



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Sede Amministrativa:

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI

*Corso di Dottorato di ricerca in Storia, Critica e Conservazione dei Beni
Culturali*

XXIX CICLO

HANYA HOLM:
MOTION AND DISCOVERY
La poetica e la scrittura scenica

Tesi di Dottorato

Coordinatore: Chiar.ma Prof.ssa Vittoria Romani

Supervisore: Chiar.ma Prof.ssa Elena Randi

Dottoranda: Dott. Margherita Pirotto

INDICE

<i>PREMESSA</i>	5
<i>ABBREVIAZIONI</i>	9

CAPITOLO I

La biografia artistica di Hanya Holm

1. Gli anni della formazione in Germania	21
2. Il periodo americano	30

CAPITOLO II

La teoria: dal primitivo alla trascendenza

1. Segni del primitivo e “ritorno alle origini”	45
2. Il movimento del corpo come lingua innata	54
3. Le percussioni: il rapporto con il rito e le influenze tedesche	65
4. La circolarità come elemento estatico	73
5. Il superamento dell’ <i>ego</i> : da Mary Wigman a Hanya Holm verso il metafisico	80
6. Dalla teoria alla pratica: la gabbia dell’ <i>io</i> e la trascendenza	85
7. Immaginazione e organico	90
8. Una fonte d’ispirazione nascosta: Edward Gordon Craig	94
9. La trascendenza nella prassi e la definizione di <i>modern dance</i>	97

CAPITOLO III

La formazione del danzatore: teoria e prassi

1. La centralità della pedagogia	101
2. La lezione di Mary Wigman	103
3. La formazione del danzatore secondo Hanya Holm: la <i>technique class</i>	110
4. La <i>class lesson</i> e la lezione di composizione	124
5. La scoperta dell’individuo: alla base del pensiero pedagogico	130
6. Punti di comunanza e prime differenze tra Wigman e Holm	133
7. I <i>demonstration programs</i>	135

CAPITOLO IV

L'educazione alla danza secondo Hanya Holm

- 1. Professionisti e amatori 141
- 2. La danza come educazione 151

CAPITOLO V

Il processo coreografico

- 1. Dall'idea alla forma: teoria della composizione 161
- 2. La prassi compositiva: il lavoro in sala prove 166
- 3. L'importanza del singolo e del gruppo 170
- 4. I coefficienti spettacolari: la scenografia e la musica 172

CAPITOLO VI

Le partiture coreografiche: il sistema di notazione e il caso specifico di *City Nocturne*

- 1. Le fonti: descrizione e analisi delle partiture 181
- 2. La ricostruzione di *City Nocturne*: metodologia e problematiche 194
- 3. La partitura coreografica rielaborata: modalità di ri-trascrizione 197
- 4. Analisi critica di *City Nocturne* 343

BIBLIOGRAFIA 355

ELENCO DELLE IMMAGINI 377

PREMESSA

La tesi di dottorato ricostruisce la teoria, la pedagogia e il linguaggio coreografico di Hanya Holm a partire dai materiali manoscritti e dattiloscritti della coreografa tedesca conservati nel consistente fondo Hanya Holm Papers presso il Jerome Robbins Dance Division della New York Public Library, dove si è svolta la nostra ricerca nel corso del mese di settembre 2014 e dove è stato possibile fotografare gran parte dell'archivio. Vi sono raccolti documenti dell'artista tra il 1920 e il 1980, e più precisamente:

- La corrispondenza con colleghi e studenti. Di particolare interesse risultano le lettere e le cartoline tra Hanya Holm e Mary Wigman scritte fra il 1920 e il 1972.
- Documenti relativi all'attività didattica (annotazioni e riflessioni pedagogiche, programmi delle lezioni, annunci e schede degli allievi, descrizioni degli esercizi degli studenti) presso le diverse istituzioni in cui Hanya Holm ha insegnato: la New York Wigman School of the Dance (1931-1935), il Mills College di Oakland (1934-1938), la Bennington School of the Dance (1934-1939), il Perry-Mansfield Arts School di Steamboat Springs nel Colorado (1933-1936), la Rocky Mountain School of the Dance di Greeley (Colorado, 1936) e l'Hanya Holm Studio di New York (1937-1968).
- Materiali riguardanti l'Hanya Holm Dance Company (1938-1958), quali programmi degli spettacoli, appunti coreografici di *Concert Dances* e *Demonstration Programs*, liste dei membri e dei collaboratori artistici della compagnia, itinerari delle *tournées*, annunci pubblicitari e *brochures*.
- Appunti e trascrizioni delle coreografie della Holm (alcune delle quali in *labanotation*), bozzetti di scene e costumi, partiture e annotazioni musicali.
- *Notebooks* professionali, manoscritti inediti della coreografa tedesca riguardanti il suo pensiero sulla danza e diari personali.
- Materiale fotografico degli spettacoli e della Holm danzatrice.

Tali documenti risultano fondamentali per la ricostruzione delle coreografie dell'artista tedesca di cui non si hanno video, e per la comprensione della sua poetica e della sua pedagogia.

Presso la stessa biblioteca è conservato diverso materiale videografico. Il settembre 2014 trascorso a New York ha offerto la possibilità di visionare video di riprese integrali e di ricostruzioni recenti di alcune sue coreografie, quali *Ozark suite* (1948), *Homage to Mahler* (1976), *Two dances* (1978) e *Jocose* (1984), film degli anni Trenta e Quaranta con spezzoni

originali delle lezioni dell'artista tedesca al Colorado College di Colorado Springs e al Bennington College nel Vermont, film-documentari su di lei, tra i quali *Young America dances* della Paramount (1939). Altra documentazione inedita è stata individuata negli archivi della Columbia University di New York, del Bennington College, della Duke University di Durham, della Library of Congress di Washington, della University Library of Denver, degli Archives and Special Collections delle Ohio University Libraries di Athens, delle Stanford University Libraries e del Centre National de la Danse di Parigi.

Naturalmente, sono stati reperiti e studiati anche scritti della Holm pubblicati in libri e riviste, quali *The Educational Principles of Mary Wigman* (1932), *Pioneer of the new dance* (1933), *The German Dance in the American Scene* (1935), *Mary Wigman* (1935), *The dance, the Artist-Teacher, and the Child* (1935), *Trend wherein Hanya Holm widens horizons for modern dance* (1938), *Who is Mary Wigman? Wigman at 70* (1956). Le indicazioni bibliografiche complete relative a questi titoli sono offerte nella bibliografia di fine tesi. Si sono consultati anche materiali audio riguardanti interviste e riflessioni della Holm, testimonianze scritte e orali di allievi e collaboratori, recensioni di spettacoli dei critici dell'epoca, quali, *in primis*, John Martin.

La letteratura offre alcuni articoli di natura storico-critica e recensioni di suoi spettacoli, ma ben pochi volumi che inquadrino Hanya Holm storicamente o che ne propongano la visione teorica ed estetica. Esistono, infatti, una biografia firmata da Walter Sorell e un paio di studi storico-critici su due periodi precisi: del quinquennio 1931-1936 si occupa la tesi di Tresa M. Randall, che offre un'analisi della New York Wigman School of the Dance, mentre dell'epoca 1941-1983 tratta il volume di Claudia Gitelman, che delinea le varie fasi della carriera di Hanya Holm al Colorado College.

La parte della presente tesi dedicata alla teoria si articola intorno al periodo che va dal 1931, anno dell'arrivo della coreografa tedesca a New York, agli anni Quaranta. In tale arco di tempo Hanya Holm stende la maggior parte degli scritti, editi e non, inerenti alla formulazione e al consolidamento del suo pensiero. Tale pensiero è elaborato nell'intervallo temporale considerato e rimane pressoché invariato lungo tutta l'attività professionale, come dimostrano le interviste, le lezioni e le coreografie fra gli anni Cinquanta e Ottanta.

I capitoli relativi alla pedagogia e alla produzione coreografica riguardano l'epoca compresa fra gli anni Trenta e Ottanta, ossia tutta la fase americana della carriera della Holm. Si è tralasciato completamente lo studio dei *musicals* (realizzati fra il 1948 e il 1965, contemporaneamente alla creazione dei lavori più impegnati), che costituiscono un blocco a sé

nel suo repertorio, certamente connesso alle opere d'impianto più serio, ma nettamente distinguibile da queste.

Abbiamo infine esplorato la notazione di danza utilizzata dalla Holm scegliendo una partitura-campione – quella di *City Nocturne* (1936) – che abbiamo studiato in dettaglio al fine di sviscerarne le caratteristiche principali. Le modalità di notazione riscontrate nell'esempio preso a modello si ritrovano nei decenni successivi agli anni Trenta senza particolari variazioni.

ABBREVIAZIONI

Gli scritti di seguito citati sono conservati tutti negli Hanya Holm Papers (HHP) del Jerome Robbins Dance Division (JRDD) della New York Public Library-Performing Arts (NYPL-PA). Sono conservati in *folders* numerati.

AAC= foglio manoscritto il cui *incipit* è *American artists circle* conservato nel *folder Articles and notes on Mary Wigman by Hanya Holm, 1932-1966*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 590, JRDD, NYPL-PA. Si tratta di 1 carta, scritta solo sul *recto*. Il ms. è redatto da Hanya Holm e risale al 1936.

Descrizione del contenuto: Hanya Holm spiega il suo non allineamento al nazismo, i principi che animano la sua scuola, il definitivo distacco dalla Wigman e il conseguente cambiamento di nome della New York Wigman School in Hanya Holm School.

ACCM= fogli dattiloscritti conservati nel *folder Book Proposal, 1948*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 591, JRDD, NYPL-PA. Si tratta di 6 pagine numerate nel seguente modo: le prime quattro da 1 a 4, le ultime due non numerate. L'*incipit* del testo è *The body of a living man is truly*. Come apprendiamo leggendo *Suggestion for a book on the dance* (si veda SBD), si tratta di uno degli scritti che avrebbe dovuto essere incluso nel libro ideato e mai terminato dalla coreografa tedesca sulla sua attività professionale. Il dattiloscritto non reca la data, ma una sua copia è stata pubblicata nel 1941 con il titolo *The Attainment of Conscious, Controlled Movement*, in Frederik Rand Rogers, *Dance: A Basic Educational Technique*, McMillian, New York, 1941, pp. 298-303.

Descrizione del contenuto: Hanya Holm spiega i principi basilari del movimento, che costituiscono la base del suo pensiero pedagogico, e la loro applicazione pratica attraverso alcune descrizioni di esercizi.

AMD= fogli dattiloscritti della Holm intitolati *The aim of modern dance by Hanya Holm* conservati nel *folder Articles, 1932-1959*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 589, JRDD, NYPL-PA. Si tratta di 5 pagine numerate da 1 a 5. Nel dattiloscritto non è riportata la data. I bibliotecari della New York Public Library datano 1932-1959 il dattiloscritto senza motivare la ragione precisa per cui indicano tale datazione. L'analisi del contenuto del testo e il suo confronto con scritti di Hanya Holm editi negli anni Trenta, confermano che il dattiloscritto può effettivamente essere datato in quel periodo. Si tratta di un inedito.

Descrizione del contenuto: Hanya Holm spiega quale sia la missione della danza, riferendosi a Mary Wigman ed esplicitando un punto di vista personale sull'argomento.

BTC= partitura coreografica manoscritta di Lucrezia Barzun intitolata *The Cry* e conservata nel *folder Dance in Two Parts*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 426, JRDD, NYPL-PA, 5 pagine numerate. Il ms. reca il nome dell'autore della notazione e il titolo della sezione coreografica a cui corrisponde. Il nome dell'autore è Lucrezia Barzun, una danzatrice della compagnia della Holm, che annota la sua parte. *The Cry* corrisponde alla prima parte della coreografia dell'artista tedesca intitolata *Dance in Two Parts* del 1936. I bibliotecari della New York Public Library hanno raccolto le partiture coreografiche di *Dance in Two Parts* in un unico *folder* sul quale hanno indicato il titolo della coreografia a cui corrispondono le notazioni dei diversi danzatori.

Descrizione del contenuto: il ms. è la descrizione verbale dei movimenti compiuti da una determinata danzatrice in relazione alle altre, al ritmo musicale e alle direzioni spaziali.

CCN= 57 fogli sciolti manoscritti di Hanya Holm, di Oliver Kostock e di altri allievi riguardanti le trascrizioni e gli appunti delle lezioni di composizione della Holm al Colorado College. Le carte non sono numerate. Nessuna di esse riporta il nome dell'autore e le grafie sono diverse. Soltanto due carte sono datate 1978 e 1953, mentre sulle altre non è segnata la data e gli appunti in esse contenuti sembrano presi in momenti diversi. La materia trattata è sempre più o meno la stessa, ma la maggior parte delle carte presenta titoli, che quando sono presenti, sono diversi. Ogni carta va, dunque, considerata come un ms. a sé stante, nonostante la loro somiglianza contenutistica. Tutte le carte sono state radunate dai

bibliotecari della New York Public Library in un unico *folder* dal nome *Composition Class Notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 552 H. All'interno del *folder* le carte sono racchiuse in una seconda cartellina sulla quale i bibliotecari hanno scritto *Includes notes by Holm, Oliver Kostock, et al.* Alcune grafie ricorrono, quali quelle della Holm e di Kostock, ma ve ne sono altre che presumibilmente sono di altri allievi. Poiché i corsi di composizione al Colorado College vanno dal 1941 al 1983, è presumibile che tutte le varie carte siano state scritte tra gli anni Quaranta e gli anni Ottanta.

Per distinguere le carte all'abbreviazione CCN abbiamo aggiunto una lettera che corrisponde all'ordine di collocazione del singolo ms. all'interno del *folder* (nella fattispecie, A, B, C, E ed F).

CCNA= foglio manoscritto delle lezioni di composizione di Hanya Holm al Colorado College conservato nel *folder Composition Class Notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 552 H, 1 carta non numerata, scritta solo sul *recto*. Il ms. non reca né la data né il nome dell'autore. La grafia pare assai simile a quella di Oliver Kostock, del quale si conservano carte manoscritte autografe in un *folder* intitolato *Notes on Holm's Classes in Theory and Composition by Oliver Kostock*. L'*incipit* della carta è *Idea*. Si veda CCN.

Descrizione del contenuto: sono elencati gli elementi che, secondo la Holm, contribuiscono a formare l'idea coreografica.

CCNB= foglio manoscritto delle lezioni di composizione di Hanya Holm al Colorado College conservato nel *folder Composition Class Notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 552 H, 1 carta non numerata, scritta solo sul *recto*. Il ms. non reca né la data né il nome dell'autore. La grafia pare assai simile a quella della Holm. L'*incipit* della carta è *Performing: [parola non decifrabile] soul all learning. Roows, Space, Keys*. Si veda CCN.

Descrizione del contenuto: appunti riguardanti la motivazione a creare, lo spazio e le possibili caratteristiche dell'idea coreografica.

CCNC= foglio manoscritto delle lezioni di composizione di Hanya Holm al Colorado College conservato nel *folder Composition Class Notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 552 H, 1 carta non numerata, scritta solo sul *recto*. Il ms. non reca né la data né il nome dell'autore. La grafia pare assai simile a quella della Holm. L'*incipit* della carta è *Exits and Entrances*. Si veda CCN.

Descrizione del contenuto: sono elencati alcuni elementi che contribuiscono a formare l'idea creativa.

CCNE= foglio manoscritto delle lezioni di composizione di Hanya Holm al Colorado College conservato nel *folder Composition Class Notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 552 H, 1 carta non numerata, scritta solo sul *recto*. Il ms. reca l'intestazione *Summer 1978, Composition classes problems*. Non è specificato il nome dell'autore. La grafia non è della Holm, non è quella di Kostock e nemmeno dell'allievo del ms. CCND; si tratta certamente della mano di un altro studente. Si veda CCN.

Descrizione del contenuto: appunti riguardanti temi per la composizione coreografica.

CCNF= foglio manoscritto delle lezioni di composizione di Hanya Holm al Colorado College conservato nel *folder Composition Class Notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 552 H, 1 carta non numerata, scritta solo sul *recto*. Il ms. reca l'intestazione *Comp. Problems*, non è indicato il nome dell'autore. La grafia pare assai simile a quella di Oliver Kostock, del quale si conservano carte manoscritte autografe in un *folder* intitolato *Notes on Holm's Classes in Theory and Composition by Oliver Kostock*. Si veda CCN.

Descrizione del contenuto: appunti riguardanti temi per la composizione coreografica.

CNB= programma di sala dattiloscritto del debutto della coreografia *City Nocturne* al Bennington college, conservato nel *folder Hanya Holm and Dance Company, Programs 1936*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 416, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata, scritta solo sul *recto*. Si tratta del programma dattiloscritto del debutto di *City Nocturne* al Bennington College nel 1936. Il dattiloscritto reca l'intestazione «Bennington presents Hanya Holm and Group»; sono riportate le coreografie presentate nella serata, i nomi dei membri della compagnia, i collaboratori musicali e le costumiste. Il dattiloscritto non reca la data, ma sappiamo da altre fonti che tale programma ha debuttato al Bennington nell'agosto del 1936.

CNTES= si tratta di 1 carta non numerata (nella fattispecie, c. 3r.-v.) contenuta in un quaderno ms. di Hanya Holm intitolato *Rex composition book*. La carta di riferimento è intitolata *Translation of Holm's German, evaluations of students* ed è conservata nel *folder Class Notebook, 1946-1947, Notes by Holm and others*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 552 A, JRDD, NYPL-PA, cc. 1r.-2r. Sulla copertina del quaderno è presente l'indicazione a matita 1946-1947. L'autore della c. 3r.-v. è sconosciuto, ma presumibilmente si tratta di uno degli studenti della Holm.

Descrizione del contenuto: la carta riporta la traduzione in inglese di valutazioni scritte in tedesco dalla Holm relative a lavori di composizione degli allievi.

DANC= dattiloscritto il cui *incipit* è *Dancing* conservato nel *folder Articles, 1932-1959*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 589, JRDD, NYPL-PA, 4 pagine numerate. Il dattiloscritto è redatto da Hanya Holm e risale alla serie di scritti della coreografa composti fra il 1932 e il 1935, alcuni dei quali pubblicati, altri rimasti inediti; altri ancora sono versioni preparatorie al testo edito. Da un confronto con gli scritti della Holm presenti in volumi, tale dattiloscritto risulta inedito.

Descrizione del contenuto: Hanya Holm espone la sua poetica.

DC= fogli dattiloscritti di una serie di lezioni di danza della Holm intitolati *Outline of Material Covered, Dance Class* e conservati nel *folder Teaching Notes, 1937-1938, 1948*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 294, JRDD, NYPL-PA. Si tratta di 4 pagine numerate da 1 a 4. Il dattiloscritto riporta nell'intestazione il periodo di svolgimento delle lezioni (13 ottobre 1937 – 25 maggio 1938) e il luogo (Y.M.H.A.).

Descrizione del contenuto: la scansione delle lezioni nei vari esercizi è indicata per punti, che corrispondono alle diverse fasi di lavoro attorno a peculiari temi di movimento.

DCN= partitura coreografica manoscritta intitolata *City Nocturne* e conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 10 carte non numerate. Il ms. non reca il nome dell'autore della notazione, ma da un confronto della partitura con altre notazioni e con i compiti scritti di *Pedagogy Class* che riportano il nominativo del danzatore, si deduce che la grafia corrisponde a quella di Carolyn Durand. Danzatrice della compagnia della Holm, ella annota solo la sua parte in *City Nocturne*, coreografia dell'artista tedesca creata nel 1936. I bibliotecari della New York Public Library hanno raccolto le partiture coreografiche di *City Nocturne* in un unico *folder* sul quale hanno indicato il titolo della coreografia a cui corrispondono le notazioni dei diversi danzatori.

Descrizione del contenuto: il ms. è la descrizione verbale dei movimenti compiuti da una determinata danzatrice in relazione alle altre, al ritmo musicale e alle direzioni spaziali.

DFL= dattiloscritto intitolato *Dance For The Layman* conservato nel *folder Articles, 1932-1959*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 589, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata, scritta solo sul *recto*. Il dattiloscritto è redatto dalla Holm, come è scritto accanto al titolo, e la parte della serie di scritti della coreografa composti fra il 1932 e il 1935, alcuni dei quali pubblicati, altri rimasti; altri ancora sono versioni preparatorie del testo edito. Il dattiloscritto risulta inedito.

Descrizione del contenuto: Hanya Holm parla della danza per gli amatori.

DP= programma dattiloscritto di un *demonstration program*, del 4 marzo 1936 presso il College Gymnasium, conservato nel *folder Hanya Holm and dance Company, Programs, 1936*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 416, JRDD, NYPL-PA, 5 carte non numerate. La prima pagina del dattiloscritto reca il titolo, *The Athletic Association presents A Demonstration Program, designed by Hanya Holm and performed by The Holm Dance Group*, la data, il luogo e il programma dettagliato della dimostrazione.

Descrizione del contenuto: il programma è diviso in tre parti, il cui titolo dichiara il tema sviluppato nell'esibizione. Sono descritte le consegne date ai danzatori per sviluppare gli esercizi improvvisati.

DV= dattiloscritto intitolato *Dance Viewpoint in Progressive Education* conservato nel *folder Speeches, 1935*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 593, JRDD, NYPL-PA. Il dattiloscritto si compone di tre parti, ognuna numerata, sicché la prima parte va da p. 1 a p. 7, la seconda da p. 1 a p. 6 e la terza da p. 1 a p. 5. Il primo foglio dell'intero dattiloscritto, oltre a indicare il titolo, reca il nome di Hanya Holm, la data 23 febbraio 1935 e precisa che il testo è presentato alla Progressive Education Association, Washington,

D.C. Si tratta di un discorso tenuto dalla coreografa tedesca. L'*incipit* della prima parte è *The history of the modern dance*, quello della seconda parte è *I would like this afternoon* e quello della terza è *I would like today to speak to you*. Pur affrontando temi leggermente diversi, le tre sezioni vanno considerate come parti distinte del medesimo discorso riguardante il punto di vista della Holm sulla danza. Per distinguerle usiamo rispettivamente le diciture DVI e DVIII. In questa sede vengono riportate solo le parti di DV che sono state da noi utilizzate.

DVI= dattiloscritto inerente alla prima parte del discorso della Holm del 23 febbraio del 1935 presso la Progressive Education Association di Washington, D.C. conservato nel *folder Speeches, 1935*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 593, JRDD, NYPL-PA, 5 pagine numerate. L'*incipit* è *I would like today to speak to you*. Si veda DV.

Descrizione del contenuto: Hanya Holm parla della sua visione teorica sulla danza.

DVIII= dattiloscritto inerente alla terza parte del discorso della Holm del 23 febbraio del 1935 presso la Progressive Education Association di Washington, D.C. conservato nel *folder Speeches, 1935*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 593, JRDD, NYPL-PA, 5 pagine numerate. L'*incipit* è *I would like today to speak to you*. Si veda DV.

Descrizione del contenuto: Hanya Holm parla della sua visione teorica sulla danza.

EADMW= fogli dattiloscritti intitolati *An Educational Approach to the Dance of Mary Wigman by Hanya Holm* e conservati nel *folder Articles and notes on Mary Wigman by Hanya Holm, 1932-1966*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 590, JRDD, NYPL-PA. Si tratta di 17 pagine numerate da 1 a 17. Il dattiloscritto reca la data gennaio 1932 e costituisce il testo di una conferenza della Holm presso la New School of Social Research.

Descrizione del contenuto: la conferenza spiega e divulga il metodo pedagogico di Mary Wigman, ed era accompagnata da una dimostrazione pratica degli insegnamenti della New York Wigman School of the Dance.

ECMW= fogli dattiloscritti conservati nel *folder Articles and Notes on Mary Wigman by Hanya Holm, 1932-1966*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 590, JRDD, NYPL-PA, 6 pagine numerate da 2 a 7. Il dattiloscritto, senza data e nome dell'autore, inizia dalla seconda pagina e l'*incipit* è *oppressive to the personal freedom and vision toward which Mary Wigman was striving*. Le pagine stanno subito dopo un altro testo dattiloscritto intitolato *The educational credo of Mary Wigman, its application to the role of the dance in modern education by Hanya Holm*, pubblicato dalla Holm nel giugno del 1932 con il titolo *The educational principles of Mary Wigman*. Relativamente al contenuto, il dattiloscritto in esame pare la prosecuzione o l'approfondimento di quello edito. È quindi presumibile che sia stato scritto di Hanya Holm tra il 1931 e il 1932.

Descrizione del contenuto: Hanya Holm approfondisce il discorso sulla *lay dance* e sulla funzione educativa della danza.

GDAS= carte dattiloscritte intitolate *German Dance and The American Spirit* conservate nel *folder Artcles, 1935*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 589 A, JRDD, NYPL-PA, 7 pagine numerate. Il dattiloscritto è certamente redatto dalla Holm e risale alla serie di scritti della coreografa composti fra il 1932 e il 1935, alcuni dei quali pubblicati, altri rimasti inediti; altri ancora costituiscono una versione più antica di uno scritto successivamente edito. *German Dance and The American Spirit* presenta alcune parti uguali allo scritto della Holm pubblicato nel 1935 in *The modern dance*, a cura di Virginia Stewart. Rispetto all'articolo del 1935, il dattiloscritto, però, possiede parti che non sono presenti in quello pubblicato. *German Dance and The American Spirit* potrebbe, dunque, essere uno scritto preparatorio a quello definitivo destinato ad essere edito. Complessivamente, per il fatto di presentare parti che non sono presenti in quello pubblicato, può essere considerato come uno scritto inedito risalente al periodo precedente a quello nel volume della Stewart e, quindi, può risalire certamente a un arco temporale compreso fra il 1931 e il 1935.

Descrizione del contenuto: parlando della danza tedesca e americana, il dattiloscritto spiega il legame del movimento con il mondo primitivo.

HHDP= annuncio dattiloscritto intitolato *Hanya Holm, demonstration program* e conservato nel *folder Announcements*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 413 A, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata, scritta solo sul *recto*. Il dattiloscritto non reca la data, ma certamente risale al periodo dei *demonstration programs*, tra il 1936 e il 1939, com'è indicato nei programmi delle serate.

Descrizione del contenuto: il dattiloscritto spiega cosa sia un *demonstration program*, e, probabilmente, veniva letto o ne venivano distribuite delle copie al pubblico prima dell'esibizione.

ICN= partitura coreografica manoscritta di Melvne Ipcar intitolata *City Nocturne* e conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 5 carte non numerate. Il ms. reca il nome dell'autore della notazione (Melvne Ipcar) e il titolo della sezione coreografica a cui corrisponde. Danzatrice della compagnia della Holm, Melvne Ipcar annota solo la sua parte in *City Nocturne*, coreografia dell'artista tedesca del 1936. I bibliotecari della New York Public Library hanno raccolto le partiture coreografiche di *City Nocturne* in un unico *folder* sul quale hanno indicato il titolo della coreografia a cui corrispondono le notazioni dei diversi danzatori.

Descrizione del contenuto: il ms. è la descrizione verbale dei movimenti compiuti da una determinata danzatrice (nella fattispecie, Melvne Ipcar) in relazione alle altre, al ritmo musicale e alle direzioni spaziali.

IND= partitura coreografica manoscritta di Melvne Ipcar intitolata *New Destinies* e conservata nel *folder Dance in Two Parts*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 426, JRDD, NYPL-PA, 3 carte non numerate. Il ms. reca il nome dell'autore della notazione e il titolo della sezione coreografica a cui corrisponde. Danzatrice della compagnia della Holm, Melvne Ipcar annota solo la sua parte di *New Destinies*, cioè della seconda parte della coreografia dell'artista tedesca intitolata *Dance in Two Parts* del 1936. I bibliotecari della New York Public Library hanno raccolto le partiture coreografiche di *Dance in Two Parts* in un unico *folder* sul quale hanno indicato il titolo della coreografia a cui corrispondono le notazioni dei diversi danzatori.

Descrizione del contenuto: il ms. è la descrizione verbale dei movimenti compiuti da una determinata danzatrice (nella fattispecie, Melvne Ipcar) in relazione alle altre, al ritmo musicale e alle direzioni spaziali.

ITG= partitura grafica manoscritta di Melvne Ipcar intitolata *Trio part. II* conservata nel *folder Trio Notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 456, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata, scritta solo sul *recto*. Il ms. reca il nome dell'autore della notazione e il titolo della sezione coreografica a cui corrisponde. Danzatrice della compagnia della Holm, Melvne Ipcar annota solo la sua parte di *Trio part. II*, cioè della seconda parte, denominata *Trio*, della prima versione del 1938 di *Dance of Introduction*.

Descrizione del contenuto: il ms. è la rappresentazione grafica e visiva dei movimenti compiuti da una determinata danzatrice – Melvne Ipcar – in relazione allo spazio scenico.

KCN= partitura coreografica manoscritta intitolata *City Nocturne* e conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 6 carte non numerate. Il ms. non reca il nome dell'autore della notazione, ma da un confronto di tale partitura con altre notazioni firmate, la grafia corrisponde a quella di Louise Kloepper. Danzatrice della compagnia della Holm, la Kloepper annota solo la sua parte in *City Nocturne*, coreografia dell'artista tedesca del 1936. I bibliotecari della New York Public Library hanno raccolto le partiture coreografiche di *City Nocturne* in un unico *folder* sul quale hanno indicato il titolo della coreografia a cui corrispondono le notazioni dei diversi danzatori.

Descrizione del contenuto: il ms. è la descrizione verbale dei movimenti compiuti da una determinata danzatrice – nella fattispecie, Louise Kloepper – in relazione alle altre, al ritmo musicale e alle direzioni spaziali.

KDI= partitura coreografica manoscritta di Louise Kloepper intitolata *Dance of Introduction* e conservata nel *folder Dance of Introduction Notes 1941*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 428, JRDD, NYPL-PA, 4 carte non numerate. Il ms. reca il nome dell'autore della notazione e il titolo della coreografia a cui corrisponde. Danzatrice della compagnia della Holm, Louise Kloepper annota solo la sua parte di *Dance of Introduction*, cioè della coreografia dell'artista tedesca del 1941. I bibliotecari

della New York Public Library hanno raccolto le partiture coreografiche di *Dance of Introduction* in un unico *folder* sul quale hanno indicato il titolo della coreografia a cui corrispondono le notazioni dei diversi danzatori.

Descrizione del contenuto: il ms. è la descrizione verbale dei movimenti compiuti da una determinata danzatrice – nella fattispecie, Louise Kloepper – in relazione alle altre, al ritmo musicale e alle direzioni spaziali.

KVOR= fogli dattiloscritti intitolati *KVOR* conservati nel *folder Radio Scripts, 1934-1956*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 591, JRDD, NYPL-PA, 11 pagine numerate. Il dattiloscritto reca la data 3 agosto 1941 e si tratta della versione scritta di un'intervista radiofonica alla Holm presso la stazione radio KVOR di Colorado Springs.

Descrizione del contenuto: nell'intervista Hanya Holm parla del suo percorso artistico e degli spettacoli che presenterà a Colorado Springs il 7-8-9 agosto 1941.

LD= fogli dattiloscritti di un programma di una *lecture-demonstration* della Holm conservati nel *folder Schedules, Announcements, Programs*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 299, JRDD, NYPL-PA, 3 carte non numerate. La prima pagina del programma indica che l'American Woman's Association presenta la *lecture demonstration* di Hanya Holm con il suo *student group* della New York Wigman School of the Dance. Non è segnata la data della dimostrazione, ma, presumibilmente, è realizzata tra il 1931 e il 1936, durante i primi cinque anni di attività della Holm nella scuola a New York. Nella seconda pagina è riportato il programma. L'intestazione reca il titolo: *Lecture, Miss Holm, The Role of the German Dance in the American Scene, Demonstration of the Principles of Dance of Mary Wigman*. Hanya Holm leggeva il testo scritto e gli allievi eseguivano gli esercizi riportati nel programma. La finalità della *lecture demonstration* era di esemplificare, attraverso prove pratiche, i contenuti teorici espressi a voce e riguardanti i principi fondamentali della danza tedesca secondo la prospettiva della Holm.

LD32= fogli dattiloscritti di una *lecture demonstration* di Hanya Holm datata 13 maggio 1932 conservata nel *folder Speeches, 1935*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 593, JRDD, NYPL-PA, 3 pagine numerate. La finalità della *lecture demonstration* era di esemplificare, attraverso prove pratiche, i contenuti teorici espressi a voce e riguardanti i principi fondamentali della danza tedesca secondo la prospettiva della Holm.

LP= fogli manoscritti di Dora Brown intitolati *Lament-Percussion* conservati nel *folder The Cry holograph score and part, 1935*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 661, JRDD, NYPL-PA, 2 carte non numerate. I fogli sono contenuti nella partitura musicale manoscritta intitolata *The Cry*, composta da Walligford Riegger. Tale partitura riguarda la prima sezione della coreografia di Hanya Holm intitolata *Dance in Two Parts* del 1936. Le carte in esame recano la firma di Dora Brown e riportano alcune indicazioni musicali della Holm a Riegger riguardanti la sezione di percussioni denominata *Lament* della prima parte della coreografia. I suggerimenti dell'artista sono scritti da Dora Brown, danzatrice della sua compagnia, che presumibilmente li annota mentre l'insegnante parla.

MPC= fogli dattiloscritti intitolati *Most personal credo* e conservati nel *folder Book Proposal, 1948*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 591, JRDD, NYPL-PA. Si tratta di 11 pagine numerate nel seguente modo: la prima reca il numero 1, dalla seconda all'ultima la numerazione va da 16 a 25; nonostante il sistema di numerare le pagine non sia consecutivo, il contenuto lo è. Poiché il titolo del dattiloscritto è menzionato in *Suggestion for a book on the dance* (si veda SBD), si tratta di uno degli scritti che doveva essere incluso nel libro ideato e mai terminato dalla coreografa tedesca sulla sua attività professionale. Il dattiloscritto non reca la data, ma una sua copia è stata pubblicata nel 1935 in *The modern dance*, a cura di Virginia Stewart. Il testo edito presenta parti tagliate rispetto al dattiloscritto all'inizio e alla fine; il dattiloscritto include sezioni inedite.

Descrizione del contenuto: riguarda riflessioni di Hanya Holm sulla *modern dance* tedesca e americana e sulla maturazione del suo pensiero teorico.

MMD= foglio dattiloscritto intitolato *Music for the Modern Dance* conservato nel *folder Lecture Demonstrations 1932-1955*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 592, JRDD, NYPL-PA, 2 pagine numerate.

Il dattiloscritto riguarda la conferenza che accompagnava gli spettacoli della prima *tournee* della compagnia di Hanya Holm a Detroit nel 1936. Presumibilmente il dattiloscritto veniva letto prima del programma coreografico.

Descrizione del contenuto: si espone il pensiero della Holm riguardo al suo rapporto con la musica.

NAS= fogli dattiloscritti intitolati *Notes on the American Spirit* conservati nel *folder Articles, 1932-1959*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 589, JRDD, NYPL-PA, 3 carte non numerate. Il dattiloscritto non presenta né il nome dell'autore né la data. Si tratta di uno scritto inedito della Holm composto fra il 1931 e il 1936. Una copia manoscritta in tedesco dello stesso scritto è conservato in *Writings, Professional Notebooks 1, 1932-1939*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 598, JRDD, NYPL-PA, 4 carte non numerate. Il dattiloscritto non reca né il nome dell'autore né la data, ma la grafia coincide con quella della Holm. La versione in tedesco reca lo stesso titolo del dattiloscritto in inglese. Il dattiloscritto è, dunque, la bella copia in inglese del ms. redatto dalla Holm in tedesco.

Descrizione del contenuto: Hanya Holm espone il suo punto di vista sull'America.

NCN= partitura coreografica manoscritta di Nancy Mcnight intitolata *Nocturne 2* e conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata, scritta solo sul *recto*. Il ms. reca il nome dell'autore della notazione e il titolo della sezione coreografica a cui corrisponde. Danzatrice della compagnia della Holm, Nancy Mcnight annota solo la sua parte di *City Nocturne*, coreografia dell'artista tedesca del 1936. Con *Nocturne 2* s'intende la seconda sezione del lavoro. I bibliotecari della New York Public Library hanno raccolto le partiture coreografiche di *City Nocturne* in un unico *folder* sul quale hanno indicato il titolo della coreografia a cui corrispondono le notazioni dei diversi danzatori.

Descrizione del contenuto: il ms. è la descrizione verbale dei movimenti compiuti da una determinata danzatrice – nella fattispecie, Nancy Mcnight – in relazione alle altre, al ritmo musicale e alle direzioni nello spazio.

NCTC= 42 fogli manoscritti delle lezioni di teoria e composizione di Hanya Holm al Colorado College trascritte dal suo assistente Oliver Kostock e da alcuni allievi. Le carte non sono numerate. I fogli non riportano il nome dell'autore, tranne uno su cui è indicato il nome Ollie. La grafia di tale carta coincide con quella delle altre, ad eccezione di alcuni fogli, che presentano grafie diverse. A trascrivere le lezioni e, dunque, prevalentemente questo Ollie e, in certi casi, altri allievi della Holm. In un ms. autografo delle lezioni di composizione della coreografa tedesca (si veda CCN), al nome Ollie è associato quello di Oliver Kostock. Confrontando quest'ultimo testo con i ms. qui in esame, la grafia è identica. Ad annotare la maggior parte delle lezioni, come anticipato, è dunque Kostock. Due fogli manoscritti riportano la data 1950 e 1957 con due punti interrogativi. Presumibilmente queste date sono state aggiunte in un secondo momento da una mano diversa da quella dell'autore. Sul resto delle carte non è segnata la data e gli appunti in esse contenuti sembrano presi in momenti diversi. La materia trattata è sempre più o meno la stessa, ma la maggior parte delle carte indica, quando presenti, titoli diversi. Alcune carte vanno, dunque, considerate come manoscritti a sé stanti, altre vanno insieme; in ogni caso, ciascun documento è correlato agli altri relativamente al contenuto. Tutte le carte sono state radunate dai bibliotecari della New York Public Library in un unico *folder* dal nome *Notes on Holm's in Theory and Composition by Oliver Kostock*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 552 I. Poiché i corsi di teoria e composizione della Holm si svolgono al Colorado College fra il 1941 e il 1983, è presumibile che tutte le carte siano state scritte tra gli anni Quaranta e gli anni Ottanta. Per distinguere le carte, all'abbreviazione NCTC si aggiungerà una lettera corrispondente all'ordine in cui il singolo testimone è posizionato nel *folder* (nella fattispecie, a, b, c, d, g, h).

NCTCa= fogli manoscritti delle lezioni di teoria e composizione della Holm al Colorado College annotati dal suo assistente Oliver Kostock conservati nel *folder Notes on Holm's in Theory and Composition by Oliver Kostock*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 552 I, 11 carte non numerate. Il ms. non reca né la data né il nome dell'autore. La grafia pare assai simile a quella di Oliver Kostock, del quale si conservano carte manoscritte in un *folder* intitolato *Composition Class Notes*. L'*incipit* delle carte è *Animation is the truth*. Si veda NCTC.

Descrizione del contenuto: il ms. riguarda il metodo di composizione elaborato da Hanya Holm, sperimentato nella costruzione delle sue coreografie ed insegnato agli allievi.

NCTCb= fogli manoscritti delle lezioni di teoria e composizione della Holm al Colorado College annotati dal suo assistente Oliver Kostock conservati nel *folder Notes on Holm's in Theory and Composition by Oliver Kostock*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 552 I, 3 carte non numerate. Il ms. reca il nome Ollie e riporta la data 1950 con un punto interrogativo. La grafia pare assai simile a quella di Oliver Kostock, il cui soprannome è appunto Ollie, del quale si conservano carte manoscritte in un *folder* intitolato *Composition Class Notes*. L'*incipit* delle carte è *Make a clear plan*. Si veda NCTC.

Descrizione del contenuto: il ms. riguarda il metodo di composizione elaborato da Hanya Holm, sperimentato nella costruzione delle sue coreografie ed insegnato agli allievi.

NCTCc= fogli manoscritti delle lezioni di teoria e composizione della Holm al Colorado College annotati dal suo assistente Oliver Kostock conservati nel *folder Notes on Holm's in Theory and Composition by Oliver Kostock*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 552 I, 11 carte non numerate. Il ms. riporta la data 1957 con un punto interrogativo e non reca il nome dell'autore. La grafia pare assai simile a quella di Oliver Kostock, del quale si conservano carte manoscritte in un *folder* intitolato *Composition Class Notes*. Il titolo delle carte è *Elements of Composition*. Si veda NCTC.

Descrizione del contenuto: il ms. riguarda il metodo di composizione elaborato dalla Holm, sperimentato nella costruzione delle sue coreografie ed insegnato agli allievi.

NCTCd= fogli manoscritti delle lezioni di teoria e composizione della Holm al Colorado College annotati dal suo assistente Oliver Kostock conservati nel *folder Notes on Holm's in Theory and Composition by Oliver Kostock*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 552 I, 5 carte non numerate. Il ms. non reca né la data né il nome dell'autore. La grafia pare assai simile a quella di Oliver Kostock, del quale si conservano carte manoscritte in un *folder* intitolato *Composition Class Notes*. Il titolo delle carte è *Idea for Qualities of Movement*. Si veda NCTC.

Descrizione del contenuto: il ms. riguarda il metodo di composizione elaborato da Hanya Holm, sperimentato nella costruzione delle sue coreografie ed insegnato agli allievi.

NCTCg= foglio manoscritto delle lezioni di teoria e composizione della Holm al Colorado College annotato dal suo assistente Oliver Kostock conservato nel *folder Notes on Holm's in Theory and Composition by Oliver Kostock*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 552 I, 1 carta non numerata, scritta solo sul *recto*. Il ms. non reca né la data né il nome dell'autore. La grafia pare assai simile a quella di Oliver Kostock, del quale si conservano carte manoscritte in un *folder* intitolato *Composition Class Notes*. L'*incipit* della carta è *Comp. II*. Si veda NCTC.

Descrizione del contenuto: il ms. riguarda il metodo di composizione elaborato da Hanya Holm, sperimentato nella costruzione delle sue coreografie ed insegnato agli allievi.

NCTCh= fogli manoscritti delle lezioni di teoria e composizione della Holm al Colorado College annotati dal suo assistente Oliver Kostock conservati nel *folder Notes on Holm's in Theory and Composition by Oliver Kostock*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 552 I, 5 carte non numerate. Il ms. non reca né la data né il nome dell'autore. La grafia pare assai simile a quella di Oliver Kostock, del quale si conservano carte manoscritte in un *folder* intitolato *Composition Class Notes*. L'*incipit* delle carte è *Composition*. Si veda NCTC.

Descrizione del contenuto: il ms. riguarda il metodo di composizione elaborato da Hanya Holm, sperimentato nella costruzione delle sue coreografie ed insegnato agli allievi.

ND= carta dattiloscritta intitolata *Notes on the demonstration which may be used in stories about it* e conservata nel *folder Announcements*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 413 A, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata, scritta solo sul *recto*. Il dattiloscritto non reca la data, ma presumibilmente risale al periodo dei *demonstration programs*, tra il 1936 e il 1939. Presumibilmente è stato scritto da Hanya Holm. La scelta di usare la terza persona, come se qualcun altro descrivesse il suo lavoro, è motivata dal fatto che probabilmente queste carte venivano date alla stampa, ai critici o al pubblico per spiegare il pensiero della coreografa riguardo alle dimostrazioni improvvisate.

Descrizione del contenuto: il dattiloscritto descrive e precisa il lavoro dei *demonstration programs* ideati dalla Holm.

NYWSD= brochure pubblicitaria intitolata *New York Wigman School of the Dance* conservata nel *folder Schedules, Announcements, Programs*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 299, JRDD, NYPL-PA. Pieghevole di 4 pagine.

Descrizione del contenuto: la scuola è stata diretta da Hanya Holm a New York dal 1931 al 1936. Il materiale informativo, corredato di fotografie, riporta la missione didattica, la tipologia degli insegnamenti e la suddivisione dei corsi.

PCDS= compito manoscritto di Dorothea Smith della classe di pedagogia dell'Hanya Holm Studio conservato nel *folder H.H. Studio, Pedagogy Class, 1937*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 354, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata, scritta solo sul *recto*. Il ms. riporta il titolo *Relaxation* e il nome dell'allievo, ma non reca la data. I bibliotecari della New York Public Library datano il ms. 1937 senza specificare il motivo di tale datazione. Da un'analisi del contenuto e dal confronto con le *brochures* pubblicitarie delle scuole della Holm, è presumibile che il ms. sia stato redatto tra il 1937 e gli anni Quaranta. La *pedagogy class* viene avviata nel 1937 presso l'Hanya Holm Studio.

Descrizione del contenuto: il ms. è un tema scritto su questioni teoriche relative al *motion*, quali il principio di *relaxation*.

PCHG= compito manoscritto di Henrietta Greenwood della classe di pedagogia dell'Hanya Holm Studio conservato nel *folder H.H. Studio, Pedagogy Class, 1937*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 354, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata, scritta solo sul *recto*. Il ms. riporta il titolo *Relaxation* e il nome dell'allievo, ma non reca la data. I bibliotecari della New York Public Library datano il ms. 1937 senza precisare su quali basi. Da un'analisi del contenuto e dal confronto con le *brochures* pubblicitarie delle scuole della Holm, è presumibile che il ms. sia stato redatto tra il 1937 e gli anni Quaranta. La *pedagogy class* viene avviata nel 1937 presso l'Hanya Holm Studio.

Descrizione del contenuto: il ms. è un tema scritto su questioni teoriche relative al *motion*, quali il principio di *relaxation*.

PRC= foglio dattiloscritto intitolato *Percussion* conservato nel *folder Lecture Demonstrations 1932-1955*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 592, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata, scritta solo sul *recto*. Il dattiloscritto riguarda la conferenza che accompagnava gli spettacoli della prima *tournee* della compagnia della Holm a Detroit nel 1936. Presumibilmente il dattiloscritto veniva letto prima del programma dello spettacolo.

Descrizione del contenuto: si espone il pensiero della Holm riguardo alle percussioni da lei impiegate sia in campo pedagogico che coreografico.

PM= fogli dattiloscritti intitolati *Pro Music-Miss Hanya Holm* conservati nel *folder Radio Scripts, 1934-1956*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 591, JRDD, NYPL-PA, 5 pagine numerate. Il dattiloscritto reca la data 16 novembre 1936 e riguarda la versione scritta di un'intervista radiofonica alla Holm a Denver durante il primo *tour* della compagnia della coreografa tedesca.

Descrizione del contenuto: nell'intervista la Holm parla del suo percorso artistico e degli spettacoli che mostrerà a Denver.

RMW= fogli dattiloscritti intitolati *I remember Mary Wigman* e conservati nel *folder Book Proposal, 1948*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 591, JRDD, NYPL-PA. Si tratta di 13 pagine numerate da 1 a 13. Poiché il titolo del dattiloscritto è menzionato in *Suggestion for a book on the dance* (si veda SBD), si tratta di uno degli scritti che doveva essere incluso nel libro ideato e mai terminato dalla coreografa tedesca sulla sua attività professionale. Il dattiloscritto non reca la data. I bibliotecari della New York Public Library datano questo dattiloscritto 1948 senza tuttavia giustificare tale indicazione. Da un confronto del contenuto del ms. con alcuni scritti editi della Holm degli anni Trenta, è presumibile che il dattiloscritto sia stato redatto tra il 1931 e gli anni Quaranta.

Descrizione del contenuto: il dattiloscritto riguarda il pensiero e le teorie pedagogiche di Mary Wigman filtrate dalla voce della Holm.

SBD= foglio dattiloscritto intitolato *Suggestion for a book on the dance* e conservato nel *folder Book Proposal, 1948*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 591, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata, scritta solo sul *recto*. Il dattiloscritto è firmato da Hanya Holm e non reca la data, ma presumibilmente è stato scritto dalla Holm tra il 1931 e gli anni Quaranta. Sulla cartella (*folder*) che contiene il dattiloscritto è indicata la data 1948. Presumibilmente l'indicazione si deve ai bibliotecari della New York Public Library; non c'è modo, però, di risalire alla ragione di tale attribuzione.

Descrizione del contenuto: il foglio riguarda il progetto della Holm della stesura di un libro sulla sua attività pedagogica e coreografica. La coreografa tedesca riporta le linee generali dei contenuti della pubblicazione e i titoli di alcuni suoi scritti che dovranno comporre il volume. Di quest'ultimo non si ha traccia.

SCD= fogli dattiloscritti intitolati *The Scope of Contemporary Dance by Hanya Holm* conservati nel *folder Radio Scripts, 1934-1956*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 595, JRDD, NYPL-PA, 8 pagine numerate. Oltre al titolo, il dattiloscritto reca la dicitura: «Presented over WEVD. Wednesday, May 2nd, 1934». Si tratta di un discorso di Hanya Holm alla radio.

Descrizione del contenuto: si presenta la visione teorica di Hanya Holm sulla danza.

SHH= carta dattiloscritta intitolata *Statement by Hanya Holm, chief pedagogical representative of Mary Wigman* e conservata nel *folder Articles, 1932-1959*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 589, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata, scritta solo sul *recto*. Il dattiloscritto non è datato, ma è attribuibile al periodo della New York Wigman School, tra il 1931 e il 1936.

Descrizione del contenuto: sono riportati i principi guida della pedagogia di Mary Wigman. Poiché tali principi sono scritti tra virgolette, presumibilmente rappresentano affermazioni di Mary Wigman riportate da Hanya Holm.

SS= carta manoscritta intitolata *Swing Sequence* riguardante un esercizio di *swing* di una lezione della Holm conservata nel *folder Writings, Professional Notebook #4*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 601, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata, scritta solo sul *recto*. Nel ms. non è riportata la data, ma dall'analisi del contenuto del ms. e dal suo confronto con la descrizione dei corsi di Hanya Holm nelle *brochures* delle sue scuole è possibile ipotizzare un periodo compreso fra il 1931 e gli anni Quaranta. La scrittura è presumibilmente di Hanya Holm.

TD= carte dattiloscritte anepigrafe intitolate *The Dance* conservate nel *folder Articles, 1932-1959*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 589, JRDD, NYPL-PA, 22 pagine numerate. Una lettera datata 27 giugno 1945 e firmata Else Reitzenberger, segretaria di Hanya Holm, accompagna il dattiloscritto. Vi si spiega che il dattiloscritto riguarda un articolo redatto dalla coreografa tedesca per *World Book Encyclopedia*. Il dattiloscritto è redatto dalla Holm presumibilmente nella stessa data della lettera. L'articolo non risulta pubblicato.

Descrizione del contenuto: il dattiloscritto offre una breve panoramica dell'evoluzione della danza dalle origini alla *modern dance*.

TN= carta manoscritta anepigrafa di una lezione della Holm conservata nel *folder Bennington School of the Dance, 1937-1939*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 303, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata, scritta solo sul *recto*. L'*incipit* della carta è *Stretching*. Nel ms. è riportata la data 1 luglio ma non l'anno. I bibliotecari della New York Public Library indicano gli anni 1937-1939 senza tuttavia motivare la loro indicazione. Dall'analisi del contenuto del ms. e dal suo confronto con la descrizione dei corsi di Hanya Holm nelle *brochures* delle sue scuole, è possibile datarlo approssimativamente in un periodo compreso tra il 1931 e gli anni Quaranta. La scrittura è presumibilmente di Hanya Holm, la quale annota in matita la scansione della lezione e gli esercizi.

WND= partitura coreografica manoscritta di Elizabeth Waters intitolata *New Destinies* e conservata nel *folder Dance in Two Parts*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 426, JRDD, NYPL-PA, 8 carte non numerate. Il ms. reca il nome dell'autore della notazione e il titolo della sezione coreografica a cui corrisponde. Danzatrice della compagnia di Hanya Holm, Elizabeth Waters annota la sua parte in *New Destinies*, un

lavoro che corrisponde alla seconda parte della coreografia dell'artista tedesca intitolata *Dance in Two Parts* (1936). I bibliotecari della New York Public Library hanno raccolto le partiture coreografiche di *Dance in Two Parts* in un unico *folder* sul quale hanno indicato il titolo della coreografia a cui corrispondono le notazioni dei diversi danzatori.

Descrizione del contenuto: il ms. è la descrizione verbale dei movimenti compiuti da una determinata danzatrice (nella fattispecie, Elizabeth Waters) in relazione alle altre, al ritmo musicale e alle direzioni nello spazio.

WCNG= partitura grafica di Elizabeth Waters intitolata *City Nocturne* e conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata, scritta solo sul *recto*. Il ms. reca il nome dell'autore della notazione e il titolo della coreografia a cui corrisponde. Danzatrice della compagnia di Hanya Holm, Elizabeth Waters annota la sua parte in *City Nocturne*, una coreografia dell'artista tedesca del 1936. I bibliotecari della New York Public Library hanno raccolto le partiture coreografiche di *City Nocturne* in un unico *folder* sul quale hanno indicato il titolo della coreografia a cui corrispondono le notazioni dei diversi danzatori.

Descrizione del contenuto: il ms. è la rappresentazione grafica e visiva dei movimenti compiuti da una determinata danzatrice, Elizabeth Waters, in relazione allo spazio scenico.

WDI= partitura coreografica manoscritta di Elizabeth Waters intitolata *Dance of Introduction* e conservata nel *folder Dance of Introduction Notes 1941*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 428, JRDD, NYPL-PA, 3 carte non numerate. Il ms. reca il nome dell'autore della notazione e il titolo della coreografia a cui corrisponde. Danzatrice della compagnia di Hanya Holm, Elizabeth Waters annota la sua parte in *Dance of Introduction*, una coreografia dell'artista tedesca del 1941. I bibliotecari della New York Public Library hanno raccolto le partiture coreografiche di *Dance of Introduction* in un unico *folder* sul quale hanno indicato il titolo della coreografia a cui corrispondono le notazioni dei diversi danzatori.

Descrizione del contenuto: il ms. è la descrizione verbale dei movimenti compiuti da una determinata danzatrice, Elizabeth Waters, in relazione alle altre, al ritmo musicale e alle direzioni spaziali.

WNDG= partitura grafica di Elizabeth Waters intitolata *New destinies* e conservata nel *folder Dance in Two Parts*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 426, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata, scritta solo sul *recto*. Il ms. reca il nome dell'autore della notazione e il titolo della coreografia a cui corrisponde. Danzatrice della compagnia di Hanya Holm, Elizabeth Waters annota la sua parte in *New Destinies*, cioè nella seconda parte della coreografia dell'artista tedesca intitolata *Dance in Two Parts* (1936). I bibliotecari della New York Public Library hanno raccolto le partiture coreografiche di *Dance in Two Parts* in un unico *folder* sul quale hanno indicato il titolo della coreografia a cui corrispondono le notazioni dei diversi danzatori.

Descrizione del contenuto: il ms. è la rappresentazione grafica e visiva dei movimenti compiuti da una determinata danzatrice, Elizabeth Waters, in relazione allo spazio scenico.

CAPITOLO I

La biografia artistica di Hanya Holm

1. Gli anni della formazione in Germania

Ricordando l'infanzia in un'intervista radiofonica datata 16 novembre 1936 a Denver in Colorado, Hanya Holm (Worms, 1893 – New York, 1992) spiega: «quando ero una bambina volevo sempre muovermi. Era un desiderio di azione fisica più o meno spontaneo. Naturalmente a quell'età non ero consapevole della portata che avrebbe avuto nella mia carriera»¹. Nel volume dedicato alla biografia dell'artista, anche Walter Sorell evidenzia la spiccata propensione della futura coreografa per l'attività motoria:

Durante l'infanzia, Hanya ebbe una vita familiare molto felice. La casa dove vivevano [lei e la sua famiglia] aveva un cortile ampio. Là, saltava la corda, che amava, e in inverno il padre riempiva [d'acqua] una zona sufficientemente grande affinché [l'acqua gelasse e] fosse possibile per lei imparare a pattinare sul ghiaccio. Sin dalla sua prima infanzia, le piaceva qualunque cosa fosse connessa all'attività fisica².

L'azione fisica associata al gioco sembra scatenare in lei piacere e divertimento e, nello stesso tempo, le attività sperimentate le infondono la curiosità di scoprire via via possibilità motorie diverse, ottenendo abilità nuove e una conoscenza dello strumento corporeo.

La coreografa ricorda negativamente le lezioni di educazione fisica a scuola incentrate esclusivamente sul portamento del corpo. L'insegnante le imponeva di camminare a lungo per imparare la postura corretta da tenere, escludendo altre tipologie di esercizi. Hanya Holm racconta:

Non dimenticherò mai come il nostro insegnante ci facesse camminare ognuno singolarmente, e come si accucciava sul pavimento, guardandoci e strillando di quando

¹ PM, p. 3. «When I was a little girl, I always wanted to move. It was a more or less spontaneous desire for physical action. Naturally, at this age, I didn't realize its significance in my career».

² Walter Sorell, *Hanya Holm. The Biography of an Artist*, Wesleyan University Press, Middletown, 1969, p. 11. «Hanya had a very happy home life in her youth. The house where they lived had a large courtyard. There she did her rope-jumping, which she loved, and in winter her father sprayed a big enough section of yard to make possible for her to learn ice skating. From her early youth she enjoyed everything connected with physical activity».

in quando: “Finché vedo sbattere le soles dietro di te, significa che stai camminando scorrettamente! Non strascicare!”. Il suo insegnamento non andava oltre il fatto di migliorare il portamento. [...] Così, iniziai ad andare una volta alla settimana alla nostra associazione sportiva che si riuniva in una grande palestra dotata di tutta l’attrezzatura necessaria. Giocavamo a tutte le attività possibili con la palla, in modo particolare durante i mesi estivi quando andavamo fuori all’aperto³.

Insoddisfatta del corso di educazione fisica a scuola, Hanya Holm cerca altrove le soluzioni per appagare il desiderio di muoversi. Le interessano soprattutto gli esercizi più liberi e meno soggetti a regole imposte, come saltare la corda o i giochi all’aria aperta o quelli attraverso cui comprendere il funzionamento del corpo. Per esempio, quando la Holm impara a pattinare sul ghiaccio senza un maestro, da sola è libera di esplorare i meccanismi corporei che rendono possibile l’azione voluta secondo una via che risulta strettamente personale perché non determinata da una guida esterna. In tal modo, già da bambina, impara a sperimentare le leggi fisiche che regolano la macchina anatomica – quali, per esempio, l’equilibrio – attraverso un’esperienza diretta e secondo un approccio intuitivo perché non condizionato da norme prestabilite.

Parallelamente alla predilezione per le attività fisiche, da bambina Hanya Holm sviluppa la creatività e l’immaginazione collegate alla pratica artigianale di costruire oggetti. Come spiega Sorell, la piccola artista è solita ideare e realizzare alcuni dei suoi giochi:

Incideva, tagliava e assemblava la sua casa delle bambole come se cercasse di allenare le sue qualità immaginative. Aveva imparato a intagliare a scuola. Prendeva il legno della scatola dei sigari, che era levigato e non scheggiato, e faceva tavoli, sedie, letti e persino i mobili della cucina, includendo i fornelli. La casa era completa di porte, finestre e batti tappeto. [...] Era solita cucire i vestiti delle sue bambole, le gonne, le camicette e la biancheria intima. Anche in questo caso era un’attività di cui sentiva il bisogno e che sposava il senso pratico con l’immaginazione. Lei ricorda: “C’era sempre qualche tipo di attività da cui ero affascinata, c’era sempre qualcosa da fare, da scoprire.

³ Walter Sorell, *Hanya Holm. The Biography of an Artist*, cit., p. 9. «I’ll never forget how our teacher made us walk, each of us singly, how he crouched on the floor, watching us and shouting from time to time: “As long as I can see you flopping your soles after you, you walk incorrectly! Don’t slur!”. His teaching did not go beyond improving the carriage. [...] So I went once a week to our Turnverein, which met in a huge gym with all the necessary equipment. We played all kinds of ball games, particularly during the summer months when we went out into the field».

C'era molto divertimento. Se qualcosa non esisteva, lo inventavo o lo facevo con le mie mani”⁴.

Inventando e fabbricando gli oggetti ludici, la giovane Holm sviluppa l'attitudine ad unire alla fantasia e alla creatività una spiccata capacità pratica nel realizzare forme concrete.

Ad influenzare questo modo di procedere, incentrato sulla sperimentazione di attività costruttive, è la madre. Come spiega Sorell, la figura materna non incarna la tipica donna di casa che si occupa esclusivamente delle faccende domestiche e dei figli. Avendo studiato chimica, la mamma Marie è solita dedicarsi ad esperimenti scientifici “amatoriali” che prova a casa⁵. Nell'abitazione vi è, infatti, un locale in cui la madre passa il tempo a lavorare. Lo studioso racconta: «Hanya ricorda ancora la piccola stanza che era adibita a laboratorio»⁶. Parrebbe l'attività di scienziata a stimolare in Hanya una certa curiosità e lo slancio inventivo verso il fare. L'artista tedesca, infatti, spiega:

Credo di aver ereditato il lato pratico dei miei avi, tanto quanto la loro abilità di andare nel mondo della fantasia, dell'impossibile. [...] Certamente ho ereditato la curiosità di mia madre, il bisogno più profondo di scoprire ciò che sta dietro le cose. Questa caratteristica di mia madre si dev'essere fortemente impressa in me quando ero ancora piuttosto piccola, deve aver lasciato la sua traccia nel mio pensiero, perché, sin da quando posso ricordare, desideravo scoprire lungo la strada della mia vita se qualcosa potesse essere creato o costruito o scoperto⁷.

Dalla madre Hanya Holm riceve, dunque, non solo la curiosità di sperimentare, ma anche di andare in profondità al fine di scoprire «ciò che sta dietro le cose». Ad accendere tale

⁴ Walter Sorell, *Hanya Holm. The Biography of an Artist*, cit., pp. 11-12. «As if she had wanted to train her imaginative qualities, she carved and cut and put together her own dollhouse. She had learned carving in school. She took the wood of cigar boxes, which was smooth and did not splinter, and she made tables, chairs, beds, and even necessary kitchen furniture including a stove. The house was complete with doors and windows and a carpet beater. [...] She would sew the clothes for her dolls, the skirts, blouses and underwear. Again it was an activity she needed, wedding the practical sense to her imagination. She remembers: “There was always some kind of activity by which I was fascinated, there was always something to do, to be found out. And there was plenty of entertainment. If it wasn't something that existed, I invented it or made it with my own hands”».

⁵ Cfr. Walter Sorell, *Hanya Holm. The Biography of an Artist*, cit., p. 7.

⁶ Walter Sorell, *Hanya Holm. The Biography of an Artist*, cit., pp. 7-8. «Hanya still remembers the little room that was turned into a laboratory».

⁷ Walter Sorell, *Hanya Holm. The Biography of an Artist*, cit., p. 8. «I seem to have inherited the practical side of my ancestors as well as their ability to go off into a world of fantasy, of the impossible. [...] I certainly inherited my mother's inquisitiveness, the inmost need to find out what hides behind things. This trait of my mother had strongly impressed me when I was still quite young, it must also have left its imprint on my thinking. Because ever since I can remember I have tried to find out whether something could be created or made or found on my way through life».

spinta è il desiderio di conoscenza che stimola ad approfondire il vissuto. Fantasia e senso pratico, invece, l'aiutano a incarnare intuitivamente le idee che emergono già in forme compiute, siano esse una casa di bambole o un'azione fisica.

A ciò si unisce uno spiccato interesse musicale: a dieci anni Hanya Holm inizia a studiare privatamente pianoforte e a sedici anni entra nel conservatorio di Frankfurt-Am-Main.

Gli interessi fin qui indicati costituiscono i fattori alla base di alcune sue scelte. Primo fra tutti, la decisione nel 1910, all'età di diciassette anni, di iscriversi alla scuola di Émile Jaques-Dalcroze a Hellerau, dove può sperimentare un nuovo metodo di insegnamento fondato sull'unione di gesto e suono. Di quel periodo l'artista ricorda: «il mio interesse musicale mi sembrava la cosa più importante finché incontrai Jacques Dalcroze. Allora trovai nel suo metodo la coordinazione fra musica e movimento»⁸.

Da Dalcroze Hanya Holm studia teoria, analisi, composizione e improvvisazione musicale al pianoforte, nonché espressione corporea (o *plastique animée*), che consiste nel tradurre nello spazio attraverso il corpo i brani musicali studiati⁹. La macchina anatomica diventa in tal modo uno strumento espressivo della musica. L'aspetto inedito del metodo d'insegnamento del pedagogo e compositore svizzero è di unire allo studio musicale la pratica corporea tramite l'improvvisazione. All'inizio la Holm vi trova qualche difficoltà; infatti, racconta: «quando andai da Dalcroze ero fisicamente in forma ma non ero pronta a mostrare [con il corpo] le espressioni della musica nel modo in cui mi veniva richiesto»¹⁰. Come chiarisce Susanne Franco,

Jaques Dalcroze elabora un *corpus* di esercizi plastico-musicali che raccoglie in manuale nel 1906. [...] Gli esercizi sono studiati per permettere agli allievi di acquisire delle abitudini motorie nuove, basate su nuovi automatismi che, grazie alla loro frequente ripetizione, imprimono nel cervello delle immagini ritmiche definitive ed eliminano i movimenti superflui dell'azione¹¹.

La studiosa specifica che «tutto il metodo si basa su un unico modello dinamico: il movimento dei piedi segue le note musicali e le braccia battono il tempo»¹². Inoltre, alle tipiche

⁸ PM, p. 3. «My musical interest seemed to me the important thing until I met Jaques Dalcroze. Then I found in his method a co-ordination between music and movement».

⁹ Cfr. Émile Jaques-Dalcroze, *Il Ritmo, la Musica e l'Educazione*, EDT, Torino, 2008.

