

LA BLACK DANCE AMERICANA

Seguito di Capitolo quinto, Sezione II, Scheda 3 – Lester Horton e la terza tecnica della modern dance

La **black dance** è un particolare ramo della *modern dance* che si è sviluppato in seno all'etnia dei neri d'America, altrimenti chiamati "afroamericani". Le sue radici risalgono ai percorsi di integrazione delle comunità dei neri con la cultura occidentale e si è sviluppata in simultanea con la diffusione della musica jazz e blues a partire dalla città di New Orleans, in Louisiana.

I neri hanno iniziato a contribuire all'evoluzione della danza negli Stati Uniti fin dagli anni '70 dell'Ottocento, dopo che il presidente Abramo Lincoln ebbe abolito la loro schiavitù. Con il loro patrimonio di culture africane, hanno apportato alla danza e alla musica americane un «eccezionale senso del ritmo, l'uso degli strumenti a percussione e alcuni moduli coreutici quali i colpi ritmici dei piedi sul terreno»¹ da cui è nata la **tap dance**, più conosciuta come *tip-tap*, che è la prima forma di danza autoctona dell'America e deriva dalle cerimonie tradizionali dei neri in schiavitù.

Una certa influenza è stata esercitata anche dalla danza caraibica, perché dopo la guerra civile americana (1861-1865) vi è stata una grande emigrazione dai Caraibi e dal profondo Sud nelle città del Nord America. A New York, il distretto di **Harlem** è divenuto la dimora dei neri di diverse tradizioni culturali con le loro danze e la loro musica.

Tuttavia, nonostante la liberazione dalla schiavitù, negli Stati Uniti è durato a lungo un acceso razzismo nei confronti dei neri, con diverse forme di discriminazione che li costringevano a subire disuguaglianze in ogni aspetto della vita. La loro razza era considerata di "classe inferiore", perciò, ad esempio, agli studenti neri non era permesso di frequentare la stessa scuola di quelli bianchi e sugli autobus erano stati istituiti dei posti a sedere nettamente separati da quelli dei bianchi. Le prescrizioni razziali riflettevano anche una complessa matrice di fattori che ha portato all'esclusione dei neri dalle manifestazioni culturali americane, al punto da determinare quali aree delle arti dello spettacolo potevano essere accessibili agli artisti neri e quali erano loro precluse.

Intorno al 1840 si era affermata la forma di intrattenimento popolare del **minstrel-show** (o **minstrelsy**), costituito da scenette comiche, numeri di varietà, danze e numeri musicali che rappresentavano personaggi di origine africana



Fig. 1 – L'attore statunitense George Primrose (1852-1919), specializzato nei personaggi in **blackface** dei **minstrel-show**. Harvard Theatre Collection, Harvard University.

interpretati da attori bianchi in **blackface**, ossia con il viso tinto di nero (Fig. 1). Poiché questi spettacoli erano dedicati alle classi sociali “inferiori”, in seguito hanno potuto lavorare anche artisti neri. Nonostante mostrasse un’immagine stereotipata e offensiva degli afroamericani, perché veicolava messaggi sulla loro inferiorità razziale ritraendoli come scaltri, pigri, ignoranti e superstiziosi e facendo caricature della loro passione per la musica, il genere del *minstrel-show* ha contribuito a diffondere la cultura musicale degli **spirituals**², che poi sarebbe confluita nella *black dance*.

A inizio Novecento le danze delle comunità di colore hanno fatto il loro ingresso negli spettacoli di *vaudeville* di Broadway, dando luogo alla «figura fin troppo caratterizzata del ballerino di colore del varietà»³, con la quale la società americana identificava la danza dei neri.

La *black dance* quindi ha preso origine dal desiderio di riscatto da una condizione subalterna alla “razza bianca” e dalla volontà di definire una propria identità culturale, desiderio innescato dal movimento dell'**Harlem Renaissance** (Rinascimento di Harlem) inquadrabile tra il 1920 e il 1930, che spingeva a esplorare la storia degli afroamericani tramite le scienze sociali e le arti e quindi a mettere in risalto la dignità e l’inventiva della popolazione nera a partire dalle sue radici culturali legate all’Africa. Questo movimento si basava sull’idea chiamata “positivismo sociologico”, secondo la quale i neri avrebbero potuto migliorare la loro sorte nella società americana ottenendo riconoscimento e successo nelle attività artistiche, giacché la loro razza ne era predisposta per natura. Sebbene l’idea di disposizioni razziali “naturali” sia stata a lungo sfatata, negli anni ’20 è stata adottata come un modo ragionevole per gli afroamericani di perseguire la parità razziale nella società americana.

Nell’ambito della danza i primi a operare in tal senso sono stati il musicista e produttore teatrale **Asadata Dafora** (1890-1965) e la danzatrice **Ismay Andrews** (1895-?), che hanno fatto conoscere in America la musica, la danza e le tradizioni popolari africane, presentandole come aspetti di una cultura apprezzabile che mostrava un’identità nera positiva. Tuttavia coloro che hanno maggiormente influito sulla nascita e lo sviluppo della *black dance* americana sono stati il danzatore e coreografo **Lester Horton** e le danzatrici e antropoghe **Katherine Dunham** e **Pearl Primus**.

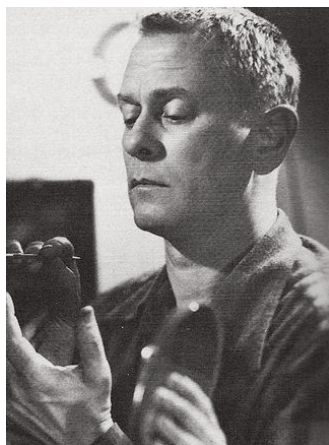


Fig. 2 – Lester Horton nel 1952 in una fotografia di Charles van Maanen.

