- STELLA RICHTER Paolo - SCOTTI Elisa, *Lo statuto dei beni culturali tra conservazione e valorizzazione*, in CATELANI Alessandro - CATTANEO Salvatore (a cura di), *I beni e le attività culturali*, in *Trattato di diritto amministrativo*, diretto da G. Santaniello, vol. XXXIII, Padova, 2002.
- STRANSKY Zbynek Z., *Muséologie. Introduction aux études, Destinée aux étudiants de l'Ecole Internationale d'été de Muséologie (EIEM)*, Université Masaryk à Brno, Brno, 1995.
- STRATOU Dora, *Danze popolari greche. Un vivente legame col passato*, Atene, Angelos klissiounis, 1967.
- STRAUSS Gloria B., *The Aesthetics of Dominance*, in "JAAC", XXXVII (Fall, 1978), pp. 73-79.
- STURKEN Marita, *I paradossi nell'evoluzione di un'arte: grandi speranze e come nasce una storia*, in "Video Imago", inserto de "Il nuovo spettatore" numero unico dal titolo Video Imago 15, 1994.
- SUAREZ JAPON Juan Manuel, *Cristina Hoyos: Gracias a la vida*, Sevilla, Fund. Jose Manuel Lara, 2006.

- SUQUET Annie, *L'éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Paris, CND, 2012.
- SUQUET Annie, *Scènes. Les corps dansant: un laboratoire de la perception*, in CURTINE Jean Jacques (a cura di), *Histoire du corps, 3, Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris, Ed. du Seuil, 2006, pp. 407 - 427.
- TARASCO Antonio Leo, *Diversità e immaterialità del patrimonio culturale nel diritto internazionale e comparato: analisi di una lacuna sempre più solo italiana*, in *Foro amm. - CdS*, VII, 3, 2008, pp. 2261-2287.
- TAVANI Elena, *Il frammento e la rovina: su alcune eredità dell'estetica del '900*, in RUSSO Luigi (a cura di), *La nuova estetica italiana*, Centro internazionale Studi di Estetica, Palermo, 9 dicembre 2001, pp. 215-225.
- TESTA Alberto, *Storia della danza e del balletto*, Roma, Gremese editore, 2005.
- TESTA Eugenio, *Antropologia dei patrimoni culturali: sitografia ragionata*, in "Antropologia Museale", I, n. 1, 2002, pp. 60-65.
- TESTA Eugenio, *Antropologia dei patrimoni culturali: sitografia ragionata*, in "Antropologia Museale", I, n. 2, 2002, pp. 61-66.
- THOMAS Helen, *The Body, Dance and Cultural Theory*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.
- TOGNETTI Jole (a cura di), *Cinquant'anni del Teatro dell'Opera: Roma 1928 - 1978*, Roma, ed. Bestetti, 1978.
- TOURE Amadou – MARIKO Ntji Idriss (a cura di), *Amadou Hampâté Bâ, homme de science et de sagesse. Mélanges pour le centième de sa naissance*, Paris, Nouvelles éditions maliennes-Karthala, 2005.
- TRACY Robert, *Spaces of the Mind, Isamu Noguchi's Dance Designs*, New York, Limelight Editions, 2001
- TRIONE Vincenzo, *C'era una volta il museo. Oggi arriva tutto a casa*, in "Corriere della Sera", suppl. "Lettura", 18 agosto 2013.
- TROILO Simona, *La patria e la memoria. Tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita*, Milano, Electa, 2006.
- TUCCI Roberta, *Beni Demoetnoantropologici Immateriali*, in "Antropologia Museale", I, n. 1, 2002, pp. 54-59; anche, riveduto e corretto, in BRAVO Gian Luigi (a cura di), *Antropologia Museale*, dispensa Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa, anno accademico 2002-2003.

- TUCCI Roberta, *Etnomusicologia e beni culturali immateriali, pertinenze, competenze, processi*, Atti del Convegno L'etnomusicologia italiana a Sessanta anni dalla nascita del CNSMP 1948, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 13-15 novembre 2008.
- TUCCI Roberta, *Fonti orali e beni culturali demoetnoantropologici immateriali: la catalogazione mediante la scheda BDI dell'ICCD*, (Seminario: *Fonti orali. Esperienze di conservazione, integrazione, trattamento*, Genova 24-26 ottobre 2007), in "Il mondo degli archivi on-line", n. 1-2/2008.
- TUCCI Roberta, *Il patrimonio demoetnoantropologico immateriale fra territorio, documentazione e catalogazione*, in *Strutturazione dei dati delle schede di catalogo. Scheda BDI, II*, Roma, ICCD 2006, pp. 20-29.
- TUCCI Roberta, *La catalogage des biens immatériels démo-ethno-anthropologiques en Italie et la fiche BIA du Centre de Documentation de la Région du Latium*, in "Non-material Cultural Heritage in the Euro-Mediterranean Area", Acts of the Unimed-Symposium (Roma 28 maggio 1999), Formello, SEAM, 2000, pp. 127-146.
- TUCCI Roberta, *La scheda BDI per i Beni demoetnoantropologici immateriali*, in STANZANI Anna - ORSI Oriana - GIUDICI Corinna (a cura di), *Lo spazio, il tempo, le opere. Il catalogo del patrimonio culturale*, Milano, Silvana Editoriale, 2001, pp. 576-577.
- TUCCI Roberta – SIMEONI Paola Elisabetta (a cura di), *Strutturazione dei dati delle schede di catalogo, BDI beni demoetnoantropologici immateriali, II*, Roma, ICCD, 2006.
- TUMICELLI Amedeo, *L'immagine del bene culturale*, in *I beni immateriali tra regole privatistiche e pubblicistiche* - Atti Convegno Assisi (25-27 ottobre 2012) pubblicati nella rivista quadrimestrale on line "Aedon", n. 1, 2014.
- VACCARI Franco, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Torino, Einaudi, 2011.
- VACCARINO Elisa, *La musa dello schermo freddo. Videodanza, computer e robot*, Genova, Costa & Nolan, 1996.
- VAIANO Diego - CROSETTI Alessandro, *Beni culturali e paesaggistici*, Torino, Giappichelli, 2011.
- VAIANO Diego, *La valorizzazione dei beni culturali*, Torino, Giappichelli, 2011.
- VALENTE Laura (a cura di), *Opera ad Arte. Arte all'opera*, Napoli, arte'm, 2011.

- VALENTI Filippo, *Riflessioni sulla natura e struttura degli archivi*, in “Rassegna degli Archivi di Stato”, XLI, 1981, pp. 9-37.
- VALENTI Filippo, *Scritti e lezioni di archivistica, diplomatica e storia industriale*, a cura di D. Grana, Roma, Ministero per i Beni e le Attività culturali- Ufficio centrale per i beni archivistici, 2000, pp. 83-113.
- VALÉRY Paul - OTTO Walter Friedrich – MALLARMÉ Stéphane – FECHNER Gustav Theodor, *Filosofia della danza*, a cura di ELIA Barbara, Genova, Il Melangolo, 2004.
- VALÉRY Paul, *Degas danza e disegno*, Milano, Feltrinelli, 1980, (1 ed. 1938).
- VALÉRY Paul, *Il Cimitero marino*, in TUTINO Mario - PARRONCHI Alessandro (a cura di), *Collezione di poesia*, 27, Torino, Einaudi, 1995, (1 ed. 1920).
- VALÉRY Paul, *L'âme e la danse*, (1923), [trad. ita. a cura di V. Sereni, *L'anima e la danza*, Torino, Einaudi, 1990].
- VALÉRY Paul, *Réflexions simples sur le corps*, in Id., *Oeuvres*, (a cura di J. Hytier), vol. I, Paris, Gallimard, 1960, pp. 923-931.
- VAN ESSCHE Éric, *Le geste survivant: mouvements de mémoire et mémoires en mouvement chez Georges Didi-Huberman*, in DITS, n.12, Geste, Musée des arts contemporains du Grand-Hornu, Hornu (Belgique), primavera estate 2009.
- VAN ZANTEN Wim, *La elaboraciòn de una nueva terminología para el patrimonio cultural inmaterial*, in BOUCHENAKI Mourin, *Patrimoine immatériel*, in "Museum international", n.221/222, maggio 2004, Spagna, vol. 56, n. 1-2, 2004, pp. 36-43.
- VERGINE Lea, *Body art e storie simili: il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000.
- VEROLI Patrizia – BAXMANN Inge – ROUSIER Claire (a cura di), *Les Archives Internationales de la Danse (1931-1952)*, Paris, CND Pantin, 2006.
- VEROLI Patrizia, *Danzare le rovine. Corpi e visioni per il XXI secolo*, in BORRELLI Davide - DI CORI Paola (a cura di), *Rovine future. Contributi per ripensare il presente*, Milano, Lampi di stampa, 2010, pp. 267-285.
- VIDAL Pierre, *La bibliothèque-musée de l'Opéra et la conception du répertoire*, in "Revue de la Bibliothèque nationale de France", n. 5, 2000, pp. 60-63.
- VILA Thierry, *Paroles de corps: la chorégraphie au XXe siècle*, Paris, éd. Du Chêne, 1998.

- VIOLA Bill, *Lavorare con il corpo e con l'espressione*, in VALENTINI Valentina (a cura di), *Vedute tra film video e televisione*, Palermo, Sellerio, 1992.
- VIRILIO Paul, *La bomba informatica*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2000.
- VIRNO Paolo, *Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- VOLLI Ugo, *Da Aristotele a Pina Bausch*, in IDEM, *Per il politeismo. Esercizi di pluralità dei linguaggi*, Milano, Feltrinelli, 1992, pp. 121-133.
- VOLLI Ugo, *Il corpo della danza. Vent'anni di Oriente e Occidente* (Incontri internazionali di Rovereto Danza e Teatro), Rovereto, ed. Osiride, 2001.
- VOLPE Giuliano, *Manuale di diritto dei beni culturali. Storia e attualità*, Padova, Cedam, 2007.
- VRIZ Alessandro, *www.d-danza.it Studio, documentazione e ricerca sulla danza nel world wide web*, tesi di laurea in storia della danza e del mimo, relatore: E. Casini Ropa, correlatore: V. Bazzocchi, Università Alma Mater Bologna - DAMS, a.a. 2003-2004.
- WARR Tracey (a cura di), *Il corpo dell'artista*, London, Phaidon, 2006.
- WEINRICH Harald, *Lete. Arte e critica dell'oblio*, trad.it. il Mulino, Bologna, 1999 (1 ed. 1997).
- WENDLAND Wend, *Patrimonio immaterial y propiedad intelectual: retos y perspectivas*, in BOUCHENAKI Mourin (a cura di), *Patrimoine immatériel*, in "Museum international", n.221/222, maggio 2004, Spagna, vol. 56 n. 1-2, 2004, pp. 98-109.
- WOOD Catherine, *Clignotante Contingence*, in *La permanence*, cahier spécial "Mouvement", n.73, 2014, pp. 26-29.
- WOOD Catherine, *Yvonne Rainer. The Mind is a Muscle*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2007.
- YATES Frances A., *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972.
- YOSHIDA Kenji, *El museo y el Patrimonio cultural inmaterial*, in BOUCHENAKI Mourin, *Patrimoine immatériel*, in "Museum international", n.221/222, mai 2004, Mayenne, France, vol.56 n. 1-2, 2004, pp. 110-132.
- YOUNG James E., *The Texture of Memory: Holocaust of Memorials and Meaning*, New Haven (CT), Yale University Press, 1993.

ZAGATTI Franca, *Persone che danzano: spazi, tempi, modi per una danza di comunità*, Granarolo dell'Emilia, Mousike Progetti Educativi, 2012.

ZANNI ROSIELLO Isabella, *Gli archivi nella società contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 1999.

