





Elisa Guzzo Vaccarino

# La danza d'arte

Balanchine, Cunningham, Forsythe

© Dino Audino  
vietata la diffusione



Dino Audino  
editore

© 2015 Dino Audino  
*srl unipersonale*  
via di Monte Brianzo, 91  
00186 Roma  
[www.audinoeditore.it](http://www.audinoeditore.it)

Cura redazionale  
Jusi Loreti

*Stampa:* Pubblimax – via Leopoldo Ruspoli 101, Roma  
*Progetto grafico:* Duccio Boscoli  
*Logo di copertina:* Pablo Echaurren  
Finito di stampare febbraio 2015

È vietata la riproduzione, anche parziale, di questo libro,  
effettuata con qualsiasi mezzo compresa la fotocopia,  
anche ad uso interno o didattico, non autorizzata dall'editore.

## Indice

Premessa	p. 9
<i>Oggetti coreografici</i> di William Forsythe	10
Introduzione	
<b><i>La danza d'arte</i></b>	13
Capitolo primo	
<b><i>George Balanchine</i></b>	21
<i>Dal Vecchio al Nuovo Mondo</i>	21
<i>Balanchine e la musica</i>	31
<i>Danza pura</i>	34
<i>Come Mister B divenne coreografo</i>	38
<i>Il "metodo" coreografico di Balanchine</i>	38
<i>Il balletto americano è post-russo?</i>	40
<i>Balanchine in Russia oggi</i>	42
<i>Lo stile Balanchine</i>	43
<i>Trasmissione del magistero balanchiniano</i>	46
<i>Comprendere e apprezzare il balletto</i>	49
<i>America versus Europa</i>	51
<i>La danza è la star</i>	54
<i>Ballettografia, bibliografia, filmografia di George Balanchine</i>	56
Capitolo secondo	
<b><i>Merce Cunningham</i></b>	59
<i>Gli inizi cunninghamiani</i>	64
<i>Un itinerario coerente</i>	69
<i>Videodanza</i>	74
<i>Tecnica Cunningham</i>	77
<i>Merce Cunningham in Italia</i>	80
<i>La danza contemporanea di Cunningham</i>	84
<i>Repertorio</i>	86
<i>L'eredità artistica</i>	89
<i>Magistero di idee e di pratiche</i>	91

Capitolo terzo

**William Forsythe e il post-balletto**

	95
<i>Forsythe intellettuale poliedrico</i>	102
<i>Postclassicismo</i>	107
<i>I grandi balletti forsythiani</i>	110
<i>Dopo il 2000</i>	115
<i>The Forsythe Company</i>	116
<i>Coreografie installate/installazioni coreografate/coreofilm</i>	118
<i>Film e video</i>	119
<i>Web</i>	119
<i>La musica, i testi, le luci, la danza</i>	121
<i>Forsythe ieri e oggi</i>	124


© Dino Audino  
vietata la diffusione

© Dino Audino  
vietata la diffusione



### **Come si usa questo libro**

Questo libro è corredato da materiali consultabili sul sito web **[www.audinoeditore.it](http://www.audinoeditore.it)**.

Il simbolo  indicherà all'interno del testo i riferimenti ai materiali extra che troverete nella scheda del libro digitando il seguente url:

**[www.audinoeditore.it/libro/X/26](http://www.audinoeditore.it/libro/X/26)**

Una volta entrati nella scheda del libro, sarà sufficiente cliccare sul Menù Materiali e accedere al link corrispondente al contenuto desiderato.

© Dino Audino  
vietata la diffusione

### **Ringraziamenti**

Desidero ringraziare: The George Balanchine Foundation e The George Balanchine Trust, David Vaughan, archivista della Merce Cunningham Dance Company, The Cunningham Dance Foundation e The Merce Cunningham Trust.

Un grazie speciale a William Forsythe anzitutto, a Mechthild Rühl di The Forsythe Company per il consiglio, l'aiuto e il sostegno, a Alexandra Scott di Forsythe Productions GmbH per le puntuali informazioni, a Simonetta Allder per la verifica delle traduzioni, e al Dr. Freya Vass-Rhee, dell'University of Kent, Dramaturg e Production Assistant di William Forsythe (2006-2013), e ora guest nella stessa posizione, per l'attenta e puntuale lettura del mio lavoro di investigazione nel complesso percorso artistico del coreografo americano.