LESTER HORTON, IL “BIANCO” CHE HA PROMOSSO LA DANZA INTERRAZZIALE

Nato a Indianapolis, nell’Indiana, il danzatore e coreografo **Lester Horton** (1906-1953) è stato una figura determinante per lo sviluppo della *black dance*. Horton non era afroamericano, ma aveva ascendenze familiari tra i nativi d’America da parte di una sua bisnonna, perciò è sempre stato affascinato dalla cultura, dalle tradizioni e dalle danze delle tribù native – ossia dei cosiddetti “indiani americani” o “pellirosse”⁴ – tanto che quando era studente ha scritto il saggio *The Indian in his Native Art* (L’indiano nella sua arte nativa), basato sulle esperienze fatte visitando i siti archeologici vicini e sulle mostre degli indiani d’America nel museo dei bambini della sua città natale.

Terminato il liceo ha intrapreso gli studi di grafica e disegno, fattore questo che in seguito gli avrebbe consentito di disegnare da sé i costumi delle sue coreografie.

Si è interessato alla danza teatrale dopo aver assistito nel 1922 a uno spettacolo della **Denishawn Company** (vedere 2.4.3 a p. 54) che comprendeva le coreografie di Shawn sugli indiani d’America (vedere 2.4.2 a p. 53). Ha

quindi iniziato a studiare la tecnica accademica in una scuola di Indianapolis per poi proseguire a Chicago con **Adolph Bolm**, che come ricordiamo era stato uno dei ballerini principali dei *Ballets Russes* di Djagilev (vedere 4.2.1 a p. 105). Nel 1925 è entrato a far parte del gruppo di danzatori di **Forrest Thornburg**, un ex ballerino della Denishawn, che gli ha insegnato alcune danze del repertorio di quella compagnia e i fondamenti della Denishawn School.

Dopo alcune tournées con Thornburg, nel 1926 è tornato a Indianapolis, dove ha conosciuto **Clara Bates**, fondatrice della Società teatrale della città e appassionata della cultura dei nativi d'America. La Bates gli ha proposto di partecipare a un progetto di spettacolo ispirato al poema *The Song of Hiawatha* (Il canto di Hiawatha, 1855) dello scrittore statunitense Henry Wadsworth Longfellow, il cui protagonista era un nativo americano. Così Horton ha passato diversi mesi nelle riserve indiane a **documentarsi sulle danze e i canti tradizionali nativi**. Inoltre ha contribuito alla preparazione dello spettacolo non solo creando le danze, ma anche disegnando i costumi, collaborando alla messa in scena e danzando nel ruolo di Hiawatha. Tra le coreografie di questo spettacolo ricordiamo *Pueblo Eagle Dance* (Il popolo della danza dell'aquila), ispirata all'omonima danza sacra comune a diverse tribù degli indiani d'America (Fig. 3).

Lo spettacolo è andato in scena più volte tra il 1926 e il 1929 e questa esperienza per Horton è stata molto significativa, perché la Bates lo ha nominato direttore artistico e insegnante di danza della Società teatrale di Indianapolis, cosa che gli ha permesso di consolidare la sua preparazione anche nella creazione di costumi e arredi scenici.

Nel **1929** egli ha deciso di trasferirsi a **Los Angeles**, dove ha potuto studiare con l'artista giapponese **Michio Ito** (1892-1961), danzatore, coreografo e direttore di scena per il teatro e il cinematografo, con una ricca esperienza di teatro e danza sia in Europa sia negli Stati Uniti, tra cui anche lo studio dell'*euritmica* nella scuola di Dalcroze a Hellerau (vedere 3.1.6 a p. 64). È quindi entrato nella compagnia di Ito e ha danzato nell'opera teatrale *At the Hawk's Well* (Al pozzo del falco) di William Butler Yeats.

Nel **1932**, sempre a Los Angeles, Horton ha creato il primo nucleo di una sua compagnia col nome di **Lester Horton Dancers** – poi rinominata **Lester Horton California Ballet** e infine **Lester Horton Dance Group** – che si è distinta per essere **la prima compagnia razzialmente integrata degli Stati Uniti**, perché accoglieva danzatori di tutte le razze ed etnie in un periodo in cui i gruppi di danza tendevano ancora alla loro separazione. Horton infatti guardava innanzi tutto alle capacità artistiche dei danzatori, che riteneva venissero prima del colore della loro pelle. Inoltre, nel periodo in cui la nascente *modern dance* aveva stabilito il suo nucleo nella città di New York, con la creazione della sua compagnia a Los Angeles Horton ne ha spostato l'attenzione in California.

Nello stesso 1932 egli ha iniziato a definire un proprio metodo di formazione e allenamento, che sarebbe poi sfociato nella **tecnica Horton**, destinata a divenire una delle più importanti della *modern dance*, assieme a quelle di Martha Graham e di Doris Humphrey.

Alla definizione di questa tecnica ha contribuito in modo decisivo la danzatrice **Bella**



Fig. 3 – Lester Horton in *Pueblo Eagle Dance*, parte dello spettacolo *The Song of Hiawatha* (1929). Photo Toyo Miyatake, Library of Congress, Larry Warren Collection.

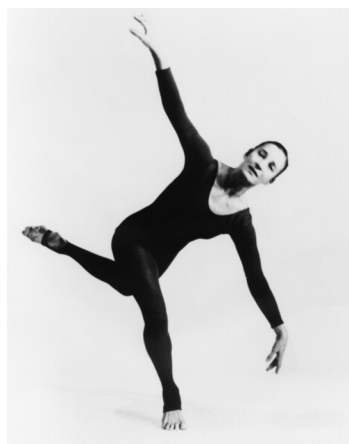


Fig. 4 – La danzatrice Bella Lewitzky in un'immagine degli anni '40. Fotografo sconosciuto, New York Public Library for the Performing Arts, Dance Division.

Lewitzky (1916-2004), nata a Los Angeles da una coppia di emigrati ebrei russi, che è entrata nella compagnia nel **1934** per divenirne ben presto la ballerina principale (Fig. 4). La Lewitzky era dotata di un'incredibile forza e flessibilità, perciò Horton, che invece non aveva particolari doti come danzatore, ha plasmato la propria tecnica sul suo corpo.

