

## LA RIVOLUZIONE E L'EVOLUZIONE DEL RAPPORTO TRA DANZA E MUSICA

### Premessa

Questo testo desidera focalizzare l'attenzione su come l'avvento della danza moderna e contemporanea abbia modificato, ricreandolo, il modo di concepire il rapporto tra la danza e la musica. Nella consapevolezza della complessità dell'argomento, delle sue diverse sfaccettature e sfumature, senza alcuna pretesa di esaustività ne sono stati trattati solo gli aspetti-chiave e gli artisti che li hanno innescati, con l'unico intento di offrire un'occasione per riflettere su una delle principali innovazioni coreiche e musicali del Novecento.

### Danza e musica

Nel tentativo di definire le due arti, si può affermare che la danza è un susseguirsi di movimenti organizzati nello spazio e nel tempo e la musica è una successione ordinata di suoni che obbedisce a una struttura eminentemente temporale. Danza e musica dunque **condividono l'elemento "tempo"**, il quale a sua volta si manifesta sia nell'aspetto della velocità, che individua la durata di un evento, sia nell'aspetto metrico-ritmico, in cui la metrica ne stabilisce la misura e il ritmo ne determina la dinamica.

La danza e la musica da sempre si sono incontrate nell'aspetto metrico-ritmico del tempo, ma non è secondario indagare in che modo si sia verificato questo incontro, magari guardando alle loro forme più elementari (quelle delle popolazioni primitive) per capire se siano stati i movimenti ritmici del corpo a richiedere un accompagnamento sonoro corrispondente o viceversa sia stato un elemento ritmico "musicale" a stimolare i moti corporei. In altre parole se sia nata prima la danza o prima la musica.

Tale questione riguarda la danza come manifestazione spontanea dell'uomo, ma come vedremo è stata la base della rivoluzione novecentesca del rapporto tra le due arti. Appoggiandoci alla storia, osserviamo che nel Quattrocento il maestro **Guglielmo Ebreo da Pesaro** (1420-1481 circa) nel suo trattato *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum* (1463) ha elevato la danza a forma d'arte proprio stabilendone la deriva-

zione dalla musica, perché in quest'ultima all'epoca si ravvisava il **principio della misura**<sup>1</sup>, che essendo alla base dell'armonia, regolava il comportamento del cortigiano in ogni sua attività. Guglielmo ha specificato che è possibile danzare senza accompagnamento sonoro, ma è proprio nell'incontro con la musica che la pratica del ballo assume lo statuto di arte, perché in tal modo essa ne condivide la misura e ne diviene complementare. Nel Quattrocento dunque la danza è divenuta arte in quanto «movimento regolato dal numero»<sup>2</sup>, secondo il concetto di “armonia” proprio della dottrina neoplatonica riscoperta dagli studi umanistici, il cui raggiungimento estetico secondo lo studioso Alessandro Pontremoli altro non era che un “**costrutto culturale**”. Di conseguenza, anche «il consolidato binomio danza-musica, [...] così radicato nella tradizione della danza occidentale ancora fino ai nostri giorni, è un costrutto culturale che ha le sue radici nel Rinascimento, quando la danza viene annoverata fra le arti»<sup>3</sup>.

Il binomio si è dunque consolidato nel tempo in relazione al balletto classico, perché questo pur trovando la sua definizione tecnica solo nel Seicento (nascita del codice accademico), affonda le radici nelle regole dettate dai maestri rinascimentali. Sulla base di questo assunto la danza per lungo tempo si è trovata unita alla musica da un legame in apparenza imprescindibile, tanto da essere definita sua “arte sorella”, e tale legame è testimoniato anche dall'uso comune di diversi vocaboli con significato uguale o equivalente, molti dei quali sono riportati nel presente *Dizionario* (VOCI ACCENTO, ARMONIA, CANONE, CONTRAPPUNTO, LEGATO, STACCATO, UNISONO). D'altra parte la musica deve alla danza la struttura di alcune sue forme strumentali, come ad esempio la *suite* (alla lettera: successione) il cui primo nucleo risale alla combinazione delle diverse misure e variazioni di velocità di alcuni *balli* in voga nelle corti italiane del Quattrocento e il cui sviluppo nei secoli successivi si è appoggiato ai tempi e ai ritmi delle nuove danze cortigiane. Nata come una successione di brani di accompagnamento alla danza, la *suite* si è poi evoluta in una forma musicale indipendente che però conserva i nomi, i metri, i ritmi e l'andamento temporale delle danze di origine.

### **Legame imprescindibile**

Il consolidamento del legame in seno al balletto classico è avvenuto nel segno della **dipendenza della danza dalla musica**, perché la tecnica accademica prima delle innovazioni novecentesche poggiava esclusivamente sulle forme di movimento predefinite dei passi che trovavano nella struttura musicale metrico-ritmica un appoggio indispensabile: essendo la danza inquadrata in determinati schemi, anche nel rapporto con la musica doveva aderire a una struttura predeterminata. Per questo motivo a lungo è stato difficile immaginare l'arte del movimento separata da un supporto sonoro, mentre è sempre stato chiaro che l'arte dei suoni essendo dedicata all'ascolto può sussistere anche disgiunta dalla danza.

Così la musica per lungo tempo è stata ritenuta la base delle composizioni coreiche e ciò ha imposto alla danza di doverne seguire i tempi, i ritmi e le melodie come se non potesse vivere di vita propria. Nella tradizione del balletto classico le musiche delle coreografie venivano perlopiù composte appositamente, perciò in ambito musicale si era portati a distinguere tra composizioni da concerto e composizioni “per la danza”, spesso considerando queste ultime come “di servizio” e quindi di livello inferiore. La dipendenza della danza dalla musica è testimoniata anche dal fatto che fino a tutto l'Ottocento mentre diversi danzatori e coreografi acquisivano una conoscenza musicale (o addirittura una preparazione teorica e tecnica che consentiva loro di comporre da sé le partiture dei propri balletti<sup>4</sup>), non accadeva altrettanto da parte dei musicisti nei confronti dell'arte del movimento, sebbene già a fine Settecento il riformatore del balletto **Jean-Georges Noverre** (1727-1810) auspicasse che i compositori si impegnassero a conoscere le leggi della danza per collaborare meglio con i coreografi (all'epoca chiamati *maîtres de ballet*). D'altronde, anche quando i compositori erano disposti ad assecondare le richieste dei coreografi, come nel caso di Léo Delibes con Arthur Saint-Léon per *Coppélia* (1870) e di Pëtr Il'ič Čajkovskij con Marius Petipa per *La Bella addormentata* (1890) e *Lo Schiaccianoci* (1892), le convergenze si basavano solo su parametri musicali (numero di battute, scelta delle misure e così via) ed erano dettate dal contenuto narrativo del libretto più che dalle esigenze della danza, come si può vedere da questo stralcio di una lettera di Petipa a Čajkovskij che riguarda il finale del primo atto dello *Schiaccianoci*:

La scena è vuota... Clara rientra. Otto battute di musica ancora più misteriosa per l'avanzare di Clara. Due battute per il suo fremito di paura, otto di musica fantastica ballabile. L'orologio batte la mezzanotte.

Dopo i rintocchi dell'orologio, un breve tremolo. Durante il tremolo, Clara si accorge che il gufo si trasforma in Drosselmeyer, col suo sorriso astuto. Ella vuole correre, ma non ci riesce. Dopo il tremolo, cinque battute dello scalpiccio dei topi e quattro per i loro sibili.<sup>5</sup>

### **Cambiamenti di visione**

Nel Novecento l'avvento della danza moderna e contemporanea ha rivoluzionato il modo di concepire il rapporto tra l'arte coreica e l'arte dei suoni, determinando nei danzatori nuove scelte musicali e andando a minare la posizione subalterna in cui la danza era stata relegata fino ad allora. La danza moderna ha aperto la strada a nuove possibilità nel linguaggio del movimento, che hanno infranto la gabbia degli schemi pre-costituiti e hanno fatto emergere le numerose specificità di quest'arte, a iniziare dalla sua **genesi esclusivamente corporea**. La rivalutazione del corpo e allo stesso tempo l'identificazione del lato spirituale dell'uomo come unica ragione della danza hanno evidenziato che questa non poteva con-

sistere in un insieme di passi, movenze e atteggiamenti predefiniti da secoli, quindi immutabili ed estranei alle istanze dell'individuo. **La sostanza della danza è divenuta il movimento nella consequenzialità della sua dinamica** e la coscienza che la genesi del movimento stesso risiede nel corpo ha consentito di stabilire l'inesistenza di un legame tra il ritmo della musica e quello della danza, orientando la questione dell'origine del ritmo motorio in direzione di quest'ultima. Inoltre si sono messe in dubbio le diverse teorie riguardanti il modo con cui il danzatore si rapporta alla musica, se interpretandone il contenuto, oppure se visualizzandone gli aspetti formali, o ancora se lasciandosi ispirare dalle emozioni da essa suscitata. Tutto ciò ha portato anche a modificare la posizione verso la danza in ambito musicale, dove si è fatta strada la consapevolezza della necessità che i compositori acquisissero conoscenza delle leggi del movimento, al pari dei numerosi danzatori che anche in questo secolo erano in possesso di una buona preparazione nella musica<sup>6</sup>.

### **I protagonisti**

Il percorso del cambiamento si è svolto in parallelo nel vecchio e nel nuovo continente, anche attraverso scambi di visioni e di esperienze tra i diversi artisti.

Poiché le prime espressioni della danza moderna si sono sviluppate in opposizione al balletto classico, hanno comportato il rifiuto di tutti gli aspetti che lo costituivano, dalla tecnica allo stile di movimento, fino alle scenografie, ai costumi e quindi anche al tipo di musica a esso collegato, che tranne qualche eccezione all'epoca era costituito da composizioni di scarsa qualità.

La rivoluzione più significativa in tal senso si deve alla danzatrice americana **Isadora Duncan** (1877-1927), che si esibiva su musiche da concerto non scritte espressamente per la danza scegliendo **opere di grandi compositori del passato** come Bach, Gluck, Beethoven, Chopin, Schubert, Schumann, Brahms e Wagner.

Per Isadora, attiva soprattutto in Europa tra il 1898 e il 1927, la musica era **una delle principali fonti di ispirazione** perché a suo dire le produceva delle vibrazioni interne che si dirigevano a ondate verso il plesso solare, da lei ritenuto il punto del corpo dove nascono i movimenti. Secondo la studiosa Susanne Franco «la raffinata selezione del repertorio che accompagnava le sue creazioni, [...] era funzionale a una danza che doveva esprimere i sentimenti più profondi e, non da ultimo, a nobilitare la sua arte e a differenziarla dal balletto romantico». Per questa danzatrice quindi «non si trattava più di danzare “sulla” musica o “con” la musica, ma di danzare “la” musica»<sup>7</sup>.

Dunque la Duncan concepiva ancora la danza come strettamente legata alla musica al punto di dipenderne, tuttavia con le sue scelte ha infranto la tradizione secolare della “musica composta per la danza” aprendo alla possibilità di un rapporto nuovo tra le due arti.



Fig. 1 – A sinistra: **Isadora Duncan** in una fotografia forse di Emil Bieber, Berlino (cartolina postale datata 1903). A destra: Isadora danza sulla musica dell'*Ifigenia in Tauride* di Christoph Willibald **Gluck**.  
Photo Atelier Elvira, Monaco di Baviera 1902.

In parallelo alle rivoluzionarie esibizioni di Isadora Duncan, nei primi decenni del Novecento in Europa si è andato delineando un sostanziale cambiamento di visione grazie all'operato di tre artisti: il musicista e pedagogo svizzero **Émile Jaques-Dalcroze**, il danzatore, coreografo e teorico del movimento **Rudolf Laban** e la danzatrice e coreografa **Mary Wigman**.

**Émile Jaques-Dalcroze** (1865-1950) ha incentrato il suo innovativo metodo per insegnare l'armonia musicale e il solfeggio su uno dei principali elementi di congiunzione tra le due arti, ossia il **ritmo**, osservando che questo è innanzi tutto **movimento** e poiché il movimento è di natura corporea la percezione del ritmo nella musica è collegata a una **sensazione muscolare**:

Il suono è una forma di movimento di natura secondaria. Il ritmo è una forma di movimento primaria. Gli studi musicali devono, di conseguenza, iniziare con esperienze motorie. Tutte le membra prima separatamente, poi simultaneamente ed infine il corpo intero dovranno essere messe ritmicamente in movimento, impegnandosi ad osservare ed a regolare le forme del movimento e cioè i rapporti tra energia, spazio e tempo.<sup>8</sup>

Infatti il metodo di Jaques-Dalcroze, chiamato **euritmica** e tuttora praticato, consiste nello **sviluppare la sensibilità musicale tramite i movimenti del corpo**, considerando la loro relazione con lo spazio, la loro durata temporale e le gradazioni dell'intensità energetica tramite il controllo neuro-muscolare indotto dall'alternanza di tensione e distensione e guidato dall'uso corretto della respirazione. In tal modo la pulsazione ritmica e gli altri elementi costitutivi della musica (misure, accenti, pause, accordi, altezze, intensità, timbri e durate dei suoni) vengono trasposti in forme di movimento così da essere non solo semplicemente ascoltati ma pienamente vissuti (Fig. 2 a destra).