¹⁰ Walter Sorell, *Hanya Holm. The Biography of an Artist*, cit., p. 9. «I was physically fit, but in no way ready to perform externalizations of music as was demanded of me when I came to Dalcroze».

¹¹ Susanne Franco, *Émile Jaques-Dalcroze*, in Silvia Carandini, Elisa Vaccarino (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Di Giacomo, Roma, 1997, pp. 306-307.

¹² Ivi, p. 308.

«camminate lente e misurate»¹³ Dalcroze chiede di unire anche l'espressione di alcuni stati d'animo suscitati dalla musica. La sua idea è di rendere visibile nello spazio il dettato musicale tramite la gestualità. Incentrato sul ritmo e sulla dinamica, il metodo dalcroziano considera la macchina anatomica uno strumento in grado di strutturarsi musicalmente nella spazialità. Ciò significa saper tradurre in linguaggio motorio il ritmo musicale e creare dunque un rapporto fra spazio, tempo ed energia del corpo.

Se all'inizio Hanya Holm pare incontrare qualche difficoltà, man mano che sperimenta le sue potenzialità espressive nasce in lei il desiderio sempre più forte di danzare. Sostiene infatti: «gradualmente la danza cominciò ad emergere sempre di più e diventò importante per me»¹⁴. Riferendosi a ciò che apprende da Dalcroze, l'artista dichiara: «scoprii il ritmo musicale»¹⁵ e aggiunge:

Jacques Dalcroze mi suggeriva di studiare pianoforte per acquisire le fondamenta dell'espressione musicale. [...] Poiché quando ascoltavo musica, volevo esprimerla con il *motion*, con il movimento del corpo attivo, doveti smettere di studiare pianoforte. Non si può suonare e nello stesso tempo danzare attorno alla stanza. [...] Così feci il mio passo successivo¹⁶.

Se con Dalcroze Hanya Holm approfondisce gli esercizi corporei fondati sul ritmo, il fatto di muoversi improvvisando anche a partire da stati interiori, le fa emergere il desiderio di danzare. Da qui la decisione di abbandonare lo studio della musica per dedicarsi esclusivamente al movimento senza che questo debba necessariamente essere subordinato al dettato musicale.

Non sorprende, dunque, che l'evento folgorante e decisivo riguardo alla scelta effettiva di seguire la strada di danzare sia l'incontro con Mary Wigman, avvenuto nel 1921 a Dresda.

Anche la Wigman aveva inizialmente studiato con Dalcroze e vi aveva scoperto il potere dell'espressività corporea. Ma ben presto se ne era staccata perché, avvertendo i limiti presenti nel concepire il movimento esclusivamente come traduzione della musica, aveva scelto prima la danza libera di Laban, completamente sganciata dalla sudditanza al suono, e, poi, una via più strettamente personale legata alla manifestazione del suo mondo interiore.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ PM, p. 3. «gradually the dance began to emerge more and more and be important to me».

¹⁵ KVOR, p. 3. «I discovered musical rhythm».

¹⁶ Ivi, pp. 3-4. «Jacques Dalcroze suggested that I study piano to acquire the foundation of musical expression. [...] Because when I heard music, I wanted to express it with motion, with active body movement. [...] I had to stop studying piano. You can't play it and dance around the room at the same time. [...] So, I made my next step».

Hanya Holm assiste ad uno spettacolo della coreografa tedesca e ne rimane particolarmente colpita:

Le ombre della Guerra bloccarono la mia crescita finché vidi la prima apparizione di Mary Wigman a Dresda. Fu un'illuminazione che mi fece capire che quella era la strada da seguire. Decisi immediatamente di studiare con lei. Era un periodo assai euforico perché allora la *modern dance* compiva i primi passi nelle sue "scarpe"¹⁷.

Si tratta di una vera e propria illuminazione, simile all'innamoramento, che scatena la scelta di seguire Mary Wigman, che coincide emblematicamente con il divorzio della Holm dal pittore-scultore espressionista Reinhold Martin Kuntze, dal quale aveva avuto un figlio. L'artista racconta:

La decisione di danzare con Mary Wigman coincise con il mio divorzio. Fu un altro tipo di matrimonio per me, uno eterno. Personalmente trovo difficile capire come qualcuno completamente dedicato all'arte possa anche essere pienamente devoto a un'altra persona. Non dico che sia impossibile e io certamente credo fortemente all'amicizia. Ma il minimo tentativo di essere scoraggiata fisicamente o con obblighi morali da ciò che voglio fare, può mandarmi fuori equilibrio¹⁸.

Ciò che muove dunque Hanya Holm nelle sue scelte è un forte spirito di indipendenza e libertà e nello stesso tempo uno slancio profondo, una sorta di sentire interno che l'attrae verso ciò che non conosce e che è altamente sperimentale e inedito in materia di movimento.

Nella Germania degli anni Dieci e Venti tanto Dalcroze quanto Mary Wigman rappresentano un pensiero e una pratica nel campo della danza fortemente innovativi, proponendo sistemi rivoluzionari rispetto alla consuetudine del balletto. Il fatto che la Holm

¹⁷ PM, p. 3. «The shadows of the War, however, made a stagnant period in my development until I saw the first appearance of Mary Wigman in Dresden. It came as a flash of light that this was the way to go. I decided immediately to study with her. It was a highly exciting time because the modern dance stood then in its first shoes».

¹⁸ Walter Sorell, *Hanya Holm. The Biography of an Artist*, cit., p. 14. «My decision to dance with Mary Wigman coincided with my divorce. It was to be another kind of marriage for me, one to last forever. I personally find it difficult to understand that anyone completely dedicated to his art can also fully devote himself to another person. I don't say it isn't possible and I certainly think highly of companionship. But for me, the slightest attempt to be deterred, physically or by moral obligations, from what I want to do, can throw me off balance».

segua prima l'uno e poi l'altra mostra già come in lei vi sia una spiccata aspirazione alla sperimentazione, simile a quella che anima i due pionieri.

Con la Wigman Hanya Holm studia e lavora per dieci anni: dal 1921 al 1930. Oltre a partecipare sin dall'inizio all'elaborazione del pensiero e della pratica pedagogica della sua insegnante, la giovane artista comincia poco tempo dopo a insegnare nella Wigman Schule di Dresda, a danzare nella compagnia e diventando ben presto assistente della coreografa nella creazione dei suoi lavori.

Tali anni rappresentano per la Holm un vero e proprio apprendistato, durante il quale acquisisce svariate competenze: di danzatrice e insegnante, di coreografa, di ideatrice di costumi, scenografie e illuminazione. Un caso particolare è rappresentato da *Das Totenmal* del 1929, poiché la Holm, oltre a danzare e ad essere co-regista dello spettacolo insieme alla Wigman, si occupa dei diversi coefficienti scenici e dei movimenti del coro. Il periodo trascorso con Mary Wigman risulta, dunque, cruciale per l'artista, in quanto, oltre a fornirle importanti competenze che metterà in gioco una volta stabilitasi in America, la stimola fin da subito ad elaborare un punto di vista personale sulla danza da sviluppare poi nel Nuovo Mondo.

La fase di studio approfondito da Hanya Holm con Mary Wigman coincide con l'avvio da parte di quest'ultima della scuola e del gruppo di lavoro, costituito da un nucleo iniziale piuttosto esiguo di allieve con le quali mette sperimenta le sue idee. Si tratta di anni fortemente innovativi non solo per la Holm, ma anche per la Wigman e per le altre danzatrici, poiché insieme cercano una via inedita chiedendosi cosa la danza debba esprimere e contribuendo a creare un nuovo linguaggio. Si provano metodi inusuali incentrati sull'improvvisazione e centrale è l'idea secondo la quale apprendimento e insegnamento debbano integrarsi reciprocamente, o – come spiega meglio Sorell – «questi furono gli anni più stimolanti per Hanya, gli anni in cui iniziarono sia il suo apprendimento concreto che l'insegnamento: l'apprendimento arrivava dall'insegnamento, l'insegnamento da ciò che apprendeva»¹⁹. È secondo tale concezione che l'artista inizia sin da subito a insegnare e a dirigere il gruppo di danzatrici sostituendo Mary Wigman quando è assente o in *tournee*.

Fra il 1923 e il 1924 Hanya Holm lavora intensamente nel gruppo della pioniera tedesca ad alcune coreografie corali quali *Tanzdrama*, *Das Dreieck*, *Der Kreis*, *Die Wanderung*, *Das Chaos*, secondo un processo creativo collettivo che le offre l'opportunità di manifestare la sua inventiva. In un'intervista di Susan Manning dal titolo *You Have To Hear What Isn't On The Surface*, ricordando le fasi di creazione degli spettacoli con la Wigman, Hanya Holm spiega il

¹⁹ Ivi, p. 16. «These were the most exciting years for Hanya, years in which her real learning and teaching started, the learning coming with the teaching, the teaching with the learning».

clima di collaborazione nel costruire le coreografie e il ruolo determinante dell'improvvisazione:

C'era sempre una dinamica interna in tutti questi lavori di gruppo, che si basava in parte sul potere dell'improvvisazione. Eravamo tutti allenati a improvvisare, non a muoverci a caso, come si è erroneamente pensato. Improvvisavamo il tema sui requisiti richiesti, che è qualcosa di molto diverso. Mary Wigman voleva creare figura e forma. Era voluto. [...] Non eravamo marionette²⁰.

È interessante notare il clima di cooperazione nel costruire i lavori secondo strutture chiare di improvvisazione regolate da temi e da indicazioni precise offerte dalla Wigman. Ogni danzatrice apporta il proprio contributo creativo in piena libertà senza manipolazioni o costrizioni e senza dispersione di energie in moti confusi. Gli impulsi sono canalizzati alla piena determinazione di una forma. Si tratta di un processo di fioritura dell'opera che è ricercato insieme, attraverso un approccio che mira all'allenamento di un sentire comune. In tal modo Hanya Holm scopre sé e il suo slancio creativo in relazione agli altri, sviluppando contemporaneamente un ascolto che è rivolto sia all'interno che all'esterno, verso ciò che sente e contemporaneamente proiettato verso quanto le sta attorno.

Nello stesso periodo la scuola della Wigman diventa un centro importante di formazione e di divulgazione delle sue idee e dei suoi metodi. Come spiega Sorell, vi arrivano, infatti, allievi da parti diverse dell'Europa: dall'Ungheria, dalla Polonia, dalla Cecoslovacchia e dalla Danimarca, dalla Norvegia e dalla Svezia²¹. In questi anni Hanya Holm assume l'incarico di capo-insegnante della scuola di Dresda, mentre altri ex-allievi e danzatori di Mary Wigman fondano succursali della scuola centrale in diverse città tedesche. Poiché la pioniera tedesca considera «la scuola il punto focale per tutti coloro che desiderano offrire un contributo alle idee fondamentali [della scuola]»²² e, quindi, la ritiene il luogo privilegiato per la maturazione non solo della pratica, ma anche del pensiero, crea una vera e propria rete di istituti in tutta la Germania. Come spiega Tresa Randall, «la scuola della Wigman amministrava un istituto

²⁰ Susan Manning, *You Have To Hear What Isn't On The Surface. An Interview with Hanya Holm*, in «Ballett international», vol. 16, n. 23, März 1993, p. 22. «There was always an inner dynamic in all these group works, which was partly based on the power of improvisation. We were all trained to improvise but not, and this is misunderstood, to throw ourselves around. We were improvising the subject matter on the requirements asked for, which is something quite different. Mary Wigman would set shape and form. It was deliberate. [...] We weren't puppets».

²¹ Cfr. Walter Sorell, *Hanya Holm. The Biography of an Artist*, cit., p. 23.

²² Mary Wigman, *The Mary Wigman Book. Her Writings*, Wesleyan University Press, Middletown, 1973, p. 129. «The school is the focal point for all those who wish to serve its basic ideas».

centrale a Dresda e una rete di scuole a Berlino, a Chemnitz, Erfurt, Francoforte, Friburgo, Amburgo, Lipsia, Magdeburgo, Monaco e Riesa²³. In concomitanza con l'espansione in tutto il paese dei centri di formazione secondo il metodo wigmaniano, nel 1929 Hanya Holm assume un incarico estremamente importante: diventa co-direttrice della scuola di Dresda. Due lettere datate rispettivamente 29 aprile e 2 maggio 1929 testimoniano ufficialmente l'evento:

I sottoscritti chiedono a Hanya Holm, di assumere la posizione di Will Goetze nella co-amministrazione ufficiale della Wigman School, effettiva dall'1 settembre 1929. I direttori della Wigman School di Dresda: Mary Wigman, Elizabeth Wigman, Will Goetze²⁴.

In riferimento alla vostra lettera del 29 aprile, con la presente vi ringrazio profondamente per la fiducia accordatami e dichiaro volentieri che, con decorrenza dell'1 settembre 1929, accetterò la carica di co-amministratore della Wigman School di Dresda. Sinceramente [copia non firmata]²⁵.

Hanya Holm assume, dunque, una certa importanza nella direzione della scuola di Dresda, dimostrando una grande capacità, non solo nell'insegnamento, ma anche nella gestione e nel coordinamento delle attività diverse che vi si svolgono e delle persone. Tali doti di direzione si manifestano anche nel fare coreografia. Se attraverso i processi coreografici di Mary Wigman incentrati sull'improvvisazione la Holm sperimenta la messa in atto del meccanismo che trasforma l'idea in forma, altre esperienze la portano a saper dirigere un gruppo e a coordinare e a controllare i coefficienti scenici.

Oltre a co-amministrare la scuola a Dresda, nello stesso periodo Hanya Holm inizia a creare e a danzare alcuni lavori commissionati da altri. Per esempio, «nelle estati del 1928 e 1929 è invitata a coreografare e dirigere le *Baccanti* di Euripide e una trasposizione

²³ Tresa Randall, *Hanya Holm and an American Tanzgemeinschaft*, in Susan Manning, Lucia Ruprecht (edited by), *New German Dance Studies*, University of Illinois Press, Urbana, 2012, p.84. «the Wigman School administered a Central Institute in Dresden and a network of branch schools in Berlin, Chemnitz, Erfurt, Frankfurt, Freiburg, Hamburg, Leipzig, Magdeburg, Munich and Riesa».

²⁴ Claudia Gitelman, *Liebe Hanya. Mary Wigman's Letters to Hanya Holm*, University of Wisconsin Press, Madison, 2003, pp. 6-7. «The undersigned request Hanya Holm to assume Will Goetze's position in the official co-directorship of the Wigman School, effective September 1, 1929. The directors of the Wigman School, Dresden: Mary Wigman, Elizabeth Wigman, Will Goetze».

²⁵ Ivi, p. 7. «In reference to your letter of April 29th, I hereby thank you deeply for your confidence in me and gladly declare that, effective September 1, 1929 I will accept the position of co-directorship of the Wigman School, Dresden. Most sincerely [unsigned carbon copy]».

drammaturgica del *Fedro* di Platone intitolata *Farewell to His Friend* al teatro all'aperto di Ommen in Olanda»²⁶.

La prova più stimolante per la sua formazione di coreografa è però *Das Totenmal* del 1929. Come anticipato, oltre a danzare e a co-dirigere lo spettacolo insieme alla Wigman, è responsabile del coro di donne e si occupa degli aspetti tecnici della messa in scena. Hanya Holm spiega in tal modo la sua esperienza:

Ho occupato la posizione di aiuto regista. Mary mi aveva assegnato incombenze che, quantunque le abbia dovute risolvere accordandomi ai suoi piani e desideri, mi davano una grande responsabilità. Prima di tutto ero responsabile del coro intero. Dovevo anche controllare tutte le cose che si svolgevano sul palcoscenico, l'intero apparato tecnico e artistico, che includeva sia i danzatori che le voci recitanti. Dovevo dare indicazioni sulle luci e c'erano momenti in tale produzione in cui dovevo stare al quadro elettrico. Ogni volta che Mary era sul palcoscenico dovevo prestare attenzione a ciò che faceva. Era una parte veramente gravosa per Mary. Questa era una delle ragioni per cui avevo tante mansioni. A quel tempo avevo già molta confidenza con le arti del teatro. Avevo acquisito la mia esperienza di palcoscenico non sui libri ma stando sul palcoscenico²⁷.

2. Il periodo americano

Oltre alla biografia scritta da Walter Sorell, vi sono un paio di studi storico-critici su due periodi precisi della fase americana di Hanya Holm: del quinquennio 1931-1936 si occupa la tesi di Tresa M. Randall, che offre un'analisi della New York Wigman School of the Dance, e dell'epoca 1941-1983 tratta il volume di Claudia Gitelman, delineando le varie fasi della carriera della Holm presso il Colorado College²⁸.

²⁶ Walter Sorell, *Hanya Holm. The Biography of an Artist*, cit., p. 25. «In the summers of 1928 and 1929 she was invited to choreograph and direct Euripide's *Bacchae* and a dramatization of Platos's *Farewell to His Friend* at the open-air theater in Ommen, Holland».

²⁷ Ivi, pp. 27-28. «I filled the position of a co-director. Mary entrusted me with assignments which, although I had to solve them according to her designs and wishes, gave me a great responsibility. First of all I was responsible for the whole chorus. But I had to observe everything that was going on onstage, the entire technical and artistic apparatus, which included the dancers as well as the speakers. I had to give light cues and there were moments in this production when I had to be at the switchboard. Whenever Mary was on stage I had to pay attention to what she was doing. It was a very taxing part for Mary. This was one of the reasons why I was charged with so many different functions. At that time I was already very familiar with all the theater arts. I had acquired my stage experiences not from books but from being on stage».

²⁸ Claudia Gitelman, *Dancing with Principle. Hanya Holm in Colorado, 1941-1983*, University Press of Colorado, Colorado, 2001.

Incrociando tali fonti con quelle dell'archivio Hanya Holm Papers e con una serie di interviste, saggi e articoli in vari volumi e con il documentario *Hanya. Portrait of a Pioneer*, è possibile delineare un quadro complessivo del periodo americano dell'artista, dal 1931, anno dell'arrivo a New York, al 1992, data della morte.

Inizialmente Hanya Holm emigra nel Nuovo Mondo allo scopo di dirigere la New York Wigman School. A maturare l'idea di fondare una scuola Wigman oltreoceano è Sol Hurok, un importante impresario americano che, dopo aver visto alcuni spettacoli dell'artista tedesca durante il *tour* transcontinentale negli Stati Uniti e dopo aver visionato la scuola di Dresda, è talmente colpito dai suoi metodi pedagogici innovativi da proporle di diffonderli negli Stati Uniti. Come spiega Sorell, Hurok «vedeva il grande contributo che la scuola avrebbe potuto portare allo sviluppo della danza moderna americana»²⁹.

Della proposta è particolarmente entusiasta la Holm; Mary Wigman ricorda: «Anche Hanya era molto euforica riguardo a questa idea. [...] Sapevo che fra tutti i miei allievi era l'unica della quale avrei avuto fiducia come supervisore della New York School ed è questo il motivo per cui Hanya andò in America»³⁰.

A spingere la Holm a lasciare la Germania per intraprendere una strada nuova in un mondo completamente estraneo, non è soltanto lo slancio a divulgare le idee della sua insegnante e la fiducia accordatale, quasi fosse una missione in terra straniera e la dimostrazione di un atto di fedeltà alla sua mentore: nella Holm si anima il desiderio di misurarsi con ciò che è nuovo, secondo la stessa continua tensione a sperimentare e a conoscere già riscontrata nel periodo dell'infanzia e della sua formazione. *Fare esperienza* significa per lei crescere non solo come artista, ma anche come individuo. Ciò si evince da alcune sue affermazioni; per esempio, parlando del suo ruolo in *Das Totenmal*, Hanya Holm spiega:

Dovevo prendere spesso l'iniziativa, la mia coscienza critica così come il mio giudizio autonomo erano in discussione, le decisioni dovevano essere prese in secondi. Per me è stato decisamente un passo in una direzione nuova³¹.

²⁹ Walter Sorell, *Hanya Holm. The Biography of an Artist*, cit., p. 33. «He visualized the great contribution this school would make to the development of the American modern dance».

³⁰ *Ibidem*. «Hanya was also quite excited about this idea. [...] I knew that among all my students she would be the only one who could be trusted with supervising a New York school. And this is how Hanya came to America».

³¹ Ivi, p. 28. «I often had to take the initiative, my critical awareness as well as my independent judgment was challenged time and again and decisions had to be made within seconds. For me it was decidedly a step in a new direction».

E riferendosi ad altri episodi vissuti aggiunge: «Credo in una crescita naturale usando al massimo tutte le mie facoltà [...]. Ho imparato a dipingere, a suonare il piano [...]. Molto presto la mia fame di arte è stata sollecitata e il mio desiderio è cresciuto»³².

L'esperienza di *Das Totenmal*, così come quella di dipingere o di suonare o d'interessarsi alle diverse forme dell'arte, dimostrano grande apertura e curiosità nonché l'aspirazione ad acquisire competenze sempre maggiori che alimentano nella Holm una visione sempre più autonoma. La «direzione nuova» di cui parla non è solo quella di dirigere uno spettacolo, ma presuppone anche la necessità di evolvere come artista, così come era avvenuto nelle sue scelte giovanili. Perciò, fra le motivazioni di andare a New York sta anche lo slancio verso una nuova esperienza che le offre l'opportunità di confrontarsi con un ambiente diverso, che le farà maturare uno sguardo più strettamente personale sulla danza.

Come spiega Sorell, il primo anno (1931) della scuola è positivo: Hurok sostiene economicamente l'istituto, Mary Wigman riscontra nuovamente successo in un secondo *tour* americano e molti danzatori frequentano i corsi tenuti dalla Holm. Il secondo anno (1932) si dimostra, invece, più difficile. Hurok abbandona l'incarico di responsabile amministrativo e Hanya Holm si trova sola con un numero inferiore di allievi e con diverse difficoltà economiche da affrontare³³. Nell'estate del '32 torna in Germania, ma non con l'intenzione di abbandonare l'impresa newyorkese a causa dei problemi emersi, bensì con l'idea di ritornare in America e di stabilirvisi definitivamente. Sorell spiega:

Hanya andò in Germania nell'estate del 1932. Non con l'intenzione di restarvi, ma per mutare il visto da visitatore americano in un visto di immigrazione, una formalità necessaria per ottenere la cittadinanza. Aveva deciso allora di diventare americana. Era determinata a risolvere definitivamente la questione³⁴.

Nonostante la perdita fondamentale dell'appoggio di Hurok, la Holm è convinta della strada intrapresa e vi vede la possibilità di una crescita personale. Persuasa dell'apporto che può dare alla danza in un territorio in pieno sviluppo, l'artista spiega:

³² Ivi, p. 29. «I believe in a natural growth, but in using all my faculties to the utmost [...]. I learned to paint, to play the piano [...]. Very early my appetite for the arts had been whetted and my desire grew».

³³ Cfr. Walter Sorell, *Hanya Holm. The Biography of an Artist*, cit.

³⁴ Ivi, p. 36. «Hanya went back to Germany in the summer of 1932. It was not with the intent of staying there, but to exchange her American visitor's visa for an immigration visa, a formality necessary for obtaining citizenship. She had decided by then to become an American. She was determined to fight it out here».

Ho iniziato con la coscienza che per dimostrare ciò che avrei potuto fare dovevo mostrarlo. Ho voluto creare un piccolo gruppo, non con grandi scopi artistici, ma solo una compagnia che esibisse il lavoro in atto e la prima cosa che feci fu di lavorare su un *demonstration program* di danza³⁵.

Fra il 1932 e il 1934 la coreografa sviluppa e divulga le sue idee attraverso *demonstration programs* e *lecture demonstrations* con alcune allieve creando un piccolo gruppo, il Dance Group.

Nel '34 è invitata a insegnare ai corsi estivi di danza del Bennington College insieme a Martha Graham, Charles Weidman e Doris Humphrey e in altri *colleges* americani, quali il Perry Mainsfield, il Mills e il Rocky Mountain. A colpirla particolarmente sono i viaggi che compie per insegnare: «le montagne del Colorado, la libertà delle pianure infinite»³⁶. Hanya Holm racconta dei suoi percorsi come itinerari di continue scoperte:

Andai a New Orleans e Boston. Ero in Iowa, meravigliata, nei campi vasti su cui i maiali correvano ed ero sorpresa della mentalità completamente diversa della gente rispetto a quella di San Francisco che era influenzata dall'Oriente e che, nello stesso tempo, è probabilmente la città più europea degli Stati Uniti³⁷.

Paiono veri e propri viaggi esplorativi quelli compiuti dalla Holm negli Stati Uniti, che sembrano stimolare in lei la curiosità a confrontarsi con quanto la circonda. Tale tensione continua anche quando è a New York. Sorell riporta alcune notizie sulle sue passeggiate nella città di giorno e di notte e spiega che «aveva l'abitudine di camminare lungo Broadway in modo da sentire il battito pulsante della metropoli»³⁸.

Man mano che trascorre il tempo, Hanya Holm elabora una visione teorica e pedagogica sempre più personale, ricevendo influenze anche dal contatto con l'ambiente americano che osserva. Un evento significativo, che segna emblematicamente il distacco completo della Holm dalla Wigman, riguarda il mutamento di nome della scuola: la Wigman School diventa Hanya

³⁵ *Ibidem*. «I started with the awareness that in order to prove what I could do I had to show it. I wanted to develop a small group, not with any big artistic aims, a demonstration company only. And the first thing I did was to work on a dance demonstration program».

³⁶ Ivi, p. 37. «the Colorado mountains, the freedom of the endless plains».

³⁷ Ivi, pp. 37-38. «I went to New Orleans and Boston. I was in Iowa and marveled at the huge fields on which the pigs are running around and I was surprised about the completely different mentality of the people there from the people's mentality in San Francisco, which has a touch of the Orient and which, at the same time, is probably the most European city in the States».

³⁸ Ivi, p. 38. «she used to walk along Broadway in order to get a feeling for the pulsebeat of the city».

Holm School. Le ragioni scatenanti sono inerenti alla questione politica: l'avvento del nazismo in Germania e la forte opposizione a distanza dell'America al regime, con cui Mary Wigman sembra intrattenere qualche rapporto. Agli occhi degli americani la Wigman è una tedesca che vive e lavora nella Germania nazista e la scuola della Holm porta il suo nome. Poiché Hanya Holm non è allineata al totalitarismo tedesco e sta maturando un percorso artistico sempre più indipendente, nel 1936 dichiara pubblicamente la sua separazione dalla scuola di Dresda:

Il circolo degli artisti americani mi ha contattata con la richiesta di fare una dichiarazione aperta sulle mie convinzioni politiche. Questa scuola, che Mary Wigman ha fondato e che io ho costruito, ha come base la sua filosofia, ma è sempre stata un'istituzione indipendente. Le visite di Mary Wigman negli anni 1931 e 1932, in qualità di consulente, erano artisticamente e pedagogicamente di grande valore, ma il tempo e la distanza hanno automaticamente portato a una completa separazione. Quando ho assunto la direzione della scuola, una premessa auto-acquisita era che la tolleranza e la libertà creativa dovessero essere i prerequisiti dell'artista. Con piena convinzione aderisco ancora a tale idea. Le questioni razziale o politica non sono mai esistite e mai esisteranno nella mia scuola. Secondo la mia opinione, non c'è spazio per la politica nell'arte. Con la massima enfasi rifiuto di identificarmi con un qualsiasi credo politico che soffoca lo sviluppo libero dell'arte, a prescindere dal fatto che queste camicie di forza siano importate dall'Europa o create qui.

Colgo questa occasione per fare pubblicamente l'annuncio che la scuola che sto dirigendo dovrà andare d'ora in poi sotto il mio nome. Tale decisione si è resa necessaria per evitare malintesi, anche se il mio rispetto e la mia ammirazione per l'artista Mary Wigman è oggi lo stesso di sempre³⁹.

In tale dichiarazione Hanya Holm sottolinea il suo non allineamento a nessun tipo di convinzione politica, affermando la sua fede nella libertà ed esprimendo la necessità di essere

³⁹ AAC, c. 1r. «American artistic circles have approached me with the request to make an open declaration of my political convictions. This school which Mary Wigman founded and I have built up, has as its foundation, her philosophy, but has always been an independent institution. Mary Wigman's visits in the years 1931 and 1932, in the capacity of a consultant, were artistically and pedagogically of great value, but time and distance have automatically brought about complete dissociation. When I undertook the directorship of the school it was a self understood premise that tolerance and creative freedom must be the prerequisites of the artist. With full conviction I still adhere to this concept. A racial question or a political question has never existed and shall never exist in my school. In my opinion there is no room for politics in art. I most emphatically refuse to identify myself with any political creed which strangles the free development of art, regardless of whether these political straight jackets are imported from Europe or manufactured here. I take this occasion to make public the announcement that the school which I am directing shall from now on go under my own name. This decision has become necessary in order to prevent misunderstanding, although my respect and admiration for the artist Mary Wigman is today the same as ever».

apolitici nel fare arte. Annunciando di cambiare significativamente il nome della scuola, la Holm si sgancia da qualsiasi ambiguità e, nello stesso tempo, afferma la sua totale indipendenza di pensiero e di pratica artistica.

Nell'agosto dello stesso anno la coreografa debutta al Bennington college con il suo primo programma di *concert dances*, composto da una serie di pezzi brevi a cui sono associati anche i *demonstration programs* e le conferenze. In novembre organizza la prima *tournee* americana del suo gruppo, l'Hanya Holm Company, a Chicago, a Denver, a Colorado Springs e a Boulder. Testimonianza ne sono le *brochures* degli spettacoli, in cui sono riportati i titoli dei pezzi, i nomi delle danzatrici della compagnia e dei collaboratori musicali e artistici, oltre ad una serie di testimonianze di alcuni membri del gruppo, agli annunci e alle interviste radiofoniche di promozione del *tour*.

Nel «New York Times» del 1936 l'allora influente critico di danza John Martin scrive: «Hanya Holm ha completato l'organizzazione formale del suo *concert group* e lo porterà in Colorado la settimana del 15 novembre per una serie di cinque esibizioni organizzate dalla Pro Music di Denver»⁴⁰. Della partenza della compagnia, Eve Gentry racconta:

La nostra partenza fu unica. Otto donne giovani e atletiche, ognuna carica di bagagli, erano seguite da due uomini, i nostri pianisti, e molte borse sui carrelli porta bagagli. Se non ricordo male, avevamo due casse di costumi più una grande cassa di strumenti a percussione. Lasciammo la stazione centrale di New York per Chicago. Da Chicago abbiamo avuto l'esperienza singolare di viaggiare su un nuovo treno, l'accelerato "The City of Denver" della ferrovia di Burlington⁴¹.

Nel 1936 la compagnia è formata inizialmente da Nancy Mcnight, Lucretia Barzun, Dora Brown, Melvene Ipcar, Elizabeth Waters, Carolyn Durand e Louise Kloepper e fra i collaboratori musicali vi è Harvey Pollins. Per la *tournee* in Colorado, al posto della Mcnight e della Ipcar vi sono Henrietta Greenhood, il cui nome d'arte è Eve Gentry, Bernice Van Gelder che si fa chiamare Peterson, a cui si aggiunge un altro pianista, Frederic von Scholer. Ciascun

⁴⁰ Eve Gentry, *The "Original" Hanya Holm Company*, in «Choreography and Dance», vol. II, pt. 2, 1992, p. 12. «Hanya Holm has completed the formal organization of her concert group and will take it to Colorado the week of November 15 for a series of five performance under the auspices of Pro Music of Denver».

⁴¹ *Ibidem*. «Our departure was unique. Eight young, athletic-looking women, each one loaded down with baggage, were followed by two men, our pianists and more cases on baggage carts. As I recall, we had two costume trunks plus a large chest of percussion instruments. [...] We left Grand Central Station in New York City for Chicago. [...] From Chicago we had the singular experience of traveling on a new train, the Burlington Railroad's streamlined "The City of Denver"».

membro della compagnia si occupa anche di qualche aspetto tecnico della messa in scena; Eve Gentry spiega:

Questo *tour* ci iniziava anche allo svolgimento di un lavoro non di danza. Ad ognuno di noi era stata assegnata una delle seguenti mansioni: imballare e disfare i costumi; scenografie; percussioni; spartiti musicali; gelatine delle luci. [...] Facevamo tutto da soli: nessun manager, niente tecnici delle luci, effettivamente, dal secondo *tour* in poi io ero il tecnico luci⁴².

Essendo un piccolo gruppo con risorse economiche limitate, i diversi aspetti della messa in scena sono di competenza di tutti. Tuttavia, secondo tale modo di procedere, si evidenzia una precisa visione di Hanya Holm. La divisione dei compiti tecnici presuppone che si crei nel gruppo una forte coesione dovuta alla responsabilità condivisa nella realizzazione pratica dell'evento performativo. Ciò testimonia la tendenza della Holm a non creare gerarchie e ad instaurare, invece, un clima comunitario a cui tutti partecipano attivamente. Inoltre, attraverso tali esperienze, ciascuno acquisisce competenze in più rispetto a quelle proprie di un danzatore ed impara, dunque, ad avere una certa conoscenza dei diversi coefficienti scenici, secondo un modo di procedere che ricorda le diverse mansioni di Hanya Holm in *Das Totenmal*.

Il debutto del *tour* avviene il 20 novembre 1936 al Broadway Theater di Denver e il programma prevede diversi assolo della Holm e alcune coreografie di gruppo, fra cui *Primitive Rhythm*, *Festive Rhythm* e *City Nocturne*. Riguardo alla reazione del pubblico Eve Gentry spiega:

Sentivamo che quasi tutto ciò che facevamo era strano per il nostro pubblico; in realtà non sapevano che cosa pensare di noi. Ci siamo sentiti sollevati quando hanno iniziato a lasciarsi andare e a rispondere. Siamo stati felicemente sorpresi di aver avuto una prima *performance* così buona⁴³.

⁴² Ivi, pp. 13-14. «This tour also initiated us into carrying out our “non dance” job. We were each assigned to one of the following: packing and unpacking of costumes; props; percussions; sheet music; light gels. [...] We did everything ourselves: no manager, no lighting technicians, as a matter of fact, I was the lighting technician from the second tour onward».

⁴³ Ivi, p. 13. «We felt that nearly everything we did was strange to our audience, that they actually did not know what to think of us. We were relieved when they began to let go and to respond. We were happily surprised to have had such a good first performance».

Eve Gentry racconta, più specificamente, che l'evento spettacolare, che è formato dai *demonstration programs* e dai *concert dances*, viene allestito a Colorado Springs e a Boulder Colorado, dove riscuote consensi positivi. Dal 1937 in avanti l'attività coreografica dell'artista tedesca si svolge parallelamente all'insegnamento e alla sua crescente influenza nel campo della danza americana. Vediamo le tappe fondamentali del consolidamento della sua carriera e gli esiti principali del suo percorso d'artista.

Il primo successo coreografico coincide con la creazione di *Trend*, che debutta nell'agosto del 1937 al Bennigton college e che riceve il prestigioso premio di miglior coreografia dell'anno dal «New York Times», nella fattispecie da John Martin. In tal modo la Holm è ufficialmente riconosciuta dal mondo della danza americana come una delle voci più autorevoli e fautrice di un nuovo linguaggio, la *modern dance*, insieme a Martha Graham, Doris Humphrey e Charles Weidman. Tale riconoscimento determina una forte spinta alla sua carriera sia in qualità di coreografa che di pedagoga, tant'è vero che la sua scuola a New York diventa uno fra i più importanti centri di formazione di tutto il paese, influenzando moltissimi danzatori, primo fra tutti Alwin Nikolais, suo allievo già al Bennigton college.

La collaborazione di Hanya Holm con quest'ultima istituzione diventa sempre più intensa: nel 1938 presenta i lavori *Dance of Introduction*, *Etudes*, *Dance Sonata*, *Dance of Work and Play* e *Metropolitan Daily*, mentre nel 1939 vanno in scena *Tragic Exodus* e *They Too Are Exiles*.

Alcune parti di *Metropolitan Daily* vengono trasmesse in televisione dalla NBC (National Broadcasting Company), un fatto questo eclatante essendo la prima coreografia di una forma sperimentale di danza ad apparire sul piccolo schermo per milioni di spettatori americani raccolti nelle loro case, determinando quindi una forte diffusione del linguaggio della Holm. *Tragic Exodus* riceve, invece, il premio come miglior coreografia da «Dance Magazine».

Gli anni Quaranta sono caratterizzati dal trasferimento dell'Hanya Holm School di New York, trasformata in Hanya Holm Studio, al Greenwich Village e dai corsi estivi al Colorado college, nonché dalla creazione di diverse coreografie sia a New York che in Colorado. In particolare, il Colorado college non diventa solo la base operativa estiva della Holm, nella quale concepisce nuovi lavori e perfeziona i suoi metodi d'insegnamento, ma, grazie al suo operare, assume una certa importanza come centro di formazione nel panorama della danza americana. Hanya Holm ne dirige i corsi estivi dal 1941 al 1983 formando moltissimi danzatori, fra i quali Glen Tetley, Alwin Nikolais, Elizabeth Hayes, Paul Chambers, Don Redlich, Murray Louis solo per citarne alcuni.

Sulle ragioni di fondare in Colorado un luogo dedicato alla sperimentazione sul movimento, il libro *Dancing with Principle. Hanya Holm in Colorado* di Claudia Gitelman offre dettagli interessanti. Come sostiene la studiosa,

la comunità di Colorado Springs era stata introdotta alla *modern dance* professionale nel 1936 quando Martha Graham aveva danzato in una serie di programmi inaugurali del Colorado Springs Fine Arts Center. [...] Più tardi quell'anno si è potuto vedere un altro concerto di danza moderna quando la Holm e la compagnia di danzatori si erano esibiti al Fine Arts Center dopo gli spettacoli a Denver e Boulder⁴⁴.

In una trasmissione radio, alla domanda dell'intervistatore alla Holm sul motivo per cui avesse scelto il Colorado per il suo primo programma coreografico, l'artista risponde: «ho scelto il Colorado perché i miei amici più cari vivono qui»⁴⁵. Fra gli amici a cui si riferisce la Holm, una in particolare gioca un ruolo decisivo nell'istituzione dei corsi estivi in Colorado. Si tratta di Martha Wilcox, che nel 1933 studia con la Holm al Perry Mainsfield college. Essendo rimasta entusiasta delle lezioni della coreografa tedesca, tanto da dichiarare che «il suo lavoro e il suo insegnamento mi ispirarono d'estate ad abbandonare tutti i vecchi principi della danza, del balletto e la tipologia di esibizione interpretativa»⁴⁶, ed essendo amica dell'allora direttore del Colorado college Thurston Jenkis Davies, nel 1941 la Wilcox propone a Davies di chiedere alla Holm di dirigere un programma estivo di danza presso Colorado Springs, convinta del contributo fondamentale che l'artista tedesca avrebbe offerto alla comunità dei danzatori americani. Margery J. Turner, un'allieva di Hanya Holm, spiega:

Ha insegnato per quarantatré estati al Colorado College; negli ultimi anni ha attirato allievi provenienti da molti paesi, un corpo studentesco veramente internazionale. Oltre a queste quarantatré estati, ha insegnato anche nel suo studio a New York e, poi, al Nikolais-Louis Dance Lab e alla Juilliard School. Ha influenzato molte generazioni di allievi che continuano ad applicare i suoi principi, la sua filosofia e il suo punto di vista⁴⁷.

⁴⁴ Claudia Gitelman, *Dancing with Principle*, cit., p. 9. «The Colorado Springs community had been introduced to professional modern dance in 1936, when Martha Graham performed on a series of programs inaugurating the Colorado Springs Fine Arts Center [...]. Later that year they could see another modern dance concert when Holm and a company of dancers performed at the Fine Arts Center after concerts in Denver and Boulder».

⁴⁵ PM, p. 4. «Colorado is the place, since my dearest friends live here».

⁴⁶ Claudia Gitelman, *Dancing with Principle*, cit., p. 9. «Her work and her teaching that summer inspired me to abandon all the old principles of the dance, the ballet and the interpretive type of performance».

⁴⁷ Hanya Holm. *Apioneer in American dance* in «Choreography and Dance», vol. II, pt. 2, 1992, p. 69. «She taught for 43 summers at Colorado College; in her latter years she attracted students from many countries, a truly

Nel libro di Claudia Gitelman dedicato al Colorado College due appendici elencano i danzatori che hanno studiato con la Holm e le coreografie da lei create e presentate in Colorado⁴⁸.

Oltre alle lezioni, durante le estati al *college* americano Hanya Holm con la sua compagnia crea diversi lavori includendo anche gli allievi più meritevoli. Nell'agosto del 1941 debutta *From This Earth* e l'anno successivo mette in scena *What So Proudly We Hail*, *Namesake* e *Parable*. Le musiche sono composte da Roy Harris, mentre per il *décor* di *Namesake* è chiamato Arch Lauterer, già scenografo di *Trend* (1937). S'inaugura, così, un'intensa collaborazione fra i tre artisti, i quali riscuotono un forte consenso di pubblico e di critica. Riferendosi a *Namesake*, Claudia Gitelman spiega che «lo spettacolo di Holm-Harris-Lauterer al Fine Arts Center è stato accolto calorosamente [...]. Lei [il critico Elizabeth Hylbom] puntualizza: la danza sembra poter trovare il suo massimo scopo e utilità nella fusione delle arti»⁴⁹.

I lavori del 1941 vengono presentati anche a New York; nel gennaio del 1942 alla Washington Irving High School, nel gennaio del 1943 alla Central High School of Needle Trade e nel marzo dello stesso anno al Kaufmann Concert Hall, con alcune varianti: «quando la Holm presenta *What So Proudly We Hail* a New York, rinomina il lavoro *Suite Four Dances* e usa una nuova musica creata dal compositore sperimentale John Cage»⁵⁰.

Hanya Holm ha interesse a misurarsi con figure emergenti della scena artistica e musicale americani, per lo più con quelle d'avanguardia, ricercando quindi collaborazioni che la stimolino a creare lavori sempre nuovi. Nel 1943 è la volta di John Colman, «musicista geniale, assistente e amico della Holm»⁵¹, con il quale la coreografa crea *Orestes and the Furies*, da un'idea dello stesso Colman. Lo spettacolo è presentato nell'agosto del '43 al Fine Arts Center e nel gennaio del '44 a New York. Fra il 1944 e il 1945 lavora alle coreografie *What Dreams May Come*, *Walt Whitman Suites*, la cui musica è di Roy Harris e a *The Gardens of Eden*. Se i precedenti lavori debuttano anche a New York, questi ultimi vanno in scena solo in Colorado.

international student body. In addition to those 43 summers she also taught in her own New York studio and, later, at the Nikolais-Louis Dance Lab and at the Juilliard School. She influenced many generations of students who continue to apply her principles, philosophy and point of view».

⁴⁸ Cfr. Claudia Gitelman, *Dancing with Principle*, cit., pp. 135-173.

⁴⁹ Ivi, p. 25. «The Holm-Harris-Lauterer concert at the Fine Arts Center was received warmly [...]. She pointered: this fusion of the arts is to be the direction in which the dance will find its ultimate goal and usefulness».

⁵⁰ Ivi, p. 26. «when Holm presented *What So Proudly We Hail* in New York she retitled it *Suite of Four Dances* and she used new music by experimental composer John Cage».

⁵¹ Ivi, p. 27. «genius musician, helpmate and friend of Holm».

Il 1946 è un anno di cambiamenti: l'artista trasforma il *team* di collaboratori, di insegnanti e di assistenti. Nel '46 Martha Wilcox, danzatrice e aiutante di Hanya Holm, lascia il Colorado Springs per lavorare autonomamente all'Università di Denver. Prende il suo posto Alwin Nikolais, che, dall'estate del '46 fino al 1950, lavora come assistente e danzatore della Holm sia in Colorado che alla scuola di New York. Entrano nella compagnia anche altri uomini, quali Glen Tetley, Al Brooks e Oliver Kostock, entrambi provenienti dal balletto e dal teatro musicale. Con loro crea nel '46 *Dance for Four* e *Windows* e rimonta *Walt Whitman Suite* «includendo i quattro uomini», appunto «Brooks, Nikolais, Kostock e Tetley»⁵².

Come spiega Claudia Gitelman, «dal 1947 il New York City Studio⁵³ della Holm attrae l'attenzione di danzatori del mondo professionale del balletto e della commedia musicale»⁵⁴. Alcuni studiano con l'artista tedesca e altri entrano nella sua compagnia, che in questi anni prende il nome di Hanya Holm Workshop Group. Per esempio, entra a far parte del gruppo «Anabelle Lyon, una danzatrice di balletto che era spesso a Broadway»⁵⁵ e che, studiando con la Holm, «era stata incantata dal meraviglioso movimento libero»⁵⁶. Insieme a lei vi sono Mary Anthony, Joan Kruger, Maxine Munt, Ray Harrison, Kostock, Nikolais e Tetley. Poiché Harrison è amico di Arnold Saint-Subber, un produttore di Broadway assai influente, alla Holm è offerta l'opportunità di sperimentare la via del *musical*.

Presumibilmente già curiosa del teatro musicale per via dei molti danzatori e allievi che provengono da quel mondo e che frequentano le sue lezioni, Hanya Holm intraprende una brillante carriera nel campo della commedia musicale.

Ricordando *Kiss me Kate* del 1948, considerato dai critici un caposaldo del *musical* americano, Tetley racconta dell'approccio innovativo della Holm rispetto alla composizione tradizionale di Broadway fondata sul montaggio di una serie di *shows stabbes*:

Abbiamo improvvisato praticamente ogni giorno. Più tardi, quando sono diventato assistente di Hanya per i musicals, l'improvvisazione era una via di lavoro ancora insolita, nell'atmosfera accelerata del palcoscenico di Broadway; il primo giorno di prove dello spettacolo *Kiss me Kate*, ricordo quando Hanya propose una classe di improvvisazione: i danzatori la guardarono con gli occhi sbarrati. Arnold Lang era fuori di sé. Lui era un danzatore grandioso. Era uno dei primi ballerini dell'American

⁵² Ivi, p. 38. «*Walt Whitman Suite* was reworked to include four men: Brooks, Nikolais, Kostock and Tetley».

⁵³ La Gitelman chiama la scuola New York City Studio, benché il titolo corretto sia New York Studio.

⁵⁴ Ivi, p. 39. «By 1947 Holm's New York City studio was attracting the attention of dancers in the professional world of ballet and musical comedy».

⁵⁵ *Ibidem*. «Annabelle Lyon a dancer in Ballet Theatre who was frequently on Broadway».

⁵⁶ *Ibidem*. «came under the spell of this wonderful free movement».

Ballet Theater. Un giorno disse alla Holm: “Farò qualsiasi cosa tu voglia, ma devi mostrarmi. Non ho intenzione di inventare”⁵⁷.

Il primo *musical* creato da Hanya Holm per Broadway è *Ballet Ballads* (1948), la cui regia è di Jerome Moross e i testi scritti da John LaTouche. Per le coreografie sono scelte la Holm e Katherine Litz, una danzatrice della Humphrey-Weidman Dance Company.

Parallelamente l’artista tedesca crea in Colorado *And So Ad Infinitum* e *Xochipili*, entrambi connessi alla manifestazione delle pulsioni primitive dell’essere umano. In particolare per il secondo spettacolo collabora con il pittore messicano Riccardo Martinez, «che concepisce i costumi e un possente fondale dipinto basato su un paesaggio Atzeco immaginario. [...] Kostock suggerisce alla Holm il titolo per la coreografia, *Xochipili*, una parola da lui inventata. La Holm presenta un quartetto di uomini accompagnati da altri dieci danzatori»⁵⁸.

Tra la fine degli anni Quaranta e durante gli anni Cinquanta Hanya Holm prosegue il lavoro di creazione di coreografie per importanti *musicals*. Come già anticipato, nel 1948 lavora a *Kiss me, Kate* su musiche di Cole Porter. Claudia Gitelman spiega:

I due maggiori critici di danza di New York sancirono il successo della Holm [...]. Walter Terry scrisse: “Non c’è balletto, ma c’è danza. La danza dona al musical uno scorrere fluente”. [...] John Martin ribadì la ricerca eccellente della Holm [...]: “non ha tentato di imporsi sulla produzione, ma ha puntato ed è stata attenta a far emergere completamente ciò che è inerente al lavoro”⁵⁹.

Nel 1950 Hanya Holm firma i *musicals* *The Liar* e *Out of This World*. Nel 1954 è la volta di *The Golden Apple*, nel ’55 di *Reuben, Reuben* e nel 1956 di *My Fair Lady*, con il quale l’artista tedesca riceve un successo strepitoso. Lo spettacolo debutta a Londra e circola sia in Europa che in America; l’assistente Crandal Diehl racconta: «la prima di *My Fair Lady* a

⁵⁷ Hanya. *Portrait of a pioneer*, dvd, Dance Horizons, 1985. «We had improvised practically daily. Later on when I became Hanya’s assistant in musicals, this was an unheard of way of working, in the speeded-up atmosphere of a Broadway stage and, you know, when Hanya suggested to set up the structure of an improvisation class the first day of a show like *Kiss me Kate*, there were a lot of blank looks. Arold Lang he was furious. He was a prodigious dancer. He was a principal American Ballet Theater. I remember the day he said: “I will do anything you want, but you are gonna have to show me. I am not gonna make up stats»

⁵⁸ Claudia Gitelman, *Dancing with Principle*, cit., p. 44. «who gave her costume designs and a powerful painted backdrop based on a fantasized Atztec landscape. [...] Kostock gave Holm a title for the dance, *Xochipili*, a word he made up. Holm featured a quartet of men assisted by ten other dancers».

⁵⁹ Ivi, pp. 46-47. «Two major New York dance critics credited Holm’s success [...]. Walter Terry wrote, “There is no ballet as such in *Kiss Me, Kate*, but there is dancing [...]. The dancing gives flow to the musical”. [...] John Martin remarked on the excellence of Holm’s research [...] “not been tempted to superimpose herself upon the production, but has given her attention wholly to bringing out and pointing up what is inherent it”».

Londra è stata probabilmente la notte più emozionante. [...] Era una produzione bellissima, lasciatemelo dire: fu un grandissimo successo»⁶⁰. Dopo il trionfo di *My Fair Lady*, Hanya Holm lavora a Hollywood per il *musical The Vagabond King* e a New York per *The Ballad of Baby Doe*.

Intanto, l'artista tedesca continua a insegnare e coreografare in Colorado e a New York. Non avendo una compagnia fissa, via via recluta danzatori diversi che frequentano le *summer classes*. Dal 1950 fino al 1983 l'assistente principale della Holm è Kostock. Tra il 1949 e il 1957 essa crea *History of a Soldier*, *Ionization*, sull'omonima musica di Edgard Varèse, *Prelude*, *Quiet City*, *Ritual*, *Temperament and Behavior*, *Desert Drone*, *Ozark Suite*, solo per citare alcuni spettacoli.

Nel 1959 l'artista tedesca dirige l'opera *Orpheus and Euridice* a Vancouver e nel 1960 continua la sua collaborazione con Broadway lavorando a *Camelot* e, poi, nel '65 al *musical Anya*.

Decisa a sostenere il lavoro coreografico di alcuni suoi allievi e danzatori che si avviano ad un percorso personale ed autonomo nel campo della danza, nel '59 Hanya Holm presenta in Colorado "The Young Choreographers' Workshop under the supervision of Hanya Holm". Si tratta di un festival in cui alcuni coreografi emergenti scelti dall'artista tedesca hanno l'opportunità di mostrare i loro lavori; fra questi vi è anche Don Redlich, danzatore e collaboratore della Holm, il quale presenta svariati pezzi. Ma non è il solo a formare un proprio gruppo con il quale elaborare le idee della sua insegnante. Molti dei giovani artisti formatisi con la Holm creano le loro compagnie; per esempio, Alwin Nikolais, il quale nello stesso periodo «stava approfondendo e riformulando le teorie della Holm presso l'Henry Street Playhouse a New York »⁶¹, oppure, Nancy Hauser, che aveva creato un suo *ensemble* a Minneapolis.

Negli anni Settanta e Ottanta Hanya Holm concepisce molte coreografie per la Don Redlich Company – *Rota* (1975), *Cantata Profana* (1981), *Ratatat* (1982), *Jocose* (1983), *Capers* (1985) – e insegna nella Nikolais-Louis Foundation a New York, ossia nella scuola di Alwin Nikolais e Murray Louis.

Durante la sua lunga carriera, Hanya Holm riceve premi prestigiosi e influenza non solo il campo della *modern dance* americana, ma anche quello del teatro musicale e dei dipartimenti

⁶⁰ Hanya. *Portrait of a pioneer*, dvd, Dance Horizons, 1985. «The London premier *My Fair Lady* was probably the most exciting night. [...] It was a beautiful production, let me give right the point: it was an enormous success».

⁶¹ Claudia Gitelman, *Dancing with Principle*, cit., p. 77. «he was extending and reformulating Holm's dance theories at the Henry Street Playhouse in New York».

di danza dei *colleges*. Dimostrando una grande autorevolezza, l'artista manifesta la forte capacità di diffondere il suo pensiero e il suo linguaggio artistico sperimentando diversi campi della danza. Inoltre grazie a lei molti giovani intraprendono una strada personale elaborando gli insegnamenti ricevuti. Spaziando tra lo sperimentale e il *mainstream*, Hanya Holm coglie le diverse opportunità che via via le si presentano, investendole della sua creatività e inventiva. Julie Andrews la ricorda così:

Resta l'impressione di una grande forza, di molta dolcezza, di una donna di grande classe, con un senso di realtà. Va semplicemente avanti col lavoro, intendo dire, e dunque non recita mai altro che la donna che è. Semplicemente fa il suo lavoro e continua a farlo⁶².

⁶² Hanya. *Portrait of a pioneer*, dvd, Dance Horizons, 1985. «One is left an impression of great strenght, much sweetness, she is a lady a very class-dame, with the sense of reality. She just got on with the job is what I am trying to say and so there was no kind of acting out on lady that she is. She is, she just did her job and got on with it».

CAPITOLO II

La teoria: dal primitivo alla trascendenza

1. Segni del primitivo e “ritorno alle origini”

Molti degli scritti di Hanya Holm degli anni Trenta e Quaranta denunciano uno spiccato interesse per le forme rituali dei popoli primitivi, probabilmente influenzata dalla cultura tedesca di matrice espressionista, in particolare dal primitivismo di Emile Nolde, la cui opera è presumibile la Holm conosca per il tramite di Mary Wigman⁶³: avendo studiato e lavorato negli anni Venti a Dresda con la Wigman, il cui rapporto d'amicizia con Nolde è noto, può averne tratto ispirazione, come del resto anche la Wigman stessa⁶⁴. Una volta stabilitasi negli Stati Uniti, Hanya Holm approfondisce questa passione istintiva secondo una via più strettamente personale.

Il legame della coreografa tedesca con alcuni aspetti del primitivo è desumibile da varie prove. In primo luogo, la collezione di percussioni provenienti da diverse parti del mondo posseduta da Hanya Holm e testimoniata da diversi allievi che ne descrivono la ricca varietà: «una struttura di legno scuro conteneva una collezione di strumenti a percussione: un grande gong, cembali e campane, con una varietà di tamburi e altri strumenti a percussione».⁶⁵

La collezione non solo manifesta l'interesse dell'artista tedesca per la musica tribale, un'autentica passione per i ritmi primitivi, ma evidenzia anche una precisa presa di posizione sul rapporto fra danza e musica, in cui il primordiale ha la sua rilevanza.

Le percussioni venivano impiegate dalla coreografa tedesca in campo pedagogico: nelle scuole da lei dirette erano organizzati corsi di strumenti tribali a cui dovevano partecipare gli allievi (alcune fotografie e frammenti video mostrano studenti e danzatori suonare diverse

⁶³ Per l'arte del pittore tedesco l'elemento primitivo rappresenta un fattore d'ispirazione determinante. Fra il 1911 e il 1912 egli aveva eseguito una serie di disegni su materiale etnografico di origine africana, oceanica, asiatica e sudamericana oggi custodito presso il museo di Berlino e tra il 1913 e il 1914 il pittore tedesco aveva partecipato ad una spedizione organizzata dall'ufficio coloniale imperiale, esplorando Russia, Manciuria, Corea, Giappone, Cina, Filippine e Papua Nuova Guinea. In quei luoghi aveva potuto osservare popoli che vivevano allo stato primitivo catturandone le immagini in schizzi che erano rifluiti in diversi quadri. Molti di essi raffiguravano danze rituali. Cfr. *Da Kirchner a Nolde. Espressionismo tedesco. 1905-1913*, Skira, Milano, 2015 e *Emile Nolde. In Radiance and Color*, Belvedere, Vienna, 2013.

⁶⁴ Sul rapporto fra Nolde e la Wigman cfr. Elena Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo*, Carocci, Roma, 2014, pp. 83-96.

⁶⁵ Hanya Holm. *A pioneer in American dance*, cit., p. 10. «A black wooden frame held a collection of percussion instruments: great gongs, cymbals end bells, with a variety of drums and other percussion instruments».

tipologie di percussioni durante le lezioni⁶⁶). Non solo. A lezione Hanya Holm era solita percuotere i tamburi mentre faceva improvvisare gli allievi su alcune azioni motorie semplici, quali saltare o ruotare. I suoi studenti ne offrono testimonianza:

Hanya, con un tamburo a mano e con la bacchetta, può iniziare un'impercettibile pulsazione come un'esorcista, inducendo uno stato di grazia animale. Può produrre un battito così seduttivo che il dolore dello *stretching* può diventare quasi sensuale. [...] Hanya può definire il tema e poi sedersi su uno sgabello accanto al suo grande tamburo. L'incantesimo inizia⁶⁷.

La pratica descritta ricorda quella delle danze improvvisate al ritmo ipnotico dei tamburi sotto la direzione dello sciamano nelle popolazioni primitive:

Nella maggior parte delle esecuzioni musicali dei popoli primitivi il ritmo è il fattore dominante che può prendere la forma di un battito semplice e monotono su una pelle secca o un'espressione più complessa di sincronizzazione di vari ritmi battuti su tamburi di pelle di lucertola [...]; uno sforzo energetico individuale che produce molto rumore è appagante quanto un'orchestra elaborata. [...] I movimenti ritmici sono suscettibili dell'influenza della musica⁶⁸.

Le percussioni sono impiegate da Hanya Holm anche in campo coreografico: nel processo creativo, nella scelta dei movimenti da lei impiegati per creare lavori coreografici, nell'adozione di alcuni temi che riportano al primordiale e su cui si incentrano certi spettacoli i cui titoli – pensiamo a *Primitive Rhythm* (1936) o *Festive Rhythm* (1936) – sono esemplificativi. E negli spettacoli, insieme al pianoforte, è previsto un intero *set* percussivo usato dai danzatori che, oltre a muoversi, suonano i tamburi.

Diversi scritti provano la conoscenza, da parte della coreografa tedesca, di varie danze primitive e, benché non sia certo che ne abbia avuto un'esperienza diretta, ciò è quanto meno

⁶⁶ Cfr. *Hanya. Portrait of a pioneer*, dvd, Dance Horizons, 1985.

⁶⁷ *Hanya Holm. A pioneer in American dance*, cit., pp. 48-49. «Hanya, with hand drum and beater, would begin an imperceptible pulse and, like an exorcist, lead one into a state animale grace. She could produce so seductive beat that the pain of stretching could become almost sensual. [...] Hanya would state the theme then sit on a stool by her big floor drum. The incantation would start».

⁶⁸ Wilfrid Dyson Hambly, *Tribal Dancing and Social Development*, H. F. & G. Witherby, London, 1926, pp. 39-40. «In most musical performances of primitive people rhythm is the dominating factor which may take the form of a simple monotonous beating on a dried skin or more complex expression by means of synchronising various rhythms beaten on drums of lizard skin [...]; an energetic individual effort productive of much noise is as gratifying as elaborate orchestration. [...] Rhythmic movements are susceptible to the influence of music».

probabile, almeno in relazione alle culture amerindie, verso le quali, stando ad un allievo, dimostra una vera «fascinazione»⁶⁹. Nel 1945 scrive *The Dance*. Il manoscritto offre una breve panoramica dell'evoluzione della danza dalle origini alla *modern dance*. Per redigerlo si avvale di un libro del 1926 intitolato *Tribal Dancing*, il quale, corredato di fotografie ed immagini, analizza e descrive le funzioni e le tipologie di danze e di musiche nei sistemi rituali tribali australiani, africani, europei e americani. Nell'introduzione al suo scritto, l'artista tedesca spiega di aver visionato anche una serie di film documentari sulle danze di popolazioni amerindie e di aborigeni. Nei *notebooks* Hanya Holm raccoglie inoltre diverse immagini riguardanti popolazioni primitive antiche e divinità egizie.

«Guardando i film di scene attuali della vita tribale di questi popoli, che è proceduta come immutata per secoli, ci si rende conto» – osserva la Holm – «che la danza è una parte dominante della loro vita»⁷⁰. In altri scritti, la coreografa tedesca spiega che «quando parliamo di danza primitiva ci riferiamo a una cultura in cui la danza non è un'arte separata dalla vita quotidiana»⁷¹.

Ad interessarla è inizialmente il forte collegamento fra danza ed eventi del vissuto. Apprendiamo dai suoi scritti che la gestualità dei sistemi rituali tribali scandisce la vita dell'individuo e della comunità. Ad ogni fase della vita personale e comunitaria sono collegati riti danzanti che possiedono peculiari funzioni:

Dal passato lontano fino ad oggi l'uomo danza alla nascita dei figli, alla loro iniziazione nella vita della tribù, al matrimonio e alla morte. Danza per acquisire il coraggio di vincere il nemico, per celebrare le vittorie e forse più di ogni cosa per pregare le divinità. Lo sciamano danza per scacciare gli spiriti demoniaci e la malattia; il contadino, per portare la pioggia e incoraggiare la coltivazione; in quanto cacciatore e pescatore, imita nella danza i movimenti degli animali e dei pesci e spera di portarli a casa⁷².

Nelle tribù primitive gli eventi ritenuti basilari per l'esistenza, quali la nascita e la morte,

⁶⁹ Hanya Holm. *A pioneer in American dance*, cit., p. 52. «her great love for nature, her intoxication with the mountains and deserts of America West, her fascination with American Indian culture».

⁷⁰ TD, p. 4. «From watching these films of actual scenes from the tribal life of these people, as it has gone on unchanged for centuries, we cannot help realizing that the dance is a ruling part of their lives».

⁷¹ Hanya Holm, *The educational principles of Mary Wigman*, in «The journal of health and physical education», june 1932, vol. 3, n. 6, p. 7. «when we speak of the “primitive” dance we refer in this instance to a culture wherein dancing is not an art divorced from daily life».

⁷² TD, p. 3. «From the dim past until today man dances at the birth of his children, at the initiation of them into tribal life, at marriage and at death. He dances to get courage to overcome his enemy, to celebrate his victories and perhaps most of all to pray to his gods. As medicine man he dances to drive away spirits of evil and disease; as farmer, to bring rain and encourage his crop; and as hunter and fisherman he imitates in his dance the movements of the animals and fish he hope to bring home».

e le attività umane fondamentali alla sopravvivenza, quali la caccia e l'agricoltura, ma anche le funzioni magico-religiose, sono accompagnati da sistemi cerimoniali di danza e musica. Si tratta di una sorta di sacralizzazione delle diverse fasi della vita dell'essere umano. A colpire Hanya Holm è la forte coincidenza fra aspetti inerenti al vissuto quotidiano e sistemi di espressione corporea e musicale con i quali i primitivi esprimono i bisogni, le speranze, le paure, i desideri e i sentimenti.

Nel capitolo introduttivo di *Tribal Dancing*, Wilfrid Dyson Hambly spiega che «le prove raccolte nelle pagine seguenti, illustrative tanto quanto esaustive, mostreranno la varietà di emozioni e sentimenti che possono trovare adeguata espressione nel suono e nella danza»⁷³. Per Hanya Holm, lo scopo fondamentale dei sistemi rituali riguarda «uno sfogo per le sue [del primitivo] emozioni e per gli impulsi creativi»⁷⁴. Per lei, «la danza primitiva è un mezzo connaturato di espressione umana, inseparabile dalle masse e dall'ambiente da cui scaturisce»⁷⁵ ed è un linguaggio aperto a tutti, poiché nelle società primigenie «non c'è divisione fra artista e profano, fra professionista e pubblico»⁷⁶.

Hanya Holm individua negli uomini allo stato originario l'impulso a esprimere sentimenti basilari e a condividerli con gli altri in un'atmosfera di festa. Per lei, le forme semplici dei loro gesti, in stretta connessione con la semplicità dei loro oggetti, traducono nell'immediato i bisogni e i moti interiori. La Holm osserva: «Come gli ornamenti della vita ordinaria erano semplici, così anche le forme della danza erano semplici, persino grezze. Ma servivano il loro bisogno, erano parte della vita»⁷⁷. Il primitivo non ricorreva, dunque, a forme motorie complesse o elaborate per tradurre con il corpo i sentimenti e le pulsioni interiori, né, tantomeno, ad artificiosi orpelli. Anzi, per lei, sarebbero proprio i gesti semplici e la materia grezza, a comunicare meglio il vissuto. L'essenzialità degli oggetti e delle forme aiuterebbe ad esprimere le idee.

In *Tribal Dancing* sono descritte le diverse danze delle popolazioni primitive, ognuna delle quali possiede caratteristiche specifiche. Ad accomunarle sarebbe il senso del ritmo riscontrabile in tutte le forme di azione muscolare naturale come camminare, o correre, o

⁷³ Wilfrid Dyson Hambly, *Tribal Dancing and Social Development*, cit., p. 15. «The evidence collated in the following pages, though illustrative rather than exhaustive, will serve to show the variety of emotion and sentiment which may find adequate expression in song and dance».

⁷⁴ Hanya Holm, *The educational principles of Mary Wigman*, cit., p. 9. «outlet for his emotions and creative impulses».