Nel corso degli anni successivi la notorietà di Horton è andata crescendo sempre di più e nel **1937** gli è stato chiesto di creare una coreografia per l'Hollywood Bowl, il grande anfiteatro situato a Los Angeles nell'area di Hollywood. Per quell'occasione egli ha creato la propria versione del ***Sacre du printemps*** di Igor Stravinskij, che per la sua audacia e sensualità ha provocato reazioni contrastanti tra il pubblico, un po' com'era accaduto nel 1913 alla prima dell'omonima creazione di Vaclav Nižinskij (vedere 4.4.2 alle pp. 126-127).

Nel frattempo anche la sua tecnica riceveva sempre maggiori apprezzamenti, così nel **1938** è stato invitato a insegnare al **seminario estivo del Bennington College**, nel Vermont (la Bennington Summer School of the Dance), dove ha avuto tra gli allievi il giovane **Merce Cunningham**, al quale al termine del corso ha affidato la parte principale della sua coreografia ***Conquest***, creata nel 1936 sulla base di una leggenda messicana (vedere 5.4 e la nota 31 a p. 171).



Fig. 5 – Bella Lewitzky in una dimostrazione di tecnica Horton al seminario estivo del Bennington College del 1938. Fotogramma da un filmato del Bennington College, Dorothy Gillander.

Dal 1942 al 1953 Horton ha lavorato anche per l'industria del cinema di Hollywood, creando le coreografie di diciannove film tra cui ***The Phantom of the Opera*** (Il fantasma dell'Opera, 1943) e ***Ali Baba and the Forty Thieves*** (Ali Babà e i quaranta ladroni, 1944) di Arthur Lubin.

Uno dei suoi maggiori desideri era però quello di creare un teatro dedicato alla *modern dance* e di poter contenere in uno stesso edificio una scuola e un luogo per gli spettacoli della sua compagnia. Così nel 1946 ha acquistato uno spazio a West Hollywood e nel **1948** ha fondato con Bella Lewitzky il **Dance Theatre** di Los Angeles, uno

dei primi teatri americani dedicati alla *modern dance*⁵, che ospitava la sua compagnia ora chiamata **Lester Horton Dance Theater**, e anche una scuola finalizzata a formare nuovi danzatori di danza moderna.

Nel 1949 sono entrati in questa scuola **Carmen de Lavallade** e **Alvin Ailey**, che già l'anno successivo sono stati inseriti nella compagnia e sarebbero poi divenuti i maggiori esponenti della tecnica Horton e della *black dance* americana (Fig. 6). La Lester Horton Dance Theater, dopo la scomparsa del suo fondatore nel 1953, è stata diretta per un anno da Ailey e poi da Frank Eng fino al 1960, quando è stata sciolta.

Benché sia ricordato soprattutto per la sua tecnica, Horton è stato anche autore di diverse coreografie, per le quali ha sempre creato personalmente pure i costumi e gli oggetti di scena. Tra queste ricordiamo ***The Mine*** (La Mina, 1935), su di un disastro minerario in California, ***Chronicle*** (Cronaca, 1937), su di un episodio della storia americana, ***Tragedy*** (Tragedia, 1939), sulle discriminazioni razziste, ***Salome*** (1943) e ***The Beloved*** (L'amato, 1948), che per la loro solida drammaturgia sono state definite "coreodrammi" e infine ***Dedication to José Clemente Orozco*** (1953), la sua ultima opera, basata sui murales dipinti dal pittore messicano José Clemente Orozco tra il 1932 e il 1934 per glorificare la rivoluzione in Messico del 1910 (Fig. 6).

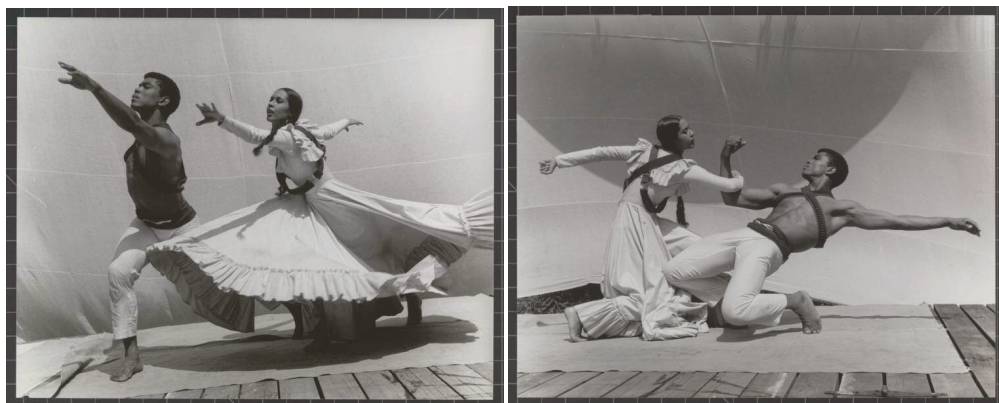


Fig. 6 – **Alvin Ailey** e **Carmen de Lavallade** nella coreografia di Lester Horton ***Dedication to José Clemente Orozco*** (1953), nella riproposta al Jacob's Pillow Dance Festival del 1961.

Photo John Lindquist, ©Harvard Theatre Collection, Harvard University.

La tecnica Horton

Quando Horton ha iniziato a sviluppare la sua tecnica, intendeva creare un metodo basato su esercizi correttivi dei difetti fisici a partire dalla conoscenza dell'anatomia umana, in modo da preparare gli studenti per qualunque tipo di danza grazie alla conoscenza dei movimenti di base che regolano le azioni del corpo.

La tecnica Horton è molto dinamica, sviluppa sia la forza sia la flessibilità e lavora con un'energia costantemente in movimento⁶. Tra gli obiettivi principali vi sono il **rinforzo della muscolatura addominale** e l'**allungamento di tutti i muscoli**, isolando ogni sezione del corpo e studiando ciascun movimento nelle varie possibilità spaziali e nelle diverse varianti ritmiche.