Danza, coreografia, balletto: il Novecento ha prodotto in merito a queste tre voci un patrimonio di pensiero e di prassi davvero sventagliato ragguardevole, tuttora operante come campo di riferimento imprescindibile. Applicando a questi termini amplissimi i prefissi neo e post, oltre che le usuali aggettivazioni classica e moderna della parola danza, si è delineata una vasta mappa di quanto il secolo scorso ha saputo offrire ai cultori e agli studiosi.

Inoltre la dizione “contemporanea” ha poi costituito la connotazione-ombrello di tutta un’ampia gamma di proposte che, a partire dalla danza, hanno viaggiato verso il terreno della performance, delle scene mixed e new media, della danza senza coreografia e della “non danza”, come azzeramento di tutta quella “trovata” in eredità dal Novecento.

Tornare ad alcuni dei fondamenti storici a monte dell’oggi si rende ora più che mai necessario per capire se, e in che modo, il nuovo millennio presenti una danza “attuale”, in grado di riflettere su se stessa con lucidità e di indicare con chiarezza le strade già imboccate o da percorrere.

Sul fronte del dialogo danza-coreografia il ventesimo secolo ha visto l’opera esemplare di George Balanchine, dalla Russia del balletto ottocentesco agli USA del balletto neoclassico concertante, innestato nella musica, e di Merce Cunningham, dal modern pionieristico statunitense al postmodern autonomo dalla musica, affine alle dinamiche inventive del video e del computer.

La terza figura, che riassume in sé il sapere neo e postclassico, postmoderno e neotecnologico, e che avanza su un proprio cammino di reinvenzione della danza, della musica e della scena, è quella-faro di William Forsythe, pensatore e artista, oltre che coreografo.

Il suo lavoro di ricerca lo vede agire a tutto campo, dal palcoscenico allo schermo all’installazione, dalle punte ai calzini, dal meccanico al digitale, dalla creazione personale a quella condivisa con interpreti-coautori.

Sono le sue riflessioni dense, articolate, complesse, sugli “oggetti coreografici”, pensieri che si pongono come sedimento e rilancio di tutte le sperimentazioni passate e presenti, a introdurre autorevolmente con la complessità di pensiero di un artista aperto sul domani questo volume –

dedicato all'opera coreografica di Balanchine, Cunningham e Forsythe, appunto – dando conto in questi primi lustri del Duemila di quanto si può indicare come lo “stato dell'arte” più avanzato e fertile di spunti per l'oggi e per il futuro.

## OGGETTI COREOGRAFICI\*

---

*Un oggetto non è posseduto dal proprio nome a tal punto che non se ne possa trovargliene un altro o uno persino migliore.*

René Magritte

Coreografia è un termine curioso e fuorviante. La parola stessa, come i processi che descrive, è elusiva, agile e ingovernabile da impazzirci. Ridurre la coreografia a una singola definizione significa non comprendere il più cruciale dei suoi meccanismi: resistere e riformare le concezioni precedenti della sua definizione.

Non c'è coreografia, per lo meno non intesa come un particolare esempio che rappresenti un'accezione universale o uno standard per il termine.

Ogni epoca, ogni esempio di coreografia, è idealmente in disaccordo con le sue precedenti incarnazioni definitorie in quanto si sforza di affermare la plasticità e la ricchezza della nostra abilità di ri-concepire e di staccarci da posizioni di certezza.

Coreografia è il termine che presiede a una classe di idee: un'idea è forse in questo caso un pensiero o suggerimento circa una possibile linea d'azione. Proibire o limitare la sostituzione o la mobilitazione di termini in questo campo è controintuitivo.

L'introduzione e l'esame dell'effetto delle sostituzioni terminologiche rivelatrici di aspetti prima invisibili della pratica è la chiave per lo sviluppo di strategie procedurali.

La coreografia suscita azione su azione: un ambiente di regole grammaticali governate dall'eccezione, la contraddizione della prova assoluta, visibilmente in accordo con la dimostrazione del proprio fallimento.

Le molteplici incarnazioni-copia della coreografia sono una perfetta ecologia della idea-logia; non s'impuntano che vi sia un singolo cammino alla forma-del-pensiero e persistono nella speranza di essere senza permanere.

La coreografia e la danza sono due pratiche distinte e molto differenti.