⁷⁵ Ivi, p. 7. «The primitive dance is an intrinsic medium of human expression inseparable from the masses and the environment from which it spring».

⁷⁶ *Ibidem*. «there is no division between artist and layman, professional and audience».

⁷⁷ GDAS, pp. 2-3. «Because the trappings of their daily life were simple, so too the forms of their dance were simple, even crude. But they served their need they were a part of life».

nell'imitazione del volo degli uccelli. Le danze tribali, come per Hanya Holm, sarebbero dunque costituite, per Hambly, da azioni elementari; alcune sarebbero incentrate su semplici movimenti ritmici del corpo, altre imiterebbero le movenze degli animali (come nel caso degli Indiani d'America), altre ancora sarebbero dominate da movimenti circolari.

In generale, i gesti ritmici – insegna Hambly – sono accompagnati da diversi strumenti a percussioni, il cui battito varia da suoni monotoni e ripetitivi ad articolazioni più complesse.

Molte popolazioni usano pelli di animali da indossare durante le danze, oppure adornano il corpo con collane e bracciali o si dipingono il volto con linee e disegni, altre utilizzano tatuaggi o armi rudimentali⁷⁸. Ogni elemento serve a manifestare i fini per i quali il rito è stato avviato. Movimento, oggetto, costume, suono e significato simbolico sono dunque correlati gli uni agli altri in forme semplici e stilizzate, spesso collegate alla natura, e quindi all'ambiente di vita. Poiché vi è piena coincidenza tra forma e contenuto, fra aspetto simbolico, rituale e di esistenza quotidiana, la comunicazione risulta più immediata.

Ciò non significa che i gesti non abbiano qualità motoria o siano ritenuti di minor valore artistico perché meno lavorati. All'idea di semplicità dei movimenti del corpo se ne affiancano altre, quali la complessità dei suoni ritmici e la precisione dei passi, concetti che sono apparentemente contraddittori rispetto ai primi. In realtà non è così. Scrive Hambly:

Sotto il profilo della tecnica e in quanto espressione di emozioni elevate e basse, la musica e la danza sono meritevoli di studi dettagliati. Come un armonizzatore, il selvaggio non è sviluppato, ma la sua conoscenza e l'abilità nell'utilizzare ritmi complessi vanno oltre il potere dei musicisti civilizzati⁷⁹.

Più interessante, per noi, quanto Hanya Holm osserva:

Ogni momento nelle danze era definito esattamente e doveva essere compiuto perfettamente per timore che l'efficacia della danza fosse persa e lo scopo fallito. Per mostrare quanto imperativo essi ritenessero il fatto che ogni movimento dovesse essere eseguito in modo perfettamente giusto, si dice, riguardo ad alcune tribù, che gli uomini più anziani, in piedi con l'arco e la freccia, la scocassero contro il danzatore che

⁷⁸ Cfr. Wilfrid Dyson Hambly, *Tribal Dancing and Social Development*, cit.

⁷⁹ Wilfrid Dyson Hambly, *Tribal Dancing and Social Development*, cit., p. 15. «On the side of technique, no less than as an expression of emotions both lofty and debased, music and dancing are worthy of detailed study. As a harmoniser the savage is undeveloped, but his knowledge of, and ability to utilise, complex rhythm is far beyond the power of civilized musicians».

commetteva un errore⁸⁰.

Nonostante le forme motorie siano semplici e non tengano conto di necessità estetiche, i gesti minimali, secondo Hanya Holm, sono compiuti con accuratezza e sono eseguiti con padronanza e precisione al fine di ottenere il buon compimento del rito. Quanto al ritmo dei tamburi, grazie all'abilità raggiunta dai musicisti, esso può essere abbastanza complesso oppure un semplice battito pulsante. Seppur con un approccio libero o, quanto meno, non rigidamente prefissato da regole, e sia pure usando gesti e strumenti rudimentali, il primitivo a forza di ripetere i riti acquisisce nel tempo abilità, padronanza motoria e varietà sonora. Ma l'allenamento non deve avvenire in maniera meccanica o per raggiungere un virtuosismo tecnico fine a se stesso. Lo scopo non è di eseguire forme belle, ma di compiere le azioni previste in modo sempre più approfondito affinché aumenti l'effetto del rito. Il risultato finale ambisce alla precisione dei passi e a una maggiore complessità del ritmo musicale per intensificare la catarsi richiesta dal rito.

Dal primitivo Hanya Holm prende alcuni elementi e li fa rifluire nella pratica. I caratteri distintivi di questa operazione sono l'uso delle percussioni, suonate sia dalla Holm che dagli allievi e dai danzatori, l'acquisizione di azioni motorie semplici, l'importanza assegnata al ritmo, la fusione fra movimento, suono e idee, la precisione e la chiarezza del gesto ottenuti con un duro allenamento al fine di manifestare pienamente il paesaggio interiore, l'improvvisazione come metodo d'espressione più immediato.

Un fattore delle danze primitive evidenziato dall'artista tedesca è il forte legame fra movimenti corporei e forze istintuali inconscie:

Tutte le esperienze meravigliose e terrificanti dell'uomo in rapporto ai suoi simili e al suo universo per cui il vocabolario della vita quotidiana era troppo limitato, troppo superficiale, tutti questi avvenimenti emotivi e mistici potevano essere danzati. Le maree oscure della terra fertile che riecheggiano in questi popoli non potevano essere contenute; in qualche modo devono irrompere, devono essere buttate fuori sulla terra stessa, devono essere danzate⁸¹.

⁸⁰ TD, p. 3. «Every moment in the dances was exactly worked out and had to be done perfectly lest the effectiveness of the dance be lost and the purpose destroyed. To show how imperative they felt it was for every moment to be done precisely right, it is said about some tribes that the older men stood by with bow and arrow and shot the dancer who made a mistake».

⁸¹ GDAS, p. 2. «All of the wonderful and terrifying experiences of man in relation to his fellows and to his universe for which the vocabulary of daily life was too limited, too shallow, all these emotional and mystic happenings could be danced. The dark flood tides of the fecund earth echoing in these peoples could not be contained; somehow they must break forth, they must be beaten out upon the earth itself, they must be danced».

Secondo Hanya Holm, l'essere umano nello stato originario avrebbe avvertito il contatto diretto con ciò che lo circondava e con una dimensione altra, celeste e divina, che ne scandiva la vita. Le parti più profonde dell'essere umano, messe in moto dall'unione con tale dimensione, sarebbero state espresse dalla danza e dalla musica: l'uomo primitivo, collegato a forze mistiche ancestrali, sarebbe stato in grado di cogliere il battito universale comune a tutto il creato senza che la razionalità ne bloccasse il flusso e di renderlo tramite il linguaggio corporeo, che, secondo la Holm, è uno strumento più diretto della parola. Per lei, il linguaggio articolato è insufficiente a trasmettere la dimensione dell'uomo più legata alla sfera del profondo, in cui la razionalità non interviene. L'artista tedesca spiega:

Amore e timore, coraggio e dolore sono stati danzati prima che le chiese e la letteratura venissero concepite. E la gioia dei raccolti abbondanti e il desiderio di ogni individuo per la condivisione con i compagni in un'atmosfera festiva ha insegnato all'uomo a danzare attraverso il ritmo comune, singolarmente e insieme in un'armonia più vicina di quanto la vita quotidiana permettesse⁸².

Nel ritmo comune di gesti semplici, sia in gruppo che da soli, seguendo il battito delle mani e dei tamburi, i primitivi avrebbero raggiunto una fusione di sé con il cosmo e con forze superiori che avrebbero migliorato la loro vita quotidiana. La danzatrice tedesca spiega che essi, «danzando, trovavano una via a un'armonia con sé stessi, con gli altri uomini e con gli dei»⁸³.

Pur con tutti i distinguo del caso, sotto alcuni aspetti, questa visione presenta tratti in comune con il pensiero romantico e idealista. Per esempio, secondo Schelling, il passato più remoto, peraltro per lui identificabile come “antico” anziché come “primitivo”, offre «una condizione felice, un mondo indiviso in cui dei e uomini sono un tutt'uno. Uno stato d'innocenza ove tutto è ancora una cosa sola»⁸⁴. In tale condizione, ogni cosa sarebbe indissolubilmente unita alle altre e ciò che si manifesterebbe esternamente sarebbe l'espressione immediata di quell'unità. L'agire umano risulterebbe inconsapevole e inintenzionale, e, per questo, frutto di una necessità naturale, esente dalla riflessione⁸⁵.

⁸² DVIII, p. 1. «Love and reverence, courage and grief were danced before churches and literature were even conceived. And the joy of full harvests and the yearning of each individual for communion with his fellows in a holiday mood taught men to dance through common rhythm, singly and together, in a closer harmony than daily living can afford».

⁸³ GDAS, p. 2. «Dancing they found a way to a closer harmony within themselves, with other men and with their gods».

⁸⁴ F.W.J. Schelling, *Filosofia dell'Arte*, Prismi, Napoli, 1997, p. 36.

⁸⁵ Cfr. *ivi*, p. 31.

Secondo Schelling, l'arte arcaica non è l'invenzione di un singolo individuo o di un insieme casuale d'individui, ma il prodotto di una superiore necessità connessa agli dei coinvolgente un popolo intero. Per il filosofo tedesco, l'istinto artistico era esteso a tutti e il mondo mitologico che ne derivava era un mondo armonico compiuto e coerente in se stesso, il patrimonio comune di una comunità. Secondo le sue parole, «l'oceano da cui tutte le acque si dipartono e in cui tutte rifluiscono»⁸⁶.

Il mondo tribale e rituale a cui si riferisce Hanya Holm, in cui nel rito collettivo, attraverso la danza e la musica, l'intera comunità esprime spontaneamente il contatto con il divino e allo stesso tempo crea forme artistiche frutto di quel contatto, pare mosso da una necessità simile a quella delineata da Schelling in riferimento al contesto arcaico.

Secondo la coreografa tedesca, «la gioia primitiva, l'approccio semplice e diretto al contatto sociale, l'esperienza rituale festiva» che era dei primitivi «la richiediamo anche noi»⁸⁷.

Nella sua prospettiva, la danza deve ritornare ad assumere il ruolo significativo per l'uomo e la società che ha avuto in epoca primitiva, quando gli esseri umani per alcune fasi della vita esprimevano pulsioni interne, condivise con tutto il creato. Per lei, recuperare tale spirito ostacolerebbe, da un lato, la pigrizia indotta dalle facilitazioni della vita moderna che spingono l'individuo ad essere passivo nell'esprimere la dimensione interiore e creando una netta scissione tra mente e corpo, dall'altro, allevierebbe il malessere psicologico e l'alienazione dell'uomo contemporaneo, schiacciato dalla tecnica e da abitudini meccaniche che ne soffocano lo slancio creativo.

Hanya Holm spiega:

Vivere esclusivamente all'interno dei confini del fabbisogno giornaliero e dei compiti quotidiani logora il corpo e spegne l'entusiasmo naturale di vivere. Ma attraverso la danza, possiamo entrare in un nuovo livello di esperienza, un mondo fresco e inesauribile di sensazioni, di movimento e di estasi. È questa necessità di fuga verso un'altra dimensione, più ricca di vita e di esperienza, che ha dato impulso al recente ritorno della danza dal parziale isolamento dell'arte e dell'intrattenimento a un posto nella vita quotidiana di tutti noi⁸⁸.

⁸⁶ Ivi, p. 45.

⁸⁷ DVIII, p. 1. «This primitive joy, this simple and direct approach to social contact, this festive, ritual experience, we too require».

⁸⁸ Ivi, p. 2. «To live exclusively within boundaries of daily need and daily tasks wears down the body itself and dulls the natural zest for living. But through dancing, we may enter upon a new level of experience, a fresh and inexhaustible world of sensations, movement and ecstasy. It is this need for escape to another realm, for enrichment of the individual range of life and experience that has given impetus to the recent return of the dance from the partial isolation of art and entertainment to a place in the daily life of us all».

Non si tratta, però, di recuperare una mitica età primordiale rinnegando la civiltà moderna o di imitare forme del passato; si tratta, da un lato, di «reintegrare qualcosa di più salutare, le abitudini emozionali dei popoli primitivi»⁸⁹ e, dall'altro, di considerare la danza secondo valori diversi da quelli tecnici o estetici. Hanya Holm spiega che «solo una comprensione della qualità del danzare come una naturale espressione popolare, come unione delle emozioni e della fantasia dell'individuo con l'euforia fisica del movimento, può incoraggiare lo sviluppo dei valori più profondi della danza»⁹⁰. Laddove il movimento capace di esprimere i «valori più profondi» è definito dalla coreografa tedesca “organico”, “naturale”, “ispirato”, frutto di “espressione comunitaria”. Tali espressioni emergono quando, parlando del balletto come di un modello da cui allontanarsi perché forma d'arte senza legami con la vita del presente e non adatta all'educazione delle persone (professionisti e non professionisti), Hanya Holm precisa anche cosa sia per lei danzare:

Il balletto in principio è stato, certamente, un prodotto del suo periodo e un'espressione fedele del suo tempo. Ma, evolvendosi, il balletto si è spostato sulla strada secondaria del virtuosismo tecnico e, poi, protraendo questo a lungo, ha smesso di avere una rilevanza sulla vita contemporanea. La danza, in questo modo, è diventata puramente professionale nel carattere. Dal lato della ribalta vi erano le sfavillanti ballerine che avevano dedicato anni ad una faticosa formazione tecnica e ad una disciplina artistica, dall'altro lato, il pubblico, incantato e stupito, ma completamente non istruito alla complessità e, ancor meno frequentemente, al significato dei balletti che applaudiva. In una parola, la danza classica è diventata artistica ma, invece che [espressione] di un'idea fondamentale nello schema della vita contemporanea, è diventata un sottoprodotto fuori moda della vita; ornamentale anziché organica, individuale anziché comunitaria nell'ispirazione e nell'espressione. Ovviamente questo carattere della danza non aveva parte nell'educazione del principiante. In primo luogo, le basi tecniche erano così separate dal movimento naturale della vita quotidiana, che era necessario spendere anni per acquisire una padronanza tecnica sufficiente all'espressione di idee ed emozioni. In secondo luogo, il balletto non scaturiva direttamente dal bisogno universale di espressione emozionale, ma, invece, da un amore della forma per amore della forma e

⁸⁹ Hanya Holm, *The Educational Principles of Mary Wigman*, cit., p. 9. «To reinstate some of the healthier, emotional habits of primitive peoples».

⁹⁰ DVIII, p. 3. «Only an understanding of the essential quality of dancing as a natural folk expression, as a union of the emotions and fantasy of the individual with the physical exhilaration of movement can foster the development of the deepest values of the dance».

da una virtuosa devozione all'elaborazione di dettagli e di puro ornamento⁹¹.

La forma esteriore, lo stile e la tecnica dovrebbero essere il riflesso del paesaggio interiore e delle reazioni più sotterranee al contatto con le forze ancestrali, esattamente com'era nella cultura primitiva. In tale prospettiva, la danza assume un significato profondo per l'intera collettività umana, diventa «una porta d'accesso ad una più intensa pienezza della vita»⁹², il cui scopo è liberare l'uomo da una serie di inibizioni e costrizioni psicologiche dettate dalla società moderna, la quale lo ha indotto con le sue regole a soffocare l'ascolto interiore e a relegare la dimensione corporea entro i confini di movimenti abitudinari e stereotipati privi di significato.

L'idea che la danza debba tornare a comunicare l'essenza più profonda, la rende, per la Holm, un potente *medium* educativo e ad essa tutti dovrebbero avere accesso.

2. Il movimento del corpo come lingua innata

Nello scritto intitolato *The Dance*, datato 1945, la coreografa tedesca attribuisce alla danza lo *status* di linguaggio artistico primigenio:

Tutti gli uomini di ogni epoca si sono mossi per esprimere le emozioni e i sentimenti con il movimento ritmico del corpo. [...] Nel corso del tempo, il corpo danzante ha ispirato il musicista, lo scultore e il pittore. Il teatro e la tragedia di molti paesi sono derivati dalle danze [di quel paese]⁹³.

⁹¹ Hanya Holm, *The Educational Principles of Mary Wigman*, cit., p. 8. «The ballet in its inception was, of course, a product of its period, and a legitimate expression of its time. But in its evolution, the ballet strayed into the bypaths of technical virtuosity, and was prolonged long after it had ceased to have a bearing on contemporary life. The dance in this sense was purely professional in character. On one side of the footlights were the glittering ballerinas who had devoted years to arduous technical training and artistic discipline, and in the pit and stalls were the lookers-on, enthralled and agape, but completely untutored in the intricacies, and even frequently in the meaning, of the ballets they applauded. In a word, the "classical" dance became an artistic but out-moded by-product of life rather than a fundamental concept in the pattern of contemporary life; ornamental rather than organic, and individual rather than communal in inspiration and expression. Obviously dancing of this character had no part in the education of the layman. In the first place, its technical basis was so divorced from the natural movements of daily life that it was necessary to spend years acquiring a sufficient technical mastery for the expression of ideas and emotions. In the second place, the classical ballet did not spring so directly from the universal need for emotional expression, but rather from a love of form for form's sake and a virtuoso devotion to elaboration of detail and pure ornament».

⁹² Ivi, p. 7. «A doorway to a more intense and fuller life».

⁹³ TD, p. 1. «All kinds of men in all times have been moved to express their emotions and feelings in rhythmical body movement. [...] Throughout the ages the dancing body has inspired the musician, the sculptor and the painter. The theatre and the drama of most countries started in their dances».

Prima che siano stati scritti libri, forse ancora prima delle immagini che sono state dipinte, l'uomo primitivo danzava e cantava⁹⁴.

Per la coreografa tedesca, proprio perché la danza (insieme al canto) nasce da un moto originario dell'uomo volto a manifestare la sfera interiore, costituisce la prima espressione dell'essere umano, l'idioma originario dal quale alcuni linguaggi sarebbero derivati e altri sarebbero stati influenzati. Il movimento del corpo è considerato dalla Holm una lingua innata in quanto rappresenta la prima reazione dell'essere vivente a ciò che lo circonda. Più precisamente, «in origine» (come si scopre nelle «risposte cinestesiche istintive del bambino»⁹⁵ agli impulsi esterni e nei popoli primitivi) «la danza è nata da quei momenti di euforia fisica e di estasi emotiva troppo elementari, troppo semplici e profondi o troppo misteriosi per ogni tipo di discorso quotidiano»⁹⁶.

Dalla constatazione che «c'è stata e ci sarà sempre l'urgenza [di danzare] e la relativa espressione»⁹⁷, deriva la convinzione della Holm che il linguaggio cinetico nasconda un'essenza profonda, eterna e universale, come l'artista scrive in un passo degno di rilievo:

Oggi, nonostante le grandi differenze tra le nostre civiltà, nonostante la portata enorme dei nostri *media* sulla vita, l'immagine dell'uomo e del suo universo rimane molto com'era nel periodo culturale più primitivo. I macchinari possono complicare e modificare, ma non possono reindirizzare completamente il corso della vita. In realtà, gli uomini – e parlo non solo dell'artista, ma di tutti gli uomini – hanno bisogno di qualche mezzo di espressione in modo più urgente oggi che negli anni passati. E poiché il corpo dell'uomo e la sfera del movimento appartengono eternamente all'umanità, la piccola meraviglia che vediamo nella danza è un mezzo espressivo ideale nella vita contemporanea⁹⁸.

⁹⁴ GDAS, p. 2. «Before books were written, perhaps even before pictures were painted, primitive men danced and sang».

⁹⁵ Hanya Holm, *The Dance, the Artist-teacher, and the Child*, in «Progressive Education», vol. XII, n. 10, Oct. 1935, p. 388. «The instinctive kinesthetic responses of the infant».

⁹⁶ DVIII, p. 1. «Originally the dance was born by those moments of physical exhilaration and emotional ecstasy too elemental, too simple and profound, or too mysterious for any daily kind of speech»

⁹⁷ DANC, p. 1. «There has always been and there will always be this urge and its expression».

⁹⁸ GDAS, p. 3. «Today, despite the vast differences of our civilizations, despite the tremendous scope of our media for living, the picture of man and his universe remains much as it was at the time of the most primitive of cultures. Machinery may complicate and modify it cannot entirely redirect the course of life. Actually men, and I speak now not only of the artist but of all men, have a need for some medium of expression more urgent today than for many years. And because his body and the sphere of movement belong eternally to mankind there is a little wonder that we see in the dance an ideal expressive medium in contemporary life».

Nonostante le macchine e la tecnica cerchino di migliorare la quotidianità delle persone, per quanto l'apparato tecnologico si perfezioni e, facendosi sempre più complesso nel suo ingranaggio, possa modificare lo scorrere della vita rendendolo più sfaccettato, secondo Hanya Holm, i bisogni basilari dell'uomo, quelli dettati da sfere istintive profonde, non mutano, ma sono gli stessi dei primitivi. Tale immutabilità sarebbe giustificata da un'essenza dell'animo umano, i cui desideri, istinti e bisogni ancestrali sarebbero entità fisse e probabilmente archetipiche.

Hanya Holm insiste in varie occasioni sulla sostanza eterna e universale dell'urgenza creativa dell'uomo a esprimersi attraverso il corpo:

In ogni caso, il suo sviluppo [della danza], indipendentemente dai motivi e dagli effetti degli inizi, può essere individuato direttamente o indirettamente in una fonte comune. Questa fonte, una qualità universale e invincibile nell'uomo, trova la sua espressione in ugual modo nelle arti popolari e nelle cosiddette belle arti, ed è ugualmente essenziale per entrambe⁹⁹.

Al di là delle diverse articolazioni che la danza può assumere, vi è in essa un'essenza primigenia che sfugge alle categorie, alla storia e ai confini geografici definiti ed è invece un linguaggio comune a tutto il genere umano. Tale essenza coincide con una prerogativa «universale» ed «invincibile» dell'uomo («il desiderio del movimento è cosa basilare in tutti noi»¹⁰⁰) tale per cui la nostra natura ci spingerebbe a manifestare con il corpo i moti interiori dello spirito suscitati dal pulsare dell'esistenza. Tale impulso resisterebbe a mutamenti di ordine sociale, storico, culturale, politico ed economico. Detto in altri termini, la necessità espressiva non può essere tenuta a freno e ostacolata dalle convenzioni sociali e culturali e si manifesterebbe in ciascun individuo, rispondendo a pulsioni interne presenti in ogni essere umano. La radice «autentica» del movimento coincide, dunque, con l'inclinazione dell'uomo a esprimere l'interiorità più profonda attraverso il movimento. Si tratta di spinte interne che connettono l'uomo alle cose esterne. Vi è l'idea che l'essere umano sia parte di un grande tutto, di cui la danza è una manifestazione. La sorgente da cui la danza emergerebbe, e che fa parte della natura stessa dell'individuo, non si modifica, non si esaurisce e non si disperde nel tempo.

⁹⁹ Hanya Holm, *The Dance, the Artist-teacher, and the Child*, cit., p. 388. «In every case, regardless of departures through intention and effect, its development can be traced directly or indirectly to a common source. This source, a universal and unconquerable quality in man, finds its expressions equally in the folk arts and in the so-called "fine" arts, and is equally essential to both».

¹⁰⁰ DFL, c. 1r. «The desire for movement is an elemental thing in all of us».

Sotto questa luce, la danza sarebbe una lingua condivisa di cui tutta l'umanità fa uso. A tale proposito, la coreografa tedesca sostiene:

Il movimento, che è la prima prova dell'impressione e della reazione dell'essere vivente alla vita attorno a lui, è una lingua innata. Nella profondità degli impulsi elementari, dal corpo vibrante, attraverso il movimento e l'urgenza creativa, è maturato il seme della danza. Questo, che è l'essenza, non sempre facilmente discernibile, è eterno e universale¹⁰¹.

Nella prospettiva di Hanya Holm, urgenza creativa e impulsi naturali, uniti insieme, rappresentano il fulcro essenziale da cui emerge la danza, riconoscibile in «quelle espressioni spontanee di esaltazione fisica o emotiva comuni a tutti»¹⁰². Il desiderio di muoversi (urgenza creativa), secondo la Holm risponde a due necessità peculiari dell'essere umano:

La scoperta di sé dell'individuo [...], la sua relazione con sé stesso e con i suoi compagni, con la sua comunità, sono due bisogni umani basilari. Da questi emergono le idee comuni e religiose e quanto identifichiamo come urgenza creativa¹⁰³.

Per Hanya Holm, «in quel fiume di vita, in quel principio indefinibile e vitale da cui emergono le attività dell'umanità, alcuni elementi, chiamiamoli istinti, sono particolarmente rilevanti»¹⁰⁴. La coreografa tedesca conferisce particolare importanza alle pulsioni più legate alla sfera "istintuale", quella in cui la razionalità non interviene. Gli "istinti" spingerebbero l'essere umano a porsi in un contatto meno mediato con lo spazio con cui si relaziona e a fondersi con le cose in esso contenute.

Attenzione però. Se certamente eterno ed universale è l'*impulso* che spinge a danzare, più dubbio è che lo sia il *modo* di danzare. Se, cioè, le pulsioni interiori, premendo da dentro, inducono l'uomo a muoversi, c'è da chiedersi se, per la Holm, siano identificabili delle leggi universali che regolano tale movimento del corpo o se, invece, ognuno segua personali percorsi

¹⁰¹ DANC, p. 1. «Movement, which is the first evidence of impression and reaction of the living being to the life around him, is the native tongue. In the depths of the elemental impulses, from the vibrant body, through movement and a creative urge the seed of the dance is nurtured. This, which is the essence, though not always easily discernible, is eternal and universal».

¹⁰² *Ibidem*. «Those spontaneous expressions of physical or emotional exaltation common to all».

¹⁰³ *Ivi*, p. 2. «The self-discovery of the individual [...], his relation to himself and to his fellow men, his community, these are two basic human needs. From these spring the religious and communal ideas and what we recognize as the creative urge».

¹⁰⁴ *Ibidem*. «In that life stream, that undefinable vital principle from which spring all the activities of mankind, certain elements, call them instincts if you will, are especially outstanding».

cinetici. Non ci stiamo interrogando, per ora, sulla danza sofisticata dei danzatori professionisti, in cui precetti tecnici o abitudini stereotipate sono largamente presenti, ma sulla danza realizzata dai bambini o dalle tribù primitive, nei quali una legge motoria universale, se c'è, è ancora riconoscibile.

Proviamo allora a risolvere il dubbio proposto, partendo da un passo importante espresso da Hanya Holm: «Anche se la varietà di azioni che il corpo umano esegue, o può eseguire, è davvero grande, esso opera sotto *una definita gamma di leggi naturali*»¹⁰⁵. È un primo indizio rilevante a favore dell'idea che per lei esistano norme cinetiche di natura universale. Nella stessa direzione sembra andare un'altra affermazione della coreografa tedesca:

In ogni paese, in tutti gli uomini, troviamo questi bisogni fondamentali. Sia che trovino espressione in una forma tribale o in una civilizzata, a qualunque divinità o poteri l'uomo offra omaggio, dall'oriente all'occidente e da polo a polo, il bisogno è là. Così l'urgenza creativa, che sia manifestata nell'artigianato grezzo delle razze primitive o nelle raffinate forme artistiche dei grandi artisti delle nazioni civilizzate, è la radice diffusa e abbraccia tutto¹⁰⁶.

Ma il passo non è risolutivo: parlando di «radice diffusa» è possibile, infatti, che la Holm si riferisca solo ai «bisogni fondamentali», vale a dire all'impulso psichico che spinge a danzare, non necessariamente alla *modalità* della danza. Più significativo un altro brano:

Lascia che le sue forme [della danza] siano transitorie come possono, cambiando da epoca a epoca, da paese a paese, persino da un danzatore all'altro, qui [nell'urgenza creativa] ogni danza ha la sua radice, la sua giustificazione e la sua immortalità. Consapevolmente o no, tutti i veri artisti prendono il talento da questo ruscello e vi trovano un'ineluttabile *solidità* che *oltrepassa tutte le differenze di teoria e di forma*¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Hanya Holm, *The Attainment of Conscious, Controlled Movement*, in Frederick Rand Rogers, *Dance: A Basic Educational Technique*, Dance Horizons, New York, 1980, pp. 298-303; citazione p. 298. «The diversity of actions the human body performs, or can perform, is very great, but it operates under a definite set of natural laws». Il corsivo è nostro.

¹⁰⁶ DANC, p. 2. «In every country, in all men, we find these fundamental needs. Whether they find expression in a tribal or in a civilized form, to whatever gods or powers man pays homage, from east to west and from pole to pole the need is there. So with the creative urge, whether it be manifested in the crude craftsmanship of the primitive races or in the polished art forms of the great artists of civilized nations, its root is wide-spread and all-embracing».

¹⁰⁷ Ivi, p. 1. «Let its forms be as transient as they may, changing from age to age, from country to country, even from one dancer to another, here all dancing has its root, its justification and its immortality. Consciously or otherwise, all true artists take their gift from this stream and find in it an undeniable *solidity* that *over reaches all differences of theory or of form*». I corsivi sono nostri.

Quel che conta nella citazione appena riportata è l'affermazione finale, secondo cui al di sotto delle forme variegata si riscontrerebbe, persino negli artisti più sofisticati e purché siano «veri artisti», una «solidità» capace di oltrepassare le differenze di «forma». Quest'ultimo sostantivo è importante: ci dice che la «solidità» non concerne solo l'impulso psichico, ma anche i segni della danza.

Non ci sembra quindi casuale che, spiegando il suo metodo d'insegnamento, Hanya Holm evidenzi l'esistenza di leggi universali di cui la macchina anatomica è dotata. Ella precisa infatti:

La base del movimento che insegno si fonda su principi fondamentali. Di conseguenza, è essenziale iniziare lo studio attraverso una ricognizione di questa legittimità: una conoscenza del patrimonio naturale del corpo umano, il funzionamento nel movimento e la relazione fra corpo e leggi universali e fisiche¹⁰⁸.

Per la Holm, esistono principi fondamentali uguali per tutti a partire dai quali ci si muove. Tali principi costituiscono leggi «universali» che regolano il corpo umano, quali la gravità, l'equilibrio, la tensione e il rilassamento dei muscoli. Per esempio, spiegando quali norme regolino il movimento, la coreografa tedesca cita alcuni principi specifici: «la relazione con la gravità e con l'estensione verticale; la relazione con la direzione e con la posizione del piede»¹⁰⁹.

L'insieme di tali principi costituisce l'apparato di leggi universali a cui ciascun essere umano è soggetto fin dalla nascita. Secondo Hanya Holm, a dotare il corpo di tale sistema sarebbe la natura, che, stabilendo una delimitata gamma di regole motorie, offre la possibilità a tutti di scoprire in che modo, a partire da quelle norme, si articola il movimento. Parlando dei principi fondamentali e della conoscenza del patrimonio naturale di leggi di cui il corpo umano è dotato, la coreografa tedesca precisa: «in primo luogo, c'è un'affermazione di quel che la natura ha fornito, in senso limitato e anche nella sua gamma di possibilità»¹¹⁰. Esistono quindi leggi comuni ai corpi, dalle quali emergono in primo luogo movimenti semplici, quali saltare,

¹⁰⁸ Hanya Holm, *The Attainment of Conscious, Controlled Movement*, cit., p. 298. «The base of the movement I teach rests on such fundamental principles. Therefore, it is essential to begin the study with a recognition of this lawfulness, a knowledge of the natural endowment of the human body, its function in movement, and the relation of the body to physical and universal laws».

¹⁰⁹ Ivi, p. 299. «its relation to gravity and vertical extension; its relation to direction and foot positions».

¹¹⁰ Ivi, p. 298. «First, there is a statement of what nature has provided, in its limited sense and also its range of possibilities».

ruotare, correre, cadere. Tali forme, che costituiscono i principi fondamentali insegnati da Hanya Holm, rappresentano un linguaggio universale, comune a tutti.

Tuttavia è implicita una problematica ulteriore. Non solo i primitivi e i bambini condividono una stessa *forma* di danza o, quanto meno, delle leggi motorie. Altrettanto si può affermare in relazione ai danzatori professionisti, che, se «veri», pur nella varietà e nella raffinata e complessa evoluzione tecnica dei movimenti, conservano, nascosto sotto ai movimenti virtuosistici, un nucleo cinetico “originario”, costituito dalle leggi universali presenti, allo stato puro, nei bambini e nei primitivi. Riferendosi al movimento del corpo, Hanya Holm spiega che «solo conoscendo i principi sottostanti si può provare ad allontanarsene seguendo una via personale»¹¹¹. Per l’artista tedesca,

come la voce umana si modula dal discorso al suono, danzare – dai suoi scoppi più rudimentali delle tribù primitive ai perfezionamenti più accurati – riguarda qualsiasi tipologia umana ed età. Le risposte cinestesiche istintive del bambino, la tecnica altamente sviluppata e controllata del danzatore di mestiere, e *tutte le gradazioni fra questi due estremi, sono connesse in qualche modo alla danza*¹¹².

Detto altrimenti, anche sotto i virtuosismi più sofisticati dei grandi danzatori sono celate categorie motorie che sono proprie della danza primigenia, e tale caratteristica è fondamentale perché la danza dei professionisti possa essere considerata alta, matura, convincente. Nel momento in cui l’“essenza” sparisce, la danza diventa una forma vuota, che alla Holm non interessa minimamente.

La danza non dovrebbe mai dimenticare la “radice originaria” che coincide, dunque, con l’inclinazione universale dell’essere umano a esprimere la sua interiorità attraverso il corpo che si muove secondo leggi naturali e universali, oltre la storia e la limitazione dei confini geografici. La macchina anatomica, essendo mezzo disponibile a tutti e depositaria di norme universali che la collegano al creato, costituisce il veicolo più adatto ad esprimere gli istinti, i

¹¹¹ Ivi, p. 299. «Only in knowing the underlying principles can one dare to depart from them in a characteristically personal way». A conferma di ciò, la Holm, riferendosi ai danzatori professionisti, spiega: «Forme e metodo, tecnica e teoria hanno ciascuno un posto in base al loro scopo, ma *non si deve permettere loro di oscurare la sostanza e la ragione d’essere*» di danzare. DVIII, c. 1v. «Forms and method, technique and theorizing have each a place according to their necessity, but they must not be permitted to obscure the thing itself and its reason for being». Il corsivo è nostro.

¹¹² Hanya Holm, *The Dance, the Artist-teacher, and the Child*, cit., p. 388. «Like the human voice, threading its way from speech to song, dancing, from its most rudimentary outbursts in primitive cultures to its subtlest refinements, covers many types and age. The instinctive kinesthetic responses of the infant, the highly developed and controlled technique of the trained dancer, and *all gradations of degree and kind between these two extremes, are related to some extent to the dance*». Il corsivo è nostro.

bisogni, i desideri più profondi (archetipici).

Per tutti i motivi fin qui proposti, per Hanya Holm «la danza è la più antica e la più vitale delle arti»¹¹³ ed «è stata anche chiamata la madre delle altre arti»¹¹⁴. Per i primitivi «la danza era un tipo di poesia, il linguaggio più elevato, con cui essi si rivolgevano agli dei e piangevano i morti»¹¹⁵.

La posizione teorica dell'artista tedesca pare affine alle teorizzazioni ottocentesche di Delsarte e di Balzac sul movimento. Il sistema elaborato da Delsarte s'incentra sul principio di corrispondenza fra *status* interiore dell'individuo e manifestazione esteriore, in cui interno e esterno, psiche ed espressione, anima e corpo sono profondamente legati. Più precisamente, alla dimensione interiore dell'uomo – vita, anima, spirito, secondo la tripartizione di Delsarte, in cui alla vita corrispondono le sensazioni, all'anima il sentimento, allo spirito la *mens* – fanno riscontro corrispettivi linguaggi: alla vita la voce, all'anima il gesto, allo spirito la parola. Ad essi si riferiscono rispettivamente specifiche parti del corpo: bocca, laringe, polmoni alla voce; testa, membra, tronco al gesto; labbra, lingua, velo alla parola.

Il principio di corrispondenza poggia sulla convinzione filosofica di tradizione neoplatonica che vi sia una stretta connessione fra divino e mondano, in cui il primo si diffonde nel secondo per emanazione, ossia secondo «una sorta di irradiazione ininterrotta di Dio, il quale così consente la nascita degli enti senza tuttavia perdere nulla di sé»¹¹⁶. Parlando del pensiero delsartiano su cui si fonda il sistema, Elena Randi spiega che «“sotto” la scorza delle apparenze, [...] coperto dalle stratificazioni depositate dalla storia, l'archetipo [...] si rivela, secondo Delsarte, nel sensibile. Neoplatonicamente vi si riversa come *impronta, sigillo o eco*»¹¹⁷. In questa fusione di visibile e invisibile, l'uomo sarebbe un riflesso del sovramondano, «un anello (il più elevato della sfera terrena) della grande catena che dalle gerarchie celesti arriva sino alle bestie, catena che lega indissolubilmente l'intero universo in tutte le sue forme poliedriche»¹¹⁸. Poiché, secondo il principio di corrispondenza che Delsarte ritiene di avere scoperto, all'uomo interiore fa riscontro quello esteriore, il primo si conoscerebbe tramite il secondo e le espressioni che ne deriverebbero sarebbero riflesso dell'archetipo. Ma Delsarte, attribuendo all'anima l'elemento più elevato della triade, ponte fra vita e spirito, stabilisce una

¹¹³ TD, p. 1. «is the oldest and liveliest of the arts».

¹¹⁴ *Ibidem*. «Dancing has also been called the mother of the other arts».

¹¹⁵ GDAS, p. 2. «The dance for them was a kind of poetry, a higher language in which they addressed their gods, and mourned their dead».

¹¹⁶ Elena Randi, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Esedra, Padova, 1996, p. 32.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 30.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 32.

scala gerarchica in cui al gesto seguono il linguaggio articolato e la *phonè*. In quest'ottica, per il teorico francese il movimento è espressione dell'anima, veicolo del sentimento, ed è il linguaggio privilegiato concesso all'uomo. La studiosa spiega:

Il corpo grazie a cui il gesto si compie non è, nell'estetica delsartiana, un duro involucro insensibile ai moti interiori; muovendosi, esso sa invece tradurre ogni minima sfumatura delle evoluzioni della psiche. Molto più della voce e della parola, la mimica è infatti, per Delsarte, il vettore del sentimento. E dato che la sua sorgente è nell'anima, il gesto diviene strumento "animico" esemplare. [...] Ma il gesto non è solo, secondo Delsarte, la più pura espressione dell'affectus, è anche – come già per la Staël – il più elevato dei tre linguaggi concessi all'uomo. [...] Non c'è dubbio però che, elevando il sentimento a suprema facoltà umana, assuma anche il gesto al vertice della gerarchia espressiva¹¹⁹.

Per Delsarte, però, «la lingua immutabile, universale, archetipica [...] non è il gesto nella sua globalità»¹²⁰. Egli considera il corpo «come si presenta nello spazio del quotidiano coperto di scorie che nascondono il fulcro originario»¹²¹. Questo nucleo primitivo è celato «sotto le sedimentazioni storiche e va dissepolto»¹²². Secondo la visione del teorico francese, vi sono «gesti intrisi di verità e bellezza (gesti inconsci, ma anche quelli soggetti ad interventi coscienti di natura illuminata), assieme ad altri, guasti e corrotti, frutto di quella facoltà, per l'Autore fallace e arbitraria, che è la ragione meramente umana»¹²³ (in polemica anti-illuminista). «Compito dell'arte» è dunque «dissotterrare i segni "sinceri" [...]; una volta levate le incrostazioni, [...] l'esito finale sarà un'opera unitaria, un tutto omogeneo riflesso, in proporzioni ridotte, del *cosmos* supremo, del modello archetipico»¹²⁴.

Le idee del teorico francese vengono divulgate negli Stati Uniti da Steele Mackaye, un suo allievo «che nell'estate del 1870 era rientrato dalla Francia, dove aveva preso lezioni private da Delsarte»¹²⁵. Il sistema, rivisitato e definito "delsartismo", si diffonde rapidamente nel campo della danza americana: Genevieve Stebbins, allieva di Mackaye, lo impiega come metodo teorico-pratico per insegnare. Ad incidere notevolmente sull'influenza del *Delsarte System* in America è senza dubbio la Denishawn, una delle principali scuole di danza statunitensi dell'epoca, fondata da Ruth Saint Denis e Ted Shawn, nella quale fra i diversi

¹¹⁹ Ivi, pp. 97-99.

¹²⁰ Ivi, p. 106.

¹²¹ Ivi, p. 34.

¹²² Ivi, p. 106.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Ivi, p. 36.

¹²⁵ Ivi, p. 177.

insegnamenti si trova la pratica del *delsartista* e, fra gli allievi, compaiono nomi importanti quali Martha Graham, Charles Weidman e Doris Humphrey, i futuri pionieri della *modern dance*.

Anche in Germania il *delsartismo* influenza la danza. La sua introduzione avviene tramite Bess Mensendieck e Hade Kallmeyer, allieve della Stebbins. Laban, il fautore della danza libera tedesca e maestro di Mary Wigman, viene a contatto con il pensiero di Delsarte a Parigi¹²⁶.

Da quanto detto è presumibile che Hanya Holm, allieva della Wigman in Germania e a contatto con la nascente *modern dance* in America, conosca il pensiero sul movimento del teorico francese.

Anche per Balzac vi è una mimica ideale, un gesto primitivo che rivela la verità della vita sotterranea. Anche per lui il compito dell'arte non è copiare la natura, ma disvelare la realtà profonda nascosta sotto l'involucro materico. A tale gesto primitivo egli attribuisce valori di immutabilità, eternità e universalità, e poiché esso ricorda il nucleo archetipico nella sua interezza, secondo lo scrittore francese è compiuto dagli animali, dai bambini e dai selvaggi, che, non avendo mai contemporaneamente più idee e più desideri, ma essendo colpiti da un'unica idea e un unico desiderio, si abbandonano alla volontà celeste che è una. In altri termini, riflettono l'archetipo. Il loro movimento corporeo risulta unitario perché originato da un singolo agente propulsore che coinvolge armoniosamente l'organismo intero. Come Delsarte, Balzac crede che nella quotidianità tali gesti archetipici siano nascosti sotto una congerie di movimenti stereotipati e meccanici. Secondo lui, il pensiero (la razionalità) ha corrotto e distorto il corpo dell'uomo civilizzato, lo ha reso frammentario, dominato da più centri, ossia «l'apparato locomotorio [...] si scinde»¹²⁷, ogni parte della macchina anatomica segue impulsi diversi e i movimenti risultano spezzati. Allo stesso modo di Delsarte, egli riconosce che la gestualità, disvelatrice della realtà profonda, sta su un gradino più elevato della parola¹²⁸.

A nostro avviso diversi punti legano il pensiero della Holm a quello dei due teorici francesi. In primo luogo, la questione del movimento inteso come lingua immutabile, universale e primigenia, a cui viene riconosciuto il primato di veicolo espressivo dell'uomo. Ma, mentre per Delsarte ad ogni stato interiore corrisponde un determinato gesto, che è uguale per tutti, per

¹²⁶ Sul rapporto fra Delsarte e la danza americana e tedesca cfr. *ivi*, pp. 169-190.

¹²⁷ Honoré De Balzac, *Teoria della andatura*, Cluva, Venezia, 1986, p. 55.

¹²⁸ Cfr. Elena Randi, *Il gesto nella visione di Balzac*, in Umberto Artioli, Fernando Trebbi (a cura di), *Gesto e Parola. Aspetti del teatro europeo fra Ottocento e Novecento*, Esedra, Padova, 1996, pp. 1-39.

Hanya Holm, benché regolati da leggi universali, i gesti sono diversi a seconda della creatività del singolo.

Tutti e tre credono che un gesto sapiente sappia disvelare una realtà profonda e nascosta dell'essere umano: sotto l'involucro materico per Balzac, sotto le sedimentazioni storiche per Delsarte, sotto i «movimenti abituali limitati e privi di senso» e sotto «l'inerzia fisica»¹²⁹ per la coreografa tedesca. Per Delsarte e Balzac, tale disvelamento farebbe emergere il nucleo archetipico del sovramondano. Per Hanya Holm, la vita sotterranea celerebbe, oltre ad una spinta propulsiva e ad una gioia primitiva corrispondenti a bisogni universali dell'essere umano che solo il corpo può liberare, anche leggi motorie comuni a tutti.

Delsarte e Balzac pensano che non tutti i gesti esprimano il fulcro originario dal quale emergerebbero i movimenti più sinceri. Solo alcuni ne sarebbero diretta emanazione. Il movimento ideale è, per Delsarte e Balzac, quello in cui la codificazione non interviene, in cui, invece, le azioni sono dettate da un contatto diretto con la dimensione interiore. Non esattamente così per l'artista tedesca, per la quale, tuttavia, sotto la tecnica deve trovarsi il nucleo originario.

Un altro punto segnala una stretta connessione fra il pensiero di Delsarte e quello di Hanya Holm. Elena Randi osserva:

Delsarte concepirebbe l'attore come colui che, in possesso di un ricchissimo vocabolario fonetico-gestuale, è in grado di eseguire in maniera tecnicamente perfetta tutti i gesti volontari che la partitura emotiva del suo personaggio comporta. [...] Arrivato al punto di poter ripetere la propria sequenza vocale e motoria in maniera automatica, il *comédien* giungerebbe ad immedesimarsi nel proprio personaggio per quel curioso fenomeno (ben noto a Stanislavskij) grazie a cui i gesti (le azioni fisiche) influenzano l'anima allo stesso modo in cui l'anima è il motore segreto del gesto. In altre parole, l'interprete, inizialmente "freddo" e controllato, incomincerebbe a provare intimamente quanto prima era puro conio esteriore. Raggiunto un grado di partecipazione emotiva sufficiente, scatterebbe la molla dei movimenti corporei involontari¹³⁰.

In modo assai simile Hanya Holm sostiene che l'azione fisica stimola l'interiorità:

La pura euforia fisica di danzare non ha paragoni con nessun'altra forma di esercizio corporeo. Nella danza, per di più, possiamo rivivere e intensificare non solo i ritmi e il

¹²⁹ AMD, p.2. «from constrained and meaningless habitual movements and physical inertia».

¹³⁰ Elena Randi, *Il magistero perduto*, cit., p. 115.

tempo della nostra epoca, ma la nostre stesse esperienze personali così come le emozioni. Nella danza diventiamo coscienti di un intero nuovo mondo di movimento. E gradualmente questa percezione si espande includendo sensazioni che erano state precedentemente nascoste dalle restrizioni e dalle richieste della vita quotidiana. Nel momento in cui il corpo danzante è liberato dalle restrizioni abituali e arricchito esternamente da nuove esperienze di movimento, anche la mente crescerà e concepirà nuove idee, nuove impressioni e nuove fantasie¹³¹.

Non è dunque solo lo *status* interiore a mettere in moto il corpo; il meccanismo funziona anche a rovescio, dall'esterno verso l'interno. Sicché, per Hanya Holm, come per Delsarte (ma anche come per Laban o, ben prima di loro, come per Lessing), il gesto sa accendere la sfera interiore. Si tratterebbe dunque di un rapporto a doppio senso: dall'interno verso l'esterno e dal corpo verso l'"anima". Adeguatamente allenata e svincolata da certi limiti, la macchina anatomica acquisirebbe un nuovo vocabolario di movimento che aumenterebbe e intensificherebbe la spinta a percepire, a vivere esperienze, a ideare nuove concezioni e a mettere in moto la creatività.

3. Le percussioni: il rapporto con il rito e le influenze tedesche

Due annunci dattiloscritti degli anni Quaranta intitolati significativamente *Music for Modern Dance* e *Percussion*, che presumibilmente venivano letti prima di alcune *lecture demonstrations* di Hanya Holm, offrono spunti interessanti riguardo all'uso delle percussioni da parte della coreografa tedesca. Il fatto di presentare verbalmente al pubblico prima delle *performances* la tipologia di musica impiegata, dimostra quanta importanza la Holm attribuisse alla dimensione sonora e agli strumenti percussivi. La sua tensione nel divulgare, attraverso le dimostrazioni, le idee concepite non si limitava a spiegare esclusivamente il suo modo d'intendere il movimento: il suo interesse s'incentrava anche sul rapporto con la musica e in particolare con le percussioni, di cui spiegava agli spettatori i presupposti. Dagli annunci emerge chiaramente la centralità assunta dagli strumenti tribali e il pensiero sotteso a tale scelta,

¹³¹ LD32, pp. 2-3. «The sheer physical exhilaration of dancing is unparalleled by any other form of bodily exercise. In the dance, moreover, we can relive and intensify not only the rhythms and tempo of our time, but our own personal experiences and emotions as well. In dancing, we become conscious of an entire new world of movement. And gradually this perception widens to include sensations that have previously been hidden by the restrictions and demands of daily life. And as the dancing body is freed from habitual restraints, and reaches out for new experiences in movement, the mind, too, will grow, and encompass new ideas, new impressions, and new fantasies».

che pare legarsi a modalità rituali primitive e rinviare alle sperimentazioni di danza e percussioni di Mary Wigman.

In *Percussion* è annunciato:

Quando Hanya Holm arriverà a Detroit per la dimostrazione porterà con sé non solo i sette giovani danzatori del suo gruppo, ma anche una raccolta sorprendente di strani strumenti sui cui ritmi i danzatori si esibiranno. Oltre all'accompagnamento più usuale del pianoforte in alcuni dei pezzi, il pubblico ascolterà il battito dei tam-tam, il tuonare dei tamburi e lo scampanio dei gongs. Strumenti primitivi dalla Cina, dal Giappone, dall'India, dall'Africa e da Burma trasmetteranno onde ritmiche di un'armonia strana ed eccitante¹³².

A colpire l'attenzione è in primo luogo la sorprendente varietà di strumenti primitivi provenienti da aree geografiche così diverse e distanti fra loro. L'interesse di Hanya Holm sta nel radunare le più svariate tipologie di percussioni e, infatti, l'annuncio sottolinea l'aspetto di unicità delle dimostrazioni per la straordinaria collezione sonora i cui ritmi risultano inusuali per il pubblico occidentale. Non sappiamo in che modo la coreografa tedesca abbia raccolto una così ricca varietà di strumenti, ma è presumibile che l'abbia acquistata in Europa e in America poiché dalle diverse fonti non risultano viaggi in paesi esotici.

Spiegando le ragioni dell'uso di percussioni primitive, Hanya Holm afferma di preferirle poiché «esprimono cose che non possono essere manifestate nella musica del giorno d'oggi»¹³³. Inoltre, dice di cogliere particolari qualità sonore in alcuni strumenti; per esempio, «il suono del tamburo è relativamente breve nella durata e staccato nell'articolazione al contrario del gong il cui suono è lungo e la cui qualità è oscillatoria, melodica e ricca di colore»¹³⁴, e ribadisce che «il più semplice strumento a battere il tempo, a marcare gli accenti e a dare euforia ritmica era il tamburo, sviluppato dal tamburello nello stesso periodo»¹³⁵.

Hanya Holm individua nelle percussioni strumenti arcaici che rappresentano i primi mezzi di espressione umana insieme alla voce, al canto e alla danza:

¹³² PRC, c. 1r. «When Hanya Holm arrives in Detroit for her demonstration she will bring with her not only the seven young dancers of her group, but also an amazing assemblage of weird instruments to whose rhythms they will perform. In addition to the more usual piano accompaniment of some of her numbers, audience will hear the beat of tom-toms, the rumble of drums and the chiming of gongs. Primitive instruments from China, Japan, India, Africa and Burma will send forth rhythmic waves of strange and exciting harmony».

¹³³ *Ibidem*. «They express things that cannot be expressed in the music of our day».

¹³⁴ *Ibidem*. «The drum tone is comparatively short in duration and staccato in character in contrast to the gong whose sound is long and whose character is swinging, melodic and colorful».

¹³⁵ MMD, p. 1. «The simplest instrument to beat time, to mark accents and to give rhythmical excitement was the drum, developed at this time from the tamborine».

La Musica, la grande arte sorella [della danza], traccia le origini del primo accompagnamento di danza che era il canto della voce, il battere di un tamburo, il suono di due bastoncini di legno percossi insieme o il battito delle mani¹³⁶.

La scelta di usare tali strumenti si accorda all'idea che la danza sia lingua innata dell'uomo e debba manifestare pulsioni riposte. Infatti la coreografa tedesca riconosce che solo determinati ritmi legati a strumenti primitivi possono esprimere «cose» dell'essere umano. Con il termine «cose» essa si riferisce presumibilmente alla sfera del profondo che è sollecitata attraverso suoni particolari.

Le qualità sonore descritte da Hanya Holm non solo evocano risonanze primitive dell'Asia e dell'Africa, offrendo in tal modo al pubblico suggestioni sonore inedite, ma, articolandosi in molteplici sfumature ritmiche dalle caratteristiche ben precise – per esempio, un suono intermittente o lungo –, forniscono al danzatore impulsi stimolanti su cui muoversi. Individuando in determinati ritmi primitivi il potere di esprimere *cose* dell'essere umano, al contrario di composizioni musicali moderne che non sono in grado di risvegliare impulsi profondi, la coreografa tedesca trova nelle percussioni lo strumento ideale per ritrovare il contatto con il filo rosso che lega tutto il creato e per esprimere come ciò si riverbera in noi. Secondo lei, dunque, non tutta la musica è adatta ad attivare particolari emozioni, ma alcune sonorità semplici e ritmate, il cui ascolto rinvia ad uno stato originario dell'essere umano.

L'annuncio di Detroit spiega inoltre che a suonare gli strumenti «saranno i danzatori e non i musicisti»¹³⁷. Non solo: a loro si deve anche di aver «ideato la composizione percussiva per le danze»¹³⁸. Hanya Holm fa, dunque, comporre la musica e suonare gli strumenti a chi balla nell'evento spettacolare. Un disegno¹³⁹ della coreografa tedesca riporta la disposizione delle percussioni nel *setting* di una serata dimostrativa che prevede la visione di alcuni pezzi coreografici presentati in sequenza. Sul foglio sono segnati il titolo delle coreografie, gli schizzi degli strumenti previsti e, a fianco, sono indicati i termini che identificano le percussioni e il nome di chi le suona. La sistemazione e la tipologia del dispositivo sonoro e i danzatori-percussionisti cambiano a seconda dei pezzi, in modo che vi sia un continuo avvicendamento

¹³⁶ TD, p. 2. «Music, its great sister art, traces origins to the first dance accompaniments which were the chanting voice, the beat of a drum, the sound of two sticks struck together or the clapping of hands».

¹³⁷ PRC, c. 1r. «It will be the dancers and not musicians who will play this percussion accompaniment».

¹³⁸ *Ibidem*. «Not only the dancers play the instruments, but they have also composed the percussion composition for the dances».

¹³⁹ Sonata, c. 1v.

fra i tipi di percussioni e fra chi suona e chi danza. Lo spazio scenico è occupato sia dai danzatori che suonano sia da quelli che si muovono.

L'uso delle percussioni primitive nell'evento coreografico, la loro disposizione nello spazio, l'avvicinarsi delle stesse persone che danzano e percuotono pochi strumenti alla volta, peculiari suoni ritmati che stimolano pulsioni da esprimere attraverso il corpo, sono fattori che si avvicinano molto alle forme rituali di popoli primitivi.

In *Tribal Dancing*, Hambly, spiegando l'importanza della musica nei riti, evidenzia la forte coincidenza fra suono, danza e manifestazione di emozioni:

Nessuna fase della vita primitiva è completa senza accompagnamenti musicali, che l'antropologo sociale studia con l'intento di valutare quanto la vita religiosa, magica e puramente sociale della gente primitiva abbia trovato espressione attraverso i canali musicali. Le emozioni sociali chiamate in causa dalla nascita, dai riti di pubertà, dal matrimonio, dalla guerra, da cerimonie religiose e magiche e dai funerali, hanno tutte trovato espressione nei suoni e nelle danze¹⁴⁰.

Inoltre, descrivendo l'accompagnamento musicale di alcuni riti di aborigeni australiani e di africani della Tasmania, l'autore evidenzia maggiormente come si realizzi la fusione di strumenti a percussione e movimento e che cosa susciti:

Fra gli aborigeni australiani del giorno d'oggi, una semplice orchestra è costituita da un gruppo di donne che mantengono un battimani ritmico e qui in più si può osservare l'uso di uno dei più semplici strumenti percussivi, il tamburo, che può essere semplicemente improvvisato¹⁴¹.

L'orchestra primitiva [...] vanta un ritmo marcato dal battito di un singolo strumento, il tamburo, rapidamente improvvisato stirando la pelle di un opossum fra le ginocchia e colpendola con le mani aperte. Un accompagnamento così rudimentale è sufficiente a stimolare i danzatori a eseguire semplici movimenti muscolari in cui, ancora una volta,

¹⁴⁰ Wilfrid Dyson Hambly, *Tribal Dancing and Social Development*, cit., p. 47. «No phase of primitive life is complete without musical accompaniments, which the social anthropologist studies with a view to estimating how far the religious, magical and purely social life of primitive people have found expression through musical channels. Social emotions called into play by birth, puberty rites, marriage, warfare, religious and magical ceremonies and funerals, have all found expression in songs and dances».

¹⁴¹ Ivi, pp. 41-42. «Amongst present day Australian aborigines, a simple orchestra is provided by a group of women who maintain a rhythmical clapping, and here, too, one may observe the use of a most simple percussive instrument, the drum, which might easily have been improvised».

il ritmo è enfatizzato. [...] Si trovano emozioni umane elementari, sentimenti complessi e sensazioni sociali, una modalità di espressione, per noi, cruda e non estetica¹⁴².

Avendo letto *Tribal Dancing*, Hanya Holm può aver tratto ispirazione da forme di danza e musiche rituali dei primitivi per ricreare durante le sue lezioni e in alcune coreografie una condizione in cui si realizzasse, da un lato, la fusione di gesto e suono e, dall'altro, si manifestasse un dettato interiore le cui radici stanno nelle zone più nascoste dell'uomo, quelle più primitive e ancestrali, non viziate da necessità estetiche e da regole sociali, ma stimolate da bisogni e istinti umani. Evocare una dimensione affine al rito pare una delle vie che la coreografa tedesca intraprende a questo fine.

Il fatto di utilizzare molte percussioni, invece che un semplice tamburo come nel caso dei riti ricordati, serve probabilmente a enfatizzare tale dimensione, offrendo maggiori possibilità. Se nelle cerimonie rituali primitive percussionisti e danzatori sono figure differenti, nella Holm sono ruoli intercambiabili.

Spiegando la ragione per cui fa partecipare attivamente i danzatori all'esecuzione delle percussioni, la coreografa tedesca aggiunge un dato in più. Afferma infatti:

Uno deve avere un ritmo interiore per diventare un buon percussionista di strumenti primitivi. [...] Solo un danzatore o una persona che ha una sensibilità per la danza può davvero far uscire da questi strumenti la qualità dinamica del danzare¹⁴³.

Secondo la sua visione, chi riesce a connettersi a dinamiche interiori inerenti allo "spirito" sarà in grado di suonare al meglio le percussioni. Allo stesso modo del gesto, la vibrazione ritmica dei tamburi dovrebbe essere emanazione di una pulsione interna. Suonando e danzando tali ritmi, si dovrebbe creare uno stato in cui contemporaneamente ciò che emerge dall'interno prende forma di suono e di gesto; nel contempo, gli stessi suoni e gli stessi gesti stimolerebbero ulteriori dinamiche interiori. Si tratta di un flusso continuo in cui la profondità dello "spirito" è chiamata a manifestarsi in un reciproco scambio bi-direzionale tra *intus* e *foris*.

¹⁴² Ivi, p. 51. «The primitive orchestra [...] boasts a rhythm marked by the beating of a single instrument, the drum, hastily improvised by stretching the skin of an opossum between the knees and beating it with open hands. Such rudimentary accompaniment is sufficient to stimulate the dancers to perform simple muscular movements in which, once again, rhythm is emphasised. [...] Elementary human emotions, complex sentiments and social feelings are finding, what is to ourselves, a crude and non-aesthetic mode of expression».

¹⁴³ PRC, c. 1r. «One must have an inner rhythm to become a good player of primitive instruments. [...] Only a dancer or a person who has a feeling for the dance can really get out of this instruments the dynamic quality of dancing».

Ciò a cui mira Hanya Holm pare quindi la completa fusione di musica e danza attraverso l'uso privilegiato delle percussioni. Tale modo di procedere deriva dalla formazione con la Wigman e, più in generale, dall'eredità della cosiddetta danza libera di cui Laban è il padre fondatore.

Importanti riferimenti a ciò si trovano in *Music for Modern Dance*, uno scritto destinato ad essere letto al pubblico durante le *lecture demonstrations*. All'inizio dell'annuncio si sottolinea il radicale mutamento attuato dall'avanguardia storica nel campo della danza nei confronti della musica e il fondamentale contributo di Hanya Holm a tale rinnovamento attraverso l'uso delle percussioni. Il dattiloscritto spiega:

La modern dance si è liberata dalla centenaria sottomissione alla musica e al posto di un padrone ne ha fatto una compagna. Si può vedere come successivamente questa fusione dell'arte della musica e della danza sia stata concretizzata da Hanya Holm. Invece di usare una musica già pronta, tutte le parti del suo programma sono eseguite o con musica, che è stata peculiarmente composta per la danza, o con l'accompagnamento di tamburi, cembali e gong o in combinazione¹⁴⁴.

Oltre ad evidenziare la propensione dell'artista tedesca verso musiche non precedentemente composte, ma realizzate in stretta connessione con il linguaggio motorio, lo scritto delinea il cambiamento operato dalla *modern dance* nei confronti della musica. Eliminando la sudditanza del movimento al suono, in cui, come a volte succedeva nel caso del balletto, i passi erano fissati su partiture musicali precedentemente scritte, la *modern dance* avrebbe aperto la strada alla fusione con la musica. L'annuncio spiega in che modo avvenga tale unione, sottolineando il legame con strumenti primitivi:

Sebbene la musica originariamente fosse una figlia della danza, la figlia divenne il padre e per un lungo periodo la forma musicale dominò interamente la forma danzata. Allora venne la rinascita della danza. Invece che usare la musica secondo un senso interpretativo, il danzatore se ne staccò completamente e dimostrò la forza della danza come arte in sé. A lungo danzò senza musica, finché sentì il bisogno di una stimolazione e di un accento ritmico. [...] Lasciato solo, il danzatore andò indietro, ai veri inizi,

¹⁴⁴ MMD, p.1. «The modern dance has freed itself from its centuries long bondage to music and made of music a partner instead of a master. [...] may see how successfully this fusion of the arts of music and dance has been made by Hanya Holm. [...] Instead of using music already complete in itself, all of the numbers on her program are performed either to music which has been specially composed for the dance or to the percussion accompaniment of drums, cymbals and gongs or a combination».

quando non c'era la tradizione a imbrigliarlo. Ciò che fece fu ricostruire ancora da niente con quasi niente. [...] Il danzatore tornò ancora al primitivo per uno strumento adatto. Allora furono introdotti il flauto, il gong orientale e lo xilofono. Alla fine il pianoforte fu usato di nuovo nel senso percussivo e melodico¹⁴⁵.

Nel ricostruire la parabola di mutamenti della relazione fra musica e danza, lo scritto, oltre a manifestare implicitamente il modo d'intendere il rapporto fra suono e movimento della Holm, pare riferirsi più in generale alla danza dell'avanguardia storica. In particolare, quando si dice che, reagendo all'interpretazione della musica, il danzatore affonda prima nel silenzio, e poi, tornando alle radici primitive della musica e riscoprendo strumenti primigeni, approda alle percussioni, il passo sembra descrivere il percorso di Mary Wigman.

Essa studia inizialmente alla scuola di Dalcroze in cui il linguaggio motorio è espressione della musica, sicché i passi sono rigidamente vincolati al dettato musicale. Insofferente a tale sudditanza, l'artista tedesca trova in Laban il maestro che le insegna un nuovo modo d'intendere il movimento (la cosiddetta danza libera) e un rapporto inedito fra suono e gesto. Con lui, ad Ascona, sperimenta la danza improvvisata «all'aria aperta, di notte come di giorno [...] con o senza musica, sul ritmo di poemi scritti dagli altri danzatori»¹⁴⁶; nelle improvvisazioni in assenza di musica, in particolare, scopre che i gesti possono scaturire direttamente dall'ascolto di impulsi interiori. Mary Wigman avverte la portata significativa di tale esperienza, riconoscendo, fra le innovazioni del suo insegnante, un fattore importante rispetto all'euritmica dalcroziana: «aver liberato la danza dalla dipendenza subordinata alla musica»¹⁴⁷.

Quando Mary Wigman avvia una propria ricerca personale, trova negli strumenti a percussione i mezzi più efficaci per stimolare i movimenti ritmici e i moti interiori così stabilendo una fusione fra suono e gesto:

¹⁴⁵ Ivi, pp. 1-2. «Although music was originally a child of the dance, the child became the father and musical form for a long time entirely dominated the dance form. Then came the rebirth of the dance. Instead of using music in an interpretative sense the dancer broke entirely away and proved the force of the dance as an art in itself. For a long while she danced without music until she felt the need for rhythmical accent and stimulation. [...] Left alone the dancer had to go back, far back to the very beginnings where there was no tradition to hamper her. What she did was to rebuild anew from nothing with almost nothing. [...] The dancer again went to the primitive for a suitable instrument. Then was brought in the flute, the Eastern gong and the xylophone. Finally the piano was used again in its percussive and melodic sense».

¹⁴⁶ Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne*, Chiron, Paris, 1996, p. 176. «dances improvisées en plein air, de nuit comme de jour [...] avec o sans musique, sur le rythme de poèmes écrit par d'autres danseurs».

¹⁴⁷ Elena Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo*, cit., p. 83.

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 musica¹⁴⁸.