Nella tecnica vi sono anche elementi presi dalle danze africane e da quelle dei nativi americani, come i **movimenti ondulatori** di dita, polsi, spalle, occhi, collo, braccia, gambe e piedi, oltre a un grande uso dei movimenti delle anche.

A differenza della tecnica Graham il riscaldamento si svolge unicamente in piedi e consiste in esercizi di stretching per gli addominali, la schiena e i muscoli posteriori delle gambe. Particolare attenzione è rivolta alle **articolazioni della colonna vertebrale**, considerate da Horton l'origine di ogni movimento, pur non escludendo impulsi provenienti da altre parti, come le spalle, lo sterno e la zona pelvica. Seguono poi esercizi di potenziamento muscolare, per il quale Horton ha creato ben «diciassette “studi di fortificazione”, ognuno dei quali si concentra su un'idea diversa, come la discesa/risalita e le inclinazioni laterali, o su diverse parti del corpo, come i tendini d'Achille o gli addominali»⁷

Gli esercizi di riscaldamento della tecnica Horton, come ad esempio quello del **flat back** (schiena piatta)⁸, gli allungamenti laterali, le linee di inclinazione e gli affondi delle gambe, sono stati assimilati anche da alcune tecniche di danza jazz. Negli Stati

Uniti il principale centro dove è possibile studiare questa tecnica è la **The Ailey School**, fondata nel 1969 da Alvin Ailey a New York: <https://www.theaileyschool.edu/>



Fig. 7 – Katherine Dunham in una fotografia di Marcus Blechman (1950). Museo della città di New York.

KATHERINE DUNHAM, LA “MATRIARCA DELLA DANZA NERA”

Nata a Chicago da padre afroamericano e madre francese del Canada, **Katherine Dunham** (1909-2006) oltre che danzatrice e coreografa è stata anche un'attivista sociale e una valente antropologa, pioniera nello studio e nell'esecuzione artistica delle danze africane, caraibiche e afroamericane.

Iscritta al corso di etnologia dell'Università di Chicago, si è laureata in antropologia nel 1936, risultando così essere una delle prime donne afroamericane ad aver conseguito una laurea all'Università di quella città.

Si è formata all'arte coreica studiando sia le danze dell'est India, di Giava e di Bali, sia la tecnica accademica, per la quale ha avuto come maestra la danzatrice russa **Olga Speranzeva**, proveniente dal Teatro Bol'šoj di Mosca ma anche allieva di Mary Wigman in Germania. Così ha potuto conoscere il metodo Wigman, che ha approfondito prendendo lezioni da **Harald Kreutzberg** (vedere 3.3.2 a p. 84).

I suoi studi di antropologia le hanno fatto maturare la convinzione che la danza fosse innanzi tutto la manifestazione della struttura sociale di un popolo, perciò il suo intento è sempre stato quello di pervenire a un'integrazione della comunità nera d'America attraverso l'assimilazione della sua cultura.

Dopo aver creato nel **1930** un primo gruppo di danzatori, il **Ballet Nègre** – che può essere considerato come la prima compagnia di danza afroamericana – nel 1933 ha fondato il **Negro Dance Group**, un centro di studi per giovani danzatori di colore e nel 1934 ha acquisito notorietà danzando come solista in *La Guiablesse*, una coreografia su musica della Martinica creata dalla danzatrice **Ruth Page** (1899-1991), che all'epoca dirigeva il balletto dell'Opera di Chicago⁹. Nello stesso anno la Page l'ha nominata sua assistente e le ha consentito di creare **Fantasy nègre** per gli studenti del Negro Dance Group (Fig. 8).



Fig. 8 – Katherine Dunham e il Negro Dance Group in *Fantasy nègre* (1936). Photo Dorien Basabé, ©Katherine Dunham Papers, Special Collections/Morris Library, Carbondale, Southern Illinois University.

Il successo ottenuto all'Opera di Chicago nel **1935** ha spinto la Fondazione Julius Rosenwald a erogarle un finanziamento che le ha consentito di trascorrere due anni nei **Caraibi** per studiare tutti gli aspetti e le motivazioni di base delle danze di origine africana. Le sue ricerche si sono svolte in particolare in Giamaica, in Martinica, a Trinidad e ad Haiti.

Tornata negli Stati Uniti ha potuto presentare nuovi metodi di movimento e di espressione tramite fotografie, film, conferenze e testi scritti, tra cui la sua tesi di laurea *Dances of Haiti*. Nel 1938 ha creato la sua prima coreografia indicativa delle sue ricerche: **L'Ag'Ya**, un racconto in cinque parti ispirato a storie caraibiche che trattava di amore, competizione e vendetta tra uomini per i favori di una donna attraente, il cui titolo è il nome di una danza di combattimento della Martinica. Qui la Dunham ha combinato insieme elementi del balletto classico, movimenti della *modern dance* e forme tradizionali di danze popolari e sociali come l'*habanera* di Cuba, la *majumba* del Brasile, l'*ag'ya*, la *béguine* e il *mazouk* (mazurka creola)¹⁰ della Martinica.

Nel 1940 ha iniziato a lavorare per le produzioni di Broadway **collaborando con George Balanchine** per le coreografie della commedia musicale ***Cabin in the Sky*** (Cabina nel cielo), nella quale si è anche esibita come danzatrice.

Forte di tutte queste sue esperienze, nel **1942** ha creato una propria tecnica, conosciuta come **tecnica Dunham**, un sistema codificato che ha apportato nuova linfa al mondo della danza perché frutto dell'integrazione dei principi di base del balletto classico e della *modern dance* con elementi delle danze rituali rurali e urbane delle comunità afroamericane, uniti a quelli dei cerimoniali e delle danze popolari caraibiche. Queste ultime sono caratterizzate da un **particolare uso del bacino**, da **movimenti ondulatori del busto** e dagli **isolamenti delle parti del corpo**, che consistono nell'utilizzo di una parte del corpo, o di parti contigue, in modo indipendente da tutte le altre. Nelle danze caraibiche e africane infatti il corpo è policentrico: una parte di esso lavora in contrapposizione a un'altra e i movimenti si possono originare simultaneamente da più di un punto focale, ad esempio allo stesso tempo dalla testa e dal bacino.

