

CAIRON

Revista de Ciencias de la Danza



17

Universidad de Alcalá

Nº 2, 1996

Agradecemos la gentileza de MERCE CUNNINGHAM al haber cedido generosamente algunos de sus esquemas coreográficos como fondo de portada para esta revista.

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES

CAIRON

Revista de Ciencias de la Danza



Servicio de Publicaciones

Universidad de Alcalá

1996

Director:

Delfín Colomé

Consejo de Redacción:

Estrella Casero

Xoán M. Carreira

Consejo Editorial:

Lynn Garafola (Nueva York, EE.UU.)

Claudia Celi (Roma, Italia)

Javier Suárez-Pajares (Madrid, España)

Janet Landsdale (Surrey, Gran Bretaña)

Marta Carrasco (Sevilla, España)

Nélida Mones (Barcelona, España)

Mercedes Rico (Madrid, España)

© Servicio de Publicaciones
Universidad de Alcalá

I.S.S.N.: 1135-9137

Depósito legal: M-858-1996

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

* Los textos firmados son de la exclusiva responsabilidad del firmante y no constituyen necesariamente opinión de la editorial, consejo de redacción o dirección de la revista.

ÍNDICE

Signor Rossi's Riddles. An annotated chronology of Domenico Rossi (ca. 1745-post 1821)	7
CLAUDIA CELI AND ANDREA TOSCHI Teacher of Dance History and Mathesian and Musicologist	
The Aurel Miloss Collection at the Giorgio Cini Foundation of Venice	31
PATRICIA VEROLI Free Lance and Dance Historian	
Chorégraphie, Studi e ricerche sulla danza	43
CRISTINA BEDERA PÉREZ Musicólogo	
L'imaginaire de la danse dans le théâtre italien à l'époque Umberto I	53
CONCETTA LO IACONO Teacher of Dance History	

Estudio y análisis de <i>El Bolero</i> , una aplicación multimedia	65
A. CASILLAS, D. MEZIAT, J. LÓPEZ, M. CARBAJO, J. ALMERÍA	
Departamento de Automática	
J. ALPUENTE	
Departamento de Teoría de la Señal	
E. CASERO	
Aula de Danza	
Dança em azulejos portugueses dos séculos XVII e XVIII: um grupo de fontes iconográficas para História da Dança	71
DANIEL TÉRCIO	
Assistente no Dep. de Dança da FMH/UTL.	
Reseñas	85
XOÁN M. CARREIRA	
Historiador y Musicólogo	
DELFIN COLOMÉ	
Crítico y Compositor	

CAIRON, en su segunda aparición pública, tiene un destacado tono meridional.

Cuatro de sus artículos –algo que puede ser llamativo– hacen referencia a cuestiones ligadas con Italia. Quizá la tentación hubiera sido convertir esta edición en un número monográfico, dedicado a aquel país.

Pero pensamos que ya que esta coincidencia no ha sido fruto de una voluntad del Consejo de Redacción, mejor era dejarla como un hecho intelectual natural con el que, por su propia vocación, la revista está comprometida; que no es otro que el de canalizar el flujo de investigación que, libremente, pueda producirse en el amplio campo de las Ciencias de la Danza, venga de donde venga.

En todo caso, sí que nos resulta grato, desde una revista española, constatar que esa meridionalidad desmonta el clásico tópico –tan falaz como todos los tópicos– que se empeña en apartar la investigación científica de nuestras latitudes.

También en este número inicia su andadura una sección fija, dedicada a la reseña de libros, para la que nos resultarán de gran interés –como, naturalmente, para el resto de apartados de la revista– todos los comentarios y sugerencias que nuestros lectores puedan hacernos.

**SIGNOR ROSSI'S RIDDLES.
AN ANNOTATED CHRONOLOGY
OF DOMENICO ROSSI (ca. 1745-post 1821)**

CLAUDIA CELI AND ANDREA TOSCHI

Theacher of Dance History and Mathesian and Musicologist

“Domenico Rossi deserved more”

With these words José Sasportes (1985) lamented the scarce attention reserved by dance historians to this important figure, who translated in Italian and prepared for publication the 15 letters of the first edition of the *Lettres sur la Danse et sur les Ballets* by Noverre¹. Accepting the invitation to compile for *Cairon* a first synopsis of the activity of the Italian dancer and choreographer we were prepared to a job of putting together one of those jigsaw puzzles that often are the groundwork in studies in dance history, but this time we had to reckon with such capricious and intricate circumstances that sometimes we fancied the choreographer we were studying was avenging himself on dance historians for the unjust neglect of his person and the extolling of that of his rival in love Charles Le Picq. The search along Rossi's trail thus became a sort of *feuilleton* in three episodes, of which we'll give a brief account².

¹ The three-volume manuscript *LETTERE sopra la DANZA e sopra li BALLI DI MONSIEUR NOVERRE* [...] Tradotte dal SIG. DOMENICO ROSSI In Napoli MDCCLXXVIII., formerly owned by Walter Toscanini, is now in the Dance Collection of the New York Public Library; the Italian translation was known to Noverre, who referred to it in the preface to the St. Petersburg edition, probably through Charles Le Picq who had suggested to the Czar the publication of the Russian edition of the *Lettres* in 1803-4.

² During our research in libraries and archives we have been helped by Vittoria Zagari.

First episode: *the families reunited*

Already from the beginning the cards appeared to be well shuffled. It is known that in Italy the name «Rossi» is as common as «Smith» is in England, and in fact the first glance at the existing chronologies revealed a substantial group of Rossis, not necessarily related with each other. Among these stands out Giuseppe Domenico De Rossi (alias Derossi, De Rossy), a colleague in Vienna of our Domenico. Both disciples of Jean-Georges Noverre, they are named in the letters by Sonnenfels (1768; quoted in Winter, 1974) who defined De Rossi as “the quintessence of the Italian school” and Rossi as a *demi-caractère*.

Even if the distinction between the two dancers is clear, in an age that didn't adhere to a strict normalization of names «Rossi» and «De Rossi» could be indifferently used, as for example happened to a dancer who is cited twice in Venetian librettos, the first time in a production by Vincenzo Galeotti of 1768 as «Vincelao de' Rossi» and the second time in 1769 as «Vinc.ao Rossi» in a ballet by Le Picq (Alm, 1993). Presumably this Vincelao was the same person as the Venceslao Rossi indicated by Carreira as a dancer active in Lisbon in the years 1772-1775 and married with Teresa Tizzoni (Carreira, 1995); the scarce evidence from Italian chronologies does not support Carreira's hypothesis, based on the coincidence of some names of Venceslao's company in Lisbon with those of the dancers that worked under Domenico in Madrid twelve years later, that Venceslao's career is “superposable” to Domenico's, but it's nonetheless possible that the two were relatives and that at some date Domenico took over the management of Venceslao's company.

Such being the situation with Venceslao, we couldn't be certain of Domenico Rossi's activity until we had collected also the data about Giuseppe Domenico De Rossi; at the end of the compilation it was apparent that the ballets credited to the latter choreographer were all different from the titles by the former; furthermore De Rossi was active as a choreographer in Milan at La Scala during the same season of Carnival 1797 when Rossi was company director in Madrid.

The picture that emerges from the collation of data shows that, notwithstanding his admiration for Noverre, Rossi in his practical activity did not explicitly side with the french choreographer in opposition to the other great exponent of the *ballet d'action*, Gasparo Angiolini. Domenico Rossi had been declared by Sonnenfels "at his best in Angiolini's *Don Juan*" and had also danced in the first production of Angiolini's *Orfeo e Euridice* (Vienna, 1762). In his career as choreographer Rossi often reproduced *Don Juan* while at the same time also presented subjects created by Noverre. In the same years other choreographers were presenting together the works of Noverre and Angiolini. For example Paolo Franchi in 1777 had staged in Florence Noverre's *Agamennone* together with titles by Angiolini. Surely the audiences' attention was aroused by the possibility to compare the two authors, who, as is well known, while dissenting on specific aspects of the realisation of the concept of the *ballet d'action* were both advocating the reform in dance theatre. As late as 1805 La Scala in the same evening staged a ballet by Noverre and one by Angiolini, both reproduced by Gasparo's nephew, Pietro Angiolini, the same who had co-directed with Domenico Rossi a ballet troupe operating in Madrid and Lisbon in the years 1791-97.

The years in the Iberic peninsula were indeed the most fruitful in Rossi's career. In Madrid, as director of the ballet and opera company, after 1787 he staged ballets by himself and by Noverre, Gasparo Angiolini and Gaspare Ronzi, availing himself of famous dancers as the Medinas, Jean Dauberval, Giovanni and Salvatore Viganò and, after 1791, Pietro Angiolini and Gaetano Gioja. The paper by Carreira (1993), that devotes a significant part to Rossi's work in the Iberic countries, attributes to him some of the many productions staged while company director at the Teatro de los Caños del Peral. Further research could bring to a full assessment of Rossi's creative activity in this period, but the examination of his italian ballets before 1789 justifies the attribution of several other ballets staged in Madrid (see appendix), as in the case, for example, of *Faxal de Londres*: Rossi had staged *Il Faxal di Londra* in 1782 in Naples and later in Parma

(1784) and Pisa (1786), probably inspired by Noverre's *Les fêtes de Vauxhall* (Lyon 1759) or by one of the similar ballets staged in Italy in those years³.

Second episode: *the traveling ballerina*

We must now return to the Vienna years around 1770: another dancer named by Noverre among his pupils and also by Sonnenfels was M.lle Ablöscher. In the 1772-73 season in Barcelona Domenico Rossi appeared as partner of the dancer Geltrude Ablescherin, and in Naples in 1776-77 she is listed at the Teatro di San Carlo as Geltrude Ablescherin-Rossi. In the meantime, in 1775, in Naples was born Carlo Rossi, who was to become the famous architect active in St. Petersburg. According to Lo Iacono (1995), Carlo was the son of the Italian dancer Gertrude Rossi who, accompanied by her child had followed Le Picq to Russia. In fact we know from several sources (Winter, 1974; Guest, 1954; Price, 1995) that a M.me Geltruda Rossi in 1782 traveled from Naples to London in order to dance with Le Picq, eventually becoming his second wife: at the beginning of 1783 the London newspapers related the gossip about M.me Rossi having left her husband, the *figurant* Dominic Rossi, for Le Picq. At this date our Domenico was working in Milan, and thereafter he continued his prolific activity with no further collaboration with Geltrude or with Le Picq.

The promising trail that we hoped could lead to a *larmoyant* episode («Il figlio ritrovato») culminating in a scene of agnition between Domenico and Carlo was abruptly ended by an unforeseen obstacle: the history of art sources⁴ list in their entries the architect «Rossi, Carlo Ivanovic», thus

³ Ballets set in the famous «pleasure gardens» at Vauxhall seem to have been a fashion in the last decades of the century: Sartori (1990-1992) lists thirteen Italian libretti referring to it, in productions by Giuseppe Cambi (Verona 1769), Onorato Viganò (Naples 1770) and others up to 1797.

⁴ Miron Malkiel Jirmounski, «Rossi, Carlo», in *Enciclopedia Italiana*, Roma 1936; *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Firenze, Sansoni, (Indice 1967).

attributing to Carlo a father named Ivan or Giovanni. Who was this person? was Giovanni an alias of Domenico⁵, or did Geltrude register her child in St.etersburg with a fake patronymic? Maybe Carlo's record of baptism could clear this mystery, the first of the unsolved Rossi Riddles, but the fact is that there were so many parishes in Naples in the XVIII century that only a stroke of luck could lead the researcher to the right volume in the neapolitan diocesan archives.

Third episode: *the man in the dark*

Closing the sentimental digression we may return to Domenico Rossi in Madrid: after a successful decade his career as impresario began to decline. According to Carreiras (1993), in 1785 differences about the artistic management of the company arose between Rossi and Pietro Angiolini, ensuing in the latter's departure from Madrid in 1797. Shortly after, at the end of the 1798 season, Rossi went bankrupt, and the royal order of 1799 prohibiting the appearance on stage of foreign dancers in Spain barred his return. He then proceeded to Lisbon, where he choreographed regularly between 1799 and 1803, and later to London where he appears to have enjoyed success, especially in the 1805 and 1806 seasons, restaging many of his earlier titles.

Our chronology marks a gap in Rossi's activity as choreographer after 1811; in 1820 he reappears in Italy, staging *Narciso e le Grazie* at La Scala; the *Corriere delle Dame* on October 7 reviewing this production wrote that the choreographer "aged fifteen lustrums was twice called to reap the laurel." Thus, according to this review, he should have been born in 1745: at last we were in possession of a crucial element for the examination of Rossi's last years.

⁵ It's possible, for example, that the complete name of Domenico was Giovanni Domenico, or Giandomenico, and that for some reason in the course of his activity he dropped the first name.

In fact we had some problems in identifying the person actually responsible for the entries after the two ballets in Venice in the 1820-21 season and the one staged in Milan in 1823. It's possible that our Domenico Rossi at the age of 82 was the coreographer for the two ballets given in Lisbon in 1826 and 1827, but it would have been a considerable feat for a man of 90 to stage the ballet *Giuditta Regina di Francia* (Reggio Emilia 1835, "expressly composed for this city") and also dance in it one of the principal roles.

The outline of another man was starting to delineate in the mist: somebody with the same name who started his career as *secondo ballerino* in the years 1814-16 at La Scala, became *primo ballerino per le parti* in 1819, maybe went to Lisbon in 1826 and 1827, and was responsible for all following entries. A close examination of dates confirmed the existence of another Domenico Rossi: the performer in Viganò's *Le Sabine in Roma*, that premiered in Milan on December 26, 1820, could hardly be the same person that choreographed *Il trionfo di Alessandro in Babilonia* given in Venice on the very same night. The only uncertain attribution that remains is that of *La schiava sultana* (La Scala 1823), that could be credited to either Domenico, even if the subject seems more akin to those staged by the older of the two.

Was this mysterious double related with the older Domenico Rossi? Where and when died our Domenico, born in 1745 and recorded as active for the last time in Venice in 1821 or maybe in Milan in 1823? With these yet unsolved riddles our search closes for the moment, to be continued when new elements will come to the light.

BIBLIOGRAPHY

- Alier i Aixala, Roger. *L'Opera a Barcelona*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1990.
- Alm, Irene. *Catalog of venetian librettos at the University of California*. Los Angeles. Berkeley, University of California Press 1993.

- Brown, Bruce Alan. *Gluck and the French theatre in Vienna*. Oxford, Clarendon Press, 1991.
- Carreira, Xoán M. "Foreign Dancers in Spain in the Second Half of the Eighteenth Century." in *The Origins of the Bolero School. Studies in Dance History* 4.1 (Spring 1993): 61-90.
- Carreira, Xoán M. "Il balletto nella Penisola Iberica e nei Paesi Latino-americani." in *Musica in Scena - Storia dello Spettacolo musicale*, ed. by Alberto Basso, Torino, UTET 1995, vol. 5: 661-697.
- Fabbri, Paolo - Verti, Roberto. *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia. Repertorio cronologico delle opere e dei balli 1645-1857*. Reggio Emilia, Teatro Municipale Valli 1987.
- Gialdroni, Maria Teresa - Gialdroni, Giuliana. *Libretti per musica del Fondo Ferrajoli della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1993.
- Girardi, Michele - Rossi, Franco. *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1792-1936*. Venezia, Albrizzi 1989.
- Guest, Ivor. *The Romantic Ballet in England. Its development, fulfilment and decline*. London, Pitman 1954 (new ed. 1972).
- Hadamowsky, Franz. *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater)*, vol. I (1776-1810), Wien, Prachner, 1966.
- Hansell, Kathleen Kuzmick. "Il ballo teatrale e l'opera italiana." In *Storia dell'opera italiana*. Torino, EDT 1987, vol. V: 175-306.
- Kerby-Fulton, Kathryn. "Lepicq, Charles." In *International dictionary of ballet*, Detroit, St. James Press 1993.
- Lo Iacono, Concetta. "Il balletto in Russia." in *Musica in Scena - Storia dello Spettacolo musicale*, ed. by Alberto Basso, Torino, UTET 1995, vol. 5: 297-390.
- Lynham, Derick. *The Chevalier Noverre: Father of Modern Ballet*. London, Sylvan Press 1950 (reprint: London, Dance Books 1972).
- Marinelli Roscioni, Carlo (ed. by). *Il Teatro di San Carlo. Vol. 2: La cronologia 1737-1987*. Napoli, Guida 1987.
- Massaro, Maria Nevilla. "Il Ballo pantomimo al Teatro Nuovo di Padova (1751-1830)." In *Acta Musicologica*, 57 (1985): 215-275.
- Price, Curtis - Milhous, Judith - Hume, Robert D. *Italian opera in late eighteenth-century London. Vol. 1: The King's Theatre, Haymarket, 1778-1791*. Oxford, Clarendon Press 1995.

- Ruffin, Elena - Trentin, Giovanna. "Catalogo generale cronologico dei balli teatrali a Venezia dal 1746 al 1859." In *Balli teatrali a Venezia (1746-1859)*. Milano, Ricordi 1994.
- Sartori, Claudio. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Cuneo, Bertola e Locatelli 1990-1992.
- Sasportes, José. *História da dança em Portugal*. Lisboa, Fundação (Calouste Gulbenkian 1970.)
- Sasportes, José. "Noverre in Italia." *La Danza Italiana*, 2 (spring 1985): 39-66.
- Josef von Sonnenfels, *Briefe über die Wienerische Schaubühne*, Wien 1768.
- Testa, Alberto. "Cronologia dei balli, 1740-1936." In *Storia del Teatro Regio di Torino*, ed. by Alberto Basso. vol. V, Torino, Cassa di Risparmio, 1988: 313-453.
- Tintori, Giampiero. *Duecento anni di Teatro alla Scala. Cronologia opere-balletti-concerti 1778-1977*. Gorle, Grafica Gutenberg 1979.
- Toschi, Andrea. "Verso una catalogazione unica dei libretti di danza italiani dell'Ottocento". in *Le fonti musicali in Italia. Studi e Ricerche*. 7 (1993): 315-319.
- Winter, Marian Hannah. *The pre-romantic ballet*. London, Pitman 1974.