Hanya Holm sperimenta con Mary Wigman le percussioni che sono usate per insegnare e per i suoi assolo. Riguardo a questi ultimi, *Hexentanz (La danza della Strega)*, del 1926, è esemplificativa del nuovo rapporto inaugurato dalla Wigman con la musica. Riguardo al processo di creazione dell'opera, chiarisce in che modo essa sia composta:

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 unità¹⁴⁹.

La nuova danza inaugurata da Mary Wigman non intende descrivere o interpretare una musica già pronta, ma trovare con essa un'unità, una fusione in cui gesti e suoni si generino nello stesso momento, nascano in simultanea in fase di prove. La musica di *Hexentanz* è composta da Will Goetze ed è interamente percussiva. Elena Randi commenta che il suono «è sprigionato contemporaneamente all'azione fisica ed è assente quando la danzatrice è immobile: silenzi densi sono contrappuntati da suoni percussivi di tamburi, cembali e gong»¹⁵⁰.

Hanya Holm approfondisce, dunque, secondo vie autonome, sistemi già sperimentati prima, tingendoli della propria sensibilità. Anche lei, come la Wigman, usa le percussioni sia per insegnare sia per alcune coreografie. L'aspetto inedito della Holm sta nel modo di usare gli

¹⁴⁸ Mary Wigman, *The Mary Wigman Book*, Wesleyan University Press, Middletown, p. 124. Il libro raccoglie una serie di saggi redatti dalla Wigman, alcuni dei quali da lei stessa scritti in inglese, altri tradotti da Walter Sorell sotto la sua supervisione. «The drum, the gong, the cymbals and all their different variations are suited as hardly any other instrument to capture and underline the rhythm of the dancing body. But this is not all! The sounds of these instruments can become one with the atmosphere of a dance, or rather with the mental condition of the dancer, to such a degree that he forgets where the sound comes from and may often believe that his own gesture creates the music».

¹⁴⁹ Mary Wigman, *Composition in Pure Movement*, in «Modern Music», vol. 8, n. 2, January-February 1931, p. 21.

¹⁵⁰ Elena Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo*, cit., p. 93.

strumenti: suonandoli in prima persona e facendoli praticare anche ai suoi danzatori sia durante le lezioni sia durante l'evento spettacolare, enfatizza l'aspetto rituale facilitando sia la fusione di gesto e suono, sia il flusso di manifestazione di stati del profondo. Cercando nella pratica delle percussioni un legame più stretto con il primigenio, la coreografa mette in atto un fenomeno che nel suo pensiero pare fondamentale: la reintegrazione nella società moderna dell'abitudine all'ascolto della pulsione cosmica da lei ritenuta indispensabile ad una migliore armonia tra sé e il mondo e l'acquisizione di un linguaggio motorio il più possibile vicino al nucleo originario di leggi cinetiche universali.

4. La circolarità come elemento estatico

Come anticipato, Hanya Holm sperimenta il movimento rotatorio sia nell'insegnamento sia in alcune coreografie. Emblematico dello sviluppo e del significato di tale elemento motorio è *Two Dances*, un lavoro creato nel 1978.

Da una ripresa video¹⁵¹ è possibile descrivere quanto accade.

All'inizio una danzatrice è sola in scena, posizionata a terra. Mentre si alza, con le braccia delinea forme curvilinee ed inizia a ruotare su sé stessa nel silenzio. Dopo qualche istante inizia una musica, la danzatrice esce e ne entra un'altra, che comincia a roteare su se stessa. Mentre ruota, si unisce a lei una seconda e insieme girano; poi una esce e l'altra rimane sola sempre ruotando. Poco dopo ne entra un'altra e via così. Le danzatrici sono cinque ed escono ed entrano eseguendo giri su sé stesse. A questa tipologia di movimento aggiungono momenti in cui compiono camminate circolari seguendo nello spazio traiettorie diverse, intersecandosi, avvicinandosi e allontanandosi. Quando qualcuna gira su se stessa, altre camminano circolarmente variando il loro numero in scena e componendo quindi assolo, duetti, terzetti. Ai giri e alle rotazioni le danzatrici aggiungono movimenti con le braccia che salgono e scendono. Le danzatrici sono vestite con ampie gonne che enfatizzano i movimenti circolari. Ad un certo punto si ritrovano insieme in scena e, componendo un cerchio, corrono intorno per poi disperdersi e cadere a terra. Si rialzano formando un quadrato con una di loro al centro e, lentamente, camminano in diagonale spostando il peso da un piede all'altro, dando l'idea di dondolare. Riprendono quindi la danza circolare e la concludono con corse che delincono cerchi, entrando e uscendo fino a scomparire.

¹⁵¹ *Hanya Holm Dance Ensemble Concert*, dvd, 1978. Abbiamo visionato il video presso il Jerome Robbins Dance Division della New York Public Library Performing Art.

La descrizione offerta è indicativa non solo per un'analisi della coreografia, ma anche per la definizione del pensiero teorico che la sottende. I diversi elementi della danza – quali la rotazione su se stessi, la ripetizione dello stesso gesto, il movimento delle ampie gonne bianche – rimandano al rituale estatico della danza circolare dei dervisci. Inoltre, il tema del cerchio elaborato da Hanya Holm nell'evento spettacolare si lega anche alla pratica della Wigman e di Laban, i quali sperimentano nel loro linguaggio forme circolari. In particolare, Mary Wigman approfondisce l'esecuzione di giri attorno ad un asse fisso secondo modalità diverse, dei quali fa esperienza anche la Holm nel periodo in cui studia con lei.

Il collegamento alle danze rituali dei dervisci apre una via che connette Hanya Holm a un pensiero diverso rispetto a quello sinora esposto. L'elemento circolare conduce ai concetti di estasi, di perdita di sé e di *trance*, idee al centro non solo della pratica mistica dei monaci rotanti, ma anche punti fondamentali delle teoresi di Laban e della Wigman e della danza primonovecentesca in stato di incoscienza di Madeleine G. Si cercherà di dimostrare come le loro idee appartengono anche alla Holm.

Non sappiamo se la coreografa tedesca conoscesse l'esperienza di Madeleine G o la danza sufi. Certamente il tema circolare da lei elaborato emerge a partire dalle influenze ricevute dalla Wigman, che a sua volta lo trae da Laban. Per comprendere, dunque, l'uso e il significato della rotazione da parte di Hanya Holm e il concetto di estasi, che deriva dalla pratica della rotazione, è necessario spiegare in che modo li intendano Laban e la Wigman, quale rimandi filosofici suggeriscano e quali legami vi siano con il sistema rituale dei dervisci.

Ma partiamo dal fenomeno di Madeleine G.

Leggendo le parole di Schopenhauer riguardo al senso della creazione artistica, l'attenzione cade su una frase in particolare che fa riferimento a una sonnambula in *trance*:

Il compositore rivela la più intima essenza del mondo ed esprime la più profonda saggezza con un linguaggio che la sua ragione non comprende, nello stesso modo in cui una sonnambula in *trance* dà definizioni e notizie su cose da cui da sveglia non ha la più lontana idea¹⁵².

Secondo Schopenhauer, il linguaggio artistico dovrebbe emergere dal disvelamento di strati profondi e inconsci dell'animo dell'artista e, per farlo, egli dovrebbe attraversare stati in cui, abbandonando il pensiero razionale, arriverebbe a sentire moti interiori non afferrabili dalla

¹⁵² Wassily Kandinsky, *Il cavaliere azzurro*, Se, Milano, 1988, p. 57.

ragione. La sonnambula in *trance* a cui fa riferimento nel corso dell'argomentazione pare evocare la danzatrice del sonno Madeleine G.

Agli inizi del Novecento in Germania scoppia il fenomeno della *Traumtänzerin* Madeleine G., che in stato di ipnosi rivela capacità espressive sorprendenti attraverso il movimento del corpo. Cristina Grazioli spiega la portata del caso:

Le meravigliose posizioni “plastiche” e l'intensa espressione drammatica destano dapprima l'interesse di medici e specialisti, poi la curiosità del pubblico e dei giornalisti e la passione di artisti, letterati e uomini di teatro¹⁵³.

Come chiarisce la studiosa, a destare tanto interesse è la manifestazione di «capacità di espressione artistica» che «giacevano sopite al di sotto della coscienza in stato di veglia, per liberarsi nel momento in cui veniva sprofondata nel sonno e la sua parte conscia veniva messa a tacere»¹⁵⁴.

Cristina Grazioli considera in tale sonnambulismo attivo la mancanza di intervento della logica discorsiva presente in stato di veglia e spiega in che modo Madeleine traducesse in movimento parti inconse:

La sonnambula traduce in movimento gli stati d'animo suggeriti dalla musica in modo immediato, senza l'oppressione di quei fattori che in stato di veglia agiscono in senso inibitorio, come l'autocritica o il timore [...]; non sono presenti gli aggiustamenti delle pose [...]; l'accordo tra impulsi intellettivi ed emozionali fa apparire il movimento necessario, spontaneo e libero [...]; lo stato d'incoscienza permette un maggior grado di perfezione ai movimenti di Madeleine: non turbata dalla sensazione del pericolo, con il capo reclinato indietro arriva a toccare la colonna vertebrale senza rischiare di cadere. Nello stato di ipnosi tutta la sua forza psichica è concentrata sulla zona “destra” della sua anima. Tutti gli altri fattori limitanti sono sopiti¹⁵⁵.

A cadere, dunque, sono le limitazioni imposte dall'educazione e da regole sociali che inibiscono la libertà di espressione. I condizionamenti esterni sono esclusi, sicché le pose corporee vuote, prive di significato, sono abbandonate, e ad essere rivelata è la dimensione

¹⁵³ Cristina Grazioli, *La marionetta kleistiana nel primo Novecento tedesco: le incarnazioni di un mito*, in Umberto Artioli, Fernando Trebbi (a cura di), *Gesto e Parola*, cit., pp. 65-99, citazione pp. 70-71.

¹⁵⁴ Ivi, pp. 71-72.

¹⁵⁵ Ivi, pp. 72-73.

interiore. La manifestazione di una sfera tanto intima, normalmente taciuta nella vita quotidiana, è trovata attraverso la perdita di coscienza in cui i movimenti liberi del corpo, svincolati da tensioni che ne diminuiscono le capacità motorie ed espressive, risultano emanazione diretta degli strati più sotterranei dell'essere suscitati dalla musica.

La questione di perdere coscienza, dimenticarsi di sé e abbandonarsi a stati "altri" sta al centro del pensiero teorico di Laban. Isabelle Launay spiega che per lui la danza emerge nel momento in cui «il danzatore perde la coscienza della sua apparenza esteriore»¹⁵⁶, diventando egli stesso, per esempio, salto o cerchio: «La danza non esisterebbe dunque che a partire da questa perdita di coscienza e da questo dimenticarsi di sé»¹⁵⁷.

La studiosa francese spiega che per il teorico boemo si deve eliminare ogni movimento determinato «dall'immagine e dalle abitudini dominanti del corpo»¹⁵⁸. Si tratta di «ricercare uno stato della corporeità [...] prossimo allo stato di sogno»¹⁵⁹, che «Laban preferisce chiamare stato di estasi: "nella danza dell'uomo si nasconde uno stato di spirito estatico"»¹⁶⁰. Isabelle Launay spiega che nella prospettiva labaniana il danzatore deve ricusare l'intenzionalità e la volontà perché «troppo dipendenti da necessità esteriori»¹⁶¹. L'artista deve quindi saper *sentire*, e la Launay chiarisce cosa intenda Laban per *sentire*:

Il saper sentire primordiale è la comprensione profonda dei fattori biologici della vita. Lui [il danzatore] sarà iniziato alla circolazione misteriosa della vita, alla circolazione del sangue, alla mobilità delle sue articolazioni e della sua muscolatura profonda, del suo sistema di gravità, ma anche dell'aria e dell'acqua¹⁶².

Se in Madeleine G. la perdita di sé avveniva attraverso agenti esterni quali l'ipnosi e la musica, per Laban sono le forme semplici del movimento, il salto e il cerchio, a condurlo in altre zone dell'essere umano, abbandonandosi completamente ad esse, avvertendo fattori dinamici e leggi universali che presiedono il movimento. Ma anche attraverso la relazione con lo spazio in cui il corpo è immerso e con il quale interagisce, si avrebbe, secondo Laban, la

¹⁵⁶ Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne*, cit., p. 92. «Le danseur perd la conscience de son apparence extérieure».

¹⁵⁷ *Ibidem*. «La danse n'existerait donc qu'à partir de cette perte de conscience et cet oubli de soi».

¹⁵⁸ *Ibidem*. «L'image et les habitudes dominantes du corps».

¹⁵⁹ *Ibidem*. «Pour rechercher un état de la corporalité [...] proche de l'état de rêve».

¹⁶⁰ *Ibidem*. «Laban préféra l'appeler état d'extase: "Dans la danse de l'homme sa cache un état d'esprit extatique"».

¹⁶¹ *Ibidem*. «Trop dépendantes de nécessités extérieures».

¹⁶² Ivi, p. 91. «Le savoir-sentir primordial qu'est la compréhension profonde des facteurs biologiques de la vie. Il se serait initié à la circulation mystérieuse de la vie, circulation du sang, mobilité de ses articulations et de sa musculature profonde, de son système gravitaire, mais encore de l'air ou de l'eau».

sensazione di trasformarsi in altro: in salto o in cerchio. Secondo lui, infatti, è il movimento di danza – o, meglio, un certo movimento di danza – a indurre uno stato d'estasi. Egli scrive:

Il movimento di danza conduce al di là della valutazione normale delle cose che ci circondano. Come un movimento ruotando veloce introietta gli oggetti attorno a sé in un vortice, il danzatore nel lutto interiore sembra solo al mondo, come su un'isola. Allora la danza come il pensiero e la sensazione apporta la coscienza di sé. Il fisico del danzatore sparisce nello stesso tempo in cui sparisce il mondo intorno¹⁶³.

Non solo. Per Laban, nella piena coincidenza di forma e spirito in cui si è trasportati, si avrà un'esperienza di tipo mistico in cui, perdendosi momentaneamente, si arriva ad una comprensione altra delle cose. Isabelle Launay puntualizza che «il danzatore si astrae dal mondo [...], si assorbe nella natura del movimento [...], si trova preso in un abbandono totale della dinamica del suo movimento»¹⁶⁴. In questo modo, l'io scompare e in tale sparire e divenire altro, «il danzatore accetta [...] di posizionarsi nella situazione del non sapere»¹⁶⁵. Una situazione simile al sogno, in cui spazio e tempo si confondono e in cui le immagini delle cose si fondono e si mescolano.

La perdita di sé apre all'immaginario, spirito e corpo si uniscono. Isabelle Launay precisa che Laban «si oppone [...] ad un certo discorso psicologico [...] per il quale un certo sentimento provoca un certo effetto sul corpo»¹⁶⁶; «per lui, la danza non è l'espressione di un sentimento»¹⁶⁷; il movimento del danzatore «non si riduce all'emozione»¹⁶⁸.

Laban, insomma, tramite la danza non intende scavare nella psicologia individuale, ma abbandonarla e superarla per raggiungere il contatto con l'universale. La Launay spiega che Laban privilegia certe forme quali il cerchio, poiché, per loro tramite, si raggiunge l'unità con il cosmo.

¹⁶³ Rudolf von Laban, *A life for dance*, McDonald & Evans, New York, 1975, pp. 177-178. «Dance movement leads beyond the usual overestimation of the things of the immediate environment. As a rapid turning movement makes the surrounding objects vanish in the whirl and the dancer with his inner wrestling seems alone in the world as if on an island, so dance like thinking and feeling brings about a consciousness of one's innermost self. The physical self disappears, together with the surroundings».

¹⁶⁴ Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne*, cit., pp. 112-113. «Le danseur s'abstrait du monde [...] il s'absorbe dans la nature du mouvement [...] le danseur se trouve pris entre un abandon total à la dynamique de son mouvement».

¹⁶⁵ Ivi, p. 92. «Le danseur accepte [...] de se placer en situation de non savoir».

¹⁶⁶ Ivi, p. 98. «s'oppose [...] à un discours psychologique [...] pour lequel tel sentiment provoque tel effet sur le corps».

¹⁶⁷ *Ibidem*. «la danse n'est pas, pour lui, l'expression d'un sentiment».

¹⁶⁸ *Ibidem*. «ne se résume pas à l'émotion».

Mary Wigman, allieva di Laban, approfondisce lo studio del movimento circolare. Nel momento in cui avvia una sua ricerca coreografica e apre una scuola a Dresda, sperimenta e propone alle sue studentesse la rotazione attorno al proprio asse con una serie molteplice di varianti, come esplicita Isabelle Launay: «rotazioni dei piedi al suolo, relevés, il busto verso l'alto, indietro e in basso, le braccia libere o fissate, su uno o due piedi, verso l'esterno, ecc.»¹⁶⁹.

Anche per la Wigman la rotazione conduce ad un'esperienza estatica. In un passo di *The Language of Dance*, si chiarisce cosa avviene:

Fissato in un punto e girando nella monotonia del movimento rotatorio, gradualmente uno perde sé stesso, finché i giri sembrano staccarsi dal corpo e il mondo attorno inizia a girare. Non girare se stessi, ma essere ruotati, essere il centro, essere l'epicentro sereno nel vortice della rotazione¹⁷⁰.

Nella ripetizione del gesto rotatorio si attiverebbe l'abbandono di sé in senso labaniano. Tale condizione porterebbe ad uno stato estatico in cui il corpo perderebbe consistenza e si avrebbe la sensazione di essere stati presi, rapiti improvvisamente da altro. La sensazione che Mary Wigman descrive è infatti non girare, ma essere girati. Essa approda a una condizione di pace e serenità in cui avverte un'ulteriore percezione: la stasi. In altri termini, nel massimo della forza motrice e dello sforzo fisico lo spirito si rivelerebbe offrendo sensazioni inattese. Nel descrivere cosa la Wigman avverta durante le rotazioni, la studiosa francese riporta le sensazioni di levitazione, sospensione, leggerezza, che sono vissute come «una sorpresa, una forma di regalo inatteso del *motion* che, dominato e voluto, non offrirebbe niente»¹⁷¹.

L'estasi raggiunta dalla Wigman ricorda quella descritta dai mistici o da Plotino. Maurizio Marin commenta:

L'esperienza estatica, come lascia capire diverse volte Plotino, non dovrebbe aggiungere conoscenze totalmente nuove ma provocare un'intensa chiarificazione di quelle già possedute; il suo risultato dovrebbe essere una illuminazione interiore, la

¹⁶⁹ Ivi, p. 192. «tours pieds au sol, relevés, le torse vers le haut, l'arrière, le bas, le bras libres ou fixés, sur un ou deux pieds, tour au sol, ecc.»

¹⁷⁰ Mary Wigman, *The Language of Dance*, Wesleyan University Press, Middletown, 1966, p. 39. «Fixed to the same spot and spinning in the monotony of the whirling movement, one lost oneself gradually in it until the turns seemed to detach themselves from the body, and the world around it started to turn. Not turning oneself, but being turned, being the center, being the quiet pole in the vortex of rotation!».

¹⁷¹ Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne*, cit., p. 199. «Une surprise, une forme de cadeau inattendu de la motion qui, dominée et voulue, n'offrirait rien».

scoperta di una realtà sempre presente ma non sempre manifesta, infinitamente trascendente¹⁷².

Nella prospettiva di Plotino, l'ascesa verso l'Uno, Dio, il Cosmo, porta alla perdita di identità personale, alla liberazione dalla pesantezza della materia e all'identificazione con il meta-fisico, in un processo di unificazione (*henosis*). Marin spiega che «Plotino descrive l'esperienza dell'estasi come un entrare in modo silenzioso nella solitudine da parte di chi è stato rapito»¹⁷³. Si tratta di qualcosa che avviene all'improvviso e in cui l'aspetto di trascendenza è fondamentale. Nella relazione con l'intellegibile si perde sé fino all'annullamento del linguaggio e si approda al silenzio.

Ascesa mistica verso l'unione con l'Uno che coincide con la perdita di sé attraverso un viaggio interiore in cui si è rapiti, sono elementi estatici che ritornano nella Wigman durante i giri su sé stessa e sono fattori che coincidono anche con la danza dei dervisci. La danza sufi consiste infatti in un rituale in cui i danzatori girano su sé stessi, in senso antiorario e al centro di una sala. Durante le rotazioni, le braccia sono aperte, con il palmo della mano destra rivolto verso il cielo e quello della mano sinistra verso la terra a simboleggiare il *mevlevî* (il danzatore) in estasi. Nella parte finale della cerimonia la musica e il ritmo si intensificano fino all'ultimo istante, quando poi rimane solo il silenzio che accompagna il fruscio degli abiti bianchi aperti a forma di cerchi perfetti¹⁷⁴.

Sul significato simbolico di tale danza Alberto Ambrosio precisa: «il derviscio danzante crea un movimento circolare che rappresenta questo continuo viaggio di ritorno verso l'Unità divina»¹⁷⁵. Il rituale della danza circolare dei dervisci mirerebbe dunque ad affermare l'Unicità divina e l'Unità con Dio. Inoltre, la forma del cerchio e del punto fisso attorno a cui si gira simboleggerebbe l'esistenza:

Ankaravî afferma con la consueta profondità: «L'esistenza è circolare, nel senso che si può formulare l'ipotesi secondo la quale l'essenza dell'Unicità è come un punto dal quale, prima della creazione del mondo e dell'uomo, deriva una linea, principio del cerchio». Dio è identificabile, geometricamente parlando, in un punto da cui emana tutta la creazione¹⁷⁶.

¹⁷² Maurizio Marin, *L'estasi di Plotino*, Las, Roma, 2007, p. 205.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Cfr. Alberto Fabio Ambrosio, *Dervisci*, Carocci, Roma, 2011, pp. 142-144.

¹⁷⁵ Ivi, p. 147.

¹⁷⁶ Ivi, p. 148.

Tanto Mary Wigman quanto Hanya Holm sembrano condividere alcune convinzioni e alcune prassi fin qui proposte: l'idea plotinica (e di tutti i mistici) che il raggiungimento della condizione estatica, che comporta la perdita di sé e l'unione all'Uno sia il più alto gradino concesso all'uomo; per arrivare a questo stadio, è possibile seguire una via che va dall'esterno all'interno o, più precisamente, dal movimento del corpo alla sfera "spirituale", via che presenta punti in comune significativi con la danza dei dervisci: l'estasi sarebbe infatti acquisibile mediante la ripetizione ossessiva di movimenti elementari come quello di girare su se stessi. Attraverso l'elemento motorio della rotazione, che ricorda dunque un evento rituale, si attua un processo in cui il danzatore vive un'esperienza estatica: scende nelle profondità del suo essere e lì il suo stesso essere perde sé e si con-fonde con lo spazio e con gli altri esseri. Perviene, così, ad uno stato di perfetta armonia e di massima illuminazione. La danza in quest'ottica esprimerebbe, dunque, non più una dimensione individuale, ma universale.

Ribadiamo la questione in riferimento specificamente alla Holm. Alla luce di quanto spiegato, i giri che lei propone, non solo in *Two Dances*, ma anche nelle sue lezioni, porterebbero ad un'estasi prossima a quella wigmaniana, in cui si annullerebbe l'ego e ci si unirebbe all'universale.

Il concentrarsi su alcuni specifici movimenti, quali girare e compiere azioni in cui si verificano alterazioni della normale percezione, quali il ripetersi ossessivo di uno stesso gesto, non risponderebbe solo alla volontà della coreografa tedesca trapiantata in America di riproporre elementi motori derivanti dalla sua formazione, ma anche al desiderio di approfondire un certo pensiero che nell'esperienza estatica vede il modo più efficace di connettere corpo e spirito a una dimensione "altra". In tal modo, la danza diverrebbe un'esperienza attraverso cui raggiungere una dimensione metafisica ed, esprimendo così l'armonia raggiunta, sarebbe la manifestazione di una dimensione rituale, mistica e primitiva dell'uomo.

5. Il superamento dell'ego: da Mary Wigman a Hanya Holm verso il metafisico

Il frammento audio di una registrazione di una lezione della Holm al Colorado College nel 1964 risulta estremamente interessante per la comprensione di alcuni aspetti della sua poetica. Rivolgendosi agli allievi, l'artista afferma: «Essere un danzatore [...] richiede di fare di sé stessi

una persona completa, di compiere una costante ricerca di sé e di andare oltre l'ego»¹⁷⁷. Tali concetti sono presenti anche in uno scritto degli anni Trenta della coreografa tedesca intitolato *I Remember Mary Wigman*. Parlando della sua maestra e riportandone il pensiero, Hanya Holm sottolinea l'importanza del superamento dell'*ego* quale fattore determinante il linguaggio motorio e il processo coreografico. È rilevante che la Holm ne parli sia nello scritto sia durante le lezioni; ciò fa supporre che il tema rappresenti un nucleo fondante la teoria della Holm e sia un fattore imprescindibile nell'attività pratica. Esso deriva chiaramente dagli insegnamenti di Mary Wigman e presumibilmente dal contesto culturale tedesco. Occorre capire, allora, cosa intenda la Wigman per “trascendenza dell'ego”, quali ripercussioni filosofiche riecheggino in tale pensiero e in che modo la Holm lo rielabori.

In uno scritto degli anni Trenta intitolato *A Most Personal Credo*, Hanya Holm spiega quale sia l'idea fondante la teoria di Mary Wigman:

L'intero orientamento della danza di Mary Wigman è verso la creazione di una relazione fra l'uomo e l'universo, verso l'omogeneità nella struttura artistica in cui il suo piccolo ego o è contrapposto, in contrappunto, al grande ego dell'umanità, o è fuso con lui in un'entità. È questa tendenza filosofica ad influenzare gli aspetti emozionali, spaziali e funzionali del suo danzare [della Wigman]. Essi erano parte della mia eredità artistica quando venni in questo paese¹⁷⁸.

Ciò a cui aspirerebbe la Wigman elaborando il suo pensiero sulla danza sarebbe il contatto dell'uomo con una sfera più alta dell'esistenza umana. Il *piccolo ego* dell'individuo dovrebbe incontrare il *grande ego* dell'umanità, ossia l'universo. Mary Wigman delinea due vie secondo le quali risolvere tale incontro: porsi in contrasto con ciò che è più grande o fondersi. Ad essere rilevante è la seconda soluzione. La fusione con l'universo presuppone il superamento della soggettività da parte dell'essere umano. Entra qui in gioco la questione del superamento dell'*ego*, che, come dichiara la Holm, oltre a influenzare gli aspetti peculiari della danza della sua mentore, è anche parte integrante della sua eredità artistica una volta trasferita negli Stati Uniti.

¹⁷⁷ Hanya Holm, *Audiotapes of Hanya Holm classes*, Colorado College, 1964, reel 6, N.Y. Public Library Dance Research Collection. «To be a dancer [...] It requires making a total person of yourself, a constant search of self and going beyond ego».

¹⁷⁸ MPC, p. 21. «The entire orientation of the dance of Mary Wigman is towards the establishment of a relationship between man and his universe, towards homogeneity in the artistic structure in which his little ego is either contrasted, in counterpoint, to the big ego of mankind, or fused with it into an entity. It is this philosophical tendency that influences the emotional, spatial and functional aspects of her own dancing and they were part of my artistic heritage when I came to this country».

In uno scritto del 1934 intitolato *The Scope of Contemporary Dance*, Hanya Holm considera la danza un *medium* di comunicazione universale attraverso cui il danzatore dovrebbe rinunciare a esibire la sua persona per parlare una lingua altra:

La formulazione di un culto foggiate sulle caratteristiche puramente personali di uno specifico danzatore e adatte al gusto ristretto di un numero limitato [di persone], può solo ritardare l'ampio sviluppo della danza come un tutto. [...] Nella danza il privilegio di ogni artista sincero è mantenere il suo ruolo come medium universale di comunicazione artistica invece che come medium del suo io personale¹⁷⁹.

Per Hanya Holm la “sincerità” dell’artista sta nell’esprimere idee e sentimenti universali trascendendo quelli più legati all’io. La danza e il corpo devono essere strumento di espressione del battito universale che collega tutti gli individui e non il riflesso del piccolo io personale. Il danzatore è, dunque, considerato un ponte fra sé e qualcos’altro. Se normalmente i suoi gesti sono legati al suo carattere e ai suoi desideri, per trasformarsi in mezzo universale, egli deve operare un processo interiore di superamento dell’*ego*.

Riportando le parole di Mary Wigman, Hanya Holm fa emergere l’importanza di tale trasformazione e cosa comporti:

“Guai al danzatore che perde la pazienza!” – dice lei [Mary Wigman] –. “Non troverà mai la via verso l’essenza, le risorse e il motivo più profondo della danza. Rimarrà l’Ego-Danzatore egocentrico il cui linguaggio è masturbazione. Non potrà mai diventare un corpo di espressione di tutte quelle cose che, oltre il suo stesso ego, arricchiscono, abbracciano e mescolano le altre persone¹⁸⁰.”

Chi resta legato all’io trasmette attraverso la danza la psicologia individuale e il proprio carattere personale, approdando in tal modo ad un linguaggio artistico che risulta semplice manifestazione narcisistica di sé. Sotto questa prospettiva, il gesto non dovrebbe costituire un atto autograticificante e autoreferenziale, ma dovrebbe comunicare «quelle cose che [...]

¹⁷⁹ SCD, pp. 4-5. «The formulation of a cult fashioned after the purely personal characteristics of an individual dancer and suited to the restricted taste of a limited number can only retard the broad development of the dance as a whole. [...] To maintain its role as a universal rather than as a personal medium of artistic communication is the privilege of every sincere artist in the dance».

¹⁸⁰ RMW, pp. 8-9. «“Woe to the dancer who loses patience!” she said. “He will never find the way to the essence, to the resources and innermost motive of his dance. He will remain the self-centered Ego-Dancer whose language is masturbation. But never can he become a body of expression of all those things which, beyond his own ego, reaches, embraces and stirs other people”».

arricchiscono, abbracciano e mescolano le altre persone»¹⁸¹. Hanya Holm chiarisce quali siano le “cose” da esprimere attraverso il movimento in grado di unire gli uomini: «il suo [di Mary Wigman] credo è che l’artista deve assorbire gli elementi primordiali della vita durante il processo di creazione, deve perdere sé stesso in qualcosa che è più grande di sé»¹⁸².

Compito, dunque, della danza è scoprire e manifestare qualcosa che risiede profondamente in ogni uomo e non in uno in particolare, che sia comune alle persone e all’intero creato. Il fine ultimo pare, dunque, quello di un linguaggio motorio universale e metafisico, secondo un processo in cui la «perdita di sé» porterebbe «a qualcosa di più grande».

Hanya Holm precisa che con il termine “universo” Mary Wigman intende «l’immediata, indivisibile essenza di vita»¹⁸³. Per lei, il danzatore, entrando in contatto con tale essenza, «è ricompensato dal dono singolare della sua partecipazione nell’onnicomprendente, in accadimenti universali»¹⁸⁴.

La perdita di sé è vista qui come unione con ciò che la Wigman chiama «indivisibile». Rinunciando all’*ego*, si raggiungerebbe una dimensione di partecipazione con «l’onnicomprendente», o, in altri termini, ci si unirebbe a qualcosa che abbraccia e collega ogni cosa. Diventando un tutt’uno con tale sfera, si esprimerebbe, dunque, attraverso il linguaggio corporeo, il contatto con l’«universale».

I termini *indivisibile*, *onnicomprendente*, *universale*, e l’idea di trascendere l’*ego* per connettersi a una dimensione metafisica, riportano a idee romantiche e orientali. Non è improbabile che l’idea di un tutto da cui ogni cosa proviene possa ispirarsi anche, pur con tutte le differenze del caso, da un lato, a certe tesi romantico-idealistiche di cui Schelling costituisce un punto di partenza, dall’altro, al Sé universale dell’*Upaniṣad* vedico. Non sappiamo se la Wigman o la Holm conoscessero il pensiero indiano e schellinghiano, ma è presumibile che ne siano venute in contatto poiché il clima culturale tedesco ne era fortemente influenzato¹⁸⁵.

¹⁸¹ Ivi, p. 9. «all those things which [...] reaches, embraces and stirs other people».

¹⁸² Ivi, p. 1. «It is her belief that the artist must absorb the primordial elements of life during the process of creation, that he must lose himself in something that is greater than himself».

¹⁸³ *Ibidem*. «What she calls “the immediate, indivisible essence of life”».

¹⁸⁴ *Ibidem*. «He is rewarded for it by the singular gift of his participation in the all-embracing, universal happenings».

¹⁸⁵ L’*Upaniṣad* vedico fu composto fra il IX e il VI secolo a.C. Gli studiosi riscontrano diversi nessi fra il pensiero vedico e le dottrine platoniche, neoplatoniche, Kant, Fichte e l’idealismo tedesco. La prima traduzione latina del testo antico indiano risale al 1801 ad opera di Anquetil Duperron. Il volume circolava in Europa e come testimonia il Parerga, Schopenhauer ne aveva letto dei passi. Sull’influenza del pensiero vedico in occidente vedere l’introduzione di Rinaldo Pietrogrande al volume *Le dieci principali Upanishad*, La photograph, Padova, 2000. Il libro è la traduzione italiana della traduzione dal sanscrito di W.B. Yeats e di Shri Purohit Swami. Sull’influenza dell’oriente nel pensiero romantico tedesco vedere René Gérard, *L’Orient et la Pensée Romantique Allemande*, Marcel Didier, Paris, 1963.

L'idea fondante la filosofia dell'identità, espressa nella *Filosofia dell'arte* di Schelling, sta nel principio di *assoluto*, considerato la fonte delle idee o delle forme originarie, ossia degli archetipi delle cose finite, di tutto ciò che è e nello stesso tempo può essere. Poiché non si differenziano e non si oppongono, ma risultano inseparabili e indistinte, tali forme si trovano simultaneamente costituendo una totalità e un'unità. Schelling chiama tale caratteristica «assoluta identità»¹⁸⁶, nel senso che ogni determinato e circoscritto vi è negato, nulla è questa o quella cosa. Mentre nell'essere finito (determinato e circoscritto) vi è limitazione, in quanto l'entità si differenzia distinguendosi da tutto ciò che essa non è, nell'assoluto, la molteplicità delle cose (differenziate e distinte nella loro finitezza) si risolve nell'essere uno, entità indifferenziata e indistinta. In altre parole, ogni idea o forma particolare dell'essere non è fissata nella propria particolarità, ma trapassa in tutte le altre, sicché tutto è in tutto e la particolarità non sussiste mai come tale, ma come risolta nella totalità. Secondo questa indistinzione, l'assoluto è caos originario, principio di ogni cosa in cui tutto è uno e uno è tutto, e, quindi, forma assoluta¹⁸⁷.

L'*Upaniṣad* ritiene che esista un'unica entità, il Sé, e spiega: «il Sé è Uno. [...] Il Sé pervade ogni cosa. [...] Tutto trascende, dipende soltanto da Sé; nel fluire perenne delle cose Egli assegna a ogni tempo il suo compito adatto»¹⁸⁸. Secondo tale pensiero, ogni cosa proviene dallo Spirito (Uno o Sé universale) e diventa forma finita. La stessa idea si ritrova in Schelling quando, chiamando *potenze* i diversi finiti, considera che siano aspetti dello stesso e unico assoluto. Attraverso un meccanismo chiamato *partecipazione*, l'assoluto crea e produce la molteplicità degli eventi. Il termine indica che l'assoluto partecipa il proprio essere al finito in quanto ne fa l'essere del finito. Le cose finite sono dunque l'assoluto divenuto forma finita¹⁸⁹.

Quando Mary Wigman dice che la danza dovrebbe esprimere la fusione dell'individuo con l'indivisibile, l'onnicomprensivo a cui si riferisce, quale entità che abbraccia e collega ogni cosa, può risentire di qualche influenza di Schelling o della tradizione vedica. Ciò che è interessante notare è la tensione verso l'Uno, secondo una prospettiva romantica, in cui rifluiscono platonismo e neoplatonismo («l'unicità dell'essere; il finito come partecipazione e immagine dell'infinito; l'immanenza di uno nei molti e la sua simultanea trascendenza rispetto ad essi»¹⁹⁰).

¹⁸⁶ F.W.J. Schelling, *Filosofia dell'Arte*, Prismi, Napoli, 1997, p. 85.

¹⁸⁷ Cfr. *ivi*, pp. 11-12.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 13.

¹⁸⁹ Cfr. *ivi*, p. 12.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 14.

Possono essere questi i riferimenti filosofici che sottendono l'idea di trascendenza dell'*ego* di Mary Wigman, attraverso cui il danzatore diverrebbe *medium* di una dimensione metafisica e quindi esprimerebbe gli archetipi e non la psicologia di una determinata persona. E a queste stesse idee potrebbe collegarsi anche Hanya Holm quando, decidendo di far propria la trascendenza dell'*ego*, sembra assimilarne il significato.

6. Dalla teoria alla pratica: la gabbia dell'io e la trascendenza

Gli scritti di Hanya Holm che vanno dagli anni Trenta agli anni Quaranta riprendono l'idea di trascendenza della Wigman, ma con alcune problematiche di attuazione pratica. A tal proposito è significativo un passo del 1932 in cui la Holm, parlando della differenza fra danza tedesca e americana, muove delle critiche, presumibilmente rivolte alla sua maestra, in cui denuncia l'incapacità di superare l'*ego*:

Emotivamente la danza tedesca è principalmente soggettiva [...]. Il danzatore tedesco inizia con l'effettiva esperienza emotiva e il suo effetto sull'individuo. Nella danza tedesca c'è il pericolo intrinseco della perdita della forma, dell'oscurità e il conseguente danno della mera espressione di sé. Tuttavia, adeguatamente controllato e disciplinato entro il suo medium, questo approccio dona profondità, radiosità e convinzione emotiva allo sforzo del danzatore¹⁹¹.

Evidenziando la centralità nella danza wigmaniana della dimensione interiore quale fattore scatenante il linguaggio motorio, Hanya Holm ne denuncia alcuni pericoli, ossia la «perdita della forma, l'oscurità» e la «mera espressione di sé». La Holm sembra voler sottolineare, così, alcuni «difetti» della danza da lei praticata con la sua insegnante in Germania, i limiti da lei provati nel sperimentarla, che paiono manifestare difficoltà nella messa in atto del pensiero teorico della Wigman riguardante il superamento dell'*ego*. Ciò che Hanya Holm denuncia è un manifestare troppo acceso della parte emotiva in cui l'assenza completa di consapevolezza rischia di trasmettere, attraverso il gesto, sentimenti, emozioni, immagini,

¹⁹¹ MPC, pp. 21-22. «Emotionally the German dance is basically subjective [...]. The German dancer starts with the actual emotional experience itself and its effect upon the individual. [...] In the German dance there is inherent the dangers of looseness of form, obscurity and the attendant evils of mere self-expression. Properly controlled, however, and disciplined within its medium, this approach lends depth, radiance and emotional conviction to the dancer's effort».

pulsioni fortemente soggettivi e correndo il rischio quindi di oscurare l'archetipo e l'assoluto, oltre che di mancare di chiarezza espressiva. Nelle parole della Holm, pare che nella Wigman lo spettro dell'*ego*, almeno nella prassi coreografica, sia sempre in agguato.

Infatti, parlando dell'uso dello spazio della sua insegnante, l'artista tedesca non parla di trascendenza ma di emozione: «questo approccio soggettivo ed emozionale colora più sottilmente l'uso tipico dello spazio del danzatore tedesco. [...] L'uso dello spazio come un elemento emotivo»¹⁹². E aggiunge: «Mary Wigman illustra perfettamente il sentimento intimo per lo spazio»¹⁹³.

La questione ritorna in un altro scritto del 1932, in cui, parlando del metodo educativo della sua insegnante e sottolineando l'importanza fondamentale dello spazio, Hanya Holm, puntualizza:

Consideriamo lo spazio in alcune delle sue molte relazioni con il danzatore: nelle possibilità emotive tanto quanto in quelle puramente fisiche. [...] Il danzatore non può solo proiettare i suoi gesti nello spazio, ma anche l'emozione può irradiare in spazi lontani, oltre l'attuale raggio fisico¹⁹⁴.

Pare, dunque, che la trascendenza dell'*ego* sia un'aspirazione teorica della Wigman che nella pratica non trova attuazione, poiché nel rapporto fra il danzatore e lo spazio interviene ancora l'aspetto emotivo e psicologico. O, quanto meno, questo è il parere, peraltro condivisibile, di Hanya Holm.

In *I remember Mary Wigman*, la Holm spiega che ad essere sperimentata per prima nella prassi della Wigman è «l'espressione inconscia della forza creativa del danzatore con il suo istintivo andare a tastoni a prescindere dalla forma o dal contenuto»¹⁹⁵, e che, poi, Mary Wigman, «mentre forma e modella la sua esperienza interiore, prova a purificare ciò che è più personale facendolo impersonale e valido per chiunque»¹⁹⁶. Poiché il suo approccio si basa inizialmente sulla liberazione di pulsioni inconsce, sembrerebbero tali pulsioni a prendere il

¹⁹² GDAS, c. 6r. «This subjective and emotional approach colors even more subtly the use of space characteristic of the German dancer. [...] The use of space as an emotional element».

¹⁹³ Ivi, c. 7r. «Mary Wigman illustrates perfectly its intimate feeling for space».

¹⁹⁴ EADMW, p. 12. «Let us first consider space in some of its many relations to the dancer: in its emotional as well as in its purely physical possibilities. [...] The dancer can not only project his gestures into space, but his emotion too can radiate out into spaces far beyond his actual physical range».

¹⁹⁵ RMW, p. 9. «The unconscious expression of the dancer's creative force with its instinctive groping for expression regardless of form or content».

¹⁹⁶ Ivi, pp. 3-4. «While molding and shaping her inner experience she tries to purify what is most personal by making it impersonal and valid for everyone».

sopravvento e quindi a portare con sé tratti troppo emozionali o tipici del carattere della persona che danza. Hanya Holm sottolinea, infatti, che Mary Wigman «prova a purificare ciò che è più personale». In altri termini, se inizialmente il danzatore s'immerge in zone inconscie dell'essere umano per scoprire lo slancio espressivo individuale, lo sforzo poi sarebbe quello di smorzare ciò che è più strettamente personale. Il vissuto andrebbe depurato dalle sue componenti più soggettive e psicologiche e connesso ad altro. Ma da quanto espresso dalla Holm, nella Wigman ciò difficilmente accade. Invece di costituire una tappa della fase di trascendenza della persona, il disvelamento delle zone oscure dell'essere umano, con i suoi demoni, e il piacere della libera espressione della personalità, corre il rischio, secondo Hanya Holm, di diventare un momento al quale si resta ancorati. Il pericolo è di trasmettere al corpo scoppi irrazionali, frenesia emotiva, agitazione interiore dovuti a spinte eccessivamente emotive.

Se all'arrivo negli Stati Uniti Hanya Holm esprime le contraddizioni nel pensiero sulla trascendenza della Wigman, negli scritti che vanno dal 1934 in poi, non compare più il nome della sua insegnante e il termine "emozione" sparisce. Ciò coincide con una sempre maggiore chiarezza della Holm nel definire il concetto di trascendenza. Si legga un passo da *Notes on the Demonstration which may be used in stories about it* (1936-1939):

Il movimento di danza è proiettato attraverso lo spazio, nello spazio e con lo spazio. Non si ferma con il danzatore. Non si ferma con il pubblico. Va oltre. Va tanto lontano quanto l'intensità del danzatore lo invia. [...] Le dimensioni del movimento si espandono in piani, un viaggio attraverso livelli di spazio ed è questa estensione che ci tocca incidentalmente. Il contatto ha un significato universale, non personale¹⁹⁷.

La Holm sottolinea il tentativo di superamento della soggettività attraverso lo spazio, che non è più inteso quale luogo in cui esprimere i sentimenti, ma come porta attraverso cui raggiungere l'universale.

Quando nel 1941 Hanya Holm pubblica *The Attainment of Conscious, Controlled Movement*, parlando dello spazio, quale elemento fondante il linguaggio motorio, a differenza dello scritto del 1932, ancora influenzato dal pensiero della Wigman, la coreografa tedesca non si riferisce più all'intervento dell'emozione, poiché spiega soltanto: «il secondo problema è l'uso dello spazio. Questo comporta direzione, dimensioni e livelli, che diventano strumenti

¹⁹⁷ ND, c. 1r. «Dance movement is projected through space, in space and with space. It does not stop with the dancer. It does not stop with the audience. It goes beyond. It goes as far as the dancer's intensity sends it. [...] The dimensions of movement expand in planes, travel through levels of space and it is this extension that touches you in passing. The contact is of universal, not personal significance».

privilegiati ed essenziali»¹⁹⁸.

Negli Stati Uniti Hanya Holm pare realizzare anche sul piano pratico la concezione teorica del superamento dell'*ego*. Emancipandosi dall'influenza della Wigman e, via via, elaborando un proprio pensiero, la Holm elimina gli interventi troppo emotivi e trova un sistema per trascendere la psicologia individuale.

Il processo prevede che si parta dal movimento elementare, per esempio ruotare, e lo si ripeta tante volte. Ciò porterebbe alla distanza dall'io, poiché, come nella visione di Laban, non è più la persona a ruotare, ma è il mondo attorno che ruota. In tal modo l'io diventa l'universo, e viceversa, e si crea la trascendenza, in cui non c'è più soluzione di continuità, ma fusione.

Questo stato comporta una condizione pacata, serena ed equilibrata, in cui gli impulsi emotivi più esasperati, agitati, violenti si dissolvono. Ciò significa, per la Holm, che si perviene ad un superamento della sfera psicologica. Per lei non si tratta di cercare nella psicologia dell'individuo, ma di scendere, per così dire, ad uno stadio più antico, "pre-psicologico", in cui l'io è ancora in contatto con il cosmo.

Questo stadio – scopre – non è frenetico, caotico, vulcanico, esasperato, ma calmo, tranquillo e quieto. Essa spiega:

Avere una chiara coscienza sulle cose e per averla bisogna attraversare le cose, bisogna fare un'esperienza totale di esse. Chiedersi cosa si sta facendo. Per arrivare a rispondere, occorre avere pazienza, vivacità, volontà, tempo di attraversare le cose che accadono. Star dentro le cose senza fretta¹⁹⁹.

Secondo Hanya Holm impulsività, instabilità, irrazionalità risultano fattori negativi che non portano al raggiungimento dello stato trascendente attraverso cui unirsi all'Uno, secondo un pensiero che si avvicina a quello dell'*Upaniṣad*, quando si spiega che l'uomo impuro, impulsivo, instabile manca la meta (il Sé universale). L'uomo stabile e puro raggiunge quella meta e da essa non fa più ritorno. E aggiunge l'*Upaniṣad*: «Quando un uomo è instabile non sa controllare la mente e i sensi sono intrattabili»²⁰⁰. Dunque, soltanto l'uomo che sa creare in sé uno stato pacificato e sereno può raggiungere la meta, ossia il Sé universale.

Inoltre, il testo insegna che il Sé non è conoscibile con la percezione rivolta verso l'esterno, né con quella verso l'interno, né attraverso la combinazione delle due, ossia prima

¹⁹⁸ Hanya Holm, *The Attainment of Conscious, Controlled Movement*, cit., p. 301. «The second problem is the use of space. This involves direction, dimensions and levels, which become valued tools and are essential».

¹⁹⁹ Hanya. *Portrait of a Pioneer*, Dance Horizons, dvd, 2006.

²⁰⁰ *Le dieci principali Upaniṣad*, cit., p. 24.

l'una e poi l'altra. Esso spiega che la trascendenza si raggiunge solo unendo corpo, mente, senso: la percezione verso l'esterno e verso l'interno devono essere fuse insieme, compenetrarsi. Allora, si troverà un equilibrio armonioso e stabile.

Il processo ideato da Hanya Holm mira all'attuazione di un meccanismo simile a quello previsto dall'*Upaniṣad*. Per lei, funzione del corpo ed espressione dell'interiorità devono essere da subito unite insieme, escludendo la fase della libera manifestazione di impulsi inconsci, quella che potrebbe portare ad un'espressione frenetica e caotica. Privilegiando sin da subito un chiara consapevolezza che unisca interno ed esterno, si procederebbe con calma ad avvertire il contatto con la dimensione trascendente.

Hanya Holm precisa:

Allora, attraverso una pratica continua, il corpo diventa così sensibilmente stimolato che le parti giungono ad avere una conoscenza locale, un senso muscolare e una reazione cinestesica. Cos'è il valore di questo? Il valore non sta nel riprodurre movimenti o sequenze di movimenti, ma invece nel realizzare un corpo vigile e controllato. Uno non può praticare l'equilibrio, il portamento, la sicurezza, la comodità. Lo strumento deve essere padroneggiato in modo tale che uno *abbia* equilibrio, portamento, sicurezza, comodità²⁰¹.

Hanya Holm è in sintonia stretta con Laban: quanto descritto sinora ricorda l'estasi labaniana. Isabelle Launay osserva:

Cercando il suo cammino a partire dalla presa di un solo impulso, la corporeità danzante deve allora scegliere tra una molteplicità di movimenti possibili [...]. Il danzatore si trova preso fra un abbandono totale alla dinamica del suo movimento e un'immobilità pietrificante²⁰².

Secondo la prospettiva labaniana, trascendere sé significa abbandonarsi totalmente alla dinamica motoria generata dall'impulso corporeo. Con la perdita di sé si giungerebbe a quello

²⁰¹ Hanya Holm, *The Attainment of Conscious, Controlled Movement*, cit., p. 299. «Then, through continued practice, the body becomes so sensitively aroused that the parts have come to have a local knowledge, muscular sense and react kinesthetically. What is the value of this? The value lies, not reproducing movements, or sequence of movements, but rather in achieving a body that is alert and controlled. One cannot practice balance, poise, assurance, ease. The instrument must be mastered so that one *has* balance, poise, assurance and ease».

²⁰² Isabelle Launay, *A la recherche d'une danse moderne*, cit., p. 113. «Cherchant son chemin à partir de la saisie d'une seule impulsion, la corporéité dansante doit alors choisir entre une multiplicité de mouvements possible [...]. Le danseur se trouve pris entre un abandon total à la dynamique de son mouvement et une immobilité pétrifiante».

stato d'estasi in cui si avvertirebbe ciò che è impercettibile e incosciente e l'*ego* ne sarebbe escluso.

Rispetto a Laban, però, Hanya Holm compie uno scarto. Secondo una dichiarazione di Glen Tetley:

Anche quando improvvisamente Hanya faceva il movimento sorprendente, dal fisico andava al metafisico. Il movimento diventava metafora. Hanya stava spargendo i semi della creatività. Lo spazio si apriva verso fuori. Le porte cominciavano ad aprirsi verso l'interno²⁰³.

Connettendosi alla dinamica cinetica della macchina anatomica (pensiamo alle rotazioni attorno ad un asse), e seguendo l'impulso senza l'intervento della volontà, il danzatore avvertirebbe sé come un tutt'uno con la dimensione spaziale in cui è immerso. Se «lo spazio aperto verso fuori» si riferisce alla fusione del danzatore con ciò che lo circonda, «le porte che cominciavano ad aprirsi verso l'interno» alludono a quel meccanismo di estasi, assai vicina a quella labaniana, in cui, si dischiuderebbe non tanto la peculiare soggettività dell'individuo, quanto la connessione con il mondo archetipico, la trascendenza che è l'unione con l'Uno. Così «dal fisico» si approderebbe «al metafisico», e, in tal modo, «il movimento diventa metafora». Quest'ultima espressione pare assegnare una certa rilevanza all'immaginazione e alla dimensione simbolica, che sembrano fattori altrettanto fondamentali nel pensiero di Hanya Holm.

7. Immaginazione e organico

Da alcuni scritti della coreografa tedesca e dalle testimonianze di alcuni allievi emerge chiaramente l'importanza assegnata all'immaginazione quale fattore scatenante il processo creativo.

Spiegando cosa l'arte debba manifestare, la coreografa tedesca sostiene:

L'arte non è mai una copia diretta di eventi naturali; è sempre qualcosa di più che una rappresentazione letteraria. Essenzialmente, è una comunicazione di esperienza accesa

²⁰³ Hanya Holm *A pioneer in American Dance*, cit., p. 49. «Even when Hanya would suddenly make the startling move from physical to metaphysical. Movement became metaphor. Hanya was planting seeds of creativity. Space opened outwards. Doors began to open inwards».

dall'immaginazione e dall'impulso creativo, per mezzo del simbolo e della suggestione²⁰⁴.

Secondo tale prospettiva, l'arte non dev'essere imitazione della natura, né tanto meno, mera rappresentazione narrativa, ma dovrebbe comunicare simboli, che evocano l'ideale. Mentre l'impulso creativo attiverebbe il bisogno fondamentale dell'essere umano a esprimersi, l'immaginazione innescherebbe un processo volto alla manifestazione del simbolico. Poiché Hanya Holm considera la danza il *medium* di una dimensione altra, la facoltà immaginativa dell'uomo risulterebbe, dunque, l'elemento di collegamento con il mondo delle Idee, ovvero con gli archetipi, che si tradurrebbero in forme simboliche. Se attraverso l'immaginazione e il simbolico si manifesta l'Universale, l'immaginazione a cui fa riferimento Hanya Holm è qualcosa di simile alla memoria platonica, secondo la quale «conoscere è reminiscenza di quelle realtà che un tempo l'anima nostra scorse quando procedeva insieme con un dio»²⁰⁵. Secondo Platone, la reminiscenza porta l'uomo a conoscere le Idee nel proprio intelletto.

La concezione che Hanya Holm ha dell'immaginazione ricorda, sotto alcuni aspetti, quella di Coleridge. Parlando dell'autore romantico inglese, Paola Degli Esposti spiega:

attraverso un processo per alcuni versi platonico, nell'artista la facoltà immaginativa [...] dà vita a forme che imitano l'universale da cui è stata fecondata; in altri termini, intermediaria tra universale e particolare, costituisce il principio creativo che consente all'ideale di rendersi visibile nell'esperienza contingente²⁰⁶.

Come per la Holm, anche per Coleridge la facoltà immaginativa sarebbe il motore indispensabile a dar forma concreta all'universale.

Tali idee paiono avvicinarsi anche a Schelling. Per il filosofo tedesco, «l'arte è reale rappresentazione delle forme delle cose quali sono in sé, e quindi delle forme degli archetipi. La materia universale dell'arte è negli archetipi stessi»²⁰⁷. Per tale motivo, essa è figurazione dell'Assoluto nel mondo sensibile: fornisce immagini finite e sensibili delle Idee contenute nell'Assoluto. Anche se per Schelling natura e arte sono entrambe potenze dell'Assoluto, egli

²⁰⁴ DVI, p. 4. «Art is never a direct copy of the natural event it is always something more than literal representation. Essentially, it is a communication of experience, fired by imagination and the creative impulse, by means of symbol and suggestion».

²⁰⁵ Platone, *Fedro*, Mondadori, Milano, 1995, p. 81.

²⁰⁶ Paola Degli Esposti, *La scena tentatrice: Coleridge, Byron, Bailie*, Esedra, Padova, 2008, p. 112.

²⁰⁷ F.W.J. Schelling, *Filosofia dell'Arte*, cit., p. 90.

sostiene che riproducano l'archetipo in modo diverso in quanto avrebbero capacità diverse di rifletterlo: la prima rappresenta solo parzialmente l'Idea a cui fa capo poiché è realtà finita così come essa si presenta ai sensi e riproduce nei limiti della propria individualità l'archetipo; nella seconda, le opere diventano l'archetipo, cioè raffigurano pienamente il mondo intellegibile. È per questo motivo che, secondo il filosofo tedesco, l'arte non deve imitare la realtà sensibile offrendo un'illustrazione di essa o mimarla attraverso il virtuosismo tecnico, ma deve rivelare le Idee, ossia essere emanazione diretta dell'Assoluto²⁰⁸.

Schelling spiega: «la rappresentazione dell'assoluto nel particolare con assoluta indifferenza di universale e particolare è possibile solo simbolicamente»²⁰⁹. Per lui l'arte deve possedere, dunque, natura simbolica e non allegorica, e nella definizione dei due termini, egli rimanda alla distinzione goethiana tra simbolo ed allegoria contenuta nelle *Maximen und Reflexionen*. Goethe spiega che vi è una grande differenza se un poeta cerca il particolare in vista dell'Universale o se pronuncia un particolare senza pensare o alludere all'Universale. Nel primo caso, si ha l'allegoria, dove il particolare vale solo come esempio dell'Universale. Nel secondo caso, invece, si ha il simbolo poiché, senza accorgersene, il poeta coglie il particolare nella sua vivezza ottenendo anche l'Universale. Quest'ultimo è interamente il particolare e viceversa. In modo analogo, Schelling spiega: «la sintesi [...], nella quale né l'universale significa il particolare né il particolare l'universale, ma nella quale entrambe sono assolutamente una cosa sola, è il simbolico»²¹⁰. Detto in altri termini, il simbolo è la piena coincidenza d'essere e significato; infatti, secondo il filosofo tedesco, il ritratto ha valore artistico nel momento in cui non raffigura solo una determinata persona, ma mette in luce l'idea stessa dell'uomo.

Poiché per Schelling l'arte è «sintesi di assoluto e limitazione»²¹¹ (dove per «assoluto» intende la pienezza e la perfezione dell'Universale e per «limitazione» la finitezza dell'opera d'arte), secondo il suo sistema, a produrre tale sintesi, interverrebbe la *fantasia* dell'artista, che concilia l'Assoluto con la limitazione senza che il primo venga soppresso durante il meccanismo di unione dei due termini. Ciò significa dar corpo alle Idee, rendere nel finito l'infinito. Secondo tale processo, Schelling definisce cosa siano l'immaginazione e la fantasia:

²⁰⁸ Cfr. *ivi*, p. 17.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 106.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *Ivi*, p. 25.

In rapporto alla fantasia io definisco l'immaginazione come ciò in cui le produzioni dell'arte vengono concepite e plasmate; fantasia invece ciò che le contempla dall'esterno, che, per così dire le proietta fuori di sé, e in questo senso anche rappresenta²¹².

L'immaginazione sarebbe dunque un elemento fondamentale per la manifestazione simbolica dell'Assoluto, ovvero dell'archetipo. Per Schelling, la forma sensibile dell'Idea è plasmata dall'immaginazione e dalla fantasia.

Anche per Hanya Holm, l'immaginazione pare avere lo stesso significato, ossia quello di principio creatore attraverso cui si manifesterebbe l'Universale simbolicamente. La coreografa tedesca infatti spiega che attraverso l'immaginazione «lentamente ci sarà una realizzazione sottile e inesplicabile della forma e dell'idea, e delle dinamiche naturali di movimento, dell'intensità e della forma nell'espressione»²¹³.

La coreografa individua nella mente – luogo da non confondere con il raziocinio – il luogo della sfera immaginifica, poiché parlando del processo creativo spiega:

Posso semplicemente sedermi e non fare nulla, assolutamente nulla, ma non sono veramente presente, fantastico. Posso vagare molto facilmente ed è così che a volte le cose vengono alla luce. [...] Se riesco a lasciare andare la mente, tutto all'improvviso si espande e arrivano le immagini e so che sono sulla strada giusta e le lascio scorrere²¹⁴.

Un'allieva della Holm, Margery J. Turner, aggiunge:

Lei consentiva alle sue idee di incubare nella sua mente finché non avessero trovato la loro strada verso la superficie in forma di immagini. Appena raggiungevano la consapevolezza cosciente, lei le traslava intuitivamente in figure e forme motorie e spaziali²¹⁵.

²¹² Ivi, p. 97.

²¹³ AMD, p. 4. «And slowly there will come a realization of the inescapable and subtle relations of form and idea and the natural dynamics of movements, intensity and form in expression».

²¹⁴ Hanya. *Portrait of a pioneer*, dvd, Dance Horizons, 2006. «I can sometimes just sit and do nothing, absolutely nothing, but I'm not there, going somewhere else. I can wander off very easily. So...and sometime usually happens. [...] If I can let the mind go, all of a sudden the mind branches out. Then there come images, and when they come I know I am on the right track and I just let them speed».

²¹⁵ Hanya Holm *A pioneer in American Dance*, cit., p. 67. «She allowed her ideas to incubate in her mind until they worked their way to the surface in a *gestalt* of images. Once they reached conscious awareness she translated them intuitively into movement-motion-spatial shapes and forms».

La coreografa aggiunge: «l'arte è l'incarnazione della visione attraverso la forma non arbitraria ma veramente organica nell'essenza»²¹⁶.

Ma cosa intende Hanya Holm quando parla di “organico”? Possiamo supporre che faccia riferimento, di nuovo, ad alcune concezioni romantiche, quali quelle di Coleridge, delle quali Paola Degli Esposti offre precise informazioni:

Nelle opere romantiche è la facoltà immaginativa a conferire coerenza al tutto, a fondere gli elementi eterogenei in una forma unitaria [...]; la forma organica si concretizza nel momento in cui le singole componenti [...] tendono allo stesso fine, determinato dall'immaginazione²¹⁷.

Non solo il poeta ma anche l'attore [...] deve imitare lasciandosi guidare dall'immaginazione, ossia dalla facoltà che connette l'artista con l'universale. La forma organica che così si produce è specchio dell'ideale, pur sotto sembianze “reali”²¹⁸.

8. Una fonte d'ispirazione nascosta: Edward Gordon Craig

Il concetto di superamento dell'*ego* è presente anche nel pensiero di Edward Gordon Craig, teorico inglese del teatro, che formula le sue idee in anni di poco precedenti alle due danzatrici tedesche.

Com'è noto, egli concepisce una nuova figura di attore, da lui definito *Über-Marionette*, le cui caratteristiche si avvicinano molto a quelle del danzatore pensato dalla Wigman e dalla Holm. Per Craig, il *performer* ideale, infatti, dovrebbe escludere completamente dalla scena la sfera emotiva, egocentrica e narcisistica della persona per trasformarsi in *medium* di «qualcos'altro»²¹⁹, presumibilmente di una dimensione trascendente e metafisica, attraverso cui ad essere espresse non siano le passioni umane ma «simboli perfetti»²²⁰.

La concordanza di tale idea con quelle espresse sinora lascia ipotizzare possibili influenze craghiane sul pensiero delle due artiste tedesche. Ipotesi, questa, non del tutto escludibile per alcuni dati documentari di significativa importanza. Come spiegano Lorenzo

²¹⁶ DVI, pp. 4-5. «Art is the embodiment of vision through form, not arbitrary, but truly organic in essence».

²¹⁷ Paola Degli Esposti, *La scena tentatrice*, cit., p. 123.

²¹⁸ Ivi, p. 1.

²¹⁹ Paola Degli Esposti, *The Fire of Demons and the Steam of Mortality: Edward Gordon Craig and the Ideal Performer*, in «Theatre Survey», vol. 56, issue n. 1, January 2015, p. 19. «Something else».

²²⁰ *Ibidem*. «Perfect symbols».

Mango e Paola Degli Esposti, sappiamo che nel 1905 il teorico inglese è a Dresda con l'intenzione di fondare l'Über-Marionette International Theatre project. Anche se il progetto non viene realizzato, le sue idee circolano in Germania. Egli infatti viaggia molto nel territorio tedesco venendo in contatto con gli ambienti culturali più importanti e stabilendo con essi reciproche influenze. A destare particolare interesse è il suo incontro con Isadora Duncan. Oltre a intrecciare con lei una relazione sentimentale, Craig "vede" nella danzatrice americana la potenziale *Über-Marionette*²²¹. È possibile, dunque, che fra Craig e la Duncan vi siano stati scambi di opinioni ed essendo entrambi attivi nel territorio tedesco, abbiano influenzato non solo la scena teatrale, ma anche quella della danza. Sia Mary Wigman che Hanya Holm negli anni Venti sono a Dresda e anch'esse si spostano in diverse città per le *tournées* e per seguire le scuole wigmaniane. È presumibile quindi che siano venute in contatto con il pensiero crahiano e che possano averne assimilato alcuni concetti.

Esaminando il saggio *The Fire of Demons and the Steam of Mortality* di Paola Degli Esposti, emergono alcune interessanti affinità e altrettante varianti, fra le posizioni teoriche dell'artista inglese e quelle della Wigman e della Holm sin qui analizzate.

Il primo punto in comune riguarda il pensiero secondo cui il *performer* non esprime sé stesso né interpreta una parte, ma è *medium* del metafisico. A tal proposito, la definizione di Craig della marionetta riportata da Paola Degli Esposti nel suo saggio è indicativa. Egli afferma: «La Über-Marionette è l'attore più fuoco, meno egoismo: il fuoco degli dei e dei demoni, senza il fumo e il vapore della mortalità»²²².

Significativa è l'idea di un attore che esprima il fuoco degli dei e dei demoni, ossia di una sfera oltre l'umano, superiore, eterna e universale. Come spiega Paola Degli Esposti, per Craig il *performer* ideale è colui che «va oltre l'umanità, lasciando dietro il tumulto emotivo [...] in una strada che riveli la sua capacità di andare oltre l'umanità, dissipare il detestato "fumo e vapore della mortalità" [...] facendosi vessillo di una verità universale, impersonale, divina»²²³.

Andare oltre l'umanità, nel senso di oltrepassare l'*ego*, per raggiungere verità universali, ossia il fuoco degli dei e dei demoni, si avvicina a quanto sostengono la Wigman e la Holm, riguardo all'unione con una dimensione metafisica. Infatti, secondo Paola Degli Esposti, per

²²¹ Cfr. Paola Degli Esposti, *The Fire of Demons*, cit., e Lorenzo Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Titivillus, Corazzano, 2015.

²²² Paola Degli Esposti, *The Fire of Demons*, cit., pp. 7-8. «The Über-marionette is the actor plus fire, minus egoism: the fire of the gods and demons, without the smoke and steam of mortality».