ZONABEND Françoise, «*Conclusion: L'archive dans tous ses états*», in "S. & R." (*Sociétés et Représentations*), dossier *Lieux d'archives. Une nouvelle cartographie: de la maison au muse*, coordonné par Philippe Artières et Annick Arnaud, Paris, CRDHDESS, n° 19, Avril 2005, pp. 235-248.

ZULIANI Stefania, *Scritture dell'arte. Riflessioni figure incroci*, Napoli, ed. La città del sole, 2002.

Webgrafia

bnf.fr/arias.cnrs.fr/culturesfrance.com
http://dmiirror-us.unesco.org/culturelheritage/intangible/html_eng/index_en.shtml
<http://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ead.html?id=FRBNFEAD000087399>
http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=849
<http://creativitas.wordpress.com/2011/12/21/la-danza-cre-attiva/#more-365>
<http://danzaericerca.unibo.it/>
<http://enicpa.info/>
<http://espresso.repubblica.it/multimedia/lista/fotogallerie/32159415>
http://fr.wikipedia.org/wiki/Centre_national_de_la_danse
<http://gallica.bnf.fr/anthologie/page.asp?T2-2-10-BMO.htm>
http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=4335
<http://insidemovementknowledge.net/events/lab-3>
http://it.wikipedia.org/wiki/Patrimoni_orali_e_immateriali_dell'umanit%C3%A0
<http://mediatheque.cnd.fr/>
http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=videoALaune&id_article=273
http://mutualise.artishoc.com/cnd/media/5/dp_le_bal_expo1.pdf
http://online.ibr.regione.emilia-romagna.it/h3/h3.exe/ap_dance
http://online.ibr.regione.emiliaromagna.it/h3/h3.exe/ap_danza/Fanalisi?DENOM1=%22%20ARCHIVIO%20DI%20SCENARI%20DELL'IMMATERIALE%20/%20AGAPOW%22;ORDINAMENTO.x=
<http://rasp.culture.fr/sdx/rasp/>
http://reocities.com/SoHo/square/3108/Achille_Perilli_Gastone_Novelli.htm
<http://romaeuropa.net/larchivio-della-fondazione-romaeuropa/>
http://signets.bnf.fr/html/categories/c_792danse_gene.html
<http://teatro.persinsala.it/carolyn-carlson-dialogue-with-rothko/8569>
http://tristan.u-bourgogne.fr/UMR5605/publications/historiographie/B_Muller.html

http://tristan.u-ourgogne.fr/UMR5605/publications/historiographie/P_Goetschel.html.
<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2014/1/index114.htm>
<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2014/1/morbidelli.htm>
<http://www.alkisraftis.orchesis-portal.org/>
http://www.archeogeographie.org/bibli/ouvrages/theses/olivier/l_olivier.pdf
<http://www.archivioperaroma.it/to/>
http://www.bnf.fr/pages/collections/coll_bmo.htm;
http://www.bnf.fr/pages/connaitr/opera_sal.htm
<http://www.campus-condorcet.fr/campus-condorcet/Les-Conferences-Campus-Condorcet/L-image-en-danger-destruction-censure-manipulation/p-676-La-vue-sous-influence-entre-vision-s-et-regard.htm>).
<http://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cRyd8q/r6rM4jx>
http://www.dance-pandect.gr/pds_portal_en/index.php
<http://www.dansmuseet.se/sv/samlingarna/>
<http://www.dirittodautore.it/page.asp?mode=Page&idpagina=1&nome=La%20storia%20del%20diritto>
http://www.excursus.it/new/index.php?option=com_content&task=view&id=139&Itemid=135
<http://www.filosofia.unimi.it/itinerari/>
<http://www.giacomobelloni.com/page4/styled-15/index.html>
<http://www.goethe.de/ins/it/lp/kue/tanz/it6087441.htm>
<http://www.goethe.de/ins/it/lp/kul/mag/the/tanz/it6087441.htm>
http://www.grdance.org/en/index.php?option=com_content&view=article&id=59&Itemid=108
http://www.grdance.org/en/index.php?option=com_content&view=article&id=88&Itemid=48.
<http://www.ials.info/default.asp?Lang=it&Set=12>
<http://www.ials.org/default.asp?Lang=it&Set=12-4>
<http://www.iccd.beniculturali.it/index.php?it/267/patrimonio-culturale-immateriale>
http://www.iccrom.org/eng/prog_en/4people-centered-appr_en.shtml
<http://www.ictmusic.org/>

http://www.ilmondodegliarchivi.org/detail/articleid/775/parentchannel/86/title/Fonti_orali_e_beni_culturali_demoetnoantropologici_immateriali__la_catalogazione_mediante_la_scheda_BDI_dell_ICCD__Seminario__Fonti_orali__Esperienze_di_conservazione__integrazione__trattamento__Genova_____ottobre_____.html

http://www.imecarchives.com/fonds_archives_fiche.php

<http://www.jongleurs.it/danza.html>

http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/en/programme/tanzerbe/motion_bank.html

<http://www.labienal.com/programa/la-mar-de-flemanco/>

<http://www.lesarchivesduspectacle.net/>

<http://www.letransfo.fr/Acces-directs/Archives/Danse/Colloque-Le-Patrimoine-Immateriel-en-Danse>

<http://www.librari.beniculturali.it/opencms/opencms/it/dirgenerale/>

<http://www.louvre.fr/cycles/la-chaire-du-louvre-georges-didi-huberman-l-album-de-l-art-l-epoque-du-musee-imaginaire>

<http://www.modul-dance.eu/portfolio/cnd>

<http://www.museedeladanse.org/fr/articles/la-permanence>

http://www.museedeladanse.org/system/article/attachments/documents/125/original_manifeste-musee-de-la-danse100401.pdf?1383647452

<http://www.nypl.org/locations/lpa/jerome-robbins-dance-division>

<http://www.scanner.it/live/videotechedanza2173.php>

<http://www.tanzarchive.de/>

<http://www.taranta.it/archivio.html>

<http://www.tate.org.uk/about/projects/collecting-performative>

<http://www.teatroallascala.org/it/scopri/archivio-storico.html>

<http://www.unesco.beniculturali.it/index.php?it/28/normativa>

<http://www.unesco.it/cni/index.php/cultura/patrimonio-immateriale>

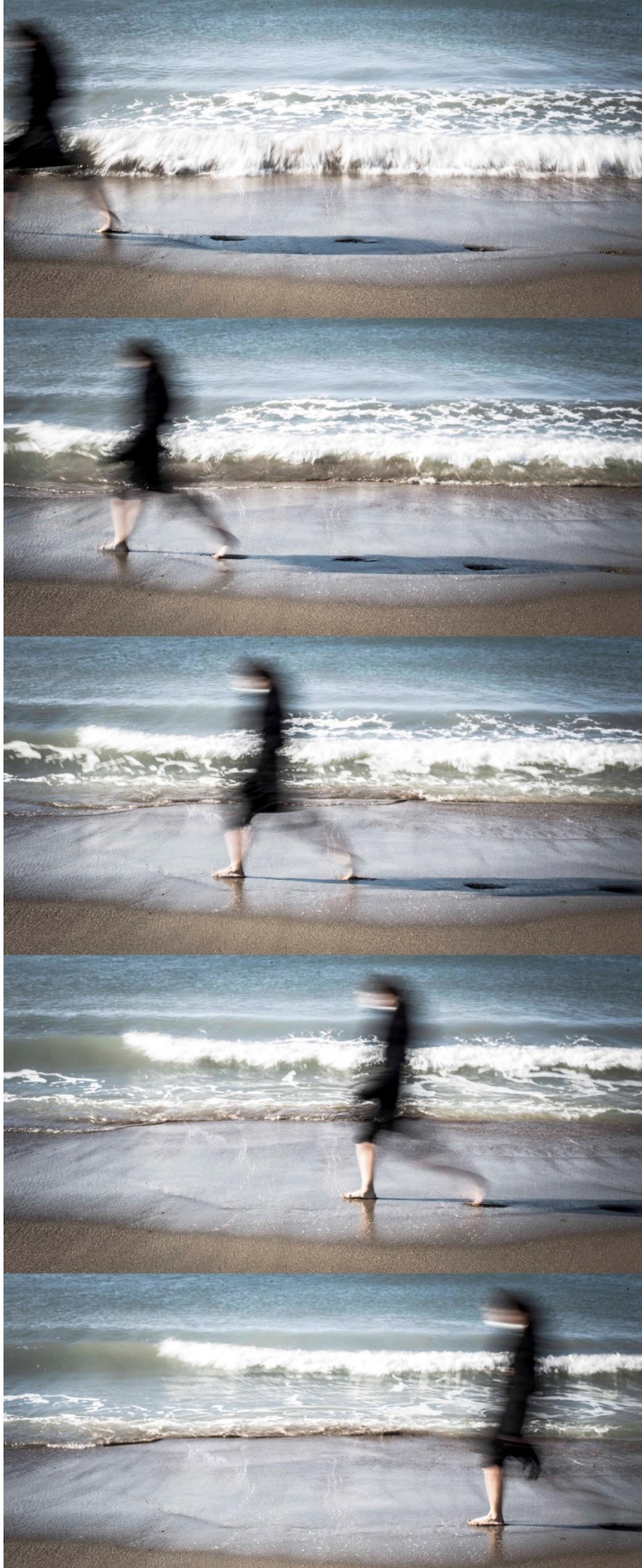
<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00363#identification>

<http://www.univ-lille3.fr/revues/demeter/corps/guisgand.pdf>

https://docs.google.com/document/d/19aPx4VrzB_jrmI0CN5CpdiLW4oe6gRb4vP89ou297Bo/edit

<https://sites.google.com/site/byzantinedance/>
www.archiviolascala.org
www.cid-unesco.org-
www.cnd.fr
www.ctheory.net/articles.aspx?id=132;
www.danse.univ-paris8.fr
www.dirittoespettacolo.it
www.emap.eu
www.europeana.eu
www.incca.org
www.labienal.org
www.labiennale.org
www.lacinemathequedeladanse.com
www.memus.org
www.museedeladanse.org
[www.rietinet.it/cgr.](http://www.rietinet.it/cgr)
www.sipario.it (per le compagnie d'Italia divise per regione)
www.tanzplan-deutschland.de
www.teatroallascala.org/it/scopri/museo-teatrale/storia.html
www.teatrosancarlo.it/
www.theeuropeanlibrary.org

APPENDICE



A – Interviste

A.1 Alkis Raftis

(presidente del CID - UNESCO e del Museo vivente Dora Stratou)

Intervista rilasciata il 30 giugno 2012 durante il 32° Congresso Mondiale di ricerca sulla danza organizzato dal CID (Conseil international de danse) UNESCO, tenutosi a San Marino 29-30 giugno-1 luglio 2012.

Com'è nata l'idea del museo Dora Stratou e com'è strutturato?

Tutta la storia e la filosofia del museo è ben descritta in diverse lingue sul sito:

www.grdance.org -> www.pandect

[http://www.grdance.org/en/index.php?option=com_content&view=article&id=59
&Itemid=108](http://www.grdance.org/en/index.php?option=com_content&view=article&id=59&Itemid=108)

In sintesi si può dire che questo è un teatro per conservare la danza non un museo inteso come una vetrina. Invitiamo gli anziani danzatori dei villaggi o paesi vicini che hanno ballato in Grecia la danza tradizionale fermata alla seconda guerra mondiale; prima era tradizionale, dopo è folklorica.

Abbiamo quindi invitato a ballare nella nostra compagnia gli anziani che hanno danzato negli anni '30, cosicché i ballerini della nostra compagnia copiano gli anziani ballando insieme a loro, infatti in questa compagnia nessuno ha il titolo di Maestro, i maestri sono i vecchi dei villaggi. Questo insegnamento si trasmette copiando più o meno esattamente la danza degli anziani, non facendo delle lezioni di danza. Lo stesso è accaduto per i costumi: li abbiamo comprati dai vecchi dei villaggi, e questi sono tradizionali di 100 anni fa e sono nel museo e sul palcoscenico del teatro si riproduce la danza degli anni 20-30 con i costumi originali. La filosofia che c'è dietro dunque è quella di un teatro scientifico – etnografico, non un teatro coreografico con maestri di danza.