Perciò la tecnica Dunham è fondata soprattutto su di una **poliritmia musicale e corporea** e può essere considerata come l'antecedente della **danza jazz**:

Gli elementi della tecnica hanno le loro radici nei ritmi primitivi della danza, e le lezioni erano sempre accompagnate da percussioni. Il lavoro della Dunham usava in modo ben preciso la poliritmia e spesso le classi di tecnica Dunham si avvalgono tuttora di più di un percussionista. Questo significa che in un esercizio possono essere sovrapposti più ritmi, [...] il che può anche comportare che diverse parti del corpo del danzatore si muovano contemporaneamente secondo ritmi diversi.¹¹

Nel **1943** la Dunham ha realizzato uno dei suoi lavori più importanti: lo spettacolo ***Tropical Revue***, presentato al Martin Beck Theater di New York e composto di una suite di coreografie, tra cui *Choros*, *Rara Tonga* e *Plantation dances*, a cui nel 1944 si è aggiunta ***Rites de passages***, che inscenava i rituali della pubertà, della fecondità e della morte. Quest'ultima coreografia è divenuta una delle sue più celebri anche perché ha suscitato forti reazioni nella critica per la frammistione di danza classica, *modern*



Fig. 9 – Katherine Dunham nella sua creazione **L'Ag'Ya** (1938).

Fotografo sconosciuto,
©Missouri Historical Society,
St. Louis.

dance e danze afro-caraitiche e per aver messo in scena l'immagine della donna nera come persona piena di energia, seducente e sessualmente coinvolgente, dunque assai lontana dallo stereotipo cui la società americana era abituata.



Fig. 10 – Katherine Dunham (al centro in entrambe le immagini) con il costume delle isole del Pacifico nella danza del rituale d'amore della Melanesia, parte dello spettacolo **Tropical revue**. A sinistra: programma di una replica del 1945, conservato nel Museo della città di New York. A destra: photo Gjon Mili (1943), ©Time Incorporation.

Nel **1945** la danzatrice ha aperto a New York la **Katherine Dunham School of Dance and Theatre**, che l'anno dopo sarebbe divenuta **School of Arts and Research** e sarebbe rimasta attiva fino al 1954. Nel **1947** ha quindi fondato il gruppo Katherine Dunham Dance, divenuto poi la **Katherine Dunham Dance Company**, che negli Stati Uniti è stata per trent'anni una delle poche compagnie di danza nera autosufficienti.

La sua Scuola di Arti e Ricerca era interraziale ed era gestita come un'università, tanto che nel 1964 è entrata a far parte della Southern Illinois University. Divenuta in breve tempo uno dei centri di studi tra i più influenti degli Stati Uniti, vi hanno preso lezioni anche i famosi attori di cinema **Marlon Brando** e **James Dean**. Era strutturata in corsi di tecnica accademica e di *modern dance* (vi ha insegnato anche José Limón), di danze primitive, tip-tap, arti marziali, teatro, percussioni e poiché la Dunham intendeva la danza come strumento di educazione e di conoscenza dei popoli, vi ha inserito anche studi culturali come storia della danza, antropologia, etnologia, filosofia, religione e lingue. Il suo lavoro di educatrice infatti faceva capo a tre modelli teorici:

- 1) **Forma e Funzione**, utile a inquadrare le danze e i loro movimenti all'interno delle culture di appartenenza;
- 2) **Comunicazione tra Culture**, che aiuta a comprendere e accettare gli altri per mezzo della danza;
- 3) **Socializzazione per mezzo delle Arti**, che stimola gli artisti di teatro all'impegno sociale.

La Dunham ha rivoluzionato la danza americana andando alle radici della danza nera e dei suoi rituali, che ha poi saputo fondere con la sostanza della *modern dance* trasformandole in significative coreografie artistiche. Ha inoltre avviato un lavoro pionieristico sull'antropologia della danza caraibica e brasiliana come nuova disciplina accademica ed è stata una pioniera nell'uso della coreografia folk ed etnica.

Chiamata la "Matriarca della danza nera", il suo rivoluzionario repertorio ha combinato interpretazioni innovative di danze caraibiche, balletto tradizionale, rituali africani e ritmi afroamericani. Tra le sue numerose creazioni, oltre alle già menzionate *L'Ag'Ya* e *Rites de passage*, ricordiamo in particolare ***Shango*** (1945), adattamento drammatico dei rituali vudù che lei aveva studiato come antropologa, ***Bal nègre*** (1946), ***Veracruzana*** (1948), ***Carribbean Rhapsody*** (1950) e ***Southland*** (1951), denuncia delle repressioni causate dal maccartismo.

PEARL PRIMUS, LA PROMOTRICE DELLA DANZA AFRICANA

Nata nell'isola di Trinidad, nei Caraibi, **Pearl Primus** (1919-1994) ha trascorso l'infanzia a New York, dove i suoi genitori si erano trasferiti quando lei aveva appena due anni. Compiuti gli studi in biologia, avrebbe voluto abbracciare la professione di medico, ma vi è stata ostacolata a causa del razzismo.

Dopo aver fatto alcune esperienze teatrali, ha iniziato a fare ricerche sulle danze africane tramite libri, fotografie e articoli e nel 1943 ha presentato a New York la sua prima coreografia, l'assolo ***African Ceremonial*** (Fig. 12).

Ha quindi deciso di studiare le tecniche della *modern dance* prendendo lezioni da **Martha Graham** e **Charles Weidman** e contemporaneamente si è dedicata all'apprendimento delle danze dell'Africa con Ismay Andrews e Asadata Dafora, che come si è detto sono stati tra i primi promotori della danza africana in America. Con Dafora la Primus ha studiato anche le percussioni africane.