ARCHIVES

- Carvalhes collection of opera and dance librettos. Held by Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia in Rome (I-Rsc). Manuscript catalog by Manoel Pereira Peixoto d'Almeida Carvalhes.
- New York Public Library for the Performing Arts (US-NYp). Online catalog: <http://www.nypl.org>
- Schatz collection of opera and dance librettos. Held by Library of Congress, Washington (US-Wc). Online catalog (University of Virginia): TELNET UBLAN.ACC.VIRGINA.EDU

**BALLI MESSI IN SCENA DA DOMENICO ROSSI,
COME COREOGRAFO E COME RIPRODUTTORE
(ELABORAZIONE: BANCA DATI CLAUDIA CELI - ANDREA TOSCHI)**

STAGIONE	TEATRO	TITOLO	MUSICA DI
** ANNO 1767			
* VENEZIA CARNEVALE	S. MOISÈ	1. [BALLO DI UN MAGO] 2. LA FABBRICA DI UN BASTIMENTO	
CARNEVALE	S. MOISÈ	1. [LA FAVOLA DI APOLLO E DAFNE] 2. VICENDE DI UNA DONNA ASTUTA	
** ANNO 1770			
* VENEZIA ASCENSIONE	S. BENEDETTO	IL CORRADO	
ASCENSIONE	S. BENEDETTO	UNA FESTA ALL'USO PROVENZALE	
** ANNO 1773			
* BARCELONA	SANTA CRUZ	I GIUOCHI PITONICI	
	SANTA CRUZ	BALLI PER L'OPERA "L'EUMENE"	
	SANTA CRUZ	BALLI PER L'OPERA "LA CONTESSA DI BIMBINOPOLI"	
** ANNO 1776			
* NAPOLI	SAN CARLO	GLI AMORI DI CUPIDO E PSICHE	
AUTUNNO	SAN CARLO	LA REGATA DI VENEZIA	
AUTUNNO	SAN CARLO	DIVERTIMENTO SCOZZESE	
** ANNO 1777			
* NAPOLI	SAN CARLO	LI DUE AMICI	
PRIMAVERA	SAN CARLO	DIANA SORPRESA NELL'AMORE	
AUTUNNO	SAN CARLO	LA CONTADINA IN CORTE	
AUTUNNO	SAN CARLO	LA FESTA IN OCCASIONE DI SPOSALIZIO DE' PROVENZALI	
** ANNO 1778			
* NAPOLI	SAN CARLO	GLI AMANTI PROTETTI DALLA MAGIA	
CARNEVALE	SAN CARLO	LI SCHERZI AMOROSI DEL PASTOR FIDO	
PRIMAVERA	SAN CARLO	L'EROISMO DI CATERINA, PRIMA IMPERATRICE DELLE RUSSIE	
PRIMAVERA	SAN CARLO		
AUTUNNO	SAN CARLO	IL FEUDATARIO IN VILLEGGIATURA	

STAGIONE	TEATRO	TITOLO	MUSICA DI
** ANNO 1779			
* NAPOLI CARNEVALE	SAN CARLO	IL SERVO DI DUE PADRONI	
* FIRENZE AUTUNNO	PERGOLA PERGOLA	AGAMENNONE 1. IL CORRADO 2. LA REGATA DI VENEZIA 3. LO SPOSALIZIO CHINESE	
* VENEZIA AUTUNNO	S. BENEDETTO	1. IL CORRADO 2. IL FEUDATARIO IN VILLEGGIATURA	
** ANNO 1780			
* FIRENZE CARNEVALE	PERGOLA	IL CONVITATO DI PIETRA	
* LIVORNO PRIMAVERA	S. SEBASTIANO	BALLI PER L'OPERA "L'ANTIGONO"	
* NAPOLI PRIMAVERA	SAN CARLO	LA VIGILANZA SEDOTTA DALL'INTERESSE	
AUTUNNO AUTUNNO	SAN CARLO SAN CARLO	IL DISERTOR FRANCESE IL CONVITATO DI PIETRA	
** ANNO 1781			
* NAPOLI PRIMAVERA	SAN CARLO	IL RIPOSO DELL'ACCAMPAMENTO UNGHERESE	
AUTUNNO	SAN CARLO	IL MATRIMONIO DELL'IMPERATORE DELLA CHINA	
* MADRID		LAS PAREJAS O SIANO LE QUADRIGLIEDEL REAL TORNEO [BALLETTO A CAVALLO]	L. MARESCALCHI
** ANNO 1782			
* NAPOLI CARNEVALE	SAN CARLO	IL FAXAL DI LONDRA	

SIGNOR ROSSI'S RIDDLES. AN ANNOTATED CHRONOLOGY OF DOMENICO ROSSI

STAGIONE	TEATRO	TITOLO	MUSICA DI
** ANNO 1783			
* MILANO CARNEVALE	SCALA	1. ALESSANDRO NELLE INDIE 2. IL GIARDINO DELLE TUILLERIE IN PARIGI 3. CIACCONA	
CARNEVALE	SCALA	1. LA SOLENNITA' DEL PRIMO GIORNO DELL'ANNO NELLA CHINA 2. IL CONVITATO DI PIETRA 3. LO SPEDALE DEI PAZZI	
* NOVARA PRIMAVERA	T. NUOVO	1. IL CONVITATO DI PIETRA 2. IL FEUDATARIO IN VILLEGGIATURA	
* CREMONA AUTUNNO	T. NUOVO DELLA SOCIETA'	PIUTTOSTO LA MORTE CHE LA SCHIAVITU'	
** ANNO 1784			
* PARMA CARNEVALE	R.D. TEATRO	WAXHALL	
CARNEVALE	R.D. TEATRO	IL CORRADO	
CARNEVALE	R.D. TEATRO DI CORTE	BALLI PER L'OPERA "IL REGNO DELLE AMAZZONI"	
CARNEVALE	R.D. TEATRO DI CORTE	1. IL CONVITATO DI PIETRA 2. IL WAXHALL	
* FIRENZE PRIMAVERA PRIMAVERA ESTATE	PERGOLA PERGOLA PERGOLA	LA CONTADINA IN CORTE IL DIVERTIMENTO TRANSBURGHESE IL DIVERTIMENTO TRANSBURGHESE	
* LIVORNO AUTUNNO	NUOVO TEATRO DEGLI ARMENI	IL CORRADO	
** ANNO 1785			
* FIRENZE CARNEVALE	PERGOLA	L'ARSENALE OLANDESE	
CARNEVALE	PERGOLA	LA BELLA ARSENE	
CARNEVALE	PERGOLA	1. IL CONVITATO DI PIETRA 2. L'ARSENALE OLANDESE	
CARNEVALE CARNEVALE	PERGOLA PERGOLA	BALLI PER L'OPERA "I DUE SUPPOSTI CONTI" 1. LA BELLA ARSENE 2. ARSENALE OLANDESE	

STAGIONE	TEATRO	TITOLO	MUSICA DI
** ANNO 1785			
* PADOVA FIERA DEL SANTO	T. NUOVO	1. LO SPOSALIZIO DELL'IMPERATORE DELLA CINA 2. CHI LA FA L'ASPETTA	(MARESCALCHI) (LUIGI)
* PISA AUTUNNO	NUOVO TEATRO DE' NOBILI FRATELLI PRINI	LA CONTADINA IN CORTE	
* MADRID AUTUNNO	LOS CAÑOS DEL PERAL	MAJENCIO	
** ANNO 1786			
* PISA CARNEVALE	NUOVO TEATRO DE' NOBILI FRATELLI PRINI	1. IL GIARDINO DI LONDRA 2. CHI LA FA L'ASPETTA	
* MILANO	SCALA	GLI AMORI DI CUPIDO E PSICHE	
* PIACENZA PRIMAVERA PRIMAVERA	R. DUCAL TEATRO R.D. T. DELLA CITTADELLA	1. LA VITTORIA DI TAMERLANO CONTRO BAJAZETTE 2. LA CONTADINA IN CORTE LA VITTORIA DI TAMERLANO SOPRA BAJAZETTE (LA ROSSANA)	
** ANNO 1789			
* MADRID PRIMAVERA AUTUNNO	LOS CAÑOS DEL PERAL LOS CAÑOS DEL PERAL	EL CORRADO LA GRAN FIESTA DEL PRIMER DIA DEL AÑO EN CHINA	
** ANNO 1790			
* MADRID AUTUNNO	LOS CAÑOS DEL PERAL	LA ALZIRA	

SIGNOR ROSSI'S RIDDLES. AN ANNOTATED CHRONOLOGY OF DOMENICO ROSSI

STAGIONE	TEATRO	TITOLO	MUSICA DI
		** ANNO 1791	
* MADRID AUTUNNO	LOS CAÑOS DEL PERAL	AQUILES EN SCIRO	
AUTUNNO	LOS CAÑOS DEL PERAL	DONA INES DE CASTRO	
		** ANNO 1792	
* MADRID PRIMAVERA	LOS CAÑOS DEL PERAL	ADELE DE PONTHEIU	[JOSEPH STARZER]?
AUTUNNO	LOS CAÑOS DEL PERAL	ORFEO Y EURIDICE	
		** ANNO 1794	
* MADRID PRIMAVERA	LOS CAÑOS DE PERAL	LA MORTE DI CLEOPATRA	
		** ANNO 1795	
* MADRID AUTUNNO	LOS CAÑOS DEL PERAL	EL PUESTO	
	LOS CAÑOS DEL PERAL	BALLI PER L'OPERA "CHI VUOLE NON PUOLE"	
		** ANNO 1796	
* MADRID CARNEVALE	LOS CAÑOS DEL PERAL	EL OBSEQUIO DE LOS ALDEANOS	
PRIMAVERA	LOS CAÑOS DEL PERAL	LA MUERTE DE PIRRO	
AUTUNNO	LOS CAÑOS DEL PERAL	BLANCA	
		** ANNO 1797	
* CADIZ		BIANDA (BIANCA?)	

STAGIONE	TEATRO	TITOLO	MUSICA DI
		** ANNO 1797	
* MADRID CARNEVALE	LOS CAÑOS DEL PERAL	ENEAS EN EL LACIO	
PRIMAVERA	LOS CAÑOS DEL PERAL	IFIGENIA EN AULIDE	[GLUCK, C.W.] ?
	LOS CAÑOS DEL PERAL	BIANCA	
* VICENZA PRIMAVERA	T. NUOVO	1. L'AMANTE PREFERITO 2. L'EQUIVOCO	
		** ANNO 1799	
* LISBOA	SAO CARLOS	A VITORIA DE TAMERLAO CONTRA BEJAZET OU ROSANA	
		** ANNO 1800	
* LISBOA	SAO CARLOS	TELEMACO	
		** ANNO 1801	
* LISBOA PRIMAVERA	SAO CARLOS	ORFEO E EURIDICE	
PRIMAVERA	SAO CARLOS	ENEAS NO LACIO	
		** ANNO 1802	
* LISBOA PRIMAVERA	SAO CARLOS	BALLI PER L'OPERA "IFIGENIA IN AULIDE"	
		** ANNO 1803	
* LISBOA PRIMAVERA	SAO CARLOS	SEMIRAMIS	
PRIMAVERA	SAO CARLOS	BALLI PER L'OPERA "IL MATRIMONIO PER SUSURRO"	
AUTUNNO	SAO CARLOS	THESEO UM CRETA	

SIGNOR ROSSI'S RIDDLES. AN ANNOTATED CHRONOLOGY OF DOMENICO ROSSI

STAGIONE	TEATRO	TITOLO	MUSICA DI
		** ANNO 1805	
* LONDON	KING'S THEATRE	NAVAL VICTORY AND TRIUMPH OF LORD NELSON	(WOELFL)
	KING'S THEATRE	LA SURPRISE DE DIANE	(WOELFL)
		** ANNO 1806	
* LONDON	KING'S THEATRE	TAMERLANE ET BAJAZET	(BISHOP)
	KING'S THEATRE	LES JARDINIERS	
	KING'S THEATRE	ARMIDE ET RENAUD	
	KING'S THEATRE	NARCISSE ET LES GRACES	(BISHOP)
	KING'S THEATRE	L'AGREABLE REUNION	(VENUA)
	KING'S THEATRE	NINETTE A LA COUR	(MARTINI)
		** ANNO 1807	
* LONDON	KING'S THEATRE	ALZIRE (WOELFL)	
	KING'S THEATRE	MIRTIL ET AMARILLIS	
	KING'S THEATRE	LE SIEGE DE TROYE	(FIORILLO)
	KING'S THEATRE	LE SERAIL	
	KING'S THEATRE	ÉNÉE ET LAVINIE	
		** ANNO 1809	
* LONDON	KING'S THEATRE	BOREA E ZEFFIRO	(FERRARI)
	KING'S THEATRE	PIETRO IL GRANDE	(VENUA)
		** ANNO 1810	
* LONDON	KING'S THEATRE	LA DAMA DI SPIRITO IN NAPOLI	(FERRARI)
	KING'S THEATRE	L'ÉPOUSE PERSANE	
		** ANNO 1811	
* LONDON	KING'S THEATRE	LE POINT DU JOUR	
	KING'S THEATRE	LES AMANTS GÉNÉREUX	
		** ANNO 1820	
* MILANO AUTUNNO	SCALA	NARCISO E LE GRAZIE	

STAGIONE	TEATRO	TITOLO	MUSICA DI
** ANNO 1821			
* VENEZIA CARNEVALE	FENICE	IFIGENIA IN AULIDE	(VACCAJ, NICOLA)
CARNEVALE	FENICE	IL TRIONFO DI ALESSANDRO IN BABILONIA	(VACCAJ, NICOLA)
** ANNO 1823			
* MILANO CARNEVALE	SCALA	LA SCHIAVA SULTANA	
from this date on the citations probaby refer to another Domenico Rossi			
** ANNO 1826			
* LISBOA AUTUNNO	SAO CARLOS	O PEREGRINO	
** ANNO 1827			
* LISBOA	SAO CARLOS	O AGOADEIRO	
** ANNO 1833			
* BERGAMO FIERA	T. RICCARDI	ELISA DI RESINA	
** ANNO 1834			
* MILANO PRIMAVERA	CANOBBIANA CANOBBIANA	RACHILDE DI LOVENFELD IL TERREMOTO DI SCILLA	
** ANNO 1835			
* CREMONA FIERA	T. CONCORDIA	GIUDITTA REGINA DI FRANZIA	
* REGGIO EMILIA FIERA	T. COMUNALE	GIUDITTA REGINA DI FRANZIA	

**ATTIVITA' DI DOMENICO ROSSI COME BALLERINO
ELABORAZIONE: BANCA DATI CLAUDIA CELI - ANDREA TOSCHI**

TEATRO	STAGIONE	TITOLO	COREOGRAFO	MUSICA DI	RANGO/PERSONAGGIO
* VIENNA BURGTHEATER	AUTUNNO	DANZE PER "ORFEO E EURIDICE"	ANGIOLINI GASPERO	GLUCK C.W.	
** ANNO 1762					
* VENEZIA S. BENEDETTO	ASCENSIONE	[SENZA TITOLI] BALLI PER LA NITTETI DI G. SARTI	GALEOTTI VINCENZO		
** ANNO 1765					
* PADOVA T. NUOVO	FIERA DEL SANTO	1. D'AMORE E PSICHE 2. ZINGANIE SPAGNUOLI	GALEOTTI VINCENZO		(PRIMO BALLERINO)
* VENEZIA S. MOISE'	AUTUNNO	1. LA DOLCE VENDETTA DEL DIO D'AMORE 2. UNO SPOSALIZIO DI STRASBURGHESI	MARCHI ANDREA		
** ANNO 1766					
* VENEZIA S. MOISE'	CARNEVALE	1. (BALLO DI UN MAGO) 2. LA FABBRICA DI UN BASTIMENTO	ROSSI DOMENICO		
* VENEZIA S. MOISE'	CARNEVALE	1. (LA FAVOLA DI APOLLO E DAFNE) 2. VICENDE DI UNA DONNA ASTUTA	ROSSI DOMENICO		
** ANNO 1767					
* VENEZIA S. BENEDETTO	ASCENSIONE	1. ORFEO E EURIDICE 2. LE FESTE DE' COSACCHI O SIA L'UNGHERIA RAPITA	L.F. PICQ CARLO		
* VENEZIA S. BENEDETTO	ASCENSIONE	UNA FESTA ALL'USO PROVENZALE	ROSSI DOMENICO		
** ANNO 1770					

TEATRO	STAGIONE	TITOLO	COREOGRAFO	MUSICA DI	RANGO/PERSONAGGIO
* NAPOLI SAN CARLO		LI DUE AMICI	ROSSI DOMENICO		
		** ANNO 1777			
* VENEZIA S. BENEDETTO	AUTUNNO	1. IL CORRADO 2. IL FEUDATARIO IN VILLEGGIATURA	ROSSI DOMENICO		
		** ANNO 1779			
* NAPOLI SAN CARLO	AUTUNNO	IL MATRIMONIO DELL'IMPERATORE DELLA CHINA	ROSSI DOMENICO		
		** ANNO 1781			
* MILANO SCALA	CARNEVALE	1. ALESSANDRO NELLE INDIE 2. IL GIARDINODELLE TUILLERIE IN PARIGI 3. CIACCONA	ROSSI DOMENICO		(PRIMO BALLERINO/ SERIO)
		** ANNO 1783			
SCALA	CARNEVALE	1. LA SOLENNITA' DEL PRIMO GIORNO DELL'ANNO NELLA CHINA 2. IL CONVITATO DI PIETRA 3. LO SPEDALE DEI PAZZI	ROSSI DOMENICO		(PRIMO BALLERINO/ SERIO)
		** ANNO 1785			
* PADOVA T. NUOVO	FIERA DEL SANTO	1. LO SPOSALIZIO DELL'IMPERATORE DELLA CINA 2. CHI LA FA L'ASPETTA	ROSSI DOMENICO	MARESCALCHI, LUIGI	(PRIMO BALLERINO)
		** ANNO 1786			
* PISA NUOVO TEATRO DE' NOBILI FRATELLI PRINI	CARNEVALE	1. IL GIARDINO DI LONDRA 2. CHI LA FA L'ASPETTI	ROSSI DOMENICO		

SIGNOR ROSSI'S RIDDLES. AN ANNOTATED CHRONOLOGY OF DOMENICO ROSSI

TEATRO	STAGIONE	TITOLO	LIBRETTO	MUSICA DI	REGGIO/PERIBONACCIO
** ANNO 1808					
* REGGIO EMILIA COMUNALE	FIERA	DIDONE ABBANDONATA	DUPEN LUIGI		
from this date on the citations probably refer to another Domenico Rossi					
** ANNO 1814					
* MILANO SCALA	PRIMAVERA ESTATE	GUNDEBERGA	GIOJA G. GARZIA		SECONDO BALLERINO
SCALA	PRIMAVERA- ESTATE	GLI OMAGGI ALLA DEA FLORA OSSIA ELISO E CORILLA			SECONDO BALLERINO
SCALA	PRIMAVERA- ESTATE	LA CASA DISABITATA	GIOJA G.		SECONDO BALLERINO
SCALA	PRIMAVERA- ESTATE	LE NOZZE DI FIGARO	GIOJA G.		SECONDO BALLERINO
SCALA	AUTUNNO	IL BOSCO DI HERMANSTADT O LA FALSA SPOSA	ANGIOLINI P. ANGIOLINI P.		SECONDO BALLERINO SECONDO BALLERINO
SCALA	AUTUNNO	LA FONTANA DELLA GIOVENTU'			
** ANNO 1815					
* MILANO SCALA	AUTUNNO E AVVENTO	IMENE DEIFICATO	CORALLI JEAN		ALTRO BALL. PER LE PARTI
SCALA	AUTUNNO E AVVENTO	LA MANIA DEL BALLO	CORALLI JEAN		ALTRO BALL. PER LE PARTI
SCALA	AUTUNNO E AVVENTO	LE AVVENTURE DI AROLD O IL PRODE OVVERO IL CAVALIERE DEL TEMPIO	GARZIA	BELLOLI	ALTRO BALL. PER LE PARTI
SCALA	AUTUNNO E AVVENTO	FESTA VILLERECCIA OSSIA L'EQUIVOC FORTUNATO	GARZIA		ALTRO BALL. PER LE PARTI
** ANNO 1816					
* MILANO SCALA	CARNEVALE- QUARESIMA	CESARE IN EGITTO	GIOJA G.		TEODOTO

TEATRO	STAGIONE	TITOLO	ANNO	COREOGRAFO	MUSICA DI	RANGO/PERSONAGGIO
* TRIESTE			** ANNO 1819			
TEATRO NUOVO	AUTUNNO	GUNDEBERGA		SORENTINO GIUSEPPE		PRIMO BALL. PER LE PARTI (ADALOLFO)
* MILANO			** ANNO 1821			
SCALA	CARNEVALE- QUARESIMA AUTUNNO	LE SABINE IN ROMA GIOVANNA D'ARCO		VIGANO' SALVATORE VIGANO'	LICHTENTHAL P. CURZIO LICHTENTHAL SALVATORE	LEONELLO
* REGGIO EMILIA			** ANNO 1824			
COMUNALE	FIERA	1. CARLO VIII, RE DI FRANCIA IN PAVIA 2. LA FINTA MILITARE PER GELOSIA		GIANNINI GIOVANNI BATTISTA		PRIMO PER LE PARTI
* PADOVA						
T. NUOVO	FIERA DEL SANTO	1. CARLO VIII IN PAVIA 2. TEODORO E AZILY OSSIA I PERUVIANI		GIANNINI GIOVANNI BATTISTA		PRIMO B. PER LE PARTI
* VENEZIA						
FENICE	CARNEVALE	DIDONE		LANDINI ANTONIO LANDINI ANTONIO		PRIMO SERIO PER LE PARTI (OSMIDA, MINISTRO) PRIMO SERIO PER LE PARTI (ERCOLE)
FENICE	CARNEVALE	ERCOLE AL TERMODONTE				
* TRIESTE			** ANNO 1825			
GRAN TEATRO	CARNEVALE	ALISIA		SORENTINO GIUSEPPE		PRIMO BALL. PER LE PARTI
* PADOVA			** ANNO 1827			
T. NUOVO	FIERA DI S. GIUSTINA	MASTINO DELLA SCALA		BERTINI FILIPPO		

