

## Rossella Mazzaglia

### INTRODUZIONE

Mossa da un'urgente ricerca di senso, la tradizione novecentesca di studi teatrali si è spinta oltre l'evento spettacolare, immergendosi nel laboratorio umano dell'esperienza concreta dell'agire dentro e fuori la scena: nel dialogo con i maestri-pedagoghi, con le loro pratiche e le loro parole, ha trovato la propria ragion d'essere, congiungendone le visioni e il vissuto quotidiano e artigianale all'interno della rispettiva cornice storica e disciplinare. Collocandosi sulla scia di tale apertura ontologica, il presente numero illustra la prassi di coreografi europei e nordamericani del XX secolo, nel tentativo di contribuire, in tal senso, allo sviluppo della storiografia di danza, segnata da una marcata discrasia tra la consapevolezza che la danza non si riduce all'atto performativo e gli attuali limiti dell'indagine in materia.

Sebbene gli scritti sul Novecento siano maggioritari rispetto alla saggistica su periodi più lontani e difficilmente documentabili, la ricerca, che negli ultimi decenni è andata oltre il biografismo e la chiusura disciplinare che l'avevano precedentemente caratterizzata, non ha affrontato infatti con altrettanta attenzione i metodi creativi, che opportunamente contestualizzati possono invece ridisegnare gli scenari di quest'arte. Il problema non riguarda solo la storiografia italiana, ma gli studi di danza nel loro complesso, controbilanciati dalle molteplici voci dei protagonisti, che ripercorrono principalmente in interviste o in scritti autobiografici i passi delle loro creazioni. Tali fonti, seppur preziose e indispensabili, si sviluppano per lo più come resoconti diaristici, talvolta colorati da prevedibili toni auto-celebrativi, che – in assenza di studi specifici – finiscono per esaurire la trattazione ad un ambito ancora circoscritto agli addetti ai lavori, appiattito sul dato documentario e svincolato dalla storia più generale. Sono inoltre limitati, e comunque suscettibili di ulteriori analisi, i testi teorici di coreografi-pedagoghi, se si escludono rari esempi come *L'arte del movimento* di Rudolf von Laban e *L'arte della coreografia* di Doris Humphrey.

Nello specifico, l'eterogeneità è probabilmente tuttora una delle caratteristiche che maggiormente qualificano la pubblicistica italiana, che accoglie professionalità diverse in un quadro ricco, ma ancora parcellare, di cui la produzione accademica costituisce solo una voce, per quanto in crescita. Tenendo conto di tale realtà, questo numero incamera apporti di differente taglio metodologico che, esposti nella linearità cronologica che si è scelto di adottare, consentono tuttavia di maturare una comprensione storica dei cambiamenti intercorsi nella cultura di danza novecentesca, arricchita sia dall'incrocio tra i diversi punti di vista sia da importanti scritti stranieri. Soprattutto, però, i disparati apporti confluiscono nella disamina della continuità di percorso implicita in ogni processo creativo, che non si lascia riassumere in categorie rigide e astratte, né può sottrarsi del tutto ad una visione

globale sull'arte della coreografia e sul suo inevitabile nesso con le mutevoli concezioni della danza.

La vita di un'opera è infatti inevitabilmente storica, non si manifesta in maniera generica e generalizzabile, bensì dipende dalla sua origine e dal suo singolare evolversi in determinati contesti ed effettive situazioni lavorative, che accompagnano e sostengono le visioni degli artisti; al suo crescere e modificarsi, la coreografia non si limita inoltre a riflettere le intenzioni originarie dell'autore, ma lo svia, lo invita a interrogarsi e lo mette in discussione, plasmandone il mestiere e l'identità creativa. La stessa ripetizione, che costituisce un elemento di base della preparazione scenica, indica il perseguimento di un ideale "dinamico", un ideale che si mostra, cioè, sempre almeno ad un passo da quanto si è già conseguito, modificandosi nel corso di prove e rappresentazioni, e costringendo il danzatore e il coreografo, come il regista o l'attore, a provare di nuovo per l'ennesima volta. Riconoscere gli ineffabili sentieri della creazione equivale pertanto a sondare, assieme agli elementi di metodo, il senso etico del lavoro, il suo manifestarsi tra scelte soggettive e interazioni collettive, tra pratica e pensiero, nonché tra coreografia e scrittura.