Rapporto danza e globalizzazione: come sono state influenzate le danze greche?

Ogni Paese si industrializza, non è globalizzazione, è la vita moderna, ma in un villaggio tradizionale la gente non conosce altre danze, il repertorio è di 5-10 danze, non di più. Con l'industrializzazione, la televisione, la radio, la scuola si vedono altre danze e si pongono in contatto con altro e ciò crea una influenza; questo è un momento critico perché il villaggio non è isolato, è in contatto con il mondo esterno che porta dei cambiamenti rapidi. Mentre nella società tradizionale i cambiamenti erano molto lenti e filtrati dal gusto del posto, nella società industriale non c'è filtro, è una moda. Questo è il momento critico del cambiamento dalla società tradizionale a quella moderna.

Quali fonti avete utilizzato per la ricostruzione di alcune danze?

Copiare la danza degli anziani, filmare e guardare le vecchie pellicole per vedere se è mutato qualcosa. A volte si va nel villaggio per esaminare come sono le danze, se è stato cambiato qualcosa, anche perché ormai molti anziani sono morti.

Com'è possibile conservare le danze tradizionali? Cosa ne pensa della Cinetografia Laban?

Controllare che non ci si allontani dall'originale, conservandolo nel modo più fedele possibile, anche se non può essere fedele al 100 %, e non cambiarlo volutamente con un coreografo; ecco perché non abbiamo coreografi o maestri di danza.

La Cinetografia è un metodo molto buono, ma il problema è la lettura, non è un linguaggio mondiale, in Grecia nessuno sa leggerlo.

Rapporto danza e tecnologia finalizzata alla documentazione.

La tecnologia è uno strumento importante, ma non una finalità; vista la mole di informazioni da conservare risultano molto utili l'informatica, i video, la fotografia (i costumi sono fotografati e raccolti nei cataloghi), ecc..

A tal proposito ricordo le Pandette che erano un progetto dell'Unione Europea. A ciò hanno lavorato 20 persone per 2 anni, io ho messo a disposizione tutto il materiale personale per creare un server; è in greco e in inglese, si possono fare varie ricerche per Paese, danza, ecc... Il periodo storico va dal più antico possibile - le prime foto sono del 1890 e i film sono postumi degli anni '20-'30 - poi vi è la parte iconografica, di musica (la quale non ha spartiti), di costumi ecc... Io dagli anni '70-'80 ho cominciato a fare meno ricerca e ho lavorato soprattutto nel creare nuovi ricercatori insegnandogli il metodo al fine di permettere di coprire tutto il Paese.

A.2 Cristina Hoyos

(Ballerina, coreografa e ideatrice del Museo del Baile Flamenco)

Intervista realizzata durante la 17° Biennale di Flamenco, il 21 settembre 2012, presso il Museo del Flamenco di Sevilla.

¿Cómo surgió la idea del museo y por qué un museo? / Com'è nata l'idea del museo e perché un museo?

L'idea nacque perché io volevo dare al ballo flamenco, più che al flamenco, al ballo, quello che il ballo ha dato a me, e dare testimonianza perché sono una ballerina che ha sempre vissuto per il ballo e volevo farlo per esaltare il ballo. Io credo che fare un museo del *baile* significhi elevarlo, renderlo più grandioso e farlo a Sevilla che è la mia terra dove sono nata. Dare dunque al ballo un luogo per la gente che vuole sapere cos'è il *baile* flamenco.

Flamenco Patrimonio Mundial: cómo lo hizo y cuál es el papel que tenía. / Flamenco patrimonio mondiale dell'umanità: come ci siete riusciti e che ruolo avete avuto.

Per me patrimonio dell'umanità il flamenco lo è da molto tempo, perché ho ballato per tanti anni per il mondo intero con i teatri pieni, vedendo tante scuole di ballo, tanti eventi, festival. Per me era grandioso, ogni volta di più; quindi per me già era un patrimonio. La gente andava a vederlo con tanto desiderio. Io credo che hanno tardato molto a farlo patrimonio dell'umanità, io sono stata una che ha combattuto in prima persona per dare il giusto riconoscimento al ballo flamenco.

¿Cómo la política y la globalización han influido en el flamenco? / Come la politica e la globalizzazione hanno influenzato il flamenco?

Più che la politica e la globalizzazione io credo che il flamenco sia un'arte viva, passionale e che va con il suo tempo. Io, così come molti altri che vogliano conservare la radice del flamenco, tratto la sua essenza, però occorre seguire la sua evoluzione per mantenerlo sempre molto vivo, soprattutto con nuove tecniche, dando un buon formato

(risultato) in un teatro un grande spettacolo, ma indiscutibilmente il flamenco è un'arte che riflettiamo nella vita, l'amore, la passione, la tragedia, la tristezza, l'allegria, per questo credo che più che con la globalizzazione è andare col tempo

¿Qué piensa usted de fusiones, una fusión de estilos? / Cosa pensa delle fusioni, della contaminazione di stili?

Io penso che il flamenco vada sempre alla ricerca di altro, sempre per non rimanere fermo. Esprimersi con il sentimento e il modo che uno ha di sentire e quindi cercare, senza scordare mai la radice, l'essenza, cercare nuovi strumenti, nuove forme, nuovi stili, ma indiscutibilmente sempre conservando il flamenco. Si tratta di arricchirlo e dargli una nuova forma, senza scordarsi che si sta facendo comunque flamenco. Penso che più della fusione non si debba fare confusione. Se è una fusione fatta con qualità, talento, se è fatta bene, è un modo di arricchire la propria arte.

¿Cómo cree que se puede "preservar" el baile? / Come pensa sia possibile "conservare" la danza?

Per prima cosa è amarlo molto, non pensare solo al successo e essere onesti, dare molto di se stessi e darlo con onestà, con buon *baile*, canto, e chitarra e attraverso questo il flamenco starà sempre nel suo luogo, in quello che merita, per cui se tu lotti sempre per il *baile*, se lo ami, starà sempre nel suo luogo.

¿Cómo se va a continuar con este trabajo en el museo? / Come pensate di continuare questo lavoro del museo?

Vogliamo conservare il museo se possiamo, seguitando a lavorare nel museo e continuando ad attirare la gente che viene a Sevilla a vedere cose diverse dal flamenco, in modo che sia sempre vivo con eventi, con spettacoli pomeridiani, con artisti di flamenco (tutti di qualità), e dare al pubblico numerose novità riguardanti il *baile*, nuove cose per mantenerlo sempre molto vivo, conservarlo nel miglior modo possibile.

En España existen leyes que protegen a la danza como una creación? Como se puede mejorar la ley? / In Spagna avete leggi che proteggono la danza come creazione? Hanno falle queste leggi?

Sempre si può migliorare, la danza è appoggiata dalle istituzioni, ma non sufficientemente ed io ho sempre protestavo molto affinché migliorasse la situazione. La Spagna è molto legata alla danza, non solo al flamenco, ma anche al balletto classico, al contemporaneo, al regionale, è un Paese molto *danzistico*, ma non è sufficientemente appoggiato dalle istituzioni. Io credo che ciò che si è fatto finora non è mai abbastanza, c'è da appoggiarla di più, ad esempio programmare più danza nel teatro, (battaglia questa che noi stiamo appoggiando) e che si abbia molto *baile* nazionale. Si programmano infatti molti balli che non sono della Spagna, ma in realtà ci sono molti artisti in Spagna da appoggiare di più e questo compito spetterebbe al Comune, alle province, alle istituzioni che dovrebbero anche sostenere di più le scuole di *baile* perché io credo che ne valga la pena poiché c'è molta gente di talento in Spagna.

A.3 Dominique Dupuy

(Danzatore e coreografo).

Intervista realizzata il 17 maggio 2013 presso l'abitazione dei Dupuy a Parigi.

Il corpo come archivio / Le corps comme archive

Il y a un livre à écrire sur ce sujet car... jamais l'histoire du corps comme archive n'a été bien traitée.

A partir du moment où on commence à travailler, la danse, où on se met dans la danse, le corps commence à engranger des informations qui sont un peu comme des traces qui resteraient dans le corps comme par exemple les traces d'un accident ou les cicatrices comme quand on se brûle. Il reste toujours une trace. En principe les traces sont indélébiles, comme la tache de sang sur la clef (Barbe bleue) mais ça s'estompe sans jamais finalement s'effacer complètement. Moi, j'ai eu des accidents, des opérations, dont les cicatrices ne partent jamais. Même on ne les voit presque plus, moi je les vois car je sais qu'elles sont là. Mais quelqu'un qui ne sait pas ne peut pas savoir. Cette histoire est une métaphore, mais la question de la peau est très importante, car il est vrai que la peau se renouvelle sans cesse. Bien que nous ne muons pas comme les animaux, c'est à dire que nous ne changeons pas complètement notre peau, elle se transforme toujours tout en gardant les séquelles des accidents.

Cette métaphore est très importante car, finalement, le corps aussi se transforme tous les jours. Donc, à la fois il engrange de nouvelles informations, chaque jours, ces informations heureusement, elles s'effacent, il y en a beaucoup qu'on oublie, et heureusement car si nous gardions le souvenir de tous les mouvements que nous avons fait dans notre vie, ce serait terrible, nous ne pourrions plus bouger, il y aurait trop d'informations. Mais il y a toujours quand même quelque chose qui reste et qui peut se retrouver. La question est comment retrouver ces traces corporelles, qui ne sont pas les traces de la mémoire, de l'esprit etc. Ces traces du corps comment les retrouver ? C'est assez difficile. Par exemple moi, quand on m'interroge aujourd'hui, j'apprécie la

difficulté de cet exercice, car c'est pour moi une occasion de retrouver des éléments de mémoire que je n'ai pas en mémoire et que je n'aurais peut-être pas l'idée de retrouver en me mettant à mon bureau. Je m'aperçois que dans une conversation, dans une interview, j'ai des éléments de mémoire qui vont revenir, car dans la parole, tout à coup, me viennent des choses que j'ai complètement oublié depuis des années; je pense qu'il y a quelque chose de cet ordre aussi dans le corps, c'est à dire, par ex. une danse que je n'ai pas dansé depuis très très longtemps, que j'ai oublié, ou un travail que j'ai fait avec un maître si j'essaie de le retrouver, peut être que je ne retrouve rien et par contre dans des situations particulières qui ne sont pas vraiment similaires à la situation d'un interview mais qu'on peut aussi peut être provoquer, comme l'interview, c'est à dire interroger quelqu'un sur la mémoire de quelque chose qu'il a vécu dans la danse, l'interroger à brûle pour point, peut être que quelque chose peut revenir comme ça aussi. J'essaie de faire ça dans le colloque *Vestige Vertige*, le dernier jour du colloque, de la deuxième partie du colloque à Paris, j'ai fait une expérience que j'ai appelé « la muse » et qui était d'avoir sur scène : Françoise, Jean Christophe Parré (ex premier danseur de l'Opéra, très très grand danseur qui a dansé beaucoup de choses) et je leur avait demandé d'être là sur scène avec moi et que je les interroge sur des choses qu'ils ont dansé et pour leur demander quelle était la mémoire de leurs corps; alors ils avaient un peu triché parce qu'ils s'étaient un peu préparés, pour moi presque un peu trop de préparation c'est à dire qu'ils avaient déjà pensé de ce qu'ils voudraient parler. Mais quand même, à quelques moments, surtout Françoise, je l'ai surprise à lui demander des choses auxquelles elle ne s'attendait pas, qu'elle n'avait pas prévues, et donc quelque chose est arrivée. Nous avons refait un fois l'expérience seulement avec F. à Monte Verità, il y avait M.me Casini Ropa qui était là, Cristina Negro et puis un public. Donc en public comme ça, devant le public c'était une performance ce soir F. a répondu à mes questions par la parole, mais par le corps aussi, c'est un exercice périlleux, c'est très très difficile, on ne peut pas demander ça à n'importe qui. Mais voilà encore sur ce chapitre je peux dire que c'est quelque chose qui peut arriver aussi cette mémoire du corps, peut arriver quand on travaille sur une nouvelle danse, une création, et tout d'un coup, arrive quelque chose, un mouvement, une phrase de danse, sur le moment on croit qu'on est en train de l'inventer, dans le sens de la créer, et finalement aussi on peut être dans le sens de l'inventer, vous savez que le mot inventer à deux sens, invente quelque chose ou