Lavorando con il metodo dell'*euritmica* Dalcroze ha poi sviluppato un'**espressione corporea** finalizzata a comunicare al pubblico gli stati emozionali indotti dalla musica, che ha chiamato **plastica animata** per tenerla distinta dalla danza così come era conosciuta ai suoi tempi. Infatti egli criticava il rapporto con la musica nel balletto classico perché a suo avviso questa era usata come elemento a sé stante, per cui i movimenti ne restavano scollegati anziché esserne la diretta espressione, e ritenendo che il corpo fosse la fonte di tutti i ritmi ha auspicato che in futuro la musica ne divenisse parte integrante, così che l'organismo umano, penetrato dai ritmi delle emozioni musicali, non avesse più bisogno di accompagnamenti sonori per esprimersi.

Perciò, benché Dalcroze abbia promosso l'attivazione corporea come strumento per facilitare l'apprendimento della musica e come espressione della musica stessa, evidenziando che il ritmo è innanzi tutto movimento ha minato la convinzione che esso fosse di natura essenzialmente sonora, aprendo così alla danza la possibilità di conquistare una posizione di autonomia nei confronti della musica. A Dalcroze inoltre è da attribuire anche il merito di aver messo in luce le analogie, e quindi le possibili corrispondenze formali, tra gli elementi costitutivi dei due linguaggi artistici.

Dimostrazione di euritmica condotta nel 1966 da John Colman, allievo di Jaques-Dalcroze, presso l'Università del Wisconsin:  
<https://www.youtube.com/watch?v=n5DdjXZkPfg>.

Nel metodo di Dalcroze le gambe segnano le misure della metrica musicale (nel video con i passi di una semplice camminata) e i movimenti delle braccia differenziano le varie accentuazioni rendendo riconoscibile un tempo dall'altro. Inoltre è importante abituarsi a rapide reazioni indotte da sollecitazioni sonore, tra cui i comandi vocali dell'insegnante (fissati nell'esclamazione *hop!*) che guidano i cambiamenti nella gestualità o nell'esecuzione dell'esercizio.

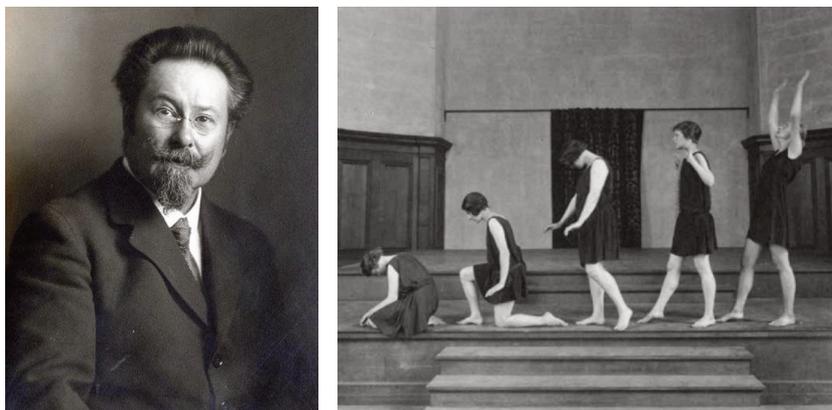


Fig. 2 – A sinistra: ritratto di **Émile Jaques-Dalcroze** (fotografia di Frédéric Boissonnas, 1911). A destra: esibizione di **euritmica** a Covy Hall (Galles) probabilmente incentrata sulle altezze dei suoni musicali (fotografato sconosciuto, 1920 circa).

Nello stesso periodo storico in cui Jaques-Dalcroze applicava il suo metodo di insegnamento, **Rudolf Laban** (1879-1958) maturava l'idea della “**danza assoluta**” (*absoluter tanz*), ossia **libera** da ogni schema precostituito e indipendente sia dalla musica sia da significati concreti. Ciò si collegava al suo desiderio di pervenire alla fusione delle arti teatrali nell'unità di **Tanz-Ton-Wort** (danza, suono, parola) in cui il suono e la parola sarebbero stati prodotti dalla danza, ritenuta “arte primaria” perché l'unica delle tre a compiersi simultaneamente nel tempo e nello spazio. L'unità espressiva del *Tanz-Ton-Wort* era quindi un'**unità coreica**, in cui la “danza assoluta”, indipendente dalla musica, si poteva esprimere producendo essa stessa la musica.

Laban si è quindi dedicato a sperimentare **forme di danza che rappresentassero unicamente la sostanza del movimento**, basandosi sulle relazioni tra gli elementi che lo costituiscono (peso, spazio e tempo), sui ritmi naturali del corpo (battito cardiaco, respirazione, flussi energetici) e sull'espressione degli impulsi interiori, dunque senza stabilire alcun legame con le strutture musicali. A partire dal 1911 ogni estate riuniva un gruppo di giovani interessati alle sue sperimentazioni a Monte Verità (sul versante svizzero del lago Maggiore) dove organizzava sessioni di **improvvisazione di movimenti** che si svolgevano **in totale libertà**, con o senza supporti sonori, a volte sulla base della lettura di brani di poesia, altre volte accompagnate da parole o frasi di propria invenzione e marcando i ritmi che ne scaturivano col suono di strumenti a percussione. Queste esperienze nel 1913 sono sfociate nell'apertura di una **Scuola d'Arte** impiantata sull'idea del *Tanz-Ton-Wort* perché articolata in corsi

specifici per il movimento, il suono e la parola, con improvvisazioni all'aperto (Fig. 3 a destra).

Laban conosceva l'*euritmica* di Dalcroze e nella sua approfondita analisi del movimento anch'egli ha individuato nel **ritmo** l'elemento principale che danza e musica hanno in comune. Tuttavia a differenza di Dalcroze, per il quale era la musica a stimolare i movimenti corporei, a suo avviso erano proprio i movimenti ritmici del corpo a produrre la musica. Nella sua visione del rapporto tra le due arti, anche se i ritmi musicali possono stimolare movimenti ritmici, in realtà il ritmo della danza scaturisce dalle diverse combinazioni degli elementi costitutivi del movimento stesso, ossia peso, spazio e tempo, i quali quando sono organizzati in sequenze danno luogo a tre forme di ritmo che si manifestano sempre unite tra loro: i **peso-ritmi** (combinazioni nella dinamica di parti accentate e non accentate), gli **spazio-ritmi** (uso alternato di direzioni differenti sia consecutivamente sia con azioni simultanee) e i **tempo-ritmi** (relazione tra le porzioni di tempo impiegate passando da un movimento a un altro). Perciò non solo è possibile comporre prima sequenze di movimenti e dopo adattarvi l'accompagnamento ritmico o la musica, ma anche «comporre danze senza alcun accompagnamento»<sup>9</sup>.

Attribuendo ai movimenti la fonte dei ritmi Laban ha quindi posto i fondamenti della sua idea di “danza assoluta”, che preconizzava l'autonomia dell'arte coreutica da ogni altra forma d'arte e ribaltava totalmente l'idea dominante della sua dipendenza dalla musica. Comunque è importante precisare che in Laban questa visione non equivaleva al rifiuto totale dell'arte dei suoni, tanto che egli ha impostato il suo sistema teorico di analisi del movimento sulle analogie con il sistema musicale.

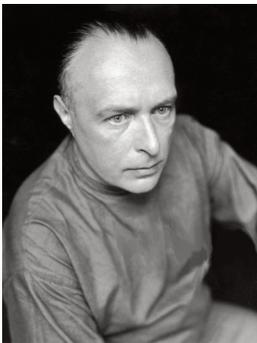


Fig. 3 – A sinistra: ritratto di **Rudolf Laban** nel 1930. A destra: Laban (sullo sfondo, mentre suona un gong) durante una sessione di **improvvisazione di movimenti** della sua Scuola d'Arte a Monte Verità nel 1914 (fotografia di Johann Adam Maisenbach, per concessione di Suzanne Perrotet, colorata a posteriori).

L'idea della "danza assoluta" è stata concretizzata pienamente da **Mary Wigman** (1886-1973), discepolo e assistente di Laban con presenza assidua a Monte Verità, ma anche diplomata alla scuola di Jaques-Dalcroze. Questa doppia esperienza formativa ha inciso notevolmente sulla danzatrice, portandola a concepire la danza come **movimento ritmico che nasce unicamente dal corpo** e a elaborare un personale metodo creativo basato sulla propria sensibilità e sulle proprie intuizioni.

Entrambi i suoi maestri avevano promosso la **pratica dell'improvvisazione**. Dalcroze l'applicava sia all'ambito musicale sia a quello corporeo, considerandola come una metodologia didattica utile a educare le facoltà immaginative degli studenti e indirizzarli alla creatività, Laban la intendeva come mezzo per esplorare le leggi intrinseche al movimento così da sviluppare una danza libera da qualunque schema e fondata solo sugli impulsi interiori di ciascuno. Tuttavia mentre le improvvisazioni alla scuola di Dalcroze seguivano delle regole precise ed erano sempre collegate alla musica, quelle promosse da Laban si basavano solo sul movimento naturale del corpo umano senza che vi fosse la necessità di un legame musicale.

La Wigman dunque ha impostato il suo metodo di lavoro a partire da entrambe queste esperienze, facendo uso di «un'improvvisazione strutturata basata sulla manipolazione delle dimensioni spaziale, temporale e dinamica del movimento»<sup>10</sup>, nella quale si faceva guidare da un "**ritmo interno**" concepito come scansione dell'alternanza di tensione e distensione. Così ha creato diverse **coreografie senza musica**, altre sulla base di testi parlati, altre ancora con l'accompagnamento di **strumenti a percussione**, come il celebre assolo *Hexentanz II* (Danza della strega, 1926). In quest'ultimo caso però il rapporto tra la danza e la musica era invertito rispetto alla concezione comune: non era la danzatrice a dover seguire il ritmo degli strumenti, ma il percussionista a dover assecondare con i suoni i movimenti della danza. Ciò era reso possibile dalle **improvvisazioni simultanee** del percussionista e dei danzatori, che procedendo assieme consentivano alla musica di nascere insieme alla danza<sup>11</sup>. A questo proposito, così si è espressa la stessa danzatrice:

Io non creo una danza e poi ordino una musica scritta per questa danza. Non appena concepisco un tema, e prima che sia completamente definito, chiamo i miei assistenti musicali. Catturando la mia idea e osservandomi per percepire l'atmosfera, incominciano ad improvvisare con me. Ogni passo dello sviluppo è costruito cooperativamente. Si fanno esperimenti con vari strumenti, accenti, punti salienti, finché sentiamo che il lavoro ha un'indissolubile unità.<sup>12</sup>

Nella visione della Wigman infatti «è il movimento corporeo che contiene in se stesso il gesto musicale e determina la struttura della musica e non il contrario. Il musicista deve rendere udibili i suoni dei gesti cor-

porei»<sup>13</sup>. In tal modo la danzatrice ha capovolto l'idea che la danza fosse subordinata alla musica, realizzando pienamente la visione di Laban sulla “danza assoluta”, in cui la musica nasce dalla danza:

A differenza di qualsiasi altro strumento, il tamburo, il gong, i cembali e tutte le loro diverse varianti sono adatti a catturare e a rimarcare il ritmo del corpo danzante. Ma ciò non è tutto! I suoni di questi strumenti possono diventare tutt'uno con l'atmosfera della danza o piuttosto con la condizione mentale del danzatore, a tal punto che esso dimentica da dove proviene il suono e può spesso credere che il suo stesso gesto crei la musica.<sup>14</sup>

Il critico tedesco **Fritz Böhme** (1881-1952) ha definito la “danza assoluta” «una danza che parla soltanto attraverso il movimento» e ha osservato: «D'un tratto la questione del rapporto tra musica e danza trovava una nuova soluzione: la musica come suono, uno strumento dinamico dominante e nello stesso tempo subordinato alla costruzione del movimento»<sup>15</sup>.



