

DOPO CUNNINGHAM: LE LINEE D'AZIONE DELLA *POST-MODERN DANCE*

Seguito di 5.4 – *Merce Cunningham, una nuova rivoluzione*

Il termine *post-modern dance* è stato usato per la prima volta da **Yvonne Rainer**, una delle maggiori esponenti di questa nuova generazione di danzatori e coreografi. Consapevole di trovarsi all'interno di un movimento di rottura, i cui componenti erano allo stesso tempo eredi e critici di due distinte tradizioni coreutiche – ossia il balletto classico e la danza moderna americana – la Rainer ha usato il termine in senso cronologico, cioè per indicare una nuova tendenza che veniva **dopo** la *modern dance* storica.

La nascita di questa tendenza è legata a molteplici fattori e all'operato di artisti vari e diversi. Alla fine degli anni '50 si è iniziata a sentire la necessità di rinnovare la *modern dance*, perché essendo i tempi ormai cambiati rispetto ai periodi della sua nascita e del suo maggiore sviluppo, essa non poteva più corrispondere alle esigenze sociali.

A contribuirvi sono state alcune **spinte interne**, ossia provenienti dal mondo della danza:

- la rivoluzione operata da **Merce Cunningham** e **John Cage**, che ha fornito diversi spunti alle nuove sperimentazioni. Molti dei danzatori della *post-modern* infatti hanno fatto esperienze con Cunningham, chi per aver studiato con lui, come **Trisha Brown**, **Lucinda Childs**, **Simone Forti**, **Debora Hay** e **Yvonne Rainer**, chi per aver danzato nella sua compagnia, come **Judith Dunn**, **Douglas Dunn** e **Steve Paxton**.
- le iniziative della danzatrice **Anna Halprin** (1920-vivente), che nel **1955** ha aperto a San Francisco (California) la compagnia **San Francisco Dancers' Workshop**, impostata come una vera officina di laboratori sperimentali¹, dove quei giovani danzatori hanno potuto scoprire nuove modalità di intendere il movimento.

I laboratori della Halprin, oltre a promuovere le sperimentazioni più disparate, hanno favorito occasioni di scambio tra danzatori, letterati, musicisti e artisti visivi, perciò vi sono state anche diverse **spinte esterne**, provenienti dalle nuove tendenze che si sono diffuse negli anni '60 in ogni campo artistico (musica, cinema, arte visiva, poesia, teatro) e soprattutto dagli **happenings** e da **Fluxus**, un gruppo rivoluzionario di artisti, compositori e designer dall'approccio New Dada, che ha infranto i confini tra le forme artistiche mescolando tra loro diverse discipline



Fig. 1 – **Anna Halprin** (a sinistra) conduce un laboratorio nel suo Mountain Home Studio di Kentfield (California), 1970 circa. Photo Peter Larson.

e diversi media e dando luogo a nuove strategie formali di creazione, tra cui in prevalenza quella della **performance**².

Il gruppo *Fluxus* è stato molto influenzato dalle sperimentazioni di Cage in cui un'azione veniva iniziata senza stabilirne preventivamente il risultato, quindi **dando maggiore importanza al processo** che si svolge nel presente **piuttosto che al prodotto finale**. Un altro riferimento era l'artista francese Marcel Duchamp, appartenuto al movimento svizzero del Dada e ideatore del concetto di **ready-made** (pronto all'uso), ossia l'utilizzo nell'arte di oggetti di uso comune privati della loro funzione utilitaristica. In linea generale «il nuovo teatro, come la nuova arte visiva, attraversava un processo di smaterializzazione. [...]. Un senso di immediatezza e di concretezza si combinò alla spontaneità e all'interesse per il processo creativo più che per il prodotto finito, fino a ripudiare la concezione romantica dell'opera d'arte come espressione finita dell'artista»³.



Fig. 2 – Anna Halprin con un costume disegnato dal marito Lawrence Halprin nella sua coreografia *The Prophetess* (1955), una delle prime creazioni dove ha mostrato il suo interesse per il **movimento rituale e organico**. Photo Edloe Risling, San Francisco, Museum of Performance & Design, Performing Arts Library, Anna Halprin Collection.

Anna Halprin, la pioniera della post-modern dance

Nata come Anna Schuman a Winnetka nell'Illinois (Halprin è il cognome del marito), si è formata alla danza con Martha Graham, Doris Humphrey e Hanya Holm. Iscritta nel 1938 all'Università del Wisconsin, ha avuto tra i docenti **Margaret H'Doubler**, che lavorava all'idea della danza come educazione globale della persona ed era quindi una pioniera della cosiddetta "Danza Educativa". La H'Doubler ha esercitato su di lei una notevole influenza, facendole scoprire lo studio anatomico del movimento e un utilizzo dell'improvvisazione diverso rispetto a quello che aveva conosciuto tramite la Holm.