Nel caso che la coreografia e la danza coincidano, la coreografia spesso serve per canalizzare il desiderio di danzare. Si potrebbe facilmente presumere che la sostanza del pensiero coreografico risieda esclusivamente

---

\*William Forsythe, *Choreographic Objects*, in Steven Spier (a cura di), *William Forsythe and the Practice of Choreography: It starts from any Point*, Routledge, London and New York 2011, pp. 90-92.

nel corpo. Ma è possibile per la coreografia generare espressioni autonome dei suoi principi, un oggetto coreografico, senza il corpo?

La forza della questione emerge dall'esperienza reale della posizione di pratiche fisiche, in specie la danza, nella cultura occidentale.

Denigrato da secoli di attacchi ideologici, il corpo in movimento, palese miracolo dell'esistenza, è tuttora sottilmente relegato nel campo del sentire grezzo: precognitivo, illetterato. Fortunatamente il pensiero coreografico, essendo ciò che è, si dimostra utile nel mobilitare il linguaggio per smantellare le costrizioni di questa posizione degradata, immaginando altri modelli fisici di pensiero che aggirano questa concezione errata. A cosa'altro, a parte il corpo, potrebbe somigliare il pensiero fisico?

Jacques Lusseyran, combattente della resistenza, francese, cieco, scrivendo del senso interiore della vista che gli permetteva di vedere e manipolare forme e pensieri, com'è noto, lo descriveva come un canovaccio o uno schermo mentale senza confini che esisteva «in nessun luogo e in tutti i luoghi allo stesso tempo». Il matematico cieco Bernard Morin descriveva la sua visione del processo di eversione della sfera in maniera simile. Ed è così con l'oggetto coreografico: è un modello di transizione potenziale da uno stato a un altro in qualsiasi spazio immaginabile. Un esempio di una transizione simile già esiste in un'altra pratica artistica basata sul tempo: la partitura musicale. Una partitura rappresenta il potenziale di fenomeni percettivi per stimolare l'azione, il cui risultato può essere percepito da un senso di ordine diverso; una transizione per via corporea dal visuale all'acustico. Un oggetto coreografico, o partitura, è per natura aperto a una tavolozza completa di stimoli fenomenologici, perché riconosce il corpo come disegnato a pieno titolo per leggere persistentemente ogni segnale dal suo ambiente circostante.

Faccio questa osservazione in rapporto a Lusseyran e Morin per introdurre le molteplici possibilità della nostra pratica. La visione interna di Lusseyran gli consentiva di vedere topografie e progettare movimenti strategici di gruppi di persone. Morin vedeva un avvenimento nello spazio della sua mente che poi traduceva con abilità tattili in sculture e successivamente nel linguaggio universale, e però un po' ermetico, della matematica. I loro corpi affatto concreti, messi in azione dalla forza delle loro idee, lasciarono tracce ben distinguibili di quelle idee nel mondo reale; da in nessun luogo a in qualche luogo, ma non ovunque, ma non più esclusivamente nei loro corpi.

Ma che accadrebbe se noi, per un momento, guardassimo alla situazione dell'atto coreografico? Storicamente la coreografia è stata indivisibile dal corpo umano in azione. L'idea coreografica tradizionalmente si materializza in un concatenamento di azioni corporee con momenti dell'esecuzione che sono il primo, l'ultimo e il solo istante di una particolare interpretazione. La messa in opera dell'idea non è protratta e non può essere ripetuta nella totalità delle sue dimensioni con nessun altro mezzo. Per quanto intensa possa essere la natura effimera dell'atto, essa non per-

mette un esame prolungato e nemmeno la possibilità di letture oggettive, distinte dalla posizione che il linguaggio offre alle scienze e ad altre branche dell'arte che ci consegnano artefatti sincronici per un'indagine dettagliata.

Questa mancanza di persistenza nel tempo, come il corpo stesso, è naturale e sospetta al tempo stesso. L'irrecuperabilità dell'atto coreografico, sebbene possa indurre un brivido di nostalgia, forse ricorda anche a chi guarda i fondamenti morbosi di quel medesimo sentimento.

Siamo forse a un punto di evoluzione della coreografia dove la distinzione tra l'organizzazione delle sue idee e le loro forme tradizionali di attuazione deve essere fatta? Non a causa di un'eventuale insoddisfazione rispetto alla tradizione, bensì nello sforzo di alterare la condizione temporale delle idee incombenti negli atti, per far sì che i principi organizzativi persistano visibilmente.