Fig. 4 – A sinistra: ritratto di **Mary Wigman** nel 1930 (fotografia di Lotte Jacobi, ©Lotte Jacobi Collection, University of New Hampshire, Boston, Museum of Fine Arts). Al centro: la Wigman nell'estate 2014 a **Monte Verità** danza sulle sponde del lago Maggiore (fotografo sconosciuto). A destra: la danzatrice nel suo assolo **Hexentanz II** (1926) in cui erano i suoi movimenti a suggerire al percussionista i suoni di accompagnamento (fotografia di Charlotte Rudolph, Colonia, Deutsche Tanzarchiv).

Gli echi della rivoluzione europea nel rapporto musica-danza sono giunti fino in America e negli anni '30 hanno influito in modo trasversale nel cammino della nascente *modern dance*, come testimonia questa riflessione del critico statunitense **John Martin** (1893-1985)<sup>16</sup>, che mostra una certa affinità con il pensiero di Dalcroze: «non si è mai prodotto un suono nell'universo senza un movimento. Il suono musicale, in particolare, è riconducibile al movimento, anzi proprio al movimento muscolare, al movimento del corpo»<sup>17</sup>. Ciò nonostante Martin rilevava nella pedagogia di Dalcroze il limite di aver assoggettato il movimento alla musica e con questa affermazione intendeva smentire l'idea dominante ai suoi tempi che la musica fosse nata prima della danza. Quindi per rafforzare il concetto ha proseguito:

In tutta la danza primitiva di cui si abbia testimonianza, la musica era nata come un accompagnamento. [...] Dal momento che l'elemento tempo può essere percepito sia dall'orecchio che dall'occhio, era naturale che trovasse qualche tipo di espressione parallela nel mezzo suono. [...] All'inizio quindi il suono serviva solo per misurare e dividere il tempo *per l'orecchio* e non aveva una propria esistenza, separata da quel misurare e dividere il tempo *per l'occhio*, che derivava dall'impulso del danzatore a muoversi. [...] La danza stabiliva in modo inequivocabile la misura ritmica della musica, e anche quando si aggiungeva la voce o un altro strumento melodico, si faceva seguire a questi lo stesso ritmo.<sup>18</sup>

Martin si è espresso anche in merito alla “danza assoluta”, definendola «quella pura essenza del danzare che non contiene elementi di nessun'altra arte» e osservando che si rivelava essere un'efficace espressione della modernità perché aveva reso chiara la vera identità della danza e «le dimensioni in cui essa esiste»<sup>19</sup>.

Tuttavia l'influenza degli artisti europei sulla possibilità di instaurare un differente rapporto tra le due arti si era fatta sentire diverso tempo prima che Martin esprimesse le sue riflessioni in merito. Infatti sembra che già negli anni '20 i pionieri della *modern dance* **Ruth St. Denis** (1879-1968) e **Ted Shawn** (1891-1972) avessero fatto esperimenti di danza senza mu-



Fig. 5 – **John Martin** ritratto assieme alla danzatrice e coreografa Martha Graham il giorno in cui ha ricevuto il Capezio Dance Award (1969). Doyle Dance Archive, New York.



Fig. 6 – Ruth St. Denis e Ted Shawn nel 1917 in una fotografia per il Physical Culture Magazine. Photo Withe Studio, New York, NYPL Denishawn Collection.

sica o accompagnata da percussioni, almeno stando a quanto ha affermato lo stesso Shawn<sup>20</sup>. Inoltre nel 1918 la St. Denis aveva iniziato a lavorare sulla possibilità di un nuovo **metodo di composizione coreografica** da lei chiamato **music visualization** (visualizzazione musicale) col quale si discostava dalla sua linea estetica basata sullo spiritualismo e sull'evocazione delle culture orientali per dedicarsi a studiare la relazione tra la danza e la musica.

A incoraggiare entrambe queste sperimentazioni aveva contribuito anche il compositore **Louis Horst**, per dieci anni direttore musicale della Denishawn Dancers Company (fondata dai due danzatori nel 1914), che come vedremo più avanti ha avuto un ruolo notevole nel percorso di innovazione della relazione tra le due arti durante il periodo di consolidamento della *modern dance*.

La *music visualization* consisteva nel **rendere visibili con i movimenti tutti gli elementi delle strutture musicali**. Secondo le parole della stessa St. Denis era «la traduzione scientifica delle strutture ritmiche, melodiche ed armoniche in azione corporea, senza alcuna intenzione di “interpretare” o rivelare un significato nascosto sentito dal danzatore»<sup>21</sup>. Nella pratica le linee melodiche erano affidate agli assoli e gli elementi armonici ai gruppi, i movimenti dei danzatori riproducevano visivamente i valori di durata con le gradazioni di rapidità o lentezza, le altezze dei suoni con le direzioni verso l'alto o verso il basso, il legato e lo staccato con la fluidità e l'intermittenza, la dinamica del “forte” e “piano” con le differenti intensità dell'energia e così via. Si trattava dunque di «una matematica pura della musica»<sup>22</sup> che ne evidenziava solo gli aspetti formali escludendo ogni partecipazione emotiva.

Nell'impostazione di questo metodo sono ravvisabili gli influssi dell'**euritmica** di Dalcroze, benché la St. Denis lo abbia sempre negato. D'altronde il sistema dalcroziano era ben conosciuto sia da lei sia da Ted Shawn, tanto da essere inserito tra gli insegnamenti della scuola annessa alla loro compagnia. Inoltre lo stesso Shawn in una sua pubblicazione ha associato la *music visualization* all'*euritmica* nella comune facoltà di rappresentare ogni aspetto della musica con i movimenti del corpo<sup>23</sup> (Fig. 7 a sinistra).



Fig. 7 – A sinistra: esercitazioni di **music visualization** nella sede della Denishawn School di Los Angeles (1920, fotografo sconosciuto, NYPL Denishawn Collection). A destra: concerto di danze composte da Ruth St. Denis con la **music visualization** (1919, fotografia di Krajewski, NYPL Denishawn Collection).

Gli esperimenti di visualizzazione musicale avevano per oggetto le partiture di grandi compositori europei come Bach, Beethoven, Schubert e Schumann, secondo un indirizzo di scelte avviato da Horst già negli anni precedenti e rinforzato dall'ammirazione della St. Denis per Isadora Duncan, che avvalendosi di composizioni del migliore repertorio classico e romantico aveva dato nuovo valore al ruolo della musica nell'ambito della danza.

Nel 1921 questo nuovo metodo compositivo è sfociato nell'intenzione di **visualizzare un'intera sinfonia** e Ruth St. Denis ha avviato un progetto ambizioso a cui ha collaborato anche Ted Shawn che gli ha dato il nome di **Synchoric Orchestra**. Ogni danzatore rappresentava uno specifico strumento di un'orchestra sinfonica, abbinato alle qualità timbriche di questo in base all'età e alla corporatura: ad esempio le danzatrici più giovani erano collegate ai violini e quelle più mature ai violoncelli o ai contrabbassi, i danzatori snelli ai fiati e quelli più robusti agli ottoni. Il primo esperimento di questo progetto ha riguardato la sinfonia **Incompiuta** di Franz Schubert (Fig. 8).



Fig. 8 – Immagine dell'esperimento di **Synchoric Orchestra** sulla sinfonia **Incompiuta** di Franz Schubert (1919). Fotografia di Arthur F. Kales, NYPL Denishawn Collection.

Alla realizzazione della *music visualization* ha contribuito in modo particolare la danzatrice **Doris Humphrey**, che all'epoca faceva parte della Denishawn Dancers Company. Poiché era dotata di musicalità innata e conosceva bene la musica grazie ai suoi studi di pianoforte, Ruth St. Denis l'ha voluta come sua assistente avendone anche intravisto il talento come coreografa. Così nel 1920 la Humphrey ha collaborato con lei alla creazione di ***Soaring*** (Elevazione) su musica di Robert Schumann, ritenuta la composizione più celebre della *music visualization*, dove una solista e quattro danzatrici (tra le quali vi era Martha Graham) giocavano con un grande telo che si gonfiava e sgonfiava con i loro movimenti assumendo svariate forme. Il telo era un elemento scenico di carattere spettacolare voluto dalla St. Denis per supportare lo sguardo degli spettatori nell'astrattismo della visualizzazione musicale (Fig. 9). Dopo questo lavoro in collaborazione, nel 1923 la Humphrey ha creato interamente da sola la visualizzazione del brano per pianoforte ***Sonata tragica in G minor*** del compositore statunitense Edward MacDowell, costruendovi sopra una serie di insoliti ritmi coreografici (Fig. 10).

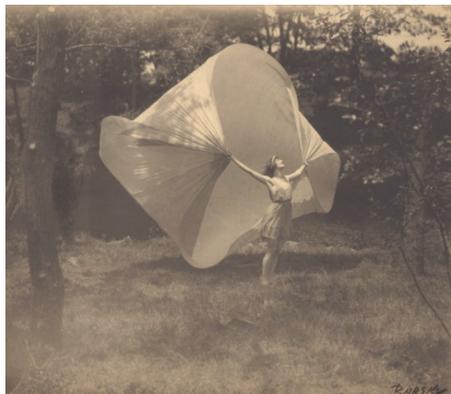


Fig. 9 – Immagini della coreografia ***Soaring*** di Ruth St. Denis e Doris Humphrey. A sinistra: le quattro danzatrici in una fotografia del 1922 (la terza da sinistra è Martha Graham). A destra: Doris Humphrey in una fotografia di Barsky del 1920 (fonte: NYPL, Jerome Robbins Dance Division).

Con gli esperimenti di visualizzazione la musica da veicolo di emozioni diveniva un “oggetto” da analizzare matematicamente e in ambito coreico si passava dalle creazioni con una connotazione drammaturgica all'**astrattismo** delle composizioni intese come **pure partiture di movimenti svincolati da ogni stato emotivo**. Col tempo però la St. Denis

ha iniziato ad avvertire i limiti di questa procedura, rilevando che «la maggior parte della musica classica non è stata concepita affatto per il movimento corporeo» e che «molte delle leggi della musica non sono le leggi della danza in quanto la musica è fissa, indipendente e segue le sue regole; progettata per essere ascoltata e non guardata»<sup>24</sup>.

Quindi, in affinità con quanto propugnato da Laban e dalla Wigman, assieme a Shawn e Horst ha iniziato a **pensare alla danza come arte indipendente**, in grado di svincolarsi dall'accompagnamento musicale. D'altronde già nel 1923, essendosi accorta che la creazione di Doris Humphrey sulla *Sonata tragica* di MacDowell poteva sostenersi in totale autonomia per la ricchezza dei suoi ritmi coreografici, si era spinta a riproporla priva della composizione musicale di partenza presentandola come «la prima coreografia americana eseguita senza musica».

**Doris Humphrey** (1895-1958), dal canto suo, ha introdotto delle sostanziali innovazioni nel rapporto tra la danza e la musica, che nella sua poetica era un elemento fondamentale. Lasciata la Denishawn nel 1927 e fondata una propria compagnia assieme al danzatore Charles Weidman, in conseguenza degli esperimenti effettuati con la *music visualization* la danzatrice ha maturato una propria opinione in merito, che si è riflessa nel suo modo di intendere l'arte della coreografia. Con la visualizzazione musicale la composizione coreutica aveva preso la strada dell'astrattismo, mentre a suo avviso i movimenti della danza dovevano sempre comunicare qualcosa, perciò non potevano essere condizionati dalla musica né dovevano proporsi come mera traduzione visiva di una partitura.

Uno degli elementi fondamentali della danza era per lei il **ritmo**, inteso però come fattore esclusivamente **cinetico** perché originato dal corpo e non dalla musica, tanto da averlo posto alla base del *Fall and Recovery*, il principio fondante della sua tecnica, come ritmo oscillatorio associato al ritmo del respiro (vedere la voce FALL-RECOVERY nel presente *Dizionario*). Concependo il ritmo come fattore cinetico, la danzatrice è



Fig. 10 – Un'immagine di **Sonata tragica** di Doris Humphrey con la Denishawn Company (1923).

Al centro la danzatrice assieme a Charles Weidman, col quale nel 1928 avrebbe fondato una propria compagnia. Photo Withe Studio, New York, NYPL Denishawn Collection.

giunta alla determinazione che **la danza possiede un ritmo autonomo** e quindi **è un'arte indipendente**. Perciò nelle sue coreografie ha elaborato diversi approcci al rapporto con la musica, spaziando dalla totale esclusione di una partitura all'inserimento di suoni di vario genere e dall'utilizzo delle percussioni fino a quello della voce, sia nel canto sia nella semplice pronuncia di parole. Tuttavia si è avvalsa anche di composizioni di autori a lei contemporanei o del grande repertorio classico, considerando però la musica non come fonte di ispirazione ma come elemento di riflessione e perciò lasciandosi sempre guidare dalle esigenze della danza.