Il lavoro della Halprin, i cui laboratori spesso si svolgevano anche nella sua casa di Kentfield (il Mountain Home Studio, Fig. 1), mirava a un teatro che non dipendesse dall'intelligenza di una sola persona, ma che si esplicasse con la partecipazione di tutti, pubblico compreso, per lasciare "accadere" le cose e quindi mostrarle così come sono e non come dovrebbero essere. Nei suoi laboratori, sempre improntati su di un **lavoro collettivo**, ella ha abolito ogni metodo di addestramento tecnico operando essenzialmente con l'improvvisazione secondo l'ideologia del **Life/Art Process** (processo dell'arte nella vita), che mirava a sviluppare la coscienza cinestetica per liberare gli individui in senso sia emotivo sia percettivo, integrando spontaneamente l'arte con la vita quotidiana. Esplorava **modi organici di muoversi**, come camminare, arrampicarsi, rotolare e spesso portava i partecipanti nei boschi e nelle spiagge vicini per farli interagire con la natura. Piuttosto che intendere il corpo come uno strumento disciplinato per creare determinate forme, incoraggiava ciascuno ad adattare i movimenti al proprio fisico e alla propria intuizione e invitava a parlare, ringhiare o cantare, infrangendo una barriera che fino a quel momento era incorruttibile.

La Halprin ha adottato il modello di vita comunitario proprio dell'ideologia **bippy** che permeava il clima della California negli anni '60/'70. L'uso di stati di coscienza alterati, il lavoro sull'allineamento del corpo, l'analisi del processo creativo da parte di suo marito, l'architetto Lawrence Halprin, oltre a innescare una nuova visione dell'arte coreica nei

danzatori della *post-modern dance* che hanno partecipato ai suoi laboratori (**Trisha Brown, Simone Forti, Meredith Monk, Robert Morris e Yvonne Rainer**), hanno costituito le premesse della **Danzaterapia**, una tecnica di riabilitazione che tramite un percorso di liberazione fisica e psichica aiuta a ritrovare l'equilibrio sia con se stessi sia nelle relazioni con gli altri, integrando lo sviluppo personale con quello artistico.

Alcuni dei danzatori che hanno frequentato i laboratori della Halprin a San Francisco, tra cui **Trisha Brown** e **Yvonne Rainer**, sono tornati a New York e hanno costituito un collettivo rivoluzionario di danzatori, cineasti, artisti visivi e musicisti chiamato **Judson Dance Theater**, che pur essendo durato solo quattro anni, **dal 1962 al 1966**, ha dato vita alla *post-modern dance*, basata su di un'esplorazione naturale del movimento umano e libera dal concetto di "spettacolo" e dalle esibizioni virtuosistiche.

Anna Halprin è quindi considerata **la pioniera della *post-modern dance***. In un'intervista rilasciata il 31 luglio 2012, in occasione dei cinquant'anni della fondazione del Judson Dance Theater, ha descritto le esperienze dei suoi laboratori e ha illustrato i motivi per cui aveva deciso di lavorare in controtendenza con la *modern dance* storica:

Dopo la seconda guerra mondiale ci fu un'esplosione. Tutti i vecchi sistemi di valori non erano più appropriati. Non è successo tutto in una volta. È stato un incontro graduale, in cui artisti affini hanno iniziato a muoversi in una direzione simile: rifiutando l'influenza europea, cercando qualcosa di nuovo e non sapendo esattamente cosa significasse questa loro ricerca. Non c'era un luogo di incontro comune qui a San Francisco. Era come se ogni artista fosse da solo. Di conseguenza, molti artisti hanno iniziato a collaborare, ed è da qui che deriva la parola *workshop*. Quella parola, per me, è stata influenzata dal Bauhaus⁴: l'idea che l'arte potesse essere qualcosa di valido per l'uso quotidiano, qualcosa che non era orientato all'esoterismo, o al museo, o alla galleria.

Ho iniziato a cercare un modo per riscoprire il movimento, che è la base della mia arte. Ho scoperto che la danza moderna non era più appropriata. Era troppo stilisticamente orientata verso personalità individuali, come lo stile di Martha Graham o di Doris Humphrey. Inoltre si stava iniziando a incorporarvi il balletto e nulla di tutto ciò sembrava essere abbastanza giusto. Ho pensato: "Beh, ho due possibilità". In primo luogo ho iniziato a studiare come il corpo lavora con l'anatomia e la kinesiologia, e per approfondire la mia ricerca mentre prendevo lezioni di anatomia ho fatto pratica di dissezione umana. In secondo luogo ho iniziato a usare i normali movimenti delle faccende quotidiane, come trasportare, sollevare o accatastare qualcosa, o semplicemente camminare.