Si potrebbe concepire che le idee viste ora, come legate a un'espressione sentiente, siano veramente capaci di esistere in un altro stato, durevole, intelligibile?

Un oggetto coreografico non è un sostituto del corpo, ma piuttosto un sito alternativo ove possano risiedere la comprensione dei potenziali stimoli e l'organizzazione dell'azione.

Idealmente, le idee coreografiche in tale forma porterebbero a una lettura attenta, diversa, che potrebbe col tempo comprendere e, si spera, farsi paladina delle innumerevoli manifestazioni, vecchie e nuove, di pensiero coreografico.

## Introduzione

### LA DANZA D'ARTE

La danza è un'arte a pieno titolo. Qualcuno forse puntualizzerebbe che è tale quando si tratta di danza teatrale, perché chiunque può danzare, liberamente, assecondando un istinto millenario. Altri potrebbero puntualizzare che, per parlare di danza d'arte, bisogna mettere in campo lo strumento che la rende tale, la coreografia, il disegno ordinato del movimento nel tempo e nello spazio attraverso l'uso e il dosaggio dell'energia. Il che vale per il balletto accademico, che si declina in varie articolazioni storiche, romantico, neoclassico, postclassico, e anche per la danza moderna-contemporanea, soprattutto se formale, senza narrazione esplicita.

C'è infatti ancora una distinzione non ininfluente da considerare in merito a una riflessione sulla danza come arte in sé: danza d'arte pura o danza d'arte narrativa.

Su quest'ultima, dal balletto moderno – per fare solo qualche esempio – di Maurice Béjart e Roland Petit in Francia, di Frederick Ashton e Kenneth MacMillan in Gran Bretagna, di John Cranko e John Neumeier in Germania, fino al Tanztheater contemporaneo di Pina Bausch, ma anche di Jan Fabre, di Alain Platel, di Wim Vandekeybus, degli inglesi DV8 e di tanti altri autori che si muovono su questo terreno, l'attenzione critico-editoriale non è mancata nel nostro paese.

Non è così per quanto riguarda la danza d'arte pura, cioè il balletto teatrale e la danza contemporanea preferibilmente senza trama, vale a dire quelle forme di danza e di balletto che parlano di se stesse, che sviluppano un proprio “discorso” in termini interni al proprio idioma specifico. Il che non significa assenza di riferimenti a fonti letterarie, a iconografie ispiratrici, a grandi musiche o eventi da celebrare, ma rimandi sottotesto incorporati nel proprio linguaggio, nel proprio universo estetico-artistico, senza pretendere di raccontare o commentare queste referenze con la danza.

In questo campo – la danza formale – la pubblicistica in italiano scarseggia. Eppure è proprio qui che si incontrano quelle opere che inducono a sostenere in modo più diretto ed evidente quanto si è detto all'inizio: la danza è – può e sa essere – un'arte a pieno titolo.

Il presente volume intende trattare questa tematica soprattutto attraverso tre autori-coreografi novecenteschi esemplari, che si trovano al vertice del balletto e della danza: George Balanchine, capofila indiscusso del balletto neoclassico, Merce Cunningham, maestro-padre della postmodern dance, William Forsythe, figura di prua del balletto postclassico e non solo. New York è il nodo storico-geografico in cui si sono formati o affermati il russo Balanchine, l'americano Cunningham e lo statunitense Forsythe, che ha prodotto i suoi lavori soprattutto in Germania.

Stante l'indubitabile affermazione che George Balanchine, Merce Cunningham e William Forsythe sono le tre massime personalità della danza come arte in sé, su di loro però si possono leggere attualmente in italiano ben pochi testi.

Su Balanchine esiste un solo libro, traduzione di conversazioni sulla musica tra il coreografo e il critico russo Solomon Volkov<sup>1</sup>. Su Cunningham si trovano un testo-intervista di fonte francese<sup>2</sup> e il catalogo della mostra curata da Germano Celant al Castello di Rivoli-Museo di Arte Contemporanea<sup>3</sup> impostato con uno sguardo principalmente mirato sugli artisti che hanno collaborato con la sua compagnia e con il suo complice di sempre, il musicista John Cage<sup>4</sup>.

Su Forsythe esistono saggi<sup>5</sup>, programmi di sala e raccolte di interventi e riflessioni editi per iniziativa di alcuni teatri italiani, soprattutto quelli di Reggio Emilia, che l'hanno ospitato con i suoi lavori ripetutamente<sup>6</sup>.