TEATRO	STAGIONE	TITOLO	COREOGRAFO	MUSICA DI	RANGO/PERSONAGGIO
* PADOVA T. NUOVO	FIERA DEL SANTO	LA VESTALE (COR. DI VIGANO' POSTA IN SCENA DA GIUSEPPE VILLA)	VIGANO'	SALVATORE	
* TORINO REGIO	CARNEVALE	1. AMENOFI RICONOSCIUTO	VIGANO' G.		PRIMO ASS. PARTI SERIE (AMASI)
		2. LA SONNAMBULA			
REGIO	CARNEVALE	1. DIDONE ABBANDONATA	VIGANO' G.	LICHTENTHAL	PRIMO ASS. PARTI SERIE
		2. LA VENDEMMIA			
* MILANO CANOBBIANA	PRIMAVERA	PSAMMI (COR. ORIG. DI SALVATORE VIGANO' POSTA IN SCENA DA GIULIO VIGANO')	VIGANO'	SALVATORE	PRIMO BALL.. PER I.F. PARTI
		** ANNO 1831			
* MILANO CANOBBIANA	PRIMAVERA	[SENZA TITOLO] BALLI PER L'OPERA "LA NEVE" DI L. RICCI	MONTICINI ANTONIO		PRIMO PER LE PARTI
		SCALA			
* MILANO SCALA	CARNEVALE- QUARESIMA	MEROPE	CORTESE		PRIMO PER LE PARTI
		SCALA			
SCALA	CARNEVALE- QUARESIMA	TOSCAR	CORTESE		PRIMO PER LE PARTI
		SCALA			
* REGGIO EMILIA COMUNALE	FIERA	GIUDITTA REGINA DI FRANCIA	ROSSI DOMENICO		LOTARIO
		** ANNO 1835			

APPENDIX

BALLETS PRODUCED IN MADRID THAT PROBABLY WERE STAGED
BY DOMENICO ROSSI

Madrid edition (T. los Caños del Peral)	Ballets with similar title staged by Domenico Rossi in other theatres
<i>El convidado de piedra</i> 1 october 1788	<i>Il convitato di pietra</i> Napoli, San Carlo 1780 Milano, Scala 1783 Parma, R.D. Teatro 1784
<i>El desertor</i> march 1790	<i>Il disertor francese</i> Napoli, San Carlo 1780
<i>Diana sorprendida</i> december 1792	<i>Diana sorpresa nell'amore</i> Napoli, San Carlo 1777 <i>La surprise de Diane</i> London, King's Th. 1805
<i>El divertimento de los pescadores provenzales</i> december 1793	<i>Una festa all'uso provenzale</i> Venezia, S. Benedetto 1770 <i>La festa in occasione di sposalizio de' provenzali</i> Napoli, San Carlo 1777
<i>El ejército húngaro acuartelado</i> 10 december 1789	<i>Il riposo dell'accampamento ungherese</i> Napoli, 1781
<i>Faxal de Londres</i> winter 1791	<i>Il Faxal di Londra</i> [The Vauxhall Gardens] Napoli, S. Carlo 1782

- | | |
|---|---|
| | <i>Waxhall</i>
Parma, R.D. Teatro 1784
<i>Il giardino di Londra</i>
Pisa, Nuovo Teatro 1786
<i>Il feudatario in villeggiatura</i>
winter 1795 Napoli, San Carlo 1778
Venezia, S. Benedetto 1779
Novara, T. Nuovo 1783 |
| <i>El feudatario en su aldea</i> | |
| <i>Los jardineros amantes</i>
24 may 1791 | <i>Les jardiniers</i>
London, King's Th. 1806 |
| <i>La Sandrina, o sea</i>
<i>La labradora en la Corte</i>
27 ianuary 1788 | <i>La contadina in corte</i>
Napoli, San Carlo 1777
Pisa, Nuovo Teatro 1785
Piacenza, R.D. Teatro 1786
<i>Ninette à la cour</i>
London, King's Th. 1806 |
| <i>Teseo en Creta</i>
22 may 1792 | <i>Theseo um Creta</i>
Lisboa, Sao Carlos 1803 |
| <i>La victoria de Tamerlán</i>
<i>contra Bayaceto</i>
1 november 1788 | <i>La vittoria di Tamerlano</i>
<i>contro Bajazette</i>
Piacenza, R.D. Teatro 1786
<i>A vitoria de Tamerlao contra</i>
<i>Bajazet ou Rosana</i>
Lisboa, Sao Carlos 1799
London, King's Th. 1806 |
| <i>Reynaldo y Armida</i>
12 april 1789 | <i>Armide et Renaud</i>
London, King's Th. 1806 |
| <i>La Semiramide</i>
26 august 1789 | <i>Semiramis</i>
Lisboa, Sao Carlos 1803 |

Abstract

En este artículo se ha realizado la primera sinopsis cronológica del bailarín y coreógrafo Domenico Rossi; para ayuda del lector se ofrece una lista de todas sus creaciones.

THE AUREL MILLOSS COLLECTION AT THE GIORGIO CINI FOUNDATION OF VENICE

PATRICIA VEROLI

Free Lance and Dance Historian. Text read at the 1993 European Dance
Historians Association Conference *L'Italia e la danza*, Turin

Since 1990 the Cini Foundation has housed a large collection of books and documents bearing the name of Milloss Collection. It is only a part of what Hungarian choreographer Aurel Milloss (1906-1988) intended to will to the Venice foundation: the initial negotiations were underway when he died. Even if the integrity of the bequest as he had planned it is missing, the collection itself, generously donated by his heirs, is so valuable that the Cini Foundation, internationally known for dozens of years for the importance of its theatrical and musical holdings, has become the Italian institution with the richest collection of printed materials in the dance field.

The Milloss Collection contains over 2300 reference books about dance, about one hundred ballet librettos of the XIX century, many ballet playbills of various centuries, programmes, press cuttings and photographs related to innumerable ballets of this century.

The computerized cataloguing of the books has yet to be completed (this prevents me from giving exact figures), but the provisional catalogue kindly put at my disposal by the Foundation makes it possible to indicate the most important areas of the Library - areas that record the main directions of Milloss' artistic research, as well as the living core of his thought. As anyone who had the privilege to come into close contact with him will recall, the power of Milloss' creative urge was united with a tremendous thirst for knowledge of all aspects of dance. Anything he

explored even to solve the practical problems he faced as a dancer and choreographer, grew into a thought of a rare and sound consistency. His erudition was anything but dry and ponderous. His knowledge was, for the time, uncommonly broad and refined, inherently universalist and simultaneously organic. One might say that Milloss' spirit was breathing, consuming itself in the aura of the dance.

Like so many artists of his generation, Milloss owed his discovery of dance to the Ballets Russes. The event took place in Budapest in 1913 when he saw Nijinsky as the Spectre de la Rose. «Nijinsky arrive au dessus du plateau», Milloss would write in 1945 in the Rome French-language magazine *Présence*, «et soudain, à mi-chemin de sa course dans l'espace il semble s'arrêter. Contre les lois de la pesanteur, il freine son élan et lentement il descend. Littéralement, il se pose. Je dois dire que dans ce moment même où il pénétra sur la scène, Nijinsky pénétra au fond de mon être pour y allumer la flamme sacrée». No wonder the bequest includes a collection of 'Diaghileviana' of unusual richness: among the many titles - about 70 - , one must stress the iconographical importance of Valerien Svetlov's *Le ballet contemporain* (1912), *Vaslav Nijinsky, six vers de Jean Cocteau, six dessins de Iribe*, where the graphic design alone gives us the perfume of the era; and the Emil Hoppé and Bert portfolio of 15 *Studies from the Russian Ballet*, which recalls the early years of the company. Scholars will also find the first important titles in the field, by authors such as Svetlov, W.A. Propert, Jean-Louis Vaudoyer and Jacques-Emile Blanche, as well as the first editions of the many memoirs written since the 1930s by dancers and artists who shared the company's adventure. Another mythic figure for the young Milloss was Pavlova, whom he saw in Berlin at mid-1920s. In her dancing he discovered the sublime poetry that could be attained through classical technique - one that continued to bear the pedagogical and stylistic imprint of the late XIX century Italian masters and in which he had received his earliest instruction from Nicola Guerra at the

¹ A. Milloss, "Vaslav Nijinsky", *Présence*, II, n. 13.

Budapest Royal Opera House. Among the more than 20 titles related to Pavlova, one finds Oscar Bie's admiring volume published in Berlin (*Anna Pawlowa*, 1913), the splendid volume by Svetlov published by De Brunoff in 1922 (*Anna Pavlova*), and one real curiosity: the Dresden autobiography of 1928 (*Tanzende Füße - Der Weg meines Lebens*), brought out without her consent and withdrawn under threat of legal suit. There is also a great number of volumes related to the most important dancers of the times: Argentina, the Sakharoffs, the Wiesenthal Sisters and many others. As one might expect, the Duncan section is very important. Actually, in old age, Milloss revealed towards Duncan the same disappointed attitude which Nijinska ascribed to her brother. The collection of books about Duncan, however, is outstanding: 25 titles, mostly of the 1920s and 1930s. In addition to many editions of her memoirs, one finds *Der Tanz der Zukunft* (1903), the lecture she gave at the Berlin Press Verein immediately after her first German recital. Printed by Eugen Diederichs, a publisher very interested in dance (he used to invite many of the early German 'free' dancers to his vast Jena holdings, where they would perform in the open-air), Isadora's text must have had a seminal importance for the development of German modern dance. This section also includes the monograph devoted to the artist by Fernand Divoire and illustrated by Bourdelle (*Isadora Duncan fille de Prométhée*, 1919), the dancer's *Ecrits sur la danse*, illustrated with drawings by Bourdelle, José Clara and Grandjouan (1927), José Clara's *Soixante-douze Planches* (1928), Arnold Genthe's portfolio of 24 studies (1929), and many writings by the dancer's brother Raymond. Likewise, the Collection is rich in books charting the birth of American modern dance: there are several works by Ted Shawn, whom Milloss may have met in Munich in 1930 including his iconographically precious *The American Ballet* (1926) and *Gods Who Dance* (1929). The collection also houses outstanding volumes by Paul Magriel, Lillian Moore, John Martin, Walter Terry, Walter Sorell and Agnes De Mille, whilst Graham is represented only by the Barbara Morgan's early volume of photographic studies and historical accounts (Armitage, B.de Rothschild). As

a bibliophile, Milloss has cherished modern dance ephemera such as *La danse grecque antique d'après les monuments figurés* (Emmanuel, 1896) and *Kordax: Archaelogische Studien zur Geschichte eines antiken Tanzes und zum Ursprung der Griechischen Komoedie* (Schnabel, 1901). He purchased some works by Jaques-Dalcroze, and a few studies presumably of the Delsartian area dating to the late XIX century. The German bibliography of the early XX century is obviously outstanding: one finds authors like Sachs, Brandenburg, Böhme, Bie, Schur, Thiess, Hildebrandt and Giese. This was the time when the idea of dance was merging together with the powerful tide of new conceptions of the body and of physical health, drawing on the same deep psychological sources which would be nourishing the political and artistic fanaticism of the 1930s. As an Hungarian, Milloss was more sensitive to the clarity and equilibrium of classicism than to the dionysiac and neoromantic urges of expressionism. He would find his way thanks to Laban, not the expressionist Laban genially improvising at Ascona, but the Maestro of the late 1920s who had understood that freedom of expression could effectively grow by using rather than refusing ballet. As he said, «There is no old and new dance, there is only one art of dance»². In the dramatic conflict splitting the German dance world, with Laban and Wigman leading the opposite factions, Milloss' choice was Laban. In the cultivated and openminded magazine *Der Tanz*, whose Russian-born editor Joseph Lewitan would be forced into exile by Nazism, the 25-years-old choreographer wrote: «Truth as such is not art, beauty without truth is not art either...The culture of the old ballet is fundamental, it only has to be enriched... Ballet (its skeleton, its sense, the training it imposes on articulations up to the widest possible range of movement) is the necessary basis to create modern dance works»³. The Venice Collection houses all of Laban's monographs, together with the oldest iconographical sources related to the most representative of Germany's early modern dancers : not

² R.Laban, "Nicht stehen bleiben!", *Singchor und Tanz*, Festnummer Laban, H. 24, Dec.1929, p. 307.

³ A. Milloss, "Ist die Verbindung ein Kompromiss?", *Der Tanz*, Jhg IV, H.9, 1931, p. 6.

only Wigman, but Kreutzberg, Georgi and Gert. Milloss inherited from his Maestro a deep interest in dance notation: one finds in the collection Feuillet's *Recueil de danses* (1709), so important for researchers of Lulli's ballets, and *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse* (1713), Magny's *Principes de chorégraphie* (1765), Klemm's *Katechismus der Tanzkunst* (1863), one of the first editions of Zorn's *Grammatik der Tanzkunst*, a late XIX century edition of Thoinéau Arbeau's *Orchésographie*, together with the modern works of Stepanov, Antonine Meunier and Benesch. But minor systems are represented, too, like dancer Olga Desmond's *Rhythmographik als Grundlage zum Selbststudium des Tanzes* (1919) and Antonio Chiesa's *Ritmografia* (1932).

Already in 1932, when Milloss started his choreographic career in Breslau, he had a clear vision of what his artistic itinerary would be: he had to synthesize the formal and figurative legacy of classical dance with the rhythmic and dynamic acquisitions of modern dance. His goal was reform, not a violent break with the past - the same task that other choreographers of his generation, like Balanchine and Lifar, set for themselves. Milloss, however, could not boast a classical training as thorough and sound as his colleagues: a victim, as an Hungarian, of the tragic circumstances of World War I, he had several training experiences and although a few were of a very high level (Cecchetti, Gorsky), all were short. So he sought his way not through the new set of rules advanced by neoclassicism, but rather towards a classicism responsive to expressive aims still but within the bounds of a strictly formal control. The problem, as he saw it, was analogous to that facing choreographers during the transition from a dance language dried up by the need of allegory and emphasis, to the ballet d'action, and Viganò's dance drama⁴. While searching through old documents in libraries and archives, he trained himself as a dance historian and it should be stressed that his essays are worth a wide and careful

⁴ In 1933 he began searching about significant ballets of that faraway time such as Angiolini's *Don Juan*, Noverre's *Les Petits Riens*, and Viganò's *Die Geschöpfe des Prometheus* in order to shape out his own versions of all three. He would put hands on them later on for several new editions.

recognition. As an historian, his scholarship was unusually sound, and his integrity uncompromising: he was always prompted, however, by his intuition and personality as an artist.

Thus, of special significance are the sections of the Collection related to the ballet de cour, XVIII century dance, and the ballet d'action. Basic works such as Père Menestrier's *Des représentations en musique anciennes et modernes* (1681), the manuscript of Pécour's *Recueil de danses* (1700), the already mentioned 1713 edition of Feuillet's *Chorégraphie* and Nicola Callachius' *De ludis scenis mimorum et pantomimorum* (1713), exist side by side with Noverre's *Lettres* (from the first edition of Lyon of 1807 to the 4 volumes published in Saint Petersburg in 1803-4, and the various XX century editions), Gennaro Magri's *Trattato teorico-prattico di ballo* (1779), rare volumes about pantomime, such as *La scoperta della chironomia* by Vincenzo Requeno (1797), the 1820 Milan edition of Engel's *Ideen zu einer Mimik*, and *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano* by Andrea Di Jorio (1832). Several volumes of the late XIX and of the early XX centuries are related to the commedia dell'arte. And one can obviously find the most authoritative source about Viganò: Carlo Ritorni's *Commentarii* of 1838. It should be noted that I am mentioning here only the most important and best known books: the collection includes many minor publications which are worth a study in themselves, a great number of reprints, many dating to the late XIX century, and of fac-simile editions.

In 1938 Milloss replaced Boris Romanov as the leading choreographer and ballet master at the Rome Royal Opera House, initiating the movement which was called and internationally known as 'the renaissance' of the Italian ballet. The section of the Venice Collection about pre-II World War Italy suggests the general taste and expectations in the dance field of the late 1930s. Audiences throughout Italy continued to enjoy Manzotti's balli grandi. On the other hand, Diaghilev's tours had not attracted far-sighted impresarios: the declining impresario system was indeed giving way to the changing of private theatres into 'enti autonomi' (autonomous institutions) which would become strongly conditioned by the Fascist state. He had

neither awaken the stubborn enthusiasm of Maecenases and intellectuals, nor attracted dancers who would later graft the new Russian technical developments to the once glorious Italian didactic tradition. The weakness of the Italian symbolist movement, whose chief figure, poet and playwright Gabriele D'Annunzio, regarded Diaghilev as something of a competitor, and more generally the still limited influence of Italian philosopher Benedetto Croce's idealism with its new formalist approach to art, were mainly responsible for the Ballets Russes' revolution passing by with influence. New aesthetic conditions would subsequently allow Milloss to pick up Diaghilev's lesson and develop it, wherever and whenever he could. Not only did he demand from his dancers the highest possible interpretative standard, but he asked for the cooperation of the most innovative painters and musicians of the time.

Thus, a number of this century's major Italian artists wrote the music or painted the décor for his ballets, while Milloss' dance essays were published by magazines like *Musica*, *Mercurio* and *Immagine* which were struggling to defend the cause of modernity in all artistic fields. At a time when these were few dance critics, authoritative art historians like Cesare Brandi and Giovanni Carandente, as well as musicologists of great distinction such as Massimo Mila, Luigi Rognoni and Fedele d'Amico were fired by Milloss' enthusiasm and not only supported the cause of dance in all media, but even wrote often about ballet. Their insights, imbued with a new respect for the formal values of art works, still make for enlightened interdisciplinary reading. It is interesting to note that the struggle to win a broad recognition of the choreographer's creative role paralleled the struggle to enhance the director's role in a theatre where the traditions of the 'grande attore' and 'capocomico' were still very strong. Milloss led the first battle: the second was led by drama critic Silvio d'Amico. Not by chance have their names been linked in the huge cultural undertaking represented by the *Enciclopedia dello Spettacolo*.

«We owe this to Milloss *only*, to his authority (and charm)», says today Alessandro d'Amico, the *Enciclopedia's* chief editor, «if dance has been

given a considerable room in the whole work...The structure of the dance sector - any choice related to general and bibliographic entries, to technical terms, etc. - has been always discussed and agreed upon with him»⁵. Between Milloss and Fedele d'Amico, the director of the Teatro musical section, a close friendship developed that led to an unfailing and uncommonly fruitful collaboration. Apart from writing a few entries (Balanchine, Cecchetti, De Maré), the choreographer lent most of his dance books to the editorial staff. As a matter of fact, after the emigration to the USA of Walter Toscanini and Cia Fornaroli together with their rare dance belongings (they are housed today at the Dance Collection of the New York Public Library), in the 1950s Milloss' library was reputed as being unique to Italy and one of the most important in Europe. As demonstrated by the Italian section of the Venice Collection, after the War not only was the *Enciclopedia* on its way (Gino Tani, the first Italian dance critic was 'born there, abandoning his previous specialization as music critic), but several books (in translation, first) were published which helped to popularize ballet. Original studies came much later, though, and are still rare. One has only to consider that a canonical text such as Noverre's *Lettres* was not published in Italy (translated by Alberto Testa) until 1980. In a context characterized by rare, lazy or short-sighted dance publishers, historical oriented journals have been missing, at least up to 1984, when José Sasportes founded *La danza italiana*, a daring effort which could not survive the departure from Italy of its editor.

It is presumably in the 1950s, when Milloss was already enjoying wide international acclaim (he was invited to work at the best Italian theatres, in Paris and in Brasil; while in the 1960s he was also active in Cologne and Vienna), that the 'antiquarian' section of his library took shape. The oldest books belonging to the Venice bequest are Zuccolo da Bologna's *La pazzia del ballo* (1549) and Fabritio Caroso's *Nobiltà di dam* (1605). Still within the field of the technical development of classical

⁵ Letter to the Author of 17 July 1993.

dance, the original Blasis' bibliography should be noted, as this is richer in material here than in the Derra de Meroda Collection'. Milloss has paid a great attention to dance Romanticism: a great deal of XIX century volumes deal with the Paris Opéra, and its legendary ballerinas, but also with the origins of the Danish school (there are various editions of Bournonville's memoirs, since the first edition of 1848). Particularly impressive is the historiography of countries such as France and England, where in the 1950s ballet was reaching a peak in terms of balletic productions and popular acclaim. As to France, there are many monographs by Vaillat and Michaut (a close friend of Milloss), and several photographic volumes of Serge Lido; there are also numerous publications about Lifar, who is given a considerable representation here as an author as well. Together with more than 20 Lifar titles, one can find the many editions of *Histoire du ballet russe depuis les origines jusqu'à nos jours* which, given to the absence of other sources and to the author's unquestionable prestige as a choreographer, pedagogue, and historian, has been long regarded in Europe as the main reference point in matters Russian. The English bibliography is probably the most comprehensive of the collection, with its 40 monographs by Beaumont, 30 by Haskell, the many books by Caryl Brahms, Beryl de Zoete, Anton Dolin, Cyril Swinson, A.H.Franks, Richard Buckle and Ivor Guest, together with rare and often luxurious photographic volumes including 15 by Gordon Anthony and all the Baron's 3 detail's.