²²³ Ivi, pp. 9-10. «To go beyond humanity, leaving behind emotional turmoil [...] in a way that revealed his capacity to go beyond humanity, to dissipate all the abhorred "smoke and steam of mortality" [...] of making himself a vessel for a universal, impersonal, divine truth».

Craig gli artisti «devono diventare strumenti per formare e comunicare simboli perfetti»²²⁴. Inoltre, per lui, «l'attore come è oggi sparirà per emergere in qualcos'altro»²²⁵. La Degli Esposti puntualizza: «il termine emergere, comunque, non è eliminare: ciò che Craig sembra dire qui è che una volta che gli attori imparano a staccarsi dalle passioni umane, spariranno in una nuova creatura, non che saranno eliminati»²²⁶. Anche per Craig, come per Hanya Holm e per Mary Wigman, è necessario un processo di trasformazione dell'attore per oltrepassare gli impulsi emotivi strettamente personali. Attraverso tale superamento, l'attore o il danzatore potranno avvertire in loro il contatto con una dimensione altra. Come puntualizza Paola Degli Esposti, si tratta di un processo metamorfico attraverso cui l'attore dovrebbe «creare la sua nuova forma, [...] ricreare sé come artista»²²⁷.

Diventare artisti, nel senso di abbandonare ciò che è troppo personale, per mutare sé in qualcosa di universale e creare per questo nuove forme e linguaggi, sono elementi affini al percorso di trasformazione del danzatore della Wigman e della Holm.

Osservando Eleonora Duse, il teorico inglese riscontra in lei «uno stato imperfetto»²²⁸ perché «lei è troppo soggettiva»²²⁹. Il teorico inglese, infatti, osserva: «lei è amore personale, coraggio personale, speranza personale e bellezza personale»²³⁰. Riferendosi dunque all'attrice, egli vede la manifestazione di sentimenti troppo legati all'individualità e al vissuto.

Ciò a cui Craig mira è, invece, uno stato di perfezione che il *performer* raggiunge soltanto attraverso la padronanza e il controllo di sé e dei propri gesti. In Irving, un attore che «non era mai agitato»²³¹, egli vede tale perfezione. Paola Degli Esposti spiega: «avendo raggiunto il compiuto stato artistico, Irving univa il suo fuoco di dei e demoni con l'imperturbabilità»²³².

Per Craig i movimenti devono essere misurati: ogni gesto, cioè, va fissato ed eseguito con estrema precisione. Anche per Hanya Holm i movimenti devono essere chiari e precisi, non mediante un controllo razionale, ma attraverso un lungo lavoro fisico affinché il linguaggio motorio diventi abitudine.

²²⁴ Ivi, p. 19. «They must become tools for shaping and communicating perfect symbols».

²²⁵ *Ibidem*. «The actor as he is today will disappear to be merged in something else».

²²⁶ *Ibidem*. «Merging, however, is not eliminating: what Craig seems to say here is that once actors learn to detach themselves from human passions, they will disappear into new creatures, not that they will be eliminated».

²²⁷ Ivi, p. 11. «to create its new form, [...] recreate herself as an artist».

²²⁸ Ivi, p. 12. «Imperfect state».

²²⁹ *Ibidem*. «She is too subjective».

²³⁰ *Ibidem*. «She is personal love, personal courage, personal hope and personal beauty».

²³¹ Ivi, p. 8. «Irving was never agitated».

²³² *Ibidem*. «Having achieved his finished artistic state, Irving coupled his fire of the gods and demons with coolness».

Un punto fortemente diverso fra Craig, la Wigman e la Holm, riguarda invece la messa in atto del loro pensiero. Mentre la Wigman e Craig, per motivi diversi, teorizzano il concetto di trascendenza e il modo di renderla nella prassi, ma concretamente non la realizzano, Hanya Holm formula un metodo pratico per realizzare quanto concepito, e, almeno in apparenza, raggiunge il risultato sperato.

9. La trascendenza nella prassi e la definizione di *modern dance*

Uno degli snodi concettuali e, conseguentemente, uno dei tratti concreti peculiari di molta *modern dance* riguarda l'esigenza di acquisire un corpo unitario dotato di un nucleo centrale da cui tutti i movimenti partano e tornino in successione. Elena Randi spiega:

Molta *modern dance* mira al raggiungimento di un corpo "totale", raggiungimento ritenuto possibile da alcuni suoi protagonisti, creduto illusorio (ma nel contempo mezzo di stimolo) da altri. [...] Il tentativo di riedificare un corpo che sia davvero un organismo e non una mera somma di parti, riflette l'anelito a ritrovare, grazie al gesto artistico, un io centripeto, un nucleo psichico indiviso²³³.

L'idea di «un corpo inteso come unità»²³⁴ è ben identificabile, per esempio, nel linguaggio di Isadora Duncan e di Martha Graham. La prima fa partire i movimenti dal plesso solare, la seconda dalla zona pelvica e poi fa sì che «il movimento si irradi lungo tutti i muscoli, tutte le articolazioni, tutti i nervi, esprimendo in primo luogo la dinamica emotiva»²³⁵. Ciò a cui mirano le due danzatrici, secondo vie diverse, è la «totalità» della macchina anatomica: «partendo dal centro, il movimento deve ripercuotersi in successione nelle zone periferiche, vale a dire sugli arti e sul capo. [...] Ogni parte [del corpo] è coordinata con le altre e dipende da un "fuoco" centrale»²³⁶. Ripristinare un "centro" fisico significa, anche, ritrovare un centro psichico, mirare ad una solidità e a un equilibrio rispetto alla «frantumazione dell'io»²³⁷ e alla «schizofrenia»²³⁸ dell'uomo moderno. In qualche misura, tale pensiero riflette l'avvento della psicanalisi di Freud che, portando l'attenzione verso l'interno, spinge a considerare l'individuo

²³³ Elena Randi, *Il magistero perduto di Delsarte*, cit., p. 180.

²³⁴ Ivi, p. 179.

²³⁵ Elena Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo*, cit., p. 120.

²³⁶ Ivi, pp. 120-121.

²³⁷ Ivi, p. 120.

²³⁸ *Ibidem*.

al centro dell'universo. L'io psicologico assume estrema rilevanza e diventa il fulcro d'indagine per leggere, comprendere e "curare" le anomalie dell'era moderna.

Poiché, per Hanya Holm, occorre superare la psicologia per considerare l'essere umano parte di un tutto e di una comunità, per lei, l'io del danzatore deve uscire fuori dal suo nucleo centrale per fondersi con "altro". Ciò si riflette sul linguaggio corporeo, differenziandosi molto dall'idea di movimenti in successione di Isadora Duncan e di Martha Graham.

Per la coreografa tedesca, il movimento origina dal continuo sbilanciamento del danzatore rispetto all'asse centrale del corpo (salvo poi, ovviamente, recuperare l'equilibrio per ri-perderlo subito dopo e così di seguito). Alcuni disegni²³⁹ della Holm mostrano chiaramente il lavoro di spostamento e di slittamento delle parti della macchina anatomica dalla linea verticale della posizione eretta. Le immagini rappresentano la figura umana stilizzata in piedi percorsa verticalmente da una retta tratteggiata che costituisce il centro assiale. Da questa linea di riferimento la Holm traccia i movimenti secondo spinte verso l'esterno. Per esempio, in un'immagine in cui la sagoma umana è posta di fianco, il bacino è spostato indietro, allontanandosi dalla testa, che, invece, è spinta in avanti insieme alla braccia; in un altro disegno, una gamba è sollevata verso sinistra, mentre il busto è piegato lateralmente verso destra con una spinta della testa verso l'alto in diagonale.

Il lavoro di Hanya Holm sul corpo si concentra sullo sbilanciamento e sul riassetamento di forze che proiettano i movimenti nello spazio secondo direzioni, volumi e traiettorie diverse quali andare in alto, in basso, a destra, a sinistra, indietro, in avanti, e secondo curve, linee, sfere.

In questo gioco di allungamenti verso l'esterno ad essere avvertita è l'energia che contrasta la spinta di gravità e il continuo spostamento del peso del corpo che influenza i piedi.

Dai frammenti video contenuti in *Hanya, Portrait of a Pioneer*²⁴⁰, si nota come le rotazioni circolari, i salti e gli spostamenti del busto e delle braccia originino dallo sbilanciamento dell'asse verticale e dal posizionamento e riposizionamento dei piedi. Non c'è mai un punto centrale fisso da cui si dipartono i gesti; il corpo della Holm è costituito di vari centri che mutano nel corpo e che spingono le diverse parti verso l'esterno.

A proposito della scelta di concentrare l'attenzione sull'asse verticale della macchina anatomica, ossia sulla linea di equilibrio nella posizione eretta dell'uomo, che collega la parte superiore del corpo con quella inferiore e che va dalla testa ai piedi, la coreografa osserva:

²³⁹ Cfr. Frederick Rand Rogers, *Dance: A Basic Educational Technique*, cit, p. 300.

²⁴⁰ *Hanya. Portrait of a Pioneer*, dvd, Dance Horizons, 2006.

Il passo nell'evoluzione che ha segnato la comparsa dell'essere umano è stato ciò che gli ha provocato lo stare eretto e il diventare un animale verticale. Quando la figura umana sta eretta, c'è una centralizzazione sull'asse verticale, seguendo la direzione dell'asse che va dalla testa ai piedi. Questa posizione eretta è impossibile da mantenere senza un'energia che controbilanci la spinta della gravità. Senza energia, che tiene il corpo insieme in un'estensione, si può cadere²⁴¹.

È interessante che Hanya Holm concentri l'attenzione sull'asse verticale e la posizione eretta dell'uomo, considerandoli i segni che hanno distinto l'essere umano dagli animali. In molti scritti, la coreografa parla della necessità di costruire il linguaggio della danza su leggi universali e principi motori naturali e insiste sul profondo collegamento che il danzatore deve stabilire fra corpo, spazio ed energia. L'energia a cui fa riferimento la Holm sarebbe, dunque, quella che tiene l'uomo in piedi. Tale forza potrebbe definirsi come una sorta di volontà incondizionata del corpo, costitutiva dell'essere umano, senza la quale egli non manterrebbe la posizione eretta.

Tuttavia, la sua idea dell'asse centrale non corrisponde alla concezione relativa al "centro" come fulcro dei movimenti secondo la visione della Duncan e della Graham. Per Hanya Holm, l'asse centrale si sposta continuamente; si può parlare di delocalizzazione, laddove continui spostamenti e sbilanciamenti investono parti diverse della macchina anatomica simultaneamente, protendendola verso l'esterno, fuori dall'asse di equilibrio.

Riferendosi al *motion*, Hanya Holm spiega che, «scoprendo questo campo ampio di potenzialità del corpo [del movimento naturale], si capisce la necessità di ingrandire e intensificare il movimento oltre la sua normalità, oltre il limite naturale»²⁴². Secondo la sua visione, il movimento dovrebbe prolungarsi oltre i limiti corporei, crescere ed espandersi e abbracciare una dimensione più ampia, vale a dire lo spazio circostante. Si tratta di superare l'io individuale e di fondersi con l'altro da sé. Il gesto dev'essere «proiettato attraverso lo spazio, nello spazio e con lo spazio»²⁴³.

Se la dimensione spaziale è l'elemento attraverso cui si creano le forme del *motion* – secondo una modalità affine a Laban nel considerare lo stretto rapporto fra corpo e spazio e nel

²⁴¹ Cfr. Frederick Rand Rogers, *Dance: A Basic Educational Technique*, cit, p. 299. «The step in evolution that marked the emergence of the human being was that which caused him to stand erect and to become a vertical animal. While the human figure stands erect, there is a centralization to a vertical axis, taking its direction from head to foot. Yet this erect position is impossible to maintain without energy to counterbalance the pull of gravity. Without the energy which keeps the body together in an up-down extension, one would fall down».

²⁴² Ivi, p. 298. «Discovering this wide field of the body's potentialities, one realizes the necessity of enlarging and intensifying the movement beyond its normal, natural range».

²⁴³ ND, c. 1r. «Dance movement is projected through space, in space and with space».

far originare le figure corporee dalla relazione con la sfera tridimensionale immaginata attorno alla macchina anatomica e costituita da altezza, profondità e direzioni –, per la coreografa tedesca l'area circostante il danzatore diventa anche il *medium* privilegiato entro cui trasformarsi. Nella visione dell'artista, non si tratta solo di porsi in relazione con lo spazio, ma anche di attraversarlo, penetrarlo e fondervisi, come dimostra il lavoro sulle rotazioni circolari o come provano alcune osservazioni particolari; per esempio, quella in cui Hanya Holm, parlando del salto, dice che il danzatore deve avvertire l'aria e diventare egli stesso aria²⁴⁴. Allora, lo spazio è inteso anche come mezzo per trascendere sé e incontrare l'universo. La danza non si lega, dunque, solo al naturale, ma anche al trascendente, ossia al superamento di ciò che è più legato alla materia, al corpo, all'umano, nello sforzo di diventare altro.

Il discorso sin qui offerto è strettamente connesso alla questione della *trance*. Nelle rotazioni circolari, vi è un continuo posizionamento dei piedi che regolano i pesi e l'equilibrio e in cui lo sbilanciamento è sempre in atto e non c'è mai una verticalità fissa. Se la "tecnica" della Holm è volta all'uscita dall'asse, essa avviene secondo un gioco di mantenimento di tale asse, ma sempre in bilico con la caduta. Pare, dunque, che sia questa reiterata "fuoriuscita" dall'asse, in un continuo passaggio fra equilibrio e disequilibrio, a permettere l'uscita del sé e lo stato di trascendenza.

Ritorniamo, per concludere, all'espressione *modern dance* da cui eravamo partiti all'inizio del paragrafo. La locuzione è usata da Hanya Holm per chiamare il proprio lavoro, ed è impiegata dai critici (John Martin *in primis*) per definire anzitutto l'arte di coreografe come Isadora Duncan e Martha Graham, ma anche, più in generale, la tipologia di danza dell'avanguardia storica americana, Hanya Holm compresa. Ciò significa che con una stessa espressione si identificano almeno due correnti che denunciano una differenza di estremo rilievo: se il binario di cui Martha Graham è l'esponente principale pensa alla danza come ad un'arte che consente lo scavo nella psicologia individuale e la manifestazione sincera dell'io, la corrente che inizia con la Holm ambisce al superamento dell'io per raggiungere l'universale. Curiosamente, tuttavia, entrambe le artiste ritengono di arrivare agli archetipi, ma se per la Graham li possiamo trovare *dentro* l'io, che quindi va sondato o, meglio ancora, psicoanalizzato, per la Holm gli archetipi sono avvicinati solo nel momento in cui si mettano da parte l'*ego*, la psicologia, l'individuo.

²⁴⁴ Cfr. Hanya. *Portrait of a pioneer*, cit.

CAPITOLO III

La formazione del danzatore: teoria e prassi

1. La centralità della pedagogia

La dimensione pedagogica rappresenta uno degli aspetti fondamentali per la comprensione del percorso artistico di Hanya Holm per due fattori distinti e nello stesso tempo complementari: se la dedizione all'insegnamento della danza e l'elaborazione di un metodo e di un pensiero sulla formazione ne accompagnano costantemente l'attività professionale, tali sforzi costituiscono il nucleo centrale dal quale iniziano e maturano la sua poetica e il suo linguaggio coreografico, che procedono quasi contemporaneamente e parallelamente all'attività didattica.

Il pensiero di Hanya Holm relativo alla pedagogia della danza si sviluppa negli Stati Uniti in un ampio arco di tempo che va dal suo arrivo a New York nel 1931 fino agli anni Ottanta. L'intensa attività didattica dell'ancor giovane Hanya inizia quando si trasferisce oltreoceano per fondare a New York la Wigman School of the Dance. Hanya Holm sceglie inoltre di divulgare prima le idee di Mary Wigman e poi i suoi insegnamenti in molti *colleges* e *high schools* dislocati nel vasto territorio americano, dimostrando una forte propensione a diffondere le proprie concezioni al di fuori dei confini della metropoli e della scuola di danza "professionale" per approdare a istituzioni educative di più ampio respiro, e collegandosi in tal modo alle nuove teorie pedagogiche americane emergenti, in particolare a quelle di John Dewey.

Negli stessi anni in alcuni *colleges* statunitensi, si istituiscono dipartimenti di danza per accogliere la nuova sperimentazione della nascente *modern dance*. Primo fra tutti è il Bennington college, la cui direttrice, Martha Hill, nel 1934 crea la Bennington School of the Dance per accogliere quanto sta venendo alla luce dalla nuova generazione di creatori, soprattutto da Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman e, appunto, Hanya Holm. In una testimonianza video, Alwin Nikolais parla del *college* del Vermont come di un luogo in cui da giovane ha avuto un'esperienza unica e determinante sotto il profilo formativo. La compresenza di quattro coreografi in un stesso centro, nel momento in cui le loro ricerche erano quasi all'apice della maturazione, per Nikolais determinò un'esplosione di energia creatrice che

investì tutti i presenti e fu decisiva per la sperimentazione statunitense da lì in avanti²⁴⁵.

A partire dal 1941 Hanya Holm istituisce e gestisce per quarantatré anni il dipartimento di danza e le *summer classes* del Colorado College, che diventa un ulteriore centro propulsore per la formazione di danzatori. Nel documentario *Hanya. Portrait of a pioneer*²⁴⁶ si vedono le immagini di una Holm novantenne che ancora insegna in una sala piena di giovani allievi, mostrando in tal modo l'abnegazione nella didattica della danza e la centralità d'essa nella sua esperienza artistica. In tal modo contribuisce a radicare negli Stati Uniti un peculiare pensiero sulla danza e a creare generazioni di danzatori.

Al lavoro pratico Hanya Holm affianca un'assidua attività teorica esposta in una serie di materiali contenuti nell'archivio Hanya Holm Papers del Jerome Robbins Dance Division della New York Public Library: svariati documenti indicano la sua partecipazione a conferenze sul tema dell'educazione, nei diari manoscritti riporta il suo pensiero pedagogico, riflessioni, annotazioni e trascrizioni delle lezioni, scritti editi e inediti, *lecture demonstrations* e *demonstration programs* sono testimonianza del modo in cui diffonde la sua filosofia della danza e la metodologia d'insegnamento.

In un *folder* intitolato *Book proposal* degli Hanya Holm Papers, datato 1948, si trova un foglio dattiloscritto firmato dall'artista tedesca, nel quale è espressa l'intenzione di scrivere un libro che offra un resoconto completo delle proprie teorie e dei propri metodi d'insegnante e danzatrice, del suo pensiero coreografico «con esempi che [ne] illustrino» il «punto di vista» e del suo «background», oltre che dei «risultati passati» e delle «speranze future»²⁴⁷. Hanya Holm scrive che il capitolo più importante del libro dovrà contenere alcuni suoi saggi ed, elencandone i titoli, annota a lato quelli già conclusi. Di questi scritti sono conservati nell'archivio quelli realizzati, mentre degli altri e del libro non si ha traccia, perché, presumibilmente, mai cominciati.

I tre manoscritti ultimati, intitolati *I remember Mary Wigman*²⁴⁸, *A most personal credo*²⁴⁹, *The attainment of conscious, controlled movement*²⁵⁰, sono assai utili per l'analisi della posizione teorico-pedagogica della Holm. Sono riconoscibili elementi teorici e pratici peculiari: alcuni di essi, derivanti dal suo bagaglio di formazione, risultano punti fissi che Hanya Holm non modifica, altri, determinati dal processo di trasformazione in atto, sono segni tangibili del

²⁴⁵ Cfr. *Hanya. Portrait of a pioneer*, dvd, Dance Horizons, 1985.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ SBD, c. 1r. «with examples illustrating my viewpoints and my background, past achievements and hopes for the future».

²⁴⁸ RMW.

²⁴⁹ MPC.

²⁵⁰ ACCM.

suo cambiamento e di una visione altamente individuale. Evidenziare tali elementi aiuta a comprendere come Hanya Holm, a partire da un contesto originario e in contatto con uno nuovo, intraprenda un viaggio di conoscenza volto a manifestare sé stessa e la propria personale attitudine di pedagoga e artista.

2. La lezione di Mary Wigman

Come anticipato, nel 1921 Mary Wigman fonda una scuola a Dresda allo scopo di sperimentare insieme ai suoi allievi un nuovo approccio alla danza. Del periodo iniziale ricorda:

Quanti talenti di danza riuniti nel mio studio in quel momento! Hanya Holm, Max Terpis, Gret Palucca, Yvonne Georgi, Harald Kreutzberg, Margarita Wallmann, erano tutti con me in quel momento. Allora non era ancora stato raggiunto un metodo di lavoro pedagogico definito e programmato. Un lavoro sperimentale era ancora la regola di ogni cosa. Nulla, ma veramente nulla, restava non provato e non toccato²⁵¹.

Nei primi anni d'insegnamento Mary Wigman non possiede ancora un sistema didattico consolidato; si tratta di un periodo di ricerca assai sperimentale, in cui insieme agli allievi cerca soluzioni pratiche attorno ad alcune concezioni teoriche da lei ritenute importanti. Hanya Holm ricorda:

Le sue teorie non erano ancora state fissate. Qualunque idea da lei proposta rappresentava una nuova scoperta e la domanda che veniva posta era: "In che modo può essere espressa meglio questa idea?". [...] Non esistevano un metodo preconstituito né modelli pre-concepiti; il modello cambiava con la domanda e con l'invenzione che esprimeva la nuova idea²⁵².

Per esempio, la Holm trova la risposta alla richiesta di "scoprire" la qualità di *vibration*

²⁵¹ Mary Wigman, *The Mary Wigman Book.*, cit., p. 65. «How many dance talents gathered in my studio at that time! Hanya Holm, Max Terpis, Gret Palucca, Yvonne Georgi, Harald Kreutzberg, Margharita Wallmann, they all were with me at that time. A methodically arranged and pedagogically defined working method was, of course, not yet achieved by then. Experimental work was still the rule everywhere. Nothing, but really nothing in heaven and on earth remained untouched and untried».

²⁵² Walter Sorell, *Hanya Holm. The biography of an artist*, cit., p. 18. «Her theories were not yet set. Whatever new vision came to her required a new discovery, and the question was: how shall one go about expressing this idea best? [...] there was no preconceived method in existence, no preconceived patterns, the pattern changing with the demand and with the invention expressing the new idea».

(un termine traducibile approssimativamente come *oscillazione*) mentre è seduta su una poltrona: prova a stare in equilibrio in piedi utilizzando le molle sotto la copertura per bilanciarsi senza aiuti esterni. Le esigenze del momento la trasportano in un viaggio di scoperta nel quale si susseguono possibilità nuove fino alla ripetizione di alcuni brevi movimenti “su” e “giù” e in questo modo prova l’esperienza diretta dell’oscillazione²⁵³.

Via via che Mary Wigman approfondisce gli esperimenti, approda a un metodo d’insegnamento che orienta anche l’organizzazione e la tipologia dei corsi della scuola per la formazione del danzatore.

Vediamo in che modo si sviluppi il metodo pedagogico che poi verrà divulgato dai suoi primi allievi. Una prima fase di riscaldamento e di *stretching* del corpo apre la lezione, come apprendiamo dagli scritti e dalle conferenze della Holm contenute negli Hanya Holm Papers. Poi, Mary Wigman stimola gli studenti a compiere ricerche individuali su alcuni principi motori basilari, quali camminare, saltare, ruotare, e chiede loro di esplorarli liberamente per comprendere il funzionamento naturale del corpo stimolato da determinati impulsi in relazione a fattori di energia, spazio e tempo. Un esempio sono le esplorazioni sulla camminata formando un cerchio (*turning*). La Wigman ne offre una descrizione dettagliata, spiegando in cosa consista il meccanismo cinetico:

Nel centro della sala la danzatrice gira con brevi passi rapidi roteando su sé stessa. Sempre più rapidamente aumenta la velocità dei passi; quanto più stende le caviglie sulle dita dei piedi, tanto più cresce la tensione del corpo. Ora ruota incredibilmente veloce attorno a sé stessa. Improvvisamente si verifica qualcosa di misterioso: dallo sviluppo del movimento verso l’alto, resta come se fosse ferma nell’aria, come se fluttuasse in una tranquilla sospensione!²⁵⁴.

Il movimento circolare è sperimentato secondo alcune regole: girare intorno a un punto fisso dello spazio formando un cerchio, aumentare progressivamente la velocità dei passi alzandosi sulle punte dei piedi. Durante tutto il processo s’intensificano le forze messe in gioco con un accrescimento della tensione muscolare e della spinta dei piedi, e la conseguente liberazione della dinamica cinetica. Lasciandosi guidare da questi meccanismi, si approda ad

²⁵³ Cfr. *Ibidem*.

²⁵⁴ Mary Wigman, *The Mary Wigman Book [...]*, cit., pp. 118-119. «In the center of the stage the dancer turns with steps small and rapid, spinning around herself. Increasingly rapid grow the steps, higher and higher stretch the tips of the toes, greater and greater grows the tension of her body. Now she spins incredibly fast around herself. Suddenly something mysterious occurs: she rises from the ground, remains as if still in the air, as if floating in quiet suspense!»

una percezione “altra” dei fattori iniziali di spazio, di tempo ed energia, e si avverte il corpo staccato da terra come se galleggiasse nell’aria. Si attua una trasformazione della normale condizione del corpo in uno strumento che accede a particolari stati interiori del sentire.

Per approdare a tale risultato Mary Wigman fa provare il movimento alle allieve, ma le esplorazioni delle rotazioni circolari causano vertigini e perdita di riferimenti spaziali come lei stessa spiega:

Avevo sperimentato tutte le fasi del disequilibrio causato da questo movimento [...]: capogiro, perdita di coscienza dello spazio, e di conseguenza malessere. [...] Se non avessi saputo che si poteva vincere questa condizione con energia e perseveranza non avrei forzato il mio gruppo a imparare e a governare questo movimento²⁵⁵.

Mary Wigman sa che si può superare la condizione di “mal di mare”. Per riuscirci, il danzatore deve sforzarsi di praticare il movimento con costanza affidandosi ad una propria forza interiore di resistenza che lo aiuti a oltrepassare i momenti critici e a far perdurare l’azione.

Essa offre poche indicazioni all’allievo per eseguire l’esercizio, perché vuole che con calma arrivi da solo a scoprire quali meccanismi corporei si devono attivare per non perdere l’equilibrio. Per esempio, chiede alla Holm di lavorarci mentre lei si assenta da Dresda per una *tournee* di presentazione dei suoi assolo, e le affida alcune allieve²⁵⁶. Durante gli esperimenti Hanya Holm offre alla Wigman resoconti puntuali sui progressi raggiunti e quando la maestra torna, trova venti giovani danzatrici che girano per due minuti attraverso un gioco di assestamenti corporei attorno al proprio centro di equilibrio. I piedi risultano fondamentali a mantenere un flusso rotatorio costante senza interruzioni e si articolano in brevi passi mantenuti alla stessa velocità oppure accelerando o decelerando²⁵⁷.

Mary Wigman fa lavorare gli allievi anche su altre qualità motorie, quali per esempio «calpestare e scivolare, agitare e cadere, [...] il trionfo del salto»²⁵⁸ e concentra molto l’attenzione sul modo in cui i piedi poggiano e si articolano sul pavimento:

Cammina lentamente a grandi passi lungo il pavimento ad occhi chiusi. Lei [la danzatrice]

²⁵⁵ Walter Sorell, *Hanya Holm [...]*, cit., pp. 19-20. «I had experienced all phases of the disturbed equilibrium caused by this movement [...]: dizziness, the loss of space awareness, and as result of it seasickness. [...] If I had not known that one could overcome this condition with energy and perseverance, I would not have forced all the members of my group to learn and to master this movement».

²⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 20.

²⁵⁷ Cfr. *ibidem*.

²⁵⁸ Mary Wigman, *The Mary Wigman Book [...]*, cit., p. 52. «the stepping and gliding, the storming and falling, [...] the triumph of the leap».

non ha la sensazione di tutte le cose ma solo del ritmo dell'andatura. [...] Loro [i danzatori] sfiorano il pavimento, lo sentono con le dita, premendo contro di esso²⁵⁹.

L'esplorazione della camminata avviene secondo alcune norme, quali la lentezza, con un'andatura marcata da passi ampi, secondo diverse direzioni spaziali, o ancora scivolando sul pavimento e sentendone il contatto. L'impegno è riposto sulla percezione dei meccanismi intrinseci che il corpo naturalmente attiva nell'effettuare un dato movimento. Per avvertire meglio tali meccanismi Mary Wigman chiede agli allievi di eseguire i passi chiudendo gli occhi. Non ci si deve muovere meccanicamente, ma bisogna concentrarsi sull'"ascolto" della camminata in relazione al contatto con il pavimento.

Siamo di fronte ad un'improvvisazione messa in moto da un tema di carattere fisico, tecnico, la camminata in cerchio appunto, una libera esplorazione che ha lo scopo di acquisire una conoscenza approfondita ed una padronanza dei meccanismi cinetici e di scoprire le possibilità di movimento che esse offrono.

Queste "esplorazioni" hanno la consegna di ricercare movimenti privi di forme abitudinarie o convenzionali. Introducono dunque da un lato ad acquisire un corpo capace di muoversi, per quanto possibile, in assenza di atteggiamenti stereotipati o "di moda", dall'altro ad abituarsi ad una forte concentrazione.

Il modo di lavorare sin qui descritto viene definito *Tanz Gymnastik*. Il passo successivo è la creazione di improvvisazioni in cui entra in gioco l'immaginario. Per esempio, Mary Wigman racconta:

Nella nostra classe di improvvisazione con il tema "ciclista", Terpis aveva diretto il gruppo, prudente e concentrata, attenta solo allo scopo; Palucca, come seconda, sembrava senza inibizioni, come se il suo interesse unico fosse la sfida; Yvonne, come sempre con molta inventiva, era determinata alla forma e allo stile; poi Hanya, che non era superata da nessuno come tecnico e artigiano, buffonesca e perspicace nella scelta del movimento. Finse di aver avuto un incidente e scese dal suo veicolo immaginario in modo da pompare aria nella parte posteriore della gomma. L'ultimo era Kreutzberg, che entrò gioiosamente. Sembrava costantemente divertito da cose rispetto alle quali sembrava distante, ma da cui, in realtà, era catturato²⁶⁰.

²⁵⁹ Ivi, p. 118. «She slowly strides across the floor and closes her eyes. She no longer feels anything but soft rhythm of striding. [...] They stroke the floor, grasp it with their toes, press against it».

²⁶⁰ Ivi, p. 65. «in our improvisation class with the theme "Bycyclist", Terpis was leading the group, careful and concentrated, only envisioning the final aim; Palucca, as the second, seemed without any inhibitions, almost as if possessed the way she totally yielded to each challenge; behind her Yvonne, as always most inventive, intent on

Mary Wigman sceglie di proporre un tema che possa stimolare l'immaginazione del danzatore. Si tratta di elaborarlo con i gesti e ciò è possibile in quanto il duttile corpo dell'allievo è stato precedentemente allenato secondo criteri di non-stereotipia. Grazie all'intervento dell'immaginario, può scattare l'emozione, un fine per la Wigman irrinunciabile:

La mia danza era basata sul principio che dobbiamo rendere il corpo uno strumento così agile e così flessibile da essere in grado di esprimere ogni sfumatura emotiva.

Perché il corpo sia uno strumento che funzioni perfettamente, è necessario per prima cosa riscoprirlo. È necessario anche rafforzare il corpo per liberarlo dalle inibizioni, per far sì che sfoci liberamente in un'espressione del momento emozionale²⁶¹.

Per Mary Wigman il danzatore deve scoprire la sua macchina anatomica e le metamorfosi del corpo che si trasforma in uno strumento. Uno strumento in grado di tradurre l'emozione. Attraverso il linguaggio corporeo l'allievo offre una propria interpretazione del tema con modalità di sviluppo differenti poiché ognuno risponde secondo la propria personalità e il proprio carattere. Il danzatore è stimolato a trovare un personale "modo di dire", più "astratto" o più "realistico".

La conoscenza di sé, delle proprie forze creative e delle propensioni interiori, è il cuore della pedagogia della Wigman. Nello scritto *I remember Mary Wigman*²⁶², Hanya Holm spiega che l'obiettivo del suo insegnamento è di far maturare la vita creativa degli allievi in modo indipendente aiutandoli nella crescita del loro talento, affinché possano diventare forze attive all'interno del suo gruppo. Essa stimolava ciascuno ad individuare e a far emergere le capacità più nascoste allo scopo di diventarne consapevoli e in tal modo riuscire ad esprimersi attraverso il linguaggio del corpo. Hanya Holm commenta: «Lei osserva ogni modulazione individuale per trovare la forte che ogni personalità possiede»²⁶³. Non si tratta di insegnare una tecnica corporea codificata e prefissata che l'allievo imiti e ripeta, ma, per prima cosa, l'insegnante deve stimolarlo a intraprendere una via di conoscenza di sé, del proprio carattere, delle proprie

form and style; then Hanya, surpassed by no one as the finest craftsman and technician, buffoonish and discriminating in the choice of movement. She pretended to have had an accident and stepped down from her imaginary vehicle in order to pump air into the rear tire. The last Kreutzberg who blissfully entered. He constantly seemed diverted by things which appeared to happen at a distance but caught his interest».

²⁶¹ Ivi, p. 53. «My dancing was based on the principle that we must make the body an instrument so dexterous and so pliant that it can express all shades of emotions. In order to make the body a perfectly functioning instrument, it is necessary first to rediscover the body. It is necessary also to strengthen the body to release it from its inhibitions, to make it flow freely at an emotional moment's notice».

²⁶² RMW.

²⁶³ Ivi, p. 8. «She watches each individual modulation to find the one forte which every personality has».

inclinazioni e attitudini, in modo che il corpo e i suoi movimenti siano la diretta emanazione del suo mondo interiore.

Danzare diventa una ricerca individuale nella quale ognuno dovrebbe trovare il proprio linguaggio corporeo. L'ideale da raggiungere è di trasformare il corpo in uno strumento sensibile, capace di riflettere il mondo interiore del danzatore. Ricordando la Wigman, Hanya Holm afferma:

Le necessarie correzioni sullo strumento corporeo non possono e non devono essere attuate in accordo a una qualsiasi norma generale; devono derivare da un'umana e artistica comprensione dell'individuo e della sua modalità espressiva più personale. Il suo scopo non è di educare a piccole Wigman²⁶⁴.

Mary Wigman non intende fissare un insieme di regole in un sistema definito da applicare come una formula scientifica. «Quello che non ho mai voluto e non voglio oggi: un manuale, un fascicolo tecnicamente orientato o neanche un metodo d'insegnamento»²⁶⁵. Essa vuole far compiere un processo esperienziale di conoscenza. Si tratta di creare un'atmosfera artistica e spirituale in cui gli allievi crescano, maturino e dalla quale si possano staccare per seguire una via artistica e pedagogica autonoma.

In *The Language of Dance* la Wigman dedica le ultime pagine del libro al suo pensiero pedagogico nella forma di una lettera ad un giovane ballerino. Essa spiega al danzatore, che precedentemente ha provato sul suo corpo una tecnica della danza e che è diventata per lui una seconda natura, che occorre scoprirne una diversa, che sia in relazione ai movimenti naturali del suo corpo, alla sua interiorità e allo spazio circostante. Rivolgendosi a lui, Mary Wigman lo sprona:

Vuoi rassegnarti ad essere un imitatore? Parla il tuo linguaggio personale e cerca di trasferire ai tuoi allievi qualcosa di quello che ti ha guidato nella danza: il tuo entusiasmo, la tua ossessione, la fede, l'inflessibilità, la sopportazione; tutto quello che hai sperimentato a tua volta come allievo. Abbi il coraggio di essere te stesso e di aiutare i tuoi allievi a trovare la strada verso sé stessi²⁶⁶.

²⁶⁴ Ivi, p. 10. «The necessary corrections on the bodily instrument cannot and must not be performed according to any generally valid norm, they must stem from a human and artistic understanding of the individual and his most personal expressiveness. Her aim has never been to educate little Wigmans».

²⁶⁵ Mary Wigman, *The Language of Dance*, cit., p. 107. «I have never wanted and do not want today: a manual, a technically oriented brochure, or even a teaching method».

²⁶⁶ *Ibidem*. «Do you want to resign yourself to being an imitator? Speak your own language and try to convey to your students something of what drove you once to the dance: your enthusiasm, your obsession, your faith, and

In *The educational principles of Mary Wigman*, Hanya Holm osserva che il *training* fisico del corpo secondo leggi naturali e lo sviluppo creativo dell'individuo, non sono fasi isolate ma, nella pratica, devono essere «fuse insieme fin dall'inizio in un tutto armonico»²⁶⁷. Per attuare questo fine Mary Wigman propone un approccio di esplorazione di principi motori e di pulsioni soggettive liberi da rigide codificazioni di esercizi o da movimenti fissati una volta per tutte. Riferendosi al pensiero della sua insegnante, Hanya Holm spiega che «la tecnica è un fattore indispensabile per ogni mezzo di espressione»²⁶⁸, ma a patto che serva al «bisogno creativo dell'individuo»²⁶⁹. Si deve “fare esperienza” del movimento e, così facendo, «si espandono gli orizzonti della vita interiore dell'allievo»²⁷⁰. Perciò, gli esercizi proposti, anche i più funzionali, non sono vissuti «come un esercizio fine a sé stesso»²⁷¹, ma nella prospettiva di un percorso in cui esistono «notevoli opportunità per una personale variazione ed espressione»²⁷².

Evidenziando il rifiuto della tecnica fine a se stessa da parte della Wigman come un fattore importante alla comprensione della sua poetica e della sua prassi coreografica, Elena Randi sottolinea come esso venga declinato anche nell'ambito pedagogico riportando un esempio di lezione proprio della Holm, durante la quale, in un esercizio sull'elevazione, essa non forniva spiegazioni tecniche sul modo per eseguire nella maniera migliore il movimento, senza far rumore, ma dava suggerimenti “qualitativi” del tipo «il loro movimento era troppo “verso il basso”»²⁷³. Secondo Elena Randi, alla Holm «non [...] interessava raggiungere lo scopo per la via breve, ma secondo la via che le avrebbe abitate [le sue allieve] a un'attenzione interiore anziché esteriore»²⁷⁴.

Nella scuola di Mary Wigman sono previste lezioni di composizione nelle quali il danzatore impara a fissare in coreografie individuali i materiali scoperti con l'improvvisazione. Si sceglie un tema di partenza, lo si esplora e via via si fissano i passi.

Il processo improvvisativo è fondamentale sia nel processo creativo di una

your relentless endurance with which you worked as a student. Have the courage to be yourself and also to help your students find the way to themselves».

²⁶⁷ Hanya Holm, *The Educational Principles of Mary Wigman*, cit., p. 10. «They must be present together from the beginning and fuse inevitably into a harmonic whole».

²⁶⁸ Ivi, p. 61. «Technique is a necessary factor in any medium of expression».

²⁶⁹ *Ibidem*. «the creative need of the individual».

²⁷⁰ *Ibidem*. «a widening of horizons in the inner life of the student».

²⁷¹ *Ibidem*. «as a beginning rather than as an end in itself».

²⁷² *Ibidem*. «unbelievable possibilities for individual variation and expression».

²⁷³ Elena Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo*, cit., p. 90.

²⁷⁴ *Ibidem*.

composizione coreografica perché suscita le idee su cui costruire la danza sia perché permette di produrre un linguaggio non stereotipato ma sempre nuovo. Stimolando il contatto con il proprio mondo interiore e la relazione con impulsi esterni, la pratica quotidiana favorisce una conoscenza di sé imprescindibile per la formazione del danzatore.

Gli studi concepiti dagli allievi vengono mostrati a tutta la scuola in occasione di serate organizzate dalla Wigman in cui vengono anche espresse critiche sui lavori, per esempio sul modo in cui è stato utilizzato il materiale scelto nella costruzione coreografica, sull'effetto prodotto sul fruitore dal lavoro o sulla sua compiutezza o meno. Si stimola in tal modo la riflessione e la discussione su ciò a cui si assiste. Hanya Holm, per esempio, una sera si esibisce in una danza intitolata *Egyptian Dances*, e Mary Wigman le spiega che il pezzo possiede una struttura chiara e organica e, nonostante alcuni errori iniziali, l'abilità unita alla tecnica del corpo e alla creatività le conferiscono una spiccata armonia²⁷⁵.

3. La formazione del danzatore secondo Hanya Holm: la *technique class*

Come anticipato, nel 1931 Hanya Holm fonda la New York Wigman School, che dirige fino al 1936, anno in cui cambia il nome in Hanya Holm School of the Dance. Negli anni Quaranta la danzatrice tedesca istituisce l'Hanya Holm Studio e inaugura i corsi estivi al Colorado College.

L'organizzazione e la divisione dei corsi seguono il modello della Wigman School di Dresda, dove Hanya Holm si forma e insegna prima di trasferirsi negli Stati Uniti, con qualche modifica dopo il 1936, per esempio, con l'inserimento di alcuni insegnamenti specifici, quali *labanotation*, musica, anatomia e teoria, e la soppressione dei corsi di *group class* e di *choric class*.

Hanya Holm basa la formazione del danzatore professionista sull'approccio pedagogico ideato dalla Wigman con emblematiche varianti dovute all'elaborazione di un punto di vista più strettamente personale. Il contatto con il nuovo ambiente e il distacco definitivo da quello di provenienza la spingono a sviluppare un pensiero autonomo a partire dall'eredità culturale tedesca. In a *Most personal credo* la Holm scrive:

Ho realizzato immediatamente che la danza, come qualsiasi altra espressione artistica, quando viene portata da un paese ad un altro, subisce alcuni cambiamenti rispetto alla

²⁷⁵ Cfr. Walter Sorell, *Hanya Holm [...]*, cit., p. 17.

matrice culturale da cui proviene. Ritmi e caratteristiche nazionali devono essere assorbiti prima che un qualche metodo pedagogico possa essere ritenuto valido. Ciò che si offre deve essere espresso comprendendo se realizzi legittimamente le potenzialità di chi riceve e se dia un contributo senza confusione o insincero. Questo deve essere il primo principio dell'educatore. Ogni tentativo di imporre metodi o forme stranieri fallisce e può diventare dannoso nelle sue conseguenze.

Ho basato il mio approccio d'insegnamento in America sull'interesse di questo scambio. Ben presto, all'inizio del mio lavoro, mi hanno colpito alcune differenze di ambiente e di temperamento che emergevano gradualmente e che, se non hanno cambiato il mio approccio, hanno colorato le mie convinzioni originarie e le mie propensioni. In questi anni ho provato a chiarire e analizzare queste differenze e a cercare una più profonda unità senza la quale gli ideali dell'educazione alla danza concepiti da Mary Wigman non avrebbero potuto diventare una parte importante della danza americana. [...] Pervasa da questi principi, sono approdata in America, [...] ho considerato il contrasto tra l'ambiente culturale in cui ero nata e da cui provenivo e quello in cui avevo scelto di vivere e lavorare e ho provato a "tingere" questo contrasto con colori chiari e puri. [...] Ho realizzato: avrei dovuto aspettare, aspettare e assorbire in modo da fondere il mio passato con il presente che stava per diventare il mio futuro²⁷⁶.

I principi di Mary Wigman e della *modern dance* tedesca costituiscono le fondamenta su cui Hanya Holm poggia la sua visione pedagogica. Nell'elaborazione di un proprio metodo, compie un processo di unione e di fusione tra le idee di partenza e gli impulsi che le arrivano dal contatto con il nuovo ambiente. Il suo atteggiamento è di ascolto e di totale apertura verso l'esterno, facendosi investire da ciò che è "diverso", ma, al contempo, non tradendo i valori-guida della sua formazione.

Possiamo considerare l'intero percorso di Hanya Holm, a partire da quello pedagogico,

²⁷⁶ MPC, pp. 17-18, 25. «I immediately realized that the dance, like any artistic expression, when brought from one country to another must undergo some changes because of the cultural background whence it comes. National characteristics and rhythms must be acknowledged and absorbed before any pedagogical method can be considered valid. Gifts must be made with understanding if they are to realize their potentialities as contributions to an art legitimately and without confusion or insincerity. This must be the first principle of the educator. Any attempt to superimpose the externals of method or form must always be unsuccessful and can become positively detrimental in its consequences. In the interest of this exchange I had based my approach to my American teaching experiences. Soon after the beginning of my work here I found myself moved by certain differences in environment and temperament which came gradually, if not to change, at least to color my former convictions and attitudes. In those years I tried to clarify and analyze these differences and to seek for that deeper unity without which the ideals of the dance education as conceived by my teacher Mary Wigman, could have no real part in the field of the American dance. [...] Imbued with these principles I had gone ashore [...] I considered it necessary to contrast the background into which I was born and from which I came with the country in which I chose to live and to work, and I tried to paint this contrast with clear and pure colors. [...] I realized: I would have to wait, to wait and absorb in order to be able to fuse my past with the present which was to become my future».

come una “messa in equilibrio” di poli opposti; da un lato, il “furore” espressivo dell’emozione nella danza tedesca, dall’altro il “freddo” pragmatismo di quella americana; la ricercata connessione mente-corpo per la trascendenza dell’*ego* e l’unione con l’universale.

In nome di una tale propensione, nella Holm non vi è mai il tentativo di imporre con forza il proprio pensiero, ma di operare con lenta gradualità persistendo negli obiettivi in modo da incidere profondamente sul tessuto culturale. Nella *brochure* della New York Wigman School si legge:

L’unica scuola in America a insegnare il metodo Wigman della modern dance. Sotto la supervisione di Mary Wigman. Filiale americana ufficiale del Wigman Central Institute di Dresda.

La New York Wigman School è dedicata alla danza creativa dell’America. L’obiettivo non è imporre i risultati di un altro paese, ma basare l’approccio su principi fondamentali che possiedono un carattere universale. Desideriamo promuovere la crescita di ritmi nativi, e attraverso questi contribuire allo sviluppo di forme contemporanee di danza americana²⁷⁷.

L’intento iniziale non è di proporre un metodo straniero, ma principi ritenuti universali, e quindi adatti ad ogni cultura, che orienterebbero i danzatori americani verso una nuova via da seguire, aiutandoli a farne maturare l’arte.

L’insegnamento primario che Hanya Holm riceve da Mary Wigman e che a sua volta impartisce agli allievi negli Stati Uniti è scoprire ed esplorare il proprio mondo interiore senza impiegare nessuna tecnica prestabilita. Come spiega la Holm, i principi su cui si fonda l’insegnamento della Wigman riguardano un approccio che non imponga limiti all’allievo, ma gli conferisca «una grande libertà e indipendenza e ne allarghi gli orizzonti»²⁷⁸. Leggiamo una parte più lunga della *lecture demonstration* da cui l’affermazione appena riportata è tratta:

Lo sviluppo dell’artista è un processo di consapevolezza individuale e di crescita. [...] Non si può ridurre un metodo a un sistema d’istruzioni che impone una formula e regole pedanti, non si possono imporre limiti all’educazione. [...] L’educazione all’arte ha

²⁷⁷ NYWSD. «The only authorized school in America to teach the Wigman method of the modern dance. Under the supervision of Mary Wigman. Official American branch of the Wigman Central Institute in Dresden. The New York Wigman School is dedicated to the creative dance of America. It is our purpose not to superimpose results of another country, but to base our approach on fundamental principles which we deem universal in character. We desire to further to growth of native rhythms, and through them to contribute to the development of contemporary American dance forms»

²⁷⁸ EADMW, p. 3. «greater independence and freedom, and would in every way seek to enlarge his horizon».

infinite possibilità, la strada deve essere trovata sulla base delle intuizioni e della saggezza dell'insegnante e delle necessità psicologiche di ogni allievo. Schematizzare questa educazione significa la morte dell'arte e dell'individualità, che è l'essenza del potenziale artistico.

Il valore dell'insegnamento della Wigman e dei suoi insegnanti è di non imporre limiti all'allievo ma di conferirgli una grande libertà e indipendenza e allargarne gli orizzonti²⁷⁹.

Secondo questa prospettiva, affinché il danzatore raggiunga una buona consapevolezza del proprio mondo interiore e sappia comunicarla facilmente verso l'esterno attraverso i movimenti del corpo è necessario un allenamento quotidiano che prepari la macchina anatomica e stimoli la creatività. L'insegnamento si divide in due fasi fondamentali, fra loro strettamente connesse: il riscaldamento e lo studio tecnico del movimento del corpo da un lato, e lo studio dell'espressione, dell'improvvisazione e della composizione dall'altro.

La prima fase – che allena il corpo ad alcune qualità motorie ritenute di basilare importanza, quali *tension, relaxation, swing, rhythm, vibration, walking, skip, leap, jump* – si compie nella *technique class*. La seconda si sperimenta nelle classi d'improvvisazione (o *class lessons*) e di composizione (*composition*).

Nelle diverse lezioni si utilizza l'improvvisazione come metodo di lavoro, ma in due modi leggermente diversi: nella *technique class* il processo improvvisativo è vissuto come un'esplorazione dei principi di movimento per “sentire” il *motion*; invece, nelle altre serve a liberare l'immaginazione e la fantasia per scoprire il proprio linguaggio espressivo. In entrambi i casi il meccanismo spinge a una risposta soggettiva ed immediata ad alcune consegne.

Vediamo in che modo Hanya Holm strutturi le lezioni.

La *technique class* inizia con lo *stretching*, che è nel contempo un riscaldamento di muscoli e di articolazioni²⁸⁰.

Le diverse parti del corpo vengono lavorate separatamente secondo una progressione che va dalla testa ai piedi, sia seduti o distesi a terra, sia stando in verticale. Hanya Holm spiega

²⁷⁹ Ivi, pp. 2-3. «The development of the artist is of necessity a process of individual awakening and growth. [...] can not fairly be reduced to a method or system of instruction. Method and system imply formula, and there can be no formulae for a true education, for there can be superimposed limits, no pedantic rules. [...] Education in art has infinite variations and subtleties, and the way toward it must be found by the intuition and wisdom of the teacher, and by psychological necessities of each student. To schematize this education in art is death to the art and death to the individuality - to the unnameable special essence of the potential artist. The value of Mary Wigman's teaching and that of her coteachers is that it imposes no limitations upon the student, but would give him ever greater independence and freedom, and would in every way seek to enlarge his horizon».

²⁸⁰ La Holm precisa: «A. stretching isolato. 1. testa, mento, collo, spalle, braccia. a. contrarre, “mettere in equilibrio” / “centrare”, allungare. B. tutti gli allungamenti fatti in piedi, farli in ginocchio, includendo tutto come scritto sopra» in DC, p. 4. «A. Isolated stretching. 1. Head, chin, neck, shoulders, arms. a. Contract, focus, extend. B. All our standing stretches, kneeling, as well included, as stated above».

come debba avvenire il meccanismo: si piega la zona interessata, ci si concentra su di essa e poi la si stende pensando di procedere nell'allungamento oltre il limite corporeo.

Mi sono concentrata sugli esercizi che sollecitano il controllo della parte superiore del torso, particolarmente in relazione alle gambe flesse o allungate. Anche, esercizi regolarmente ripetuti erano quelli per i muscoli addominali e per le cosce. Altrettanto dicasi per gli esercizi in cui le anche e le vertebre sono controllate, piegate e allungate. [...] Gli allungamenti per il tendine di Achille erano fatti regolarmente, sebbene variati. Trovavo che gli allungamenti delle gambe (ginocchia) ruotate in dentro dovesse essere più cauto²⁸¹.

Secondo Hanya Holm, per raggiungere un buon funzionamento muscolare si deve allenare la capacità di allungamento e di rilassamento (*relaxation*) dei muscoli. Essi devono essere così distesi da permettere al corpo di rispondere interamente, con completa libertà, alle leggi fisiche e alla gravità.

Per Hanya Holm la condizione di *relaxation* non è puramente fisica, ma anche “interiore”. Nei compiti scritti di teoria gli allievi ne offrono una spiegazione:

Il rilassamento è uno stato mentale di controllo del corpo nel riposo. Dal punto di vista muscolare il corpo è a proprio agio. [...] Il rilassamento ha la capacità di essere trasformato in movimento in qualunque momento²⁸².

Il rilassamento nel movimento di danza non è semplicemente uno stato di riposo, ma anche di preparazione, nel quale il corpo del danzatore è costantemente cosciente e pronto a qualsiasi momento più attivo possa seguire²⁸³.

Detto in altri termini, lo stato di rilassamento conserva il movimento di danza allo stato potenziale. È rilevante l'uso del termine “stato”, che indica qualcosa di più di un semplice esercizio tecnico. Il danzatore non si allena semplicemente a distendere e allungare i muscoli,

²⁸¹ DC, p. 4. «I concentrated on those which stressed control of the upright torso, particularly in relation to contracted or stretched legs. Also, regularly repeated exercises were those for the abdominal muscles and those for the thighs. Likewise, exercises by which hips and vertebrae are controlled; contracted and extended. [...] Stretches for the Achilles tendon were given regularly, if varied. I found that the in turned leg (knee) stretches had to be approached most cautiously».

²⁸² PCDS, c. 1r. «Relaxation is a state of controlled bodily mental in rest. Muscularly the body is at ease [...]. Relaxation contains the ability to be transformed into movement at any moment».

²⁸³ PCHG, c. 1v. «Relaxation in dance movement is not merely a state of rest, but one of preparedness in which the dancer body is completely aware of one ready for whatever more active moment may be follow».

potenziando una capacità corporea, ma viene spinto a “sentire” le parti del corpo.

Le funzioni del movimento del corpo, per di più, sono sentite invece che visualizzate e l'intero essere è incoraggiato a partecipare invece che semplicemente a dirigere. È particolarmente indicativo a spiegare questa tendenza l'uso di ciò che noi chiamiamo “stati” di movimento come strumento per la libertà emozionale e l'ampliamento e l'arricchimento di orizzonti nella concezione del movimento²⁸⁴.

Il danzatore deve collegare la sua interiorità a fattori tecnici in modo da partecipare a quanto avviene. Nel caso della *relaxation* deve predisporre a lasciar emergere le infinite possibilità di movimento di cui è carica la macchina anatomica. Si tratta di uno stadio preparatorio in cui distendere mente e spirito per essere pronti ad agire consapevolmente senza moti confusi. Tetley, un allievo della Holm, testimonia.

la novità dell'inizio da seduti a terra, dello stare sdraiati sul pavimento, ascoltando i muscoli del corpo, distendendo la colonna vertebrale, allungandosi e alzandosi contemporaneamente restando centrati, rimanendo calmi interiormente²⁸⁵.

L'esercizio non è puramente “funzionale”: il danzatore “accende” un occhio interno che lo informa sullo stato del suo corpo e su quanto sta compiendo. Attraverso questo sguardo interiore “sente” il funzionamento graduale dei muscoli, delle articolazioni e della postura. Nello stesso tempo, l'attenzione del danzatore è rivolta al momento in cui il movimento si origina, rendendosi quindi cosciente dei meccanismi cinetici e affinando la capacità di controllarli. Si tratta di un equilibrio tra due poli: lasciare che un impulso agisca e controllarlo. Ma non è importante l'azione in sé, contano, invece, ciò che la attiva e la predisposizione interiore a cogliere il gesto.

Tetley scrive che durante lo *stretching* non allenava solo il corpo ma anche la mente (intesa nel senso già spiegato), che, così, diventava più elastica:

Hanya non estendeva solo il mio corpo, mi estendeva la mente. Come è logico iniziare

²⁸⁴ MPC, p. 25. «The functions of the moving body, moreover, are felt rather than visualized and the whole being encouraged to participate rather than merely to direct. Particularly indicative of this tendency is the use of what we have called “states” of movement as an instrument for emotional freedom and enlarged and revitalized horizons in movement concepts».

²⁸⁵ Hanya Holm. *A pioneer in American dance*, cit., p. 48. «The newness of beginning by sitting on the floor, of lying on the floor, of listening to the muscles of the body, of elongating the spine, of stretching and lifting at the same time, of being centered, of being quiet inside».

con il respiro e la gravità, svuotando e rilassando, perdendo e poi assemblando e raggiungendo una nuova interezza, trovando il proprio centro e, poi, estendendosi nello spazio²⁸⁶.

Concentrarsi su leggi fisiche (la gravità) e su un meccanismo naturale del corpo (il respiro) serve a preparare e ad attivare una specifica condizione interiore (lo stato di *relaxation*). Si tratta di trovare un nuovo equilibrio di mente e corpo, in cui si allentano i vincoli, le restrizioni e le inibizioni del vivere quotidiano e ci si prepara a porsi in una dimensione “altra” a partire da un ascolto interno, per poi, in fasi più avanzate dell’allenamento, attivare l’immaginazione.

Una volta raggiunto questo stato di “distensione”, il corpo – inteso come unità di molteplici fattori, intrinseci ed estrinseci, funzionali e interiori – è pronto ad attivare altre forze che gli permettono di agire e che la Holm identifica nella tensione (*tension*):

Consideriamo le funzioni basilari implicite nella struttura corporea; dobbiamo occuparci per prima cosa di ciò che attiva naturalmente il movimento. Chiamiamo tensione questa forza corporea. [...] Non è un semplice funzionamento muscolare, ma uno stato o una condizione creata quando due o più forze sono attive in opposizione a un’altra. [...] Il corpo del danzatore deve sperimentare a fondo *tension* e *relaxation* e deve equilibrarle²⁸⁷.

Dato che tensione e rilassamento sono le condizioni imprescindibili da cui ha origine il movimento, per Hanya Holm vanno allenate separatamente una dopo l’altra e, una volta stabilito l’equilibrio necessario, si può passare ad un particolare funzionamento delle articolazioni, lo *swing*. Da un punto di vista “tecnico” esso si attiva a partire da un impulso iniziale che spinge la parte anatomica posta in causa verso una direzione; quando questa ha esaurito la sua forza, ritorna indietro verso il punto da cui si è mossa. Hanya Holm definisce *pendulum swing* la situazione in cui non si rinnova l’impulso e non si fa ripartire l’arto, *swing* quella in cui, invece, si mantiene vivo lo stimolo al *motion*. L’arco che si produce può essere molto piccolo o descrivere un cerchio completo attorno all’articolazione, può essere lento o

²⁸⁶ *Ibidem*. «Hanya was not just stretching my body, she was stretching my mind. How logical to begin with breath, and gravity, to empty and relax, to release and then assemble and arise a new whole, to be centered and then reach out spatially».

²⁸⁷ EADMW, pp. 7-8. «We are considering the basic functions implicit in bodily structure, we must touch first on the inner, native drive to active movement. This bodily force we call tension. [...] Essentially it is not merely a muscle function, but a state or condition created when two or more forces are acting in opposition to one another. [...] The dancer’s body must experience both tension and relaxation thoroughly, and they must balance one another in degree».

veloce²⁸⁸.

Anche in questo caso Hanya Holm precisa il carattere non esclusivamente “funzionale” dell’esercizio:

Lo “swing”, che è basato da un punto di vista tecnico sulla rotazione delle articolazioni delle braccia e sulla forza di gravità, per esempio, può trascendere il semplice pendolo oscillante e diventare uno stato di movimento prodotto da un’esperienza interna di oscillazione²⁸⁹.

Non si compie meccanicamente un’oscillazione, ma si riporta nell’azione la sensazione dell’“oscillare”. Il movimento acquista un’accezione più significativa di un semplice spostamento o di un determinato passo ben eseguito o di una forma stereotipata: diventa esperienza interna e soggettiva di una particolare qualità cinetica (*motion*). Per la Holm è importante che l’allievo non esegua gli esercizi meccanicamente, come una semplice attività fisica, ma li sperimenti:

Supponiamo, per esempio, di voler insegnare all’allievo la forma del salto. Chiunque pensa di sapere cosa sia saltare. Eppure, finché non ha saltato ancora e ancora, finché non sente di aver superato la legge di gravità e non sperimenta l’immensa gioia della sua leggerezza e della conquista della gravità, il salto non diventa un’esperienza²⁹⁰.

L’elemento della concentrazione è cruciale perché consente di avvertire cosa avviene nella macchina motoria. Per la Holm è una condizione indispensabile e conferisce all’attività un valore che la sgancia dal semplice esercizio fisico.

Piegare e stendere le ginocchia, per esempio, [...] è qualcosa di più di un movimento di muscoli e articolazioni. Può e deve avere il significato di un’esperienza fisica: una coscienza della differenza tra un corpo sostenuto da gambe piegate e uno sollevato alla sua massima altezza con le gambe tese²⁹¹.

²⁸⁸ Cfr. EADMW, pp. 8-9.

²⁸⁹ Hanya Holm, *The Educational Principles of Mary Wigman*, cit., p. 60. «Swing, which is based functionally on the rotation of joints and the force of gravity on a relaxed arm, for example, can transcend this simple pendulum swing and become a state of movement produced by an inner experience of swinging».

²⁹⁰ EADMW, p. 5. «Suppose, for example, that we would teach the student the form of the leap. Everyone thinks he knows what it is to leap. Yet it is not until he has leapt again and again until he actually feels himself overcoming the law of gravity and experiences the tremendous joy in his own lightness and in his conquest of gravity that the leap becomes an experience».

²⁹¹ Ivi, pp. 5-6. «bending and stretching the knees, for example, [...] is something more than a mechanical

Tale meccanismo mostra qualche consonanza con quanto pensa negli anni Sessanta Simone Forti, danzatrice americana della *post-modern dance*:

è come stare nell'oceano quando l'onda ti sospinge, ti lasci trasportare e hai la percezione di una fusione tra il corpo e l'oceano; la danza non esprime cosa voglia dire stare nell'oceano, ma la qualità interiore della percezione, di quello che si è sentito²⁹².

La percezione messa in atto dalla Holm è però differente rispetto a quella a cui si riferisce la Forti. La Holm insiste, già relativamente a queste fasi del lavoro, sulla necessità di una concentrazione rivolta verso l'interno del corpo, al modo in cui l'organismo si muove. L'"interno" non è qui inteso come "anima" o come psiche, ma come occhio posto dentro sé, che guarda con attenzione i movimenti compiuti dai muscoli e dalle articolazioni che lo circondano. Questo "sguardo" introflesso è contemplante, osserva con attenzione, e orientante, mostra il percorso da seguire. Da qui in avanti lo chiameremo *percezione*, un termine da noi usato, dunque, secondo un'accezione abbastanza inusuale, non in quella impiegata da filosofi come Hume.

A questa *percezione* l'allievo va educato fin da subito e quindi la Holm struttura il riscaldamento e tutta la lezione tecnica secondo una forma di improvvisazione che stimoli un tale sistema percettivo. Sono interessanti le testimonianze di alcuni suoi allievi:

Il suo battere i tamburi cresceva sempre più intensamente mentre lei parlava alla classe attraverso un esercizio²⁹³.

La sua voce e le sue indicazioni erano precise e chiare. [...] Ci dirigeva precisamente nell'azione, spesso con una persistenza ipnotica²⁹⁴.

La Holm esegue un ritmo con le percussioni, prima semplice, poi, via via, più complesso e, contemporaneamente, propone ai danzatori delle consegne direttamente mentre si muovono,

movement of muscles and joints. It can and should have the significance of physical experience: a consciousness of the difference of a body supported on bended legs from one lifted to its full height when the legs are straightened».

²⁹² Meg Cottam, Simone Forti, *The Judson Project*, videotaped interview with Simone Forti by Bennington College Judson Project, New York City, 1983.

²⁹³ Hanya Holm. *A pioneer in American dance*, cit., p. 66. «Her beating the drums more and more intensively as she talked to the class through an exercise».

²⁹⁴ Ivi, p. 56. «Her voice and directions were distinct and precise. [...] She directed one precisely into action, frequently with almost hypnotic persistence».

conducendoli in un flusso di *motion*. Il danzatore traduce nell'immediato le indicazioni seguendo nel contempo la pulsazione ritmica dei tamburi. Le consegne riguardano principi motori semplici, quali camminare, correre, saltare, ruotare, balzare, cadere. Per esempio, Hanya Holm può proporre via via la seguente serie di richieste:

sesta posizione. Pliés. Demi pliés. Estensione gamba – dondolio gamba. Camminare articolando tutto il piede e le dita. Correre. Estensione piede. Correre balzando. Mezzi giri con passi lenti e veloci. Mezzo giro balzando. Dondolio gamba con passi. Avanzare veloce²⁹⁵.

Il danzatore è spinto a rispondere in modo diretto a sollecitazioni esterne. I principi motori proposti dalla Holm si collegano a elementi dinamici primari, che rappresentano i fattori naturali di movimento del corpo umano. Il fatto che gli stimoli vengano dati nel corso dell'improvvisazione e che riguardino elementi cinetici semplici, fa sí che la reazione sia il più immediata possibile.

Hanya Holm induce nell'allievo un ascolto concentrato della macchina anatomica, durante il quale egli lascia emergere liberamente il *motion*. Il danzatore dovrebbe eseguire spontaneamente quanto richiesto senza aggiungere significati o intenzioni ulteriori. Nella prospettiva della Holm, il movimento deve sorgere da uno stato in cui aspetti esterni e interni siano collegati in un'unità armonica il cui collante è l'interiorità del danzatore. Chi danza deve allenarsi a unire tali fattori, secondo una modalità incontaminata da sofisticazioni. Attraverso questo processo si attiva la *percezione*, intesa nel senso già spiegato, la quale fa reagire il danzatore a comandi esterni secondo un moto che parte da dentro. Tale *percezione* sarà determinante si conservi poi, nel momento di improvvisazioni più complesse.