Stavo iniziando da zero e ciò ha attirato diversi giovani, come Yvonne Rainer, Trisha Brown, Simone Forti e Meredith Monk, solo per citare alcuni nomi che sono familiari nella West Coast. Ho attirato anche gente dall'Europa e nel 1959 abbiamo iniziato a fare seminari molto esplorativi e sperimentali. Da questi esperimenti sono emerse nuove informazioni che sono diventate parte di un metodo e poi sono emerse questioni che dovevano essere risolte, il che significava che avevamo bisogno di un linguaggio per collaborare. Alla fine, con l'enorme influenza del mio defunto marito Lawrence, abbiamo sviluppato qualcosa chiamato **RSVP Cycles**, che era un metodo di creatività collettiva. Gli *RSVP Cycles* hanno portato all'idea dello **scoring**⁵, che era molto diverso dalla coreografia, perché **basato sul processo**. La coreografia è un modo fisso di lavorare, mentre lo *scoring* è una serie di attività nello spazio, sopra il tempo, con le persone. Gli *scoring* vengono riciclati. Potresti passare un anno a riciclare uno *scoring*! Sarebbe sempre un processo e coinvolgerebbe tutte le persone a esso collegate. Ciò era abbastanza liberatorio.⁶



Fig. 3 – Anna Halprin mentre riguarda una serie di **scores** (tracce, segni) nella sua casa di Kentfield. Photo Martin Halberstadt. San Francisco, Museum of Performance & Design.

Il laboratorio di Robert Dunn e l'avvio della post-modern dance

All'avvio della *post-modern dance* hanno contribuito in modo notevole John Cage e Merce Cunningham, quest'ultimo non solo attraverso le sue innovazioni rivoluzionarie, ma anche per aver istituito nel **1960** in seno al suo studio di New York un **laboratorio di composizione coreografica** con il musicista **Robert Ellis Dunn** (1928-1996), dove si è formato il primo nucleo di artisti di questa nuova tendenza coreica.

Dunn era stato allievo di John Cage, perciò nel laboratorio adottava i procedimenti aleatori del maestro (vedere la nota 32 a p. 172 e il pdf on line *John Cage, la rivoluzione nella musica*) e analizzava la struttura ritmica ripetitiva di Erik Satie al fine di usarla nella coreografia. Tra i suoi studenti vi erano sua moglie **Judith Dunn** (danzatrice nella compagnia di Cunningham), **Steve Paxton** (anch'egli danzatore di Cunningham), **Tri-sha Brown**, **Lucinda Childs**, **Simone Forti**, **David Gordon**, **Meredith Monk**, **Alex Hay**, **Debra Hay** e **Yvonne Rainer**.

Dunn nel suo insegnamento applicava l'approccio non giudicante di Cage, abolendo le valutazioni in termini di lode o critica e sostituendole con l'analisi della struttura, della forma e del metodo di costruzione e disposizione del materiale coreografico, in termini di "cosa si fa", "cosa si vede", "cosa accade" e "come si procede". Ha spinto gli studenti a sperimentare il fraseggio, la tecnica, la musicalità e la logica e li ha anche incoraggiati a creare testi che definissero i parametri della danza. I movimenti erano creati tramite l'improvvisazione lasciando largo spazio alle variabili e i tempi talvolta erano indotti dai cambiamenti del segnale di un semaforo fuori dalla finestra dello studio.

«Dunn incoraggiava a considerare danza ogni tipo di movimento, come tossire, tirare su col naso, mangiare un panino, camminare, sollevare una sedia. L'atteggiamento era inclusivo: tutti potevano danzare così e potevano e dovevano farlo ovunque, sulla strada, nei parchi, in qualsiasi luogo pubblico e privato»⁷. I suoi esperimenti con la musica, il movimento e altri elementi hanno influenzato notevolmente molti dei danzatori della *post-modern dance*.

Il 6 luglio del **1962** la classe ha dato una dimostrazione del proprio lavoro presso la **Judson Memorial Church**, una chiesa sconsecrata situata nel Greenwich Village di New York e questa esibizione ha segnato il momento storico dell'avvio della *post-modern dance*, equivalente all'inizio di una nuova era nella danza moderna, sulla base di metodi non tradizionali di approccio alla coreografia e alla *performance*, in particolare per l'uso dell'improvvisazione.