Milloss' education and training took place in a transitional stage of history, when the fires lit by the artistic vanguards illuminated the collapse of a whole system of political, social and spiritual values. As an Hungarian noble, his phantasy was caught not only by the exuberantly rich folklore of his country, but also by the past glories of the recently dismembered Hapsbourg Empire. His mind could not fail to respond to a wide range of suggestions, as other rich sections of his collection show. Not only music, an obvious 'must' for an artist of his kind, but folklore, theatre and cinema: literature and plastic arts were hugely represented in his library but unfortunately have not entered the bequest.

The section of the Venice Collection related to social dances is outstanding, too. The oldest book here is G.Andrea Gallini's *Treatise on the Art of Dancing* (1765), but one can find many XIX century volumes, among them Cellarius' *La danse des salons* (1847), Desrat's *Traité de la danse*, and old studies and manuals on the menuet, quadrille, polka and waltz.

Culturally, artistically, and ethically, however, Milloss' fundamental reference point remained classicism. On Russian sources he drew in the way he was allowed by the times, that is mainly through the filter of English historiographers. One finds many volumes about twentieth-century choreographers (Tikhomirov, Lopoukhov, Vainonen, Zakharov, Chaboukiani), about Ulanova, whose art he 'discovered' with the Bolshoi's performances abroad, many Russian monographs by historians such as Krasovskaya and Slonimsky (beginning with his 1926 *Giselle*), the few surveys of Russian ballet history which have appeared in English (I speak of Beaumont's *History of Ballet in Russia 1613-1881*, the first Western volume on the subject, and based, as R.J.Wiley has recently discovered, on one of Pleshcheyev's volumes, and of Roslavleva's *Era of the Russian Ballet 1770-1965*), and the most authoritative volumes on dance instruction (Legat, Tarasov, Vaganova). As to Levinson, Milloss could never forgive the great Russian critic's sharply hostile attitude towards modern dance, even as he appreciated his uncommon merits as a scholar. The Venice Collection has all the dance monographs published by Levinson in the West even in various editions, the sole exception being his *Anna Pavlova* (which Milloss never ceased looking for), and the volumes about Bakst which are not part of the bequest. The Russian historian whom Milloss held in highest esteem, though, was Akim Volinsky: he kept through the years yellowed xeroxes of the short sections from Volinsky's *Kniga Likovaniij*, which Lewitan had published in *Der Tanz* in the 1920s. Milloss never found the book itself, but he kept insisting on its importance, and suggesting that it be translated and studied. For an artist who had not hesitated in his youth to embrace all the fury and tragedy of expressionism, his longing is clear evidence of a renewed act of faith in the soundness and richness of the

classical tradition, in an expressiveness absorbed and transformed into a poetry of the sublime.

* My warmest thanks to the Cini Foundation, Alessandro d'Amico, Francesca Falcone and Concetta Lo Iacono. My thanks also to Lynn Garafola for kindly accepting to revise my English translation.

Abstract

En este artículo se analiza la colección de libros de Aurel Milos, (del que también se ofrece una breve referencia histórica), que se encuentra en la Fundación Giorgio Cini en Venecia. La autora se basa principalmente en el contenido de la colección, que abarca desde libros a libretos de ballets del siglo XIX, y en las posibilidades de acceso a esta colección.

CHORÉGRAPHIE

STUDI E RICERCHE SULLA DANZA

CRISTINA BEDERA PÉREZ
Musicóloga

Chorégraphie, Studi e ricerche sulla danza, es una revista de tirada semestral que tiene su difusión en Italia desde 1993. Se edita en Roma y presenta todos sus artículos en lengua italiana. Su intención de abrirse al mercado internacional se puede ver ya desde el principio, tanto por la participación en la revista de personalidades extranjeras, como por la incorporación de un útil “abstract” en inglés al final de cada número, de todas y cada una de las comunicaciones. Su directora, Flavia Pappacena (licenciada en Letras –Historia del Arte–, y diplomada por la Academia Nacional de Danza, donde actualmente imparte clases de Teoría de la Danza), así nos ratifica textualmente la intención y orientación de la revista: «*Chorégraphie –título inspirado en el sistema de notación Beauchamps-Feuillet– es la primera revista italiana dedicada a la información actual sobre desarrollos técnico-culturales y a la investigación en diversos campos dentro del arte de la danza (históricos, teóricos, didácticos y médico-científicos).*»

La revista presenta un formato manejable; con elegantes portadas en negro sobre las que aparece la información precisa: título, editor, año y número. Cada número contiene aproximadamente 125 páginas totales que se distribuyen del siguiente modo: 1º Sumario / 2º Grueso de artículos con sus ilustraciones, acompañados de amplia reseña bibliográfica / 3º Información (revistas, reseñas, noticias varias...) / 4º “Abstracts” en inglés / 5º Información sobre la especialidad de los autores de los distintos artícu-

los (información muy útil debido a la interdisciplinariedad que maneja la revista).

A excepción del primer ejemplar que presenta 12 artículos, la tónica en cuanto a número de éstos por revista oscila entre 7 y 9, de lo que se desprende que dichos artículos no pueden ser extensos. Esta marcada brevedad en los textos podría ser un arma de doble filo, ya que, a la vez que su lectura se hace ágil (y el lector encuentra en ellos la siempre agradecida concisión), el sector más especialista y ávido de profundidad puede quedar un tanto insatisfecho por la –quizá excesiva– concisión. Sin embargo es norma que cada artículo venga acompañado de una reseña bibliográfica para aquellos que deseen profundizar en el tema tratado.

Personalmente encuentro un acierto la amplia y meditada cobertura temática que esta revista recoge y que detallaré a lo largo de esta reseña, para hacer honor a este aspecto, que garantiza la calidad del trabajo del equipo de profesionales que hacen posible su edición¹.

¹ El equipo directivo está formado por los siguientes miembros:

Directora y miembro del comité de redacción:

Flavia Pappacena (Licenciada en Letras –Historia del Arte– y diplomada en *l'Accademia Nazionale di Danza*, donde imparte docencia sobre la Teoría de la Danza. Desarrolla desde hace años un estudio en el ámbito de la Historia de la técnica y de la metodología didáctica de la danza clásica, así como en el campo de la notación coreutica. Es autora de 3 trabajos de análisis teórico. Además ha trabajado para la casa editorial 'Di Giacomo' y para las ediciones 'Gremese' –con la que en 1984 dirige la colección "Biblioteca delle Arti"– la publicación y la traducción de diversos manuales técnicos y científicos sobre la danza. Ha publicado diversos artículos de análisis filológico y técnico en la revista «La Danza». En 1992 funda la revista «Chorégraphie, Studi e ricerche sulla danza». Actualmente dirige el proyecto de experimentación de una metodología específica para el estudio de la danza a nivel no profesional, promovido a través de la antedicha revista «Chorégraphie».

Comité de redacción:

Margherita Abbruzzese es licenciada en Letras –Historia del Arte– y titular de esta disciplina en la *Accademia Nazionale di Danza* –siendo además vicedirectora durante 10 años, y encargándose de instituir el liceo experimental coreutico. Ha sido la redactora del sector moderno y contemporáneo de la *Enciclopedia Universale dell'Arte*, y ha colaborado con las casas editoriales Sansoni, Casini, Mondadori, así como con numerosas revistas. Encargada durante 15 años de las ediciones italianas de la redacción de algunas colecciones para Editions d'Art A.Skira, de Ginebra. Es vicepresidenta y miembro fundador de la *Istituzione Universitaria dei Concerti*).

Chorégraphie organiza un trazado doble en su estructura: de una parte encontramos artículos con carácter de continuidad a lo largo de los sucesivos números, y son aquellos que encabezan la lista del índice. Dicho grupo aborda temas puntuales como, terminología aplicada a la danza (a cargo de Flavia Pappacena); propedeutica o pedagogía en la enseñanza (por Elena Viti), o medicina aplicada a la danza: causas, tratamiento y prevención de patologías fisiológicas derivadas de la educación incorrecta (por Luana Poggini y Lucía Cesari). **Chorégraphie** se define aquí como revista de actualidad, reservando el principio de continuidad a los temas más específicos

Claudia Celi (Licenciada en Letras –Historia del Teatro y del Espectáculo– y docente de Historia de la Danza en *l'Accademia Nazionale di Danza*, 1991-95. Estudiosa e intérprete de danza histórica, ha formado parte del Grupo de Danza Renacentista de Roma. Colabora con varias compañías de danza antigua de Italia). Es también miembro del consejo de redacción de Cairón, revista que publica anualmente la Universidad de Alcalá de Henares.

Elena Grillo (Licenciada en Filosofía –Filosofía del lenguaje–, imparte clases de Historia y Filosofía en el *Liceo sperimentale coreutico dell'Accademia Nazionale di Danza*, en la que coordina la experimentación. Posee una larga experiencia editorial, siendo la redactora de la 'Enciclopedia Universale dell'Arte', y de la 'Enciclopedia Filosofica'. Crítico de danza en las publicaciones «L'Avanti» e «Il Dramma», y directora durante 2 años de la revista (per «La Danza Italiana», Elena Grillo è direttore responsabile e inè la responsabile legale della pubblicazione. Il direttore però è Josè Sespertes) «La Danza Italiana», ha publicado ensayos sobre el ballet de repertorio, y se ha encargado del aspecto de la danza en *Teatro a Reggio Emilia* para el teatro Romolo Valli de dicha ciudad. Ha enseñado Historia de la danza en el curso de formación profesional para bailarines del ASMED de Cagliari. Por último, ha dirigido el Centro de Documentación de Danza de Genzano de Roma, período durante el cual ha participado en 4 ediciones del *Festival di danza dell'Infiolata*).

Giannandrea Poesio (Historiador y periodista sobre danza. Licenciado en Letras –Historia del Espectáculo– en Florencia, consigue un PhD en Historia de la Danza en Inglaterra. Actualmente es docente (Historia de la Danza, Análisis de la Danza y Teoría e Historia de la Crítica de danza), en el *Department of Danca Studies del Roehampton Institute* de Londres. Su actividad didáctica incluye la enseñanza en el curso Ba.Phil. de la *Royal Academy of Dancing*. Desde 1990 colabora regularmente con la revista inglesa «Dancing Times» y en la italiana «Danza e Danza», así como en publicaciones académicas como «Dance Research» y «Dance Now»).

Luana Poggini es licenciada en Medicina y Cirugía –especializada en Ortopedia en medicina física y rehabilitación–, y diplomada por la Academia Nacional de Danza, donde es profesora de Anatomía y Fisiología del movimiento. Ha participado en Congresos nacionales e internacionales de Medicina de la danza, y publicado numerosos artículos en revistas especializadas. Es colaboradora del proyecto de la revista «Chorégraphie» sobre la experimentación de una metodología específica para el estudio de la danza a nivel no profesional).

y pragmáticos de la danza, como son sin duda la definición de su terminología, los métodos de enseñanza, y la medicina preventiva aplicada a este arte en concreto.

El otro grupo, los artículos independientes, ofrece esa panorámica interdisciplinar de que hace gala la revista, tanto por las distintas ramas de las que proceden los autores de los textos, como por los múltiples campos que directa o indirectamente quedan implicados con la danza. De tal modo que en **Chorégraphie** se hace realidad el hecho de que coreógrafos y bailarines, historiadores, músicos y literatos, críticos de arte, médicos o fisioterapeutas, tengan algo que aportar a la danza y a su historia.

Llamo la atención del lector sobre el particular interés que la revista ofrece en materia del s. XIX, y que la convierte en una de las pocas publicaciones periódicas que hoy en día muestran tal concentración de estudios al respecto.

La muy variada temática de los artículos recoge temas candentes de actualidad tanto en Italia como en el resto de Europa (política y danza, reformas educativas, reconocimiento de las titulaciones, etc.); así como recomendaciones pedagógicas para la mejora de la enseñanza; definición de los términos técnicos de este arte; reconstrucción histórica —de personajes destacados, de coreografías o de danzas concretas—, etc.

El apartado reservado a la **Información** resulta muy interesante por la variedad de noticias sobre muestras, congresos, cursos, encuentros, así como por la puesta al día sobre editoriales y revistas igualmente especializadas en la materia, o reseñas de libros especializados de reciente publicación.

A pesar de la consistente aportación histórica que presentan los números publicados hasta la fecha, **Chorégraphie** no ha abordado aún ciertos

Colaboración en redacción:

Nadia Scafidi (Licenciada en —letras— y diplomada en la Academia Nacional de Danza, donde periódicamente ha cubierto la plaza de docente en Teoría de la Danza. Desarrolla su estudio en el ámbito de la didáctica de la danza del S. XIX. Es profesora de Teoría y técnica de la danza en centros e institutos privados. Colabora en el ya mencionado proyecto de experimentación de «Chorégraphie»).

Carla Pappacena.

ámbitos temporales y cronológicos, lo que obviamente se debe a su juventud. No obstante creo que podemos confiar en que la predisposición abierta que señalé, dará mayor entrada a temas interesantes e imprescindibles, como puede ser el de las múltiples corrientes extraeuropeas, por poner un ejemplo, sin duda muy en relación con la proyección de esta revista. Con el antecedente de lo publicado, resulta previsible que se vayan cubriendo con el tiempo todos los temas de interés para los lectores. Y en este sentido, Flavia Pappacena nos adelanta en su carta –y cito textualmente–, todo un abrir de boca: *«...al inicio de este año se ofrecerá una tercera edición especial; un monográfico dedicado a la publicación de textos antiguos, o hasta ahora no publicados, acompañados de comentarios críticos y analíticos»*.

No quisiera pasar por alto y es preciso, remarcar la gran importancia que da esta revista a la libretística, ya que el relieve puesto sobre el estudio de los libretos es uno de los factores esenciales que convierten a **Chorégraphie** en una revista de interés común a diversas especialidades del arte, de las letras y de las ciencias, lo que le da ese rango de ‘interdisciplinar’.

En esencia **Chorégraphie** es, ante todo una revista de información concisa y general –lo que no quiere decir superficial–, que pretende abordar los distintos campos de los que la Danza se nutre. Sin pretensión de proporcionar discursos magistrales, opta por facilitar suficiente documentación para los estudiosos y amantes de la danza que deseen entrar más en materia. En definitiva, es una revista que alterna a propósito la actualidad con el estudio histórico, aunque sin duda se de relevancia a la reseña novedosa.

Espero que el intento de difusión internacional que esta revista pretende sea un rotundo éxito para los especialistas que han vertido positivamente su esfuerzo y su trabajo en ella. Así lo espero porque todos los que compartimos por afinidad el interés por la danza nos veremos sin duda igualmente beneficiados al poder manejar la información que **Chorégraphie** os ofrece.

Concluyo ofreciendo un listado de los artículos publicados en los seis primeros números, con lo que espero dar una idea más precisa del contenido de la revista:

Terminología y aspectos teóricos de la danza

- *Técnica della danza classica: dizionario terminologico* (por Flavia Pappacena; nº 1 p. 5 y ss./ nº 2 p. 5 y ss./ nº 3 p. 5 y ss./ nº 4 p. 5 y ss./ nº 5 p. 5 y ss.)
- *Técnica della danza classica: dizionario terminologico, Pirouette 1ª parte* (nº 6 p. 5 y ss.)
- *Stile in danza: una prospettiva coreologica* (por Valerie Preston-Dunlop; nº 2 p. 97)

Revisión histórica sobre la danza y materias afines

- *I balletti verdiani...un ballo smascherato* (por Knud Arne Jürgensen nº 1 p. 56 y ss.)
- *Il maestro Giovanni Lepri e la sua scuola fiorentina* (por Giannandrea Poesio; nº 1 p. 69 y ss.)
- *Il Galop, un "frenetico tumulto"* (por Gloria Giordano; nº 1 p. 85 y ss.)
- *Alla ricerca dell'anello mancante: "Flik e Flok" e l'Unità d'Itali* (por Claudia Celi y Andrea Toschi; nº 2 p. 59 y ss.)
- *«Sulle traccie dell'immortale Astigiano»: influenze alfieriane nei libretti di danza della prima metà dell'Ottocento* (por Rita Zamboni nº 2 p. 73 y ss.)
- *La Polonaise* (por Gloria Giordano; nº 2 p. 85 y ss.)
- *La danza nelle istituzioni scolastiche governative nell'Italia dell'Ottocento* (por Nadia Scafidi; nº 3 p. 75 y ss.)
- *La danza nelle istituzioni scolastiche governative nell'Italia dell'Ottocento. Il Maestro* (nº 4 p. 63 y ss.)
- *Alla ri-scoperta di Giovanni Galzerani, 1ª parte- L'interprete* (por Rita Zamboni; nº 5 p. 35 y ss.)
- *Alla ri-scoperta di Giovanni Galzerani, 2ª parte- Il coreografo* (nº 5 p. 67 y ss.)
- *La Danse di Carpeaux* (por Raffaella Corti; nº 6 p. 48 y ss.)

Medicina y práctica educativa

- *Propedeutica della danza: problemi e programmi* (por Elena Viti; n° 1 p. 41 y ss.)
- *Propedeutica della danza: la prima classe* (n° 2 p. 31 y ss.)
- *Propedeutica della danza: la seconda classe* (n° 3 p. 49 y ss.)
- *Propedeutica della danza: la seconda classe (2ª parte)* (n° 4 p. 31 y ss.)
- *Propedeutica della danza: la terza classe (1ª parte)* (n° 5 p. 19 y ss.)
- *Propedeutica della danza: la terza classe (2ª parte)* (n° 6 p. 29 y ss.)
- *Quaderni di Medicina della danza: riflessioni teorico-pratiche sulle cause, il trattamento e la prevenzione delle più importanti patologie dei danzatori* (por Luana Poggini; n° 1 p. 44 y ss./ n° 2 p. 41 y ss./ n° 3 p. 57 y ss./)
- *Quaderni di Medicina della danza: riflessioni teorico-pratiche sulle cause, il trattamento e la prevenzione delle più importanti patologie dei danzatori, L'alluce valgo* (n° 5 p. 26 y ss.)
- *L'insegnamento della danza e la scuola elementare* (por Margherita Abbruzzese; n° 1 p. 95 y ss.)
- *Fisiotecnica: una disciplina di supporto allo studio della danza* (por Grazia Grosso y Stefania Losasso; n° 2 p. 19 y ss./ n° 3 p. 25 y ss./ n° 4 p. 13 y ss.)
- *Mobilità e forza muscolare del tronco: proposta di una metodica di valutazione per gli insegnanti di danza* (por Lucia Cesari y Luana Poggini; n° 4 p. 41 y ss.)
- *Metodica di valutazione della mobilità e della forza muscolare del tronco per gli insegnanti di danza: risultati dopo due anni di sperimentazione* (por Lucia Cesari y Luana Poggini; n° 6 p. 37 y ss.)

Ensayos y temas de actualidad

- *Dance composition: una visione personale* (por Doris Rudko; n° 1 p. 45 y ss.)