Potrebbe sembrare un paradosso, ma si tratta di un "salto" nella sequenza storica dei coreografi di cui si è occupata la nostra pubblicistica e di un "vuoto" da riempire, smentendo la convinzione, pregiudizievole a una cultura di danza informata, che in Italia si prediligano la danza e il balletto che raccontano una storia con il gesto danzante, scrivendo una sorta di letteratura scenica muta.

La selezione e la traduzione, a cura di chi scrive, di citazioni da testi firmati dai tre coreografi portabandiera della danza d'arte di cui sopra, da collocare ovviamente ciascuno nel proprio tempo e nel percorso evolutivo delle modalità e delle procedure coreografiche via via messe in

---

<sup>1</sup> Solomon Volkov, *Balanchine Čajkovskij. Conversazioni con George Balanchine*, Di Giacomo, Roma 1993.

<sup>2</sup> Merce Cunningham, *Il danzatore e la danza. Colloqui con Jacqueline Lesschaeve*, EDT, Torino 1996.

<sup>3</sup> Germano Celant (a cura di), *Merce Cunningham*, Charta, Milano 2000.

<sup>4</sup> Elisa Guzzo Vaccarino, *John Cage, il libertador della danza*, in Giacomo Fronzi (a cura di), *John Cage, una rivoluzione lunga cent'anni*, Mimesis, Milano 2012.

<sup>5</sup> Elisa Guzzo Vaccarino, *Altre scene, altre danze*, Einaudi, Torino 1991, pp. 176-207.

<sup>6</sup> Marinella Guatterini (a cura di), *William Forsythe*, quaderno 1; *Il disegno che non fa il ritratto*, quaderno 2; *Itinerario*, quaderno 3; *Sulle proprie tracce*, quaderno 4, Reggio Emilia Festival Danza 1989; AA.VV., *Forsythe ieri oggi domani*, Edizioni del Teatro Municipale di Reggio Emilia, 2005.

opera, intende fornire al lettore italiano elementi di conoscenza non più rinviabili.

Significativamente Balanchine, Cunningham e Forsythe si interrogano sugli stessi grandi temi:

- da dove viene la coreografia?
- con quale tipo di pensiero si forma?
- con quali procedure si disegna e si sviluppa?
- con quali modi si relaziona ai corpi e alla mente dei ballerini?
- come si crea?
- come si incarna?
- come si mostra?
- come si valuta?
- come si comprende?
- come e se può e/o deve permanere?

Su questi punti si forniranno le chiavi necessarie a comprendere i paesaggi, i panorami, i contesti da cui muovono i ragionamenti dei tre coreografi che hanno segnato generazioni di danzatori, creatori di danza, critici, studiosi e pubblico.

La “fabbrica” della danza è tradizionalmente diversa se ci si riferisce al balletto accademico o invece alla danza moderna, alludendo alla fase storica dei pionieri novecenteschi, e alla danza contemporanea, vale a dire agli sviluppi che dagli anni Sessanta<sup>7</sup> in poi hanno mostrato i tanti volti delle proposte artistiche presenti nell’orizzonte attuale.

Il balletto classico comporta, per i professionisti, una routine quotidiana di lezione-classe accademica, prove, riscaldamento, spettacolo, “al servizio” del coreografo e della sua opera.

Se il coreografo è vivente, con l’aiuto di assistenti si occuperà di creare nuovi lavori nella compagnia-laboratorio dove risiede, tenuto conto degli interpreti a disposizione, e di riallestire i propri balletti anche eventualmente con altri interpreti in compagnie diverse. Per i titoli di autori del passato, o scomparsi, ci sono rimontatori accreditati dalla tradizione che si tramanda di maestro in allievo o dalla designazione come riproduttori da parte del coreografo, come accade nel caso di Balanchine.

I ballerini devono mantenere il loro corpo in esercizio, preparandolo ogni giorno a farsi strumento ben addestrato per “indossare” i balletti da portare in scena.