La Humphrey ha osservato che «la danza può fare quasi del tutto a meno del suono e può essere fatta in silenzio» e che l'assenza della musica «fa aumentare la concentrazione e l'attenzione al movimento a un livello sorprendente»<sup>25</sup>. Quindi ha composto diverse coreografie prive di partitura musicale, la prima delle quali (e anche la più nota) è **Water Study**, creata per la propria compagnia nel 1928 con l'intento di evocare i moti e i suoni delle onde del mare. Sviluppando l'esperienza della sua prima creazione *Sonata tragica*, l'ha **costruita su ritmi coreografici e sonori creati interamente dai movimenti** di quattordici danzatrici, che simulavano il gonfiarsi e l'incresparsi delle onde con inarcamenti della schiena, oscillazioni, corse, salti e cadute, combinandoli ai suoni del loro respiro, del calpestio dei piedi e dei tonfi causati dai movimenti stessi.

Video della coreografia *Water Study* nella versione di Ernestine Stodelle (già danzatrice della compagnia Humphrey-Weidman) ricostruita da Silvana Cardell e William Robinson:

<https://vimeo.com/31275334?fbclid=IwAR1IH9nm4Ik8YoswVxH-hyTRvaUeRNZ4MT-qyoitCoOYriLGVWuXDM-utyHbQ>

Talvolta però coreografare senza accompagnamento musicale per la Humphrey non equivaleva a un rifiuto totale dell'arte dei suoni, che poteva sempre essere presa a modello sul piano della struttura formale delle coreografie secondo gli insegnamenti del musicista Louis Horst sulla *dance composition*, di cui tratteremo più avanti. Un esempio in tal senso è **Drama of Motion** (Dramma di movimento), creata nel 1930 interamente senza musica ma suddivisa secondo lo schema della **forma sonata** musicale, con uno sviluppo temporale equivalente all'*andante* in apertura, al *largo* nella parte centrale e all'*allegro con brio* nel finale. Come indica il suo stesso titolo, la coreografia era improntata unicamente sul movimento, ed è stata ricordata in questo modo da José Limón, l'allievo più celebre della Humphrey:

Qui, disinibita dall'accompagnamento musicale, creò musica visuale da movimento puro. Tutti i suoi temi e idee passati erano presenti – caduta e sospensione; la frase del respiro, un movimento motivato dalla lunghezza del respiro e che aveva la qualità

del legato del respiro; la frase cinestetica e muscolare, che, a differenza della frase cronometrica o musicale, erano affermate dalle caratteristiche intrinseche del movimento.<sup>26</sup>

La danzatrice ha esplorato lo spazio sonoro delle **percussioni** includendovi quelle prodotte dal corpo (battiti delle mani, colpi dei piedi sul pavimento), ma anche **l'ambito dei rumori**, degli urti dei bicchieri e dei metalli, dello strofinamento della carta, della **voce nel suo valore di suono** (mormorii, gorgoglii, grida, schiocchi, ronzii) e delle **parole nella loro qualità percussiva e ritmica**. Per *The Life of the Bee* (La vita dell'ape, 1929) è ricorsa a un coro a bocca chiusa e per *The Shakers* (1931) ha scelto i suoni del tamburo e della fisarmonica, oltre a canti corali e una voce recitante. Quando si è avvalsa di partiture preesistenti non ha mai inteso "interpretare" la musica perché riteneva che la danza avrebbe dovuto essere in rapporto con essa senza rendersene identica «poiché ciò è ridondante – perché dire nella danza esattamente quello che il compositore ha già affermato nella musica?»<sup>27</sup>. Inoltre il principio dell'autonomia del ritmo coreico l'ha portata a non lasciarsi mai condizionare dalla struttura musicale perché «il coreografo non dovrebbe seguire la musica battuta per battuta, frase per frase, nota per nota»<sup>28</sup> in quanto «la danza è soggetta a leggi proprie che possono indurre il coreografo a creare movimenti che non sono affatto suggeriti dalla partitura»<sup>29</sup>. Sosteneva che per coerenza con la motivazione sottesa alla coreografia è possibile creare **movimenti in contrasto con il ritmo e la dinamica della musica**, in un gioco di opposizioni guidato dalle esigenze della danza che si rivelava anche utile a stimolare l'immaginazione degli spettatori. Ad esempio per *Passacaglia and Fugue in C Minor* (1938), sull'omonima composizione di Johann Sebastian Bach, la motivazione di partenza era proprio la ricerca sul movimento in rapporto alla musica, quindi non ha esitato a smontare le componenti della partitura per poi ricomporle coreograficamente facendo muovere i danzatori in frasi di nove battute pur essendo quelle musicali formate da otto<sup>30</sup>.



Fig. 11 – A sinistra: ritratto di **Doris Humphrey** nel 1930 circa, fotografia forse di Marcus Blechman. A destra: la danzatrice in una scena della sua creazione *Theatre Piece* del 1936, fotografia di Thomas Bouchard (fonte delle immagini: NYPL, Jerome Robbins Dance Division).

Danzare senza o contro la musica ha creato tra le due arti un nuovo spazio, di distanziamento e persino di conflitto. Doris Humphrey ha quindi aperto la strada a possibilità ai suoi tempi inedite di rapportarsi alla musica nella creazione coreografica e al giorno d'oggi rappresenta con evidenza la **nuova linea di pensiero** che si è andata sviluppando nel periodo della definizione tecnica e stilistica della *modern dance*, a cui il critico musicale e di danza **John Martin** ha dedicato diversi scritti che ne evidenziavano la portata storica:

La danza e la musica hanno un rapporto soltanto all'esterno, nel senso che entrambe seguono schemi formali nella comune dimensione tempo. [...] non c'è un legame indissolubile tra di esse, dal momento che la musica esiste soltanto nel suono, e che perciò una qualsiasi struttura temporale che esista nel silenzio non è una struttura musicale. È naturalmente più che legittimo immaginare strutture di danza che si svolgono nel tempo, in completo silenzio.<sup>31</sup>

Un contributo determinante all'innovazione in atto in quegli anni è arrivato dal pianista, direttore musicale, compositore e teorico **Louis Horst** (1884-1964).

Come si è già detto, egli dal 1915 al 1925 ha ricoperto la carica di direttore musicale della Denishawn Company, e in questa veste assieme a Ruth St. Denis e Ted Shawn si è impegnato fin dall'inizio a dare organicità alla relazione tra le due arti. È stato uno dei primi compositori della danza moderna a lavorare a stretto contatto con i coreografi nel processo creativo, venendo così incontro alla loro esigenza (manifestata anche dalla St. Denis e dalla Humphrey) di trovare nei musicisti una collaborazione intelligente, in cui questi avrebbero assecondato le necessità della danza formandosi una conoscenza dei principi basilari del movimento.

Horst aveva una particolare propensione per le sperimentazioni, tanto da incoraggiare quella della *music visualization*, e si è **molto interessato al rapporto musica-danza** con una posizione favorevole ad adattare la prima alle esigenze della seconda. Ad esempio, nell'ambito dell'esecuzione, ha evidenziato l'importanza di non soffermarsi solo sull'aspetto ritmico per poter scoprire nuove possibilità di interazione tra le due arti e, avendo lavorato a lungo come pianista accompagnatore dei cantanti, ha suggerito di applicare anche all'accompagnamento della danza l'uso di quella breve sospensione musicale chiamata *Luftpause* che nel canto va incontro alle necessità del respiro.

La sua visione dunque si differenziava notevolmente da quella di altri compositori a lui contemporanei, «non soltanto fu il primo musicista negli Stati Uniti a ipotizzare una più stretta collaborazione tra coreografi e compositori, ma anche quello che più instancabilmente incoraggiò questi ultimi a produrre spartiti espressamente per opere di danza»<sup>32</sup>.

Nel 1925 Horst ha messo fine alla collaborazione con la Denishawn e si è recato a Vienna per alcuni mesi al fine di approfondire i suoi studi sulla composizione musicale. In quel periodo probabilmente si è spostato anche in Germania, entrando così in contatto con il clima artistico e culturale della danza di espressione (*Ausdruckstanz*) e venendo a conoscere gli stessi Mary Wigman e Rudolf Laban<sup>33</sup>. Tornato negli Stati Uniti, si è impegnato a diffondere le idee che aveva recepito, anche traducendo e pubblicando alcuni testi di Laban, con l'intento di formulare una teoria sulle nuove linee di pensiero intorno al rapporto musica-danza e definirne una posizione americana del tutto autoctona.

I suoi studi teorici nel 1928 sono sfociati nella pratica dei corsi di **dance composition**, coi quali ha contribuito notevolmente a indirizzare i coreografi della *modern dance* nella definizione dei propri metodi compositivi. Con questa disciplina, del tutto nuova per quei tempi, egli ha cercato di dare forma al loro processo creativo, che perlopiù era agganciato a una motivazione di natura emotiva o psicologica, orientandolo verso un'organizzazione strutturata che prendeva le mosse proprio dalla relazione danza-musica. I modelli di riferimento erano infatti le forme musicali del Cinquecento nate come accompagnamento alla danza, che venivano utilizzate come base dell'apprendimento per dare una struttura alla costruzione coreografica, in quanto «in esse il connubio tra movimento e musica era più che mai esplicito»<sup>34</sup> perché frutto della stilizzazione delle misure e dei tempi di diverse danze. Partendo dal presupposto che ciascuna delle antiche danze era rappresentativa di uno stato d'animo (la "superba pavana", la "gioiosa gagliarda", l'"ardente giga", la "sfavillante gavotta" e così via), le loro strutture ritmiche si potevano combinare con le esigenze simboliche e drammatiche dei contenuti della *modern dance*<sup>35</sup>. Su questa base Horst ha elaborato **nuove configurazioni nella composizione coreografica**, così la musica ha contribuito a dare una forma organica alle creazioni della danza moderna, considerando che i corsi di *dance composition* sono proseguiti fino al 1964 e sono stati frequentati da diversi danzatori e coreografi americani, oltre che da Pina Bausch che rappresenta il teatrodanza tedesco.

Horst ha influito in modo notevole su tutti i principali esponenti della *modern dance*, avendo lavorato tra gli altri anche per Doris Humphrey e Charles Weidman. Tra le sue più strette collaborazioni, oltre a quella con la St. Denis e Shawn, è di particolare importanza il **sodalizio artistico** con **Martha Graham**, iniziato nel 1926 come pianista accompagnatore nei corsi dove lei insegnava e proseguito fino al 1948 come compositore e direttore musicale della sua compagnia.

Nei primi anni del loro lavoro in sinergia, Horst ha portato avanti l'idea che **la musica dovesse essere composta in una fase successiva alla creazione coreografica**, così da non influenzare la danza ma piuttosto arricchirla divenendone una perfetta cornice<sup>36</sup>. Ciò gli era stato suggerito dalla coreografia della Graham *Project in Movement for a Divine Comedy*

(Progetto in movimento per una Divina Commedia, 1930) eseguita interamente senza musica. Così per le successive creazioni **Primitive Mysteries** (Misteri primitivi, 1931) e **Frontier** (Frontiera, 1935) la danzatrice ha prima composto le coreografie e solo in seguito egli vi ha creato sopra la partitura musicale. Come testimoniato dalla stessa Graham, secondo Horst «la musica non doveva sovrastare, né tantomeno sopraffare il movimento della danza»<sup>37</sup> e questa convinzione lo ha guidato anche nel caso della partitura di **El Penitente** (1940), l'ultima da lui composta per la danzatrice ma a differenza delle altre creata prima dei movimenti.

Video di alcuni brani di *Primitive Mysteries* interpretato dalla danzatrice Yuriko e la Martha Graham Dance Company nel 1964 al Connecticut College in un programma commemorativo di Louis Horst deceduto nello stesso anno:

<https://youtu.be/udDFJ9jVbww>



Fig. 12 – A sinistra: il compositore **Louis Horst** in un fotogramma del documentario su Martha Graham co-prodotto nel 1994 da WNET New York Caméras Continentales e La Sept/Arte BBC. A destra: Martha Graham danza nella sua coreografia **Primitive Mysteries** (1931) la cui musica è stata composta da Horst dopo la creazione dei movimenti (fotografia di Barbara Morgan, Martha Graham Archive).

La posizione di **Martha Graham** (1894-1991) nei confronti della musica quindi affonda le radici nella relazione artistica con Horst, che per un periodo ha toccato anche il versante sentimentale. Nel suo libro autobiografico *Blood Memory* lei stessa ha riconosciuto in questo musicista una delle persone che hanno maggiormente influenzato la sua vita fin da quando entrambi erano nella Denishawn Company e ha osservato che è stata la sua vicinanza a sviluppare in lei una sensibilità musicale.