In questa prospettiva, si può rileggere la storia della danza del Novecento in funzione delle svolte creative che l'hanno caratterizzata e che sono in parte discusse nei testi qui raccolti. Ovviamente, tale tentativo di analisi non pretende di essere esaustivo, ma di indicare delle possibili piste per interpretazioni trasversali, per aree tematiche o secondo una consequenzialità che metta in luce i fenomeni che hanno progressivamente rinnovato l'arte e la figura del coreografo, fino a mutarle di segno: da semplice compositore delle danze, il coreografo acquisisce, infatti, una legittimità d'artista, pensatore e autore. Sono termini, questi, che si presterebbero ad una problematizzazione e ad una storicizzazione che tuttavia non è obiettivo di questo numero esplorare, lasciando piuttosto che nel confronto tra l'operato degli artisti emerga la maniera in cui tali concetti sono entrati nell'attività creativa individuale e collettiva, così affermando nel concreto lo spessore teorico della prassi coreutica.

Il modello del balletto ottocentesco funge da contraltare alla crescente autonomia creativa della coreografia del XX secolo. Le rivisitazioni del capolavoro romantico *Giselle*, ripercorse nel saggio di Elena Cervellati, presentano le diverse professionalità coinvolte nell'ideazione e nella costruzione dell'opera, la tipica soggezione al libretto e alla partitura musicale, il costrittivo equilibrio tra l'esigua libertà consentita dalle istituzioni, la tradizione di un codice linguistico consolidato e le individuali integrazioni dei "coreografi" ottocenteschi. Con l'inizio del nuovo secolo, alcune aperture sembrano indicare le potenzialità dell'autore delle danze, senza però modificarne sostanzialmente la condizione, che si ridisegna invece nel passaggio al balletto moderno.

Sviluppatosi in un'epoca d'orizzonti impensati e promettenti per l'arte della danza nel suo complesso, il balletto moderno intreccia la sopraggiunta

consapevolezza della capacità espressiva dell'essere umano, promossa dalle scienze umane e dai maestri della danza moderna, con la definizione di un mestiere fino ad allora inesplorato all'interno della tradizione accademica; come scrive Lynn Garafola nel suo saggio, con i Ballets Russes nasce il processo coreografico. La studiosa americana enfatizza, a tal proposito, la soggettività della creazione, esposta in scritti e dichiarazioni che delucidano la presa di coscienza dei giovani coreografi rispetto alla loro tradizione artistica di appartenenza. Ricordando la decisiva impronta dell'impresario Djagilev e le motivazioni che spingono all'abbandono del *grand ballet* ottocentesco, l'autrice esplora i singoli apporti dei coreografi succedutisi all'interno della compagnia in relazione alle fondamentali collaborazioni con musicisti e pittori, mettendo inoltre in luce la complementare rinnovazione delle formule compositive e del linguaggio del balletto.

Tra gli anni Venti e Trenta, si afferma intanto la seconda generazione di danzatori moderni che, muovendosi sull'onda rivoluzionaria dei pionieri, tenta una definizione più chiara della danza come arte, palesando nuovamente un atteggiamento autoriflessivo in appunti, articoli e racconti autobiografici che rievocano, riformulano e persino "edificano" poetiche e prassi. Mary Wigman e Martha Graham sono le coreografe prescelte per indagare un'idea di danza che si esprime nel punto di vista di diversi autori, ma che in loro trova delle figure cardine. In particolare, seguendo la tradizione di "Culture Teatrali", che compone saggi e interventi di artisti, si è dato spazio ad un racconto di Mary Wigman sulla creazione dell'opera corale *Totenmal*, un lavoro difficile per la coreografa, stretta – come evidenzia l'introduzione di Eugenia Casini Ropa – tra l'aspirazione individualista alle origini della danza espressiva e l'afflato collettivo della *Gemeinschaft*, che permeava la società tedesca del periodo e che il nazionalsocialismo stava trasformando in una visione di massa. Lo scritto di Susanne Franco su Martha Graham, la coreografa della *modern dance* che maggiormente ha lavorato all'edificazione sistematica del proprio mito, evidenzia invece diffonità, perplessità e ombre di un'effettiva ricostruzione dei suoi metodi di lavoro, nonostante la prolifica documentazione esistente e, in particolare, la pubblicazione dei suoi celebri *Notebooks*.