Fig. 11 – Pearl Primus in una fotografia di John Van Lund al Jacob's Pillow Dance Festival del 1950. Jacob's Pillow Dance Interactive.



Fig. 12 – Pearl Primus nel suo assolo ***African Ceremonial*** (1943). Photo Gerda Peterich, New York Public Library of the Performing Arts.



Dopo aver messo insieme un piccolo gruppo di danzatori, ha iniziato a esibirsi nelle produzioni di Broadway. Tuttavia le sue coreografie si basavano sulla sua immaginazione, perché non era mai stata in Africa a vedere le danze originali di quel popolo e così anche la sua maestra Ismay Andrews, che ricostruiva le danze africane attraverso ricerche nelle biblioteche pubbliche.

Come già la Dunham, nel **1948** anche la Primus ha ottenuto un finanziamento dalla Fondazione Julius Rosenwald, che le ha permesso di recarsi in Africa per un anno e mezzo. Così è entrata in contatto con la cultura coreica della Costa d'Oro (odierno Ghana), Senegal, Nigeria, Angola, Camerun, Congo belga e Liberia, dove ha fondato un centro di danza moderna. Ha dunque raccolto diverso materiale per documentare danze che in alcuni casi stavano scomparendo. Dopo questa esperienza, tornata negli Stati Uniti, ha potuto lavorare sulle danze tribali africane con maggiore cognizione, elaborandole ai fini teatrali per poterne diffondere la conoscenza. Ella infatti sosteneva che con le sue danze intendeva perseguire scopi sociali e politici: «ho iniziato a ballare perché volevo mostrare la dignità, la bellezza, la forza e l'eredità della mia gente»¹².

Nel 1961 è divenuta direttrice dell'**African Performing Arts Center** di Monrovia, in Liberia, la prima organizzazione di questo tipo nel continente africano. Desiderosa di approfondire le radici culturali delle espressioni coreiche e musicali africane, nel 1978 ha conseguito un **dottorato in antropologia** all'Università di New York e nel 1979 ha fondato il **Pearl Primus Dance Language Institute**, nei cui corsi si univano insieme elementi delle danze africane, caraibiche e afroamericane con i principi delle tecniche della *modern dance* e del balletto classico.

Il lavoro della Primus è stato un'importante fonte di ispirazione per i successivi esponenti della *black dance*, primo fra tutti **Alvin Ailey**, con la compagnia del quale ella stessa ha più volte collaborato.

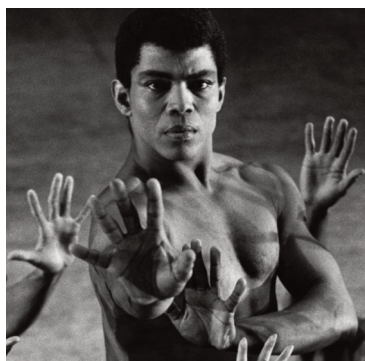


Fig. 13 – Alvin Ailey in una fotografia di Zoe Dominic (1950).
©Alvin Ailey American Dance Theater.

ALVIN AILEY, LA BLACK DANCE AL MASSIMO GRADO

Nato a Rogers, nel Texas, da una donna giovanissima, **Alvin Ailey** (1931-1989) non ha mai conosciuto suo padre perché questo ha abbandonato la famiglia quando egli aveva solo sei mesi. Cresciuto in condizioni di povertà e nelle difficoltà che tutti gli afroamericani incontravano a quei tempi a causa della segregazione razziale, all'età di dodici anni si è trasferito con sua madre a Los Angeles (California) alla ricerca di una vita migliore. Interessato alle arti fin da giovanissimo, ha scoperto la danza assistendo in gita scolastica a uno spettacolo dei *Ballets Russes de Monte Carlo* (vedere 4.2.2 a p. 108) e ne è stato affascinato dopo aver visto i lavori della Katherine Dunham Dance Company.

Nel **1949** la danzatrice **Carmen de Lavallade** (1931-vivente)¹³ lo ha introdotto alle lezioni di **Lester Horton**. Per Ailey ciò è stato determinante, perché nel giro di un solo anno è potuto entrare nel Lester Horton Dance Theater e quando nel 1953 il maestro è venuto a mancare, a soli ventidue anni ne ha preso la direzione per un anno. Nel 1954, dopo aver danzato in alcuni spettacoli di Broadway, ha deciso di andare a New York per studiare con **Martha Graham**, **Doris Humphrey**, **Charles Weidman**, **Katherine Dunham** e **Hanya Holm**, assimilando così tutte le principali tecniche della *modern dance*.

A New York nel **1958** ha fondato la sua compagnia, la **Alvin Ailey American Dance Theater**, inizialmente formata da un piccolo gruppo di danzatori neri, tra cui Carmen

de Lavallade, e in seguito divenuta interraziale. Nell'allenamento dei danzatori della sua compagnia Ailey ha sempre mantenuto la **tecnica Horton** come formazione di base e su questa tecnica ha anche impostato molte delle sue coreografie.

La compagnia ha debuttato nello stesso anno con **Blues Suite**, «un omaggio alla vita in Texas, che aveva conosciuto da bambino, un distillato del dolore e della rabbia che comunemente si associano al blues e alla cultura afroamericana»¹⁴ (Fig. 14).

A New York in quegli anni si faceva molta sperimentazione artistica e avevano luogo anche diversi movimenti di protesta, tra cui quello per i diritti civili dei cittadini neri e quello femminista. La fondazione della compagnia di Ailey e la sua evoluzione sono avvenute contemporaneamente a tutti questi cambiamenti, che stavano portando a una nuova consapevolezza della partecipazione dei neri nella società americana.



Fig. 14 – Alvin Ailey e Carmen de Lavallade in **Blues Suite** (1958). Photo Jack Mitchell, ©Alvin Ailey Dance Foundation Inc. National Portrait Gallery Smithsonian Institution.