- *Segno musicale e segno gestuale (differenze di peso specifico e interferenze reciproche nel processo ermeneutico)* (por Gianfranco Zaccaro; n° 1 p. 76 y ss.)
- *La danza libera en Italia negli anni venti* (por Elena Grillo; n° 1 p. 98 y ss.)
- *La danza come disciplina accademica in Inghilterra* (por Giannandrea Poesio; n° 1 p. 106 y ss.)
- *Un nuovo corso di diploma presso la scuola del London Contemporary Dance Theatre* (por Richard Ralph; n° 1 p. 113 y ss.)
- *La danza nel sistema universitario inglese* (por Giannandrea Poesio; n° 2 p. 51 y ss.)
- *Madge Atkinson e il Natural Movement* (por Phrosso Pfister; n° 3 p. 67 y ss.)
- *Musica-danza: gli incontri destabilizzanti* (por Gianfranco Zaccaro; n° 3 p. 91 y ss.)
- *In difesa della danza di carattere* (por Irina Gensler; n° 4 p. 55 y ss.)
- *Ballo senza pregiudizio. Le feste da ballo nei romanzi di Jane Austen* (por Elena Grillo; n° 4 p. 83 y ss.)
- *Come Petruska uccise Pulcinella ovvero nascita e morte di una maschera italiana in terra di Russia* (por Fabio Ciofi Degli Atti; n° 4 p. 91 y ss.)
- *Lettera al coreografo per Phaidra-Heliogabalus* (por Sylvano Bussoffi; n° 4 p. 100 y ss.)
- *L'Excelsior in pellicola: dal cinema alla danza, dalla danza al cinema* (por Maria Amata Calò; n° 5 p. 46 y ss.)
- *L'Italietta del Ballo Excelsior* (por Elena Grillo; n° 5 p. 79 y ss.)
- *L'insegnamento della Dance Composition: Louis Horst e Doris Humphrey* (por Dorothy Madden; n° 5 p. 83 y ss.)
- *Sulla critica* (por Walter Sorell; n° 5 p. 93 y ss.)
- *Walter Sorell: critico o storico?* (por Giannandrea Poesio; n° 5 p. 93 y ss.)

CHORÉGRAPHIE

- *Il Gruppo Altro, uno sguardo retrospettivo tra linguaggi, forme e gesti nei primi spettacoli* (por Gianni Trozzi; n° 6 p. 91)
- *Hanno ritrovato Giselle* (por Gianfranco Zàccaro; n° 6 p. 103 y ss.).

Abstract

In this article, Cristina Bedera offers an analysis of the Dance review *Choreographie*; her main basis points of analysis deal with *Choreographie*'s interests, contents and distribution.

L'IMAGINAIRE DE LA DANSE DANS LE THÉÂTRE ITALIEN À L'ÉPOQUE UMBERTO I

CONCETTA LO IACONO
Teacher of Dance History

Avant d'en venir au thème de mon article, je désire rappeler combien les études sur la danse de théâtre en Italie doivent, dans leurs meilleures réalisations d'histoire de la culture et du spectacle, à Fedele d'Amico, dont la figure d'exégète et de Maître - indiscutable au niveau international dans le domaine musical - vient d'être pleinement reconnue grâce à la publication de ses écrits¹.

* * *

Le style 'Umbertino' caractérise la période 1878-1900, qui va de l'accession au trône de Umberto I à l'année où il est assassiné, une période qui voit s'affirmer les 'balli grandi' de Manzotti et s'épuiser les thèmes 'nobles' du romantisme. Les protagonistes de cette ère, de La Cucchi à La Viale, de La Zucchi à La Bessone, sont des personnages de rupture qui dansent des chorégraphies romantiques sans être vraiment romantiques, et

¹ Pour Fedele d'Amico (1912-1990), qui s'est longtemps dédié avec une rigueur scientifique aussi rare que sa sensibilité d'artiste à l'étude de l'histoire de la danse, il suffit de renvoyer à la section 'Musica e Danza' de l'*Enciclopedia dello Spettacolo* qu'il dirigea depuis la fondation jusqu'au IV^{ème} volume. Entre autres, on a publié plus récemment son essai «L'idea del balletto classico» (FEDELE D'AMICO, *Un ragazzino all'Augusteo. Scritti musicali*, a cura di Franco Serpa, Einaudi, Torino 1991).

Je désire aussi remercier Giovanni Di Peio, Gian Piero Maragoni, Rossana Platone et Patrizia Veroli.

dont les innovations sont marginales, si comparées aux apports des artistes d'autres Pays de l'entre-deux siècles. C'est à ce moment-là que l'équilibre caractérisant le ballet romantique entre 1830 et 1850 vient de s'écrouler, et l'on assiste à plusieurs tentatives de transformation. Dans une Italie vivant encore les difficultés d'une Unité à peine atteinte, on s'efforce à résoudre les problèmes économiques surgis après 1860 en même temps que les contradictions politiques des années '80 et les graves crises qui se succèdent depuis 1887 jusqu'à 1896 faisant augmenter l'émigration vers les Etats Unis. La frénésie de progrès, les mythes et l'euphorie de la Belle Epoque animent le Pays, qui à partir de 1895, va même se lancer dans l'aventure coloniale, tandis que les classes sociales, mêlées plus facilement l'une à l'autre, découvrent des distractions et des amusements de masse, du football au cyclisme, du café chantant (le *caf'conc'*) au 'cinématographe Lumière'. «L'Italia barbara contemporanea - c'est le titre d'un livre de 1898 de Alfredo Niceforo - est bien une seule politiquement, mais sociologiquement elle n'est qu'une large mosaïque»: et pourtant la voilà qui entame, en retard par rapport à d'autres Etats, un processus d'industrialisation. Le Pays est encore agricole et divisé. Curzio Malaparte écrit:

Quand Massimo d'Azeglio dit que "Une fois faite l'Italie, il faut faire les italiens", il dit une idiotie car c'est l'Etat Italien lui-même qu'il fallait faire, c'est-à-dire le seul instrument capable de rééduquer un peuple avili et corrompu par des siècles d'esclavage et de mauvaise administration [...] Du Risorgimento, un Etat pseudo-libéral surgit [...] un Etat essentiellement féodal, [...] apte plus à perpétuer la mauvaise administration qu'à promouvoir et défendre la liberté [...]

La classe moyenne des employés est en train en même temps d'assumer un rôle de premier plan et de changer les bases matérielles et les habitudes de sa vie; plus lentement elle modifie son idéologie et ses attitudes psychologiques. Les impératifs de la mode et de la morale règlent la vie sans élan de couples bourgeois figés dans leur dignité, et tombent sur les classes inférieures avec leur poids fatal et inéluctable.

Du côté littéraire et artistique l'Italie, différemment que dans le passé, paraît ingénue et provinciale, si comparée à la France, l'Angleterre, l'Allemagne et la Russie, mais il lui reste le prestige du mélodrame. Environ un millier de théâtres favorisent la diffusion et la commercialisation de genres national-populaires capables de résoudre emotivement les conflits sociaux et régionaux entre Nord et Sud. Sur la scène d'un théâtre lyrique capable de séduire des publics hétérogènes grâce au pathos et à la sensibilité du chant, un ballet pléthorique dans ses formules théâtrales et anémique du point de vue idéal, fait face aux risques dérivant de l'autorité de l'expression corporelle dans un milieu catholique et repressif, ou laïque et bien pensant, où le corps est évité et caché même dans l'intimité conjugale, quand il n'est pas martyrisé et renfermé dans des pensionnats et des couvents. Ce refus comporte l'exaltation ou la stigmatisation des professionnelles de la danse, qui sont prises (parfois avec raison) pour des filles de joie. Dans les ballets - se font-ils champions d'enthousiasmes civils et cosmopolites ou bien d'une permissivité sexuelle importée de la France -, la projection des sentiments à l'égard de la femme se réfléchit dans l'imaginaire collectif. Des chorégraphies créées par des hommes pour un public d'hommes proposent les archétypes du XIX siècle, la madone, la muse et la séductrice: des silhouettes fragiles ou perverses auxquelles les femmes s'efforcent de correspondre. La femme comme pensée ou erreur de l'homme est sublimée comme victime ou contemplée comme un succédané de cette dimension aphrodisiaque à laquelle aspire la culture fin de siècle. Ces deux visages coexistent souvent, tous les deux éclairés par la flamme de l'amour: «[...] elle inspire un amour divin, lit-on dans *La Femme*², et elle est toujours sublime, soit-elle une actrice, soit-elle une soeur de charité».

La situation tout à fait singulière où se trouve l'Eglise en Italie détermine de forts préjugés à un moment où l'on voit naître le féminisme aussi bien que les premières revendications dans le monde du travail. Tandis

² ALICE HURTREL, *La Femme. Sa condition sociale depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Georges Hurstel, Paris 1887, p. 144.

que dans les Pays protestants on refuse d'exalter la virginité, en Italie, au contraire, le dogme de l'Immaculate Conception proclamé par Pie IX en 1854, comporte l'institution dans toute la péninsule de groupes de 'Figlie di Maria', dans l'effort de canaliser les désirs des filles et d'offrir le couvent comme une alternative à la maison paternelle ou au mariage. L'autonomie de la femme est en soi coupable (songez aux tournées des danseuses n'appartenant plus à de familles liées depuis des générations au théâtre): selon les règles d'un moralisme d'apparence, une maîtresse honore l'homme, tandis qu'un amant déshonore une femme, surtout parce qu'elle peut devenir enceinte. L'impossibilité d'une conciliation entre la maternité et la sexualité - faire du sexe pour procréer ou bien pour pécher, c'est l'une des interrogations de l'époque - comporte que l'on ne sait rien de la maternité des danseuses, laquelle est vécue au dehors du mariage (et dans le besoin de se procurer un protecteur) ou bien cachée (depuis le temps de La Tagliani) derrière d'improbables accidents 'au genou'.

Enfin: il n'y a que "la maternité de la Vierge qui puisse effacer les tâches d'Eve"³. Et ce n'est pas par hasard que Eva Cordi est le nom donné à l'un des personnages d'un roman français, *Miss America*, inspiré de Virginia Zucchi (remarquez ce nom 'virginal' si répandu à cette époque), qui est invitée au Théâtre Eden de Paris en 1883. Son auteur, Félicien Champsaur, chanta les parfums Guerlain, mais ne sut percevoir ni approfondir d'autres réalités. Miss America est la douce Margaret Everson promise au Comte de Véran, dont l'ex-maîtresse est la danseuse Cordi. Jalouse de sa rivale, Miss Everson va au théâtre, et c'est là que 'la 'vierge' et la 'femme' s'opposent.

Quella ballerina impudica, sotto il dardeggiare dei cannocchiali che tenevano dietro ai suoi sgambetti...a quelle forme sfacciatamente offerte alla tentazione di tanti uomini; quella ballerina che si mostrava al

³ C'est au fondamental volume de GEORGES DUBY et MICHELLE PERROT, *Storia delle donne, L'Ottocento*, a cura di Geneviève Fraisse e M.Perrot, Laterza, Bari 1991, p.que je dois cette citation parmi plusieurs, aussi bien que tout l'indispensable soutien historique.

pubblico in una quasi completa nudità, s'era poi abbandonata in modo più assoluto a colui che occupava un po' del suo pensiero⁴.

Mais le Comte veut épouser Margaret et dans le roman on ne lira plus un mot sur Eva la tentatrice.

Dans le feuilleton *Il bacio d'una morta* de Carolina Invernizio, l'infâme javanèse Nara, un 'serpent' dansant entre bambous et kébabs, arrive de Paris à Florence. A l'Opéra avant, et au Théâtre La Pergola ensuite, elle ensorçèle le comte Rambaldi qui, pour elle, va essayer de tuer sa femme, l'angélique Clara. Celle-ci sera reveillée in articulo mortis par un baiser de son frère et assistera en Cour d'Assises, enveloppée dans un voile noir, au procès contre son mari. Et voilà s'avancer Nora, la danseuse:

Il suo colorito bruno, era alquanto animato: le labbra sensuali, di un rosso vivissimo, spiccavano sullo smalto dei denti bianchi, umidi, come quelli di un fanciullo: la bruna lanugine, che gettava una specie d'ombra agli angoli della bocca, dimostrava il carattere focoso, appassionato di quella donna [...]⁵.

(Il y a en effet le dicton 'donna barbata sempre piaciuta'...)⁶.

La dame en noir révèle son identité: c'est elle, la 'morte vivante', qui pardonne son mari, victime de cette harpie. Le drame d'une noble famille, bouleversée par les divinités bourgeoises - le sexe et l'argent - s'achève par la

⁴ Littéralement: Cette danseuse impudique, sous les regards des lunettes qui suivaient ses pirouettes...ces formes effrontément offertes à la tentation d'un si grand nombre d'hommes; cette danseuse qui se montrait au public dans une nudité presque totale, s'était ensuite abandonnée complètement à celui qui occupait un peu de son esprit. La citation italienne vient de la traduction anonyme du roman de Félicien Champsaur (1854-1934), *Miss America*, Paris 1885: FEDERICO (sic) CHAMPSAUR, *Miss America*, Sonzogno, Milano 1928, p. 84.

⁵ Littéralement: Son coloris brun était plutôt animé: les lèvres sensuelles, d'un rouge très vif, se remarquaient sur l'émail des dents blanches, humides, comme celles d'un enfant: le duvet brun, jetant un sorte d'ombre aux angles de la bouche, révélait le caractère fougueux, passionné de cette femme (CAROLINA INVERNIZIO [1851-1916], *Il bacio d'una morta. Romanzo storico sociale*, I ed.1886, Mursia, Milano 1990, p. 277).

⁶ Littéralement, et sans rime: femme barbue, toujours agréable.

folie de Nara, la pars instinctive qu'il faut réprimer. L'ordre est rétabli. La loi (parce que 'le mariage est une loi, l'amour un instinct') est imposée par ce auteur féminin de mille romans 'noirs' pour dames, pour assurer aux femmes mères et fiancées, que les sentiments morbides des hommes seront punis.

'Un baiser au mort': voilà comment on pourrait soustitrer au contraire le roman *La ballerina*: orpheline et seule, la pâle Carmela affronte le destin déshonorant de danseuse de troisième rang; timide et perdante avec les hommes, elle veille le comte défunt qui s'était moqué d'elle, et lui confie son amour. On doit cette histoire à Matilde Serao⁷ qui - différemment de Invernizio restée renfermée dans la tour d'ivoire de sa famille -, et avec beaucoup plus de dignité littéraire et culturelle, ne s'isola pas de la société mais s'y engagea comme journaliste, tout en partageant avec sa collègue un certain goût pour catastrophes, hyperboles et hystérismes. À côté des héroïnes des deux écrivains, il y a des hommes faibles qui (en reprenant la définition donnée par le musicologue Lorenzo Bianconi aux modestes héros des opéras de Puccini) incarnent l'un des caractères de l'époque Umberto I. «[...]le victimisme, la prédisposition à une faillite existentielle qui (différemment de Verdi) est aussi morale»⁸.

Dans un livre dédié à la 'Milice de la Malice', Nino Bazzetta de Vemenia, un gentilhomme habitué des ballets (et des harems, à en juger de son pamphlet *Harem d'Orient e favorite d'Italia*) raconte la vie intime du ballet milanais qui se déroule de l'avant-scène à l'alcôve, de l'humble demeure des divas de l'air au seuil du palais royal. Il en vérifie la classe de provenance.

Un grande contingente al corpo di ballo era dato dalle ragazze di via dei Ratti [...]. Ma un tempo la contrà di Ratt era tutta piena di levatrici che tenevano pensione a giovani donne che volevano partorire in tre mesi!⁹

⁷ MATILDE SERAO [1856-1927], *La ballerina*, Giannotta, Catania 1899, deux tomes.

⁸ LORENZO BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*. Il Mulino, Bologna 1993, p. 89.

⁹ Littéralement: «Un grand contingent pour le corps de ballet était fourni par les jeunes filles de via dei Ratti[...]. Mais autrefois le quartier de Ratt (abréviation due au dialecte milanais) était plein

Le gentilhomme connaît aussi toutes les écoles privées - des véritables gymnases de perdition -, parmi lesquelles se trouve celle «[...]de Poletti in Pasquirolo, animée par les nombreuses hétaires cinquelirofile d'autrefois[...]»¹⁰. Et bien-sûr connaît-il l'école du Teatro alla Scala, dont les maîtres furent autrefois dénoncés car ils cédaient leurs élèves au plus offrant.

Ce sont des situations bien fréquentes dans la littérature du passé, depuis *La ballerina onorata* de Pietro Chiari (1754) aux moins honorées élèves de *La scuola di ballo* de Carlo Goldoni, tandis que *La ballerina amante* est mise en musique par Domenico Cimarosa. Le poète Giacomo Leopardi assurait son frère que

[...] una donna né col canto né con altro qualunque mezzo può tanto innamorare un uomo quanto col ballo: il quale pare che comunichi alle sue forme un non so che di divino, ed al suo corpo una forza, una facoltà più che umana¹¹.

Selon Marco Praga, l'honnête critique et dramaturge de la fin du XIX^{ème} siècle qui était un habitué du Teatro alla Scala, les mères présentées par les danseuses ne sont pas toujours les réelles.

[La madre della ballerina, o della mima, o della cocotte, è un tipo] volgare. Nove volte su dieci non è neanche una mamma vera, e non è che una mezzana mascherata: salva le apparenze, e conclude [l'affaire]¹².

d' accoucheuses qui prenaient en pension des jeunes filles voulant accoucher en trois mois!» (NINO BAZZETTA DE VEMENIA, *Danzatrici ed etere d'Italia. Memorie di palco e d'alcova*, Edizione dell'Autore, Como 1925, p. 40).

¹⁰ Ibidem, p. 68. *Cinquelirofile*: se contentant de cinq liras. Il faut considérer que en 1899 les chaussures de bal coûtaient 4 liras le paire (Voir: SERAO, *La ballerina*, p. 102).

¹¹ Littéralement: Ni par le chant, ni par un autre moyen quelconque, la femme peut-elle faire tomber amoureux un homme aussi fatalement que par le bal: celui-ci semble communiquer à ses formes un je ne sais pas quoi de divin, et à son corps une force, une faculté plus que humaine (GIACOMO LEOPARDI, «Lettera a Carlo Leopardi, Roma 5 febbraio 1823», in *Tutte le Opere*, vol.I, Sansoni, Firenze 1976, p. 1148).

¹² Littéralement: La mère de la danseuse, ou de la mime, ou de la cocotte, est un type vulgaire. Neuf fois sur dix elle n'est pas même la mère réelle, elle n'est qu'une entremetteuse sous un faux

(Il faut dire aussi que, en consultant des années entières de revues de l'époque, j'ai trouvé l'indication que, à cause du nombre excessif de 'mères' dans les coulisses, on afficha dans un théâtre un avis qui en limitait le nombre à deux exemplaire maximum, pro capite !)

L'on a vu bien que dans l'Italie des dernières décennies du siècle la danse vit en marge de la culture noble et dynamise le théâtre léger naissant: on en trouve les références dans les roman-feuilletons, humoristiques sans le vouloir. Pour commenter les spectacles chorégraphiques - des telenovelas en tutu - il n'y a pas un Gautier ou un Mallarmé, un Pouchkine ou un Gogol, qui en France et en Russie avaient offert des suggestions fécondes pour la fondation d'une histoire de la danse faisant partie de l'histoire de la civilisation. Chez nous, des hommes de lettres 'mineurs' sont au moins capables d'évoquer dans la perspective du temps le parfum ou le traintrain d'une vie routinière avec acharnement et richesse de détails. Les vicissitudes du ballet nous sont révélées par des romans héritant les thèmes de la 'scapigliatura', du vérisme sentimental ou du naturalisme français (un thème 'scapigliato', par exemple, est celui de la femme qui, loin de délivrer du péché, conduit à la dissolution, dans le sens de consommation et de mort). Parmi ces oeuvres, je veux mentionner les esquisses et les portraits d'après-nature du danseur, chorégraphe et maître de ballet Nicola Guerra: dans son conte «Qui pro quo»¹³, un docteur se présente à une danseuse dans sa loge la croyant un objet de conquête, et elle lui démontre qu'il s'est trompé. Et encore le roman *Il corpo di ballo*, du député au nouveau Parlement Gustavo Chiesi¹⁴, où l'on narre les vicissitudes de jeunes filles ballottées entre agents et imprésarios déclarant de connaître les danseuses 'intus et in cute'.

nom: elle sauve les apparences, et conclut l'affaire (MARCO PRAGA, *Storie di palcoscenico*, Galli, Milano 1895, pp. 28-29).

¹³ Contenu dans la récolte: NICOLA GUERRA, *Tersicoreide. Schizzi e Racconti Teatrali (dal vero)*, Baldini e Castoldi & Co, Milano 1899.

¹⁴ *Il corpo di ballo. Scene della vita di teatro*, S.E.P., Milano, s.d. [1903]. C'est de ce feuilleton que j'ai tiré des épisodes bizarres pour la description des aventures d'un ballet 'pauvre' (CONCETTA LO IACONO, «Minima choreutica. Fasti e dissesti del ballo italiano sul declino dell'Ottocento», in *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d'Amico*, a cura di Agostino Ziino, Olschki, Firenze 1991, pp. 391-421).