In quella dimostrazione, dal titolo **Concert of Dance** perché elaborata in forma di “concerto”, tutto era insolito, a cominciare dallo spazio performativo della Judson Church, sede di una congregazione religiosa attiva nella promozione culturale nei luoghi della Judson Gallery e del Judson Poet's Theater. Dopo la proiezione di un film e di un documentario, si sono succedute diverse coreografie, tra cui *Transit* e *Proxy* di Steve Paxton, *Divertissement*, *Ordinary Dance* e *Dance for 3 People and 6 Arms* di Yvonne Rainer, *Rain Fur* di Debora Hay, *Helen's Dance* e *Mannequin Dance* di David Gordon.

Anni '60: il Judson Dance Theater

Il collettivo del Judson Dance Theater, formato da coreografi emergenti, artisti visivi, compositori e cineasti, è dunque nato da una serie di laboratori guidati da Robert Dunn tra il 1960 e il 1962 e ha raggiunto la maturità attraverso sedici “concerti” tenuti tra il 1962 e il 1964⁸, la maggior parte nello spazio teatrale della Judson Memorial Church, da cui ha preso il nome. Il gruppo era composto dai danzatori **Trisha Brown**, **Lucinda Childs**, **David Gordon**, **Alex Hay**, **Debora Hay**, **Steve Paxton** e **Yvonne Rainer** e pur non essendo mai entrata a far parte del collettivo, anche **Simone Forti** ha preso parte a qualcuno dei “concerti”. Negli ultimi mesi del 1962 sono entrati nel gruppo pure **John Cage** e **Robert Rauschenberg**.

Le sperimentazioni di questo collettivo hanno posto le premesse per una nuova estetica della danza, che tuttora continua a influenzare diverse produzioni contemporanee. Alla base vi era **la rottura della distinzione tra arte e vita**, per cui il soggetto dell'arte diveniva la vita reale. Nelle coreografie si includevano i movimenti quotidiani, i gesti tratti dalla strada o dalle mura domestiche. Le strutture erano basate su giochi, compiti semplici e balli sociali. Sono stati enfatizzati la spontaneità e i metodi di composizione non convenzionali e studiando i fondamenti della coreografia, la danza è stata messa a nudo e liberata dalle sue convenzioni teatrali. Inoltre si scavalcava ogni specificità in campo artistico, perché, ad esempio, l'artista visivo Robert Rauschenberg componeva coreografie partecipandovi anche come *performer* assieme ai danzatori.

Infine i danzatori della *post-modern* hanno recuperato alla danza moderna l'**uso delle scarpe** a suo tempo bandito da Isadora Duncan, che introducendo la pratica dei piedi nudi ha dato un'impronta caratterizzante alla “nuova danza” del XX secolo. Tuttavia le scarpe della generazione post moderna erano quelle **da ginnastica**, segno inequivocabile della rottura della barriera tra l'arte e la vita (Figg. 5 e 6).

Secondo Jill Johnston, critico teatrale del giornale *Village Voice* e accesa sostenitrice del gruppo Judson, ne è risultata “la più eccitante nuova danza di una generazione”.



Fig. 4 – **Trisha Brown** e **Steve Paxton** in *Lightfall* di Trisha Brown, parte di *Concert of Dance #4* presentato alla Judson Memorial Church il 30 gennaio **1963**. Photo Peter Moore, ©Barbara Moore/autorizzato da VAGA, New York. Paula Cooper Gallery, New York.

La nuova estetica del Judson Dance Theater ha messo in discussione le motivazioni, gli obiettivi, le strutture e i materiali delle coreografie.