In ogni caso **l'approccio alla musica** della danzatrice in tutta la sua carriera **è stato ampio e variegato**, nei primi anni spaziando da scelte di compositori classici e romantici a esperimenti di movimento nel silenzio, fino alle esperienze con Horst della composizione coreografica precedente a quella musicale. In seguito la Graham ha creato opere su musiche già esistenti – sia del passato sia contemporanee – oppure su spartiti composti appositamente collaborando direttamente con i musicisti. In quest'ultimo caso, forte dell'esperienza con Horst, chiedeva loro molta disponibilità ad assecondare la sua visione della coreografia, rifiutando categoricamente di concepire la danza come interpretazione della musica: «Esistono solo due possibilità: o si accetta la musica di un compositore, o la si rifiuta. Credo sia importante chiarire che la danza non interpreta la musica: è la musica che accompagna la danza»<sup>38</sup>. Dal canto suo, forniva ai compositori dei copioni dettagliati delle sue idee coreografiche che comprendevano appunti o estratti da testi che l'avevano ispirata, annotazioni in termini di movimenti e di collocazioni spaziali, oltre che i momenti in cui prevedeva di collocare gli assoli, i duetti e le danze di gruppo. Talvolta però, ottenuta la partitura, non esitava a discostarsi dalle sue stesse richieste apportando modifiche al proprio copione, perché **la musica per lei doveva sempre essere subordinata alla danza**. La stessa Graham ha osservato che il miglior risultato di questa forma di collaborazione si è avuto nel 1944 con **Aaron Copland** (1900-1990) per ***Appalachian Spring*** (Primavera degli Appalacchi), la cui musica ha finito per costituire un caso interessante di **suite orchestrale nata dalla danza**: «La partitura originale prevedeva tredici elementi, poi Aaron decise di ampliare l'orchestra, la musica diventò un pezzo a sé e oggi vive indipendentemente dalla mia coreografia»<sup>39</sup>.

Video in quattro parti di *Appalachian Spring* con Martha Graham nel ruolo principale (la sposa):

<https://youtu.be/XmgaKGSxQVw>

<https://www.youtube.com/watch?v=PTdyDOWtE2Q>

<https://www.youtube.com/watch?v=91y-NEdTj-g>

<https://www.youtube.com/watch?v=6KIn6xHbSZg>



Fig. 13 – A sinistra: **Martha Graham** in *Spectre – 1914*, parte della creazione *Chronicle* (1936), fotografia di Edward Moeller. A destra: immagine dei quattro interpreti principali della coreografia ***Appalachian Spring*** del 1944, musicata da Aaron Copland (dal basso: Erick Hawkins, Martha Graham, Merce Cunningham, May O'Donnell), fotografia di Chris Alexander, NYPL Martha Graham Archive.

Come si è visto, nei primi decenni del Novecento l'indipendenza della danza dalla musica è stata evidenziata principalmente **in relazione all'aspetto metrico-ritmico** della dimensione temporale da esse condivisa. L'assunto che il ritmo è innanzi tutto movimento, e che quindi la danza è in grado di generare da sé il proprio ritmo, ha fatto emergere la possibilità per l'arte coreica di sussistere anche nel silenzio e, nel caso si accompagni a una partitura, ha invertito i termini della dipendenza con la condizione imprescindibile che siano i movimenti a imporsi sulla scrittura musicale.

In prossimità della **metà del secolo** alcuni coreografi della nuova generazione hanno superato l'esigenza di comunicare contenuti emotivi o psicologici, che fino a quel momento aveva costituito il motore delle creazioni, focalizzandosi unicamente sull'**essenza della danza**, ossia il **puro movimento considerato nel suo valore in se stesso**. Ciò si è ripercosso anche nel rapporto con la musica, che in questo nuovo contesto estetico non poteva più essere considerata come fonte di ispirazione, né come elemento da indagare coi movimenti o come sostegno alla loro espressività. Inoltre, essendo ormai assodato che all'interno della condivisione dell'elemento "tempo" la danza era indipendente dalla musica nella costituente metrico-ritmica, è emerso in tutta evidenza che il solo punto in comune tra le due arti restava quello dell'**aspetto temporale della durata**.

Su questa linea si sono mossi sia il danzatore **Merce Cunningham** assieme al compositore **John Cage**, sia il coreografo e musicista **Alwin Nikolais**.

**Merce Cunningham** (1919-2009) e **John Cage** (1912-1992), per molti anni uniti da un sodalizio artistico e sentimentale, hanno ribaltato totalmente la questione sostenendo che **danza e musica possono coesistere in totale autonomia** e nell'indipendenza reciproca perché si incontrano nell'elemento "tempo" **solo nell'aspetto della durata**. Con l'intento di avvallare questa loro intuizione, a cominciare dal 1944 hanno lavorato a una serie di esperimenti, il primo dei quali è stato l'assolo di Cunningham *Root of an Unfocus* (Radice di una sfocatura), che assieme ad altre cinque composizioni solistiche ha costituito il primo approccio alla coreografia di questo danzatore, all'epoca impegnato nella compagnia di Martha Graham<sup>40</sup>. La musica era stata composta da Cage in funzione non della danza ma di una struttura temporale che i due artisti avevano scelto insieme: l'assolo era diviso in tre sezioni e la musica in tre unità di tempo, danza e musica si univano solo nelle transizioni, ossia all'inizio e alla fine di ciascuna unità, mentre nelle parti centrali erano indipendenti una dall'altra. Questo primo esperimento ha confermato nei due artisti l'idea che **danza e musica possono essere dissociate** e l'unico punto che hanno in comune è **l'arco di tempo della loro esecuzione simultanea**. Da quel momento nel loro lavoro la dissociazione è divenuta sempre più accentuata e le due arti hanno viaggiato su binari separati unendosi solo nella durata complessiva di ciascuna creazione. D'altronde lo stesso titolo dell'assolo, ideato da Cunningham, rappresentava già la chiave di quella che poi sarebbe divenuta la loro poetica, improntata a lasciare il campo artistico aperto a molte possibilità: «*Unfocus* è piuttosto inteso nel senso di "non concentrare", "non drammatizzare", "non puntualizzare in modo troppo preciso"; è un termine tecnico proprio del fotografo o del cameraman che implica una grande apertura di campo»<sup>41</sup>.

<https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/root-of-an-unfocus/>

La linea tracciata da Cunningham e Cage, da alcuni chiamata del "**tempo comune**" (*common time*)<sup>42</sup>, ha messo in evidenza un altro aspetto della questione: se non è la struttura musicale a interessare la danza e le due arti sono unite tra loro solo dalla durata complessiva di ciascuna creazione, non ha senso che il compositore scriva partiture sopra dei movimenti già composti, né sulla base delle indicazioni dettate dal coreografo. Con queste operazioni infatti non si è fatto altro che invertire i termini della subordinazione: se prima con le teorie dell'interpretazione e/o della visualizzazione musicale si giustapponeva la danza alla musica, ora si giustapponeva la musica alla danza. Secondo i due artisti non bisognava giustapporre nulla perché **danza e musica hanno pari dignità** e nessuna delle due doveva prevalere sull'altra. La musica non andava concepita come accompagnamento della danza e non doveva sostenere i movimenti, l'alleanza tra le due arti era guidata piuttosto da un **principio di simultaneità e indipendenza all'interno di un registro condiviso**.

Quindi, per dare uguale valore a entrambe, già nel 1947 con *The Seasons*, la prima coreografia di gruppo di Cunningham (realizzata per la compagnia di George Balanchine), hanno avviato la prassi di **lavorare ciascuno in totale autonomia** e senza accordi preventivi se non quello della durata delle rispettive composizioni, le quali si sarebbero unite solo in occasione della prima rappresentazione. Questa impostazione, chiamata da Cunningham “**collaborazione indipendente**”, comportava che i ballerini venivano a conoscenza della musica con la quale dovevano danzare soltanto al momento di andare in scena, quindi si modificava anche il procedimento delle prove che in tal modo erano condotte nel silenzio e ciò rimarcava in modo sostanziale l'indipendenza della danza da qualsivoglia sonorità. In tal senso si sono espressi gli stessi Cunningham e Cage, il primo affermando «ho sempre pensato che la danza esistesse realmente di per sé e che, a dire il vero, si dovesse sostenere sulle proprie gambe»<sup>43</sup> e il secondo confermandone il pensiero: «la danza non si basa sulla musica bensì sul ballerino, ossia sulle sue gambe, e ogni tanto su una sola»<sup>44</sup>.

Dopo il 1948 nei due artisti il concetto di simultaneità nella durata si è amplificato, poiché nel panorama internazionale era comparsa la corrente della “**musica concreta**”, ideata dal compositore e musicologo francese **Pierre Schaeffer** (1910-1995) e immediatamente accolta da John Cage. Questa corrente ha dato **nuovo valore ai suoni** includendo anche i rumori ambientali nel materiale compositivo e al posto degli aspetti metrico-ritmici ha enfatizzato quello della durata. Se Cunningham sosteneva che il valore della danza è il movimento in se stesso, Cage indicava il valore della musica nei suoni in se stessi, puntualizzando che questi per essere apprezzati andavano isolati da ogni contesto.

Nel 1953 Cunningham ha fondato la propria compagnia (Merce Cunningham Dance Company) e Cage ne ha assunto la direzione musicale. Dunque le esperienze coreografiche del danzatore si sono allargate dagli assoli a nuove danze di gruppo e quando nel 1954 alla coppia Cunningham-Cage si è unito il pittore **Robert Rauschenberg** (1925-2008), la prassi di lavorare separatamente e in autonomia si è estesa anche all'elemento del *decor* (scenografia, costumi e luci). L'idea che accomunava i tre artisti era che le coreografie non andavano costruite attorno a un'idea centrale in cui far convergere tutte le arti in esse implicate, bensì tessendo nello spazio-tempo dei fili separati il cui unico punto di unione era il fatto di apparire nel medesimo spettacolo. Dunque danza, musica e arti visive dovevano restare in campi autonomi e presentarsi come elementi distinti, ognuno centrale a se stesso, così non si sarebbero influenzate a vicenda e avrebbero acquistato maggior valore perché si offrivano al pubblico come elementi da apprezzare in sé e per sé e non nell'insieme costituito dallo spettacolo. Il primo esempio di questa “collaborazione indipendente” che ha posto le tre arti in una condizione paritaria, è la creazione

*Minutiae* del 1954, per la quale Rauschenberg, oltre a curare i costumi e le luci, ha realizzato un oggetto che per i danzatori ha costituito un elemento col quale interfacciarsi nello spazio ma allo stesso tempo si è mostrata come un'opera d'arte indipendente e primo esempio dei suoi *combine-paintings* (pitture combinate)<sup>45</sup> (Fig. 14).



Fig. 14 – A sinistra: un momento di *Minutiae* (1954) in cui i danzatori si rapportano con lo spazio dell'oggetto scenografico (fotografia di Herb Migdall, Courtesy Cunningham Dance Foundation, Art ©Estate di Robert Rauschenberg, autorizzato da VAGA, New York). A destra: l'oggetto creato da Robert Rauschenberg con la tecnica *combine-paintings* (AP Photo, ©Robert Rauschenberg, autorizzato da VAGA, New York).

Video di un estratto di *Minutiae* (1954), coreografia Merce Cunningham, musica John Cage, decor Robert Rauschenberg:

<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/77v00200>

Quanto al lavoro di Cunningham, l'indipendenza della danza dalla musica nelle coreografie di gruppo si è resa ancora più evidente, come è stato ben descritto dalla studiosa Elena Randi: «succede così che i danzatori durante la rappresentazione non compiono praticamente mai un certo movimento simultaneamente a un suono predeterminato» e che «i ballerini agiscono senza tenere conto della musica, di cui addirittura a volte perdono contezza, concentrati, come sono, sulla loro partitura coreografica»<sup>46</sup>.