Affinché il danzatore riesca a far emergere un flusso spontaneo di movimento e lo sappia padroneggiare evitando un'eccessiva istintività e confusione, la Holm propone "esercizi" che esplorano una singola qualità motoria e le sue possibili variazioni. Per esempio, la Holm può assegnare come tema di improvvisazione lo *swing*, vale a dire l'oscillazione («i suoi fondamenti, forme lineari, sviluppo e variazioni»²⁹⁶) e chiedere di applicarlo prima a parti separate del corpo, poi in relazione a diverse direzioni spaziali, e infine può stimolare gli allievi ad aggiungervi altre qualità motorie: «*pendulum* braccia, *pendulum* braccia girando, dondolio

²⁹⁵ TN, c. 1v. «6 positions. Pliés, demi pliés, leg extensions, leg swing, walk whole foot toes. Running. Foot extensions, run leaps. Half turns with even steps slow + fast. Half turn leaps. Leg swing over steps. Fast progressing».

²⁹⁶ DC, p. 1. «its fundements; linear form, developement, and variations»

del busto a destra e a sinistra, dondolio ruotando, dondolio saltando»²⁹⁷. La sequenza proposta procede in progressione; s'inizia da un movimento basilare e via via si aumenta la dinamica cinetica inserendo elementi in relazione allo spazio e ad altri elementi motori in modo da intensificare il lavoro ed esplorare molteplici variazioni. Nel caso dello *swing* si procede dal suo meccanismo essenziale, il *pendulum*, lo si sperimenta in direzioni lineari a destra e a sinistra, e lo si sviluppa ulteriormente, variandolo con la rotazione e con il salto. Gli allievi sono tenuti allora a esplorarne le possibilità concentrandosi sulle singole parti della macchina anatomica, sull'organismo nel suo insieme, in diverse direzioni, ruotando, ecc. Insomma, secondo tutte le varianti che la fantasia può suggerire loro.

Hanya Holm propone anche la ripetizione di uno stesso movimento per un periodo di tempo prolungato. Tetley racconta di sessioni di lavoro che durano ore, in cui, per esempio, si ripetono in un flusso continuo lo *swing* delle braccia per “sentire” il *pendulum pull down*. Un altro esempio è il *turning*:

“Oggi ruotiamo per due ore!”. L'inizio era molto preciso: un piede era ruotato in fuori all'esterno, il successivo si ruotava completamente, non c'era un focus fisso. Le anche seguivano forze centrifughe o centripete, le braccia scendevano o salivano in spirali, in sequenza o simultaneamente, il senso spiraliforme non aveva fine o né inizio²⁹⁸.

L'azione di girare poteva essere studiata per un'intera lezione. S'iniziava con rotazioni sul posto, lei richiedeva la correttezza di ogni porzione del movimento fino a che il corpo fosse allineato con l'evento e così si sperimentava il cuore della sensazione del *turning*. Si avvertiva l'essenza della danza durante queste esperienze²⁹⁹.

Il movimento circolare ripetuto a lungo in un moto continuo susciterebbe nel danzatore uno stato alterato delle facoltà sensoriali. Sospesa la volontà, egli sarebbe talmente connesso con la forza centrifuga e centripeta da “diventare un tutt'uno” con l'energia rotante.

Queste tipologie di improvvisazioni lo stimolerebbero a percepire il momento in cui il corpo stanco e in una sorta di *trance* per la ripetizione continua del gesto, si svuoterebbe dell'*ego*

²⁹⁷ SS, c. 1v. «pendulum arm, pendulum arm plus circle, torso swing right, torso swing left, swing turning, swing jumping».

²⁹⁸ Hanya Holm. *A pioneer in American dance*, cit., p. 49. «“Today we will turn for two hours” [...] there were precise beginnings: one foot was placed in extreme turn-out, the following turned fully in, there was no fixed focus. Variations of hips were leading centrifugally or centripetally, of arms in ascending or descending spirals, sequentially or simultaneously, the sense of winding in an endless spiral with no beginning, no end».

²⁹⁹ Ivi, p. 56. «Turning would occupy an entire class. Starting with turns in place, she would carefully correct each portion of the action until finally the body aligned itself with the event and one experienced the core sensation of turning. [...] I became completely involved in the essence of dance during this experience».

e, abbandonando ogni resistenza fisica e mentale, farebbe scaturire spontaneamente la qualità del movimento. Inoltre, per Hanya Holm è fondamentale che ogni porzione di movimento venga eseguita con molta precisione e che ogni minima variazione venga avvertita nella più piccola sfumatura. Così si raggiunge una buona conoscenza e consapevolezza della macchina anatomica. Riferendosi allo «*swinging* interiore», cioè ad una vibrazione interna, Hanya Holm spiega:

Simile alla pulsazione costante della campata di un ponte sottoposto al flusso e riflusso del traffico, [...] produrrà nel danzatore un flusso istintivo, quasi inconscio di *motion*, che è l'essenza di tutta la dinamica del movimento³⁰⁰.

Per l'artista tedesca lo *swinging* interiore attiverebbe un flusso istintivo di *motion* che non va ostacolato ma neppure lasciato totalmente libero, in quanto dev'essere padroneggiato avendo chiarezza di quanto si compie. L'improvvisazione messa in moto da un tema di carattere fisico secondo le modalità descritte garantisce un'esplorazione libera su un tema specifico che ha lo scopo di far acquisire all'allievo una conoscenza e una padronanza della cinetica corporea, di fargli scoprire possibilità di movimento sempre nuove e l'attivazione di uno stato interiore di *percezione*. Hanya Holm aggiunge che lo scopo della *technique class*

è di coordinare e sviluppare le funzioni del corpo – le funzioni dei muscoli, delle articolazioni, e degli organi della respirazione – fino a un punto in cui il corpo non sarà più ostacolato nell'esprimere un'idea³⁰¹.

Si tratta, in altri termini, di acquisire una nuova abitudine corporea. Se il nostro corpo è “corrotto” da stereotipi, abitudini innaturali, mode, si tratta di ritrovare le leggi naturali e di compiere un allenamento tale da indurre la macchina anatomica a recepire i movimenti che sarebbero organici. A forza di rifare un certo movimento, il corpo lo assume come proprio e non deve più pensare per compierlo: diventa abitudine, una seconda natura.

Procedere secondo una progressione crescente è una caratteristica dell'intera lezione della Holm. L'ordine dei diversi elementi motori da esplorare viene proposto secondo una

³⁰⁰ Hanya Holm, *The Educational Principles of Mary Wigman*, cit., p. 60. «similar to the constant pulsation of the span of a bridge under the ebb and low of traffic, this inner swinging will produce in the dancer a flow of instinctive, almost unconscious, motion that is the essence of all dynamic movement».

³⁰¹ AMD, p. 3. «is to coordinate and develop the functions of the body – the functions of the muscles, the joints, and the organs of breathing – to a point where the body will no longer stand in the way of the expression of an idea».

logica di intensificazione della dinamica motoria. L'allievo parte attivando uno stato di *relaxation* delle diverse parti del corpo in modo che esse siano pronte a muoversi liberamente. Via via, aumenta l'energia e la dinamica cinetica fino ad arrivare ai salti.

Per Hanya Holm, un fattore basilare del movimento è l'energia:

Vanno considerati i diversi tipi di energia in relazione alla meccanica del corpo. Ho già detto poco prima che l'intenzione a muoversi può venire dal danzatore stesso o da forze esterne, attorno a lui. Il movimento che emerge dal conscio, dal diretto desiderio del danzatore, lo chiamiamo "attivo". Questo termine è usato in connessione con l'azione intensa e vigorosa. Il gesto, la direzione, il *mood* saltano fuori da un'intenzione conscia, la "volontà" del danzatore.

In quello che chiamiamo movimento "passivo" l'elemento della volontà è in sospensione³⁰².

Hanya Holm fa esplorare alcune qualità motorie secondo forze attive e passive allo scopo di far comprendere al danzatore la differenza tra i due stati. L'allievo sperimenta movimenti accesi da un'intenzione volontaria che orienta il corpo in un certo modo, per esempio in camminate con cadenze ritmiche variate, e moti sospinti da qualcosa di esterno nei quali la volontà tace; per esempio, nelle rotazioni circolari ci si fa trasportare dalla forza centrifuga. Per la Holm, attività o passività sono stati in cui il danzatore utilizza gli impulsi in modo diverso: con un'intenzione che attiva un gesto o lasciandosi condurre da una forza. A partire dall'una o dall'altra situazione si presentano continue variazioni cinetiche. L'allievo oscilla tra queste due condizioni e così approfondisce il suo vocabolario motorio, perché può trovare continui mutamenti.

In tal modo, danzare può essere una progressione di stati attivi e passivi combinati soggettivamente in modi diversi oppure uno stesso stato perpetuato nel tempo come, per esempio, una continua oscillazione (*vibration*) che fa muovere parti del corpo.

Un altro fattore importante per Hanya Holm è il ritmo (nel suo vocabolario, tempo). Le esplorazioni sono incentrate sull'obiettivo di affinarlo sia in senso strettamente musicale (per esempio, eseguire un'improvvisazione individuale in 4/4 e in 3/4), sia in un senso più interiore (per esempio, seguire una dinamica personale).

³⁰² EADMW, p. 10. «Let us consider first the different type of energy in relation to body mechanics. I mentioned a little earlier that the motivating force that brings functions into action might come either from the dancer himself or from external forces around him. Movement that comes from the conscious, directed desire of the dancer, we call "active". This term is used in connection with intense vigorous action. The gesture, the direction, the mood itself spring from the conscious intention, the "will" of the dancer. In what we call "passive" movement the element of will is in abeyance».

Le lezioni, come anticipato, sono accompagnate preferibilmente da strumenti a percussione, ma anche dal pianoforte o dal silenzio:

Usiamo strumenti primitivi, come *drums*, *gongs*, sonagli, perché riteniamo che essi siano spesso più sensibili e rispondano più velocemente ai cambiamenti ritmici del danzatore rispetto alla musica per pianoforte. [...] Danziamo senza musica solo quando non ne abbiamo bisogno, quando il movimento richiede di stare solo, di irradiarsi e di svilupparsi nel silenzio e nello spazio vibrante³⁰³.

La relazione con il tempo è fondamentale a risvegliare un ritmo e una melodia interiori nel danzatore, anch'essi motori della danza. La Holm lo aiuta attraverso esplorazioni accompagnate da percussioni o concentrandosi in silenzio a seguire le proprie pulsazioni.

La «coscienza di un corpo sensibile, vivo, e libero»³⁰⁴, in grado di esprimere gli impulsi, è, secondo Hanya Holm, la prospettiva nuova ed entusiasmante che si può indicare ai giovani e che realizza tutte le potenzialità dell'arte della danza:

La danza è particolarmente adatta allo sviluppo della libertà espressiva poiché utilizza il corpo come *medium*, come un mezzo disponibile a tutto, che ha soltanto bisogno di liberarsi dalle inibizioni e dai movimenti abituali per suonare tutti i toni e le variazioni dei sentimenti e dei desideri umani³⁰⁵.

In un manoscritto intitolato *Statement by Hanya Holm, chief pedadogical representative of Mary Wigman*, riportando le parole della sua insegnante, la Holm sintetizza le idee della sua insegnante:

Trasformare il corpo inespressivo in uno strumento espressivo; costruire questo strumento in modo che possa essere mosso da un comando interno o da qualcosa di esterno [...]. Il corpo come uno strumento meccanico contiene infinite possibilità di movimento. Comunicare senso ed emozione attraverso la danza creativa richiede un funzionamento

³⁰³ Ivi, pp. 13-14. «We use primitive instruments, such as drums, gongs, and rattles, because we find that they are frequently more sensitive and respond more quickly to the rhythmic changes of the dancer than does most piano music. [...] We dance without music only when we have no need for music, when the movement demands to stand alone, to radiate and sing out in stillness and vibrant space».

³⁰⁴ AMD, p. 1. «an awareness of a body sensitive, alive, and free for living».

³⁰⁵ Hanya Holm, *The Educational Principles of Mary Wigman*, cit., p. 9. «The dance is particularly suited to this development of freedom of expression since it employs as its medium the human body itself, a medium available to all, and needing only deliverance from bodily inhibitions and habitual movements to sound all the tones and variations of human feelings and desires».

perfetto del corpo, in modo facile e fluido³⁰⁶.

Un altro scritto precisa come debba avvenire una tale trasformazione del corpo:

L'approccio verso una crescita interiore non può avvenire soltanto attraverso esperienze emozionali o dell'immaginazione. Viene anche dalla graduale familiarità con movimenti di danza sperimentati dal danzatore e guidati dall'insegnante che lo accompagna in un mondo di movimento.

È importante introdurre l'allievo a forme che illuminano le potenzialità fisiche ed espressive del suo corpo. Le forme non gli sono date perché le copi, le imiti, ma devono indurgli una coscienza di movimento e di espressione che prima non conosceva e in cui lui fa una parte di esperienza o in cui potrà essere stimolato a nuove forme. In questo percorso non solo cresce la sua gamma tecnica, ma [l'allievo] acquisisce anche l'esperienza del movimento³⁰⁷.

La prospettiva proposta dalla Wigman è quindi quella in cui l'allievo impara la "lingua" della propria macchina anatomica per poter comunicare con il movimento la propria dimensione interiore. Per Hanya Holm, lo scopo è «insegnare un linguaggio universale di movimento attraverso la danza»³⁰⁸, e puntualizza il fatto che «il suo vocabolario e la sua grammatica devono essere in primo luogo padroneggiati»³⁰⁹.

4. La *class lesson* e la lezione di composizione

Dopo la lezione sullo studio dei singoli elementi che presiedono al linguaggio motorio, l'allievo sperimenta la propria creatività nelle classi di improvvisazione (*class lessons*) e di

³⁰⁶ SHH, c. 1r. «To transform the uneloquent body into an expressive instrument; to build this instrument so that it can be played upon by inner command or by outer design [...]. The body as a mechanical instrument contains infinite possibilities of movement. To convey meaning and emotion through the creative dance requires a body functioning perfectly, with ease and fluency».

³⁰⁷ EADMW, p. 4. «the approach toward this inner growth is not, and can not be, solely through emotional or imaginative experience. It may also come with the gradual familiarity with dance forms and movements which experienced dancer and teacher can bring to the novice in the world of creative movement. It is important therefore to introduce to the student forms which will enlighten him in the physical and expressive potentialities of his body. These forms are not given for him to copy, to ape, but to make him conscious of movements and expressions which he has not known before, and which he may make a part of his experience, or which may stimulate him to discover new forms of his own. In this way he increases not only his technical range, but also store of experiences in movement».

³⁰⁸ SHH, c. 56v. «to teach a universal language of movement through the dance».

³⁰⁹ *Ibidem*. «Its vocabulary and grammar must first be mastered».

composizione (*composition*). Nelle prime si affrontano esercizi d'improvvisazione incentrati su materiali tematici relativi allo spazio e ci si allena a stimolare l'immaginazione. Nelle seconde l'improvvisazione serve a sviluppare idee personali che successivamente verranno fissate in partiture coreografiche.

Vediamo in che modo siano strutturate le lezioni. Nella *class lesson* Hanya Holm guida l'improvvisazione in modo simile alla *technique class*: propone un tema, individuale o di gruppo, e poi, con le percussioni, stimola un flusso di movimenti immediati. Tetley ricorda:

Le classi di improvvisazione erano per me una totale novità. Le trovavo una sfida stimolante, ritornare ai giochi dell'infanzia. Hanya dichiarava il tema, poi sedeva su uno sgabello davanti al suo grande tamburo.

L'incantesimo iniziava. Un'intensa concentrazione pervadeva questa seria ricerca, conducendo in un flusso intuitivo di movimento³¹⁰.

La coreografa tedesca chiede, per esempio, di improvvisare su una forma circolare, seguendo o resistendo alla forza di un fulcro centrale. Esempi più significativi sono indicati in un *demonstration program*³¹¹. Le indicazioni sulla base delle quali improvvisare sono, per esempio, il «a. dissoluzione del cerchio in singoli disegni a terra», «b. direzioni del corpo», «d. percorsi curvi», «a. profondità, ampia e alta», «d. movimento attraverso i livelli dello spazio»³¹².

Per Hanya Holm, il danzatore va allenato a sperimentare le diverse possibilità offerte dalle consegne. La dimensione spaziale non è soltanto un elemento imprescindibile per il movimento con il quale il danzatore è obbligato a rapportarsi, ma riguarda una "condizione" universale a cui ogni essere vivente si relaziona. Si tratta quindi di rendersi sensibili a tale condizione e di sperimentarne non solo un tipo di contatto "oggettivo" che informa su qualità fisiche inerenti allo spazio (direzioni e profondità), ma anche su suggestioni immaginative che esso può suscitare. Il lavoro sullo spazio è dunque, per la Holm, il trampolino per entrare in una dimensione "altra", è un modo per mettere il danzatore in contatto con una sfera che sta oltre il proprio fisico.

³¹⁰ Hanya Holm. *A pioneer in American dance*, cit., p. 49. «Totally new to me were improvisation classes. I found them challenging, exciting, going back to childhood games. Hanya would state the theme then sit on a stool by her big floor drum. The incantation would start. Intense concentration pervaded this serious searching, tapping into intuitive movement flow».

³¹¹ DP, cc. 1r.-5v.

³¹² Ivi, c. 3. «a. Circle dissolving into single floor patterns. b. Body directions. [...] d. Curved paths. [...] a. Depth width and height. [...] d. Movement through levels of space».

La coreografa tedesca a volte propone esplorazioni fondate su suggestioni spaziali esplicitamente legate ad una sfera interiore. Per esempio: «spazio frantumato da una qualità esplosiva emersa da un'agitazione interna del danzatore il cui punto focale è il corpo»³¹³, «conflitto per l'attrazione di due punti focali opposti»³¹⁴, «attrazione verso la profondità»³¹⁵, «risorgere e tuffarsi nella profondità»³¹⁶. Entra qui in gioco l'immaginazione attraverso cui fondersi con altro da sé, secondo un processo interno alla persona:

Il *training* tecnico può trasformare il corpo in uno strumento nella misura in cui concerne il suo meccanismo, il *medium* della danza. Ma lo strumento può ricevere tono, qualità, sfumature, espressione solo da dentro³¹⁷.

Ma l'improvvisazione legata all'immaginazione è possibile solo se nella *technique class* si è studiato bene. *Conditiones sine qua non* perché tale improvvisazione riesca sono infatti la rimozione dei movimenti stereotipati e frutto dell'abitudine e la capacità di concentrazione, requisiti che si acquisiscono, appunto, grazie alla *technique class*.

Secondo lei, solo un movimento "naturale" e non "corrotto" dai *clichés* consente al corpo di esprimere il dettato interiore in modo "veritiero", solo *quel* movimento è in grado di manifestare la dimensione interiore. Se il movimento è diventato una seconda natura, allora il danzatore è libero di esprimere tale contatto. L'improvvisazione pensata dalla Holm risponde a tale necessità. Un fattore importante del processo di improvvisazione strutturato da temi è infatti la realizzazione di un flusso tra mente e corpo. Per Nikolais, le lezioni facevano emergere dalla profondità di ognuno un infinito numero di idee «nascoste nelle cavità interne del cervello»³¹⁸. Hanya Holm induceva a utilizzarle come sostanza della danza attraverso lo strumento corporeo.

La dimensione spaziale, che diventa elemento peculiare della poetica e delle coreografie della Holm, serve ad attivare l'immaginazione attraverso l'improvvisazione. Essendo un elemento universale, aiuta il danzatore a indurre in lui uno stato interiore particolare. Il ritmo costante delle percussioni garantisce lo stato di concentrazione necessario a favorire un flusso intuitivo di movimento che origini da un'essenza profonda della mente e dello spirito del

³¹³ DP, c. 4v. «space shattered by explosive quality arising from inner excitement of the dancer whose body is the focal point».

³¹⁴ *Ibidem*. «conflict between the attractions of two opposing focal point».

³¹⁵ *Ibidem*. «attraction toward depth».

³¹⁶ *Ibidem*. «resurgent plunging into depth».

³¹⁷ EADMW, p. 14. «technical training can transform the body into an instrument only in so far as concerns the actual mechanism, the medium of the dance. But the instrument can receive tone, quality, range, and expression, only from within».

³¹⁸ Hanya Holm. *A pioneer in American dance*, cit., p. 55. «buried in the inner caverns of the brain».

danzatore. L'ausilio della percezione e della consapevolezza chiara di ogni gesto allenate nella *technique class* permette che tutto il processo avvenga in un pieno controllo di ciò che si compie. A tal proposito Tetley commenta:

Improvviso perdendo me stesso; sbloccate le riserve emozionali, essere selvaggi, ma percorrendo le cose in un controllo, padroneggiando lo spazio, il tempo, la forma³¹⁹.

Una volta sbloccate l'immaginazione nella *class lesson*, l'allievo è pronto a dar forma alle proprie idee attraverso la composizione. Il processo creativo è descritto da Margery J. Turner. L'allieva spiega che attraverso la guida della Holm si lavora al meccanismo d'ideazione di un lavoro coreografico che costituisce un importante bagaglio personale. Hanya Holm stimola particolarmente il processo: esso inizia con l'idea maturata nella mente che emerge alla superficie in forma di immagini. Raggiunta la consapevolezza, le immagini si traducono intuitivamente in movimenti nello spazio. Il processo continua nella ricerca di inventare forme originali. Le idee sono estratte da esperienze di vita in linea con la propria orientazione filosofica. La gamma dei soggetti è ampia, e così pure la "tonalità" che va dal profondo all'ironico; la composizione può avere un'impostazione "letteraria" (raccontare una storia) o essere astratta. L'importante è mantenersi fedeli al motivo ispiratore che si è scelto di esprimere³²⁰.

Nelle *class notes* del Colorado College si spiega che l'idea consiste nel «tema, nel significato, nel soggetto, nell'intenzione, nella materia trattata, nell'apparire unito alla sostanza, nello stile»³²¹. In un'altra carta sono scritti gli elementi indispensabili al processo creativo, il loro significato e come possono essere utilizzati:

Spazio: trasposizione di un'idea in un'area spaziale.

Tempo: durata, ritmo.

Idea: selezionata per essere formata.

L'idea può essere: emozione, letterale, visiva, astratta.

L'idea ora che è diventata forma non descrive in senso figurato un'emozione, non prova a spiegare la musica³²².

³¹⁹ Ivi, p. 50. «Lose oneself, I improvisations, unlock the emotional reserves, be wild, but then walk back into control, master of space, of time, of form».

³²⁰ Cfr. ivi, p. 67.

³²¹ CCNA, c. 1r. «theme, your meaning, subject matter, intent, matter treated, seem plus substance, style».

³²² CCNB, c. 1r. «Space: transposing idea into area. Time: endurance, rhythm. Idea: digested to be formed for Idea may be: emotion, literal, visual, abstract. Idea now how to shape it not illustrated an emotion, not try to explain

Hanya Holm specifica che non si traduce l'emozione e che l'idea astratta può riguardare «una fantasia, un disegno, un ritmo»³²³.

A partire dall'improvvisazione, l'allievo è tenuto a sviluppare un canovaccio di movimenti su alcuni temi scelti e a fissarli via via in una partitura coreografica, come la Holm chiarisce:

L'improvvisazione, che è una realizzazione immediata in movimento di reazioni spontanee a suggestioni date dalla musica, dal ritmo, dall'atmosfera o da un'idea, è usata come indice dell'individualità dell'allievo, come una liberazione dai movimenti convenzionali e dalle abitudini mentali e per aiutarlo a realizzare le sue potenzialità. Non ha il valore di composizione, sebbene fornisca la sostanza da cui una composizione potrà essere sviluppata³²⁴.

Attraverso il linguaggio corporeo l'allievo offre una propria interpretazione del tema secondo modalità di sviluppo personali. Il danzatore è stimolato a trovare un "modo di dire" autonomo.

Le improvvisazioni proposte da Hanya Holm possono essere singole o di gruppo. Nelle prime l'allievo impara a esprimere ed elaborare idee personali, mentre, nelle seconde, si esercita a modularle in relazione agli altri, trovando soluzioni che si accordino con l'insieme e attivando per questo un ascolto forte. La coreografa tedesca guida le lezioni secondo due tipologie. Può lasciare piena libertà al danzatore di scegliere cosa fare intervenendo solo per orchestrare l'entrata di altri danzatori che improvvisano nello spazio fino a coinvolgere l'intera classe. Scrive Mary Anthony:

La sua prerogativa non consisteva nell'inventare movimento, ma lasciava che il movimento fosse creato dagli altri nello spazio. Prima faceva un riscaldamento con grandi *swings*, poi iniziava un ritmo e diceva: "Mary fai qualcosa". Così iniziavo sulla diagonale con un mio movimento e Hanya diceva a qualcuno di unirsi a me. Alla fine l'intera classe si muoveva sulle suggestioni di Hanya mentre lei suonava la bellissima collezione di

the music».

³²³ CCNC. «pattern, design, rhythm».

³²⁴ EADMW, pp. 15-16. «Improvisation, which is an immediate realization in movement of a spontaneous reaction to a suggestion given through music, rhythm, atmosphere, or a visual or oral ideas, is used as an index to the individuality of the student, and as a means of freeing him from conventional movements, or mental habits and aiding him to realize his own potentialities and shortcomings. It has not the value of composition, although it may provide the substance from which a composition may develop».

strumenti a percussione³²⁵.

Oppure può proporre lei dei temi. Per esempio, in un foglio del 1978 della *summer class* di composizione del Colorado sono segnati alcuni dei motivi proposti: «assolo: questo è il mio modo di danzare, marcia, comportamento animale, vocalizzo, contrasti»³²⁶. Hanya Holm esemplifica cosa intenda per “contrasti” riportando svariate coppie oppositive di stati, condizioni “oggettive” del mondo fenomenico o “universali” dell’essere umano: «maschile-femminile, aggressivo-passivo, logico-illogico, ordine-caos, veloce-lento, duro-morbido»³²⁷. Per “vocalizzo” intende, invece, l’esecuzione di movimenti mossi da una determinata intenzione, nei quali esplorare le dinamiche cinetiche.

L’improvvisazione nelle classi di composizione è quindi la base del processo creativo che deve avvenire secondo un preciso meccanismo in cui il danzatore sceglie un’idea e la traduce in movimento. L’esito è l’espressione di *quella particolare idea*.

Hanya Holm non pone limitazioni alla scelta dei temi e al modo di elaborarli, ma offre indicazioni che sottolineano l’ampio spettro di possibilità. Ciò che è importante è il percorso messo in atto. Il danzatore parte dalla sua interiorità collegando corpo e spirito, poi fa emergere le idee, a partire da svariati temi. Queste vengono selezionate intuitivamente e costituiscono l’impulso a muoversi utilizzando e modulando i fattori fondamentali del *motion*, quali tempo, spazio, energia. Hanya Holm spiega:

Teniamo uniti il corpo, l’anima e lo spirito; questo si deve fare. Il tempo-spazio è una dimensione misurata dal volume invece che dal numero. Essi non possono essere separati. Se una danza è tale che lo spirito la balla, essa avrà tempo-spazio-energia. Accetta semplicemente questo fatto e dai il valore che è insito a ciò che stai facendo. [...] L’intuizione è una grande parte dell’artista, molto più che il ragionamento, un mix scientifico non potrà costituire l’arte. Per essere un danzatore devi studiare, crescere e vivere³²⁸.

³²⁵ Hanya Holm. *A pioneer in American dance*, cit., p. 43. «Her forte was not inventing movement, but sending movement created by others through space. She would warm us up with big swings, then she would start a rhythm and say “Mary, do something”. So I would start on the diagonal with a movement of my own, and she would tell someone to join me and add to it. Eventually the entire class would be moving to Hanya’s suggestions as she played on her wonderful collection of percussion instruments».

³²⁶ CCNE, c. 1r. «solos: this is me dancing, march, animal behavior, vocalization, contrasts».

³²⁷ CCNF, c. 1r. «male-female, aggressive-passive, logic-illogic, order-chaos, fast-slow, hard-soft».

³²⁸ Hanya Holm. *A pioneer in American dance*, cit., p. 68. «The body, soul and spirit let’s get them together, that is what must be done. Time-space is a dimension measured by volume rather than number. They cannot be separated. If a dance is such that a spirit dances it, it will have time-space-energy. You simply accept this fact and give intrinsic value to what you are doing. [...] Intuition is a big part of the artist, much more than reasoning, a scientific mix will not make art. To be a dancer you must study, grow and live».

Hanya Holm inventa i *dance evenings*, ossia serate in cui vengono presentati gli studi e le composizioni degli allievi; tutti gli studenti sono invitati a vedere e a commentare i lavori dei compagni al fine di sviluppare la capacità critica in materia di coreografia. L'aspetto critico e teorico è fondamentale per l'apprendimento pratico. Gli allievi raccontano che la Holm parlava molto con loro spiegando la propria visione della danza. Ciò avveniva sia durante le lezioni sia al di fuori di esse. Inoltre, spronava gli allievi ad essere critici verso se stessi e verso le proprie creazioni. Li spingeva a porsi molte domande, a non fermarsi alla prima soluzione trovata, ma a continuare a ricercarne di nuove. Osservando i lavori degli allievi, infine, Hanya Holm esprimeva giudizi per aiutarli a migliorare il processo creativo e per dar loro ulteriori strumenti. Sono indicativi alcuni commenti che esprimono l'importanza dell'interiorità del danzatore intesa come motore generatore della danza: «Barbara nulla da dentro. [...] Diana no forza interiore (energia)»³²⁹.

5. La scoperta dell'individuo alla base del pensiero pedagogico

Quando Alwin Nikolais o Glenn Tetley parlano delle lezioni della Holm che frequentano al Bennington College e all'Hanya Holm Studio, riportano la stessa idea. Nikolais ricorda: «Nessuno come lei mi ha dato l'impressione della danza nella sua ideazione e nelle sue possibilità, invece che avere un tipo di movimento imposto su di te. Nella teoria della Holm e nella sua passione trovi il tuo personale modo di dire»³³⁰. Per Tetley, «il cuore dell'insegnamento della Holm: voleva che tu pensassi, esplorassi e scoprissi»³³¹.

Un fattore determinante affinché tale processo agisca riguarda il tipo di rapporto che deve stabilirsi tra insegnante e studente. Mary Wigman precisa:

Ma forse si dovrebbe anche parlare d'amore, di quella disposizione interiore dell'uomo, prima ancora che esso sia un danzatore, di quella creatura in cui le cose sono in fermento e in ribellione, in cui esse non hanno ancora preso una forma secondo una decisione definitiva, e in cui il talento di danza non è ancora uscito allo scoperto in modo da indicare

³²⁹ CNTES, c. 1r. «Barbara nothing from inside. [...] Diana no inner strenght (energy)».

³³⁰ Hanya. *Portrait of a pioneer*, dvd, Dance Horizons, 1985. «No one as she gave me the impression of the dance in its design and in its possibilities, rather than having a kind of movement imposed on you. In the theory of Holm and his passion are your personal way of saying».

³³¹ *Ibidem*. «The heart of the teaching of Holm: he wanted you to think, explore and found out»

irrevocabilmente la direzione da seguire per il futuro.

Essere disponibili amorevolmente: ciò non ha niente a che vedere con l'amore dell'insegnante per il suo allievo come persona [...]. Si potrebbe parlare dell'"Eros pedagogico", di quella condizione fluttuante di appartenenza in cui il movimento umano e l'obbligo artistico si incontrano su un livello di scambio vitale; studente e insegnante girano – in un movimento costantemente rinnovato in cui ci si avvicina e ci si allontana l'uno dall'altro – attorno all'unico centro che nel nostro caso è chiamato "danza"³³².

La capacità dell'insegnante sta nell'individuare il talento personale dell'allievo per poterlo guidare in un viaggio di conoscenza del Sé. A sua volta, l'allievo deve fidarsi del maestro, e mostrargli la sua interiorità. Si deve creare un rapporto empatico in cui avvenga uno scambio fertile; diventa quindi essenziale che entrambi siano in uno stato di apertura e di ascolto reciproco concentrato, in modo da stabilire la fiducia necessaria ad attuare un meccanismo in cui l'insegnante possa aiutare l'allievo a crescere nello spirito.

Per Mary Wigman il talento personale, che insegnante e allievo scoprono in loro stessi, è un dono che la Natura ci offre, qualcosa di superiore a noi, una traccia divina, che accende la nostra forza creatrice. Non dipende da una nostra scelta, «non è in nostro potere creare i nostri desiderati grandi talenti»³³³ e non ne possiamo determinare il grado o le caratteristiche, che è solo la Natura a concederci. Il talento va scoperto, cosa che a non tutti riesce, e questo disvelamento comporta una responsabilità per l'insegnante. Non si insegna né si acquisisce. Nonostante il ballerino possa padroneggiare la tecnica più pura, il risultato è un vuoto meccanismo se egli «non appartiene a quelli che sono stati "scelti"»³³⁴.

Per Hanya Holm, il talento coincide con peculiari capacità dell'individuo, quali «una sensibilità amplificata, essere aperti all'esperienza e un istinto alla manifestazione di essa in una vivida forma duratura»³³⁵. Inoltre precisa:

³³² Mary Wigman, *The language of dance*, cit., pp. 107-108. «But perhaps one should also speak of love, of that inner readiness which is meant for man in the dancer before one turns to the dancer in man, for that creature in whom everything is in ferment and rebellion, who has not yet made any final decision, and in whom even the dancing talent has not yet come to the fore in such a way as to mean an irrevocable signpost for everything in the future. Loving readiness which is meant for man in the dancer before one turns to the dancer in man, for that creature in whom everything is in ferment and rebellion, who has not yet made any final decision, and in whom even the dancing talent has not yet come to the fore in such a way as to mean an irrevocable signpost for everything in the future. Loving readiness, it has nothing to do with the love of the teacher for his student as an individual [...]. One could rather speak of the "pedagogic Eros", of that fluctuating condition of belonging in which human movement and artistic obligation meet on the level of living exchange; and student and teacher circle, in a constantly renewed movement toward and away from each other, around the one center which, in our case, is called "dance"».

³³³ Ivi, p. 111. «But it is not in our power to create the often hotly desired great talent».

³³⁴ *Ibidem*. «does not belong among those who are "chosen"».

³³⁵ Hanya Holm, *The Dance, the Artist-Teacher, and the Child*, cit., p. 388. «Talent implies a heightened sensitivity

il solo allenamento del corpo non è sufficiente a formare un danzatore. [...] L'individuo deve essere cosciente dei limiti della sua personalità e deve sforzarsi di raggiungere ciò che gli manca: ciò costituisce la crescita del danzatore come personalità. [...] Insegnare all'allievo gesti eroici non lo farà danzare eroicamente. [...] Deve acquisire la conoscenza e l'esperienza dell'eroismo dall'interno; solo così i suoi gesti saranno convincenti. [...] Se l'individuo non ha quella particolare esperienza, se non è parte di lui, non può conoscere le sue mancanze e sforzarsi di colmarle. [...] Questa è la differenza fondamentale tra l'istruzione tecnica e l'educazione all'arte³³⁶.

Per Hanya Holm, a differenza della Wigman, il talento si può acquisire, e si può ottenere solo grazie allo sforzo a superare i propri limiti facendo esperienza del proprio corpo e della propria sfera interiore. Il continuo confronto con sé stessi e con gli altri spinge a conoscere le proprie mancanze e, con un'esperienza ben guidata, si possono colmare. Il talento non si può insegnare, poiché lo si raggiunge tramite un percorso soggettivo, ma si può orientare l'allievo verso una giusta direzione. La Holm riconosce nella modalità pedagogica della Wigman le caratteristiche adatte a intraprendere tale esperienza.

La manifestazione del talento personale, il superamento della tecnica fine a se stessa e dell'imitazione per approdare alla scoperta dell'espressività sono concetti di matrice romantica, fondamentali nella pedagogia della Wigman e della Holm.

Con il Romanticismo emergono nuove categorie estetiche che mettono in crisi la visione dell'arte del Settecento e ne infrangono il paradigma teorico. Diventa centrale la figura del creatore dell'opera a cui si lega la definizione di talento nell'accezione kantiana: «una superiorità del potere conoscitivo, che non dipende dall'insegnamento ma dalla disposizione naturale del soggetto»³³⁷.

Con il Romanticismo emerge in primo piano la libera produzione del soggetto: l'arte è una proiezione dell'esterno a partire dalla soggettività ed è intesa quindi come espressione. I nuovi valori-guida che orientano l'artista in questa direzione e che riguardano la manifestazione

and receptivity to experience, as well as an instinct for externalization in vivid permanent form».

³³⁶ EADMW, pp. 3-4. «To train the body alone is not enough to make a dancer. [...] For the individual to be made conscious of his limitations of personality, and for him to struggle to achieve what is lacking, constitutes in time the growth of the dancer as a personality. [...] To teach a student heroic gestures will not make him dance heroically. [...] He must grow from within to a knowledge and experience of heroism, and only then will his gestures be convincing. [...] And if the individual has not that particular experience, if it is not a part of him, he must know his lack and struggle to fulfill it. [...] It marks the fundamental difference between instruction in technique and education art».

³³⁷ Immanuel Kant, *Antropologia pragmatica*, Laterza, Roma, 1969, p. 54.

della sua interiorità – la sincerità, la forza delle sensazioni vissute, la sensibilità³³⁸ – sono quanto mai affini a quelli che orientano il lavoro pedagogico della Wigman e che sono interiorizzati dalla Holm. Per entrambe, la formazione del danzatore è quindi incentrata sullo «sviluppo creativo della personalità»³³⁹ e l'investigazione di sé ne è un caposaldo.

In *I Remember Mary Wigman*³⁴⁰, Hanya Holm dichiara che le qualità che l'allievo deve possedere e che sono richieste affinché raggiunga una profonda conoscenza di sé e del suo strumento espressivo, il corpo, sono «la pazienza, la resistenza e la disciplina»³⁴¹. Per la Holm, la prima è senza dubbio la facoltà più importante poiché senza quella il danzatore «non troverà la via dell'essenza, il motivo più profondo della sua danza»³⁴². È richiesto dunque un lento allenamento che avviene nel tempo, e che dev'essere condotto senza fretta e in modo non superficiale.

6. Punti di comunanza e prime differenze tra Wigman e Holm

Della Wigman Hanya Holm acquisisce i principi pedagogici fondamentali e li mette in pratica:

- il movimento del danzatore non deve seguire una tecnica codificata, ma ricercare il movimento organico;
- il metodo di lavoro è incentrato sull'improvvisazione che sprona il danzatore a trovare soluzioni e risposte soggettive a determinati stimoli e contribuisce alla formazione di un linguaggio personale da impiegare nella composizione coreografica;
- centrale è lo sviluppo della dimensione interiore del danzatore che, grazie alla profonda conoscenza dello strumento corporeo e delle sue potenzialità espressive, deve arrivare a saper esprimere impulsi e immaginario.

Mary Wigman spinge la Holm ad andare negli Stati Uniti per fondare la sua scuola perché in lei riconosce un talento pedagogico:

Non ha solo un forte sentimento per la responsabilità che le dona la forza di svolgere ogni

³³⁸ Cfr. Paolo D'Angelo, *L'estetica del romanticismo*, Il Mulino, Bologna, 1997, pp. 115-125.

³³⁹ AMD, p. 3. «the creative development of the personality».

³⁴⁰ RMW.

³⁴¹ Ivi, p. 8. «patience, endurance and discipline».

³⁴² Ivi, pp. 8-9. «He will never find the way to the essence, to the resources and innermost motive of his dance».

compito alla perfezione; possiede anche uno spiccato senso per il puro artigianato, per il dettaglio. Il suo talento pedagogico è fuori dubbio, e in un tempo relativamente breve può svilupparlo con padronanza³⁴³.

Nel Nuovo Mondo Hanya Holm dimostra di possedere una forte vocazione pedagogica e nell'insegnare il metodo della Wigman in una terra straniera ne approfondisce i contenuti e gli strumenti, investendoli della sua personalità. Se la Wigman è la pioniera che indica la strada da seguire per approdare ad una nuova concezione di danza e a una nuova figura di ballerino, e la scuola è la base di ricerca per lo sviluppo del suo pensiero, la Holm studia a fondo questa via, accentuando ciò che più corrisponde alle sue idee e modificando alcuni aspetti, in relazione anche al nuovo contesto con cui si relaziona.

Secondo Hanya Holm, la Wigman forma una vita creativa indipendente dell'allievo rispetto al maestro, aiutando gli altri talenti a maturare e a diventare una forza attiva. Perciò, cresciuta in tale atmosfera, quando inizia ad insegnare negli Stati Uniti, non applica soltanto il metodo ma lo tinge della sua personalità.

Dal contatto con l'ambiente americano, la Holm riconosce alcuni limiti dell'approccio della Wigman inerenti all'emozione, e calibra il metodo educativo sulle esigenze degli allievi abituati a lezioni più tecniche, senza snaturare la dimensione interiore degli esercizi. La Holm spiega: «la tendenza del danzatore americano è osservare, ritrarre e commentare il suo ambiente con un'interiorità illuminata principalmente da una comprensione intellettuale e di analisi»³⁴⁴.

Rispetto alla Wigman, Hanya Holm sviluppa maggiormente l'allenamento del corpo, strutturando in modo più dettagliato ed approfondito gli esercizi di improvvisazione ed ampliando e arricchendo i temi. Riconosce che il talento si può acquisire attraverso un lavoro lungo e duraturo, mentre per la Wigman è un dono della Natura. Inoltre, la Holm accentua un particolare aspetto del processo di improvvisazione: il movimento non va eseguito meccanicamente o considerato solo dal punto di vista funzionale: “non faccio un salto”, ma “sento il salto”. Hanya Holm insiste sulla *percezione*, intesa nel senso già indicato, di quanto si sta compiendo. In una ripresa video di una lezione del 1983, rivolgendosi ai danzatori mentre eseguono dei salti, insiste sull'importanza della dimensione percettiva: «espandi, allunga,

³⁴³ Walter Sorell, *Hanya Holm [...]*, cit., p. 19. «She not only had a strong feeling for responsibility which gave her the strength to fulfill all tasks to perfection, she also had a marked sense for pure craftsmanship, for the detail. Her pedagogic talent was beyond any doubt, and in a relatively short time she could develop it to the point of mastery».

³⁴⁴ Hanya Holm, *The German Dance in the American Scene*, in Virginia Stewart and Merle Armitage, *The Modern Dance*, New York, E. Weyhe, 1935, p. 83. «The tendency of the American dancer is to observe, portray and comment on her surroundings with an insight lighted mainly by intellectual comprehension and analysis».

quando ti sollevi devi sentire l'aria, la sensazione dell'aria, [il salto] è un'esperienza dell'aria non della terra»³⁴⁵.

I valori-guida sono sperimentare, provare, immergersi nelle cose e darsi il tempo di farlo. Ogni aspetto di preparazione, elaborazione e maturazione di un'idea è approfondito. L'insegnante guida l'allievo passo dopo passo a scoprire le sue potenzialità spronandolo alla creatività e alla riflessione critica dei suoi lavori. Per Hanya Holm, è cruciale che si crei nel danzatore lo stato interiore necessario a collegare mente e corpo. Se la Wigman è furore, estasi espressiva dell'emozione, la Holm mira all'equilibrio, all'unità, all'universale. Diviene il "ponte" tra l'impulso autoespressivo wigmaniano e l'armonia analitica labaniana. Assumendo il ruolo di pedagoga esprime nell'insegnamento questi valori.

Altri elementi innovativi che Hanya Holm concepisce rispetto a Mary Wigman sono le *lectures*, ossia conferenze tramite le quali la coreografa divulga il suo pensiero sulla danza, e i *demonstration programs*.

7. I *demonstration programs*

Dal 1936 fino agli anni Quaranta Hanya Holm con il suo Dance Group elabora i *demonstration programs*, serate nelle quali viene mostrato al pubblico il processo creativo, a partire dagli esercizi improvvisati basati su un tema tecnico nel quale il danzatore sperimenta particolari qualità di *motion* in assenza di una fonte narrativa e secondo una libertà creativa d'esecuzione, per proseguire poi con le improvvisazioni più legate all'immaginazione e alla sfera interiore, per finire con le composizioni coreografiche fissate. Essi presentano, verificano e diffondono la ricerca in atto e, soprattutto, dimostrano come si costruisca una danza o, meglio, quali principi motori scatenino il movimento e come questo si sviluppi e si trasformi. Il pubblico poteva vedere l'evolversi di impulsi primari, quali per esempio *tension* e *relaxion*, strutturati in *frames* di movimento.

Un annuncio dattiloscritto intitolato *Hanya Holm, demonstration program*, che presumibilmente accompagnava i programmi scritti delle serate, offre una descrizione e spiega il contenuto di una *dance demonstration*:

Hanya Holm e il suo Dance Group attrarranno con saltelli (*skips*), balzi (*leaps*) e *resurgig*

³⁴⁵ Hanya. *Portrait of a pioneer*, dvd, Dance Horizons, 1985. «Expand, extend, when you lift you have to feel the air, the feeling of the air, it's an experience of the air not of the earth».

falls, e con movimenti della più grande grazia e bellezza [...]. Questa dimostrazione entusiasmante è offerta sotto l'anonima descrizione di "Dance Demonstration".

Gli accesi movimenti di questi giovani corpi eleganti nello spazio saranno una delizia inevitabile per il pubblico, il quale sentirà che quello è il modo in cui vorrebbe danzare. I movimenti liberi dei danzatori con i corpi perfettamente reattivi stimolano nello spettatore la sensazione che anche lui è realmente partecipe della loro attività. Si può vedere come il pubblico si muove mentre segue i danzatori.

È una dimostrazione di rilevanza educativa, ma è anche bella ed entusiasmante, e vi è trasferito lo spirito della danza nella sua forte vivacità e nello *humor*. Per altri danzatori sarà un'esposizione interessante delle teorie e della filosofia della danza della Holm. Per il resto del pubblico è offerta una concezione generale della *modern dance* come forma d'arte.

Il programma è diviso in due parti. La prima parte è costruita su una breve presentazione di successioni di movimento basate su alcuni principi come *tension, release, swing, rhythm e elasticity*.

La seconda parte tratta di problemi della danza presentati in studi: l'organizzazione del movimento attraverso la direzione, i livelli e le dimensioni; il significato di altezza e profondità, il significato emozionale e architettonico dello spazio. Questa presentazione non è nella forma di esercizi. È illustrata da una serie di studi di gruppo e di assolo, brevi danze che coinvolgono particolari problemi di danza. L'accompagnamento al pianoforte è stato composto da Harvey Pollins dopo che gli studi sono stati sperimentati. L'accompagnamento delle percussioni è stato composto ed è suonato dai danzatori³⁴⁶.

Il programma prevede la presentazione della concezione della danza della Holm in forma di esercizi e di sequenze improvvisate. Il pubblico può vedere su quali principi basilari si fonda e quale sia il processo messo in atto dal danzatore per trasformare l'impulso motorio in

³⁴⁶ HHDP, c. 1r. «With skips and leaps and resurging falls, as well as movements of utmost grace and beauty [...]. This exciting display is offered under the rather drab description "Dance Demonstration". The animated motions of these graceful young bodies in space, invariably delight audiences who feel that this is the way they would like to dance. The dancer's free movements, with perfectly responsive bodies stimulate the spectator to a feeling that he too is actually joining in their activity. You can see the audience move as it follows the dancers. It is a demonstration of educational import, but it is also definitely exciting and beautiful, carrying the spirit of the dance in its vigorous liveliness and humor. To other dancers it is an interesting exposition of Miss Holm's theories and philosophy of the dance. To the rest of the audience it gives a broader conception of the modern dance as an art form. The program is divided into two parts. The first part is built in a brief presentation of successions of movement based on some of the principles of movement as tension and release, swing, rhythm and elasticity. The second part deals with the dance problem itself, presented in etudes: the organisation of movement through direction, floor patterns and dimensions; the significance of height and depth and the emotional and architectural significance of space. This presentation however, is not in the form of exercises. Rather it is illustrated by a series of group and solo etudes, short dances involving a particular dance problem. The piano accompaniment was composed by Harvey Pollins after the studies were completed. The percussion accompaniment was composed and is played by the dancers».

dinamica cinetica secondo la sua creatività. Inoltre, si sottolinea che «i movimenti liberi dei danzatori con i corpi perfettamente reattivi stimolano nello spettatore la sensazione»³⁴⁷ di chi danza e ne «è trasferito lo spirito»³⁴⁸. Inoltre, viene evidenziato che il pubblico potrà acquisire «una concezione generale della *modern dance* come forma d'arte»³⁴⁹, mentre per lo specialista «sarà un'esposizione interessante delle teorie e della filosofia della danza della Holm»³⁵⁰.

Un programma di un *demonstration* del 6 maggio del 1936 riporta in questo modo il lavoro pratico svolto:

PARTE 1

TIPOLOGIE E FONDAMENTI DEL MOVIMENTO DI DANZA

1- RELAXATION (in forma di *swing*)

- a. Progressione dalla testa, attraverso il corpo fino ai piedi, parte inferiore della gamba e tutta la gamba, utilizzando combinazioni in avanti, indietro e di lato.
- b. Sviluppo del movimento nello spazio e in tensione, iniziando con lo *swing* della gamba.

2- RITMO

- a. Elementi ritmici in gruppo e in forma di assolo.

3- ELASTICITÀ

- a. Iniziando con semplici saltelli, seguiti da varie forme di saltelli nel salto (balzo).
- b. Assoli improvvisati su saltelli e balzi.
- c. Sviluppo del salto attraverso un crescendo nell'uso dell'energia.

PARTE 2

IL SIGNIFICATO DI SPAZIO NELLA DANZA PRESENTATO IN FORMA DI STUDIO

Non si tratta di un percorso definito di danze, ma semplicemente di studi per illustrare diverse questioni.

1- DIREZIONI

- a. Dissoluzione del cerchio in singoli disegni a terra.
- b. Direzioni del corpo.
- c. Percorsi angolari.
- d. Percorsi curvi.

2- DIMENSIONI

- a. Profondità, ampia e alta.
- b. Movimento di pulsazione del gruppo (senza musica).
- c. Dinamica attiva del movimento del gruppo.

³⁴⁷ *Ibidem*. «The dancer's free movements, with perfectly responsive bodies stimulate the spectator to a feeling».

³⁴⁸ *Ibidem*. «carrying the spirit».

³⁴⁹ *Ibidem*. «to [...] the audience it gives a broader conception of the modern dance as an art form».

³⁵⁰ *Ibidem*. «it is an interesting exposition of Miss Holm's theories and philosophy of the dance».

d. Movimento attraverso i livelli dello spazio: passività.

3- VARI PROBLEMI SULLO SPAZIO

a. Relazione armoniosa tra il danzatore e lo spazio (Carolyn Durand).

b. Spazio frantumato da una qualità esplosiva emersa da un'agitazione interna del danzatore il cui corpo è il punto focale (Lucretia Barzun).

c. Conflitto fra le attrazioni di due punti focali opposti (Elizabeth Waters).

d. Movimenti frizzanti motivati da emozioni che colorano lo spazio (Henrietta Greenwood).

e. Attrazione verso la profondità (Bernice Van Gelder)

f. Sospensione (Louise Kloepper).

h. Risorgere tuffandosi, cadere nella profondità (Gruppo)³⁵¹.

Il titolo e la breve descrizione informano il pubblico su quali consegne il danzatore sviluppi la sua esplorazione. L'ordine segue il lavoro che il danzatore compie quotidianamente in sala prove e illumina sul meccanismo del processo creativo. Dapprima l'insegnante dà la consegna delle qualità cinetiche su cui lavorare, quali *tension*, *relaxation* e *swing*, oppure il ritmo o i salti. Poi esse vengono esplorate dai singoli danzatori secondo alcune indicazioni che orientano il lavoro; per esempio, sviluppo del salto attraverso un crescendo nell'uso dell'energia o iniziando con semplici saltelli. L'esplorazione avviene in modo immediato e consiste nella trasposizione diretta e soggettiva della singola qualità motoria in una serie di movimenti creati nell'*hic et nunc*. Il danzatore sperimenta le reazioni del corpo a determinate sollecitazioni. In questa fase l'improvvisazione ha la funzione di disvelare le potenzialità del linguaggio motorio e coincide con la prima parte della serata.

Nella seconda parte, il danzatore viene chiamato ad improvvisare attorno ad alcuni temi che lo pongono in una stretta relazione con lo spazio stimolandone la creatività. Per esempio, esplora l'"attrazione verso la profondità" o "movimenti frizzanti motivati da emozioni che colorano lo

³⁵¹ DP, cc. 1r-5v. «Part I. Types of Fundamental Dance Movement. I. Relaxation (in swing form). a. Progression from head through body to feet, lower leg and whole leg, using forward, backward and sideward combinations. b. Development in volume of movement and in tension, beginning with the hip swing. 2. Rhythm. a. Rhythmic elements in group and solo forms. 3. Elasticity. a. Starting with the plain skip followed by various forms of the skip into the leap. b. Solo improvisations on the skip and the leap. c. Development of the leap through a crescendo use of energy. Part II. The significance of space in the dance, presented in etude form. (These are in no way finished dances but merely studies to illustrate the various problems). 1. Directions. a. Circle dissolving into single floor patterns. b. Body directions. c. Angular paths. d. Curved paths. 2. Dimensions. a. Depth, width and height. b. Pulsating group movement (without music). c. Active dynamic group movement. d. Movement through levels of space: passivity. 3. Various Space Problems. a. Harmonious relation between dancer and space. Carolyn Durand. b. Space shattered by explosive quality arising from inner excitement of the dancer whose body is the focal point. Lucretia Barzun. c. Conflict between the attractions of two opposing focal point. Elizabeth Waters. d. Effervescent movement motivated by excitement coloring space. Henrietta Greenwood. c. Attraction toward depth. Bernice van Gelder. f. Suspension. Louise Kloepper. h. Resurgent plunging into depth. Group».

spazio”. In questo caso l’improvvisazione riguarda una forma più elaborata di esplorazione, nella quale l’immaginazione e la percezione, connesse a suggestioni spaziali, si traducono in sequenze di movimento. Si evidenzia maggiormente il processo in cui il danzatore traduce spontaneamente l’unità di fattori intrinseci ed estrinseci, ossia del linguaggio cinetico con stati del sentire. I *Demonstration Programs* sono una via di mezzo, dunque, tra l’attività di ricerca laboratoriale e lo spettacolo.

Oltre alla dimostrazione pratica descritta, il programma prevede, verosimilmente, la spiegazione orale della concezione della danza della Holm. Presumibilmente essa ne parla e invita gli allievi a mostrare concretamente al pubblico il percorso che il danzatore compie durante il meccanismo creativo in sala prove.

Sebbene Hanya Holm consideri i *Demonstration Programs* come “dimostrazioni” dei nuovi principi metodologici e teorici che via via elabora per insegnare e per creare coreografie, dal punto di vista della pratica spettacolare e del pensiero che la sorregge, essi vanno considerati come veri e propri eventi scenici che anticipano le future *performances* improvvisate inaugurate nella metà degli anni Cinquanta.

Ciò che collega le dimostrazioni improvvisate di Hanya Holm alla *performance* è anzitutto l’attenzione primaria al processo messo in atto per originare l’evento scenico, mentre il risultato finale è posto in secondo piano. La coreografa tedesca mostra tutte le fasi dell’attività laboratoriale di ricerca incentrata sull’improvvisazione e le propone direttamente al pubblico senza modificarne la struttura. Il fine ultimo non è l’esibizione di un prodotto “confezionato”, ma la messa in atto e la presentazione del processo creativo in cui il *motion* si origina in una forma libera da forme stereotipate o precostituite. Lo spettatore è proiettato dentro al fare artistico, al meccanismo che produce forme e significati. Considerate in quest’ottica, tali dimostrazioni paiono come una prima figura embrionale che preannuncia la *performance* improvvisata.

Non solo. Nei *Demonstration Programs* si evidenziano altri elementi fondanti l’arte performativa, peraltro strettamente connessi all’aspetto sin qui messo in luce: l’adozione dell’improvvisazione come metodo di lavoro in sala prove e come forma di esibizione in pubblico, l’introduzione di consegne che orientano l’esplorazione, la scelta di principi motori elementari elaborati soggettivamente dal danzatore.

Come riporta l’annuncio già citato *Hanya Holm, demonstration program*, i movimenti dei danzatori paiono attivare nel pubblico una sorta di partecipazione. Lo spettatore assiste alla trasposizione immediata dell’impulso motorio in gesto e all’evolversi dei movimenti secondo scelte soggettive prese nell’immediato. La *performance* stimola in chi guarda una

partecipazione interiore attiva, una sorta di empatia che dovrebbe accendere in lui il desiderio di danzare, stimolato dalle tipologie di *motion* basilari e dalla libertà creativa dei danzatori. Si tratta di un tipo di coinvolgimento affine a quello suscitato, per esempio, dalle *performances* di Simone Forti negli anni Sessanta e Settanta. Anch'essa lavora su sistemi d'improvvisazione incentrati su movimenti elementari, quali le camminate circolari nello spazio (*circling*), e il lavoro d'esplorazione in sala prove è riproposto in pubblico. Lo scopo della danzatrice americana è di sganciare lo spettatore dalla mera visione per suscitare in chi guarda la sensazione cinestesica del movimento. All'artista preme il coinvolgimento del pubblico affinché esso viva l'evento performativo come atto esperienziale³⁵².

L'esperienza è vissuta sia da chi, danzando e improvvisando, elabora nell'immediato sensazioni – da un lato, il danzatore deve ritornare al momento iniziale che le ha suscitate in sala prove, dall'altro, durante la *performance*, le può arricchire di nuove sfumature – sia da coloro che, assistendo al processo creativo, partecipano al sorgere degli eventi e ne rimangono investiti.

Il carattere performativo dei *demonstration programs* è sottolineato anche dal fatto che nell'annuncio si esplicita che la presentazione non è nella forma di esercizi.

Dopo una “dimostrazione” veniva presentato un programma di *dance concerts*, ossia di coreografie della Holm. In questo modo il pubblico vedeva tutto lo sviluppo del processo, dall'origine di un'idea al suo evolversi fino alla forma finale fissata.

I *demonstration* vengono proposti in diversi luoghi: in palestre, *colleges*, licei, in sale da conferenze, al chiuso e all'aperto, anticipando l'adozione di luoghi non specificamente teatrali come spazio performativo.

³⁵² Sul tema ci permettiamo di rimandare a Margherita Pirotto, *Aisthesis e kineîn: sperimentazione e performance in Simone Forti*, in E. RANDI, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Carocci, Roma, 2014, p. 199.

CAPITOLO IV

L'educazione alla danza secondo Hanya Holm

1. Professionisti e amatori

Lo sforzo di Hanya Holm a creare negli Stati Uniti un inedito sistema pedagogico di danza basato sull'improvvisazione, non si risolve soltanto nell'ambito del professionismo – alla formazione di una nuova tipologia di danzatore in grado di veicolare l'ideale di Hanya Holm – ma si orienta, anche, all'educazione al movimento dei non professionisti e dei bambini, vale a dire dell'intera collettività umana.

Alla Holm interessa, da un lato, insegnare a chiunque lo desideri e a danzare secondo i suoi metodi, da un altro, inserire il suo approccio e la sua visione teorica all'interno dei nuovi programmi educativi comprendenti la danza, inaugurati e promossi in molte *high schools* e *colleges* americani.

Le *brochures* delle scuole di danza fondate da Hanya Holm indicano che tra gli insegnamenti vi sono quelli dedicati agli *amateurs*. Per esempio, nel programma della New York Wigman School si legge:

La New York Wigman School è interessata a promuovere l'effetto di una maggiore partecipazione generale e il piacere della danza. È mia convinzione che il desiderio di danzare sia universale e che il campo della modern dance non dovrebbe essere ristretto soltanto a chi possiede uno scopo professionale. Vero, non tutti possono essere danzatori, ma è giusto trovare uno sfogo fisico ed emozionale attraverso la danza aperto a tutti³⁵³.

Secondo la Holm, danzare è un istinto naturale dell'uomo comune a tutte le persone: vi sarebbe un bisogno di esprimere le proprie emozioni e idee attraverso il piacere del movimento del corpo. Per lei, tale necessità non va negata e ostacolata, ma lasciata libera di essere vissuta. Per la Holm, «la danza è particolarmente adatta allo sviluppo della libertà espressiva»³⁵⁴ perché,

³⁵³ NYWSD. «The New York Wigman School is interested in helping to effect a more general participation and enjoyment in the dance. It is my conviction that the desire to dance is a universal one, and that the field of the modern dance should not be restricted to those of professional intention only. True, not everyone can be a dancer, but the right to find a physical and emotional outlet through dancing, is open to all».

³⁵⁴ Hanya Holm, *The Educational Principles of Mary Wigman*, cit., p. 9. «The dance is particularly suited to this development of freedom of expression».

utilizza il corpo come medium, un mezzo disponibile a tutto, che ha soltanto bisogno di liberarsi da inibizioni corporee e dai movimenti abituali per far uscire tutta la gamma di sfumature e variazioni dei sentimenti e dei desideri umani³⁵⁵.

[Il corpo] è un medium così diretto, così personale, così vivo per le sue potenzialità che chiunque può usarlo per ampliare la sua libertà e usarlo come espressione di sé per il suo benessere e la felicità³⁵⁶.

Hanya Holm compie una puntualizzazione relativa alla differenza di prospettiva che intercorre tra il professionista e il non professionista:

Per ogni lavoro artistico, la forma e il processo verso la sua cristallizzazione sono un'unica evoluzione i cui sviluppi dipendono dal tema, dal mezzo e dal talento dell'artista³⁵⁷.

Il danzatore professionista e l'insegnante di danza devono sperimentare profondamente nel processo creativo uno strumento squisitamente sensibile, acquisire la conoscenza della forma e della composizione, e ricercare nell'atto espressivo verità universali. Per il non professionista gli aspetti importanti sono il processo di apprendimento di sé e i suoi risultati nella vita di tutti i giorni, invece che la forma artistica³⁵⁸.

Mentre per il danzatore l'espressione di sé passa attraverso un meccanismo creativo di trasfigurazione dell'impulso iniziale, un'impressione o un'idea, che si evolve e si fissa in una forma cristallizzata in un *prodotto finale*, una coreografia, per il non professionista, l'esito finale può non giungere affatto e, anzi, ciò che si predilige è il *processo* che faccia emergere il mondo interiore della persona attraverso un corpo liberato dalle stereotipie del vivere quotidiano. Ciò

³⁵⁵ *Ibidem*. «it employs as its medium the human body itself, a medium available to all, and needing only deliverance from bodily inhibitions and habitual movements to sound all the tones and variations of human feelings and desires».

³⁵⁶ ECMW, p. 4. «It is a medium so direct, so personal, so alive with potentialities that everyone can share to some extent in its freedom and use it as an expression of himself for his own well-being and joy».

³⁵⁷ Hanya Holm, *The Dance, the Artist-teacher, and the Child*, cit., pp. 388-389. «For each work of art, the form and the process toward its crystallization are unique evolutionary developments dependent on the theme, the medium, and the talent of the artist».

³⁵⁸ AMD, p. 2. «The professional dancer and teacher must go further and deeper in the process of creating an exquisitely sensitive instrument, in the knowledge of form and composition, and in the search for universal truth in expression. For the lay dancer the process of learning itself and its results in daily life, rather than the particular art form, are the important features».

che si auspica è che questo processo abbia delle ripercussioni proprio sulle normali abitudini dell'individuo.

Hanya Holm ribadisce la fondamentale diversità di intenti tra il fare artistico del professionista e il moto liberatorio del danzatore non esperto:

Per il danzatore dilettante non è di primaria importanza se queste esperienze [relative alla danza] sfociano in una composizione, un assolo o una danza di gruppo, fissata. L'obiettivo della danza nell'educazione risiede nel processo, anziché in un lavoro artistico finito³⁵⁹.

Da un punto di vista teorico il *processo* della *lay dance* (la danza dell'amatore) è così descritto dalla Holm:

Il ruolo della danza per l'amatore è di promuovere in ogni persona una coscienza fisica ed emozionale del suo essere in quanto individuo e membro armonico dell'ambiente sociale e temporale. La realizzazione di questa chiarezza personale comincia attraverso un ricondizionamento del corpo. Le abitudini poco salutari e inattive del lavoro e della vita producono corpi incapaci di una libertà di movimento spontanea, inconsapevoli della loro importanza fondamentale per il benessere dell'individuo. Gradualmente, attraverso la distensione delle sue parti in un singolo esercizio, il corpo è liberato dalle abitudini motorie meccaniche e soffocanti. L'individuo prende coscienza del suo corpo come organismo fatto di molte parti, ciascuna capace di movimento e sensibilità. Egli realizza forse per la prima volta di possedere dei gomiti e che i suoi piedi possono camminare e correre sul terreno come vuole, con pesantezza o leggerezza. Con il riconoscimento delle parti del corpo raggiungerà anche una nuova comprensione del corpo come un tutto coordinato e armonioso. [...]

L'esuberanza e la gioia che si sprigionano dal movimento libero sono in sé un rilassamento per i corpi stanchi e i nervi e uno stimolo per rinnovare l'efficienza nella vita quotidiana.

Ma il senso di benessere fisico non è in nessun modo il solo scopo e il solo risultato del training di danza per i non professionisti. Se questo fosse tutto, molti dei suoi vantaggi potrebbero essere ottenuti dalla ginnastica correttiva. È a causa della sua capacità di trascendere gli aspetti meramente fisici che la danza è particolarmente

³⁵⁹ Hanya Holm, *The Educational Principles of Mary Wigman*, cit., p. 62. «Whether these experiences develop into finished solo compositions or group dances is not the lay dancer of primary importance. The process, rather than a finished art work, is the goal of the dance in education».

valida. Poiché gli esercizi di movimento e la coscienza del corpo non sono presentati solo come fini a sé stessi, ma come il mezzo di un'espressione personale, sia l'aspetto psicologico sia quello fisico dell'individuo sono toccati e risvegliati.