George Balanchine, formato nel cuore della tradizione del balletto russo più titolato, a San Pietroburgo, autore di più di quattrocento balletti, mostra il volto di un Demiurgo indiscutibile, ancorché ispirato da tante ballerine-Muse con/su cui lavorare, poiché il balletto per lui è essenzialmente fem-

---

<sup>7</sup> Sally Banes, *Tersicore in scarpe da tennis. La postmodern dance*, Ephemera, Macerata 1993.

minile: «È una donna, un giardino di bei fiori, e l'uomo è il giardiniere [...] Nei miei balletti la donna viene per prima. Gli uomini sono dei consorti. Dio ha fatto gli uomini per cantare le lodi delle donne. Non sono uguali agli uomini, sono migliori» (☞ **The New Yorker; Time; Balanchine**).

Quanto al balletto astratto, che lo contraddistinguerebbe, si può ascoltare ciò che Balanchine pensava di questa definizione dei suoi lavori in un frammento di intervista dove afferma che per lui in realtà il balletto è «concreto, caso mai senza storia, ma con un significato, fosse anche solo nel contatto delle mani in un duetto» (☞ **Long Beach City College**). Le sue massime, dette in inglese con una peculiare e inconfondibile pronuncia di retrogusto russo, andavano da «Non pensarci, fallo!» rivolto alle ballerine a «Non desidero con me persone che vogliano danzare. Voglio persone che debbano danzare, che si sentano costrette a farlo». E ancora «Sono un coreografo. Un coreografo è un poeta. Io non creo, Dio crea. Io assemblo, e ruberò ovunque per farlo»; «Il mio compito è rendere il bello più bello»; «Non si possono danzare dei sinonimi... La danza non è spiegabile a parole e nulla di quanto se ne possa dire potrà sostituire ciò che alla fine si vedrà sul palcoscenico». O ancora ecco il detto famosissimo: «Si tratta di “vedere la musica e sentire la danza”».

Le ballerine, e i loro galanti “consorti”, ad ogni modo dovevano eseguire nel migliore dei modi ciò che il coreografo immaginava per loro.

Balanchine, che aveva finito per scegliere gli USA come luogo dove installarsi a reiventare il balletto, essendo quello “il paese di tutte le opportunità”, è scomparso nel 1983, l'anno in cui William Forsythe ha firmato *France/Dance* per il Ballet de l'Opéra de Paris e Merce Cunningham ha presentato *Roaratorio*, su musica di John Cage, a Roubaix.

La Francia, dall'epoca seicentesca del Re Sole-ballerino in poi, ha fatto del Ballet de l'Opéra de Paris la grande e nobile casa dove si mantiene vivo il repertorio ottocentesco – da sottolineare la direzione affidata al russo Rudolf Nureyev dal 1983 al 1993, anno della morte, il quale seppe appunto individuare il talento di William Forsythe, che a sua volta preferì agli USA l'Europa *open minded*, mentalmente aperta e moralmente non puritana – e dove però si sono anche spalancate le porte alla danza contemporanea. E questo con lavori che vanno da quelli di Cunningham, che visse nel contesto newyorkese più culturalmente eurofilo (*Un jour ou deux*, 1973; *Inlets 2*, 1983; *Points in Space*, 1986) a quelli degli autori emersi nel solco della *nouvelle danse* nazionale anni Ottanta.

Si chiede dunque oggi ai ballerini di base classica una duttilità fisica e mentale tanto ampia da metterli in grado di affrontare “il contemporaneo”, si tratti di riallestimenti di titoli nati per le compagnie d'autore o si tratti di creazioni, nel senso di lavori originali montati per e sulla compagnia istituzionale di cui fanno parte. La parola creazione – presa a prestito universalmente dal termine francese *création* – come si è detto per Balanchine, è semanticamente discussa e rimessa in gioco, al punto che Forsythe “crea” nel 2003 il suo *Decreation*.



Come Balanchine, Forsythe ama – anzi, si diverte nel farlo – sentenziare, scegliendo questa via spiccia e “leggera” per evitare ogni saccenteria e ogni specialismo, che spesso risulterebbe incomprensibile all’interlocutore che non sia interno a quel “mondo a parte” che è la danza nei suoi modi di farsi e rappresentarsi.

Una questione capitale, in tutto questo, è che i ballerini classici “possono” danzare contemporaneo. Il contrario non si dà. I danzatori contemporanei, da parte loro, si muovono su un terreno altro, con modalità altre.

La classe accademica, che oggi sempre più frequentemente fa parte del loro training giornaliero, è finalizzata a una “messa a punto” del corpo, non a eseguire poi il grande repertorio ballettistico o i titoli neo e postclassici.