invente une ruine, un vestige...ça veut dire qu'on le découvre, et aussi le deuxième sens d'inventer, on peut retrouver un élément d'une danse ancienne. On croit connaître dans l'invention, (la première invention), mais on est dans la deuxième invention, c'est-à-dire qu'on est en train de retrouver quelque chose qu'on a déjà fait. Ça arrive aussi (et moi ça m'arrive quand j'enseigne, surtout si on enseigne pas quelque chose de défini, technique, comme je fais) en enseignant, en essayant de trouver quelque chose pour les étudiants qui sont en face de moi, tout un coup tu dis: « ça ! Je l'ai déjà fait, mais quand et comment ? » Là c'est vraiment comme un vestige, comme une ruine, comme quelque chose que vous sortez de la terre. Mais enfin, c'est assez rare. Je pense que la mémoire que l'on a du mouvement que l'on a fait c'est la mémoire plus intellectuelle, que corporelle. La mémoire corporelle en elle-même qui ne viendrait que du corps et pas de la représentation par l'esprit etc. je pense que c'est assez rare.

Vestige-vértige, come è nata l'idea di questo convegno e perché la scelta di questo titolo? / Vestige-vértige, comment est venue l'idée de ce congrès et pourquoi le choix de ce titre?

L'idée du congrès c'est la suite de beaucoup de nos interrogations sur la question de la mémoire parce que nous sommes une génération des danseurs pour laquelle la mémoire a été nulle. Nous sommes les derniers témoins de beaucoup de choses que nous avons vécues et donc il y a très longtemps que cette question de la mémoire et des archives nous interroge. J'ai déjà fait un congrès sur la question de la mémoire en 1989, quand j'étais directeur artistique du Festival d'Arles. J'ai fait un congrès qui s'appelait « la mémoire et l'oubli » avec la présence de Merce Cunningham qui était en résidence pour le festival et c'était la première fois ici en France qu'il y avait une interrogation de ce genre. En particulier on a fait une interrogation sur les trois systèmes de notation Laban, Benesh et Conté. C'était la première fois qu'on confrontait des notateurs des 3 systèmes, avec une réflexion sur la notation (et il y a beaucoup d'autres thèmes dans ce colloque).

Donc, *Vestige-vertige* c'est la prolongation de ça, avec en sortant, de la simple mémoire à l'idée du vestige, c'est-à-dire de l'archive, parce que l'archive ce n'est pas la mémoire, c'est autre chose.

Donc l'idée c'était – le dernier jour de V.V. c'était sur la mémoire du corps- par rapport à la mémoire et l'oubli qui n'étaient finalement que des paroles et peut être des projection, des spectacles, mais il n'y avait pas de travail physique- V.V. l'idée c'est de confronter ou de mettre en regard à la fois le travail corporel et puis une réflexion, donc le colloque était organisé : la première partie on avait un travail corporel pour tous les participants qui étaient convoqués pour faire ce travail (commençant le matin avec la restitution par Dominique Bran qui est une grande chercheuse sur la mémoire) et donc on travaillait pendant une heure et demie, on commençait comme ça, pour retrouver une danse et non seulement retrouver mais aussi essayer de l'intégrer dans son corps, ça c'était vraiment entrer dans le vif du sujet, dans la matière. On a fait des présentations sur le travail de Bagouet, on a fait des ateliers où on voyait à partir de la vidéo, ou à partir de la notation, ou à partir de la mémoire et on confrontait les trois restitutions de la danse par rapport au trois archives, c'est ça l'idée, c'est pour ça qu'il y avait ces deux mot *vestige-vertige* pour montrer combien le vestige de la danse n'est pas une ruine, qui va rester dans le temps, c'est plutôt quelque chose de « vertigineux », improbable, c'est ça que veut dire le titre.

Come deve esser strutturato un archivio “ideale” (il più completo possibile); come nasce l'archivio Dupuy? / Question de l'archive pour la danse : est-il possible de créer une archive "idéale" pour la danse et pourquoi en ce siècle?

C'est compliqué comme question:

Quelle est la meilleure façon? Il n'y en a pas ! Il n'y a pas de façon idéale, on sait bien ça, on sait que la video ce n'est pas l'idéal parce que ce n'est pas la réalité de la danse. C'est déjà un artifice, quelque chose qui vient se rajouter à la danse et puis après la notation non plus, chaque chose est intéressante comme archive, aucune de ces choses ne peut être l'idéal. Pour moi la notation est un moyen extrêmement intéressant, parce que dans la notation il y a un travail d'analyse, la personne qui note, analyse ce

qu'elle voit pour le transposer dans le système Laban (ça c'est la première analyse). La personne qui prend la notation Laban doit analyser pour reconstituer (deuxième analyse).

Donc c'est un travail très important mais qui ne nous restitue pas la réalité de la danse !

La video pour moi est très intéressante, très importante aujourd'hui avec la vidéo on a beaucoup plus de possibilités d'une mémoire de la danse qu'on avait avant, Ça c'est évident ? Aussi le cinéma, pour moi c'est beaucoup plus compliqué et cher ! Et donc, la vidéo c'est tellement simple qu'on l'utilise beaucoup et moi je m'interroge sur est-ce que c'est toujours à bon escient ? Moi je pense que la video a un caractère très passif parce qu'on regarde et on s'habitue à regarder passivement les images. Tout le monde regarde la video (CND tout le studio avait la vidéo) et quel est ce regard et qu'est-ce que c'est que d'enseigner l'histoire de la danse, en projetant des vidéos à des élèves, pour moi il y a une question de passivité dans le regard, on s'habitue à voir défiler des images. Il n'y a pas de moyen. Je pense que le moyen qu'on n'utilise pas assez c'est la parole et l'écrit : qu'est ce qu'une relation écrite de la danse, et malheureusement il n'y en a pas beaucoup...

Actuellement je voudrais faire un document (écrit) que j'appelle « cahier d'œuvres » et qui serait réunir le maximum de renseignements sur la pièce en question; pourquoi on l'a monté d'où ça vient, quelles ont été nos sources, et après la description de la pièce, le rapport avec la musique, beaucoup de choses que l'on peut écrire.

Globalizzazione e politica come influenzano la danza? / Comment la globalisation et la politique influencent elles la danse ?

Ça c'est un peu plus compliqué pour moi...ça veut dire quoi exactement ?

Je ne sais pas comment bien répondre à votre question...

Aujourd'hui il y a grande vitesse dans les études des jeunes, pas de précision pas d'analyse, pas de réel, donc mutation etc...

Aujourd'hui il y a la mode et la vitesse, et la possibilité de tout voir. Et donc, nous ne sommes plus dans ce trait particulier de la danse, qui est l'intime. C'est comme quelque chose de secret, c'est-à-dire, quelque chose qui se fait à un certain moment et qui n'est pas visible immédiatement pour tous et qui n'était visible qu'une fois transportée dans certaines conditions; la danse classique a beaucoup progressé comme ça ; Louis XIV avait bien compris qu'il fallait faire ça, former des gens capables d'aller porter la danse classique ; c'étaient des gens qui étaient formés pour faire ça (il n'y en avait pas beaucoup). Maintenant la diffusion de la danse est tellement grande que cette question du secret de quelque chose qui est préservée d'une certaine façon, n'existe presque plus et vous pouvez voir ça même car autres fois seulement l'enseignement de la danse se faisait dans des studios clos.

Aujourd'hui la circulation dans les studios est tout à fait autre, autrefois les écoles étaient plus fermées, plus personnalisées, aujourd'hui c'est un *melting pot* d'informations qui viennent très vite de beaucoup d'endroits préparation, sans analyse, sans documentation, sans relation, surtout pas les informations sur le substrat et donc on ne voit que ce qu'il y a dessus, les images.

A.4 Françoise Dupuy

(Danzatrice e coreografa).

Intervista realizzata il 19 novembre 2012 presso l'abitazione dei Dupuy a Parigi.

La danza, le arti plastiche, il ritmo e la musica / La danse, les arts plastiques, le rythme et la musique

Vous m'avez parlé de la danse, de la musique et de la peinture... Je pense que tous ces arts sont l'expression de l'homme et ils jouent tous avec les mêmes paramètres. Ce qui le différencie c'est la matière sur laquelle ils jouent : la danse c'est sur le corps, la musique sur le son, les arts plastiques sur la peinture ou la pierre, mais c'est l'aspect d'homogénéité de tous ces arts.

A un certain moment c'est différentes expressions humaines se relient entre elles et se donnent plus de force.

C'est la matière première qui est différente et la danse est tout à fait spéciale, parce que la matière première de la danse c'est le corps de l'homme, et c'est en ça qu'elle est décalé des autres.

La relation entre la danse, la musique et les arts plastiques c'est l'utilisation du rythme. Le rythme c'est quelque chose qui est dans l'âme, dans le discours de l'homme, c'est la gestion du temps dans ce que l'on dit, et ça donne sens à ce que l'on dit, la gestion de temps, les arrêts, les points, les exclamations, les suspens, donne un sens précis à ce que l'on dit et c'est la même chose dans la danse, le rythme c'est ce qui donne sa qualité, c'est ce qu'elle veut dire.

Le rythme dans les arts plastiques, par exemple en peinture c'est le rapport de force entre les différentes couleurs. C'est plus évident dans la peinture abstraite, sur une toile comme les choses sont disposées les unes par rapport aux autres, c'est le rythme dans l'espace, et l'espace dans le rythme est important aussi parce que le rythme c'est dans le temps, et l'espace temporel entre un point et un autre ça donne le rythme. Dans la peinture c'est pareil, c'est tout de la même famille, pour moi.

Ce qui est important dans la danse c'est le problème de la respiration liée au rythme d'ailleurs et ça parce que c'est le corps lui même qui danse, alors c'est sûr que ça se voit moins dans les arts plastiques dans l'art plastique je pense que le peintre qui a respiré en traçant, en jouant avec son pinceau, retrouve ça.

Il problema del museo della danza / Le problème du musée de la danse

Le musée est un grand problème, je ne vois pas qu'on puisse faire un musée de la danse. On ne peut pas conserver, il faut faire un musée vivant, comme il y avait avec les Archives internationales de la danse (cite le livre : VEROLI P. –BAXMANN I.– DE CLAIRE R. (a cura di), *Les Archives Internationales de la Danse (1931-1952)*, Pantin 2006.) où il y avait à la fois un endroit où trouver des documents, des écrits, des photos, des films maintenant, mais aussi l'accueil aux archives de gens, de danseurs, de conférences. Et il y avait un contact direct avec le danseur, et c'est comme ça qu'on connaît la danse, par un contact direct. Il faut qu'il y ait des documents, mais il faut aussi qu'il y ait de la vie, du contact, de la vision de la danse et des danseurs.

Même le musée classique en France fait beaucoup de contact aujourd'hui, ils font des visites, des soirées, pour expliquer d'où viennent telles ou telles choses, le musée c'est très vivant en France.