Inspiré à la 'petite sagesse' de la Belle Époque, le drame de Marco Praga *L'Ondina* se situe dans le tout-Milan de 1890. La danseuse Maria a quitté la scène pour se marier, mais son mari Carlo, après avoir défié l'opinion courante, la suspecte maintenant capable de le trahir. Luciano, un ancien admirateur de Maria, accuse l'ami Carlo d'être encore lié aux préjugés contre lesquels il s'était révolté.

A parer mio, può essere onorevolissima anche l'esistenza di una ballerina, ed anche se si lascia...offrir dei brillanti. [...] tua moglie - la conosco - per indole e per istinti è ben al di sopra di qualunque sospetto. Se nacque figlia di portinaj, i quali invece che una maestra o una telegrafista, ne fecero una ballerina, la colpa non è sua¹⁵.

Carlo tombe gravement malade, et Luciano fait comprendre à Maria que, à la mort de son mari, il prendra sa place. En montrant la dignité de la femme sans condamner ouvertement les hypocrisies du monde, Praga rompt des lances pour la réévaluation des Ondines.

Mais le mariage est fait pour les femmes honnêtes, le libre amour pour les deshonnêtes et les danseuses. L'épouse est Pandora, la vierge à former; tandis que celle qui forme ou initie l'homme aux arts de Vénus dans les maisons closes - hypocritement ouvertes en 1860 par un État entremetteur - c'est la maîtresse. Les théâtres sont des terrains de chasse et pour les jeunes filles pauvres représentent l'opportunité d'y rencontrer un riche protecteur est la raison principale pour embrasser la carrière de danseuse.

Dans la comédie *Miseria e Nobiltà* (1887) de Eduardo Scarpetta, un grand nombre de soupirants assiège Gemma, l'honnête fille du cuisinier Gaetano Semmolone et première danseuse du Théâtre San Carlo de Naples. L'un d'entre eux, un ancien admirateur qui se fait appeler Bébé, lui offre

¹⁵ Littéralement: A mon avis, même la vie d'une danseuse peut être digne de respect, et même si elle se laisse offrir des diamants. (...) Ta femme, je la connais, elle est au-dessus de tout soupçon soit par caractère soit par instincts. Si elle est née dans une famille de concierges, qui, plutôt qu'une enseignante ou une télégraphiste, en ont fait une danseuse, ce n'est pas sa faute (MARCO PRAGA, *L'Ondina*, Treves, Milano 1920, pp. 54-55).

des bijoux sans en obtenir rien en échange. Gemma est amoureuse du petit marquis qui n'est en réalité que le fils de Bébé: celui-ci, finalement, pour sauver la face, dira d'avoir voulu mettre à l'épreuve l'honnêteté de sa future belle-fille. Ainsi un dramaturge réhabilite-t-il une fille de Terpsichore. Au contraire, dans le feuilleton *La ballerina del Teatro Regio* (1894), qui se déroule dans le hautain Turin, Invernizio force la protagoniste à un sacrifice digne de la 'traviata' Violetta, celui de refuser les noces pour ne pas compromettre son futur mari. J'ajoute que, par une curieuse coïncidence, dans la version cinématographique de la comédie de Scarpetta avec Totò, le rôle de la danseuse est joué convenablement par une Sophia Loren bien en chair, la même qui avait déjà été la sciantosa de caf'conc' dans *Carosello napoletano*¹⁶: il nous semble vraiment d'assister, dans ces deux films, à l'itinéraire du bal vers la fin du XIX siècle.

Les stéréotypes de la littérature populaire se répandent dans les journaux et les revues qui abondent en commérages, calomnies et drôleries sur des gentilshommes respectables qui après le théâtre font visite 'incognito' aux danseuses provoquant les soupçons de leur femmes. Le lexique témoigne que la danseuse est synonyme de légèreté, de calcul et souvent de stupidité. Dans la revue «La Farfalla» un journaliste plutôt connu, Carlo Giarelli, publie en 1880 une poésie non sans prétentions: *Ad una ballerina*.

[...]

Ridi, povera vittima,
ridi e non sai, che il pubblico satolla
in te la sua lascivia.

[...]

Hai deserto il tuo letto verginale
il telaio, le forbici,
hai deserto le patrie

¹⁶ *Carosello napoletano*, mise en scène de E.Giannini, 1953; *Miseria e Nobiltà*, mise en scène de Mario Mattoli, 1954.

sagre, hai deserto, ingrata de' tuoi morti
le pie zolle funeree.
[...]
Eri povera, onesta. Oggi t'assale
la febbre della gloria.
[...]
Ma quando, vecchia, non avrai più amanti
né monili alle braccia,
t'accoglierà l'Ospizio
e senza pianto in un estranio letto
morrai di tubercole [...] ¹⁷.

Dans un conte nostalgique qui se situe à Turin parmi des figurines fanées, bibelots et les «buone cose di pessimo gusto»¹⁸ de son enfance idéale, Guido Gozzano nous raconte la mort d'une coryphée, qui, selon le cliché, était due à une tuberculose ou bien avait lieu à l'hospice. La protagoniste, Palmira Zucchi - dont le nom synthétise de sa façon Zucchi et Cucchi - confie ses souvenirs à sa bonne Ortensia. Après les succès de Vienne et Saint-Pétersbourg où elle fut comblée de cadeaux, Palmira a enseigné à Milan, épousé un baron et maintenant meurt dans la misère. Comme d'habitude Gozzano, par le moyen des désillusions d'une 'étoile' déchue ou d'objet-symboles, fait allusion aux grands idéaux du XIXème siècle (Science, Religion, et Humanité) qui au début du XXème apparaissent désormais dépourvus de sens.

L'annonce de cette finis Europae dont on parle aujourd'hui se fit donc entendre à la fin du siècle dernier dans une Italie diminuée qui fut définie avec mépris (mais fut ensuite rappelée ensuite avec nostalgie) 'Italietta'

¹⁷ Littéralement: Tu ris, pauvre victime, tu ris et ne sais pas que le public assouvit en toi sa lascivité./.../Tu as déserté ton lit virginal, le métier, les ciseaux, tu as déserté les fêtes de tes encêtres, tu as déserté, ingrata, les vénérables terres de sépulture/... / Tu étais pauvre, honnête. Maintenant tu es prise par la fièvre de gloire /... / Mais au moment où, vieille, tu n'auras plus ni d'aimants ni de bracelets, l'hospice t'accueillera et sans larmes tu mourras dans un lit étranger de tuberculose

¹⁸ Cette expression de Gozzano qui a fini par caractériser l'un des aspects de sa poésie signifie littéralement: de bonnes choses de très mauvais goût.

(petite Italie), voulant dénoncer l'existence d'un maximum de bureaucratie par rapport à un minimum d'élan idéal. Dans ce contexte la danse, sans soutiens parmi les arts 'majeurs', est descendue de rang pour se mêler à un quotidien au souffle court, en rencontrant ainsi le goût du public umbertino, qui va se reconnaître dans les 'batailles de jambes' du café chantant.

Abstract

Desde una óptica totalmente pluridisciplinar, con profundos ribetes sociológicos, la autora estudia el papel de la danza en el teatro italiano durante el denominado período «umbertino», que va desde 1878 a 1900; poniendo al descubierto una serie de actitudes y situaciones que caracterizan toda una época tan peculiar como importante para el posterior desarrollo de la cultura italiana.

From a multidisciplinary perspective, with deep sociological references, the author studies the role of dance in the Italian theatre of the Umbertino period, from 1878 to 1900; Dr. Lo Iacono focuses her article on certain attitudes and events very characteristic of that period, and quite relevant for the ulterior development and process of Italian culture.

ESTUDIO Y ANÁLISIS DE *EL BOLERO*, UNA APLICACIÓN MULTIMEDIA

A. CASILLAS*, D. MEZIAT*, J. LÓPEZ*, M. CARBAJO*, J. ALMERÍA*,
J. ALPUENTE**, E. CASERO***

* Departamento de Automática.

** Departamento de Teoría de la Señal.

*** Aula de Danza.

Resumen: el objetivo de este artículo es presentar una herramienta multimedia sencilla de manejar que ha sido creada para estudiantes y profesionales de la danza que deseen adquirir conocimientos acerca del baile de origen español, denominado *El Bolero*. El programa ofrece al usuario la posibilidad de hacer un recorrido a través de la historia de *El Bolero* y de analizar las características técnicas de este baile, gracias a la especial integración de vídeo, música y notación *laban*.

1. *Introducción*

En este artículo presentamos un programa que puede ser incluido dentro del área informática denominada multimedia educativa. Los resultados obtenidos son fruto de la colaboración surgida entre el Aula de Danza y el Departamento de Automática de la Universidad de Alcalá.

En el campo de la educación es muy necesaria la coordinación entre el informático que desarrolla la herramienta multimedia y el usuario final que en nuestro caso es el profesional de la danza. De no ser así, faltaría la unión entre técnica y creatividad, y daría lugar a un producto final técnicamente aceptable, pero del todo inadecuado para cumplir el objetivo que se pretende.

El objetivo que persigue la creación de esta aplicación multimedia es utilizar los avances de la informática para ayudar a los estudiantes y profesionales de la danza a profundizar en sus conocimientos. El programa, comparado con el procedimiento de estudio tradicional, ofrece al alumno una serie de ventajas entre las que consideramos las siguientes:

- La integración de varias fuentes de información en la aplicación. Desde una visión histórica del baile hasta una interpretación del mismo, lo que proporciona una mayor comodidad al usuario a la hora de estudiar el baile.
- La incorporación de vídeo y audio que la multimedia ofrece, con unas posibilidades de interacción superiores a las de un vídeo doméstico.
- La posibilidad de estudiar en detalle por un lado los movimientos y su representación en notación *laban*¹, y por otro, la representación de la partitura de la melodía.

En la elección de *El Bolero* como base temática de la aplicación se ha considerado el hecho de que es un baile muy representativo de una determinada época de la danza en España, del cual existe suficiente constancia documental que ha permitido mantener los movimientos originarios. Además, como se trataba de una primera aplicación, se debía realizar el estudio de un baile suficientemente interesante para los profesionales de la danza y no excesivamente complicado para su tratamiento informático.

2. Descripción de la aplicación informática

La aplicación está diseñada para que la utilicen usuarios que no necesitan amplios conocimientos informáticos, por ello el entorno que se ofrece al usuario es ameno, sencillo e intuitivo.

¹ Representación gráfica de los movimientos del bailarín.

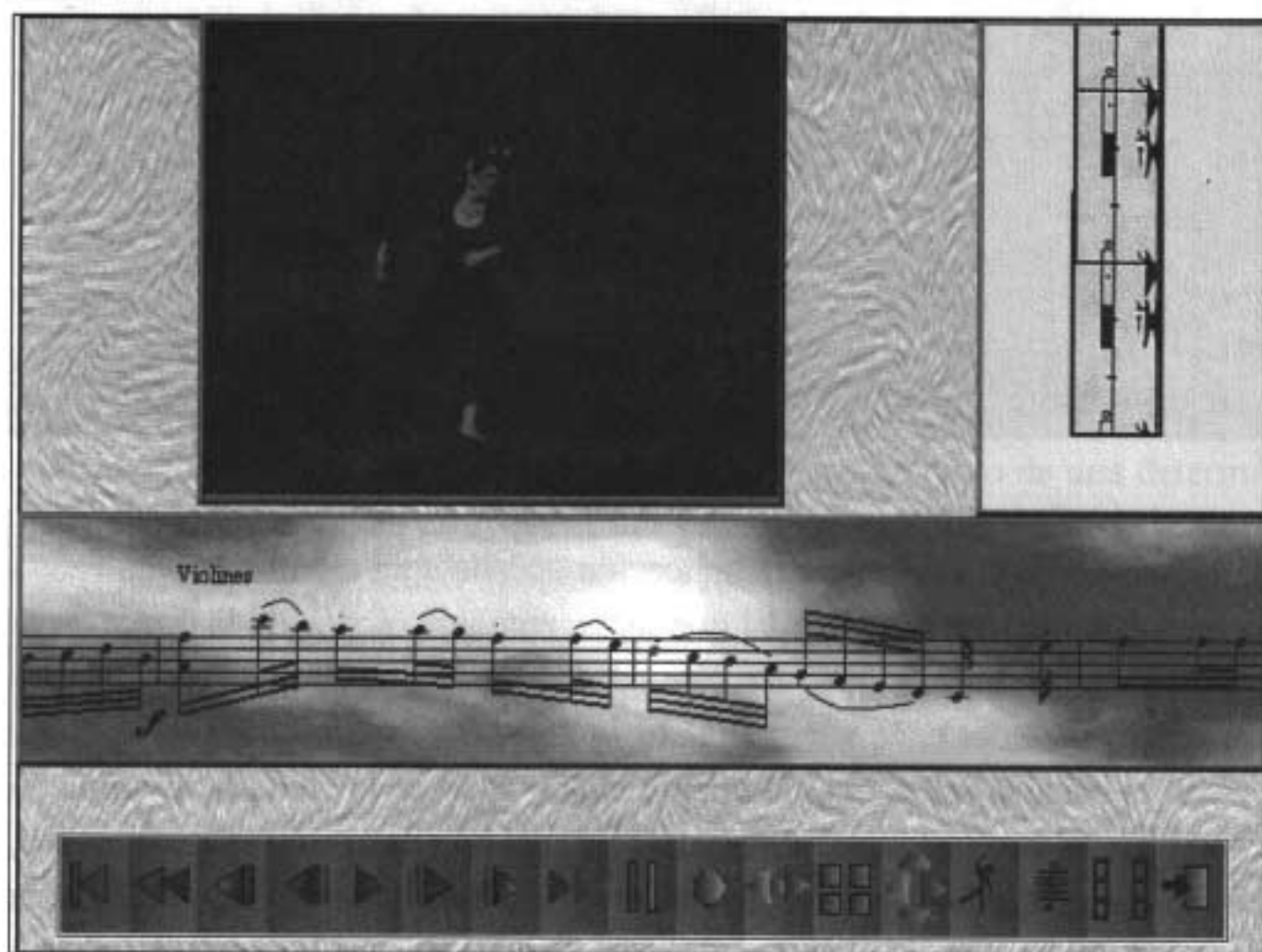


Imagen de la pantalla inicial de la aplicación.

Cuando el usuario inicia la aplicación accede a un menú sobre un fondo con una imagen del siglo XVIII que representa una escena de la época en la que se *interpreta El Bolero*. En este punto el usuario puede seleccionar entre ver el *vídeo* del baile y leer la *historia* de *El Bolero*.

Si el usuario selecciona la opción *vídeo*, aparece la pantalla dividida en cuatro zonas con funciones diferentes. En una de ellas se visualiza el *vídeo*, en otra un pentagrama con las notas musicales de la melodía, en la tercera la notación *laban* y en la cuarta el usuario dispone de una botonera igual que la de un *vídeo* casero. La notación *laban*, la música y el *vídeo* están sincronizadas, es decir, cada movimiento de la bailarina del *vídeo* se representa en notación *laban* y sigue el ritmo de la música. La visualización de cada una de las ventanas es opcional, pudiendo el usuario seleccionar las que desee observar.

Una de las posibilidades de la aplicación consiste en rebobinar la película en ambos sentidos. En ese momento también se producirá el mismo efecto en la notación *laban* y en la música. Otras posibilidades que ofrece la aplicación son grabar las secuencias que el usuario seleccione, parar la imagen, ver la película a cámara lenta, etc. Pueden reproducirse cuatro videos al mismo tiempo cada uno de los cuales mostrará a la bailarina desde distintos ángulos de visión. Además, se puede ver, dibujada sobre el vídeo, la trayectoria de puntos concretos del cuerpo de la bailarina en determinadas secuencias del baile.



Pantalla dividida en zonas de información.

Si por el contrario el usuario ha decidido seleccionar la opción *historia*, la aplicación le llevará a una nueva pantalla donde podrá elegir entre las siguientes opciones:

Historia: al seleccionar esta opción el usuario puede leer la historia de *El Bolero*. La animación se realiza imitando un libro antiguo con ilustraciones referentes al baile.

Fuentes para el estudio del baile: en este apartado se incluye la historia de la documentación encontrada que ha permitido el estudio del baile en nuestros días.

Bibliografía y créditos: se citan referencias bibliográficas exhaustivas desde la antigüedad hasta la actualidad sobre *El Bolero*.

3. *Desarrollo de la aplicación*

Fueron necesarias varias fases para el desarrollo de la aplicación. La primera de ellas consistió en el análisis y preparación del material necesario. Este material constaba tanto de láminas ambientadas en la época de *El Bolero* como de la recopilación de datos históricos del mismo. Así mismo, se grabaron varios videos desde distintos ángulos de visión de la bailarina con la correspondiente música incorporada². En esta fase también se realizó un estudio tanto de las herramientas informáticas como del hardware adecuado para el tratamiento de las distintas modalidades de información.

En la siguiente fase, de diseño e implementación, se realizó la adecuación de los datos disponibles para su incorporación informática. Para ello se convirtió la información existente a formatos legibles por el ordenador, destacando las necesarias digitalizaciones del vídeo y la música.

La última fase consistió en la integración en una única aplicación de todos los programas informáticos desarrollados y la depuración o comprobación del correcto funcionamiento del producto final.

² Nuestro agradecimiento a Luisa Core, Javier Suarez-Pajares y al Centro Técnico Profesional Puerta Bonita de la Comunidad de Madrid, por su colaboración en la interpretación del baile, obtención de la partitura y realización de las grabaciones.

4. Conclusiones y perspectivas futuras

Podemos concluir que el trabajo desarrollado ha dado como fruto una aplicación, sencilla de manejar, que sirve como herramienta de trabajo a profesionales de la danza. La aplicación permite analizar las características técnicas de *El Bolero* y conocer la historia del baile. Gracias a las posibilidades que ofrece el software en un entorno multimedia, además de la incorporación de vídeo y audio en la aplicación, el usuario puede interactuar con el programa.

El trabajo que se ha desarrollado cumple el objetivo que nos marcamos: crear una herramienta informática que sirva de ayuda para la adquisición de conocimientos, tanto de la historia como de la ejecución de *El Bolero*.

Como trabajo futuro queda pendiente mejorar aspectos de la aplicación, como son ofrecer la posibilidad al usuario de ver la evolución que sufre un punto del cuerpo humano al ejecutar un determinado paso. Con esta posibilidad el profesional de la danza podrá examinar con mayor detalle los movimientos que forman el baile.

Otra línea de trabajo futuro sería la superposición de la grabación de los movimientos realizados por el alumno y la ejecución simulada del mismo baile en el ordenador mediante una figura en tres dimensiones. El alumno podrá, de esta forma, comparar ambas ejecuciones y corregir los posibles fallos que se aprecien.

Abstract

In this article, the authors present the creation of a computer-aided programme for the design of choreographies. The user (dancer, choreographer, etc.) is able to define graphically, over one or more 3-D human designed figures, the sequences of movements that make up a dance. The basis that will cover the choreographers' needs in the future are established with this first project.

**DANÇA EM AZULEJOS PORTUGUESES
DOS SÉCULOS XVII E XVIII:
UM GRUPO DE FONTES ICONOGRÁFICAS
PARA HISTÓRIA DA DANÇA**

DANIEL TÉRCIO

Assistente no Dep. de Dança da FMH/UTL.
Bolsheiro da Gulbenkian entre 1994 e 1995.

A instauração de uma História da Dança apresenta reconhecidas dificuldades. Os obstáculos que o historiador da dança enfrenta decorrem em grande medida da natureza singular da matéria observável. Já se tornou um lugar comum dizer que a dança tem uma natureza efémera. Com efeito, é verdade que ela não se materializa directamente em obras picturais, escultóricas, arquitectónicas, literárias ou musicais. Quanto muito, no plano teatral, a dança floresce no cruzamento de expressões. Em todo o caso, a “matéria” que constitui a dança é, por assim dizer, volátil, na medida em que só existe durante o tempo de cada acontecimento. A dança pertence pois ao campo dos fenómenos, e o que permanece é sempre um registo feito de uma substância diferente do movimento em si.