- **Motivazioni.** Sulla scia dell'estetica cunninghamiana (vedere 5.4.2 a p. 176), si perseguiva l'idea che il fine del movimento è in se stesso, perciò per creare una coreografia non si deve partire da un'opera della letteratura o da una musica, ma solo dalle qualità formali del movimento: le danze devono essere concepite solamente come cornici all'interno delle quali si possa vedere il movimento.
- **Obiettivi.** Creare danze che formulino e illustrino teorie sulla danza stessa, ad esempio che trattino la questione di cosa significhi creare una danza. Ancora, danze che realizzano prospettive diverse nello spazio, nel tempo e nel rapporto con la gravità. Oppure creare solo per il piacere di danzare e non per il pubblico.
- **Strutture:**
 - a) **uso del tempo reale:** le azioni durano per il tempo necessario all'azione stessa, non adattandosi a una struttura musicale;
 - b) **scardinamento del rapporto con la musica:** uso sia di musiche, sia del silenzio, sia di rumori prodotti all'uopo oppure casuali;
 - c) **uso della ripetizione,** che sottolinea il trascorrere del tempo. Dunque tempo come stato di sospensione, tempo "rilassato". «La ripetizione fu una delle procedure più importanti per sollecitare il pubblico a guardare il corpo in movimento: lo "spettacolo" diventava il gioco dei muscoli, lo spostamento del peso, il lento e continuo comporsi, tramite accumulazione, di un'unica frase di movimento»⁹.
 - d) **messa a nudo dei legami che costituiscono la struttura coreografica:** inserimento nelle coreografie dell'osservazione degli errori, del modo col quale il movimento viene scelto e imparato e di ciò che abitualmente avviene durante le prove, come "marcare" i movimenti anziché eseguirli con l'energia che richiederebbero¹⁰;
 - e) **distogliere l'attenzione dal virtuosismo tecnico:** o demistificandolo con danze che mettono a nudo il processo della creazione, o semplificandolo drasticamente usando **movimenti naturali del quotidiano**, per cui la tecnica diviene superflua. Quest'ultimo metodo si basa sull'assioma che "qualsiasi movimento può essere danza" e ciò che lo rende tale è proprio il suo inserimento in un contesto di danza. Questo concetto era la trasposizione in danza dell'idea del *ready-made* di Duchamp, ed era presente anche in Cunningham seppure con risultati diversi (vedere 5.4.2 a p. 176). Talvolta erano **chiamate a esibirsi persone comuni**, rompendo così anche con il concetto del danzatore professionista come unico interprete possibile di una coreografia.
- **Materiali:** oltre ai movimenti e ai gesti della vita quotidiana (camminare, sedersi, correre e così via), tra i materiali vi erano oggetti di uso comune (come ad esempio i materassi di *Parts of Some Sextets* di Yvonne Rainer, Fig. 6 a sinistra), che venivano trasportati, manipolati e utilizzati per costruire i movimenti. Per eliminare ogni aspetto espressivo si inserivano eventi incidentali, compiti (*tasks*) e giochi. Inoltre si faceva un grande uso dell'improvvisazione anche in sede di rappresentazione, per cui non si mostravano "spettacoli", ma **performances**.

L'uso di tutto ciò che appartiene alla vita quotidiana era finalizzato a «non manipolare le azioni per produrre effetti teatrali, non sottoporle all'aggravio dell'emotività, del riferimento letterario o della manipolazione temporale. [...] Il corpo non è più allungato o teso di quanto lo sia nella vita quotidiana»¹¹.

Anni '70: la Grand Union

Il collettivo del Judson Dance Theater si è sciolto nel 1966, ma i danzatori hanno proseguito con le loro sperimentazioni ciascuno per proprio conto anche introducendovi altri aspetti nuovi. Nel **1970 Trisha Brown, David Gordon, Steve Paxton e Yvonne**

Rainer hanno formato un nuovo gruppo, denominato **Grand Union**, che più tardi ha incluso anche **Barbara Dilley** (o **Lloyd**)¹² e **Douglas Dunn**, che avevano danzato nella compagnia di Cunningham rispettivamente dal 1963 al 1968 e dal 1969 al 1973, oltre a **Nancy Lewis**, **Lincoln Scott** e **Becky Arnold**.

Il gruppo della Grand Union è stato attivo fino al 1976 e la sua genesi è legata al lavoro di Yvonne Rainer **Continous Projet-Altered Daily** (Progetto continuo-Modificato quotidianamente), abbreviato in **CP-AD**, dove si presentavano «i vari aspetti del “fare danza” in divenire: imparare le sequenze, provare i passi, “marcarli”, elaborare materiali di movimento diversi in rapporto allo spazio»¹³. Ciò al fine di accordare i movimenti spontanei con quelli strutturati, fissati e imparati delle coreografie e presentare la differenza/divisione tra il danzatore professionista e il performer amatoriale.

Yvonne Rainer e il No Manifesto

Yvonne Rainer (1934-vivente), nata a San Francisco e tra i principali fondatori sia del Judson Dance Theater sia del Grand Union, è stata la più prolifica dei danzatori della *post-modern dance*, della quale è divenuta l'emblema sia per le sue creazioni rivoluzionarie sia per aver scritto un vero e proprio manifesto sulle linee d'azione di questa generazione, presentato polemicamente come **No Manifesto** (1965).

Si è accostata alla danza moderna con Edith Stephen, danzatrice nelle compagnie di Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón e Merce Cunningham. Tra il 1959 e il 1960 ha studiato anche con **Martha Graham** e ha preso lezioni di balletto classico. Nell'estate del 1960, su indicazione di Simone Forti, ha partecipato a un **laboratorio di Anna Halprin** (dove ha conosciuto Trisha Brown) e in seguito ha continuato gli studi nella scuola di **Merce Cunningham**, partecipando anche ai laboratori di composizione di **Robert Dunn**.