La questione degli archivi di danza e l'archivio Dupuy alla BNF / La question de les archives et l'archive Dupuy à la BNF

Les archives sont le trajet d'une certaine époque, un tel danseur, donne l'idée d'une époque, de comment on dansait à cette époque-là. Le gros problème de la danse c'est qu'il n'y a pas assez de gens qui écrivent dessus, donc il n'y a pas beaucoup de documents écrits (cite le livre de SUQUET A., *L'éveil des modernités, Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Paris, CND, 2012).

Avete avuto qualche problema a donare il vostro archivio Dupuy ? / Avez-vous eu des problèmes pour donner votre archive Dupuy ?

Il n'y a pas eu de problème, ni à la BNF, ni à la CND (où j'ai donné des choses pédagogiques). A la BNF, nous n'avons donné qu'une petite partie et nous donnerons petit à petit aux uns et aux autres, dans des endroits où les gens pourront trouver ce témoignage d'une certaine époque. A la BNF nous avons surtout donné les choses de la vie de la compagnie, qui va des années 1945 aux années 1964 (jusqu'en 1968 nous étions plus dans la création que dans la pédagogie). Nous avons donc donné les programmes, les photos et les maquettes de costumes. Et il nous reste à donner, les écrits, les lettres des artistes avec qui nous avons collaboré comme les musiciens, ainsi que les musiques de nos ballets qui vont être digitalisées.

Perchè in questo secolo c'è una maggiore esigenza di archivi? / Pourquoi ce besoin d'archivage arrive-t-il dans ce siècle ?

La danse a pris énormément d'importance en France sur le plan artistique. Elle s'est structurée. On s'est aperçue qu'on manquait beaucoup de mémoire de la danse. Donc on a pensé qu'il faudrait des archives des ballets actuels pour que dans 50 ou 100 ans, les gens qui veulent savoir ce que nous faisions à cette époque, sachent où nous trouver.

Ça donne une évolution et c'est important car comme la danse est toujours le miroir de la société. Les sociétés dansent tel quelles sont, donc c'est important pour l'histoire de la société.

Come cambia il corpo con i tempi / Comme change le corps dans les temps

Aussi les corps changent, suivant la société le corps change, si tu vois les photos des danseurs de 1900 c'est très différent de celui des danseurs actuels. Les femmes actuelles ont aussi beaucoup changé. Nous avons aussi beaucoup évolué sur le plan des

mouvements surtout au moment où on a découvert le nylon. Dans ma jeunesse il n'y avait pas de nylon, nous avions des collants en coton et donc tout était arrêté à la taille. Le nylon a provoqué une évolution dans le mouvement. Tout d'un coup, une nouvelle façon de bouger est apparue. Ça évolue avec la société.

Vostro padre era un artista, come vi ha influenzato questa cosa? / Votre père était un artiste, comment vous a-t-il inspiré?

Mon père s'occupait d'artistes donc oui j'ai toujours été entourée par la peinture, la sculpture, des littéraires, des artistes et donc pour moi l'Art c'était la vie. Pour moi, ce n'était pas un travail sur lequel se faire de l'argent, ce n'était pas un business.

Photo & video; que vous préférez ? / Cosa preferite tra foto e video?

Je trouve que la vidéo est importante car elle permet d'avoir des repères sur la danse même si elle reste décevante. Mais je préfère les photos aux vidéos car elles sont plus dans l'instant.

Il n'y a pas non plus beaucoup de films sur la danse qui sont très beaux. C'est un Art très proche des gens, tout le monde devrait danser, et c'est à la fois un Art abandonné par les hautes sphères.

B - Fondi della mediateca del CND⁵⁷⁸:

Fonds Ballet Atlantique-Régine Chopinot (BARC)
Fonds Jérôme Bel Fonds Gigi Caciuleanu
Fonds Carnets Bagouet
Fonds Daphnie Production-Camera Lucida
Fonds Lycette Darsonval Fonds Andy De Groat
Fonds Catherine Diverrière
Dossiers d'artistes
Fonds Odile Duboc-C.C.N. de Franche-Comté à Belfort
Fonds Films Pénélope
Fonds Simone Forti
Fonds Four Solaire
Fonds Lila Greene
Fonds Françoise et Georges Jacq
Fonds Jeune Ballet de France (J.B.F.)
Fonds Francine Lancelot – Ris et danceries
Fonds José Limón
Fonds Léone Mail
Fonds Daniel Nagrin
Fonds Rudolf Noureev
Fonds Cécile Proust
Fonds Anne-Marie Reynaud
Fonds Ea Sola
Fonds Janine Solane
Fonds Théâtre du Silence
Fonds Hideyuki Yano
Fonds La Zouze

Pedagoghi e scuole

Fonds Marcelle Bourgat
Fonds École supérieure d'études chorégraphiques (ESEC)
Fonds Louise-Marie Goichot
Fonds Irène Popard
Fonds Claire Sombert

⁵⁷⁸ Cfr. SEBILLOTTE L. (a cura di), *Archives et collections particulières. Inventaire des fonds*, Paris, CND, 2010.

Artisti plastici

Fonds Patrick Bossatti

Fonds Lucien Caplain

Fonds Eugène Lacoste

Fonds Marcel Multzer Fonds Jean-Michel Pourvoyeur

Fonds André Quellier

Teorici, scrittori, critici e altre personalità

Fonds Gaston Capon

Fonds Anne Chiffert

Fonds Gilberte Cournand

Fonds Jeannette Dumeix

Fonds Isabelle Ginot

Fonds Jean-Marie Gourreau

Fonds Albrecht Knust

Fonds Antonine Meunier

Fonds Françoise Reiss-Stanciu

Fonds Pierre Tugal

Fonds Lisa Ullmann

Fonds Léandre Vaillat

Teatri e luoghi di diffusione

Fonds Danse à Aix

Dossiers de lieux

Fonds Théâtre contemporain de la danse (T.C.D.)

Fonds Alexis Zereteli

Istituzioni e organismi specializzati

Archives audiovisuelles du Centre national de la danse (C.N.D.)

Archives sonores de la Cité de la musique

Fonds Institut de pédagogie musicale et chorégraphique (I.P.M.C.)

Fonds Ricordi

Fonds Sida Solidarité Spectacle

C - Manifeste pour un centre chorégraphique national

di Boris Charmatz (scaricabile on line dal sito del Musée de la Danse:

www.museedeladanse.org/.../original_manifeste-)

«Je ne m'emporte pas, je propose simplement d'enlever le mot « centre », d'enlever le mot « chorégraphique », et d'enlever le mot « national » !

Le mot « centre » de Centre chorégraphique national est le résultat d'une formidable politique publique qui a prouvé que le centre pouvait être pluriel et se multiplier ailleurs que dans la capitale de France. Et pour que cet élan demeure, une autre émancipation doit s'énoncer aujourd'hui : la question du centre et du décentrement laisserait alors la place à un espace où cette problématique ne subsisterait que comme trace.

La recherche du « centre »... Pour un danseur, le mot résonne d'abord physiquement. Il n'y a pas si longtemps, on lui demandait systématiquement, tout au long de son entraînement, de « trouver son centre ». Mais aujourd'hui, il est généralement admis que le corps n'a pas de centre, et cela ne lui manque pas. Le corps de la modernité n'a pas besoin de centre, car ce centre absent, le noyau qui permettrait de se rassurer, n'est pas là, n'est plus là. Car sur le vide d'un corps exproprié de tout centre, il y a de la place pour la danse.

C'est pourquoi on peut aussi gommer le mot « chorégraphique », pour y revenir autrement.

Certes la danse comprend une dimension proprement chorégraphique, mais elle déborde aussi allègrement de ce cadre. La danse est beaucoup plus large que le chorégraphique : son territoire doit s'étendre si l'on veut voir s'ouvrir l'espace symbolique trop fermé dans lequel elle se tient encore dans notre société. L'espace d'un Centre chorégraphique national doit balayer bien au-delà de ce qui relève du seul chorégraphique. On devrait même pouvoir donner la direction d'une telle institution à un danseur (et non aux seuls chorégraphes)!

Un danseur, c'est à la fois plus et moins qu'un chorégraphe : c'est quelqu'un qui travaille sous la direction d'autres chorégraphes, qui soutient aussi plus que son propre travail, et qui sait que son corps est travaillé par le travail de bien d'autres, du corps de ses parents, au corps de ses professeurs, au corps social tout entier. Et s'il

est parfois l'interprète d'une écriture chorégraphique, un danseur peut aussi être n'importe qui, car n'importe qui a, un jour, essayé. Je propose de gommer « chorégraphique » parce qu'un Centre chorégraphique national est bien plus qu'un espace où un chorégraphe trouve les moyens d'épanouissement de son travail. Au-delà du soutien à des compagnies de danse, il faut penser aussi en dehors du cadre chorégraphe-interprète-compagnie, dégager une matière symbolique plus riche... Alors tout le monde, les pratiquants, les croyants, les artistes, les incroyants, les exclus du monde de l'art, ceux dont on pense à tort qu'ils en sont exclus, les autres, tous les autres, qui ne savent pas encore où les Centres chorégraphiques se trouvent, pourraient y trouver de quoi activer l'imaginaire. Ce qui fait danse doit toucher aujourd'hui bien au-delà du cercle restreint de ceux qui la structurent au quotidien, et s'ouvrir à une dimension anthropologique qui éclate joyeusement les limites induites par le domaine proprement chorégraphique.

Et alors le « national » ne suffit plus non plus. L'espace mental d'une action d'envergure doit être au minimum locaglobalrégioeuropéointernationabretotranscontinensud.

Universel et particulier.

Aussi sur la façade, on pourrait tout simplement écrire :

musée de la danse

Je propose donc de transformer un Centre chorégraphique national en un Musée de la danse.

Sérieusement.

Sérieusement et dans la joie.

Je propose de fondre toutes les missions dévolues à un Centre chorégraphique national et de les agiter dans un cadre ancien et nouveau à la fois, un cadre drôle et désuet, poussiéreux et excitant, un musée comme il n'en existe nulle part ailleurs. Je voudrais opérer une transfiguration qui donne sens aux missions qui se sont façonnées au cours de l'histoire de cette institution. Toute l'activité du lieu serait repensée à travers un prisme différent, un prisme susceptible de rassembler en un seul mouvement le patrimonial et le spectaculaire, la recherche et la création, l'éducation et la fête, l'ouverture à des artistes singuliers et le désir de faire oeuvre

collective. Il me semble que l'intitulé, « Musée, Musée de la danse », est à même d'agir comme une porte grande ouverte vers la culture et l'art d'une danse dont nous ne ferons pas un sanctuaire.

Un nouveau projet de Centre chorégraphique national ne peut aujourd'hui se contenter de développer et compléter les dispositifs mis en place au fur et à mesure de son développement.

Si l'on veut que le Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne soit la matrice d'une diffusion de la danse infiniment plus élargie et qu'il s'inscrive localement plus que jamais, qu'il devienne un pôle de stature internationale, il me semble que sa politique globale doit être portée par un projet artistique qui donne corps à toute son action. La ville de Rennes et la région Bretagne réunissent les conditions et l'énergie nécessaires pour fabriquer un véhicule symbolique qui transporte tout le monde, les artistes, les publics, les amateurs, les professionnels, les enseignants, les élèves, les spectateurs, les étudiants, les politiques, les visiteurs, les touristes, les chercheurs, les journalistes, les citoyens, tout le monde, au-delà du monde transporté habituellement.

Et le dynamisme pour que ce véhicule assume toutes les missions dévolues à un Centre chorégraphique en prenant une direction radicale, nouvelle, inusitée.

Il y a peu de musées de la danse. Très peu dans le monde. « Il y a en France cent dix-huit musées du sabot, mais pas un seul musée de l'esclavage ». Je pense souvent à cette remarque entendue un jour à la radio... Il n'y a pas non plus de véritable musée de la danse en France. La danse et ses acteurs se sont souvent définis en opposition à des arts dits pérennes, durables, statiques, dont le musée serait le lieu de prédilection. Mais si l'on veut aujourd'hui ne plus occulter l'espace historique, la culture, le patrimoine chorégraphique, fut-il le plus contemporain, alors il est temps de regarder, de rendre visibles et vivants les corps mouvants d'une culture qui reste largement à inventer. Et si l'on veut que la création chorégraphique prenne à bras-le-corps les nouvelles circulations technologiques, et embrasse véritablement l'espace transmédiatique du monde contemporain, alors il me semble que sous l'appellation de « Musée », des artistes vont pouvoir s'amuser et créer librement.