Cunningham oltre che con Cage ha collaborato con diversi altri compositori (tra cui Christian Wolff e David Tudor) e ha creato coreografie anche con musiche preesistenti, con una particolare predilezione per quelle del francese Erik Satie. In ogni caso la musica era da lui adoperata come una sorta di “colonna sonora” che non doveva “premere” in alcun

modo sulla struttura dei movimenti, dato che né la musica né i movimenti avevano la funzione di esprimere qualcosa:

Non ho mai creduto a tutto ciò che è stato detto a proposito del “significato” della musica, o del “significato” della danza, all’“espressione”, all’“emozione” eccetera. [...] io ho sempre sentito che la musica e la danza avevano veramente e organicamente in comune la dimensione temporale: sono due “arti del tempo”. Questo è praticamente il loro unico legame: se possono avere luogo nello stesso lasso di tempo, questo non vuol necessariamente dire che debbano manifestarsi proprio nel medesimo istante.<sup>47</sup>

Va comunque considerato che la rivoluzione di Cage e Cunningham nella relazione danza-musica è anche frutto di un’epoca storica in cui in ambito musicale il tradizionale sistema tonale era stato scardinato dalla tecnica compositiva della **dodecafonìa**, ideata nei primi anni ’20 dal musicista austriaco **Arnold Schönberg** e basata su serie di dodici note, da cui è nata la **musica seriale** (o **atonale**). A questo si sono poi aggiunte la **musica concreta** ideata da Schaeffer e infine la diffusione della **musica elettronica**, l’interesse per la quale è cresciuto soprattutto intorno agli anni ’50/’60. In tutte queste manifestazioni l’aspetto metrico-ritmico era passato in secondo piano lasciando spazio ad altre prerogative sonore. Di questo Cunningham era pienamente consapevole e ha osservato che nell’immediato futuro tutti i coreografi avrebbero dovuto tenerne conto: «un numero sempre più considerevole di musicisti, di compositori contemporanei, non esplora più l’universo metrico, ma universi nei quali l’unità di tempo cambia, le cose fluttuano. Come nella musica elettronica, per esempio, nella quale la “battuta” vera e propria non esiste più»<sup>48</sup>.

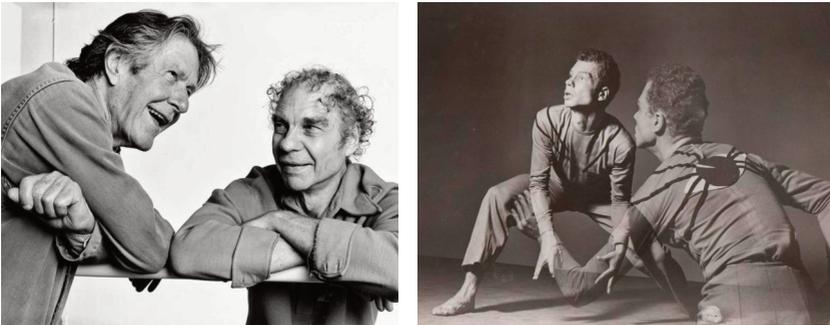


Fig. 15 – A sinistra: **John Cage** e **Merce Cunningham** nel 1988 in una fotografia di Jack Mitchell. A destra: Cunningham nell’assolo **Root of an Unfocus** (1944), fotografia e fotomontaggio di Barbara Morgan, UCLA Library, University of California, Los Angeles.

La svolta epocale operata da Cunningham e Cage ha influito considerevolmente su gran parte della generazione successiva di danzatori e coreografi americani storicamente inquadrati nella *post-modern dance*, come **Yvonne Rainer**, **Trisha Brown**, **Lucinda Childs**, **Simone Forti**, **Meredith Monk**, **David Gordon** e **Steve Paxton**, per menzionarne solo alcuni.

Molti di questi danzatori infatti hanno avuto un contatto diretto con Cunningham, chi per aver studiato con lui, come Trisha Brown, Lucinda Childs, Simone Forti e Yvonne Rainer, chi per aver danzato nella sua compagnia, come Steve Paxton. Inoltre nel 1960 Cunningham e Cage hanno istituito nel loro studio di New York un laboratorio di composizione coreografica condotto dal musicista **Robert Ellis Dunn** (1928-1996), allievo di Cage, che applicando i principi musicali del suo maestro, per due anni ha guidato questi giovani danzatori in esperimenti con la musica e il movimento utilizzando l'improvvisazione. Alcuni dei partecipanti ai laboratori di Dunn si sono poi riuniti nel collettivo chiamato **Judson Dance Theater** e tra il 1962 e il 1964 hanno dato luogo a numerose sperimentazioni performative, gettando così le basi per una nuova estetica della danza che tuttora continua a influenzare diverse creazioni contemporanee.

Quanto al rapporto con la musica, nelle loro creazioni sperimentali sono emersi:

- **lo scardinamento eversivo del rapporto stesso**, con l'uso indifferente sia di musiche già composte, sia del silenzio, sia di rumori di vario tipo prodotti all'uopo oppure casuali, sia di suoni emanati dal corpo come «latrati, gemiti, strilli, sibili, grugniti, brontolii, fischi»<sup>49</sup> e così via;
- **l'uso del tempo reale**: le azioni non si adattavano a una struttura musicale, ma duravano per il tempo necessario all'azione stessa;
- **l'uso della ripetizione per sottolineare il trascorrere del tempo**: un'unica frase di movimento si componeva lentamente e di continuo tramite un processo di accumulazione. In questo caso il tempo era trattato come uno stato di sospensione, come un tempo diluito.

Un esempio dell'utilizzo dei rumori è la *performance* **Trio A** elaborata da **Yvonne Rainer** (1934) nel 1966, formata da tre assoli della durata di 4 minuti e 30 secondi eseguiti simultaneamente dalla stessa Rainer, Steve Paxton e David Gordon. Gli assoli presentavano un flusso di movimenti sul ritmo prodotto dal rumore di una serie di bastoncini di legno lanciati dall'alto della Judson Memorial Church, la chiesa sconsacrata di New York dove il gruppo di danzatori mostrava al pubblico le sue sperimentazioni (da cui deriva il nome del collettivo).

Ciascuno dei danzatori della *post-modern dance* ha poi instaurato un personale rapporto con la musica. Di particolare interesse è stato quello di **Meredith Monk** (1942), compositrice oltre che danzatrice, che ha

creato una particolare gamma di suoni singoli o in combinazione tra loro, come ad esempio «melodie ripetitive formate da catene circolari di piccole frasi [...] strimpellate su scacciapensieri, kazoo, un bicchiere di vino o una tastiera» o accordi «eseguiti, ripetuti, esplorati, e ampliati al piano o all'organo» e ha anche spinto **la sua stessa voce** a scoprire nuove possibilità canore facendo «gesti in suoni senza parole, compiendo circoli, oscillazioni, percorsi»<sup>50</sup>. La sua danza quindi si compenetrava alle sue composizioni sonore, che erano soprattutto opere vocali.

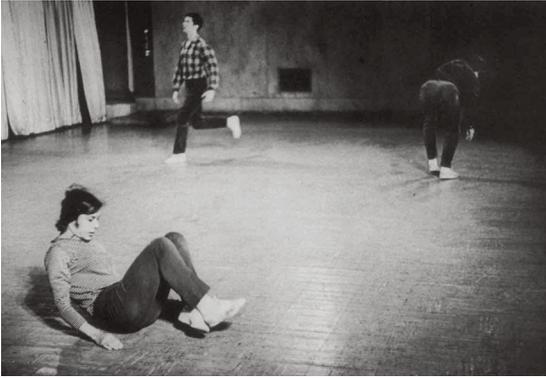


Fig. 16 – Un momento della *performance* di Yvonne Rainer **Trio A** (1966) mostrata alla Judson Memorial Church di New York nel 1966. Fotografo sconosciuto, Courtesy Yvonne Rainer Studio, ©Yvonne Rainer.

La linea della dimensione temporale della durata è stata abbracciata anche da **Alwin Nikolais** (1910-1993), il celebre creatore di un teatro di danza “astratto e multimediale” per il quale l’elemento “tempo” era una delle categorie fondamentali del movimento assieme allo spazio e alla forma. In possesso di una solida preparazione musicale (all’età di sedici anni già accompagnava i film muti al pianoforte e all’organo), si è poi interessato allo studio delle percussioni e si è formato alla danza con **Hanya Holm** (1893-1992), che a sua volta era stata allieva e assistente di Mary Wigman.

La Holm ha contribuito in modo notevole al rinnovamento della relazione tra danza e musica nella *modern dance*, ampliando le ricerche della sua maestra sul rapporto tra il ritmo corporeo e quello dei suoni percussivi con l’utilizzo di strumenti primitivi e tribali delle popolazioni asiatiche e africane. Questi strumenti erano da lei adoperati sia nelle coreografie sia come accompagnamento delle sue lezioni, nelle quali insegnava a distinguere le **peculiari sonorità** di ciascuno di essi. Il suo scopo era di realizzare la **fusione tra i gesti e i suoni**, tanto che nelle creazioni coreografiche talvolta erano gli stessi danzatori a percuotere gli strumenti.

Da Hanya Holm quindi Nikolais ha assorbito l'**idea fondante della "danza assoluta"** e il possibile **intreccio tra il ritmo corporeo e le sonorità percussive**, quindi è arrivato a stabilire che il movimento ha una struttura temporale e dinamica propria, la quale non deve per forza corrispondere a quella della musica impiegata in uno spettacolo.

La sua posizione sul rapporto fra le due arti era basata sull'idea che danza e musica sono indipendenti una dall'altra e che il loro punto di incontro non è l'aspetto metrico-ritmico del tempo perché in questo possono esserci diverse divergenze. Perciò piuttosto che sulle nozioni di ritmo, metro e pulsazione, **ha incentrato il suo interesse sui suoni**, poiché essi nell'elemento "tempo" **danno rilievo all'aspetto della durata**, intendendo però quest'ultima non tanto come la sua grandezza in termini di secondi o minuti, quanto come la **dimensione del suo scorrere**, che nella danza viene resa evidente dall'alternanza di movimento e stasi. Poiché egli concepiva la danza come arte meramente visuale, dunque scevra da contenuti narrativi e da manifestazioni espressive (infatti l'ha definita **visual art of motion**), sosteneva che il tempo è il fattore che maggiormente si rapporta con l'illusione e l'astrazione e che la durata è «l'impatto astratto del tempo»<sup>51</sup>. Questo perché «il tempo non ha pulsazioni: ha flusso» e «per l'artista, è fondamentale un senso e una percezione del cambiamento»<sup>52</sup>, perciò può essere manipolato dal danzatore in modo indipendente dalla struttura musicale con cambi di velocità dei movimenti e con l'immissione di momenti di immobilità, che amplificano la sensazione del suo scorrere. Ecco così che il senso del tempo considerato nella sua durata rende viva e dinamica anche la stasi e **il "tempo della musica" e il "tempo del danzatore" sono indipendenti tra loro**.

Creatore in prima persona di tutte le componenti dei suoi spettacoli, ossia movimenti, costumi, oggetti, illuminazione e sonorità, Nikolais mirava ad **accentuare le qualità astratte del suono puro**, perciò se nei suoi primi spettacoli ha usato le percussioni, negli anni '50 si è rivolto alla **musica concreta** creando effetti particolari con la manipolazione delle registrazioni su nastro magnetico e dal 1963 si è posto all'avanguardia della **musica elettronica** avvalendosi del primo modello di sintetizzatore, inventato in quello stesso anno dall'ingegnere statunitense Robert Moog. Non per niente egli ha definito il suo teatro «*a polygamy of motion, shape, color and sound*» (una poligamia di movimento, forma, colore e suono), dove il termine "suono" sostituisce volutamente quello di "musica".

In questo modo nei suoi spettacoli i movimenti dei danzatori si svolgevano senza alcun legame apparente con la musica e in perfetta coordinazione con le altre componenti della rappresentazione, che erano poste tutte sul medesimo livello di importanza senza alcuna gerarchia.

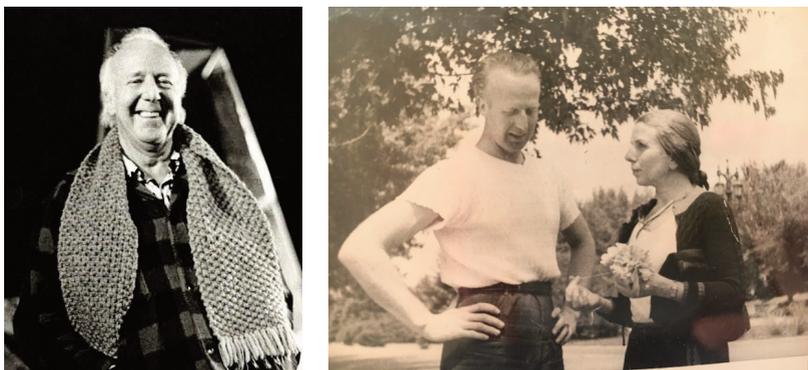


Fig. 17 – A sinistra: **Alwin Nikolais** in un'immagine degli anni '80 (fotografia di Susan Spelman, courtesy Dance Magazine Archive). A destra: Nikolais con la sua maestra **Hanya Holm** nel 1949, durante il corso estivo di danza del Colorado College da lei istituito al quale egli ha collaborato come assistente (fotografo sconosciuto).