Le abitudini motorie meccaniche sono eliminate per aprire la via a reazioni corporee libere e spontanee, così, anche, la sfera mentale ed emozionale è liberata dalle abitudini mentali stereotipate e dalle inibizioni. Percezione e sensibilità sono stimolate e l'intera propensione all'immaginazione ampliata e approfondita e, nello stesso tempo, la gamma dei movimenti è allargata. L'elasticità fisica si riflette in una prontezza mentale, e la coscienza del corpo si accompagna a un'intensificata coscienza di sé³⁶⁰.

Lo scopo è quindi di far acquisire a ogni individuo una piena consapevolezza delle possibilità del suo corpo affinché esso si sganci da atteggiamenti, pose e comportamenti imposti dalle convenzioni sociali o indotti dal tipo di lavoro esercitato. L'obiettivo è di portare anche i non professionisti a compiere movimenti non viziati da gesti ripetitivi o privi di significato, ma scaturiti dai naturali meccanismi del corpo in relazione con lo spazio circostante e con gli altri. Una volta raggiunta una certa libertà cinetica, l'individuo scoprirebbe una maggiore consapevolezza delle dinamiche corporee che, a sua volta, innescherebbe energie e stati interiori. Inoltre, sperimentando il *motion* e allargando i confini entro cui agire, la fantasia e la creatività verrebbero stimolate e manifestate. L'elasticità fisica, in altri termini, si ripercuoterebbe all'interno e farebbe sì che l'individuo possa esprimere liberamente se stesso, i propri desideri e le proprie idee.

Poiché gli obiettivi e gli esiti tra amatori e non amatori sono diversi, l'allenamento deve

³⁶⁰ECMW, pp. 4-6. «The role of the lay dance is to promote in each person a physical and emotional awareness of his own being as an individual and as a harmonic member of his social and epochal environment. The realization of this personal vividness is begun through a physical reconditioning of the body. Unhealthy and inactive habits of work and living produce bodies incapable of spontaneous freedom in movement, unconscious of their fundamental importance in the well-being of the individual. Gradually, through the relaxation of its parts in single exercise the body is freed from cramped and mechanical habits or movement. The individual is made conscious of his body as an organism of many parts each capable of movement and sensitivity. He realizes perhaps for the first time that he has elbows and that his feet can walk and run over the ground heavily or lightly as he wills. With the recognition of the parts of the body will come also a new understanding of the body as a coordinated and harmonious whole. [...] The exhilaration and joy that springs from free movement is in itself a release for tired bodies and nerves and a stimulation for renewed efficiency in daily life. But this sense of physical well-being is by no means the only aim and result of the dance training for layman. If this were all many of its advantages could be obtained by corrective gymnastics. It is because of its ability to transcend these merely physical aspects that the dance is particularly valuable. Because exercises movement, and body consciousness are not presented solely as ends in themselves, but as a means to personal expression, that the psychological as well as the physical being is touched and awakened. Mechanical habits of movement are eliminated to make way for free spontaneous bodily reactions, so, too, is the mental and emotional being freed from stereotyped mental habits and hinibitions. Perception and sensitivity are quickened, and the entire imaginative outlook broadened and deepened at the same time as the range of movement is enlarged. Physical elasticity is reflected in mental alertness, and bodily consciousness is complemented by an intensified awareness of self».

differenziarsi in alcuni aspetti pratici. Per garantire, invece, l'espressione piena e soddisfacente di sé e la liberazione da movimenti abitudinari, Hanya Holm applica lo stesso metodo basato sull'improvvisazione.

La coreografa spiega gli aspetti comuni e le differenze tra l'allenamento del professionista e del non professionista:

Per il danzatore professionista e il non professionista, gli obiettivi finali sono in gran parte distinti. Ma in ogni caso, i principi elementari dell'allenamento sono gli stessi. In ogni caso, dobbiamo, in primo luogo, provare a liberare il corpo da blocchi, da movimenti abituali privi di senso e dall'inerzia fisica e trasformarlo in uno strumento reattivo alle richieste del carattere profondo della persona³⁶¹.

Per l'amatore e per il professionista [...] l'approccio iniziale avviene attraverso la *dance-gymnastic*. In essa includiamo l'allenamento elementare del corpo di *relaxation*, *tension* e *swing*. Via via che il corpo diventa più flessibile nell'attività fisica, sviluppiamo il movimento nello spazio, cosa che introduce infinite sottigliezze e difficoltà. Si arriva anche alla consapevolezza dell'elemento del tempo e, specificatamente, al movimento nel ritmo di danza. [...] Naturalmente, il professionista può, e deve, dedicare il tempo e la devozione necessaria ad esplorare questo campo tanto ampiamente quanto le sue capacità lo permettono. Ma le abilità e l'interesse del professionista e del non professionista sono molto diversi da questo punto di vista. Per l'amatore la tecnica è solo un mezzo per la liberazione del corpo e, attraverso il corpo libero, dello spirito. Sottigliezze e complessità, che sono una sfida affascinante per il professionista, non sono importanti per lui o non sono necessarie. Ciò significa, pedagogicamente parlando, che è indispensabile insegnare alla danzatrice inesperta solo quei fondamenti della tecnica della danza che essa richiede per esprimere i suoi desideri e le sue idee. [...] Dobbiamo ricordare che il compito e la prerogativa dell'insegnante è la sua conoscenza delle porte da aprire e in quanto tempo, e come possono essere meglio dischiuse. Ma non è corretto isolare e i vantaggi fisici e funzionali della *dance gymnastic*. Crediamo che la danza abbia uno scopo troppo grande nella vita per essere realizzato solo nei suoi aspetti fisici. Con la graduale libertà del corpo dalle costrizioni dei movimenti consueti, dovrebbe avvenire, allo stesso tempo, una graduale liberazione dalla restrizione mentale e dalle abitudini emotive. Con l'accresciuta esperienza del movimento deve manifestarsi un ampliamento di orizzonti della vita

³⁶¹ AMD, p. 2. «For the professional dancer and the lay dancer, the ultimate goals are widely separated. But in each case, the elementary principles of training are the same. In each case, we must first try to free the body from constrained and meaningless habitual movements and physical inertia and to transform it into an instrument responsive to the demands of the living personality».

interiore dell'allievo. [...] Da questo inizio basilare, l'esperienza emotiva e l'espressione dell'individuo sono sviluppate ulteriormente attraverso improvvisazioni da soli e in gruppo³⁶².

Le tipologie di lezioni proposte ai non professionisti seguono quelle riguardanti la *technique class* della formazione professionale, ma l'insegnamento è meno esigente: l'insegnante deve essere consapevole dei limiti degli allievi e di cosa può pretendere da loro. Il *training* tecnico serve allo studente a fargli acquisire gli strumenti necessari, a renderlo sensibile e cosciente del suo corpo e della sua interiorità per esprimere idee.

Il professionista approfondirà tali elementi impiegandoli nella composizione di una coreografia, mentre per il non professionista basteranno l'acquisizione di un nuovo modo di muoversi e la possibilità di manifestare la propria sfera interiore e d'immaginazione per migliorare il proprio stile di vita. Ma, secondo Hanya Holm, non basta muoversi bene per esprimere il dettato interiore: ci si deve allenare con improvvisazioni di carattere più creativo. Ciò vale non solo per i professionisti ma, anche, per chi non è un esperto di danza. La Holm afferma esplicitamente che «per gli amatori, come per i professionisti, l'approccio iniziale alla danza creativa avviene attraverso il mezzo dell'improvvisazione»³⁶³.

Lei [l'allieva, sia esperta che dilettante] imparerà che, se deve parlare, deve avere, prima di tutto, qualcosa da dire, e che il suo significato personale non sarà chiaro agli altri se userà frasi prese a prestito. Un passo, un gesto non convincono a meno che non siano coerenti con l'idea e la personalità che devono esprimere. Così, la dura lezione

³⁶² Hanya Holm, *The Educational Principles of Mary Wigman*, cit., p. 10, pp. 60-61. «For the amateur and the professional, then, the initial approach is through the dance-gymnastic. In this we include the elementary body training in relaxation, tension, and swing. As the body becomes more and more pliable in function, we progress to movement in space, which introduces endless subtleties and difficulties. We come also to a consideration of the element of time, and specifically to movement in dance rhythm. [...] Naturally the professional can, and must, give the time and devotion necessary to explore this field as widely as his capabilities permit. But the capabilities and the interest of the professional and the amateur are very different in this respect. For the amateur, technique is only a medium for the deliverance of the body, and through the free body, of the spirit itself. Subtleties and complexities that are a fascinating, challenge to the professional, are not important to her, nor are they necessary. This means, pedagogically speaking, that is necessary to teach the lay dancer only those fundamentals of dance technique that she requires in the expression of her desires and ideas. [...] We must remember that the duty and the privilege of the teacher is in her knowledge of what doors to open, and at what time, and how, they can best be disclosed. But it is not adequate to isolate the physical and functional advantages of dance gymnastic. We believe that the dance has a purpose in life too great to be fulfilled by its physical aspects alone. With the gradual freeing of the body from the constraints of habitual movement there should come at the same time a gradual liberation of restricted mental and emotional habits. With increased experience in movement there must come a widening of horizons in the inner life of student. [...] From this elemental beginning the emotional experience and expression of the individual is developed further through solo and group improvisation».

³⁶³ AMD, p. 4. «For the amateur, as for the professional, the initial approach to the creative dance is through the medium of improvisation».

dell'autenticità potrà essere padroneggiata.

L'immaginazione è stimolata, attraverso una via espressiva, a una creatività e fantasia sempre più grandi. Lentamente ci sarà una realizzazione delle relazioni inesplicabili e sottili della forma e dell'idea e delle dinamiche naturali di movimento, intensità e forma nell'espressione³⁶⁴.

L'improvvisazione creativa è sperimentata dal non professionista e dal professionista nella classe di *choric dance* (danza corale) di ascendenza labaniana.

Nella *choric dance*, che può essere composta da cinquanta danzatori, abbiamo un esempio di improvvisazione di massa in movimento.

I danzatori si muovono liberamente, non come soggetti singoli, ma come parte di gruppi di un intero, motivati da un'idea o un sentimento comuni³⁶⁵.

In queste lezioni Hanya Holm dice di proporre temi "universali" poiché dovranno essere condivisi da ciascun elemento del coro. Tali temi dovranno essere elaborati da tutti in un'improvvisazione di gruppo. La coreografa tedesca chiarisce il valore didattico e la portata significativa di questo tipo di esperienza:

Nella *choric dance* l'individuo imparerà cosa sia essere parte di una massa e imparerà a tenersi pronto a rispondere alle idee e ai gesti degli altri.

Questo esperimento di coscienza sociale è tanto necessario a ogni individuo quanta è la conoscenza di sé che si prova anche a sviluppare. La gioia e l'euforia particolari nel movimento di massa non sono paragonabili a nessun'altra forma di danza e che stimola un nuovo tipo di pensiero e di sentimento in ciascun membro del coro³⁶⁶.

³⁶⁴ AMD, p. 4. «She will learn that she must first of all have something to say if she would speak, and that her own personal meaning will not be clear to others if she uses borrowed phrases. A step, a gesture carry no conviction unless they are true to the idea and the personality they would express. So the hard lesson simplicity, of truth can be mastered. The imagination is stimulated through an outlet in expression to ever greater fertility and fantasy. And slowly there will come a realisation of the inescapable and subtle relations of form and idea and the natural dynamics of movement, intensity, and form in expression».

³⁶⁵ Ivi, pp. 4-5. «In the *choric dance*, which can accommodate as many as fifty dancers, we have an example of mass improvisation in movement. The dancers move freely, not as individuals, but as part of groups within the whole, motivated by a common idea or feeling».

³⁶⁶ Ivi, p. 5. «In the *choric dance* the individual will learn what it is to be a part of a mass and to hold herself ready to respond to the ideas and gestures of others. This experiment in social consciousness is as necessary to every individual as is the knowledge of self that we try also to develop. And there is a special joy and excitement in mass movement that is unparalleled no any other form of dancing and that stimulates a new kind of thought and feeling in each member of the chorus».

Nella danza di massa lui [il singolo] sperimenta, attraverso il movimento comune e la reazione, le differenze individuali e caratteriali e i desideri del suo compagno. Nello stesso tempo impara a far emergere sé stesso fra la moltitudine in modo che la sua personalità diventa non una forza marginale ma più grande³⁶⁷.

Aprire la danza ad ogni individuo, secondo la visione e il metodo d'insegnamento indicato da Hanya Holm, possiede un significato profondo. Non solo la coreografa tedesca intende liberare l'uomo dalle restrizioni sociali e morali imposte dalla società moderna e riequilibrarlo in un'unità di corpo e spirito, ma mira ad aiutarlo anche a condividere desideri e bisogni comuni, ad allenarlo ad un ascolto di sé e degli altri così intenso da spingerlo ad avvertire maggiormente il coro come un solo e unico corpo. L'obiettivo della Holm è di creare un senso collettivo e universale, un coro appunto, in cui il singolo non è centrato esclusivamente sul proprio *ego*, ma legato agli altri esseri umani da fili invisibili che deve imparare a sentire. Si tratta, in altri termini, di ristabilire quel contatto perduto, non solo con un aspetto comunitario del vivere, ma anche con una sfera più ampia dell'esistenza che racchiuda mondo circostante e slancio interiore. Sia pure pensando a Craig e non alla Holm, Paola Degli Esposti compie osservazioni utili anche in riferimento al nostro soggetto:

È con il Rinascimento che l'uomo comincia a separarsi dal divino, inteso come il serbatoio della forza cosmica [...]; è qui che la dimensione razionale, "apollinea", esaltatrice dell'individuo e delle forme, comincia a passare sotto silenzio il peso e l'importanza della componente istintiva "dionisiaca", quel ritmo della corrente universale che urge nell'uomo come in tutta la Natura. Esaltando l'individuo, decretando l'"*homo faber fortunae suae*", il Rinascimento scioglie il legame che le epoche precedenti, ancora impregnate di afflato religioso, avevano istituito con il Tutto.

[...] Tutto questo, nel tempo, rischia di condurre ad un isterilimento dell'energia vitale, ad un inaridimento della società ormai separata dalle sue radici profonde, al disagio dell'uomo moderno incapace di riattivare il contatto con la totalità, intesa sia come cosmo, sia come tensione comunitaria, sia come fusione organica di apparato razionale e flusso dell'inconscio³⁶⁸.

³⁶⁷ ECMW, p. 6. «In mass dancing he experiences through common movement and reaction the personal differences in temperament and desires of his fellow man. And at the same time he learns to merge himself with the many so that his personality becomes not a lesser but a greater force».

³⁶⁸ Paola Degli Esposti, *I profeti della "riteatralizzazione": Fuchs, Appia, Craig*, in Umberto Artioli (a cura di), *Il teatro di regia*, Carocci, Roma, 2004, pp. 69-81, citazione p. 70.

Sperimentare una dimensione d'insieme attraverso l'improvvisazione di gruppo, oltre a significare muoversi in relazione agli altri, percepirne la presenza ed accoglierne le proposte e, nello stesso tempo, operare continue scelte soggettive nell'elaborare un certo tema, pare avvicinarsi a quel ripristino della totalità perduta, auspicata da Georg Fuchs nei primi anni del Novecento, che reinfonda nell'uomo contemporaneo il senso della comunità. Nel ripensare il teatro secondo tale obiettivo, il teorico tedesco attinge al repertorio festivo pagano del *Festspiel*.

Fuchs trova il modello della comunione estatica tra officianti del rito e massa dei convenuti in una celebrazione religiosa pasquale inscenata nella comunità montana di Oberammergau, in Baviera, il cui soggetto è la messinscena della passione e morte di Cristo. La Passione di Oberammergau è un rito secolare che si ripete immutato ogni dieci anni. Si tratta di un *Festspiel* celebrato all'aperto, costituito da una lunga sequenza di scene di massa, pantomime e quadri viventi (circa sette ore, dal mattino alla sera) a cui partecipano centinaia di comparse³⁶⁹.

Per Fuchs, dunque, il movimento di massa ritualizzato esalta il momento comunitario e comporta la fusione con il Tutto, aspetti, questi, fondamentali del suo pensiero. Al centro della teoresi fuchsiana sta l'idea che l'arte sia esperienza vissuta, *Erlebnis*, e che ogni uomo sia in grado di captarla.

Il valore, scrive Fuchs, non sta nell'opera d'arte. S'instaura solo quando un uomo viene in contatto con l'opera d'arte, che diventa per lui esperienza vissuta [*Erlebnis*]. Questo contatto attiva in chi ne è toccato un movimento ritmico e questo movimento ritmico è l'unica reale opera d'arte esistente³⁷⁰.

Come scrive Umberto Artioli a proposito di Fuchs:

Se nell'accadimento artistico non è importante il prodotto finito, e cioè la chiusa autosufficienza di segni ormai allontanati dal loro nucleo sorgivo, è perché alla base di ogni creazione genuina sta qualcosa di estraneo al regime dell'estetico. Questo qualcosa è l'*Erlebnis* che, in quanto capacità di avvertire dentro sé il soffio della vita cosmica, è anteriore al gesto del produrre³⁷¹.

³⁶⁹ Ivi, p. 71.

³⁷⁰ Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Laterza, Roma, 2005, p. 18.

³⁷¹ Ivi, p. 37.

Secondo lo studioso, la qualità della forma dunque ha valore solo nella «sua capacità di innescare in chi ne fruisce l'insorgenza di un nuovo *Erlebnis*»³⁷², ossia di sentire dentro di sé il battito universale della vita. Artioli specifica che «per Fuchs capace di *Erlebnis* non è solo l'artista ma anche l'uomo comune, a patto che i suoi organi interni, quelli comunemente rubricati sotto la denominazione di “anima”, siano recettivi agli impulsi ritmici»³⁷³. Dato che, sotto questa luce, l'arte è accadimento interiore attraverso il ritmo e il movimento del corpo, Fuchs vede nel teatro, ma ancor prima nella danza, un modo per riattivare l'unità perduta, ossia l'equilibrio di interno ed esterno, di apollineo e dionisiaco; un'unità non solo dell'individuo ma della comunità intera.

Anche se non così fortemente connotate da un'aura mistica e rituale e da una forma che sia pura effusione dell'inconscio, le improvvisazioni di gruppo pensate dalla Holm, aperte a tutti gli esseri umani, in cui si privilegia il processo genuino che scatena il gesto, in cui la danza non è solo esercizio fisico ma prima di tutto accadimento interno, ogni movimento emanazione del dettato interiore e in cui il singolo fondendosi con gli altri avverte il ritmo comune e universale, paiono affini all'intento fuchsiano di riunificare il soggetto scisso e riportarlo ad un essere unitario. Non solo. Secondo Hanya Holm, ciò contribuirebbe a far emergere ancor più chiaramente la personalità del singolo grazie al confronto con l'altro e a rafforzare i caratteri peculiari della persona, oltre che a stimolare l'immaginazione.

La riscoperta della comunità attraverso il movimento libero è un obiettivo che non solo lega la Holm a Fuchs, ma anche a un altro grande teorico della danza del Novecento, quale Rudolf Laban. Anch'egli sostiene la necessità dell'uomo contemporaneo di ristabilire i valori e il ritmo di una *Festkultur*. Per Laban, «l'unità del gruppo permette all'individuo di accedere a uno stato superiore, di moltiplicare la sua energia e di trasfigurare la sua banale individualità in una forza collettiva»³⁷⁴. Ciò che è importante recuperare è il senso dell'insieme contro l'individualismo alienante che disgrega le relazioni e i valori. Con il teorico tedesco l'aspetto comunitario è più accentuato rispetto alla Holm; per lei il contatto dell'uomo con la totalità serve ad attivare l'occhio interiore che lo aiuti ad esprimere sé stesso. Mentre per Laban «la funzione del movimento nella cultura festiva unifica, costruisce e difende i corpi sociali»³⁷⁵ (l'uno che si confonde nella moltitudine diventando parte inscindibile), per la coreografa

³⁷²Ivi, p. 38.

³⁷³Ivi, p. 34.

³⁷⁴ Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne*, cit., p. 58. «l'unité du groupe permet ici à l'individu d'accéder à un statut supérieur, de décupler son énergie et de transfigurer sa banale individualité en une vaste force collective».

³⁷⁵ *Ibidem*. «la fonction du mouvement dans la culture festive unifie, construit et défend le corps social».

tedesca la massa in movimento intensifica il ritmo del singolo e del gruppo: la folla stimola a far emergere più chiaramente forze e impulsi universali, spronando i componenti del coro a comunicarli esternamente e a integrarli con gli altri. Detto in altri termini, la dimensione d'insieme aiuta a rafforzare ogni singola entità creativa, perché, accogliendola e stabilendo con essa un legame armonico, crea la condizione adatta affinché essa possa manifestarsi.

2. La danza come educazione

In molti articoli e in svariate conferenze della Holm degli anni Trenta il discorso teorico riguardante il suo pensiero pedagogico ruota spesso attorno ad alcune riflessioni sui programmi educativi di *high schools* e di *colleges* in cui è inserita la danza.

Nell'articolo *The Educational Principles of Mary Wigman* del 1932, Hanya Holm osserva:

La danza ha giocato molti ruoli nella storia umana, e il suo ruolo attuale nei programmi educativi delle scuole e dei colleges è tra gli sviluppi più recenti ed interessanti. Soltanto pochi anni fa l'inclusione dell'allenamento di danza in un curriculum sarebbe stato occasione di ridicolo, di censura e di proteste. Oggi è accettato e raccomandato dagli educatori progressisti certamente come una materia. [...] Ovunque, gli educatori progressisti stanno promuovendo l'istruzione in qualche campo dell'arte come un elemento necessario a tutti i programmi educativi. La finalità non è certamente di formare una razza di artisti, ma, piuttosto, di dare a tutti qualche mezzo attraverso il quale gli impulsi emozionali e le impressioni possano trovare libertà nella creazione³⁷⁶.

L'educazione progressista a cui fa riferimento Hanya Holm è quella inaugurata da John Dewey. Sin dagli anni Dieci del Novecento, il filosofo del pragmatismo propone una via alternativa al sistema educativo convenzionale, cristallizzato in forme rigide derivanti dal

³⁷⁶ Hanya Holm, *The Educational Principles of Mary Wigman*, cit., pp. 7-9. «Dancing has played many roles in the history of the human race, and its present part in the educational programs of school and colleges is one of its most recent and most interesting developments. Only a few years ago the inclusion of dance training in a curriculum would have been the occasion for ridicule, censure and protest. Today it is accepted and recommended by progressive educators as a matter of course. [...] Progressive educators everywhere are advocating instruction in some branch of art as a necessary element in very educational program. The purpose is not, of course, to develop a race of artists, but rather to give to everyone some medium through which his emotional impulses and impressions can find release in creation».

passato, prive di un'essenza mobile e sperimentale che possa riflettere i grandi mutamenti della società del presente. Nel suo pensiero, fondato sul concetto di apprendimento attraverso l'esperienza, un'importanza cospicua è attribuita al movimento del corpo come fattore basilare dell'attività intellettuale e spirituale e mira a superare il dualismo di mente e corpo, di cui è invece intriso il sistema educativo tradizionale. Tale pensiero influenza incisivamente le modalità d'insegnamento dell'educazione fisica, che vengono ripensate sulla base di nuove idee in materia di movimento, quali il delbartismo americano, l'euritmica di Dalcroze, la *natural dancing* di Gertrude Colby e le sperimentazioni di Margaret H'Doubler. Come scrive Hanya Holm,

Con la nascita della danza “naturale”, gli educatori hanno riconosciuto il corpo come un mezzo di espressione che non esige un allenamento lungo e faticoso come precedentemente richiesto al danzatore. In altre parole, diventa possibile per gli amatori, i principianti, entrare nell'area precedentemente limitata ai professionisti. Non è stato solo il cambiamento delle basi tecniche della danza ad aver contribuito ad includerla nei programmi educativi, ma è stato il mutamento dello spirito della danza il fattore più importante e fondamentale di questo sviluppo³⁷⁷.

Tra il 1913 e il 1916 Gertrude Colby aveva elaborato un programma di educazione fisica per bambini, presso la Speyer School, basato su un movimento naturale e libero che permettesse l'espressione individuale e, nel 1918, ne aveva consolidato le linee teorico-pratiche dedicando un corso di formazione anche agli insegnanti e conferendo al suo metodo il nome di *natural dancing*.

Gertrude Colby, il cui motto era *we dance idea, no steps*, spiega che la sua metodologia si fonda su movimenti basilari come camminare, saltare, correre, vissuti liberamente e incentrati sul ritmo musicale. Il suo obiettivo è trasformare il corpo in uno strumento di espressione ritmica. Prendendo ispirazione proprio dall'euritmica di Dalcroze, essa si focalizza su azioni motorie semplici eseguite sulla musica, che a sua volta ispira idee ed emozioni all'allievo. Gli esercizi proposti sono, per esempio, giocare a palla o muovere un cerchio sul tempo musicale; essi però, precisa la Colby, devono scaturire da un'idea da tradurre in movimento. Per stimolare

³⁷⁷ Ivi, p. 8. «With the birth of the “natural” dance, educators recognized the human body as a medium for expression which did not require the long and arduous training previously demanded of the dancer. In other words, it became possible for the amateur, the layman, to enter a field previously limited to professionals. And not only did a change in the technical basis of the dance occasion its inclusion in educational programs, but the change in spirit of the dance was an even more fundamental factor in this development».

la comparsa dell'idea, all'inizio della lezione l'insegnante fa ascoltare ripetutamente una musica agli allievi in modo che diventi loro "familiare". Questa sarà la fonte d'ispirazione e la guida da seguire durante l'esercizio. Allo studente è lasciata una certa libertà espressiva nella possibilità di variare i gesti secondo il suo temperamento e nel trovare la via che, secondo lui, è migliore per fare una determinata cosa. Secondo lo studioso Thomas K. Hagood, la *natural dancing* di Gertrude Colby non è una scoperta "nuova" nel mondo della danza, ma una "ri-scoperta" della rilevanza artistica del movimento naturale. Per lei si tratta di una forma di espressione umana che l'uomo deve ritrovare e che è intimamente legata alla musica. Anzi, attraverso la danza naturale si può acquisire una profonda conoscenza della struttura e delle forme musicali e attraverso gli esercizi ritmici si possono esprimere idee. La *natural dancing* è stimolata da forze esterne, quali il ritmo della musica, che inducono a un "racconto" gestuale associato a specifici *scores* musicali³⁷⁸.

Nel periodo in cui Hanya Holm arriva negli Stati Uniti e inizia l'attività pedagogica, i programmi educativi scolastici dei giovani basati su tali metodi, altamente rivoluzionari rispetto a quelli tradizionali, sono nel pieno sviluppo teorico e in parte già consolidati nella pratica. Tra il 1913 e il 1926 si erano, infatti, istituiti veri e propri programmi di *dance education* in scuole e in università per la formazione di bambini, giovani e insegnanti di educazione fisica. Hanya Holm si trova a confrontarsi con tale ambiente, ma ne è critica:

Il campo dell'educazione fisica è stato forse il primo in America a riconoscere il valore educativo della danza. Ma non dobbiamo essere fuorviati da questo a limitare la danza soltanto al campo dell'educazione fisica. Igienicamente e fisicamente, l'esercizio ritmico ha certi benefici e valori che mancano nel puro allenamento di ginnastica. Ma la danza non è solo un mezzo per l'educazione fisica: è anche un mezzo per l'educazione in un senso più ampio. Il valore peculiare della danza nell'educazione sta nel fatto che fornisce uno sviluppo simultaneo del fisico e delle facoltà creative dell'allievo³⁷⁹.

La missione di primaria importanza della danza nell'educazione è stata dimenticata per una zelante attenzione sugli ovvi vantaggi fisici dell'esercizio ritmico in forma di danza.

³⁷⁸ Cfr. Thomas K. Hagood, *A History of Dance in American Higher Education*, The Edwin Mellen Press, Lewiston, Queenston, Lampeter, 2000.

³⁷⁹ Hanya Holm, *The Educational Principles of Mary Wigman*, cit., pp. 9-10. «The field of physical education was perhaps the first in America to recognize the educational value of the dance. But we must not be misled by this to limit the dance to the field of physical education alone. Hygienically and physically, rhythmic exercise has certain advantages and values that are lacking in purely gymnastic training. But the dance is not only a medium for physical education, but also a medium for education in a much broader sense. The special value of the dance in education is in the very fact that it provides a simultaneous development of the physical and creative faculties of the student»

Di quando in quando è necessario fermarsi e considerare quanto la danza come arte possa accompagnare l'individuo³⁸⁰.

Hanya Holm rivela i limiti dei nuovi metodi di ascendenza dalcroziana, quale la *natural dancing*, che, pur conferendo al corpo una certa libertà espressiva, lo imbriglia in una gestualità troppo meccanica e rigida. Sono privilegiate le forme motorie quasi ginniche, ben eseguite sul ritmo musicale, a discapito di gesti emanati direttamente dall'interiorità del *performer*. Invece di esprimere il dettato interiore, l'esercizio ritmico costringe a seguire le complessità del ritmo musicale, limitando la libertà espressiva e il manifestarsi dell'aspetto creativo dell'individuo.

L'interesse della Holm a divulgare un metodo d'insegnamento che coinvolga invece il mondo interiore dell'intero *corpus* sociale e che ponga l'attenzione sulle possibilità di un linguaggio motorio adatto a tutti, la spinge a intervenire nel campo della formazione scolastica, esprimendo le sue idee in riferimento ai programmi educativi progressisti e sottolineando quale sia l'obiettivo della danza nell'educazione:

Chiediamo che la danza riveli sé stessa come un mezzo di riequilibrio contro gli stretti limiti del movimento quotidiano e le abitudini mentali, e che sia il mezzo attraverso il quale l'individuo e il gruppo possano raggiungere una nuova libertà di espressione. Se questo è lo scopo della danza nell'educazione, e credo che questo scopo sia in realtà l'ideale degli educatori che vorrebbero usare la danza in un programma educativo, allora, il metodo di danza dev'essere adatto a raggiungere tale scopo³⁸¹.

Hanya Holm considera il suo metodo, elaborato per i professionisti e per i non professionisti, non solo adatto alla formazione di giovani e di insegnanti di *physical education*, ma anche il più conforme agli obiettivi sperati dagli educatori progressisti. Nella *brochure* delle sue scuole troviamo la pubblicità dei corsi dedicati proprio ai maestri di educazione fisica:

Corsi per insegnanti. Questo corso offre agli insegnanti di educazione fisica e di danza uno studio generale della teoria e dell'approccio alla danza moderna, includendo tecnica,

³⁸⁰ AMD, p. 1. «the paramount mission of the dance in education is forgotten in an over-zealous attention placed on the obvious physical advantages of rhythmic exercise in dance form. It is necessary occasionally to pause and consider how much the dance as an art can bring the individual».

³⁸¹ Hanya Holm, *The Educational Principles of Mary Wigman*, cit., p. 9. «We ask that the dance reveal itself as a means of counterbalance against the narrow limits of daily physical and mental habits, and that it be the medium through which the individual and the group may achieve a new freedom in expression. If this is the goal of the dance in education, and I believe that this goal is in reality the ideal of those educators who would use the dance in an educational program, then the method of the dance must conform to and fulfill this goal».

improvvisazione, composizione e percussioni per l'accompagnamento di danza³⁸².

Per Hanya Holm, le conseguenze positive di un'educazione alla danza in *high schools* e in *colleges*, che soddisfi pienamente lo scopo di raggiungere una certa libertà espressiva per l'essere umano, dipendono dal valore dei metodi insegnati e dalla formazione del maestro. Non basta che l'insegnante abbia seguito un *training* accademico di *physical education* in una scuola specialistica accreditata; per la Holm sono indispensabili capacità specifiche che non riguardano esclusivamente l'aspetto tecnico o la corretta applicazione di un metodo:

Un corso breve, spesso principalmente di natura teorica, aggiunto a un qualsiasi allenamento accademico accurato, non è sufficiente a rendere l'insegnante abile a realizzare le possibilità a lei presentate. La preparazione più eccellente in atletica, in giochi e in sport competitivi, di per sé non doterà l'istruttore di capacità per insegnare a danzare. Questa è un'ovvietà così palese che dobbiamo meravigliarci della sua frequente violazione³⁸³.

L'insegnante di danza dovrebbe ricevere la sua formazione in una scuola di danza accreditata. Non è necessario o non è consigliabile trasferire al bambino in maniera immodificata l'allenamento ricevuto in una scuola professionale, un fatto, questo, che ha spesso confuso il futuro insegnante. Idealmente, l'insegnante di danza per bambini dovrebbe avere le seguenti qualità e capacità: primo, dovrebbe essere una persona dotata di sensibilità artistica, almeno un artista nello spirito se non nel risultato finale; secondo, la sua formazione dovrebbe avvenire lungo linee di virtù artistica associata ai livelli più elevati di talento, in generale, verso una salda comprensione della natura fondamentale dell'arte e, in particolare, del mezzo che ha scelto; terzo, dev'essere preparato e possedere la pratica d'insegnamento di danza per bambini. È raro trovare insegnanti di questo calibro nell'odierno sistema scolastico, ma è un ideale che credo sia generalmente condiviso e che sia possibile realizzare. Quando questo momento verrà, e solo allora, la danza troverà il suo posto meritato come mezzo unico e fertile per l'educazione dei bambini, e, in più, come una vera parte integrante della cultura genuina del popolo d'America³⁸⁴.

³⁸² NYWSD. «Teachers Course. This course offers Physical Education and dancing teachers a general survey of the theory and approach to the modern dance, including technique, improvisation, composition and percussion accompaniment for the dance».

³⁸³ Hanya Holm, *The Dance, the Artist-teacher, and the Child*, in «Progressive Education», vol. XII, n. 10, Oct. 1935, Washington, p. 389. « A brief course, often chiefly of a theoretical nature, appended to however precise an academic training is not sufficient to enable the teacher to realize the possibilities presented her. The most excellent preparation in athletics, games and competitive sports will not in itself endow the instructor with the ability to teach dancing. This is a truism so obvious that we must marvel at its frequent violation».

³⁸⁴ Ivi, p. 390. «The teacher of dancing should receive her training in an accredited school of the dance. It is not necessary nor even advisable to transfer, unmodified to the child, the training received in a professional school, a

Hanya Holm considera di gran lunga più importante che il maestro possieda la sensibilità adeguata a cogliere la dimensione interiore incoraggiando l'allievo ad aprire le porte delle sue facoltà creative, invece che una perfetta preparazione tecnica. Secondo la prospettiva della coreografa tedesca, l'insegnante di *physical education* non deve solo possedere una conoscenza approfondita del linguaggio corporeo, ma una sensibilità artistica che lo aiuti a creare le condizioni necessarie a sviluppare un *training* che spinga il giovane studente a manifestare una libertà corporea volta a comunicare le sue potenzialità e a porlo in connessione con il mondo. Secondo Hanya Holm, il bambino possiede dalla nascita tutti gli strumenti necessari a questa comunicazione; l'insegnante dev'essere preparato a tener vivo il collante che unisce "interno" ed "esterno" e a permettere che tale unione si esprima in gesti motori naturali e semplici.

Il patrimonio natale del bambino, la sua connessione e lo stimolo di forze elementari in lui e attorno a lui, possono essere ostacolati o arricchiti dal tipo di scolarizzazione. È la prerogativa dell'insegnante incoraggiare e tenere aperte le porte della vitalità spirituale con ogni mezzo. Solo attraverso una comprensione di questo, come scopo fondamentale dell'educazione del bambino per orientarlo in modo soddisfacente nella vita per sviluppare la rara personalità artistica, si può prevedere un avanzamento ulteriore³⁸⁵.

Le idee della Holm in materia pedagogica si legano per alcuni aspetti alla formulazione teorica di Dewey riguardante l'educazione dei giovani. Fra i due vi è una comunanza di termini che non passa inosservata.

Nel '38 il filosofo pubblica *Experience and Education*, nel quale spiega in modo approfondito in che maniera si debba realizzare un'educazione basata sull'esperienza. In primo

fact which has often confused the prospective teacher. Ideally, the teacher of dancing for children should have the following qualities and capabilities: first, she should herself be a person of artistic sensibilities, an artist in spirit if not in finished achievement; second, her training should be along lines of artistic integrity with the highest standards of accomplishment and towards a firm understanding of the fundamental nature of art in general and of her chosen medium in particular; third, she must have preparation and practice in teaching the dance to children. It is rare indeed to find teachers of this calibre under the present school system, but it is an ideal which I believe is generally subscribed to and which is entirely possible of realization. When that time comes, and only then, dancing will come into its rightful place as a unique and rich medium for child education, and further as a truly integral part of genuine folk culture in America».

³⁸⁵ Ivi, p. 389. «The native inheritance of the child, his connection with and stimulation by elemental forces within and around him, can be thwarted or enriched by his general schooling. It is the privilege of the teacher to encourage and keep open the gates to this spiritual vitality by every means at her command. Only through an understanding of this as a fundamental purpose of education in the successful orientation of the child to life, as well as in developing the rare artistic personality, can further advances be expected».

luogo, egli sottolinea la differenza di prospettiva e di attuazione pratica fra educazione tradizionale e progressista, riassumendo le idee che stanno alla base dell'una e dell'altra. Egli spiega che la finalità dell'educazione tradizionale è di formare l'allievo alle responsabilità future attraverso conoscenze trasmesse dal passato. La metodologia si attua attraverso il *medium* dell'insegnante, che pone l'allievo a contatto con il sapere contenuto in libri e manuali. Poiché la materia e le norme di condotta sono inerenti al passato, «l'attitudine dei discenti deve pur essere nell'insieme quella della docilità, della ricettività e dell'obbedienza»³⁸⁶. Per il filosofo americano il sistema tradizionale, nella sua essenza, consiste in un'imposizione dall'alto e dal di fuori, senza tener conto delle capacità effettive dell'alunno. La nuova educazione delle scuole progressiste, invece, propone altro:

All'imposizione dall'alto si oppongono l'espressione e la cultura dell'individualità; alla disciplina esterna la libera attività; all'imparare dai libri e dai maestri, apprendere attraverso l'esperienza; all'acquisizione di abilità e tecniche isolate attraverso l'esercizio si oppone il conseguimento di esse come mezzi per ottenere fini che rispondono a esigenze vitali; alla preparazione per un futuro più o meno remoto si oppone al massimo lo sfruttamento delle possibilità della vita presente; ai fini e ai materiali statici è opposta la familiarizzazione con un mondo in movimento³⁸⁷.

L'attenzione è riposta in un'educazione che tenga conto delle potenzialità del singolo, il quale, attraverso la libera sperimentazione di esse, ne prenda coscienza e possa pienamente realizzarsi nella vita a partire da tali acquisizioni. In questo modo si costituirebbe una società dinamica e in continua evoluzione in cui ogni individuo è totalmente soddisfatto di sé perché consapevole del suo patrimonio interiore.

Concetti come *espressione, libera attività, apprendimento attraverso l'esperienza*, si accordano bene con quanto propone Hanya Holm nei suoi metodi d'insegnamento basati sull'improvvisazione che stimolano l'allievo a sperimentare attraverso il corpo idee e sentimenti e ad esprimerli liberamente. Inoltre, le abilità tecniche che si acquisiscono con l'allenamento rispondono come nella prospettiva di Dewey a esigenze vitali dell'essere umano e non a imposizioni dall'alto o a un puro esercizio meccanico che si deve imitare.

Per Dewey è importante il modo in cui tali principi vengono interpretati all'atto pratico, altrimenti, a suo parere, restano concetti astratti e non incidono sulle conseguenze della loro

³⁸⁶ John Dewey, *Esperienza e educazione*, La Nuova Italia, Firenze, 1967, p. 4.

³⁸⁷ Ivi, p. 6.

applicazione. Allo stesso modo, per Hanya Holm è fondamentale nell'insegnamento il metodo proposto affinché i presupposti teorici trovino piena aderenza e concreta realizzazione. Il miglior modo per imparare è, quindi, per entrambi, fare esperienza diretta delle cose.

Esistono alcune significative differenze che pongono i due teorici su piani assai diversi per quel che concerne l'attuazione pratica delle loro idee e gli esiti raggiunti. La prima, e forse la più importante considerazione da fare, riguarda l'ambito a cui essi si rivolgono. Il metodo della Holm, coinvolgendo direttamente il corpo e agendo entro zone assai determinate quali la danza e l'educazione fisica, realizza nella pratica in modo più soddisfacente quanto formulato teoricamente da ambedue, apportando effetti positivi dal punto di vista didattico.

Un punto fondamentale su cui insiste Dewey riguarda il dualismo di mente e corpo, che porta a separare da un lato l'azione fisica e, dall'altro, l'attività intellettuale o spirituale. In questo modo «qualcosa che chiamiamo mente o coscienza è tagliato fuori dagli organi fisici dell'attività»³⁸⁸. Egli spiega gli effetti negativi del dualismo. Nelle scuole «l'attività fisica diventa in parte un'intrusa»³⁸⁹. Pur possedendo un corpo che è necessariamente una fonte di energia, l'allievo viene represso ad agire fisicamente dall'insegnante poiché le azioni fisiche distrarrebbero la mente. Perciò la disciplina scolastica prevede la tranquillità fisica: «silenzio, uniformità rigida di posizione e di movimento»³⁹⁰.

Un altro aspetto negativo riguarda l'uso meccanico delle attività fisiche.

Il ragazzo che fa volare un aquilone deve tenergli l'occhio addosso e notare la diversa pressione dello spago sulla sua mano. I suoi sensi sono le vie della conoscenza non perché determinati fatti esterni sono in un certo modo portati alla sua mente, ma perché sono adoperati per fare qualcosa con uno scopo. Le qualità delle cose viste e toccate hanno un rapporto con ciò che è fatto e sono percepite con prontezza: hanno un significato. Ma quando ci si aspetta che gli allievi usino dei loro occhi per notare la forma delle parole indipendentemente dal loro significato, per poterle riprodurre nello scrivere o nel leggere, l'allenamento che ne risulta è soltanto degli organi isolati dei sensi e dei muscoli³⁹¹.

Pare che, in primo luogo, non vada ostacolato il naturale bisogno umano di muoversi, ma vada favorito creando le condizioni adatte affinché possa essere reintegrato all'interno

³⁸⁸ Ivi, p. 188.

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ *Ibidem*.

³⁹¹ Ivi, p. 190.

dell'educazione scolastica. Questo è un punto fondamentale in Dewey che viene più volte ribadito dalla Holm in molti scritti, ma secondo accezioni diverse. L'apprendimento attraverso l'esperienza e il superamento del dualismo di mente e corpo proposti dal filosofo non possono essere utilmente applicati ad ogni disciplina poiché i fondamenti su cui queste poggiano e gli strumenti che utilizzano non possono essere gli stessi. Ciò a cui aspira Dewey in un senso così generale, ha sì ripercussioni positive per quel che concerne materie che utilizzano il corpo, ma evidenzia forti limiti per quegli ambiti che, presupponendo basi teoriche e storiche (di certo non esperienziali) per una corretta e approfondita comprensione, potrebbero ostacolare una buona preparazione scolastica. Non tutto può essere appreso attraverso l'esperienza delle cose: occorre distinguere ambiti e metodi ed evidenziare con quali il pensiero progressista meglio si accordi.

Quando Dewey afferma che occorre riportare al corpo la mente e, viceversa, la mente al corpo, in modo da realizzare un'unità e che solo così ogni azione si eserciterà liberamente secondo un significato, è utile osservare che quanto il filosofo americano esprime dipende dall'oggetto in esame: se si deve, per esempio, studiare storia, occorrerà per prima cosa apprendere dei dati. Così, se per il filosofo ciò che si acquisisce in modo meccanico, ripetitivo, e spesso basato sull'imitazione, crea una separazione con il senso profondo delle cose, questo vale per la danza, ma non, per esempio, per lo studio delle lingue.

La tensione educativa di Dewey volta a trovare una direzione che superi l'applicazione di una tecnica a favore di un approccio che alleni l'allievo a sperimentare e a sentire la qualità delle cose toccate e, attraverso l'unione di tutte le facoltà umane, a coglierne i nessi e i significati, se in parte aderisce al metodo d'insegnamento elaborato da Hanya Holm, non si può applicare a qualsiasi disciplina. L'obiettivo del filosofo affinché ogni azione abbia un senso e rechi in chi la vive un accrescimento interiore e un apprendimento di ciò che lo circonda e delle sue potenzialità ed energie interne, si realizza meglio in certi ambiti fra i quali la danza.

Per Dewey, inoltre, «non basta insistere sulla necessità dell'esperienza e neppure sulla attività dell'esperienza. Tutto dipende dalla qualità della esperienza che si ha»³⁹². Egli individua due aspetti che incidono sulla qualità dell'esperienza: «da un lato può essere immediatamente gradevole o sgradevole, dall'altro essa esercita la sua influenza sulle esperienze ulteriori»³⁹³. Quest'ultimo aspetto pone il problema centrale di un'educazione basata sull'esperienza: «scegliere il tipo di esperienze presenti che vivranno fecondamente e creativamente nelle

³⁹² Ivi, p. 12.

³⁹³ *Ibidem*.

esperienze che seguiranno»³⁹⁴. Tale principio, definito da Dewey «continuum sperimentale»³⁹⁵, «poggia sull'abitudine [...]. La caratteristica fondamentale dell'abito è che ogni esperienza fatta e subita modifica chi agisce e subisce, e al tempo stesso questa modificazione affetta, lo vogliamo o no, la qualità delle esperienze seguenti»³⁹⁶. L'abito è un concetto più esteso del modo di fare le cose; «esso comprende la formazione di attitudini, attitudini che sono emotive ed intellettuali; comprende le nostre sensibilità fondamentali e i modi di rispondere a tutte le condizioni in cui c'imbattiamo nella vita»³⁹⁷. Affinché sperimentare abbia effetto sull'evoluzione interna dell'individuo, essa deve diventare quindi abitudine secondo il senso indicato, ma, anche in questo caso, si può contestare a Dewey che ciò è vero relativamente a certi ambiti e non lo è relativamente ad altri.

La metodologia di Hanya Holm, trovando la giusta concordanza fra idea e azione attraverso il *medium* del corpo, pare incidere più fortemente e approfonditamente sull'educazione del giovane allievo, realizzando, dunque, nel modo più efficace, quanto auspicato da Dewey.

Il metodo d'insegnamento della danzatrice tedesca pare quindi rappresentare, da un lato, un valido sistema per l'educazione progressista, accordandosi ai suoi valori e ai suoi ideali, in particolar modo alle idee filosofiche di Dewey, ed evidenziando una maggiore efficacia nel realizzare i fini educativi sperati per una più coerente concordanza tra pensiero, prassi e ambito entro cui agire, e, da un altro, sembra costituire un'alternativa migliore rispetto ai programmi di *dance education* basati sulla *natural dancing* e sull'euritmica di Dalcroze, tanto vincolati alla forma ritmica musicale. Inoltre, l'ambiente americano progressista pare rispondere pienamente all'esigenza di Hanya Holm di abbracciare con le sue idee pedagogiche l'intero ambito dell'educazione e sembra combaciare con la convinzione che la danza sia un valido strumento educativo per l'intera collettività in quanto parte integrante dello spirito autentico, non corrotto, dell'uomo, in cui mente e corpo, apollineo e dionisiaco, sono uniti.

³⁹⁴ Ivi, p. 13.

³⁹⁵ Ivi, p. 17.

³⁹⁶ Ivi, p. 19.

³⁹⁷ *Ibidem*.

CAPITOLO V

Il processo coreografico

1. Dall'idea alla forma: teoria della composizione

Hanya Holm elabora un metodo di composizione che è sperimentato nella costruzione delle sue coreografie ed è insegnato agli allievi.

Gli appunti dei corsi di composizione di Hanya Holm e degli studenti al Colorado college offrono dati interessanti per ricostruire la teoria sottesa alla prassi coreografica, che si lega ad alcuni temi fondamentali della poetica dell'artista, quali per esempio la trascendenza.

Partendo da idee nuove sul processo creativo, l'artista tedesca mira alla formulazione di principi compositivi che siano universali, in modo da fornire a qualsiasi danzatore strumenti utili per coreografare. Per la Holm il *performer* ideale, infatti, non è colui che sa eseguire bene i passi, ma chi è anche in grado di creare. I danzatori della compagnia della Holm, infatti, non sono solo meri esecutori, ma anche collaboratori che partecipano attivamente alla costruzione delle coreografie.

Il processo creativo è prima di tutto, per Hanya Holm, un atto interno alla persona che mira ad esprimere non tanto le emozioni o i sentimenti, ma un punto di vista svincolato dall'*ego*, che rifletta istanze umane universali. Nei frammenti sparsi degli appunti del corso di composizione è scritto ripetutamente che il «soggetto» di una danza riguarda «l'idea» e «il punto di vista»³⁹⁸, e che «i sentimenti non sono posti dentro di voi»³⁹⁹. La Holm sostiene che «“parlando” nella lingua della danza, la parola [è] il simbolo di un pensiero»⁴⁰⁰. Nella prospettiva dell'artista, l'opera coreografica non dovrebbe trasmettere né la psicologia individuale, né offrire un'illustrazione o l'imitazione di un'idea, ma dovrebbe evocare archetipi. L'obiettivo da raggiungere attraverso il processo creativo sta nel penetrare le profondità del proprio essere per raggiungere l'essenza delle idee e, attraverso un meccanismo di trasformazione interiore di sé, manifestare ciò che collega l'uomo al suo universo.

Dagli appunti delle lezioni di Hanya Holm, da alcune sue dichiarazioni e dalle testimonianze dei danzatori, sono riscontrabili due fasi attraverso cui sviluppare questo tipo di creatività. La prima fase, inerente all'intuizione, riguarderebbe il momento in cui emergono le

³⁹⁸ NCTCc, c. 3r. «subject: idea, [...] point of view».

³⁹⁹ Ivi, c. 4r. «feelings are not put in you».

⁴⁰⁰ NCTCh, c. 1r. «“speaking” in language of dance, word: a symbol of a thought».

Idee attraverso un “saper lasciare andare” la mente, che, come anticipato, è il luogo dell’immaginazione. La seconda fase, relativa alla conoscenza, rappresenterebbe la penetrazione dell’Idea.

A proposito della prima fase, Hanya Holm sostiene: «Devi anche lasciar accadere le cose»⁴⁰¹. Durante il processo di ideazione di *Trend*, la coreografa racconta infatti: «Entravo in vasca da bagno. Potevo stare seduta per mezz’ora in vasca da bagno e arrivava l’idea [...]. Dovevo fare attenzione: la mente iniziava a fare le acrobazie; allora so che quando succede devo seguirla»⁴⁰². In uno stato prossimo al sogno, l’artista affonda nella profondità del suo paesaggio interiore senza ostacolare l’emersione di impulsi ed immagini. Per la Holm è importante che il danzatore sappia creare dentro di sé un particolare stato interiore che induca al distacco dall’io personale e al raggiungimento di una condizione epifanica in cui si manifestano le Idee.

Per attivare il processo creativo, Hanya Holm insegna ai danzatori a spegnere le parti inerenti all’intelletto o all’emozione, e a creare dentro di sé uno stato “altro”, affine al sonno, alla meditazione o alla *trance*, in cui ad emergere sono pulsioni più profonde di quelle della psicologia individuale. Per la coreografa, attraverso la distensione della mente si attiverebbe l’immaginazione e si rivelerebbero, dunque, gli archetipi. Kathryn Appleby spiega che la Holm «ci diceva che non si possono forzare le cose. Quando si lascia andare la mente, l’essenziale verrà»⁴⁰³.

L’attivazione del processo creativo di un’opera e l’emergere dell’Idea che la presiede avvengono, dunque, attraverso un meccanismo in cui il danzatore non impone scelte razionali, ma si abbandona completamente al flusso delle immagini che emergono, le quali, essendo sgombre da istanze psicologiche ed emotive, rifletterebero l’archetipo e possederebbero quindi un valore universale.

La seconda tappa della fase ideativa riguarderebbe, invece, il momento in cui si dovrebbe afferrare l’Idea penetrandola ed espandendola allo scopo di darle corpo, ossia di traslarla in forma. Hanya Holm insegna:

⁴⁰¹ Hanya. *Portrait of a Pioneer*, dvd, Dance Horizons, 2006. «You also have to let things happen».

⁴⁰² *Ibidem*. «I slipped in the bathtub. Could sit about half an hour in the bathtub and then an idea came. [...] I have to be very careful: the mind begins to make acrobatics, then I know I have to follow that».

⁴⁰³ Hanya Holm. *A pioneer in American dance*, cit., p. 91. «I remember her telling us that one cannot force things. When one lets go of the mind [...], the essential will come».

Cosa devi avere per comporre? Avere un'idea! Primo. Seleziona parole per espandere un'idea. Non uccidere la tua idea. [...] La differenza fra movimento e danza. Capacità o *performance* di qualcosa che va oltre le nostre piccole fobie umane⁴⁰⁴.

Ciò che colpisce l'attenzione nel passo citato è la necessità di espandere l'idea per superare le "fobie" umane e, quindi, l'*ego*. Hanya Holm considera, infatti, la creazione un processo di maturazione e di fioritura attraverso cui amplificare, allargare e ingrandire il motivo di partenza per abbracciare qualcosa di più grande, di trascendente. La fase compositiva descritta è quella in cui si va in profondità per pervenire ad uno stato di coscienza illuminata indispensabile all'incarnazione dell'Idea in forma corporea. Kathryn Appleby spiega che, per la Holm, «la creazione di un pezzo era un processo di fioritura e un lasciar andare la mente in modo che potessero emergere una consapevolezza piena e la bellezza»⁴⁰⁵.

Poiché per la coreografa la danza deve possedere «profondità e qualità di comunicazione»⁴⁰⁶, è necessario che il danzatore non si accontenti di ciò che emerge per primo. È fondamentale attuare un processo in cui si penetra tanto l'idea da diventare un tutt'uno con essa e, in questo modo, si perviene a un grado superiore di consapevolezza. La Holm spiega che se «l'idea [è] chiara, il processo [creativo] è logico»⁴⁰⁷.

A suo parere, la "chiarezza" deriva da un meccanismo in cui, quanto più il danzatore sa andare a fondo di ciò che vuole esprimere, tanto più è in grado di cogliere l'essenza dell'Idea da comunicare e il processo creativo procede da sé. Entra qui in gioco il pensiero secondo cui è l'Idea a spingere da dentro verso fuori per diventare forma e non il contrario. Per Hanya Holm, ogni nuovo lavoro è un viaggio di scoperta nella maturazione di un linguaggio; Margery J. Turner chiarisce che per la coreografa tedesca «ogni nuovo pezzo richiede una nuova espressione per comunicare il messaggio. Lei [la Holm] continuamente cerca con fantasia forme originali»⁴⁰⁸.

La tensione dell'artista è verso una continua sperimentazione di grande inventività senza fissare stili, ma ricercando sempre forme nuove. Poiché le Idee da manifestare sono diverse e

⁴⁰⁴ NCTCh, c. 1r. «What must you have to compose? Have an idea! First. Select words to expand an idea. Don't kill your idea [...]. Difference between movement and dancing. Delivery or performance of something that goes beyond our small human foibles».

⁴⁰⁵ Hanya Holm. *A pioneer in American dance*, cit., p. 91. «the creation of piece was a process of unfolding and a letting go of the mind so that a fuller awareness and beauty could emerge».

⁴⁰⁶ Ivi, p. 68. «depth and quality of communication».

⁴⁰⁷ NCTCc, c. 3r. «Clear idea: is logic process».

⁴⁰⁸ Hanya Holm. *A pioneer in American dance*, cit., p. 67. «Each new piece demanded a new expression to convey the message. She continually searched for inventive and original forms».

da esse derivano le forme motorie, per lei «le formule sono impossibili»⁴⁰⁹; quindi, occorre perfezionare un metodo incentrato sul processo e non sulla codificazione. La Holm spiega, più precisamente, che «il senso [di una danza] si trova attraverso il fare»⁴¹⁰: non esistono regole compositive fisse, ma linee guida da seguire attraverso un procedimento fondato sulla sperimentazione.

Offrendo una definizione di composizione, Hanya Holm afferma che «la composizione [è] un veicolo che serve a liberare un'idea»⁴¹¹, ma anche «il movimento accende l'idea»⁴¹². In una carta intitolata *Elements of Composition*⁴¹³ sono scritti i termini «movimento, dinamiche, forma»⁴¹⁴ e si specifica che «la composizione è il processo unificante in cui tutti gli elementi menzionati sono uniti [e] da cui si ottiene la forma»⁴¹⁵. In un altro manoscritto è ripetuto il concetto secondo cui la «forma si distingue solo per il contenuto»⁴¹⁶. Vale a dire che a determinare il risultato finale è l'insieme di elementi peculiari, i quali costituiscono tutti la materia fondamentale per comporre. In tal modo, la forma che deriverebbe dall'unione di tali elementi non risulterebbe arbitraria, ma, essendo la diretta emanazione di quei fattori ritenuti sostanziali, quali le idee, il movimento, la dinamica, coinciderebbe pienamente con il contenuto che s'intende comunicare.

Affinché l'idea iniziale germini e si espanda tanto da spingere verso fuori e diventare forma, Hanya Holm è convinta che sia necessario porre dei problemi da risolvere durante la fase di creazione e trovarne le risposte attraverso l'improvvisazione. Lo spunto iniziale si moltiplicherà, allora, in suggestioni, visioni e idee, e queste, traslate nel movimento nell'immediato, a loro volta alimenteranno altre idee. In tal modo, ad essere sollecitata sarà sempre più la sfera dell'immaginazione, senza che intervenga mai la riflessione che potrebbe bloccare l'onda intuitiva.

Per Hanya Holm, il tema di partenza è soltanto uno spunto: «non [è] un fine utilitaristico, va oltre lo scopo [...]. La *performance* abbraccia la parola»⁴¹⁷. Con l'espressione «abbracciare la parola», la Holm pare intendere che l'impulso che attiva la danza non deve rimanere in superficie, ancorato al primo motivo iniziale, ma penetrarlo affinché esso riveli qualcosa di più

⁴⁰⁹ NCTCc, c. 1r. «Formules are impossible».

⁴¹⁰ Hanya Holm. *A pioneer in American dance*, cit., p. 91. «The meaning is found through the doing».

⁴¹¹ NCTCd, c. 3r. «Composition: vehicle which serves as a release of an idea».

⁴¹² *Ibidem*. «Movement to release idea».

⁴¹³ NCTCc, c. 1r. «Elements of Composition».

⁴¹⁴ *Ibidem*. «Movement, dynamics, form».

⁴¹⁵ *Ibidem*. «Composition: the unifying process by which all the elements mentioned are united by which form is attained».

⁴¹⁶ NCTCa, c. 4r. «Form stands only for content».

⁴¹⁷ NCTCc, cc. 9r-10v. «Not a utilitarian purpose, goes beyond purpose [...]. Acting: it embraces the word».

profondo. In tal modo, l'idea iniziale verrà amplificata e ingrandita perché se ne coglierà l'essenza.

Nell'ottica di Hanya Holm, mentre si inizia a traslare l'idea iniziale nel corpo, ci si interroga su cosa si stia facendo e man mano che si trovano le risposte ai problemi posti, queste portano a galla nuove suggestioni «per espandere l'idea». Una danzatrice della Holm spiega: «lei insiste sul fatto che ogni danza produce problemi unici che devono essere riconosciuti, affrontati come una sfida e risolti. Attraverso il continuo processo di soluzione dei problemi, uno sviluppa la sua forma d'arte»⁴¹⁸.

Negli appunti teorici la questione dei problemi da risolvere che fanno maturare l'idea è continuamente presente. Ciò sta a indicare quanto la creazione sia considerata dall'artista un lavoro prezioso attraverso cui raggiungere profondità inattese. Si tratta di un viaggio di scoperta e di rivelazione le cui regole indicano soltanto una via da seguire e lasciano piena libertà alla manifestazione della creatività. La Holm ripete spesso: «il corso creativo è una sorpresa!»⁴¹⁹.

I problemi da risolvere proposti riguardano svariati motivi. Possono essere parole (spesso contenute nei titoli delle sezioni coreografiche) che evocano sfumature ed innescano suggestioni che “colorano” e amplificano il tema di partenza, per esempio «attrazione verso la profondità»⁴²⁰ o «quattro eccentricità cromatiche»⁴²¹. Oppure, sono investigati temi di movimento relativi alla qualità di *motion*, al ritmo e allo spazio. In una carta intitolata «Idee per le Qualità di Movimento»⁴²², la coreografa tedesca elenca una serie di possibilità motorie collegate a stati particolari; per esempio, «con leggerezza, calpestare forte, [...] acqua, [...] ghiaccio: superficie scivolosa»⁴²³. Oppure, in un'altra carta la coreografa propone con il termine «danza funebre»⁴²⁴ un'altra tipologia ancora, che pare collegarsi al mondo cerimoniale e rituale.

Presumibilmente, durante l'atto creativo i danzatori si muovono liberamente lasciandosi trasportare dalle suggestioni della situazione evocata dalle parole che fungono da impulso. Si sviluppa così un vocabolario gestuale svincolato da forme precostituite o stereotipate.

Un altro fattore importante è porsi delle domande mentre si compie il lavoro. Hanya Holm spiega: «Non lasciare che ogni cosa vada senza porti domande su di esse»⁴²⁵. A proposito

⁴¹⁸Hanya Holm. *A pioneer in American dance*, cit., p. 67. «She insisted that each dance produces unique problems that must be recognized, faced as a challenge and solved. Through the continual problem solving process one develops all facets of his/her art form».

⁴¹⁹*Audiotapes of Hanya Holm classes*, Colorado College, 1964, reel 11, N.Y. Public Library Dance Research Collection. «Creative course: it is a surprise!».

⁴²⁰NCTCg, c. 1r. «attraction to depth».

⁴²¹HHG, c. 3r. «four chromatic eccentricities».

⁴²²NCTCd, c. 1v. «Ideas for Qualities of Movement».

⁴²³*Ibidem*. «lightly, heavy tread, [...] water, [...] ice: slippery surface».

⁴²⁴NCTCc, c. 3r. «Funeral Dance».

⁴²⁵*Audiotapes of Hanya Holm classes*, cit., reel 6. «Don't let anything go by without asking questions of it».

della «danza funebre», per esempio, la coreografa puntualizza che se si sceglie di dar corpo a tale idea bisogna chiedersi: «Che tipologia?» e «Perché l'ho scelta?»⁴²⁶. In tal modo si arriva alla piena maturazione dell'idea. I danzatori spiegano che «lei cerca sempre l'essenza del suo contenuto»⁴²⁷ e che «sembrava in grado di raggiungere i più profondi recessi dell'essere e di estrarre folgoranti immagini profonde. Per lei la danza era quasi un atteggiamento della mente e dello spirito»⁴²⁸.

Alla base del processo creativo di Hanya Holm sta, dunque, la convinzione che attraverso l'immaginazione e la trascendenza dell'*ego* si facciano emergere le Idee. Esse sono traslate nel corpo tramite un meccanismo d'improvvisazione incentrato sull'intuizione, attraverso cui, penetrando sempre più l'Idea, si approda a una coscienza illuminata. Il percorso creativo procede come un flusso in cui le idee si intensificano attraverso parole, domande, questioni relative al *motion*, allo spazio e all'evocazione di particolari stati, che evocano suggestioni da cui l'emozione è estromessa. Arrivando sempre più in profondità, è l'Idea stessa a liberare il movimento, il quale a sua volta alimenta altre Idee e altri gesti. Il lavoro procede per evocazione e per via simbolica, senza che subentrino mai l'imitazione o la narrazione.

2. La prassi compositiva: il lavoro in sala prove

Per creare i suoi lavori, Hanya Holm incentra l'attività pratica di composizione sull'improvvisazione e sulla collaborazione creativa con i danzatori. Una volta concepito lo spunto iniziale dell'opera, la coreografa lo elabora direttamente in sala prove insieme ai *performers*. La Holm non stabilisce “a tavolino” le sequenze motorie e l'ordine delle scene dello spettacolo, creando, per esempio, prima i movimenti e, poi, insegnandoli alla compagnia, ma costruisce la partitura gestuale e la scansione dei diversi momenti coreografici attraverso un lungo processo di esplorazione e di sperimentazione in cui la creazione è collettiva. Hanya Holm è solita dirigere le improvvisazioni dei danzatori verbalmente, proponendo dei temi e lasciando ampi margini di libertà espressiva. Eve Gentry spiega che «i temi e le coreografie delle azioni principali erano creati da Hanya. Tuttavia, usava i nostri movimenti individuali

⁴²⁶ NCTCc, c. 3r. «Funeral Dance: What Kind? Why chosen?»

⁴²⁷ Hanya Holm. *A pioneer in American dance*, cit., p. 67. «She always searched for the essence of her content».

⁴²⁸ Ivi, p. 90. «She seemed able to reach into the deepest recesses of her being and extract brilliant, profound images. For her, dance was about attitude of mind and spirit».

negli assolo»⁴²⁹ e «senza dirci i titoli, Hanya presentava l'idea alla base di ogni danza e chiedeva di improvvisarla»⁴³⁰.

Il lavoro di ricerca si svolge, dunque, a partire da alcune indicazioni verbali che Hanya Holm offre ai danzatori mentre si muovono senza mostrar loro i gesti da compiere.

Significativa una testimonianza Eve Gentry⁴³¹ a proposito del lavoro in sala prove di *Tragic Exodus* del 1939:

Parlando a Miriam Kagan e a me, Hanya disse: “Voglio che entriate dalla sinistra del proscenio. Siete una di fronte all'altra, Mimi verso avanti, Henrietta di spalle e più vicine possibile. Entrate come se foste spente! Quando sarete al centro del proscenio, Henrietta, fai un giro netto improvviso verso dietro alla tua destra, sul posto e poi cadi direttamente giù. Mimi, nello stesso momento fai un giro completo alla tua destra e cadi di lato a sinistra del palcoscenico”⁴³².