Car nous sommes à une époque excitante où la muséographie s'ouvre à des modes de pensée et des technologies qui permettent d'imaginer tout autre chose qu'une

exposition de traces, de costumes défraîchis, de maquettes de décors et de rares photographies de spectacles.

Nous sommes à un moment de l'histoire où un musée peut être vivant et habité autant que l'est un théâtre, inclure un espace virtuel, offrir un contact avec la danse qui soit à la fois pratique, esthétique et spectaculaire...

Nous sommes à un moment de l'histoire où un musée n'exclut aucunement les mouvements précaires, ni les mouvements nomades, éphémères, instantanés.

Nous sommes à un moment de l'histoire où le musée peut changer ET l'idée que l'on se fait du musée ET l'idée que l'on se fait de la danse. Car il n'est pas question de fabriquer un musée mort, ce sera un musée vivant de la danse. Les morts y auront leur place, mais parmi les vivants. Il sera tenu par des vivants, brandi à bout de bras. Pour ce faire, il est d'abord nécessaire d'oublier l'image d'un musée traditionnel, parce que notre espace est d'abord mental. La force d'un musée de la danse réside en grande partie dans le fait qu'il n'en existe pas encore. Qu'il n'a pas encore de lieu approprié..., que l'esprit du lieu arrive avant le lieu..., que tout est à faire, et que le quotidien de ce chantier permet toutes les audaces, et tous les écarts.

En premier lieu, un Musée peut « avoir lieu » tous les samedis.

(Un Centre chorégraphique national se tient aussi comme on tient un cabaret, un bal monté ou un dance floor. Ou encore comme on tient un siège. On peut le tenir contre vents et marées parce qu'une sorte de foi vous anime.)

Le Musée comprendrait et inclurait le spectacle, car dans notre idée, le musée contient le studio de danse, le théâtre, le bar, l'école, l'exposition, la médiathèque.

Ce Musée en déplacement sera le cheval de Troie d'un élargissement radical de la « production » de danse d'un CCN. Le chantier collectif d'un futur Musée de la danse vise à transformer une institution en un espace symbolique proche de l'épopée : il faut imaginer une politique de diffusion provocante qui réponde à la nécessité d'élargir radicalement le nombre de gens concernés. Le Musée ne se contentera pas de « programmer » des événements, mais sera une manière de faire vivre un lieu, un public, une équipée, et deviendra un endroit où l'on peut aller, comme dans un musée, sans connaître par avance le programme du jour. Un drôle d'endroit pour la rencontre de l'atelier, du dancing, du spectacle, de l'initiation au sens le plus fort.

Pour ne pas finir, dix commandements :

un micro-musée

mais un musée véritable : il assume pleinement ses missions de musée et respecte un équilibre entre ses différentes fonctions de conservation, création, recherche, exposition, diffusion, sensibilisation, médiation, sans en négliger aucune. C'est cette interdépendance qui justifie la création d'une structure muséale.

un musée d'artistes

des chercheurs, des collectionneurs, des commissaires d'exposition participent à la vie du musée, mais il est avant tout le fait d'artistes qui l'inventent en créant des oeuvres. C'est donc un projet artistique initié par Boris Charmatz, mais mis en place par de nombreux artistes.

un musée excentrique

il veut être une introduction, une mise en appétit, un lieu de sensibilisation à la danse et à la culture chorégraphique au sens large, à l'histoire du corps et ses représentations.

Il n'est pourtant pas exclusivement centré sur l'art chorégraphique : il ne cherche pas à établir une taxinomie de la danse, ne se fixe pas pour objectif d'offrir une définition arrêtée de la discipline. Il n'a pas non plus pour idéal de donner une représentation exhaustive des différentes danses pratiquées à travers le monde. Il veut stimuler le désir de connaître.

un musée incorporé

il ne s'élabore qu'à condition d'être construit par les corps qui le traversent, ceux du public, des artistes, mais aussi des employés du musée (gardiens, techniciens, personnel administratif, etc.), qui activent les oeuvres, en deviennent même les interprètes.

un musée provoquant

il aborde la danse et son histoire à travers une vision résolument contemporaine. Il s'emploie à questionner les connaissances naïves que chacun se fait sur la discipline.

Il provoque des rapprochements improbables, des confrontations entre des mondes habituellement étrangers l'un à l'autre. Il remet en cause les idées reçues qui circulent autour de la danse... et donc ailleurs dans la société.

un musée transgressif

il assume pleinement le fait que son activité ne se limite pas à la quête et à la présentation de l'objet « authentique » ; il encourage artistes et visiteurs à s'emparer des oeuvres, il stimule le piratage. La création artistique et l'expérience du visiteur sont au coeur de son action. Lieu de vie, espace social de controverse, lieu de discours et d'interprétation, il n'est pas seulement un espace d'accumulation et de présentation.

un musée perméable

il défend le principe selon lequel s'ouvrir à une conception élargie de la danse, c'est accepter de se laisser traverser par d'autres mouvements, sortir d'une identité fixée. S'ouvrir à la différence.

un musée aux temporalités complexes

il pense l'éphémère et le pérenne, l'expérimental et le patrimonial. Actif, réactif, mobile, c'est un musée viral qui peut se greffer sur d'autres lieux, diffuser la danse là où elle n'est pas attendue. C'est aussi un musée dont le programme évolue au rythme des saisons, capable de s'installer sur les plages en période estivale ou de proposer une Université d'hiver...

un musée coopératif

il est indépendant, mais fonctionne en lien avec un réseau de partenaires, coopère avec les institutions liées à la danse (contemporaine, classique et traditionnelle, savante et populaire), les musées, les centres d'art et galeries, les centres de recherche et les universités et ne se situe en aucun cas contre elles. Il tisse des relations approfondies avec des individus, qu'il s'agisse d'artistes de renommée

internationale tels que Mikhail Baryshnikov, Steve Paxton ou William Forsythe ou d'amateurs passionnés.

un musée immédiat

il existe dès le premier geste posé».

Boris Charmatz

Fait à Leipzig, Berlin, Vienne, Rennes, Vanves, Bruxelles,
Montreuil, en l'espace de quelques nuits tenaces.

D - Elenco degli archivi italiani

Di seguito si riporta un breve elenco tratto dall'incrocio di dati di vari siti che si occupano della questione⁵⁷⁹. Questa raccolta non ha nessuna pretesa di essere esaustiva, non essendo stato eseguito personalmente un censimento specifico in tal senso. Si è cercato di avere una panoramica il più possibile incentrata sul tema della danza ed è stata suddivisa per Regione.

Abruzzo

Basilicata

Archivio sonoro della Basilicata

<http://www.archiviosonoro.org/basilicata/archivio/archivio-sonoro-della-basilicata/fondo-kanemitsu/san-costantino-albanese>

Calabria

<http://www.med-media.it/mch.html>

Campania

Videoteca NapoliDanza - Il coreografo elettronico;

www.napoli.com/napolidanza

Dal 1988 la rassegna napoletana di Videodanza "Il coreografo elettronico" ha raccolto

⁵⁷⁹ Elenco ricavato incrociando i dati dei siti: IALS, scanner, teatro dell'Opera di Roma e della ricerca del novembre 2005 della dottoressa Daniela Torsello. Si rimanda per una sorta di censimento dei siti che hanno a che fare con la danza sotto vari punti di vista, da quelli generici a quelli universitari, dai siti delle compagnie a quelli dei centri di ricerca, ad una tesi di laurea, anche se datata: VRIZ A., www.d-danza.it *Studio, documentazione e ricerca sulla danza nel world wide web*, tesi di laurea in storia della danza e del mimo, relatore: E. Casini Ropa, correlatore: V. Bazzocchi, Università Alma Mater Bologna - DAMS, A. A. 2003-2004. Non si riportano tutte le cineteche o centri video in generale, che possono avere materiale inerente la danza, ma si cerca di avere uno sguardo più selettivo possibile su ciò che è prettamente dedicato alla danza.

più di 1000 video e film di danza prodotti in tutto il mondo e selezionati nel corso della manifestazione anno dopo anno. La raccolta è visionabile presso la videoteca di Napolidanza⁵⁸⁰.

Me.Mus. – teatro San Carlo di Napoli

Rete danza contemporanea NEO

Emilia Romagna -

Archivio - Biblioteca del Teatro Municipale Romolo Valli di Reggio Emilia

www.iteatri.re.it

L'Archivio-Biblioteca del Teatro Municipale Valli nasce verso la metà degli anni Settanta come centro di raccolta, conservazione e valorizzazione dei materiali che documentano l'attività spettacolare nei principali teatri reggiani - il Teatro Municipale, l'Ariosto e la Cavallerizza. Ai materiali cartacei, ossia locandine, manifesti, rassegne stampa, foto di scena, ecc. - soprattutto di opera, ma anche di danza e teatro - che documentano in modo sistematico tutta l'attività dal 1957, si affiancano, intorno ai primi anni Ottanta, le registrazioni audio e video degli spettacoli. La videoteca costituisce un nucleo davvero importante dell'Archivio, sia per quantità numerica, che per qualità dei contenuti. Essa si è nel tempo arricchita anche di materiali (VHS e recentemente pure DVD) di provenienza esterna, acquisiti per scambio con compagnie e altre istituzioni o per acquisto. Numerose le presenze internazionali, sia nell'ambito della danza classica, che contemporanea.

La consultazione è aperta al pubblico.

Archivio - Centro di documentazione Multimediale del Teatro Comunale di Ferrara

www.teatrocomunaleferrara.it/pag1/luoghi/luoghi.html

In corso di allestimento, l'Archivio- Centro di documentazione ferrarese si prefigge la produzione, la raccolta e la diffusione di materiale cartaceo e audiovisivo per ricerche in seno all'attività teatrale, operistica e di danza.

⁵⁸⁰ Fonte: www.scanner.it

Archivio Storico della Fondazione Teatro Comunale di Bologna

www.comunalebologna.it

L'archivio dispone di una sezione videografica che raccoglie le registrazioni degli spettacoli di danza e delle opere liriche dal 1981 ad oggi. Vi è poi del materiale documentario cartaceo come locandine, programmi di sala, bozzetti ecc.

La consultazione è aperta al pubblico.

Archivio Video di Riccione Teatro

www.riccioneteatro.it/videotecattv.html

La videoteca teatrale di Riccione - costituita soprattutto dai video partecipanti alla rassegna TTV, nata nel 1985 - è una delle più ricche collezioni nazionali di videoteatro, videodanza, opera in video (oltre 2500 video, a cui si aggiungono nuovi materiali ogni anno) con presenze italiane e internazionali. La videoteca conserva i seguenti materiali: documentazioni e riprese di spettacoli dal vivo, videocreazioni, documentari programmi TV (originali o adattamenti per TV). La consultazione è aperta al pubblico.

Archivio di documentazione teatrale Santarcangelo dei Teatri - Biblioteca Comunale Santarcangelo

www.santarcangelofestival.com; www.iper.net/biblios/

L'archivio dispone di una pregiata raccolta di registrazioni video, audio e fotografica degli spettacoli prodotti e ospitati nel corso delle diverse edizioni del Festival. L'archivio è attualmente collocato presso la sede dell'Associazione "Santarcangelo dei Teatri". Presso la biblioteca comunale si sta allestendo una sezione libraria relativa al teatro sperimentale e di ricerca della seconda metà del '900. La consultazione è aperta al pubblico.