Video di alcune creazioni del teatro astratto multimediale di Alwin Nikolais:

*Noumenon Mobilis* prima parte dello spettacolo *Mask Props and Mobiles* (1953):

[https://www.youtube.com/watch?v=rWq\\_DOlpUbo&t=2s](https://www.youtube.com/watch?v=rWq_DOlpUbo&t=2s)

*Tensile Involvement*, terza parte dello spettacolo *Mask Props and Mobiles* (1953):

<https://www.youtube.com/watch?v=O3m6xGBz9Nk>

*Shadow dance*, parte dello spettacolo *Liturgie* (1983):

[https://www.youtube.com/watch?v=Cmu9pWF\\_sO0&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=Cmu9pWF_sO0&t=1s)

*Crucible* (1985):

[https://www.youtube.com/watch?v=4KFpcO0f89E&list=PL\\_yzMRdQc3jSn4XnqtgbbdkVeTBkqX9vS&index=9](https://www.youtube.com/watch?v=4KFpcO0f89E&list=PL_yzMRdQc3jSn4XnqtgbbdkVeTBkqX9vS&index=9)

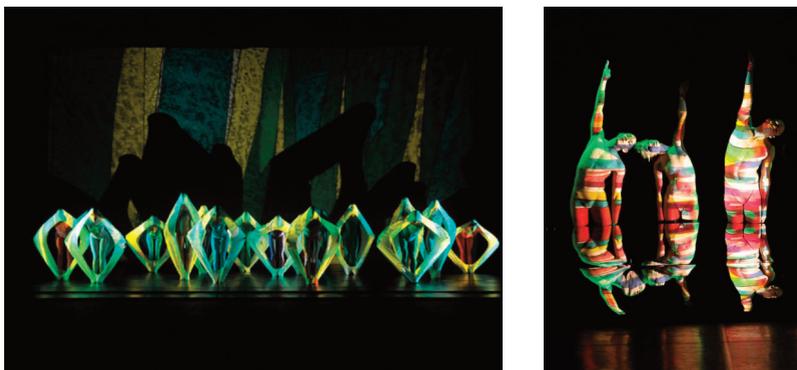


Fig. 18 – Immagini del teatro astratto multimediale di Alwin Nikolais. A sinistra: un momento di **Water Studies**, sezione dello spettacolo **Sanctum** del 1964, in cui i ballerini diventano forme astratte come parte del processo di rappresentazione degli ambienti di uno specchio d'acqua (ricostruzione del 2011 di Alberto del Saz eseguita dagli studenti del Dipartimento di Danza dell'Università del Wisconsin-Milwaukee per le celebrazioni del centenario della nascita di Nikolais, fotografia di Fredrick Laupan). A destra: un momento di **Crucible** (1985) in cui i danzatori, la luce e la proiezione di diapositive creano giochi illusionistici in relazione a un piano di specchi (fotografia ©Laurent Philippe).

Nello stesso periodo storico in cui la danza moderna operava la sua rivoluzione nel rapporto danza-musica, anche **nel mondo del balletto** accadeva qualcosa di nuovo. Grazie alla lungimiranza dell'impresario russo **Sergej Djagilev** (1872-1929), tra il 1909 e il 1929 nella compagnia dei **Ballets Russes** da lui fondata erano stati attratti alle creazioni coreografiche molti compositori di alto livello, come Igor Stravinskij, Claude Debussy, Maurice Ravel, Richard Strauss, Erik Satie, Manuel De Falla, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Henri Sauguet, Vittorio Rieti, Ottorino Respighi e Sergej Prokof'ev, le cui collaborazioni avevano restituito dignità alla musica composta per la danza.

Inoltre è interessante osservare che anche il cambiamento di visione innescato in seno alla danza moderna intorno all'indipendenza dalla musica si è ripercosso nell'ambito del balletto, non a caso dopo che anch'esso si era avviato verso la modernità rompendo i rigidi schemi precostituiti e adottando forme più libere di movimento. Un esempio significativo è quello del danzatore e coreografo di origine russa **Serge Lifar** (1905-1986), che nel 1935 ha pubblicato il libro **Il manifesto del coreografo** per sostenere con forza l'**autonomia della danza** affermando che essa è dotata di leggi strutturali sue proprie e il coreografo (da lui chiamato "coreautore") deve essere l'unica guida della sua opera. Il

manifesto, redatto quando Lifar era direttore del balletto dell'Opéra di Parigi e desiderava riscattare la danza dalla condizione di subalternità alle altre arti del teatro, era composto di diversi punti qui riportati in sintesi:

- non possiamo e non dobbiamo danzare tutto. Il balletto deve restare aderente solo alla danza e non deve essere l'illustrazione di qualche altra arte;
- il balletto non deve improntare il suo schema ritmico sulla musica perché potrebbe esistere liberamente facendo a meno dell'accompagnamento musicale;
- nel caso in cui il balletto si associ alla musica, la base ritmica deve essere opera del coreautore e non del musicista;
- il coreautore non deve essere schiavo dello scenografo e il teatro coreografico deve essere libero e indipendente.

Qualche mese dopo la pubblicazione del libro Lifar ha messo in pratica le sue affermazioni teoriche con l'esperimento del balletto **Icare**, "leggenda coreografica"<sup>53</sup> sul mito di Icaro, che ha costruito su ritmi di strumenti a percussione creati da lui stesso in collaborazione col compositore **Arthur Honegger** (1892-1955). Questi ritmi nati assieme alla danza sono stati poi orchestrati dallo stesso Honegger assieme a **Joseph Eugène Szyfer** (1887-1947)<sup>54</sup>, dando forma alla musica effettiva di questa opera coreografica.

L'idea di Lifar era che **la danza basta a se stessa** perché può generare da sé il proprio ritmo, quindi la musica può essere per lei un supporto che l'aiuta a scandirlo, ma in quanto generatrice di emozioni può rivelarsi anche come un complemento necessario, perché un balletto musicale è molto più ricco di un balletto senza musica. In una pubblicazione successiva alla messa in scena di *Icare* egli ha specificato che la vera novità di quell'esperimento non risiedeva nella possibilità dell'esistenza del balletto senza musica, né nella liberazione del coreautore dal vincolo del musicista, ma in un **metodo nuovo di collaborazione** tra i due in cui il primo può inventare allo stesso tempo i movimenti e i loro ritmi<sup>55</sup>.

Sempre nell'ambito del balletto moderno, un altro esperimento rappresentativo di come la danza possa essere svincolata da una determinata partitura è stato quello compiuto nel 1946 dal danzatore e coreografo francese **Roland Petit** (1924-2011) con la coreografia **Le jeune homme et la mort** (Il giovane e la morte), costruita su di un brano di musica jazz e solo a lavoro ultimato associata alla *Passacaglia in do minore* di Bach orchestrata nel 1930 da Ottorino Respighi, con la mera funzione di "sfondo sonoro".



Fig. 19 – **Serge Lifar** protagonista del suo balletto **Icare** (1935).  
A sinistra: immagine tratta dalla raccolta di fotografie di Antony Gordon, *Russian Ballet*, Geoffrey Bles, Londra 1936. A destra: fotografia di Boris Lipnitzki, fonte Fondation Serge Lifar, Parigi.

L'insieme dei processi che nel corso del Novecento hanno portato a modificare il rapporto tra le due arti ha fatto emergere una nuova realtà, ben individuata dal compositore **Luciano Berio** (1925-2003): «Una stessa danza può essere accompagnata da musiche diverse. Che cosa vuol dire? Che la danza è troppo disponibile, cioè che la danza può adattarsi a qualsiasi musica, la danza ancella della musica... oppure che la danza è talmente autonoma da potersi impossessare, da regina, di qualunque musica»<sup>56</sup>.

Oggi dunque nella relazione tra danza e musica **si è aperto un campo ricco di molte possibilità**. Non si tratta più di gerarchie, di subordinazione, di dipendenza o meno l'una dall'altra, ma di un rapporto dialettico che consente ai coreografi di compiere liberamente scelte di ogni tipo, dal movimento nel silenzio all'utilizzo del suono puro, dalla musica come fonte di ispirazione alla musica come “sfondo sonoro”, dall'aggancio a composizioni preesistenti di ogni provenienza e stile al lavoro in collaborazione con un musicista contemporaneo, e così via. Avendo conquistato la propria indipendenza, **ora la danza può permettersi di fare un uso quanto mai libero della musica**.

Articolo di Elisa Guzzo Vaccarino che illustra in sintesi diversi aspetti del rapporto tra danza e musica ai nostri giorni:

[http://www.torinodanzafestival.it/wp-content/uploads/2013/05/lamusica\\_Vaccarino.pdf](http://www.torinodanzafestival.it/wp-content/uploads/2013/05/lamusica_Vaccarino.pdf)

NOTE

- <sup>1</sup> Il termine “misura” all’epoca si riferiva all’autocontrollo indispensabile all’uomo di corte e più in generale al controllo necessario per realizzare gli ideali classicisti di “bellezza, armonia e proporzione”, ma anche, come oggi, alla scansione regolare dei tempi musicali tramite la loro suddivisione metrica. In quest’ultimo caso, applicato alla danza, il termine assumeva il significato di “movimento regolato dal numero”, in adesione alla dottrina neoplatonica.
- <sup>2</sup> Alessandro Pontremoli, “Danzare l’armonia. L’incontro tra musica e danza nelle corti italiane del XV secolo”, in Maria Teresa Giaveri e Alessandro Pontremoli (a cura di), *Gli sponsali controversi. Musica e danza nel convito delle arti*, CoSMo - Comparative Studies in Modernism, n. 16, primavera 2020, ed. Università di Torino, Centro Studi “Arti della modernità”, p. 17.
- <sup>3</sup> *Ivi*, p. 19.
- <sup>4</sup> Tra gli esempi di coreografi con conoscenze musicali che spesso hanno composto da sé le musiche dei propri balletti ricordiamo Gasparo Angiolini (1731-1803), Salvatore Viganò (1769-1821) e Arthur Saint-Léon (1821-1870), quest’ultimo danzatore virtuoso e provetto violinista. Hanno intrapreso studi musicali anche Carlo Blasis (1795-1878) e Marius Petipa (1818-1910).
- <sup>5</sup> Vittoria Ottolenghi, programma di sala per la rappresentazione di *Schiaccianoci*, Teatro alla Scala, Stagione 1979-1980, p. 6, riportato in Laura Delfini, “Discussioni sull’identità dell’evento danzato. Analisi e documentazione”, in *Incontri con la Danza* 1993 a cura di Elena Grillo, Accademia Nazionale di Danza, Centro Documentazione Danza, Opera dell’Accademia Nazionale di Danza, dicembre 1994.
- <sup>6</sup> Tra i danzatori e coreografi del Novecento in possesso di una formazione musicale ricordiamo Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss, Doris Humphrey, Alwin Nikolais e nell’ambito del balletto classico George Balanchine.
- <sup>7</sup> Susanne Franco, *Martha Graham*, L’Epos, Palermo 2003, p. 166.
- <sup>8</sup> Émile Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l’educazione*, ed. italiana Louisa Di Segni-Jaffé (a cura di), Ava Loiacono Husain (trad. di), ERI Edizioni Rai, Torino 1986, p. 64.
- <sup>9</sup> Rudolf Laban, *La Danza moderna educativa Modern Educational Dance*, ed. italiana Laura Delfini e Franca Zagatti (trad. e cura di), Ephemeria, Macerata 2009, p. 62.
- <sup>10</sup> Susan Manning, *Mary Wigman e la danza tedesca del primo Novecento*, ed. italiana Patrizia Veroli (a cura di), Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2016, p. 111.
- <sup>11</sup> Le improvvisazioni simultanee di danzatori e musicisti riguardavano però solo la fase creativa, perché in scena si presentava un “prodotto finito” in cui le due composizioni (musicale e coreografica) erano stabilite e ben definite.
- <sup>12</sup> Mary Wigman, “Composition in Pure Movement”, in *Modern Music*, vol. 8, n. 2, January-February 1931, p. 21, riportato in Margherita Piroto, *Hanya Holm: motion and discovery. La poetica e la scrittura scenica*, tesi di dottorato in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali, XXIX ciclo, Università degli Studi di Padova, 2017, p. 72.
- <sup>13</sup> Susanne Franco, “Mary Wigman”, in Silvia Carandini e Elisa Vaccarino (a cura di), *La generazione danzante. L’arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Di Giacomo, Roma 1997, p. 351.