Em consequência, as fontes primárias em História da Dança são, de certo modo, fontes indirectas, na medida em que resultam, na generalidade, de observações casuais, ou da aplicação de processos de registo que são exteriores ao acto de dançar. Estão, neste caso, as fontes visuais ou iconográficas.

O reconhecimento de fontes visuais por parte dos historiadores de dança nem sempre corresponde a um tratamento adequado e rigoroso dos documentos disponíveis. Se grande parte das publicações da especialidade contém, com razoável frequência, reproduções de desenhos, de gravuras, de pinturas, etc., alusivas às danças da época em estudo, tais materiais

funcionam apenas como complementos acessórios do texto, ou como decoração de edições de luxo. Normalmente, a publicação de imagens cumpre assim uma função secundária, se não mesmo residual, relativamente às outras fontes disponíveis. Evidentemente que, neste caso, se está longe de uma iconografia, e mais longe ainda de uma iconologia da dança.

Para a História da Dança no período do Antigo Regime, em Portugal, existe um importante conjunto de documentos visuais, que até à data têm sido apenas considerados no âmbito da História da Arte - os painéis figurativos de azulejos portugueses. O seu estudo, do ponto de vista da iconografia da dança, acarreta uma série de dificuldades e de problemas, que são por assim dizer, paradigmáticos das dificuldades da investigação iconográfica em dança. Tais problemas colocam-se a diferentes escalas:

- numa escala *macro*, o problema da delimitação e organização (cronológica, temática, funcional, morfológica) do "universo" visual, a partir da constituição de amplas colecções de espécimes;
- numa escala *meso*, o problema da identificação estrutural de programas iconográficos (lógicas de implantação, circunstâncias das encomendas, datações, etc.);
- numa escala *micro*, os problemas de identificação, descrição e análise de cada espécime (identificação dos ícones, entendimento dos respectivos valores simbólicos, leitura da distribuição topográfica, etc.).

Neste artigo, dar-se-á prioridade à escala *macro* na análise das representações de dança na azulejaria portuguesa dos séculos XVII e XVIII. Considerar-se-á como objecto de estudo os painéis azulejares portugueses compreendidos entre 1650 e 1799, que incluem figuração alusiva a dança.

Assim definido, este grupo de fontes parece configurar um universo fechado. Todavia, a recolha de espécimes, aponta desde logo para um universo em expansão, com uma envolvimento difusa. Com efeito, um dos

principais problemas enfrentados relaciona-se com a identificação da categoria temática proposta: dança. Este problema não é ainda o de identificar esta ou aquela forma de dança representada, mas sim o problema prévio de se estar, sim ou não, em presença da representação de dança.

Tal dúvida coloca-se naturalmente ao investigador em iconografia de dança. Porquê? Porque a fixação do movimento - na pintura, na escultura, na gravura ... - pressupõe objectivamente uma anulação desse movimento. Representar pictoricamente o movimento é um dos desafios que se tem colocado desde sempre à pintura, desafio que em alguns casos (considerem-se os pintores futuristas, por exemplo) antecede e antecipa o desafio genérico da representação do real.

Em Portugal, os painéis azulejares dos séculos XVII e XVIII foram utilizados como revestimento de muros de palácios, quintas nobres e casas religiosas, normalmente enquadrados em programas de beneficiação da arquitectura. Assim, estes revestimentos azulejares tiveram reconhecidamente o efeito de ampliação e dinamização do espaço arquitectónico em que se inseriam. Com efeito, a pintura figurativa de azulejos potenciava o poder dinâmico da imagem, graças à especificidade dos materiais, ao jogo de planos e de composição, e às qualidades de brilho e de reflexão do vidro. Ora, são justamente estas características e estas qualidades que permitem considerar que a azulejaria foi, por excelência, durante os séculos XVII e XVIII, a expressão plástica melhor vocacionada para a captura do movimento. Por um lado, as qualidades já referidas de brilho e de luminosidade provocam naturalmente no espectador uma vibração óptica; por outro lado, o estatuto popular do género, teria permitido aos pintores maior liberdade para acumular sinais provenientes de instantes diversos, potenciadores de leituras dinâmicas.

Nem sempre é fácil reconhecer representações de dança nos painéis de azulejos figurativos portugueses. Procurar na figuração azulejar um registo directo ou mesmo um reflexo da prática de dança em Portugal é, no mínimo, frustrante. Com efeito, há que ter em conta a importação dos motivos figurativos, bebidos em ilustrações de livros, em quadros e em

gravuras provenientes da Alemanha, da Flandres e da França¹. José Meco, entre outros, considera que “os painéis figurativos de azulejo só raramente são um retrato fiel do quotidiano do autor e muito menos de aspectos da realidade portuguesa passada, devido à origem estrangeira da maior parte das fontes de inspiração” (1989: p.184).

Por outro lado, a pintura de azulejos foi, nos séculos XVII e XVIII, em Portugal, um meio privilegiado para a representação e reprodução do dinamismo social, incluindo obviamente a dança. Mais do que ver na azulejaria portuguesa “a pintura dos pobres”, como a considerou José-Augusto França (1983: p.267), é possível vê-la como a resposta pragmática à necessidade de consumo de imagens (incluindo a captação das imagens circulantes pela Europa) que efectivamente existia no período do Antigo Regime. O poder da imagem, o sentido visual reconhecido na mentalidade dos séculos XVII e XVIII, encontrou na azulejaria o instrumento adequado para a realização dos seus desígnios, na medida em que esta proporcionava e facilitava a apropriação da imagem por parte da aristocracia e da grande burguesia a que estaria vedada a produção do grande espectáculo, efémero por definição e muito oneroso. Os painéis azulejares historiados permitiam trazer, para o interior da habitação ou para os muros do jardim, tanto a festa barroca e o exotismo do novo mundo, quanto a lição e a memorização de determinados conhecimentos, entre os quais os comportamentos motores de contexto social: a cortesia e a dança.

Nos inventários e estudos existentes sobre azulejaria portuguesa - dos quais há que destacar, entre outros, os estudos de Santos Simões (1971 e 1979) e a obra mais recente de José Meco (1985 e 1989) - a representação

¹ A grande difusão do azulejo na sociedade portuguesa de seiscentos e setecentos - e a consequente actividade das oficinas de pintores-artesãos - facilitou a apropriação e adaptação de gravuras holandesas, flamengas e francesas aos revestimentos parietais. Normalmente, os pintores de azulejos reproduziam livremente as cenas historiadas, combinando-as com ambientes urbanos e paisagens, também elas retiradas de imagens conhecidas. Robert Smith (1973) analisou justamente algumas das relações entre painéis do convento de S. Vicente, do palácio Valada de Azambuja, da casa do Machadinho, em Lisboa, etc., com imagens de gravadores e artistas franceses, como Lepautre e Watteau.

de dança nos painéis azulejares é normalmente referenciada no tema das “cenas galantes”.

Encontram-se “cenas galantes” no Palácio dos Guiões, no Palácio Conde Valada de Azambuja, no Palácio Barbacena, na Casa nobre de Lázaro Leitão Aranha (Lisboa), etc. Tal classificação inscreve a dança no quadro mais vasto dos princípios de cortesia e de civilidade, cujo estabelecimento e desenvolvimento teve a maior importância nas Sociedades de Corte europeias. Mas, na verdade, esta classificação não esgota o universo da representação de dança nos painéis figurativos de azulejos portugueses. Com efeito, a figuração de dança pode encontrar-se também como tema recorrente:

- na representação de situações populares e burlescas - por exemplo, painéis com bailes de roda, na Quinta de Manique e na Quinta do Torneiro (Cascais), no Palácio Barbacena (Lisboa), etc.;
- na representação de cenas rurais e campestres - por exemplo, danças de pastores, no Palácio das Necessidades, no claustro do Convento de São Vicente de Fora, na Quinta dos Azulejos, no Palácio Marquês de Tancos (Lisboa), etc.;
- na representação de temas bíblicos - por exemplo, a dança de Salomé, nas igrejas de invocação de S. João Baptista (Cartaxo e Figueiró dos Vinhos);
- na representação de alegorias, por vezes recorrendo a temas mitológicos - por exemplo, alegorias às artes, incluindo a arte da dança, representada num painel do Palácio Mesquitela (Lisboa);
- na representação de representações, isto é, na representação do próprio teatro - por exemplo, alusões à *commedia dell'arte* e à ópera, na Quinta do Torneiro (Cascais), na Quinta dos Azulejos (Lisboa), e na Quinta da Bela Vista (Sintra).

Estas categorias temáticas são evidentemente propostas de organização (*macro*) do universo em estudo. Não constituem, porém, compartimentos

estanques, sendo fácil encontrar desde logo aproximações e cruzamentos entre elas.

No seu conjunto, o universo dos espécimes selecionados configura, tendencialmente, dois grandes ambientes temáticos na representação genérica de dança:

- 1º) o baile, inscrito no ambiente burlesco da festa popular;
- 2º) a dança, inscrita no ambiente erudito da cortesia e civilidade.

O primeiro corresponde a um gosto vernáculo, dominado pelo sentido da sátira e do burlesco. A via da sátira e do burlesco - e o correpondente convite ao riso - permitia proceder à desmontagem dos projectos de sistematização erudita em dança. Esta desmontagem funcionava, no Portugal do Antigo Regime, como uma energia desconstrutivista, de resistência às formas eruditas de dança, que se saldaria pois na persistência de formas vernáculas de dança, como os bailes de roda, os bailes de terreiro, as folias e até mesmo as mouriscas. Esta tendência, encontramos-la, a título de exemplo, em alguns painéis da Quinta do Torneiro, da Quinta de Manique, da Quinta dos azulejos, ao Lumiar, e na casa rural dos Gomes Pires em Couto do Mosteiro, em St^h Comba Dão.

O segundo corresponde a um gosto que se queria mais requintado, mais próximo dos padrões de cortesia e de civilidade, que foram sucessivamente sendo adoptados a partir de modelos estrangeiros. Lembremos que no séc. XVIII, a partir do reinado de João V, e com incremento durante o reinado de D. José I, os teatros régios e pœblicos de Lisboa e do Porto receberam ilustres mestres de dança e bailarinos, sobretudo italianos. Foi também durante o reinado de D. José I que se publicaram, em língua portuguesa, os primeiros manuais de dança² bebidos directa ou indirectamente nas obras de Pierre Rameau e de Roger-Auger Feuillet.

² *A Arte de Dançar à francesa (...)* de Joseph Thomas Cabreira, o *Methodo ou explicação para aprender com perfeição a dançar as Contradanças, (...)*, de Julio Severin Pantezze, e o *Tratado dos principaes fundamentos da Dança (...)*, de Natal Jacomo Bonem, foram obras, todas elas publicadas em Portugal, nos anos 60 do séc. XVIII, e todas elas directa ou indirectamente baseadas

Este novo gosto está patente nos programas de revestimentos azulejares do Palácio Valada Azambuja, do Palácio dos Guiões, da Quinta dos azulejos, ao Lumiar, da Casa de Lázaro Leitão Aranha, à Junqueira, e em outros palácios, quintas e casas religiosas. Os painéis azulejares que apresentam o tema da dança e da cortesia participavam, tal como os tratados de dança publicados em português, na instituição de uma “pedagogia” do corpo e da motricidade.

No que diz respeito à azulejaria, se nos lembrarmos do efeito dinamizador dos respectivos revestimentos, podemos na verdade conceber que esta pedagogia se realizava graças a um sistema de reflexos, à maneira de espelho. O espelho amplia o espaço e é simultaneamente expediente para corrigir a imagem. Se o espelho de fundo para os gestos públicos dos homens do séc. XVIII eram os outros homens que se situavam no mesmo plano social, as pinturas azulejares podiam funcionar como reflexos dos comportamentos de cortesia, que os corpos deviam memorizar nos espaços privados dos aposentos e dos jardins. Nesta lógica, o “outro” estava sempre presente, visualmente presente, mesmo quando cada indivíduo estava sozinho no seu espaço privado. Face ao “outro”, o comportamento de cortesia era finalmente uma maneira de marcar o espaço - uma apropriação territorial - enfim, um modo de topografar o mundo.

A análise macro do universo da azulejaria portuguesa com representações de dança permite, pois, trazer alguma luz ao entendimento do papel social da dança na sociedade portuguesa da segunda metade de seiscentos e de setecentos. No seu conjunto, este universo de fontes permite aferir o gosto português daquela época. Gosto contraditório, ou aparentemente contraditório, gosto ainda barroco, em que se confrontava o Portugal rústico, “prisioneiro” das formas vernáculas dos bailes populares,

nos tratados franceses de Pierre Rameau e de Feuillet, estes datados do princípio do século. As edições portuguesas referidas devem ser enquadradas no ambiente intelectual pós-terramoto de 1755, num certo pragmatismo pombalino de inspiração europeia, que aspirava não apenas a uma racionalidade urbanística, mas também a uma racionalidade, por assim dizer, orgânica e biomecânica do corpo.

e o Portugal europeu (ou que se queria europeu), aberto às formas eruditas que circulavam pela Europa.

Referências bibliográficas

- Caldas, João Vieira (1988): *A Casa Rural dos arredores de Lisboa no século XVIII*. Lisboa: F.C.S.H. da U.N.L. Dissertação de mestrado.
- Carita, Helder; Cardoso, Homem (1990): *Tratado da grandeza dos Jardins em Portugal*. Lisboa: Círculo de Leiores.
- França, José-Augusto (1987): *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. 3ª edição. Lisboa: Bertrand.
- Franko, Mark (1993): *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge Univ. Press.
- McGrath, Robert L. (1977): *The Dance as Pictorial Metaphor*. *Gazette des Beaux Arts*, 7, 39 (1298) Mar.
- Meco, José (1985): *Azulejaria portuguesa*. 2ª edição. Lisboa: Bertrand.
- Meco, José (1992): *Os azulejos do Palácio Fronteira*. In: Quignard, Pascal - *Fronteira*. Lisboa: Quetzal.
- Meco, José (1989): *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Alfa.
- Muchembled, Robert (1991): *The order of gestures: a social history of sensibilities under the Ancien Régime in France*. In: Bremmer, Jan & Roodenburg, (ed.): *A cultural History of Gesture*. Oxford: Polity Pres.
- Orozco Días, Emilio (1969): *El Teatro y la Teatralidad del Barroco*. Barcelona: ed Planeta.
- Panofsky, Erwin (1967): *Estudos de iconologia. Temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Estampa. Tradução da edição *Studies in Iconology* © 1939 by Oxford Press renewed in 1967 by Erwin Panofsky.
- Ripa, Cesare (1971): *Baroque and Rococo. Pictorial Imagery. The 1758-60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia with 200 engraved Illustrations*. N.Y.: Dover publications.
- Seebass, Tilman (1991): *Iconography and Dance research*. In: Christensen, Dieter (1991): *Yearbook for traditional Music*. International Council for traditional Music, pp. 35-51.

DANÇA EM AZULEJOS PORTUGUESES DOS SÉCULOS XVII E XVIII

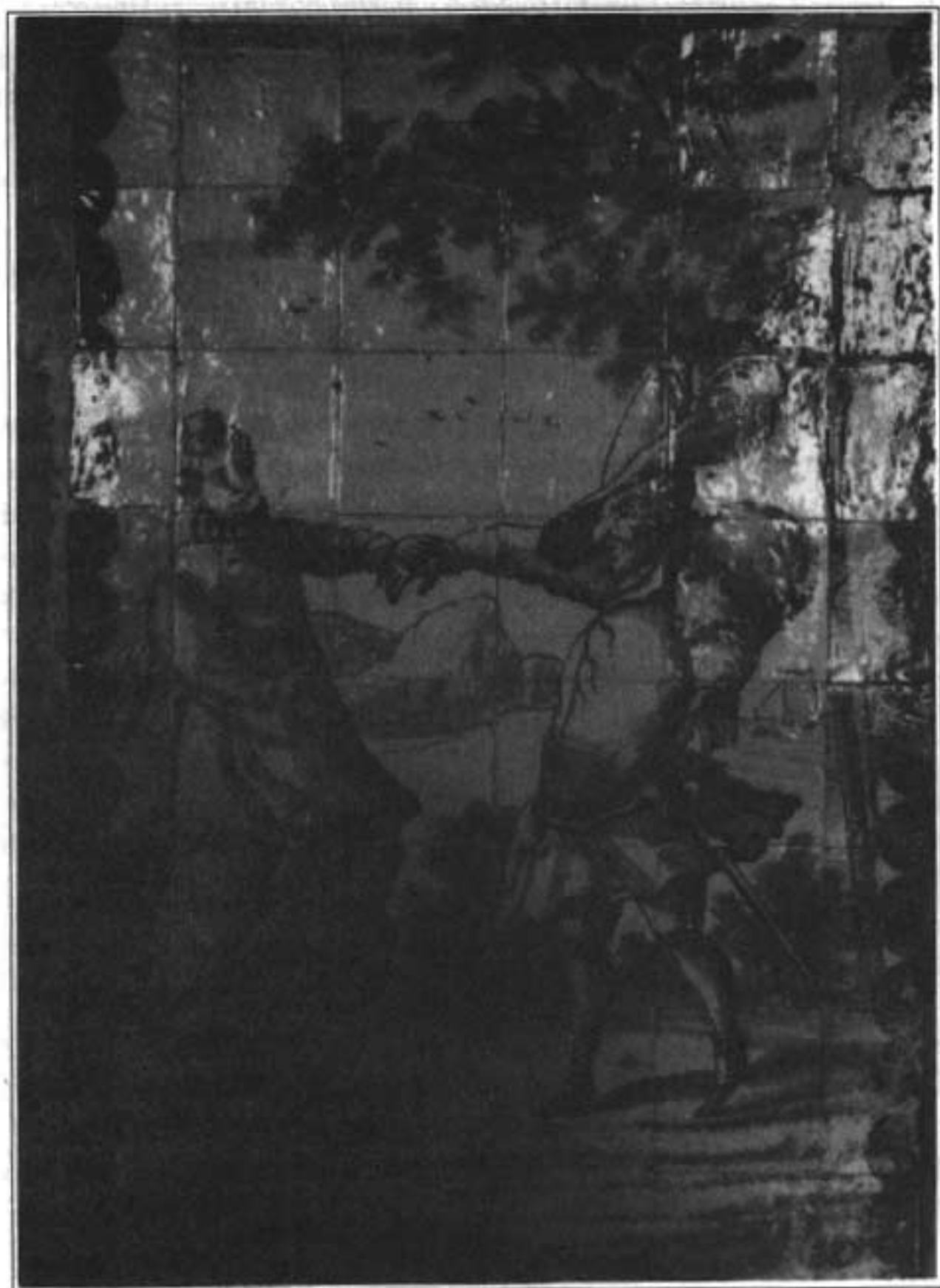
Smith, Robert C. (1973): *French Models for Portuguese Tiles*. *Apollo*, 97 (134) Abril.

Simões, J. M. dos Santos (1971): *Azulejaria em Portugal no séc. XVII*. Lisboa: Gulbenkian.

Simões, J. M. dos Santos (1979): *Azulejaria em Portugal no séc. XVIII*. Lisboa: Gulbenkian.

Abstract

Dance historians do not generally give the due, appropriate or rigorous recognition to visual sources applied to their field of research. In this article, the author's analysis is focused on the study of the dance figures and representations on the study of the dance figures and representations on Portuguese tiles of the seventeenth and eighteenth centuries, mainly the ones dated between 1650-1799.



Painel azulejar interiorda Quinta do Torneiro. Cascais. Foto: Daniel Tércio 1990.

DANÇA EM AZULEJOS PORTUGUESES DOS SÉCULOS XVII E XVIII



Painel azulejar interior do Palácio Marquês de Tancos, Lisboa. Foto: Daniel Tércio s.d.



*Painel azulejar interior do Palácio do Monteiro-mor (Museu Nacional do Traje). Lisboa.
Foto: Daniel Tércio s.d.*



"Cavalheiro e Senhora promtos para Fazer as Cortezias Antes de Dançar".
BONEM, Natal Jacome - *Tratado dos prncipaes fundamentos da dança.* (...) . Coimbra:
Offic. dos irmãos Ginhões, 1767. BN - Res. 3717 P.

RESEÑAS

NOTAS Y COMENTARIOS

XOÁN M. CARREIRA

Artemis Markessinis: *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías deportivas Esteban Sanz, S. L. 298 pp. de 24 X 17,5 cm. Ilustraciones. ISBN 84-85977-58-0.