Revelations, il capolavoro

Nel **1960** la compagnia di Ailey si è affermata con il primo dei suoi capolavori: **Revelations**, nato ugualmente dai ricordi di infanzia nel Texas e nella Chiesa Battista da lui frequentata e divenuto nel tempo l'emblema delle sue produzioni e della sua poetica. Su musiche costituite da *spirituals*, *gospel*¹⁵, sermoni cantati e *blues*, la coreografia è strutturata sulla tecnica Horton ed è articolata in tre parti:

- *Pilgrim of Sorrow* (Pellegrini del dolore), che esplora il dolore profondo degli schiavi sulla musica del *gospel* dal titolo *I Been 'Buked* (Sono stato acquistato) e dello *spiritual* intitolato *Fix me, Jesus* (Riparami, o Gesù);
- *Take me to the Water* (Portami nell'acqua), che celebra la liberazione dal peccato e la purezza con l'emblema dell'acqua del Battesimo, ma anche la liberazione dalla schiavitù con la musica dello *spiritual* intitolato *Wade in the Water* (Cammina col guado nell'acqua), il cui significato nascosto si riferiva agli schiavi che intendevano fuggire¹⁶;
- *Move Members, Move* (Muovetevi fedeli della comunità, muovetevi), che celebra la comunità ecclesiastica esprimendo la gioia dell'anima su musiche *gospel* e nel finale sullo *spiritual* intitolato *Rock-a my Soul in the Bosom of Abraham* (Culla la mia anima nel seno di Abramo).

Ailey sosteneva che uno dei tesori più grandi dell'America era l'eredità culturale afroamericana «a volte triste, a volte esultante, ma sempre piena di speranza»¹⁷ e questa coreografia è un tributo a quell'eredità. Dalla sua prima esecuzione è stata rappresentata continuamente in tutto il mondo, superando le barriere delle diverse nazionalità e facendo appello alle emozioni universali.

Infatti a metà degli anni '60 la compagnia di Ailey ha iniziato a ottenere un riconoscimento internazionale, grazie al finanziamento ottenuto dal Dipartimento di Stato che le ha permesso di intraprendere costose *tournées* un po' in tutto il mondo.



Fig. 15 – A sinistra: la compagnia di Alvin Ailey nella prima parte di *Revelations (Pilgrim of Sorrow)*. A destra: Alvin Ailey, Ella Thompson Moore e Myrna With nella seconda parte (*Take me to the Water*). Photo Jack Mitchell, 1960. ©Alvin Ailey Dance Foundation Inc. National Portrait Gallery Smithsonian Institution.

Celebri sono anche le coreografie di Ailey su musiche del grande compositore jazz **Duke Ellington** (1899-1974), a cominciare da *The River* (Il fiume, 1970), per proseguire con *Night Creature* (Creatura notturna, Fig. 16) e la commedia musicale *The Mooche*¹⁸, entrambe create nel 1975 quando la compagnia è stata invitata a esibirsi al Duke Ellington Festival per celebrare il compositore scomparso l'anno prima, e infine *Pas de Duke* (1976), versione moderna del *pas de deux* classico interpretato dal celebre danzatore **Michail Baryšnikov** in coppia con **Judith Jamison**, la danzatrice principale dell'A.A. American Dance Theater.



Fig. 16 – L'Alvin Ailey American Dance Theater in una ripresa recente di *Night creature*, sull'omonimo brano musicale di Duke Ellington. Photo Gert Krautbauer.

Ailey nella sua carriera ha composto settantanove coreografie, avvalendosi di un proprio linguaggio coreico che unisce insieme la tecnica accademica, le tecniche della *modern dance* – tra cui come si è già detto la principale è quella di Lester Horton – e i movimenti delle danze tradizionali africane e caraibiche.

Come la Dunham, anche lui si è impegnato a promuovere l'arte nell'istruzione, in particolare a beneficio delle comunità svantaggiate e nel **1969** ha fondato una scuola, l'**Alvin Ailey American Dance Center**, ora chiamata **The Ailey School**.

Oltre a quelle di Ailey, e per sua esplicita volontà, il repertorio della compagnia è sempre stato aperto alle produzioni di altri coreografi, sia della *black dance* come Pearl Primus e Katherine Dunham, sia di altre correnti come Twyla Tarp, Hans van Manen, Lar Lubovitch, Jerome Robbins, Bill T. Jones e David Parsons.

Judith Jamison, la "musa ispiratrice"

Nel **1965** nella compagnia di Alvin Ailey è entrata **Judith Jamison** (1944-vivente), una danzatrice straordinaria, tra le migliori della *black dance*, divenuta in breve tempo una star internazionale. Per quindici anni è stata la "musa ispiratrice" di Ailey che ha creato per lei alcuni ruoli indimenticabili, tra i quali spicca l'assolo **Cry** (Grido) del **1971**, strutturato sulla tecnica Horton (Fig. 17). Questo lavoro è stato concepito dal coreografo come un omaggio per il compleanno di sua madre, ma egli non ha mai spiegato alla Jamison quale significato intendesse dare alla coreografia. Tuttavia la danzatrice ha saputo rappresentare in pieno il sentimento di Ailey, perché «lo ha sempre interpretato incarnando la donna libera, che ha ormai trovato la sua strada, ma che rappresenta anche tutte le donne che l'hanno preceduta, in schiavitù, in un passato di sofferenza»¹⁹.

Ailey l'ha designata a succedergli alla direzione della sua compagnia, perciò dopo la sua scomparsa nel 1989 la Jamison ha condotto l'Alvin Ailey American Dance Theater fino al 2010, portandolo a livelli eccezionali.



Fig. 17 – Judith Jamison nell'assolo **Cry** di Alvin Ailey (1971). Photo ©Max Waldam, 1976.



Fig. 18 – Immagini delle tre parti di **Revelations** in una ripresa recente dell'Alvin Ailey American Dance Theater. Sopra: *Pilgrim of Sorrow*, photo Gert Krautbauer. Al centro: *Take me to the Water*, photo Paul Kolnik. Sotto: *Move Members, Move*, photo Gert Krautbauer. ©Alvin Ailey American Dance Theater.