Videoteca del DAMS - Università di Bologna

www.muspe.unibo.it/videoteca/video.htm

Terpsychore – videoteche di danza

http://online.ibc.regione.emilia-romagna.it/h3/h3.exe/ap_danza

TERPSYCHORE è un progetto europeo con lo scopo di costruire una rete di archivi per la salvaguardia del patrimonio audiovisivo della danza in Europa. Al progetto, inserito nell'ambito del programma "Raffaello" (1999-2002), hanno partecipato, oltre all'IBC (Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali), altri tre partner: il Deutsches Tanzfilm Institut di Brema, il Vlaams Theater Instituut di Bruxelles e Napolidanza di Napoli.

ANCEC- Associazione Nazionale Coreutica Enrico Cecchetti

FORLÌ (vecchia sede Firenze). Sono presenti video di danza italiana.

Riccione TTVV Teatro Televisione e Video PROGETTO ACT! ARCHIVI DEL TEATRO CONTEMPORANEO – RICCIONE TTV

ttv@riccioneteatro.it; www.riccioneteatro.it

L'elenco dei video è consultabile interamente on-line sull'OPAC del polo bibliotecario di Romagna. L'archivio consta di circa 4000 video di vari formati VHS, PAL, BETA, DVD tra cui molti di videodanza (vi sono infatti i video di danza del Festival di Riccione).

Friuli-Venezia Giulia

Museo teatrale Carlo Schmidl
www.retecivica.trieste.it/triestecultura/musei/civicimusei/schmidl/schmiframe.htm

Nato dal lascito dell'editore musicale Carlo Schmidl (Trieste 1859 - 1943) e incrementato dagli archivi del Teatro Verdi e di alcuni teatri e società teatrali triestine dell'Ottocento e Novecento, il museo è secondo solo a quello del Teatro alla Scala di Milano per ricchezza di documenti e pubblicazioni. Testimonia la vita musicale di Trieste e dei suoi teatri dal 1801 ad oggi, attraverso manifesti, locandine, fotografie, stampe, medaglie, quadri, disegni, strumenti musicali, oggettistica, fondi archivistici e manoscritti autografi. Noto il patrimonio della biblioteca specializzata in musica e spettacolo, oltre a quelli della fototeca e della mediateca. La consultazione è aperta al pubblico.

Centro Servizi e Spettacoli di Udine

info@cssudine.it, www.cssudine.it

Ente di riferimento: Teatro Stabile d'Innovazione del Friuli Venezia Giulia.

Lazio

Accademia Nazionale di Danza - Centro di Documentazione sulla Danza

www.fondazione-and.org

Il centro ospita biblioteca, cinemateca e discoteca sulla danza.

Si veda il catalogo danza italiana in **www.ials.org/danzainvideo/archivi.asp**

Archivio - Cineovideoteca di Antropologia Visiva - Museo Arti e Tradizioni Popolari

www.popolari.arti.beniculturali.it

I documentari databili dal 1939 ad oggi trattano i seguenti temi: riti e cerimonie, danza, lavoro e artigianato e si riferiscono in prevalenza alle tradizioni italiane e in parte alle culture extraeuropee. La consultazione è aperta al pubblico.

Si veda il catalogo danza italiana in: **www.ials.org/danzainvideo/archivi.asp**

Archivio Fondazione RomaEuropa - Promozione Danza

www.romaeuropa.net/promdanza/memoria_storica.htm

Presso la sede della Fondazione, è consultabile l'Archivio cartaceo e video con oltre 1200 titoli di cui 800 produzioni italiane e 400 titoli stranieri, per la maggior parte su supporto VHS, ma oggi quasi completamente riversato in digitale. Catalogo on line.

Archivio Sportiello, c/o IALS, Roma

www.ials.org

Si veda il catalogo danza italiana in **www.ials.org/danzainvideo/archivi.asp**

Archivio Storico e Audiovisuale della Fondazione Teatro dell'Opera di Roma

www.opera.roma.it/LUOGHI/archiv00.htm

L'archivio dispone di una pregiata raccolta di registrazioni video (dagli anni '80), audio (dagli anni '60) e fotografica degli spettacoli prodotti e ospitati (opera, danza,

concerti), oltre a materiale documentario cartaceo: locandine, programmi di sala, bozzetti, figurini ecc. L'Archivio comprende anche Biblioteca ed emeroteca. La consultazione è aperta al pubblico su appuntamento.

Si veda il catalogo danza italiana in www.ials.org/danzainvideo/archivi.asp

Archivio Video Nazionale della Danza e del Balletto - Discoteca di Stato

[/www.dds.it](http://www.dds.it)

Con il progetto DanzaInvideo, promosso dallo IALS nel novembre 1997 è stato costituito, presso la Discoteca di Stato, l' Archivio Video Nazionale della Danza e del Balletto un fondo audiovisivo e documentario nel quale raccogliere materiali editi e inediti concernenti la storia e l'attualità della danza italiana e internazionale. La consultazione è aperta al pubblico.

Si veda il catalogo danza italiana in: www.ials.org/danzainvideo/archivi.asp

Biblioteca Teatrale del Burcardo

Roma, biblioteca.burcardo@siae.it ; www.burcardo.org

IALS - Istituto Addestramento Lavoratori dello spettacolo

www.ials.org/danzainvideo/default.asp

Lo IALS, Centro Nazionale di danza, Musica e Teatro, riconosciuto quale organismo che svolge attività di promozione della danza, dal 1997 ha promosso il progetto "DanzaInVideo" di individuazione e catalogazione di materiali filmici e video concernenti la storia e l'attualità della danza italiana dal '900 ad oggi, in collaborazione con numerosi Enti e organismi pubblici.

RAI - Centro Servizi Salarario - Videoteca Centrale

www.teche.rai.it/videoteca.html

L'archivio RAI non è aperto al pubblico. La consultazione prevede una richiesta ufficiale.

On line è consultabile il catalogo danza italiana in www.ials.org/danzainvideo/archivi.asp

Videoarchivio di Opera e Balletto dell' IRTEM - Istituto di ricerca per il teatro musicale

www.irtem.it

Fondato a Roma nel 1984, l'I.R.TE.M. è un istituto senza fini di lucro, finanziato con contributi pubblici, il cui scopo è la creazione di un centro di ricerca nei settori del teatro musicale, della musica del Novecento, dell'etnomusicologia e dei mezzi di comunicazione di massa. A tale fine ha reso operanti due archivi aperti alla consultazione di studiosi, studenti e appassionati: uno di supporti audio per la musica del Novecento e per l'etnomusicologia, l'altro di supporti videosonorici per il teatro in musica in tutti i suoi aspetti (opera, balletto, commedia musicale, ecc.). A questi si affiancano le collezioni di partiture di musica contemporanea e di programmi di sala dei maggiori teatri italiani ed esteri. I risultati conseguiti in particolare nel settore della catalogazione e archiviazione hanno fatto sì che un rappresentante dell'I.R.TE.M. entrasse nel direttivo del Comitato per la Discografia della IASA (International Association of Sound Archives).

Il Videoarchivio dell'Opera e del Balletto è una collezione di circa 1400 supporti (VHS, CD, DVD). Aperto alla consultazione, questo archivio non è semplicemente dotato di una delle più complete ed aggiornate raccolte di videocassette (commerciali e non), laserdisc e dvd dedicate all'opera e al balletto, ma si caratterizza nel panorama internazionale per il vaglio approfondito che di questo materiale è stato compiuto attraverso l'attento lavoro di catalogazione, schedatura, minutaggio (conteggio esatto delle durate), ricostruzione degli organici, inserimento di dati mancanti e comparazione tra varie edizioni. Dal 1988 viene stampato a cadenza bimestrale il bollettino *Notizie dal Videoarchivio dell'Opera e del Balletto*, notiziario dedicato alla pubblicazione delle nuove acquisizioni dell'Istituto attraverso puntuali e dettagliate schede, oltre che delle corrispettive relazioni tenute durante le conferenze e gli incontri organizzati dall'I.R.T.E.M. per promuovere la ricerca sul teatro musicale in tutte le sue forme. La Biblioteca dell'Istituto (ca. 4000 volumi) è costituita dagli ausili informativi necessari al lavoro dei suoi collaboratori e degli studiosi (enciclopedie, dizionari, libri, cataloghi e riviste specializzate nei settori discografici e videografici, oltre a una collezione di volumi dedicati alla musica contemporanea). Settore a se stante della biblioteca è la collezione di Libretti di Sala, autentica rarità

nel panorama degli archivi italiani, che ha al suo attivo un patrimonio di circa 2200 tra programmi di rappresentazioni teatrali e programmi di concerti.

Videoteca del Centro Ateneo - Università La Sapienza

w3.uniroma1.it/cta/teatroateneo.htm

w3.uniroma1.it/cta/video/video.htm

La videoteca, di interesse interdipartimentale, possiede oltre 2000 titoli che comprendono oltre a registrazioni di spettacoli di teatro, danza, italiani e stranieri, anche registrazioni di seminari, laboratori, convegni e spettacoli prodotti dall'Ateneo. Catalogo on line.

La consultazione è aperta al pubblico.

Un catalogo selettivo riferibile alla danza italiana, per produzione o interpreti o coreografia è consultabile in **www.ials.org/danzainvideo/archivi.asp**

Liguria

www.danzacontemporoligure.org

Rete che unisci danzatori, fotografi, operatori del mondo della danza

Lombardia

Cro.me Cronaca e memoria dello spettacolo, Milano

<http://www.cromedanza.it/interna/1258/STORIA%20MITI-E-LINGUAGGI-DELLA-DANZA-ATTRAVERSO-IL-VIDEO.html>

cro.me@iol.it

Il Centro ospita l'archivio permanente della manifestazione milanese "Danza & Video" che dal 1992 ha proposto ogni genere di danza per telecamera, classica e contemporanea, dalle registrazioni, all'home video, nonché selezioni di videodanza dalla Francia, alla Germania, Austria, Russia e Spagna. La consultazione è aperta al pubblico.

Istituto della Cultura Scenica Orientale c/o Teatro Tascabile di Bergamo

www.teatrotascabile.it

Presso l'Istituto ha sede un archivio cartaceo e audiovisuale su teatro, musica e danza della tradizione orientale.

Invideo c/o Medialogo della Provincia di Milano

www.provincia.milano.it/cultura/medialogo/default.html;

www.provincia.milano.it/cultura/medialogo/prestito_consultazione.asp

Medialogo, il Servizio audiovisivi della Provincia di Milano, promuove iniziative nel campo degli audiovisivi nei confronti di scuole, biblioteche, enti e associazioni del territorio. Il Servizio svolge attività di produzione di videodocumentari a carattere didattico e culturale con particolare attenzione agli aspetti storici, sociali, culturali e ambientali del territorio milanese; prestito di audiovisivi a scuole, biblioteche, enti e associazioni; promozione di seminari sul linguaggio cinematografico e sull'uso degli audiovisivi nella didattica. Il Centro possiede oltre 3.700 documentari in videocassetta, di cui una parte dedicata a teatro, musica, arte. L'Archivio di Medialogo conserva inoltre più di 2.000 documenti audiovisivi, raccolti in archivi tematici fra cui segnaliamo Invideo, un archivio interamente dedicato alla video-arte, con opere provenienti da tutto il mondo (circa 500 titoli) che comprende anche titoli di danza. La consultazione è aperta al pubblico.

Teatridithalia - Elfo Portaromana

via Ciro Menotti, 11, 20129 Milano MI, Tel.. 02/70102024 fax: 02/70123851

info@elfo.org ; www.elfo.org

Videoarchivio del teatro e dell'attore - c/o Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi

www.scuolecivichemilano.it/teatro/teatro.htm

L'Archivio del Teatro e dell'Attore, nato nel 1990, comprende il Videoarchivio e l'Archivio sonoro. Il Videoarchivio raccoglie materiale documentario di spettacoli teatrali e di teatro televisivo dagli anni Cinquanta a oggi, e produzioni cinematografiche e televisive realizzate dalla Scuola di Cinema Televisione e Nuovi

Media.. Sono presenti anche video etnografici e di danza. L'Archivio del Teatro e dell'Attore fa parte della Mediateca dello Spettacolo che comprende anche la Biblioteca Luigi Ferrante che raccoglie materiali bibliografici, pubblicazioni, periodici di teatro, danza, cinema, musica.