- <sup>14</sup> Mary Wigman, *The Mary Wigman Book*, Wesleyan University Press, Middletown, p. 124, riportato in Margherita Pirotto, *op. cit.*, p. 72.
- <sup>15</sup> Fritz Böhme, *Tanzkunst*, C. Dünnhaupt, Dessau 1926, pp. 157 e 145-146, riportato in Susan Manning, *op. cit.*, pp. 63 e 126.
- <sup>16</sup> John Martin (1893-1985), critico musicale del giornale *New York Times*, nel 1927 con la nomina a *dance editor* è stato incaricato dalla direzione del medesimo di recensire la danza, divenendo così uno dei primi critici di danza americani. In questa veste ha sempre sostenuto con fervore le nuove forme coreiche che si stavano delineando in quel periodo negli Stati Uniti (per le quali ha forgiato la locuzione *modern dance*) e in modo particolare quella di Martha Graham, che ha contribuito a far conoscere e apprezzare.
- <sup>17</sup> John Martin, *La Modern Dance*, ed. italiana Nicoletta Giavotto (a cura di), Di Giacomo, Roma 1991, p. 85.
- <sup>18</sup> *Ivi*, pp. 86-87.
- <sup>19</sup> *Ivi*, p. 75.
- <sup>20</sup> Ted Shawn, *Ogni più piccolo movimento. François Delsarte e la danza*, ed. italiana Elena Randi (trad. e cura di), Dino Audino editore, Roma 2018, p. 109.
- <sup>21</sup> Vito Di Bernardi, *Ruth St. Denis*, L'Epos, Palermo 2006, p. 162, riporta Ruth St. Denis, "Music Visualization", in *The Denishawn Magazine. A Quarterly Review Devoted to the Art of Dance* 1 (1925), n. 3, p. 1.
- <sup>22</sup> *Ivi*, p. 164.
- <sup>23</sup> Ted Shawn, *Dobbiamo danzare. Dance We Must*, ed. italiana Alessio Fabbri e Stefano Tomassini (trad. e cura di), Roma, Gremese 2008, pp. 87-93.
- <sup>24</sup> Vito Di Bernardi, *op. cit.*, pp. 171-172, riporta Ruth St. Denis, *op. cit.*, p. 5.
- <sup>25</sup> Doris Humphrey, *L'arte della coreografia*, a cura di Barbara Pollack, ed. italiana Nicoletta Giavotto (trad. di), Gremese, Roma 2001, pp. 147-148.
- <sup>26</sup> José Limón, *Memorie interrotte*, ed. italiana Lynn Garafola (a cura di), Rossella Battisti (trad. di), Proscenium, Torino 2008, p. 48.
- <sup>27</sup> Doris Humphrey, *op. cit.*, p. 170.
- <sup>28</sup> *Ibidem*.
- <sup>29</sup> *Ivi*, p. 141.
- <sup>30</sup> *Ibidem*.
- <sup>31</sup> John Martin, *op. cit.*, p. 83.
- <sup>32</sup> Susanne Franco, *op. cit.*, p. 168.
- <sup>33</sup> Questo dato non è certo, ma è comunque riportato in *Ibidem*.
- <sup>34</sup> Emanuele Giannasca, "Louis Horst. Danza e musica nel modernismo coreico americano", in Maria Teresa Giaveri e Alessandro Pontremoli (a cura di), *op. cit.*, p. 81.
- <sup>35</sup> Sally Banes, *Tersicore in scarpe da tennis. La post-modern dance*, ed. italiana Manuela Collina (trad. di), Ephemeria, Macerata 1993, p. 32.
- <sup>36</sup> *Ivi*, p. 76.
- <sup>37</sup> Martha Graham, *Memoria di sangue. Un'autobiografia*, ed. italiana Anna Fedegari (trad. di), Garzanti, Milano 1992, p. 74.
- <sup>38</sup> *Ivi*, p. 214.
- <sup>39</sup> *Ivi*, p. 219.
- <sup>40</sup> I sei assoli rappresentavano il debutto di Merce Cunningham come coreografo e sono stati mostrati in pubblico nello Studio Theatre della compagnia Humphrey-Weidman.

- <sup>41</sup> Merce Cunningham, *Il danzatore e la danza. Colloqui con Jacqueline Les-schaeve*, ed. italiana Flavia Concina Bouvet (trad. di), EDT, Torino 1990, p. 45.
- <sup>42</sup> Fionn Meade, *Root of an unfocus: how Merce Cunningham developed common time into an artistic strategy*, 17 febbraio 2017.  
<https://www.theartnewspaper.com/review/root-of-an-unfocus-how-merce-cunningham-developed-common-time-into-an-artistic-strategy>
- <sup>43</sup> Merce Cunningham, *op. cit.*, p. 97.
- <sup>44</sup> John Cage, *Silenzio* (prima ed. in inglese 1961), ShaKe, Milano 2010, p. 130.
- <sup>45</sup> Quella dei *combine-paintings* (o semplicemente *combines*) è una tecnica artistica ideata da Robert Rauschenberg che consiste nel combinare i colori con elementi diversi, come frammenti di stoffe, ritagli di giornale, pezzi di lamiera o di vetro e anche oggetti di uso quotidiano, come fotografie, apparecchi radio e lampadine elettriche. Il risultato è una sorta di quadro-scultura, che invade lo spazio.
- <sup>46</sup> Elena Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Carocci, Roma 2014, p. 165.
- <sup>47</sup> Merce Cunningham, *op. cit.*, p. 97.
- <sup>48</sup> *Ivi*, pp. 97-98.
- <sup>49</sup> Sally Banes, *op. cit.*, p. 64.
- <sup>50</sup> *Ivi*, p. 161.
- <sup>51</sup> Alwin Nikolais e Murray Louis, *The Nikolais-Louis Dance Technique. A Philosophy and Method of Modern Dance*, Routledge, New York and London 2005, p. 175.
- <sup>52</sup> *Ivi*, p. 178.
- <sup>53</sup> “Leggenda coreografica” è la denominazione data dallo stesso Lifar a questo balletto.
- <sup>54</sup> Szyfer era il direttore d’orchestra dell’Opéra di Parigi. Talvolta il suo nome è riportato come Joseph-Émile.
- <sup>55</sup> Serge Lifar, *La Danse. La Danse académique et l’Art chorégraphique*, Éditions Gonthier, Parigi 1965, p. 24.
- <sup>56</sup> Riportato da *Musica e danza: il rapporto. Costellazione '68*, filmato tratto dal programma di Luciano Berio *C’è musica e musica* del 1972,  
<http://raiscuola.rai.it/articoli/musica-e-danza-il-rapporto-costellazione-68/3944/default.aspx>

## BIBLIOGRAFIA DEI TESTI CONSULTATI E SITOGRAFIA

- BANES Sally, *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press, Middletown 1987, ed. italiana Manuela Collina (trad. di), *Tersicore in scarpe da tennis. La post-modern dance*, Ephemeria, Macerata 1993.
- CAGE John, *Silence*, Wesleyan University Press, 215 Middletown 1961, ed. italiana *Silenzio*, Sake edizioni, Milano 2010.
- CARANDINI Silvia, VACCARINO Elisa (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Di Giacomo, Roma 1997.
- CASINI ROPA Eugenia (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Il Mulino, Bologna 1990.
- CUNNINGHAM Merce, *Le danseur et la danse*, Pierre Belfond, Parigi 1988, ed. italiana Flavia Concina Bouvet (trad. di), *Il danzatore e la danza. Colloqui con Jacqueline Lesschaeve*, EDT, Torino 1990.
- DI BERNARDI Vito, *Ruth St. Denis*, L'Epos, Palermo 2006.
- DUNCAN Isadora, *My Life*, Garden City Publishing Company, New York 1927, ed. italiana *La mia vita. Autobiografia di una grande pioniera della danza moderna*, Dino Audino editore, Roma 2003.
- FRANCO Susanne, *Martha Graham*, L'Epos, Palermo 2003.
- GIANNASCA Emanuele, "Louis Horst. Danza e musica nel modernismo coreico americano", in Maria Teresa Giaveri e Alessandro Pontremoli (a cura di), *Gli sponsali controversi. Musica e danza nel convito delle arti*, CoSMo - Comparative Studies in Modernism, n. 16, primavera 2020, ed. Università di Torino, Centro Studi "Arti della modernità", pp. 71-87.
- GRAHAM Martha, *Blood Memory*, Doubleday, New York 1991, ed. italiana Anna Fedegari (trad. di), *Memoria di sangue. Un'autobiografia*, Garzanti, Milano 1992.
- LABAN Rudolf, *Modern Educational Dance*, II ed. riveduta da Lisa Ullmann, Macdonald & Evans, Londra 1963, ed. italiana Laura Delfini e Franca Zagatti (trad. e cura di), *La danza moderna educativa*, Ephemeria, Macerata 2009.
- LIFAR Serge, *Traité de Chorégraphie*, Bordas, Parigi 1952.
- LIFAR Serge, *La Danse. La Danse académique et l'Art chorégraphique*, Éditions Gonthier, Parigi 1965.
- LIMÓN José, *An Unfinished Memoir*, ©José Limón Dance Foundation, University Press of New England, Hanover 1999.
- HUMPHREY Doris, *The Art of Making Dances*, a cura di Barbara Pollack, Rinehart & C., New York 1959, ed. italiana Barbara Pollack (a cura di), Nicoletta Giavotto con la collaborazione di Rossella Battisti (trad. di), *L'arte della coreografia*, Gremese, Roma 2001.
- JAQUES-DALCROZE Émile, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Foetisch Frères, Losanna 1965 (I ed. Parigi 1920), ed. italiana Louisa Di Segni-Jaffé (a cura di), Ava Loiacono Husain (trad. di), *Il ritmo, la musica e l'educazione*, ERI Edizioni Rai, Torino 1986.
- MANNING Susan, *Ecstasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006, ed. italiana Patrizia Veroli (a

- cura di), Maria Grazia Bosetti (trad. di), *Mary Wigman e la danza tedesca del primo Novecento*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2016.
- MARTIN John, *The Modern Dance*, A.S. Barnes & Co., New York 1933, ed. italiana Nicoletta Giavotto (trad., prefazione e note di), *La Modern Dance*, Di Giacomo, Roma 1991.
- MORSELLI Valeria, *La danza e la sua storia*, Voll. II e III, Dino Audino editore, Roma 2018 e 2019.
- NIKOLAIS Alwin, LOUIS Murray, *The Nikolais-Louis Dance Technique. A Philosophy and Method of Modern Dance*, Routledge, New York and London 2005.
- PEDRONI Francesca, *Alwin Nikolais*, L'Epos, Palermo 2000.
- PONTREMOLI Alessandro, "Danzare l'armonia. L'incontro tra musica e danza nelle corti italiane del XV secolo", in Maria Teresa Giaveri e Alessandro Pontremoli (a cura di), *Gli sponsali controversi. Musica e danza nel convito delle arti*, CoSMo - Comparative Studies in Modernism, n. 16 (Spring) 2020, ed. Università di Torino, Centro Studi "Arti della modernità", pp. 9-22.
- RANDI Elena, *La modern dance. Teorie e protagonisti*, Carocci, Roma 2018.
- RANDI Elena, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Carocci, Roma 2014.
- SHAWN Ted, *Every Little Movement. A Book about François Delsarte (1954)*, II ed. ampliata, Dance Horizons, New York 1963, ed. italiana Elena Randi (trad. e cura di), *Ogni più piccolo movimento. François Delsarte e la danza*, Dino Audino editore, Roma 2018.
- SHAWN Ted, *Dance We Must*, Eagle, Pittsfield 1940, Alessio Fabbri e Stefano Tomassini (trad. e cura di), *Dobbiamo danzare. Dance We Must*, Gremese, Roma 2008.
- MEADE Fionn, *Root of an unfocus: how Merce Cunningham developed common time into an artistic strategy*, introduzione al catalogo della mostra *Merce Cunningham: Common Time* tenutasi nel 2017 al Walker Art Center di Minneapolis e al Museum of Contemporary Art di Chicago, 17 febbraio 2017.  
<https://www.theartnewspaper.com/review/root-of-an-unfocus-how-merce-cunningham-developed-common-time-into-an-artistic-strategy>
- PIROTTO Margherita, *Hanya Holm: motion and discovery. La poetica e la scrittura scenica*, tesi di dottorato in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali, XXIX ciclo, Università degli Studi di Padova, 2017.  
<http://paduaresearch.cab.unipd.it/10220/>
- Musica e danza: il rapporto. Costellazione '68*, filmato tratto dal programma di Luciano Berio *C'è musica e musica* del 1972.  
<http://raiscuola.rai.it/articoli/musica-e-danza-il-rapporto-costellazione-68/3944/default.aspx>