Sito dell'Alvin Ailey American Dance Theater:

<https://www.alvinailey.org/>

Estratti da *Night Creature*, *Cry*, *Revelations* (prima parte), *The lark ascending*, *Revelations* (seconda e terza parte)

<https://www.youtube.com/watch?v=fEZdVuTc8Ts>

NOTE

¹ Leonetta Bentivoglio, *La danza contemporanea*, Longanesi, Milano 1985, p. 163.

² Gli *spirituals* sono i canti delle congregazioni religiose dei neri americani, diffusi negli Stati Uniti a partire dalla fine del Settecento, la cui origine risiede nell'assimilazione e trasformazione dei canti liturgici cristiani da parte delle comunità degli schiavi neri delle piantagioni di cotone del Sud degli Stati Uniti, che li eseguivano sia come "canti da chiesa" sia come "canti di lavoro" durante il raccolto. Lo *spiritual* è considerato una delle forme più autentiche della cultura afroamericana. A esso si richiamano tutte le forme musicali più recenti, come il *rhythm and blues*, la musica *soul* e gran parte della musica jazz. (<http://www.scuola.rai.it/articoli/spiritual/4955/default.aspx>).

³ Leonetta Bentivoglio, *op. cit.*, p. 163.

⁴ Il termine "pellirosse" è spesso usato per indicare in via generale gli appartenenti alle etnie dei nativi americani, che a partire dalla fine del XV secolo venivano chiamati "indiani d'America" perché Cristoforo Colombo al suo approdo del 1492 su di un'isola delle Antille credeva di essere arrivato in India. La locuzione "pellerossa" tuttavia è stato oggetto di discussioni perché potrebbe avere valenze discriminatorie.

⁵ Ricordiamo che nel 1942 Ted Shawn aveva aperto al Jacob's Pillow di Becket il Ted Shawn Dance Theatre, il primo teatro americano costruito appositamente per la danza, che però ospitava anche spettacoli di balletto classico (vedere 2.4.2 a p. 54).

⁶ Secondo le parole di Ana Marie Forsythe, direttrice del Dipartimento Horton della Ailey School, riportate in Joshua Legg, *Introduzione alle tecniche di danza moderna*, Gremese, Roma 2016, p. 84.

⁷ *Ivi*, p. 86.

⁸ La posizione *flat back* fa parte anche della tecnica Dunham e della tecnica Cunningham.

⁹ La danzatrice statunitense Ruth Page è stata un'artista innovativa che ha creato diverse coreografie su temi americani. Allieva di Enrico Cecchetti, Adolph Bolm, Mary Wigman e Harald Kreutzberg, ha danzato nella compagnia di Anna Pavlova e in quella dei *Ballets Russes* di Djagilev.

¹⁰ Il *mazouk*, o *mazurka creola*, è una danza della Martinica derivata dalla mazurka polacca, che era stata portata nelle isole caraibiche dai colonizzatori francesi.

¹¹ Joshua Legg, *op. cit.*, p. 66.

¹² Spider Kedelsky, intervista a Pearl Primus, *African Dance and Music: Sylvia Ardyn Boone and Pearl Primus*, 24 luglio 1987, Becket, Archivi Jacob's Pillow.

¹³ Carmen de Lavallade, figlia di una coppia creola di New Orleans (Louisiana), era entrata nella compagnia di Horton nello stesso 1949 e in seguito avrebbe più volte danzato come ospite nella compagnia di Alvin Ailey.

¹⁴ Marino Palleschi, *Alvin Ailey*, in <http://www.balletto.net/magazine/personaggi/ailey-alvin>, 2 ottobre 2006. Il *blues*, il cui termine deriva dalla locuzione *feel blue* che indica un sentimento di malinconia, è una forma di musica vocale e strumentale le cui radici risalgono ai canti delle comunità di schiavi afroamericani nelle piantagioni di cotone del Sud degli Stati Uniti.

¹⁵ Il *gospel*, il cui termine significa "Vangelo", ossia "buona novella" o "parola di Dio", è una forma musicale derivata dai canti corali delle chiese afroamericane cristiane

metodiste, che presenta molte affinità con lo *spiritual*, anche perché le sue radici risalgono ugualmente ai canti nelle piantagioni di cotone.

- ¹⁶ Gli *spirituals* erano spesso usati per utilizzare parole in codice al fine di esprimere concetti che non dovevano essere compresi dai sorveglianti degli schiavi. *Wade in the water* aveva un preciso significato nascosto riferito agli schiavi che intendevano fuggire, ossia il consiglio di non percorrere le strade di terra ma prendere la via dei guadi d'acqua, perché i cani che spesso venivano utilizzati per rintracciare i fuggitivi nell'acqua avevano difficoltà a seguire le tracce olfattive (<https://www.joyfulvoices.it/l-associazione/la-storia-del-gospel/>)
- ¹⁷ Tratto dal sito dell'Alvin Ailey American Dance Theater, <https://www.alvinailey.org/alvin-aley-american-dance-theater/alvin-aley>.
- ¹⁸ *The Mooche* è il titolo di un brano musicale jazz composto da Duke Ellington e Irving Mills nel 1928.
- ¹⁹ Marino Palleschi, *op. cit.*

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA DEI TESTI CONSULTATI

- BENTIVOGLIO Leonetta, *La danza contemporanea*, Longanesi, Milano 1985.
- LEGG Joshua, *Introduzione alle tecniche di danza moderna*, Gremese, Roma 2016.
- PALANDRI Silvia, *La storia del gospel*, in <https://www.joyfulvoices.it/l-associazione/la-storia-del-gospel/>
- PALLESCHI Marino, *Alvin Ailey*, in <http://www.balletto.net/magazine/personaggi/ailey-alvin>, 2 ottobre 2006.
- PERPENER John O., *African-American Concert Dance: The Harlem Renaissance and Beyond*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2001.
- Spiritual*, RAI Scuola, <http://www.scuola.rai.it/articoli/spiritual/4955/default.aspx>