Tra le sue numerose creazioni si ricordano in particolare **The Bells** (Le campane, 1961) in cui ha inserito movimenti stravaganti come giocherellare con le dita davanti al viso, **Three Satie Spoons** (Tre cucchiaini di Satie, 1961), dove tracciava le linee del corpo con un dito e **Parts of Some Sextets** (Parti di alcuni sestetti, 1965), in cui un gran numero di materassi determinava le azioni di trasportare, accumulare, muoversi sopra o sotto.

Tuttavia la sua coreografia più celebre, che l'ha consacrata come la *leader* del gruppo Judson, è **Trio A** del 1966. Considerata come il modello estetico principale della *post-modern dance*, questa creazione ha avuto una prima versione intitolata **The Mind is a Muscle – Part I** (La mente è un muscolo – Prima parte)¹⁴ e consisteva in tre assoli simultanei di 4 minuti e 30 secondi eseguiti dalla stessa Rainer, Steve Paxton e David Gordon, che presentavano un flusso di movimenti sul ritmo casuale prodotto dal rumore di una serie di bastoncini di legno lanciati dall'alto della chiesa. Vi era presente la sperimentazione sulla maggior parte dei punti-chiave della nuova tendenza, intesi come stili e come mezzi compositivi: la ripetizione, la distribuzione uniforme dell'energia, il fraseggio e l'assenza totale di espressività, punti che la stessa Rainer aveva enunciato l'anno precedente nel suo **No Manifesto**, che esplicitavano la sua opposizione alle forme di danza dominanti (come quella di Martha Graham) e delineavano i principi del suo nuovo approccio radicale, utilizzando la **strategia del rifiuto** per ridurre la danza ai suoi elementi essenziali.



Fig. 5 – **Yvonne Rainer** durante una prova della sua creazione **Parts of Some Sextets**, New York, 1965. Photo Al Giese, Getty Research Institute.

I punti del *No Manifesto*¹⁵

- No alla spettacolarità.
- No al virtuosismo.
- No alle trasformazioni e alla magia e alla finzione.
- No al fascino e alla trascendenza dell'immagine della *star*.
- No all'eroico.
- No all'anti-eroico.
- No alle immagini dozzinali.
- No al coinvolgimento del performer o dello spettatore.
- No allo stile.
- No alla tendenza.
- No alla seduzione dello spettatore tramite le astuzie del performer.
- No all'eccentricità.
- No al commuovere e al commuoversi.

In *Trio A* la Rainer ha messo in pratica diversi di questi punti:

- i movimenti erano appiattiti e omologati da un'esecuzione omogenea;
- si enfatizzavano i passaggi, al contrario delle convenzioni del balletto e della *modern dance*;
- il corpo manteneva una postura uguale a quella della vita quotidiana, la tensione era raggiunta solo nei passaggi;
- lo sguardo non si rivolgeva mai al pubblico,
- lo stile dei passi manteneva il livello basso;
- il livello del corpo manteneva una posizione media;
- i piedi erano rilassati, dunque né tesi come nel balletto e in Cunningham né in posizione *flex* come nella *modern dance* della Graham e della Humphrey;
- per opporsi al virtuosismo si cercavano movimenti goffi e insoliti;
- non vi era alcuna stilizzazione degli elementi peso-spazio-tempo;
- si manipolava solo il flusso del movimento e questo era l'espedito per mettere in secondo piano gli altri fattori.

Dunque dopo *Trio A* «il territorio coreografico ha assunto un aspetto diverso. I confini della danza sono esplosi. Certe azioni, certe pose, certi atteggiamenti ora diventano possibili e perfino familiari, parte del vocabolario»¹⁶.

Video di *Trio A*, assolo di Yvonne Rainer: <https://www.youtube.com/watch?v=eP5kDDK5M5U>



Fig. 6 – A sinistra: il gruppo del Judson Dance Theater con (da sinistra) Robert Morris, Lucinda Childs, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Deborah Hay, Tony Holder, Sally Gross, Robert Rauschenberg, Judith Dunn, Joseph Schlichter in *Parts of Some Sextets* di Yvonne Rainer. Wadsworth Atheneum, Hartford (Connecticut), 6 marzo 1965. A destra: Yvonne Rainer (terza da sinistra) con alcuni danzatori del Judson Dance Theater in *The Mind is a Muscle*, prima versione di *Trio A*. Judson Church, New York, 24 maggio 1966. Photo Peter Moore ©Estate of Peter Moore /autorizzato da VAGA, New York.