I discorsi sul processo compositivo assumono toni del tutto opposti nella narrazione di diamantina chiarezza con cui Merce Cunningham descrive la vitale collaborazione con il musicista John Cage e l'adozione delle procedure aleatorie. Tanta precisione e linearità non annullano la funzione dello studioso, bensì ne esaltano il necessario approccio storiografico e non solo documentario: nella sua introduzione Marinella Guatterini tesse il nesso con il *milieu* culturale che nel secondo dopoguerra accoglie, nella New York dove Cunningham vive e lavora, le avanguardie artistiche europee, integrandole alle nuove tendenze americane; interpreta e delucida la "poetica della simultaneità" del coreografo e come essa si sposi con la sua filosofia del corpo e della danza.

La transizione dal prodotto al processo, che corrompe l'antico valore dell'oggetto artistico come elemento finito e frutto di una speciale capacità o persino ispirata genialità, penetra nel teatro e nelle arti visive e, persino con maggior clamore, nelle pratiche del collettivo Judson Dance Theater, cui chi scrive dedica uno studio specifico. Attraversandone dinamiche relazionali, utopie e inedite formule compositive, si scrutano storia, società e cultura della neoavanguardia newyorchese, che agli albori degli anni Sessanta imprime un nuovo volto all'autorialità di danza, dando vita al genere della cosiddetta *postmodern dance*.

Nel secondo Novecento si conferma la diversificazione di concezioni e approcci che sostanzia i più visibili rinnovamenti estetici: il rifiuto del passato delle avanguardie si affianca al cosciente tentativo di quanti, recuperando invece il sapere dei maestri, si riannodano alla tradizione – soprattutto ballettistica – per sviluppare personali e attuali scelte creative; al tempo stesso, si profila, però, anche un inedito processo di dissoluzione di generi spettacolari finora distinti e si affermano idioletti individuali e unici, che assimilano, metabolizzano e trasformano gli stimoli culturali più vari, carpandoli dentro e fuori la sala di danza. La realtà storica impone pertanto una scelta persino più selettiva sui coreografi da considerare, bandendo nuovamente ogni pretesa di esaustività al fine, tuttavia, di tracciare linee di continuità o viceversa di individuare originali punti di partenza. Tra gli anni Settanta e Ottanta si impongono infatti nuovi maestri, seguiti dalla generazione – da Francesca Pedroni definita “di mezzo” (*Identità e memoria. La generazione di mezzo*, 2007) – che, formatasi e già affermatasi nel secolo scorso, ha accolto le cangianti sollecitazioni del terzo millennio.

In particolare, Pina Bausch è da annoverarsi tra i primi esponenti di una danza d'autore europea ad avere fatto scuola, ad avere sviluppato una capacità registico-coreografica che, esulando dalle consuete categorizzazioni, ha costretto la disciplina della danza a reinterrogarsi sulla propria identità, fino ad individuare nel nome di *Tanztheater* un'espressione che potesse renderne il carattere ibrido e sfaccettato. Molto è stato scritto su questa coreografa e, in Italia, si ricorda specialmente il contributo di Leonetta Bentivoglio, *Il teatro di Pina Bausch* (1985), ma la portata della sua innovazione resta aperta a riflessioni che nel saggio della studiosa Odette Aslan del 1998 sono sviluppate in maniera originale nel confronto con il teatro, attraverso un'analisi complessiva della sua opera che ne interpreta il rapporto coreografo-interprete, improvvisazione-composizione, modalità della messa in scena, principali elementi costitutivi e logiche strutturali.

Cresciuto sulla scia della scuola neoclassica, William Forsythe presenta invece una delle strade intraprese dal balletto accademico nell'epoca postmoderna della velocità, degli equilibri instabili e del continuo movimento, restituiti nella corrente che Elisa Vaccarino ha denominato post-classica ad indicare la compresente attualità di generi e di sollecitazioni estetiche e culturali eterogenee (*Altre scene, altre danze*, 1991). Completa dunque l'*excursus* delle metamorfosi del classico (passate prima dagli esempi del

balletto ottocentesco e moderno) lo studio coreologico di Laura Delfini su Forsythe. L'autrice sottolinea il carattere in divenire della sua produzione, enucleandone i materiali di base che diversamente si articolano nel suo mutevole processo creativo, debitore del messaggio della *postmodern dance* sulla ridiscussione dello statuto dell'opera d'arte e delle gerarchie interne al gruppo-compagnia, come dimostra la realizzazione del CD-rom *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*.