La pratica dei “fondamentali” per loro riguarda attualmente tecniche come *contact improvisation*<sup>8</sup>, *release*, Cunningham<sup>9</sup> {☞ Skinner}.

Anche se non siamo più a Isadora Duncan versus Anna Pavlova, alla guerra cioè tra la danza moderna e il balletto classico, come ai primi del Novecento, sembra che tuttora, alla base, debba esserci una scelta di campo preferenziale: o, come ballerini, si mette il proprio corpo a disposizione dell’esecuzione delle idee di un coreografo-creatore – e questo vale ancora fino a un autore “moderno” come Maurice Béjart, padre e padrone a cui ogni interprete era devoto – oppure come danzatori si mette la propria persona, corpo e mente, a disposizione di un progetto artistico, che ormai non di rado accetta e/o prevede il contributo creativo dei “partecipanti-cocreatori”.

Lo stesso Forsythe, che non ha mai esitato a definirsi, sia pur in tono ironico, *very bossy*, molto capo, oggi usa e riconosce questa modalità, ad esempio per *Sider* del 2011, che viene presentato come «A work by William Forsythe and The Forsythe Company with music by Thom Willems». Il compositore olandese Willems mantiene con Forsythe una collaborazione di lungo corso che si potrebbe paragonare, come si vedrà, a quella di Cage con Cunningham e di Stravinskij con Balanchine.

Si usa dire che il balletto – guardando all’Ottocento – è aristocratico e gerarchico, con le sue corrispondenze tra focus centrale sul palcoscenico per le *étoiles* (o *principals* in inglese) e posizionamento via via più laterale per gli altri gradi di distribuzione dei ballerini in ordine decrescente, *premiers danseurs*, *sujets*, *coryphées*, *quadrilles*, utilizzando qui le diciture francesi;

---

<sup>8</sup> Cfr. Steve Paxton, *Material for the Spine. A Movement Study*, Contredanse, Bruxelles 2008; Cynthia J. Novack, *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. University of Wisconsin Press, 1990; Miranda Tufnell e Chris Crickmay, *Body Space Image: Notes Toward Improvisation and Performance*, Princeton Book Co., New Jersey 1999; Cheryl Pallant, *Contact Improvisation: An Introduction to a Vitalizing Dance Form*. McFarland & Company, Jefferson 2006.

<sup>9</sup> Elliot Caplan (regia di), *Cunningham Dance Technique, Elementary Level, Intermediate Level*, Cunningham Dance Foundation, New York 1985.

e questo specularmente alla disposizione dei posti per gli spettatori in sala, dal palco reale centrale ai palchetti via via digradanti rispetto alla visuale sul palcoscenico: l'architettura della danza e quella del teatro si corrispondono {☞ **Ballet de l'Opéra National de Paris**}.

E si usa dire che la danza moderno-contemporanea nordamericana è democratica, pensando proprio a Merce Cunningham, che non privilegia nessun punto dello spazio scenico, dove ogni area attiva si equivale per importanza; e sta al pubblico, di fronte alle sue danze, scegliere su quali delle molteplici azioni che accadono simultaneamente posare lo sguardo. Con Forsythe, proveniente da una formazione accademica, ma determinato a decostruirne l'idioma, questa contrapposizione ideologica radicale viene messa in discussione, poiché in diversi momenti e in diversi tipi di danze le modalità di relazione tra performer e spettatori si articolano diversamente.

Detto questo della danza, bisogna ricordare quanto alla musica che per Balanchine coreografia e sonoro sono sposi indissolubili, per Cunningham sono conviventi in autonomia, per Forsythe sono congeneri, co-prodotti.

Nel primo caso la danza rende visibile la musica, nel secondo si trova nello stesso luogo e per la stessa durata di tempo con la musica, nel terzo si organizza con processi generativi comuni.

La presentazione, quanto a scene e costumi, è inconfondibile per ciascuno dei tre coreografi, nell'essenzialità dell'"accademico" per Balanchine – basta vedere una foto di *Agon* per fissare un'estetica –, nelle calzamaglie unisex per Cunningham – *Beach Birds* è esemplare –, nelle trasparenze del Forsythe prima maniera – vedi *Duo* – e nell'abbigliamento da prova del Forsythe di oggi {☞ **Agon; Beach Birds; Duo; Yes, we can't**}.