Historia de la danza desde sus orígenes está dividido en cuatro partes: "La Danza en la Antigüedad", pp. 13-70. "Hacia la Historia del Ballet", pp. 71-123. "El Siglo XX: Pioneros e innovadores", pp. 125-187. "El Siglo XX: Continuación". pp. 189-285. Es decir, dedica 55 páginas a la prehistoria, el mito bíblico, Egipto, las culturas indostánicas y balinesa, el continente africano, Grecia, Etruria, Roma y la Edad Media. 52 páginas a la historia de la danza en Occidente desde *ca.* 1500 hasta finales del s. XIX. Y 160 páginas al siglo XX. En su "Introducción", la profesora Markessinis hace una declaración de intenciones de su obra:

1.- "Cuando, hace algo más de quince años, empecé a preparar sistemáticamente las clases de Historia de la Danza para mis alumnas, tuve que coger, de una vez por todas, el toro por los cuernos y enfrentarme con el problema de la escasez de material que había y sigue habiendo en nuestro país."

2.- Dadas las contradicciones y lagunas en la bibliografía francesa e inglesa manejada "a medida que ampliaba y estudiaba y ampliaba mis apuntes

surgió la idea de llenar estas lagunas y en lugar de quejarme cruzada de brazos, decidí escribir mi propio libro.”

3.– “No es que mi libro resuelva misterios o tome partido; por el contrario, he procurado ser imparcial, llegara hasta la verdad y si no ha sido posible, exponer simplemente los términos contradictorios.”

4.– “Si la historia de la danza es siempre fascinante, en un siglo como el nuestro lo es todavía más, pues el coreógrafo ha emergido, por fin, con toda su personalidad y fuerza. Una coreografía es, hoy más que nunca, un poema en el que trasluce un hombre, o una mujer, con sus pasiones, temores, triunfos y frustraciones.”

5.– “Se trata, básicamente, de la historia de la danza en occidente”

Es decir: Markessinis ha escrito un libro de texto de Historia de la Danza Occidental de orientación psicoanalítica para estudiantes de sexo femenino en el cuál aspira a iluminar algunos aspectos oscuros de las carreras de Petipá, Nijinsky, Lifar, Balanchine, Robbins y otras figuras centrales de la Historia de la Danza. Confieso mi perplejidad ante algunas de las lagunas que Markessinis cree encontrar y ante las dificultades que manifiesta para alcanzar la resolución de las contradicciones. Por ejemplo, para saber si el autor de la música de *Icare* (París, 9-VII-1935) es Honegger o Szifer basta con consultar cualquier buen diccionario de música; el autor es Szyfer.

Perplejidad aún mayor me causa leer la nota final de la Introducción: “debido a un accidente, se ha extraviado un buen número de datos referentes a las fuentes de información consultadas, por lo que la bibliografía ha quedado inevitablemente incompleta”. El proceder de Markessinis se denomina plagio. Si es cierto que no ha podido reconstruir sus fuentes de información nunca debió de haber publicado su libro. Ciertamente, está dando un lamentable ejemplo ético a esas alumnas que son destinatarias primeras de su libro.

En cualquier caso y aún considerando la ocultación bibliográfica, es evidente que las fuentes utilizadas por Markessinis han sido escasas y pobres. Propondré varios ejemplos limitados a la época de desarrollo del ballet espectacular:

1.- El desconocimiento y desprecio de Markessinis hacia la escuela milanesa¹ es tan asombroso que reduce las figuras de Viganó², Blasis o Manzotti a simples anécdotas marginales. En su ignorancia de la fulgurante carrera española, la madrileña María Medina, es vienesa e ignora la colaboración entre Beethoven y Viganó en la producción vienesa de *Die Geshöpfe des Prometheus* (28-III-1801) retrasando en trece años la carrera de una de las coreografías más importantes de la historia del Ballet.

2.- Su excesiva dependencia de la vetusta y sesgasda bibliografía francesa provoca una visión deformada y falsa del desarrollo del Ballet en el siglo XIX que le llevan a afirmaciones extravagantes del tipo: "En la segunda mitad del siglo XIX el ballet cae en franca decadencia."

3.- Markessinis parece atribuirse el mérito de haber esclarecido la autoría de las coreografías de la versión de 1895 de *El lago de los Cisnes* resolviendo una presunta laguna historiográfica. Dado que Markessinis no menciona ninguna monografía sobre el tema ignoro sus contradictorias fuentes de información. Todas las consultas que he hecho en mi biblioteca particular han dado el mismo resultado: Petipá coreografió la escena I del Acto y todo el Acto II e Ivanov la escena II el I y todo el Acto III. Markessinis se equivoca al afirmar que Petipá coreografió los Actos I y III e Ivanov los Actos II y IV. Entre otras cosas porque *El lago de los Cisnes* es un ballet en tres actos no en cuatro como afirma Markessinis.

4.- La acumulación de errores e imprecisiones en los capítulos dedicados a los Ballets Rusos hubieran sido evitados si Markessinis hubiera consultado las asequibles monografías de Garafola y García-Márquez³.

5.- Markessinis parece entender que el panorama del Ballet de nuestro siglo es una sucesión de logros aislados de genios franceses y norteamericanos,

¹ La mejor visión global del romanticismo italiano es la de Claudia Celi: "L'epoca del coreodramma (1800-1830)" y "Percorsi romantici nell'Ottocento italiano" en Alberto Basso (ed.): *Musica in Scena*, Vol V, *L'Arte della danza e dell balletto*, Torino: 1995,89-138.

² Ezio Raimondi (ed.): *Il sogno del coreodramma Salvatore Viganó, poeta muto*. Bologna: 1984.

³ Garafola: *Diaghilev's Ballets Russes*. Oxford: 1989. Vicente García-Márquez: *The Ballets Russes. Colonel de Brasil's Ballets Russes de Monte Carlo 1932-1952*. New York: 1990.

y anécdotas debidas al expresionismo alemán. Evidentemente, desconoce la existencia de numerosas monografías comprensivas del Ballet del s. XX desde las perspectivas más diversas, incluyendo la de la historia del cuerpo⁴.

6.— Dado que *Historia de la danza desde sus orígenes* aspira a ser un libro de texto destinado a los centros españoles, es inadmisibile que la historia del Ballet en España sólo merezca 56 líneas que sintetizan desmañadamente y con errores algunas anécdotas sobre la danza española en el Gran Teatro del Liceo en el s. XIX. Tanto el problema de los orígenes y desarrollo de la Escuela Bolera⁵ como el decurso histórico del baile espectacular en España en los últimos dos siglos han sido objeto de recientes publicaciones de referencia.

7.— Markessinis parecer desconocer la existencia de publicaciones periódicas y de referencia sobre historia del Ballet, que son las fuentes bibliográficas de base para un trabajo de un trabajo de síntesis como pretende ser su libro.

Dado el carácter de libro de texto al que aspira el trabajo de la profesora Markessinis, me parece especialmente grave su crasa ignorancia de los procesos históricos revelada en las disparatadas opiniones sobre las sociedades europeas en la Edad Media, Renacimiento o Barroco, en la utilización de un grabado de Lord Nelson para ilustrar el capítulo del Renacimiento o en la cita del episodio cervantino de "Las bodas de Camacho" para ejemplificar el rol de la danza en la sociedad medieval. En este contexto, las excéntricas afirmaciones sobre las prohibiciones eclesiásticas de la danza en la Edad Media o la confusión entre la etnia centroafricana de los pigmeos y los pig-

⁴ Tim Scholl: *Classical revival and the modernization of Ballet from Petipá to Balanchine*. London and New York: 1994.

⁵ Xoán M. Carreira y Javier Suárez-Pajares: *The Origins of the Bolero School* en *Studies in Dance History* IV, 1 (1993). J. Suárez-Pajares: "Bolero" en *Die Musij in Gesichte und Gegenwart* I, Kassel: 1994. X. M. Carreira: "Il Balletto nella Penisola Iberica e nei Paesi Latino-Americani" en *Musica in Scena*, Vol. V, 661-197. Estrella Casero (Chair) Panel on Russian Soul and Spanish Blood: Nationalism as a Construct in the Histeriography of Dance in Spain" en Linda J. Tompko (ed.): *Proceedings Society of Dance History Scholars*, Toronto: 1995, 249-285. Lynn Garafola: "A las márgenes de Occidente: El destino transpirenaico de la danza española desde el Romanticismo" en *Cairon I* (1996) 9-21.

meos acromegálicos no merecen mayor comentario. Igualmente me parece inadmisibile el tratamiento que Markessinis otorga a las culturas extraeuropeas, tanto más tratándose de un libro de texto. En otros ejemplos de soberbia eurocéntrica he elegido el siguiente:

“En las tribus africanas, hasta la llegada de los europeos, cada tribu tenía su *totem* y a un grupo de niños escogidos se les enseñaba los cantos y danzas especiales asociadas a estos ídolos. Después, con la labor evangélica de los misioneros, las cosas cambiaron y el baile en África, excepto en las regiones más apartadas, se convirtió en simple entretenimiento.”

Creo necesaria una última cita que muestra el absurdo e hipócrita puritanismo que impregna este libro dirigido a *las* estudiantes. En el capítulo titulado “La Biblia” en el que Markessinis mezcla en alegre revoltijo el *Éxodo*, el *Libro de los Jueces*, la historia de Judith, los Evangelios sinópticos y los apócrifos, se glosa así el famoso episodio del Evangelio de Marcos sobre la danza de Salomé:

“El carácter erótico de esta famosa danza no está históricamente demostrado. No sólo hay que considerar que Salomé no era más que una niña, sino que en varias ilustraciones medievales de este episodio, se ve a la joven en posiciones acrobáticas o colocada cabeza abajo según práctica usual de las bailarinas de la época. Flaubert, con su acostumbrada meticulosidad, sugiere en su relato *Herodias* (1877) que la supuesta voluptuosidad estaría más bien en la imaginación de Herodes.”

Historia de la Danza desde sus orígenes es un libro plagado de afirmaciones arbitrarias y de errores que no merecería especial atención si se tratase de una más de esas obras de vulgarización que podemos encontrar en muchas librerías compartiendo estante con manuales de bricolage y cinegética. Si *Cairón* ha decidido publicar esta amplia recensión es porque *Historia de la Danza desde sus orígenes* aspira a convertirse en el libro de texto de historia de la danza en un mercado en el que no existe otro título que pueda competir con él. Sinceramente creo que mi obligación es aconsejar a los profesores que no lo usen y que no se lo recomienden a sus alumnos.



UNIVERSIDAD  DE ALCALÁ

FUNDACION GENERAL
AULA DE DANZA

SERVICIO DE
PUBLICACIONES

9 771135 913008



97003

recluido en sí mismo” o como: *Les Indes Galantes* “será la única Opéra-ballet que se reponga en el siglo XX, fue exactamente el 18 de junio de 1952, en la que tomará parte el famoso bailarín Serge Lifar,”⁷ que demuestran que la autora frecuenta tan poco la lectura de libros de historia general como la de las revistas especializadas en Ballet que en la última década han prodigado todo tipo de información sobre las reconstrucciones hipotéticas de obras emblemáticas del repertorio de la Opéra-ballet representadas en diversos teatros europeos.

La “bibliografía” (sic) utilizada por Esteban es otra fuente de sorpresas tanto por acción como por omisión. No se me alcanza cómo se puede justificar en una monografía sobre el Ballet de Cour la referencia a *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance* de S. Leigh Foster, a *History of de [sic] Dance in Art and Education* de R. Kraus y S. Alberti Chapman o a *The Magic of Dance* de M. Fonteyn. La falta de referencias a las ediciones facsimilares de *Orchésographie* y otros tratados que menciona en su libro es totalmente incomprensible al igual que el aparente desconocimiento de la moderna bibliografía de referencia sobre la Opéra-ballet⁸. Al margen de una monografía de M. McGowan que desconozco, las únicas dos obras especializadas que cita Esteban son de la década de 1930 y en uno de los casos⁹ se cita por una errática edición en español.

Seguramente si Esteban hubiera leído algún trabajo solvente sobre el Ballet de Cour o hubiera consultado alguna historia seria del Ballet no se atrevería a iniciar su libro afirmando que “el Ballet surge en Francia en el siglo XVI, y por originarse en las Cortes Reales bajo la iniciativa de la no-

⁷ El Ballet *Les Indes Galantes* fue una producción de Maurice Lehman para l'Opéra en 1952 con coreografías de Aveline, Lifar y Lander totalmente nueva que nunca pretendió ser una representación de ninguna de las varias versiones (1735, 1736, 1743, 1751 y 1761) de la Opéra-Ballet homónima de Fuzelier y Rameau.

⁸ J.R. Anthony;: *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*. London: 1973 y 1978. Whilton: *Dance and Music of Court and Theatre: the French Noble Style , 1690-1725*, Princeton: 1980. N. Lecomte (ed.) *Jean Philippe Rameau*, Dijon: 1983. R. Fajon: *L'Opéra à Paris du Roi-Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Geneve, 1984 o G. Sadler (ed.): *Jean Baptiste-Lully and the Music of French Baroque*, Cambridge: 1989.

⁹ Louis Horst: *Pre-classics Dance Forms*. New York: 1937

bleza se le llama "Ballet de Cour" (Ballet de Corte)". Ni es admisible datar el Ballet de Cour como un espectáculo del s. XVI ni es de recibo otorgarle la patria potestad del Ballet espectacular ignorando la existencia del English Court Masque y minusvalorando la contribución italiana.

Superponer el Ballet de Cour y la Opéra-ballet equivale a confundir las danzas afro-americanas con las coreografías de Alvin Ailey. Dada la fe de Esteban en la bibliografía añeja le hubiera sido de gran ayuda la lectura del clásico artículo de Anthony¹⁰ sobre esta cuestión. Finalmente y dado que a Esteban parece preocuparle la cuestión de las conflictivas relaciones entre la religión y la danza, es sorprendente que ignore la importancia de las danzas religiosas en la tradición española del Corpus Christi, tema sobre el que existe una voluminosa monografía¹¹ en la prestigiosa colección "Teatro del Siglo de Oro".

¹⁰ R. Anthony. "The French opéra-ballet in the Early Eighteenth Century. Problems of Definition and Classification" en *Journal of American Musicological Society*, XVIII (1969), 197-206.

¹¹ Lynn Matluck Brooks: *The Dance of the processions of Seville in Spain's Golden Age*. Kassel: 1988.

DELFIN COLOMÉ

Susan A. Manning: *Ectasy and the Demon*. University of California Press, 1993 / 353 pags.

He aquí un libro musculado, lleno de coraje y valentía intelectual, en la medida en que pretende desmontar algunos de los mitos más comunes en torno a una figura, tan mítica también, como la de Mary Wigman.

Un libro que además, en ocasiones, se salta la norma –hoy casi de obligado cumplimiento– de ser **políticamente correcto**, lo que le dá una cierta frescura y un ágil dinamismo.

Susan A. Manning, profesora en la Northwestern University, se ha planteado su estudio con una clara vocación interdisciplinaria. Su insistencia en la planificación metodológica puede caer, en ocasiones, en reiteraciones fatigosas; si bien lo cierto es que, en un terreno bibliográficamente tan virgen como el que explora –ejerciendo ese carácter de pioneros que los estadounidenses, incluso los investigadores, siempre gustan de exhibir– es interesante disponer de una buena cartografía.

La autora vertebra su discurso en torno a dos ejes: feminismo y nacionalismo, para desentrañar no sólo el sentido, la intencionalidad y el alcance de las aportaciones coreográficas de Mary Wigman, sino muchas cosas más. Algunas, tan serias como el propio concepto de libertad; por cierto quizás excesivamente identificado con la idea de América, cuando es evidente que una cosa son las ideas, y otra las realidades.

Con respecto a ambos ejes, escribe Susan A. Manning, en las primeras páginas: "Wigman's dances can be interpreted in nationalist terms, so can they be interpreted in feminist terms. In the most basic sense, I call her dances feminist because they subverted the eroticization of the female performer, and nationalist because they projected an essentialized national identity, a mystical aura of Germanness". Y, añade un punto clave: "Under the Third Reich, these dimensions of her practice became complicated in ways that paradoxically supported and undermined fascist aesthetics".

Para su análisis, utiliza un inteligente contrapunto: el del **germanismo** de la Wigman: "Wigman appeared covertly to define Germanness as an intensity of feeling that bordered on the ecstatic and the demonic". De ahí, precisamente, el título del libro –al que hay que reconocer una buena garra.

La médula del estudio revisa aquella visión inveterada, presente en la mayoría de los tratados al uso que simplifica la historia de una Mary Wigman que, tras haber participado a regañadientes en algunas actividades organizadas por el régimen hitleriano, es después tachada de practicar arte degenerado y arrojada a las tinieblas exteriores, de donde resucita, poco a poco, después de la Segunda Guerra Mundial.

La autora nos traza, ahora, un cuadro mucho más completo. Casi un verdadero **puzzle** en el que va encajando multitud de piezas para llegar, más que a una conclusión final, a la construcción de un marco objetivo en el que cada cual puede sustentar su propia reflexión. Porque las piezas de ese completísimo rompecabezas son, en no pocas ocasiones, contradictorias. Pero eso es algo que no alarma singularmente, si pensamos en la monstruosa contradicción global que supuso el período de la historia alemana que a la Wigman le tocó vivir.

Pero hay, en el libro, una frase que explica muchas cosas. Casi todas. Dice: "Wigman's devotion to her country runs parallel to her devotion to art".

La autora desarrolla su trabajo a lo largo de siete capítulos. Uno, introductorio, en el que –desde aquel relativo furor metodológico que antes evocaba– plantea cuestiones tan importantes como la necesidad de una re-escri-

tura de la Danza Moderna; legítima apetencia que el distanciamiento temporal debiera empezar ya` facilitar. Estoy convencido de que las nuevas generaciones de investigadores que van surgiendo, libres ya del pecado original del compromiso con formas y personas, tengan el criterio objetivo necesario para llevar a cabo tan ingente tarea. Pero no quisiera dejar de llamar la atención sobre un párrafo de la autora –jugoso como pocos– que pone de relieve su personal sentimiento ante la necesidad de esa re-escritura.

“Dance writers have functioned as critical advocates, and they all claim for their favored coreographer or choreographic school the most complete realization of absolute dance. In other words, critical disagreement has centered not on the modernist project of conceptualizing dance as an autonomous language but rather on which choreographer or choreographic school has come closest to realizing the ideal of self-reflexivity”.

Siguen, luego, cinco capítulos de recorrido histórico, en los que se engranan atractivas reflexiones conceptuales que encuentran, ya de entrada, un excelente reflejo en sus propios títulos: *Gestalt im Raum / Mask and Gemeinschaft / From Modernism to Fascism / Body Politic / From Ausdrucks-tanz to Tanztheater*.

En ellos, las derivaciones estéticas de Mary Wigman van encontrando las explicaciones que la autora polariza en torno de las ideas-fuerza del feminismo y del nacionalismo: del éxtasis y del demonio.

El libro concluye con un capítulo –*Mary Wigman and the American Dance*– altamente interesante; en el que por una parte, y con un notable sentido político, se analizan las duras reacciones de la izquierda americana ante la coreógrafa alemana; sin que, por otra, se descuide la ponderación real de su influencia en Estados Unidos, básicamente a través de su **alter ego** –metamorfoseada tiempo después– Hanya Holm.

El libro contiene, además, deliciosos pasajes, como el del harén de Rudolf von Laban, o los testimonios de sus cursos durante la guerra, en medio de los atroces bombardeos.

Y transcribe, además, algunos documentos imponentes. Les citaré dos, a modo de ejemplo.

Uno, de la propia Wigman, de 1934: "We Germans often are considered coarse and graceless, and yet the vigor of the German temperament and the depth of the German soul often have conquered the world, not only through music and poetry but also through the art of dance".

Y otro –a pesar y sólo tres años después de la anterior manifestación– anotado de puño y letra de Joseph Goebbels, en su diario, el 27 de Junio de 1937: "I have prohibited the philosophical dance of Wigman, Palucca and others (...). Dance must be buoyant and must show beautiful women's bodies. That has nothing to do with philosophy".

Decididamente: éxtasis y demonio.



UNIVERSIDAD  DE ALCALÁ

FUNDACION GENERAL
AULA DE DANZA

SERVICIO DE
PUBLICACIONES

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

INAEM