Accennando brevemente all'uso delle tecnologie per la trasmissione dei metodi di lavoro, val qui la pena rimarcare la distanza di tali strumenti di comunicazione da dichiarazioni, scritti o appunti volutamente criptati o mistificanti di molti artisti, soprattutto della prima parte del secolo, e il cambiamento di senso dei meccanismi pedagogici che le contemporanee logiche creative, ad essi associate, favoriscono. Come nel precedente esempio di Pina Bausch, seppure in un contesto totalmente diverso, si delinea inoltre l'identità assunta dall'interprete del teatro di danza contemporaneo come vettore della creazione, e non come semplice materiale o corpo disponibile all'intenzione dell'autore, come persona e non solo come danzatore.

Seguendo una consuetudine della rivista, si presentano infine due contributi nati dalla rielaborazione di tesi di laurea DAMS. La coreografia *Visitazione* di Virgilio Sieni è discussa nel saggio di Carlo Cuppini, frutto dell'osservazione diretta, e pertanto privilegiata, di tutte le tappe preparatorie all'opera. Nel suo scritto si evidenziano i dettagli del procedere e la loro proiezione di una poetica in cui si addensano la sentita ispirazione autoctona del coreografo, nella personale affinità con l'arte figurativa, e i continui attraversamenti disciplinari e di culture altre, plasmata dalla sua decisa e riconoscibile cifra autoriale, che in questo pezzo illumina l'asprezza del vivere odierno.

L'opera di Sasha Waltz, cui è dedicato l'ultimo articolo, si è imposta negli ultimi anni all'attenzione di pubblico e critica, stimolando anche in Italia una germinale produzione editoriale. Piuttosto che ripercorrerne le coreografie più note, Katie Knoll tenta tuttavia un'originale illustrazione del suo cammino a partire dalla serie *Dialogue*, un progetto laboratoriale, sviluppatosi dagli anni Novanta ad oggi, che ne ha nutrito le creazioni coreografiche e che evidenzia tanto gli insegnamenti assimilati dalle avanguardie di danza americane e dal *Tanztheater*, quanto i tratti multiculturali della vivace *Freie Tanzszene* tedesca cui l'artista appartiene.

Attraversando i metodi e le modalità produttive degli artisti contemporanei, si nota nel complesso un'imperante ideologia della prassi coreografica, che antepone o comunque sviluppa – accanto alla ricerca tecnica e linguistica della danza – degli approcci all'insegna del rapporto umano, dell'interscambio con gli interpreti o con altri coreografi in forme di improvvisazione collettiva, e con spettatori sempre più partecipi e pertanto "co-autori" degli spettacoli fruiti. La stessa documentazione prodotta dagli artisti, che da sola non può – come già accennato – esaurire la curiosità e l'esigenza di comprensione, assume in tale contesto un'attuale sfumatura di

senso: al pari delle “prove aperte” esibite in corso d’opera o degli incontri pre e post-spettacolo, essa si presenta come l’ennesimo tentativo da parte del coreografo di incontrare, formare e creare il proprio pubblico, nonché di esserne a sua volta segnato e stimolato per ulteriori ricerche, senza temere con ciò che la sua autorialità ne venga scalfita.

Alla fine di questo percorso, il quadro di insieme che ne deriva, le intuizioni generali che i suoi sviluppi interni consentono e la concretezza degli esempi che lo compongono confermano le potenzialità della riflessione tentata, ma mostrano con altrettanta chiarezza che la sfida intellettuale avviata resta, ancora, proficuamente aperta. L’orizzonte di pensiero abbozzato necessita infatti di altre tinte e tratti che lo definiscano e completino, affinché la storia della danza novecentesca possa anche per questa via recuperare la memoria della complessità umana, storica e sociale che indubbiamente l’ha caratterizzata.