Anche per le luci occorre osservare i distinti approcci: la limpidezza dei fondali volentieri azzurrini di Balanchine – le luci esemplari di *Jewels* si devono a Mark Stanley –, la scelta di usare luci raffinatamente variegiate da parte di Cunningham, che si vale di designer come Charles Atlas, Elliot Caplan, Mark Lancaster, e l'impiego di oscurità, ombre, lampi, che caratterizza invece Forsythe, spesso autore in prima persona del *lighting*.

Quanto alla durata nel tempo, e alla trasmissibilità delle coreografie, è The George Balanchine Trust a garantire il rispetto delle sue opere, dando il proprio benessere a compagnie giudicate in grado di ballarle a livello adeguato e designando un *repetiteur* allo scopo.

Sono circa settantacinque i balletti balanchiniani attualmente "attivi" e riproducibili ed esiste una lista di rimontatori autorizzati dal Balanchine Trust, inviati ad attestare la fedeltà agli originali. Di qui un dubbio: non si vedranno versioni troppo "ingessate" e "omologate", uguali ovunque? Tutto sta all'intelligenza del *repetiteur* in grado di mediare al più alto grado tra fedeltà e adattamento alle doti peculiari della compagnia per cui lavora.

Anche se il coreografo-guru del postmodern pareva non curarsi di ciò che sarebbe accaduto della sua opera, badando soprattutto al presente, ora è il Merce Cunningham Trust che si occupa di mantenere l'integrità del suo lavoro coreografico e artistico concedendolo a *leading dance companies worldwide*, cioè solo là dove ci siano i requisiti di qualità necessari, oltre a curare la trasmissione della tecnica.

Forsythe stesso garantisce con i suoi danzatori, di ieri e di oggi, l'allestimento dei suoi titoli ritenuti adatti a essere trasmessi.

Alla Scala, nel 1998, per esempio i responsabili del montaggio dei suoi titoli sono stati Noah D. Gelber, co-coreografo per *Approximate Sonata* su musica di Thom Willems, e Kathryn Bennetts per *In the Middle, Somewhat elevated*, con scene, costumi e luci di Forsythe stesso, sempre su musica di Willems.

Pur nella fragilità della danza che, non essendo scritta come la letteratura e la musica e non materializzandosi in opere visive e plastiche permanenti, di preciso valore monetario, si è sempre ritenuta effimera, salvo la memoria vivente dei danzatori – strumento e opera insieme – le registrazioni video e i metodi di notazione scritta, oggi anche computerizzati, come Laban<sup>10</sup> e Benesh<sup>11</sup>, e ancor prima nell'Ottocento Stepanov<sup>12</sup>, consentono la riproducibilità delle opere coreografiche.

In epoca di computer e internet, poi, si è arrivati fino alla progettazione e registrazione, al tempo stesso, delle coreografie con il software *Life Forms* da parte di Cunningham nonché agli strumenti digitali messi in campo da Forsythe, di cui si dirà in dettaglio, per apprendere i metodi di organizzazione del lavoro e visualizzare le coreografie.

Separando le coreografie dalle compagnie per cui sono nate – ci si riferisce qui al concetto di compagnia come un alter ego stabile del coreografo e non come un gruppo che si forma su singoli progetti – la vita delle opere di ingegno coreografiche può proseguire illimitatamente nel tempo e nello spazio.

---

<sup>10</sup> Il Dance Notation Bureau (DNB), fondato negli USA nel 1940, secondo il sistema di notazione pubblicato da Rudolf Laban nel 1928, ha tra l'altro annotato coreografie di Balanchine [☞ **DNB 1**].

<sup>11</sup> Rudolf e Joan Benesh pubblicarono nel 1956 il loro metodo di Movement Notation, BMN, con cui sono state scritte 1750 danze, tra cui opere di autori come Ashton, MacMillan, Van Manen [☞ **Benesh**].

<sup>12</sup> Ballerino e maestro di danza russo (1866-1896) che, ispirandosi ai principi della notazione musicale, pubblicò a Parigi nel 1892 un suo sistema di notazione della danza, *Alphabet des mouvements du corps humain*. Il suo metodo fu poi adottato nel curriculum di studi della scuola dei Balletti Imperiali, e utilizzato per registrare tra l'altro titoli di Marius Petipa, che sulla base di quelle trascrizioni furono successivamente rimontati in Occidente da Nikolaj Sergejev anche per i Ballets Russes (1909-1929) di Sergej Djagilev.