La consultazione è aperta al pubblico. Si veda il catalogo danza italiana in **www.ials.org/danzainvideo/archivi.asp**

Videoteca del CRT Centro di Ricerca per il Teatro

www.teatrocrt.org

In oltre 25 anni di attività, la videoteca del CRT ha raccolto un patrimonio unico che testimonia gli eventi spettacolari nazionali e internazionali più significativi del teatro di ricerca degli ultimi decenni, prodotti e ospitati dal CRT. Oltre 600 video sono divisi in 5 sezioni di cui una dedicata alla danza contemporanea e una alle tradizioni orientali. La Raccolta danza contemporanea comprende: le rassegne realizzate con il Teatro alla Scala e con Milano Aperta; e poi Carolyn Carlson, Reinhild Hoffmann, Alain Platel, Anna Huber, Jordi Cortés Molina, Philipp Egli, Abbondanza-Bertoni, Raffaella Giordano, Giorgio Rossi, Déjà Donnée, Monica Francia, Rebecca Murgi e altri giovani artisti. La Raccolta Teatro popolare e Tradizioni orientali, oltre a manifestazioni internazionali, comprende: "Alle radici del sole" (spettacoli, mostre, eventi, conferenze e proiezioni sulla cultura giapponese); "Maschere, musiche e danze dell'Asia" e le manifestazioni sul Vietnam, sull'Islam e sull'India. Figurano in questa sezione anche il teatro popolare dei burattini Colla e Cuticchio, il teatro di strada di mimi e clown, le musiche e le cerimonie dei Sufi e i carnevali di molte regioni italiane. La consultazione è aperta al pubblico.

Si veda il catalogo danza italiana in **www.ials.org/danzainvideo/archivi.asp**

Videoteca Giaccari/Il Museo Elettronico c/o MUel International Castello di Masnago

www.hcs.it/varese/aptv/musei_civici_castello_di_masnago.htm

La raccolta varesina si configura come una vera e propria collezione d'autore relativa a video di artisti, performance, musica, teatro, poesia e danza (sezione, americana, tedesca e italiana). Offre una documentazione più che trentennale ed è considerato uno dei maggiori archivi privati europei nel suo genere.

Archivio di scenari dell'immateriale / AGAPOW

Via Gluck, 45 , 20125 Milano (MI) – Italia

Tel: 0039 02 6706597 - Fax: 0039 02 6694922

Marche

Mediateca delle Marche

www.mediateca.marche.it

www.regione.marche.it/beniculturali/sirpacdin/scripts_ba/p_scelta_BA.htm

La Mediateca delle Marche, Istituto Catalografico Regionale riconosciuto per i Beni Audiovisivi, ha avviato un piano organico di ricognizione, censimento ed archiviazione informatizzata dei beni audiovisivi prodotti dalle Marche e sulle Marche, nonché dei bacini di raccolta (teche audiovisive, archivi, videobiblioteche, festival cinematografici e video) esistenti sul territorio. Il patrimonio video privilegia la documentazione di attività ed eventi della regione Marche. La consultazione è aperta al pubblico. Catalogo on line. Per il catalogo danza italiana si veda: **www.ials.org/danzainvideo/archivi.asp**

Fotovideocineclub di Fano

info@fanofimfestival.it; www.fanointernationalfilmfestival.it

In archivio sono conservati un totale di circa 4000 video su supporto VHS, BETA eDVD tra cui molti videodanza italiani, registrazioni di spettacoli dal vivo e documentari legati al Festival di Fano.

Molise

Sito della regione Molise

<http://regione.molise.it>

Interessante anagrafe degli enti presenti sul territorio (Biblioteche musei archivi). Non c'è una sezione specifica sulla danza, ma sulle tradizioni.

Piemonte

Centro Documentazione per la Danza c/o Biblioteca Musicale "A. Della Corte"

Villa Tesoriera - Corso Francia, 192; 10145 Torino TO; Tel.. 011/746072 - 011/743827 fax: 011/745591

bibliotecamusicale.dellacorte@comune.torino.it

;

www.comune.torino.it/cultura/biblioteche

Hanno i video di danza relativi alle produzioni di Susanna Egri.

CNID Consiglio Nazionale Italiano della Danza

corso Re Umberto, 77; 10128 Torino TO; tel. 011/5683913 fax 011/502238

www.egridanza.org; egribianco@libero.it

Altra sede del Centro Studi per la Danza.

Laboratorio Audiovisivi del Dipartimento di Discipline Artistiche Musicali e dello Spettacolo dell'Università di Torino

In archivio sono conservati circa 5000VHS e 1000 DVD di cinema e 1000VHS di teatro tra cui pochi titoli di danza (in particolare materiale relativo alla danzatrice e coreografa Pina Bausch).

Associazione Teatron.org

Torino, www.teatron.org; carlo@teatron.org

Si tratta della collezione privata di Carlo Infante nella quale sono presenti circa 100 VHS di danza anche italiana.

Puglia

D.A.M.A. Archivio multimediale e laboratorio permanente sulla musica e la danza popolare salentina

Progetto presentato alla Fiera del Levante a Bari (31 ottobre 2014), al salone dell'innovazione musicale promossa da Puglia Sound. Si tratta di un archivio multimediale e laboratorio sulla musica e la danza popolare salentina.

www.archiviosonoro.org (soprattutto musicale)

www.teatrokoreja.it (archivio delle produzioni di spettacoli)

Sardegna

Istituto Superiore Regionale Etnografico – Cineteca

via Antonio Mereu, 56, 08100 Nuoro NU

rosannacicalo@isresardegna.org; www.isresardegna.org

Ente di riferimento: Regione Sardegna

L'elenco dei video è consultabile on-line sul sito della cineteca. In archivio sono conservati circa 1600 video di danza folklorica e popolare italiana su supporto VHS, PAL, BETA e DVD.

Sicilia

Toscana

Centro Flog Tradizioni Popolari

via Maestri del Lavoro, 1; 50134 Firenze FI, Tel.. 055/4220300 fax: 055/4223241 ;

flogfi@virgilio.it ; www.flog.it

Archivio delle tradizioni Popolari della maremma Grossetana

Archivio “la Taranta” (ADE archivio documentazione etnocoreutica)

Firenze via degli Alfani, 51 – www.taranta.org , taranta@taranta.it

Direttore: Gala Giuseppe Michele; Ente di riferimento: Associazione Culturale Taranta

In archivio sono conservati video da danze tradizionali italiane, feste popolari e ricerca

etnomusicologica. Il materiale video è di diversi formati: VHS (200 ore), SVHS (30 ore), DV, Dvcam, HDV (200 ore).

L'archivio possiede anche un'ampia raccolta fotografica, iconografica e una vasta biblioteca di etnocoologia, etnomusicologia e antropologia culturale. L'associazione dall'archivio di

Documentazione Etnocoreutica trae i materiali per la pubblicazione della sua collana discografica "Ethnica"(attualmente 29 titoli), della rivista di danza popolare "Choreola" e della collana di monografia "Quaderni della taranta" (editi 9 voll.)

Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino – Archivio Musicale

www.maggiofiorentino.com; arcmus@maggiofiorentino.com

In archivio sono conservati tutti i video degli spettacoli del Maggio Musicale Fiorentino registrati in diretta, un totale di circa 1300 tra opera e danza tutti su supporto vhs.

Fondazione Teatro di Pisa – Teatro Verdi

meucci@teatrodipisa.pi.it; www.teatrodipisa.pi.it

L'elenco dei video attualmente è disponibile in sede e consultabile on-line. In archivio sono conservati in totale circa 50 video su supporto VHS e DVD di spettacoli di danza contemporanea, balletti e danza tradizionale italiana. Il 20% dei video è costituita da produzioni di compagnie di danza straniere.

Mediateca Toscana

www.mediatecatoscana.net/adac.php

www.adactoscana.net (video danza raccolti dall'associazione danza arti contemporanee)

LAVS-Laboratorio Audiovisivo per lo Spettacolo -Università di Siena

Il LAVS è un laboratorio finanziato con i fondi Grandi Attrezzature dell'Università di Siena e con i fondi PAR-Ricerca, il cui direttore fu il prof. Vito Di Bernardi.

Attualmente si è fermata l'attività di questo laboratorio.

<http://usiena-air.unisi.it/>

Trentino Alto Adige

Centro Internazionale della Danza- Presso MART- Archivio del Novecento

corso Bettini, 43, 38068 Rovereto TN; Tel.. 0464/438887 fax: 0464/430827

photoarchive@mart.trento.it ;www.mart.trento.it

Umbria

www.teatrostabile.umbria.it/pagine/archivio-000

Fondazione Umbria Spettacolo

Perugia; info@umbriaspettacolo.it; www.balletumbria.com

Raccolta di materiale promozionale di compagnie di danza italiane e straniere finalizzato ad uso interno per i professionisti e addetti lavoratori della Fondazione Umbria Spettacolo.

Valle d'Aosta

Veneto

Archivio della Biennale di Venezia ASAC

www.labiennale.org

Fondazione Cini (Palazzo Cini, Venezia)

www.registrodanzaveneto.org

Videoteca Giaccari – MuEl (Museo Elettronico)

via del Cairo, 4; 21100 Varese VA; tel. 0332/236263 fax 0332/280322

maud.ceriotti@tin.it

Collezione privata di proprietà del Dott. Giaccari, con titoli di danza italiana.

E – Struttura dell'archivio della Fondazione Romaeuropa (al marzo 2015)

Partizione I: Attività artistica

Serie I. Corrispondenza

Serie II. Danza

Sottoserie 1: Romaeuropa Festival

Sottoserie 2: Teatro Palladium

Sottoserie 3: Progetti speciali

Sottoserie 4: Eventi in coproduzione

Sottoserie 5: Audiovisivi

Serie III. Cinema

Sottoserie 1: Amministrazione/contabilità

Sottoserie 2: Comunicazione/pubblicità

Sottoserie 3: VHS/DVD – audiovisivi

Serie IV. Teatro

Sottoserie 1: Opere ed eventi – audiovisivi

Serie V. Musica

Serie VI. Comunicazione/pubblicità

Sottoserie 1: Cataloghi

Sottoserie 2: Depliant/brochure

Sottoserie 3: Poster/locandine

Sottoserie 4: Cartoline

Sottoserie 5: Dossier

Sottoserie 6: Rassegna stampa

Serie VII. Fotografie

Partizione II: Gestione amministrativa

Serie I. Amministrazione

Sottoserie 1: Bilanci, preventivi e consuntivi

Sottoserie 2: Dichiarazioni fiscali

Sottoserie 3: Contributi e certificazioni

Sottoserie 4: Finanziamenti e sponsorizzazioni

Sottoserie 5: Convenzioni

Sottoserie 6: Contratti

Serie II. Contabilità

Sottoserie 1: Fatture

Sottoserie 2: Bolle

Sottoserie 3: Estratti conto bancari

Sottoserie 4: Giustificativi

Sottoserie 5: Rendiconti

Sottoserie 6: Distribuzione pubblicità e promozioni

Sottoserie 7: Rapporti con la Siae

Sottoserie 8: Botteghino e incassi

Serie III. Corrispondenza

Sottoserie 1: Corrispondenza della Fondazione

Sottoserie 2: Corrispondenza dell'Ufficio Amministrazione

Sottoserie 3: Protocolli

Serie IV. Personale

Sottoserie 1: Contratti

Sottoserie 2: Buste paga

Sottoserie 3: Contributi versati