Steve Paxton e la Contact Improvisation

Steve Paxton (1939-vivente), nato a Phoenix (Arizona), ha iniziato a danzare sfruttando le sue capacità ginniche. Nel 1958 è entrato nel Connecticut College dove ha studiato con **Martha Graham**, **Doris Humphrey**, **José Limón** e **Merce Cunningham**. Nel 1959 ha danzato con la compagnia di Limón mentre continuava a studiare con Cunningham a New York, per poi entrare nella compagnia di quest'ultimo nel 1961 (rimanendovi fino al 1964) e quindi partecipare ai laboratori di **Robert Dunn**.

Tra i fondatori del Judson Dance Theatre, è poi entrato anche nel nuovo gruppo della Grand Union. La sua principale fonte di ispirazione era il corpo umano, perciò si è dedicato a esplorare come possono essere usati i movimenti della colonna vertebrale mentre si danza e ha studiato a lungo l'azione del camminare come movimento naturale che appartiene a tutti, studio che è sfociato nel 1962 nella coreografia *Satisfyn Lover*, apoteosi della camminata (video di *Satisfyn Lover*: <https://www.youtube.com/watch?v=jhbhol7o9PM>).

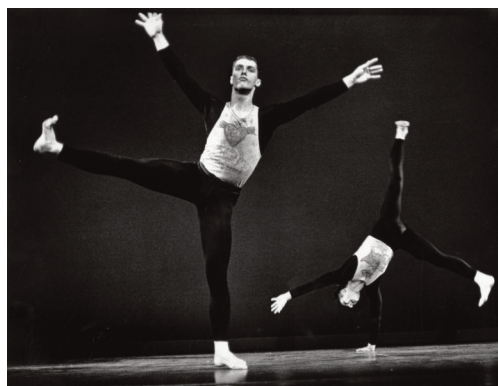


Fig. 7 – **Steve Paxton** e Merce Cunningham in una ripresa del 1963 della coreografia *Antic Meet*, creata da Cunningham nel 1958. Photo Jack Mitchell.

Paxton è ricordato soprattutto come creatore della pratica di movimento chiamata **Contact Improvisation** (Improvvisazione col contatto), ideata nei primi anni '70 assieme alla danzatrice **Nancy Stark Smith** (1952-vivente) con l'intento di abituare il corpo e la mente a padroneggiare le leggi della fisica, prendendo consapevolezza del peso, delle dinamiche di movimento e della dimensione spazio-tempo. Per arrivare a definire questa pratica Paxton ha esplorato i parametri di base della forma a due persone: sostenersi, separarsi, lottare, trasportarsi, abbandonarsi alla gravità, il tutto basandosi su diverse tipologie della formazione a due, come le arti marziali, le danze sociali, le risse, gli accoppiamenti sessuali. Ha quindi lavorato sullo scambio del peso del corpo, ma anche sui ruoli sociali: passività e attività, domanda e risposta, continua ricerca dell'equilibrio e nel **1972** ha presentato ufficialmente la *Contact Improvisation* nella performance **Magnesium** svoltasi all'Oberlin College di New York.

Sicuramente le esperienze all'interno dei due gruppi della *post-modern dance*, con le sperimentazioni sul movimento "naturale", sulla percezione del corpo e sulla libertà dai modelli coreici pre-costituiti, hanno avuto un ruolo determinante nella definizione di questa pratica, basata essenzialmente sul **contatto fisico e sensoriale**, che mette in comunicazione due o più corpi determinandone i movimenti in rapporto alle leggi fisiche che li regolano: gravità, quantità di moto, slancio, leve, equilibrio.

La *Contact Improvisation* quindi è un'esplorazione di movimenti possibili che avviene non solo con altri corpi ma anche con altri elementi, come la gravità e lo slancio. In essa i partner alternano la loro funzionalità nel dare e nel ricevere e cercano il percorso più facile per far sì che le masse dei corpi giungano a un incontro reciproco. I due sensi chiave sono il **tatto** e l'**equilibrio**, perché col primo si trasmettono reciprocamente le informazioni sulla propria situazione e il secondo è sempre relativo alla parte che sostiene il proprio corpo e quello dell'altro, sia essa il piede, la spalla, la schiena o la testa.

Perciò si può dire che questo sistema di movimento ha colmato un vuoto metodologico nell'allenamento tradizionale dei danzatori, annullando lo spazio che tradizionalmente li separa durante la lezione e, grazie allo stretto contatto fisico ed emotivo, liberandoli dalle costrizioni della forma tipiche dei movimenti precostituiti e artefatti. La spontaneità dell'improvvisazione crea anche una vigilanza tra i danzatori, che stimola una gran quantità di fiducia impedendo ai movimenti di diventare inorganici.

Il contatto permanente tra i corpi ha reso la *Contact Improvisation* una pratica del tutto diversa e innovativa rispetto alle tecniche di danza contemporanea conosciute negli anni '70, che si è poi diffusa anche in Europa dove tutt'oggi è esercitata da diversi danzatori e coreografi come valido aiuto nelle loro ricerche tecniche ed estetiche.

Steve Paxton, *Improvisation Projet* al Jacob's Pillow Festival, 8 agosto 1998
<https://danceinteractive.jacobspillow.org/steve-paxton/improvisation-project/>

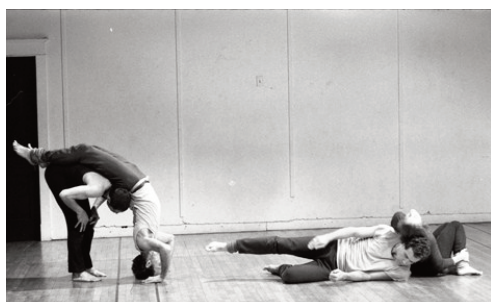


FIG. 8 – Immagini di alcune sessioni di **Contact Improvisation** condotte da Steve Paxton. A sinistra in alto: Steve Paxton in una sessione a New York nel 1972. A sinistra in basso: Steve Paxton, Peter Bingham, Peter Ryan e Helen Clarke in una sessione presso il Western Front di Vancouver (Canada) nel 1983. A destra: gli ideatori Steve Paxton e Nancy Stark Smith (photo Bill Arnold).

NOTE

¹ Il termine *workshop* si traduce come “officina” e corrisponde all’italiano “laboratorio”.

² Sugli *happenings* e il significato di *performance* vedere 5.4.1 a p. 174.

³ Sally Banes, *Tersicore in scarpe da tennis. La post-modern dance*, Manuela Collina (trad. di), Ephemeria, Macerata 1993, p. 38.

⁴ Ricordiamo che il Bauhaus era la scuola modernista di architettura, arte e design fondata nel 1919 dall’architetto Walter Gropius in Germania nella città di Weimar (vedere la nota 54 a p. 88). La Halprin aveva conosciuto personalmente Gropius, assimilandone le idee sulla creatività collettiva e sull’integrazione tra l’arte e la vita.

⁵ Il termine *scoring* indica l’azione di tracciare (marcare) i punti.

⁶ <https://www.artforum.com/interviews/judson-at-50-anna-halprin-31459>.

⁷ Patrizia Veroli, *La Judson Church di New York, culla della postmodern dance*, conferenza nell’ambito del progetto “Le storie della danza contemporanea”, Roma, MAXXI, 10 novembre 2012.

⁸ Dopo la prima del luglio 1962, la forma di “concerto” è rimasta in tutte le successive dimostrazioni del gruppo, alle quali perciò è stato dato lo stesso titolo numerandolo di volta in volta fino a 16 (*Concert of Dance #2*, *Concert of Dance #3* e così via).

⁹ Patrizia Veroli, *op. cit.*.

¹⁰ “Marcare” i movimenti significa eseguirli con un’energia minima, come accennandoli. Ciò avviene di solito durante le prove di una coreografia, quando se ne ripassano mentalmente i passaggi aiutandosi con gli accenni dei movimenti.

¹¹ Sally Banes, *op. cit.*, p. 44.

¹² Barbara Dilley è conosciuta anche come Barbara Lloyd perché dopo il matrimonio con Lewis Lloyd ha assunto il cognome del marito anche in campo artistico.

¹³ Leonetta Bentivoglio, *La danza contemporanea*, Longanesi, Milano 1985, p. 177.

¹⁴ Col titolo *The Mind is a Muscle* la Rainer intendeva dimostrare l’alleanza generata dalla fusione assoluta tra la mente e i muscoli perché nella coreografia ella evidenziava le capacità del corpo in quanto guidate dall’intelletto.

¹⁵ Yvonne Rainer, *Trio A at perform feminism*, archiviato il 12 agosto 2011 presso la Wayback Machine.

¹⁶ Sally Banes, *op. cit.*, p. 66.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA DEI TESTI CONSULTATI

BANES Sally, *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press, Middletown 1987, trad. di Manuela Collina, *Tersicore in scarpe da tennis. La post-modern dance*, Ephemeria, Macerata 1993.

BENTIVOGLIO Leonetta, *La danza contemporanea*, Longanesi, Milano 1985.

STAZIO Gabriella, *Contact Improvisation e Material for the Spine di Steve Paxton*, Campadanza Dance Magazine, 2 agosto 2018, in <http://www.campadanza.it/contact-2.html>.

VEROLI Patrizia, *La Judson Church di New York, culla della postmodern dance*, conferenza nell’ambito del progetto di Carolina Italiano “Le storie della danza contemporanea” a cura di Anna Lea Antolini, Roma, MAXXI-Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, 10 novembre 2012.