Nel passo citato, Hanya Holm guida verbalmente le improvvisazioni con regole estremamente strette, fornendo dati chiari e precisi relativi allo spazio, alla qualità di *motion*, alla tipologia di movimento e alla relazione fra i danzatori. Questi ultimi, infatti, sanno precisamente quale posizione occupare nello spazio, quale direzione seguire, se compiere un salto, una rotazione o una caduta, e che tipo di rapporto avere fra loro, ma le modalità di esecuzione sono lasciate alla loro sensibilità. Alle indicazioni più “tecniche” la Holm aggiunge alcune suggestioni legate alla dinamica interiore, come essere spenti o stare molto vicini, le quali creano nel danzatore una condizione interna particolare, tale da determinare peculiari energie da impiegare durante l'improvvisazione. Per esempio, Eve Gentry spiega che «dovevamo tenerci il più vicino possibile, come un corpo, così abbiamo fatto questa azione esplosiva improvvisa»⁴³³. L'azione a cui si riferisce la danzatrice sarebbe quella in cui lei e Miriam Kagan girano e cadono all'unisono, partendo da una posizione di vicinanza fisica assai stretta. Sarebbe la condizione imposta a creare una determinata qualità nel danzatore e a

⁴²⁹ Ivi, p. 32. «The theme and choreography for the main action was all created by Hanya. However, she used our individual movements in the solo roles».

⁴³⁰ *Ibidem*. «Without telling us the titles, Hanya presented the basic idea of each dance and asked us to bring in improvisations».

⁴³¹ Negli anni in cui Eve Gentry lavora con la Holm è chiamata con il suo nome di battesimo Henrietta Greenhood.

⁴³² Ivi, p. 21. «Speaking to Miriam Kagan and me Hanya said, “I want you to enter from downstage left. You are facing each other, Mimi facing forward, Henrietta backward and as close together as you can be. You enter as though you were blown out! When you get to downstage center, Henrietta, you make a sudden sharp backward turn to your right, on the spot and then fall directly down. Mimi, at the same moment you do a full turn to your right and fall sideways to stage left».

⁴³³ Ivi, p. 22. «We had to keep as close together possible, like one body, as we made this sudden explosive action».

sollecitarlo a una specifica risposta motoria, elaborata secondo un sentire personale privo, però, di implicazioni psicologiche. Per la Holm è importante che spazio-*motion*-energia e stato interiore siano fusi insieme. Infatti, per lei è fondamentale che nel processo compositivo si realizzi «unità di qualità, idea, situazione»⁴³⁴ ed è altrettanto basilare «non sovrapporre emozioni e sentimenti»⁴³⁵.

Se da un lato, la conduzione orale della Holm costituisce la struttura di una situazione precisa da esplorare, dall'altro, il tipo di indicazioni presuppone un'elaborazione strettamente connessa alla creatività del danzatore.

La coreografa gli offre ampie possibilità d'invenzione. Spiega Eve Gentry: «Hanya lasciava a noi i dettagli: come collegare le braccia per la posizione d'entrata, con quale piede cominciare, la posizione delle teste»⁴³⁶. Oppure, guida i *performers* con «gesti e parole laconiche quasi stenografiche»⁴³⁷. In alcuni casi, Hanya Holm offre poche indicazioni che hanno lo scopo di accendere nel danzatore l'inventiva, così, come annota la Appleby, «la nostra sfida era di traslare le sue parole e i suoi gesti in un'intera gamma di movimenti. [...] Attraverso gesti e immagini concise ci apre la porta, come danzatori, ad essere collaboratori creativi»⁴³⁸.

Hanya Holm mira a evocare in chi danza suggestioni che accendano la sfera dell'immaginazione. Per esempio, in *Rota* i titoli delle sezioni di cui l'opera si compone offrono gli spunti per improvvisare: «risveglio, il vagabondo, viaggio»⁴³⁹. Si tratta di temi altamente evocativi che accendono l'immaginario.

I danzatori raccontano che la Holm «ci dava libertà d'inventare idee, caratteri ed eventi. Eravamo capaci di improvvisare un bel po', c'era la sensazione che “va bene tutto”»⁴⁴⁰.

In queste fasi di grande libertà espressiva, un fattore indispensabile al buon esito del lavoro è la relazione fra chi guida le improvvisazioni e chi le compie.

Poiché Hanya Holm dà le consegne mentre i danzatori si muovono e le norme variano molto – essere stretti, essere spenti, ecc. –, è fondamentale che s'instauri una reciproca empatia fra coreografo e danzatore e, soprattutto, in chi danza si crei una concentrazione tale da

⁴³⁴ NCTCb, c. 1v. «unity in mood, idea, situation».

⁴³⁵ Ivi, c. 2r. «don't superimpose emotions or feelings».

⁴³⁶ *Hanya Holm. A pioneer in American dance*, cit., p. 22. «Hanya left the details to us: how to link arms for our entrance position, which foot to begin on, the position of our heads».

⁴³⁷ Ivi, p. 90. «She gestured and spoke tersely, almost in shorthand».

⁴³⁸ *Ibidem*. «Our challenge was to translate her words and gestures into full range movement. [...] Through gesture and succinct imagery she opened the door for us, as dancers, to be her creative collaborators».

⁴³⁹ Ivi, p. 91. «awakening, the wanderer, journey».

⁴⁴⁰ Ivi, p. 33. «Hanya gave us individual leeway to invent ideas, characters and events. We were able to improvise a great deal; there was a feeling of “anything goes”».

permettere all'impulso di essere immediatamente traslato in forma. Una danzatrice della Holm spiega, infatti, che «lei chiedeva la nostra totale consapevolezza e concentrazione»⁴⁴¹.

Dopo la fase esplorativa, il lavoro procede attraverso il “fissaggio” delle sequenze motorie e delle scene dello spettacolo. Tale lavoro si attua via via che si strutturano, si approfondiscono e si ripetono le improvvisazioni. Eve Gentry ricorda: «Hanya dirigeva l'azione coreografica per ciascuno di noi finché non fosse giusta. Hanya ci dava più spunti per l'immaginazione e noi provavamo ancora e, se necessario, ancora, finché fosse giusto»⁴⁴².

Si tratta di un processo di elaborazione assai lungo. Man mano che il danzatore improvvisa, è guidato dalla Holm a esplorare le vie più interessanti, ma la coreografa può fermare le prove varie volte e offrire ulteriori suggestioni per migliorare il lavoro del singolo *performer* o del gruppo. Durante questa fase subentra già quella di memorizzazione delle parti ritenute “buone”, perché già pienamente mature. Il lavoro procede finché Hanya Holm monta insieme le diverse sezioni di assolo e di gruppo, provando svariate possibilità d'incastro delle scene e lasciando sempre aperta l'eventualità di nuove improvvisazioni allo scopo di trovare la forma definitiva più giusta. Tale modo di procedere ricorda alcuni aspetti del processo compositivo di Pina Bausch. Offrendo ai danzatori temi su cui creare partiture gestuali e verbali, anche la Bausch guida il *performer* a elaborare lo spunto iniziale, e poi monta assieme le diverse sequenze prodotte dai danzatori, provando svariate combinazioni fino alla forma finale dello spettacolo⁴⁴³.

Eve Gentry ricorda ore di attesa seduta ad aspettare il suo turno, mentre la Holm lavora con uno o più danzatori e spiega anche di aver imparato molto ad osservare queste modalità di creazione⁴⁴⁴. Allo stesso modo Nikolais racconta di lunghe ore di prove volte a montare lo spettacolo, che offrivano un senso di continuità a tutto il processo creativo⁴⁴⁵. Secondo molti danzatori, «era attraverso questo approccio libero [dell'improvvisazione] e di messa insieme che gradualmente vari episodi evolvevano e prendevano forma»⁴⁴⁶.

Non c'è separazione, quindi, tra le fasi di improvvisazione e quelle di memorizzazione e fissaggio. Il processo procede secondo un flusso continuo in cui man mano sono le idee suscitate dall'immaginazione a definire le forme. La scelta dei movimenti da privilegiare,

⁴⁴¹ Ivi, p. 90. «She demanded our total awareness and concentration».

⁴⁴² Ivi, p. 22. «Hanya directed the choreographic action for each dance what we did was not right. Hanya gave us more imagery and we tried again and, if necessary, again, until it was right».

⁴⁴³ Cfr. Elena Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo*, cit., pp. 206-211. Cfr. Leonetta Bentivoglio, *Il teatro di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano, 1991.

⁴⁴⁴ Cfr. ivi, p. 37.

⁴⁴⁵ Cfr. ivi, p. 59.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 33. «It was through this loosely put together approach that the various episodes gradually evolved and took form».

ricordare e fissare, dunque, è selezionata intuitivamente, secondo un approccio esperienziale e non razionale.

La pratica compositiva ideata da Hanya Holm negli anni Trenta è nuova negli Stati Uniti. Essa deriva da modalità tipicamente tedesche, sperimentate da Laban e dalla Wigman. Affini sono il modo di dirigere i danzatori nelle improvvisazioni e lo scopo sotteso a tale approccio: sperimentare processi creativi svincolati da schemi prefissati. Essendo liberi da strutture precostituite, emerge un linguaggio artistico che è sempre inedito ed elastico, non cristallizzato nella ripetizione di uno stile.

Per Hanya Holm, l'ideazione di ogni pezzo richiede continuamente la ricerca di «forme originali»⁴⁴⁷. Inoltre, il metodo da lei concepito, che si incentra sulla plasmatura di configurazioni sempre differenti di elementi universali quali lo spazio e il *motion* e sul potere di creazione dei danzatori evocato dall'immaginazione, garantisce che l'elaborazione di ogni coreografia sia un viaggio di scoperta sperimentale la cui forma definitiva non è prevedibile, ma emerge attraverso un agire che è sempre diverso.

Puntando l'attenzione sul processo e sulla creazione collettiva, la Holm mira a sviluppare un meccanismo che anticipa quanto verrà poi proposto dalla neoavanguardia americana degli anni Sessanta e dalla *post-modern dance*.

3. L'importanza del singolo e del gruppo

Una particolarità delle coreografie di Hanya Holm riguarda il rapporto fra assolo e gruppo. In genere, i lavori della coreografa tedesca sono divisi per scene, ciascuna con un titolo che informa sul tema indagato. Tali scene sono caratterizzate da momenti in cui a danzare sono ora il singolo danzatore, ora il gruppo.

In realtà, quando ad un *performer* spetta una parte solistica non è quasi mai solo in scena, ma è posto spesso in relazione a un gruppo di altri danzatori, secondo diverse tipologie di relazione, per esempio, in dialogo o in contrappunto. A sua volta, la presenza del gruppo in scena offre sostegno al danzatore solista, enfatizzandone la presenza o evocando altre suggestioni. Facciamo qualche esempio.

Nella parte di *Trend* intitolata *The Gates are Desolate*, il gruppo, costituito da una linea di danzatrici poste spalla contro spalla e di schiena al pubblico, occupa tutta la larghezza della

⁴⁴⁷ Hanya Holm. *A pioneer in American dance*, cit., p. 67. «original forms»

parte di fondo dello spazio scenico, come a evocare un muro. Mentre le danzatrici del gruppo ondeggiavano lentamente da destra a sinistra e all'unisono, offrendo la sensazione di un movimento incessante, Hanya Holm, davanti a loro, compie un pezzo di danza. A rafforzare la scena intervengono altri due gruppi di *performers* posizionati ai due lati del proscenio che, facendo da "eco" ai gesti della coreografa, ossia ripetendoli, sembrano contrappuntarla⁴⁴⁸.

In un'altra sezione, *The Effete*, «il movimento di gruppo era contenuto, formava un sostegno di contrappeso senza alcuna azione»⁴⁴⁹. In *Lucre Lunacy*, «il gruppo era fuso nell'azione del solista»⁴⁵⁰. In *he, the Great*, «il gruppo è molto presente, in reazione al solista»⁴⁵¹.

La relazione fra singolo e coro pare, dunque, molto stretta e determinante. Dalle testimonianze offerte, il gruppo sembra fungere da cassa di risonanza alla scena del solista, intensificandola e amplificandola. Hanya Holm preferisce porre l'individuo entro uno sfondo costituito da altri danzatori con i quali il singolo interagisce o di cui semplicemente avverte la presenza. In tal modo, la coreografa tedesca pare dirci che l'essere umano non va considerato in quanto individualità singola chiusa in sé stessa, ma va inteso come parte di un tutto con cui con-fondersi e co-esistere. Ad emergere qui è l'importanza dello sfondo e della pluralità che ingloba il singolo, al fine di ripristinare un mondo in cui è la comunità a garantire l'esistenza e la manifestazione della persona. La questione rimanda a quanto scrive Rilke nel 1899 a proposito del teatro:

Di tutt'altro tipo è la festa che il teatro deve creare. Rappresentando le esperienze più profonde e sottili, rendendo visibili le minime oscillazioni, deve rivelare i destini più profondi che sono come le ultime capanne. Dietro vi mugghia il mare: la grande comunità. Deve accomunare, affratellare la massa nel sentimento di una nobile unità e concordia, innalzarla come un solo uomo, conferirle in un solo attimo uno scopo, una gioia e una forza, che, contemporaneamente, sono scopo, gioia e forza del singolo. In breve deve far sì che nella massa ognuno dispieghi fino al limite delle proprie possibilità, così da sentire in un unico accordo tutti i toni della sua anima⁴⁵².

⁴⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 32.

⁴⁴⁹ Hanya Holm, *Trend Grew Upon Me*, in Hanya Holm, Arch Lauterer, Harrison Kerr, *Trend wherein Hanya Holm widens horizons for modern dance*, in «Magazine of art», vol. 31, n. 3, Mar. 1938, p. 137. «The group movement was restrained, forming a sustained counterweight without action».

⁴⁵⁰ *Ibidem*. «The group was drawn into the soloist's activity».

⁴⁵¹ *Ibidem*. «The group was most prominent in reacting to the soloist».

⁴⁵² Rainer Maria Rilke, *Lettera a Georg Fuchs*, in Rainer Maria Rilke, *Scritti sul teatro*, a cura di Umberto Artioli e Cristina Grazioli, Costa & Nolan, Genova, 1995, p. 86.

Per Rilke, il teatro, come tutta l'arte, «è immagine della vita più profonda, dell'esperienza che supera il contingente»⁴⁵³. Si tratta dunque di «stabilire la giusta relazione e bilanciare le due voci, quella di un'ora particolare e quella di un gruppo»⁴⁵⁴. Per il poeta tedesco, la «grande melodia»⁴⁵⁵, «la melodia comune»⁴⁵⁶ che avvolge gli uomini, ogni essere vivente, è «tessuta di mille voci, entro la quale solamente qua e là trova spazio il tuo assolo»⁴⁵⁷.

Artioli precisa che «come Fuchs [...] Rilke esige [...] la caduta delle barriere individuali, l'avvento di uno spazio comune in cui gli uomini tornino a comunicare»⁴⁵⁸. Dato che per il poeta tedesco «quando un'anima parla è in tutte le cose»⁴⁵⁹, egli vede nel teatro il mezzo per «trasformare una massa molteplice in unità»⁴⁶⁰. La dimensione unitaria e corale, identificata da Rilke come per Fuchs col *Festspiel*, «diventa il luogo della riconciliazione con il Tutto»⁴⁶¹. L'essenza del teatro e dell'arte sta nel ritorno alle fonti dell'energia originaria, alla fusione di apollineo e dionisiaco, al contatto con l'Universale.

Hanya Holm pare condividere tale prospettiva nel considerare l'uomo parte di qualcosa di più grande e nel pensare alla scena come luogo per ricostituire tale unità attraverso la fusione di singolo e gruppo e nel far danzare un numero cospicuo di danzatori. Anche per la Holm, come per Rilke, la scena diventa lo spazio in cui l'io si scioglie nel dinamismo corale attraverso cui avvertire l'Universale, come sembra accadere in *Trend*, un lavoro danzato da trentatré persone, undici membri della compagnia e ventidue allievi dei corsi estivi del Bennington college. Come spiega Margery J. Turner la Holm, «non era interessata a un particolare look, stile o idioma»⁴⁶². Nella prospettiva della coreografa, ogni danzatore, pur sviluppando la sua unicità, è parte integrante di un gruppo, con cui si con-fonde.

4. I coefficienti spettacolari: la scenografia e la musica

Nei lavori di Hanya Holm lo spazio è pensato come costruzione di un luogo moltiplicato, espanso, raddoppiato, triplicato in più piani e livelli con cui il danzatore è fuso. In alcuni casi

⁴⁵³ Rainer Maria Rilke, *Appunti sulla melodia delle cose*, in Rainer Maria Rilke, *Scritti sul teatro*, cit., p. 79.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ *Ivi*, p. 78.

⁴⁵⁶ *Ibidem*.

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ Artioli, Umberto, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 211.

⁴⁵⁹ *Ivi*, p. 219.

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

⁴⁶¹ *Ivi*, p. 225.

⁴⁶² Hanya Holm. *A pioneer in American dance*, cit., p. 67. «She was not interested in a particular look, style or idiom».

ciò è visibile per la presenza di una vera e propria scenografia, in altri, invece, l'amplificazione dello spazio è solo evocata dai movimenti dei danzatori che interagiscono con una scena vuota.

La scenografia di *Trend* (1937) è l'esempio più calzante, non solo a mostrare la costruzione architettonica di un mondo altro con cui con-fondersi: il *décor* riflette anche la capacità della Holm di creare la dinamica dello spazio. Lo scenografo è Arch Lauterer e pensa a un *setting* costituito da «piattaforme, rampe, scalini, pinnacoli ingabbiati» che, come spiegano i danzatori, «davano allo spazio scenico maggiore altezza, profondità, contorno, peso e volume»⁴⁶³. La scena non è così ideata per l'effetto illusionistico di chi guarda, ma «era disegnata per l'azione coreografica»⁴⁶⁴. Hanya Holm precisa:

piani e livelli diventavano una necessità della composizione. Rampe di vari gradi, tanto quanto i gradini, erano essenziali a connettere diversi piani: qualcuno richiamando azioni ritmiche dinamiche, altri lunghe scivolate sostenute⁴⁶⁵.

La Holm costruisce la danza sulla base dell'impianto scenografico e con i danzatori concepisce movimenti dotati di peculiari caratteristiche in modo che ci sia una stretta connessione con la verticalità e l'orizzontalità della struttura. Il fatto di presentare un evento nelle sue componenti formali secondo una perfetta corrispondenza fra danza e scenografia si collega al pensiero e alle sperimentazioni di Appia. Dal suo incontro con Dalcroze, nel 1909 il teorico ginevrino concepisce gli *spazi ritmici*: «progetti di scenografie senza nesso alcuno con la drammaturgia esistente, ma punti di partenza per un'utilizzazione ideale dello spazio in funzione del movimento dell'attore»⁴⁶⁶. Come spiega Artioli, «è qui che maggiormente si delinea la concezione appiana dello spazio vivente, da intendersi come organizzazione delle linee e dei materiali presenti nello spazio al fine di assicurare pregnanza estetica allo strumento corporeo»⁴⁶⁷.

Dato che per Appia «il teatro si è intellettualizzato: in esso il corpo è solo il portatore ed il rappresentante di un testo letterario, e si rivolge ai nostri occhi solo in questa veste»⁴⁶⁸, nel

⁴⁶³ Ivi, p. 25. «platforms, ramps, steps, boxed pinnacles gave the stage space added height, depth, contour, weight, volume».

⁴⁶⁴ *Ibidem*. «It was designed for the choreographic action».

⁴⁶⁵ Hanya Holm, *Trend Grew Upon Me*, cit., p. 137. «Planes and levels became a necessity of the composition. Ramps of various grades, as well as steps, were essential to connect the different planes: some calling forth rhythmic dynamic space action, others long sustained sweeps».

⁴⁶⁶ Umberto Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo. I. Dai Meininger a Craig*, Sansoni, Firenze, 1972, p. 288.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

⁴⁶⁸ Adolphe Appia, *Attore, musica, e scena. La messa in scena nel dramma wagneriano; La musica e la messa in scena; L'opera d'arte vivente*, Feltrinelli, Milano, 1975, p. 205.

ripensare all'arte drammatica, il teorico ginevrino sposta l'attenzione su valori diversi, quali la presenza dell'essere umano e il movimento, negando la rappresentazione e l'illusione. Egli spiega:

Il nostro primo gesto sarà di porci, con l'immaginazione, in uno spazio illimitato, e senz'altri testimoni che noi stessi [...]. Per assegnare delle proporzioni qualsiasi a questo spazio, dobbiamo camminare, poi fermarci, quindi camminare di nuovo per fermarci ancora una volta. Queste tappe creeranno una sorta di ritmo che si ripercuoterà in noi stessi risvegliandovi il bisogno di possedere lo spazio. Ma questo è illimitato; il solo punto di riferimento siamo noi stessi. Ne rappresentiamo dunque il centro ovunque ci troviamo. [...] Lo spazio è la nostra vita; la nostra vita crea spazio; il nostro corpo lo esprime. Per arrivare a questa suprema convinzione, abbiamo dovuto camminare, gesticolare, curvarci e raddrizzarci, stenderci e rialzarci. [...] I battiti del nostro cuore hanno misurato i nostri gesti. Nello spazio? No, certo! Nel tempo. La durata dei nostri movimenti ne ha dunque misurato l'estensione. La nostra vita crea lo spazio e il tempo, l'uno per mezzo dell'altro. Il nostro corpo vivente è l'espressione nel tempo e del tempo nello spazio. [...] Anche nell'arte drammatica solo noi esistiamo. Non c'è sala, non c'è scena senza di noi e fuori di noi. [...] Noi siamo l'opera e la scena; noi, cioè il nostro corpo vivente, perché è questo corpo che le crea entrambe⁴⁶⁹.

Questo passo importante dell'*Opera d'arte vivente* di Appia del 1921, manifesta i punti cardine della sua teoresi. Il teatro non è mera rappresentazione della parola, ma espressione del ritmo reso visibile dallo strumento corporeo che agendo rivela la sua presenza. Se centrali sono l'espressione del tempo in quanto ritmo e la presenza umana, allora lo spazio teatrale è pensato in funzione del movimento della macchina anatomica.

Nel definire lo spazio Appia considera, infatti, le due linee fondamentali che valorizzano il corpo e il suo moto: «quella orizzontale, poiché il corpo poggia innanzitutto su un piano per esprimere la sua pesantezza; poi quella verticale, che corrisponde alla posizione del corpo e l'accompagna»⁴⁷⁰. Come spiega Artioli:

Principio fondamentale di tale organizzazione è la nozione di contrasto, e più precisamente il contrasto derivante dall'incontro-scontro tra le forme arrotondate del

⁴⁶⁹ Ivi, pp. 205-206.

⁴⁷⁰ Ivi, p. 184.

corpo umano e quelle acute del materiale inanimato, considerato nella sua bipolarità orizzontale e verticale⁴⁷¹.

La scena di Appia è concretamente concepita secondo «gradinate, scivoli, colonne»⁴⁷² e la scala è uno degli elementi privilegiati. Sotto questa luce, sono le forme inanimate, opponendo al corpo la loro rigidità, a rilevare la presenza viva della macchina anatomica. Ma non è tutto. «Senza il corpo lo spazio sarebbe muto»⁴⁷³. Come precisa Artioli:

Un'inerzia che si rivela macroscopica quando il materiale inanimato, anziché opporsi al corpo animando sé stesso attraverso la resistenza opposta allo strumento vivente, combacia perfettamente con le sue forme cedendogli⁴⁷⁴.

Vi è, dunque, un rapporto assai stretto di collaborazione e di fusione fra corpo e spazio e il *contrasto*, frutto di linee orizzontali e verticali, diventa di per sé un indice espressivo.

La stretta relazione fra scenografia e movimento della Holm e l'uso di piani verticali e orizzontali, possono essere letti, dunque, secondo la prospettiva appiana della *presenza* e non della *rappresentazione*. Anzi, dato che Hanya Holm studia con Dalcroze negli anni Dieci e nello stesso periodo Appia vi collabora, è presumibile pensare che la danzatrice tedesca ne sia venuta in contatto e ne sia stata influenzata.

Il modo di procedere di Hanya Holm ricorda anche le sperimentazioni di Mejerchol'd nel periodo della biomeccanica; per esempio, nella messinscena del *Cocu magnifique* del 1922 «la scenografia costruttivista di Ljubov Popova consta di piattaforme dislocate ad altezze diverse, comunicanti tramite scale, rampe, porte girevoli, scivoli, tralicci»⁴⁷⁵. Come spiega Cristina Grazioli, «la struttura aperta, tridimensionale e praticabile, è accessibile in ogni sua parte; consente agli attori di mettere il proprio fisico in relazione con la scenografia»⁴⁷⁶.

Nel descrivere la sezione di *Trend* della Holm intitolata *Cataclysm*, Eve Gentry ricorda:

Dal fondo del palcoscenico a sinistra correvo giù da due rampe di un'alta piattaforma. Sulla seconda [rampa] facevo un giro, una caduta all'indietro seguita da un

⁴⁷¹ Umberto Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, cit., p. 288.

⁴⁷² Ivi, p. 289.

⁴⁷³ Ivi, p. 288.

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

⁴⁷⁵ Cristina Grazioli, *Dal Futurismo al Bauhaus: modello meccanico e civiltà tecnologica*, in Umberto Artioli (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Carocci, Roma, 2004, pp. 111-127, citazione p. 120.

⁴⁷⁶ *Ibidem*.

capovolgimento all'indietro che portava tutto il mio corpo in aria. Poi, atterrando sui piedi, facevo un giro brusco seguito da una caduta che mi faceva scivolare già dalla rampa più in basso⁴⁷⁷.

Se con Mejerchol'd «i movimenti assecondano linee e piani della scenografia: per esempio, nel salire le scale gambe e braccia riproducono l'angolo dei gradini»⁴⁷⁸, evidenziando così la relazione con lo spazio attraverso la forma del corpo, Hanya Holm pare spingere i danzatori a creare un tutto organico senza discontinuità fra movimento ed area circostante. Il suo interesse sta nell'agglutinare gli elementi spettacolari per offrire un quadro unitario che risponda all'esigenza di trascendere sé per fondersi con l'universo.

Ciò si nota anche nelle coreografie in cui la Holm predilige lo spazio vuoto del palcoscenico. Per esempio, in *Rota*⁴⁷⁹ (1975) i danzatori paiono un tutt'uno con l'area in cui si muovono poiché le luci soffuse dei proiettori scontornano completamente le delimitazioni del palcoscenico, offrendo l'impressione di essere come sospesi in un non luogo, astratto e metafisico. Potrebbe essere questo lo spettacolo ispiratore di Alwin Nikolais per alcune sue coreografie degli anni Ottanta. Per esempio, in *Pond* (1982), il danzatore è con-fuso con uno spazio vuoto⁴⁸⁰, allo stesso modo che in *Rota* della Holm. Essendo stato allievo, danzatore e assistente della coreografa americana, è molto probabile che Nikolais sia stato influenzato come del resto confermano molti altri indizi, in particolare le fortissime similitudini nella concezione teorica a partire dal concetto di trascendenza⁴⁸¹.

La scelta della scena senza accessori risponde anche alla necessità di palesare esplicitamente la costruzione del movimento in relazione allo spazio, quasi quest'ultimo fosse inteso come un *partner* attivo nella coreografia. Un esempio di ciò è *Ratatat*⁴⁸² (1982), in cui lo spazio diventa l'elemento fondante il lavoro. Tutto lo spettacolo è giocato su attraversamenti del palcoscenico secondo varie direzioni e traiettorie, usando svariate tipologie motorie, per esempio scivolando, ruotando, saltando, e stabilendo molteplici "incontri" con i compagni. Kathryn Appleby ricorda:

⁴⁷⁷ Hanya Holm. *Apioneer in American dance*, cit., p. 25. «From an upstage left position I ran from a high platform down two ramps. On the second ramp I did a pivot turn, a back fall followed by a back flip that sent my body's full length into the air. Then, landing on my feet, I did a sharp pivot turn followed by a sliding fall down the lowest ramp».

⁴⁷⁸ Cristina Grazioli, *Dal Futurismo al Bauhaus: modello meccanico e civiltà tecnologica*, in Umberto Artioli (a cura di), *Il teatro di regia*, cit., p. 120.

⁴⁷⁹ Cfr. Hanya. *Portrait of a Pioneer*, dvd, Dance Horizons, 2006.

⁴⁸⁰ Cfr. Elena Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo*, cit., pp. 155-157.

⁴⁸¹ Sulla poetica di Nikolais cfr. Alwin Nikolais, Murray Louis, *The Nikolais/Louis dance technique: a philosophy and method of modern dance, including "The Unique Gesture"*, Routledge, New York, 2005.

⁴⁸² Cfr. Hanya. *Portrait of a Pioneer*, dvd, Dance Horizons, 2006.

ci incoraggiava ad aprirci allo spazio, a sentirne il volume, a relazionarci a lui con la consapevolezza delle tensioni create da una linea, da una diagonale, da un cerchio. Lo spazio definito e contenuto da queste forme sembrava sacro⁴⁸³.

La questione dello spazio vuoto avvicina Hanya Holm a certo teatro espressionista. Umberto Artioli spiega:

La regia espressionista, nelle sue prove più tipiche, comincia anzitutto con lo spogliare o con il ridurre all'essenziale l'apparato scenico, puntando verso un palcoscenico cavo. Smontata la macchina illusionistica, la scena finisce col funzionare come cassa di risonanza per il testo, il movimento e la vocalità dell'attore⁴⁸⁴.

In particolare, Blümner teorizza un rapporto diverso con la scenografia e lo spazio: «l'uomo che si muove nello spazio [...] è arte del movimento. Poiché questa viene percepita dall'occhio, non può essere percepita contemporaneamente alla scenografia. L'una cosa distrugge l'altra»⁴⁸⁵. Per l'espressionista tedesco, la teatralità diventa «assoluta, fatta di segni puri»⁴⁸⁶. Ad essere rilevante è «l'attore, con la sua presenza viva», il quale «è l'unico a conferire consistenza scenica, e cioè un ritmo e una melodia assolute»⁴⁸⁷. La parola diventa *phonè*, suono e vocalità del soggetto in scena, unita al gesto ritmico. Tali fattori sono «sottratti a una valenza mimetico-riproduttiva»⁴⁸⁸ per incentrarsi su una partitura sonora e gestuale *pura*: «all'interprete era chiesto di farsi ritmo puro, solo la forza del gesto e l'intensità vocalica [...] Da questo punto di vista si può dire che l'Espressionismo abbia impresso una svolta alla tecnica recitativa, liberando l'attore da ogni stereotipo del mestiere»⁴⁸⁹. Da qui, come spiega Artioli, nasce «l'impossibilità di articolare tra loro scenografia e movimento dell'attore che, essendo percepiti dalla stessa modalità del sensorio, l'organo visivo, si elidono reciprocamente»⁴⁹⁰.

La scelta dello spazio vuoto di Hanya Holm pare assumere significati assai simili al pensiero di Blümner, al centro della cui messa in scena sta, dunque, l'essere umano. Provenendo

⁴⁸³ Hanya Holm. *A pioneer in American dance*, cit., pp. 90-91. «We were encouraged to open ourselves to the space, feel its volume and relate to it with an awareness of the tensions created by a line, a diagonal, a circle. The space defined and contained by these forms seemed sacred»

⁴⁸⁴ Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 81.

⁴⁸⁵ Ivi, p. 123.

⁴⁸⁶ Ivi, p. 118.

⁴⁸⁷ Ivi, p. 127.

⁴⁸⁸ Ivi, pp. 123-124.

⁴⁸⁹ Ivi, p. 82.

⁴⁹⁰ Ivi, p. 123.

da quel contesto è probabile che la Holm ne sia rimasta influenzata, tingendo di istanze espressioniste la sua concezione dello spazio.

Il danzatore deve divenire un tutt'uno anche con la musica. Per Hanya Holm il rapporto fra movimento e suono non si risolve nella dipendenza reciproca delle due arti: non si deve rappresentare la musica o imitarla, né i suoni devono evidenziare i passi. L'idea, invece, che sta alla base dell'opera della Holm è di fondere la qualità del movimento con la musica. Questo paradigma è una costante di tutto il lavoro coreografico della Holm, e si riscontra sia nel caso di musiche appositamente composte per gli spettacoli che di quelle già esistenti.

La profonda conoscenza musicale della coreografa tedesca dovuta agli studi giovanili e alla formazione dalcroziana determina in lei una spiccata sensibilità e un'acuta attenzione verso il dettato musicale. Mentre in Dalcroze il movimento è subordinato alla musica, nella coreografa i due elementi entrano in dialogo ponendosi l'uno in relazione con l'altro al fine di far emergere qualità dinamiche e ritmiche. Per esempio, in *Ratatat* Kathryn Appleby spiega che «l'assolo era un dialogo vivace con i tamburi, che impiegava movimenti vibratorii contrastati da [movimenti] calmi, sequenze sostenute che completavano e compensavano i ritmi percussivi di Baby Dod's»⁴⁹¹.

Poiché nell'ottica di Hanya Holm gesto e suono non sono subordinati l'uno all'altro, ma, al contrario, si fondono come se uno emergesse dall'altro, secondo una sorta di sostegno reciproco teso all'unità, è preferibile che siano creati insieme. Il lavoro del coreografo e quello del compositore per lo più procedono, quindi, nello stesso momento attraverso un meccanismo di collaborazione e cooperazione. La Holm, infatti, privilegia musiche originali, appositamente composte per lei; nel 1939 la coreografa scrive:

Ai giorni nostri riconosciuti musicisti, come Hallingford Riegger, Harvey Pollins, Paul Hindemith e Edgard Varèse, hanno dimostrato un interesse per la danza. Dalla loro vitale cooperazione la danza può pervenire all'effetto di fusione delle due arti in perfetta armonia⁴⁹².

Hanya Holm collabora con la maggior parte dei musicisti citati, per esempio con Wallingford Riegger, Harvey Pollins, Edgar Varese, ma anche con Henry Cowell, Freda Miller,

⁴⁹¹ Hanya Holm. *A pioneer in American dance*, cit., p. 91. «The solo was a perky dialogue with the drums, employing vibratory movements contrasted by smooth, sustained sequences that complemented and offset Baby Dod's percussive rhythms».

⁴⁹² MMD, p. 2. «In our days recognized musicians, such as Hallingford Riegger, Harvey Pollins, Paul Hindemith e Edgard Varèse, have taken an interest in the dance. From their vital cooperation the dance can expect to effect a tying together of the two arts in perfect harmony».

Norman Lloyd, Vivian Fine. Molti di loro, oltre ad essere fra i più importanti compositori americani dell'epoca, sono anche gli insegnanti dei corsi di musica e di percussioni delle scuole della Holm.

Esaminando le partiture musicali di alcuni spettacoli della coreografa, emergono dati interessanti che informano sulla modalità di lavoro e di relazione fra l'artista e il compositore, nonché su alcune costanti rispetto ai gusti musicali della coreografa.

Di norma Hanya Holm predilige composizioni in cui sono presenti le percussioni, il pianoforte e, in alcuni casi, anche la voce. Il suo interesse è volto a un dettato musicale in cui sono esaltati i valori ritmici. Per esempio, nella partitura di *City Nocturne* (1936) ad un certo punto la parte del pianoforte presenta sincopi e figure ritmiche simili alla dinamica della musica jazz e afro-americana.

Le partiture relative alle percussioni sono, invece, estremamente rilevanti sulla relazione fra gesto e suono. Le parti scritte sulle partiture, oltre a riportare annotazioni relative agli strumenti, offrono indicazioni in prosa riguardo al rapporto fra i movimenti dei danzatori e le qualità sonore. Per esempio, nella prima parte di *Dance in Two parts* si legge: «continua fino a quando il gruppo va insieme in crescendo»⁴⁹³, oppure: «continua fino a quando tutti si muovono verso dietro»⁴⁹⁴. Le indicazioni fanno presumere che le parti delle percussioni non siano del tutto fisse, in modo da poter essere modificate nel momento dell'esecuzione per garantire una maggiore fusione con la danza. A loro volta, i danzatori compiono i loro movimenti in ascolto costante con la musica, tant'è che nelle partiture coreografiche, vicino alla descrizione dei movimenti sono spesso riportate le note musicali corrispondenti.

In molte partiture sono presenti modifiche e revisioni di parti tagliate e aggiunte, che indicano lo stretto legame fra il compositore e la coreografa, che lavorano insieme fino alla stesura definitiva dell'opera. Ciò fa supporre che inizialmente la Holm offra al musicista l'idea generale dello spettacolo e che questi inizi il lavoro di composizione musicale contemporaneamente alla costruzione coreografica. Periodicamente i due artisti si incontrano in sala prove, dove vengono verificate le parti musicali insieme alla coreografia. Da lì, si procede alle eventuali modifiche e agli ulteriori incontri finché il risultato finale è pienamente raggiunto.

Hanya Holm non utilizza soltanto partiture originali, ma anche musiche già composte, e a volte le mescola insieme, come nel caso di *Trend*, in cui, oltre alla composizione di Riegger,

⁴⁹³ LP, c. 4r. «Continue till group comes together in crescendo».

⁴⁹⁴ *Ibidem*. «Continue till everyone moves toward back».

la coreografa inserisce anche *Ionization* di Edgar Varèse. Oppure, per *Parable* usa una composizione barocca di Couperin.

Riguardo al rapporto con le musiche preconfezionate, Kathryn Appleby racconta:

Ascoltavamo la partitura con lei [la Holm]. All'inizio di ogni nuovo lavoro, sedevamo tutti insieme sul pavimento dello studio e ci immergevamo nella musica per scoprire e sperimentare il suo spirito generale e la sua forma. [...] Il suo [della Holm] uso della musica era magistrale ed era esperta a tirarne fuori l'essenza. [...] Aveva un'intima conoscenza della partitura. [...] Il risultato era come se la musica fosse stata composta unicamente per la danza⁴⁹⁵.

Hanya Holm spinge sé e i suoi danzatori alla comprensione profonda del suono e ad una completa immersione per coglierne le qualità e le suggestioni. Al pari dello spazio, anche la musica è un *partner* attivo del movimento e motivo ispiratore del gesto. La coreografa insegna: «la musica dà ispirazione, ma non bisogna comporre su di essa»⁴⁹⁶. Ciò significa che nell'ottica generale dello spettacolo ogni elemento, compreso il suono, deve fondersi con tutti gli altri creando un universo organico e unitario.

⁴⁹⁵ Hanya Holm. *A pioneer in American dance*, cit., p. 91. «We did listen to the score with her. At the start of any new work, we would all sit together on the studio floor and immerse ourselves in the music to discover and experience its overall mood and shape. [...] Her use of music was masterful and she expertly drew out the essence. [...] She had an intimate knowledge of the score [...]. The result was as if the music had been composed specifically and uniquely for the dance».

⁴⁹⁶ NCTCa, c. 8r. «Music gives an inspiration but you do not build on it».

CAPITOLO VI

Le partiture coreografiche:

il sistema di notazione e il caso specifico di *City Nocturne*

1. Le fonti: descrizione e analisi delle partiture

Una particolarità del lavoro di creazione di Hanya Holm riguarda la pratica di notazione su carta delle coreografie. Nell'archivio Hanya Holm Papers della New York Public Library è presente, infatti, una serie cospicua di trascrizioni manoscritte della Holm e dei suoi danzatori delle diverse parti degli spettacoli. Le partiture riguardano la maggioranza dei lavori creati dalla coreografa tedesca negli Stati Uniti fra gli anni Trenta e gli anni Sessanta, dei quali peraltro non restano riprese video.

I materiali sono stati radunati dai bibliotecari newyorchesi in *folders* che riportano il titolo della coreografia e l'anno di creazione. Si tratta di un *corpus* documentario estremamente importante poiché, da un lato, indica il tentativo riuscito e assai originale dell'artista tedesca di formulare un sistema inedito di scrittura della danza, che, pur trovando in Laban e nella Wigman le figure ispiratrici e i precursori, se ne discosta elaborando un linguaggio peculiare, da un altro lato, la tipologia delle partiture e la ricchezza dei dati offerti rappresentano le fonti di partenza fondamentali ai fini di una ricostruzione filologica delle coreografie. Tali fonti inducono lo studioso che le prende in considerazione ad una serie di interrogativi e di problematiche di natura metodologica e stimolano alcune riflessioni; per esempio, in che modo decifrare e ritrascrivere le informazioni contenute nei documenti.

Prima di ragionare su questo e offrire una possibile risposta, è utile analizzare il sistema di scrittura ideato da Hanya Holm e praticato dai danzatori.

Ciascuna partitura contiene svariate carte, e in esse si riscontrano due tipologie ricorrenti di notazione che registrano l'intero svolgimento dello spettacolo. La prima è basata su un linguaggio in prosa in cui vengono descritti a parole i movimenti compiuti dai danzatori in relazione agli altri, al ritmo musicale e alle direzioni spaziali; l'altra è incentrata, invece, sulla rappresentazione grafica e visiva del movimento in relazione allo spazio scenico.

Sebbene le carte non siano state collocate dai bibliotecari secondo l'ordine consequenziale della coreografia, è possibile ricostruire la scansione temporale dello spettacolo e comprendere lo svolgersi del lavoro.

Di seguito, riportiamo due partiture esemplificative della prima tipologia di notazione:

New Destines		Ippona	
Counts	1.	2.	3.
1.	Use first 3 measures to move from stretched out position on floor, to		
2.	kneeling position with lowered head & with hands, palms up, besides		
3.	knees on floor. This is done in relation to another figure in center back		
4.	Use this measure to rise slowly onto knees with right arm leading up.		
5.	Continue to rise on counts 1+2	Drop torso away from lifted arm	Hold with arm still high.
6.	Rise again; this time drawing right leg from under body & standing on it. Left knee still bent under.		
7.	Continue to rise on 1+2	Again drop body away from arm	Hold arm & leg position.
8.	Repeat rise, continuing until figure is standing upright (7 counts)		
9.		Drop again	Draw arm slowly down to side keeping tension in it.

Fig. I. IND, c.1r.

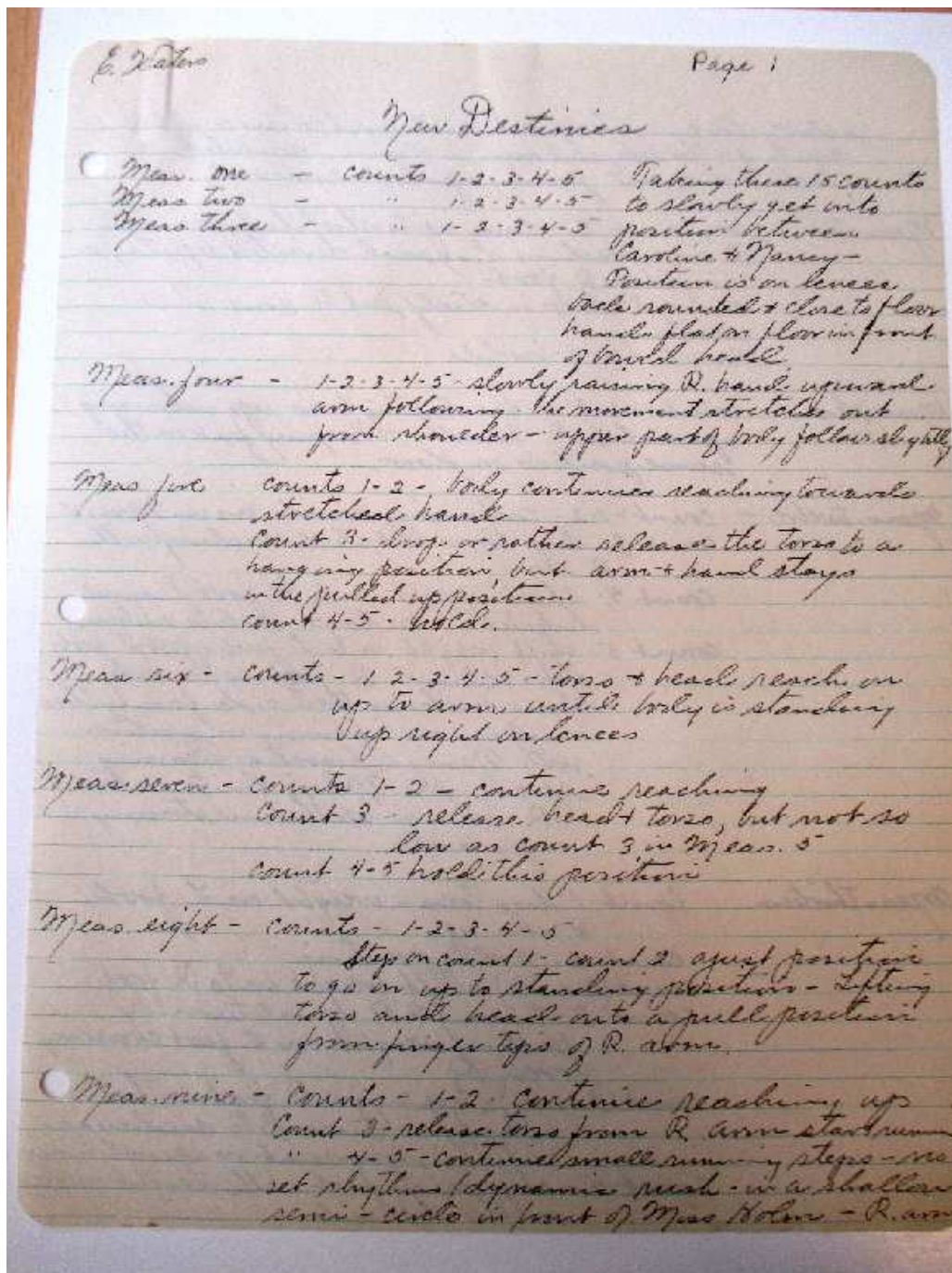


Fig. II. WND, p. 1

Le immagini delle due partiture riportate indicano, ciascuna, il titolo *New Destinies*, corrispondente alla seconda parte della coreografia *Dance in Two Parts* del '36, e il nome del danzatore-trascrittore, rispettivamente Melvenc Ipcar per la prima carta, ed Elizabeth Waters per la seconda. Come si può notare, le grafie delle due notazioni sono diverse e ognuna si ritrova in altre partiture associata allo stesso nome al quale è collegata nell'esempio appena riportato.

La maggior parte delle carte del primo tipo, cioè delle notazioni basate su una descrizione verbale, è dunque redatta dai danzatori, i quali indicano il loro nome sui fogli, riportano il titolo della sezione coreografica a cui si riferisce la partitura e traducono in linguaggio articolato le sequenze motorie.

Prima di analizzare la modalità di trascrizione adottata dai danzatori, occorre rispondere a una domanda fondamentale: descrivono solo la loro parte o riportano anche quella degli altri? Le due notazioni che fungono da esempio offrono prove utili a chiarire il quesito posto. Confrontando le due partiture, emerge chiaramente che agli stessi conteggi della medesima scena le due danzatrici descrivono azioni diverse. Per esempio, mentre Melvene Ipcar «sul 3 rimbalza ancora, sul 4 e sul 5 le braccia si muovono lentamente verso il basso e di lato mantenendo tensione su di esse»⁴⁹⁷, Elizabeth Waters sul «3 [...] inizia a correre. 4-5 continua correndo con piccoli passi e non con una serie di ritmi (spinta dinamica in un semicerchio poco allargato davanti a Miss Holm)»⁴⁹⁸. Siamo di fronte, dunque, a un sistema di notazione in cui i membri della compagnia registrano solo (o prevalentemente) la loro parte specifica all'interno dello spettacolo.

Vediamo ora in che modo i danzatori trascrivono la coreografia.

Anche se in due forme diverse – l'una con una sorta di tabella e l'altra con un elenco di punti – le danzatrici utilizzano il medesimo sistema di notazione. Con la dicitura *measures* e *counts*, esse suddividono la coreografia in sezioni numerate, corrispondenti alla battuta e al tempo musicale, in questo caso in 5/4. Ad ogni battuta (numerata progressivamente) e ad ogni conteggio (1, 2, 3, 4, 5), entrambe descrivono le sequenze motorie eseguite in stretta connessione con il dettato musicale.

Melvene Ipcar annota:

Usare le prime tre battute per muoversi dalla posizione distesa a terra alla posizione inginocchiata con la testa abbassata e con i palmi delle mani sul pavimento di lato alle ginocchia. Tale movimento viene eseguito stando in relazione agli altri danzatori che sono posizionati dietro al centro del palcoscenico.

Battuta quattro: usa questa battuta per salire lentamente sulle ginocchia lasciando il braccio destro in alto.

⁴⁹⁷ IND, c. 1r. «3, drop again. 4-5, draw arm slowly down to side keeping tension in it».

⁴⁹⁸ WND, p. 1. «Count 3- [...] start running. Counts 4-5- continue small running step, no set rhythm (dynamic push in a shallow semi-circle in front of Miss Holm)».

Battuta cinque: sui conteggi 1 e 2 continua a salire, sul 3 dal braccio alzato [che funge da fulcro] lasciar cadere il busto con un rimbalzo, sul 4 e 5 rimanere con il braccio ancora alto.

Battuta sei: salire ancora; durante questa battuta la gamba destra esce da sotto il corpo e si allunga. Il ginocchio sinistro resta piegato sotto.

Battuta sette: sull'1 e sul 2 continua a salire, sul 3 di nuovo il corpo rimbalza lontano dal braccio [alzato], sul 4 e sul 5 le gambe e le braccia restano nella posizione [in cui sono].

Battuta otto: continuare la salita, finché la figura è in piedi in posizione verticale.

Battuta nove: sul 3 rimbalza ancora, sul 4 e sul 5 le braccia si muovono lentamente verso il basso e di lato mantenendo la tensione⁴⁹⁹.

Le stesse battute e gli stessi conteggi sono così descritti dalla Waters:

Battute uno, due, tre; conteggi 1, 2, 3, 4, 5 / 1, 2, 3, 4, 5 / 1, 2, 3, 4, 5: prendere quindici conteggi per giungere lentamente nella posizione, fra Carolyne Durand e Nancy Mcnigh. La posizione è sulle ginocchia, che sono vicine e piegate sul pavimento. Le mani sono piatte a terra davanti alla testa abbassata.

Battuta quattro: 1-2-3-4-5, sali lentamente, mano destra verso l'alto, il braccio la segue, dalle spalle il movimento è teso verso fuori, la parte superiore del corpo segue leggermente.

Battuta cinque: conteggio 1-2, il corpo continua a allungarsi verso la mano tesa.

Conteggio 3, far cadere il busto e lasciarlo in una posizione sospesa, le braccia e le mani restano nella posizione allungate verso l'alto.

Battuta sei: 1-2-3-4-5, il busto e la testa raggiungono le braccia in alto finché il corpo è in verticale sulle ginocchia.

Battuta sette: 1-2 continua l'estensione, 3 sospensione della testa e del busto, ma non così in basso come nel conteggio 3 della battuta cinque. Conteggio 4-5 resta in questa posizione.

⁴⁹⁹ IND, c. 1r. «Use first 3 measures to move from stretched out position on floor, to kneeling position with lowered head + with hands, palms up, besides knees on floor. This is done in relation by another figure in center back. 4. Use this measure to rise slowly onto knees with right arms leading up. 5. Continue to rise on counts 1+2. [count] 3, drop torso away from lifted arm. [count] 4-5, hold with arm still high. 6. Rise again; this time drawing right leg from under body + standing on it. Left knee still bent under. 7. Continue to rise on 1+2. [count] 3, again drop body away from arm. [count] 4-5, hold arm + leg position. 8. Repeat rise, continuing until figure is standing upright (7 counts). 9. [count] 3, drop again. [count] 4-5, draw arm slowly down to side keeping tension in it».

Battuta otto: 1-2-3-4-5, un passo sul conteggio 1. Al conteggio 2 sistema la posizione per andare verso l'alto, nella posizione eretta. Sollevare il busto e la testa in una posizione tirata [verso l'alto] dalle punta delle dita del braccio destro.

Battuta nove: 1-2 continua ad allungare verso l'alto. 3 dal braccio destro sospensione del busto, inizia a correre. 4-5 continua correndo con piccoli passi e non con una serie di ritmi (spinta dinamica in un semicerchio poco allargato, davanti a Miss Holm)⁵⁰⁰.

Le due danzatrici trascrivono quanto compiono, ciascuna, adottando il medesimo metodo, che, oltre a unire tempo, spazio e gesto, s'incentra sulla descrizione assai minuziosa del movimento e delle parti corporee poste in causa, sulla delineazione delle forme che assume la macchina anatomica, sulla durata d'esecuzione dei gesti, che corrisponde alla suddivisione temporale delle battute musicali e sul rapporto fra i soggetti in scena e i loro orientamenti spaziali.

Alle battute iniziali, le due danzatrici specificano, con una descrizione assai simile, la posizione delle diverse parti del corpo: sono accovacciate, con le ginocchia vicine, le mani piatte appoggiate sul pavimento di lato alle gambe e la testa rivolta verso il basso. Inoltre indicano che occorre muoversi per raggiungere la postura finale: da una posizione sdraiata a terra la figura si sposta ad una inginocchiata. Dalle descrizioni è dunque possibile ricavare le forme che assume il corpo, ma, se è chiaro ciò che il danzatore compie, la qualità dell'azione non è espressa. Viene esplicitata, invece, la durata dell'azione: il movimento è eseguito nell'arco delle tre battute della musica in quindici conteggi.

Usando la stessa terminologia riguardo ai movimenti, a indicare l'acquisizione di un vocabolario comune da mettere in gioco per scrivere la partitura, entrambe le danzatrici offrono la spiegazione di ogni azione motoria in modo molto preciso, tanto da restituire al lettore un'idea quanto mai chiara della zona da cui parte l'impulso al movimento, come si propaghi, quali parti della macchina anatomica siano coinvolte e con quale energia. In più, per alcuni gesti esse esplicitano la qualità del *motion*. Per esempio, alla battuta 9 Melvenc Ipcar, descrivendo

⁵⁰⁰ WND, p. 1. «Meas. one, two, three – counts 1-2-3-4-5, 1-2-3-4-5, 1-2-3-4-5. Taking there 15 counts to slowly get into position between Carolyne + Nancy. Position is on knees back rounded + close to floor, hands flat on floor in front of lowered head. Meas. four – 1-2-3-4-5- slowly rising R. hand upward, arm following, the movement stretches out from shoulder, upper part of body follows slightly. Meas. five – counts 1-2- body continues reaching towards stretched hand. Count 3- drops on rather release the torso to a hanging position, but arm + hand stays in the pulled up position. Count 4-5- hold. Meas. six – counts 1-2-3-4-5- torso + head reach on up to arm until body is standing up right on knees. Meas. seven – counts 1-2- continue reaching. Count 3- release head + torso, but not so low as count 3 in Meas. 5. Count 4-5 hold this position. Meas. eight – counts 1-2-3-4-5- Step on count 1 – count 2 adjust position to go on up to standing position. Lifting torso and head onto a pull position from finger tips of R. arm. Meas. nine – counts 1-2- continue reaching up. Count 3- release torso from R. arm start running. Counts 4-5- continue small running step, no set rhythm (dynamic push in a shallow semi-circle in front of Miss Holm)».

l'azione delle braccia, che dall'alto scendono verso il basso e si posizionano di lato rispetto al busto, specifica la necessità di mantenere una certa tensione. Oppure, Elizabeth Waters alla battuta 5 puntualizza che la caduta del busto dall'alto verso il basso avviene con una sospensione.

Pur usando un linguaggio comune, nel descrivere i movimenti ogni danzatrice offre qualche dettaglio in più o leggermente diverso, che, posto in relazione reciproca agli altri dati, restituisce un quadro sufficientemente approfondito per comprendere la coreografia.

Un elemento fondamentale espresso nelle partiture riguarda lo spazio. Come specifica la Ipcar, le battute 1, 2, 3 sono eseguite in relazione ad altre figure, che si trovano dietro al centro della scena e, quindi, presumibilmente Melvne Ipcar è posta davanti a loro, forse compiendo, insieme agli altri, gli stessi movimenti nel medesimo arco di tempo. Elizabeth Waters, invece, si trova fra Carolyne Durand e Nancy Mcnight. Unendo i dati offerti è, dunque, possibile ricavare la posizione dei danzatori, le loro reciproche combinazioni e i loro spostamenti.

In genere nelle partiture coreografiche, per descrivere i movimenti i danzatori evidenziano le traiettorie del corpo e delle sue componenti e le direzioni e le posizioni del *performer* in relazione al palcoscenico e agli altri. Si veda uno stesso momento della coreografia di *City Nocturne* del '36 descritto da tre diverse danzatrici:

Battuta 29. Conteggio 1. Swing con la gamba sinistra in cerchio a sinistra. Conteggio 2. Poi trasferisci il peso sul piede destro tenendo la gamba sinistra tesa avanti. Conteggio 3. Le braccia sono tenute in basso in una leggera diagonale. Le mani sono ruotate verso l'esterno⁵⁰¹.

Sul 2, passo con il piede destro verso la parte sinistra del palcoscenico, ruotando verso la parte destra della scena, peso sulla parte posteriore del piede destro, ginocchio destro piegato, gamba sinistra ruotata in fuori verso avanti, mani con i palmi paralleli al pavimento, dita rivolte di lato⁵⁰².

Passo sulla gamba sinistra che è incrociata davanti verso destra e rotazione di mezzo giro a destra verso la parte sinistra del palcoscenico, il peso è trasferito sul piede sinistro, il

⁵⁰¹ ICN, c. 3r. «29. [count 1] Swing l. leg in circle to left. [count 2] Then transfer weight to r. ft. keeping l. leg extended forward. [count 3] Arms held down in slight diag. Hands turned out».

⁵⁰² DCN, c. 3r. «on 2 step stage left with right foot, turning to face stage right, weight on right foot back, rear out back, right knee bent, left leg out twisted forward, hands with palms parallel to floor, fingers pointing side».

ginocchio sinistro è piegato. Il piede destro è alzato, il ginocchio destro è teso. Le braccia sono dritte, le mani flesse sono rivolte verso l'alto⁵⁰³.

Accanto all'esecuzione personale, le notazioni approfondiscono anche la relazione fra i danzatori:

Battute 10-11-12-13-14-15-16-17-18-19-20-21-22-23-24: la linea [dei danzatori] più arretrata è la stessa [delle battute immediatamente precedenti]. Linda è alla mia destra, Henry, al centro del palcoscenico è fra me e Linda.

Conteggio 1: passo sinistro, conteggio 2: passo destro, conteggio 3: passo sinistro, viaggia molto verso la posizione iniziale dietro Henry in diagonale con Marva⁵⁰⁴.

Oltre alla parte scritta, alcune partiture sono correlate a disegni che schematizzano la figura corporea in movimento, offrendo in tal modo un'idea ancor più chiara del linguaggio motorio:

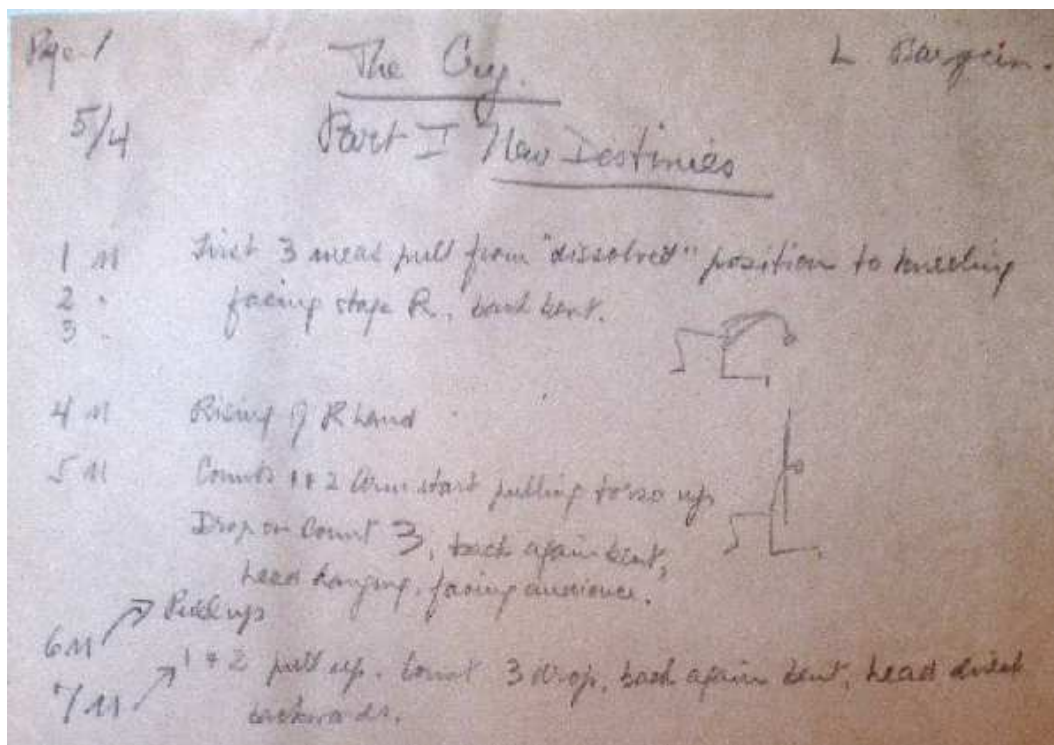


Fig. III. BTC, c. 1r.

⁵⁰³ KCN, p. 2. «Step on left leg which is cross in front of right + pivot a half turn to right, to face L. stage, weight transfers to left foot, left knee bent. Right foot turned up, right knee straight. Arms straight – hands flat + turned upward».

⁵⁰⁴ WDI, c. 1r. «M. 10-11-12-13-14-15-16-17-18-19-20-21-22-23-24 the line in back all the same. Linda is to the R. of me Henri to the center of stage is between Linda and myself. C1 step L., C2 step R., C3 step L., travel to very beginning position behind Henry in diag. with Marva».

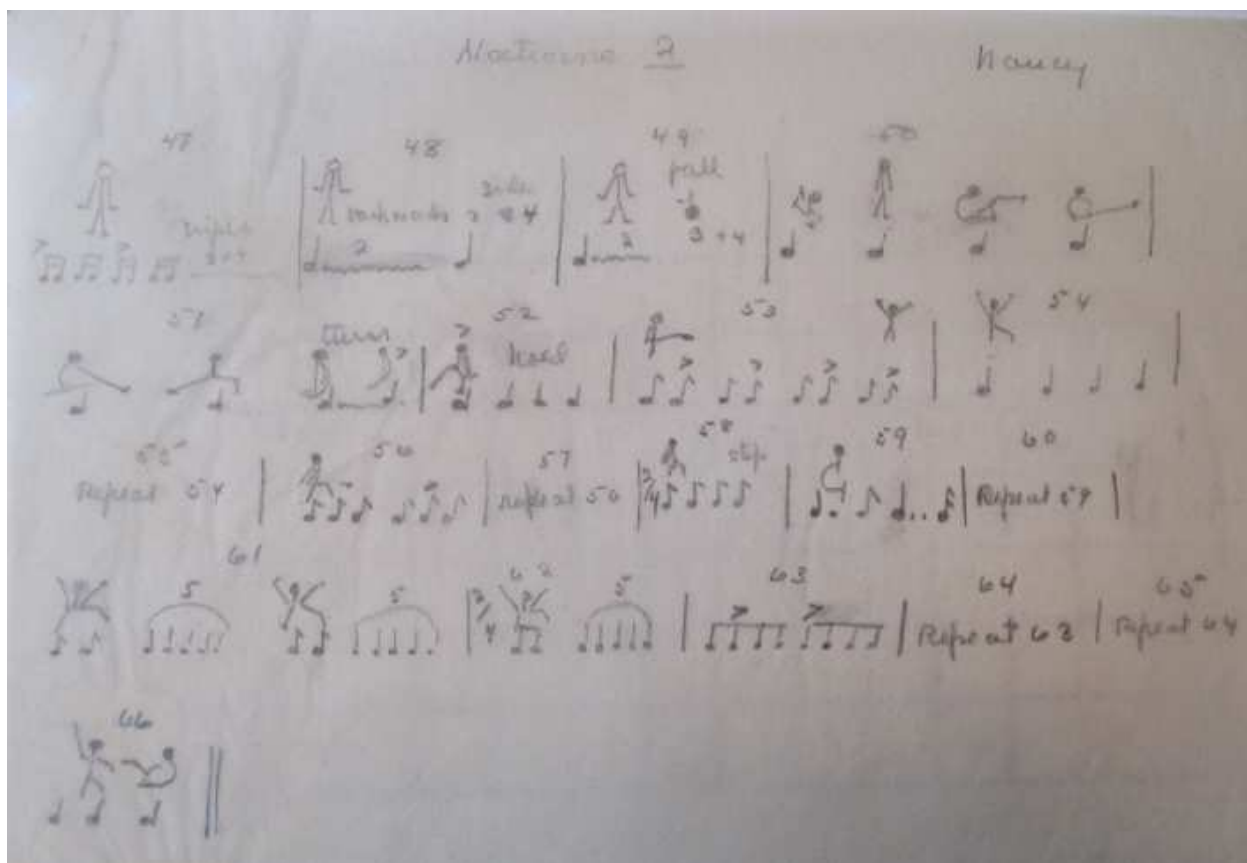


Fig. IV. NCN, c. 1r.

Notiamo che nella prima immagine, il disegno del danzatore stilizzato raffigura visivamente quanto descritto a parole. Nella seconda immagine, invece, la delineazione della sagoma danzante è combinata alle note musicali. Il fatto di associare a parole e suoni anche i disegni è una via poco praticata dalla Holm e dai suoi danzatori. Poiché scarsi sono i documenti con questo tipo di annotazione, è chiaro che si tratta di una tipologia non usuale e sperimentata solo da alcuni *performers*.

Come anticipato, vi è, invece, una seconda gamma di partiture ricorrenti: una serie di grafici colorati raffiguranti l'intero percorso scenico effettuato da un singolo danzatore durante una sezione coreografica. Vediamo alcuni esempi.

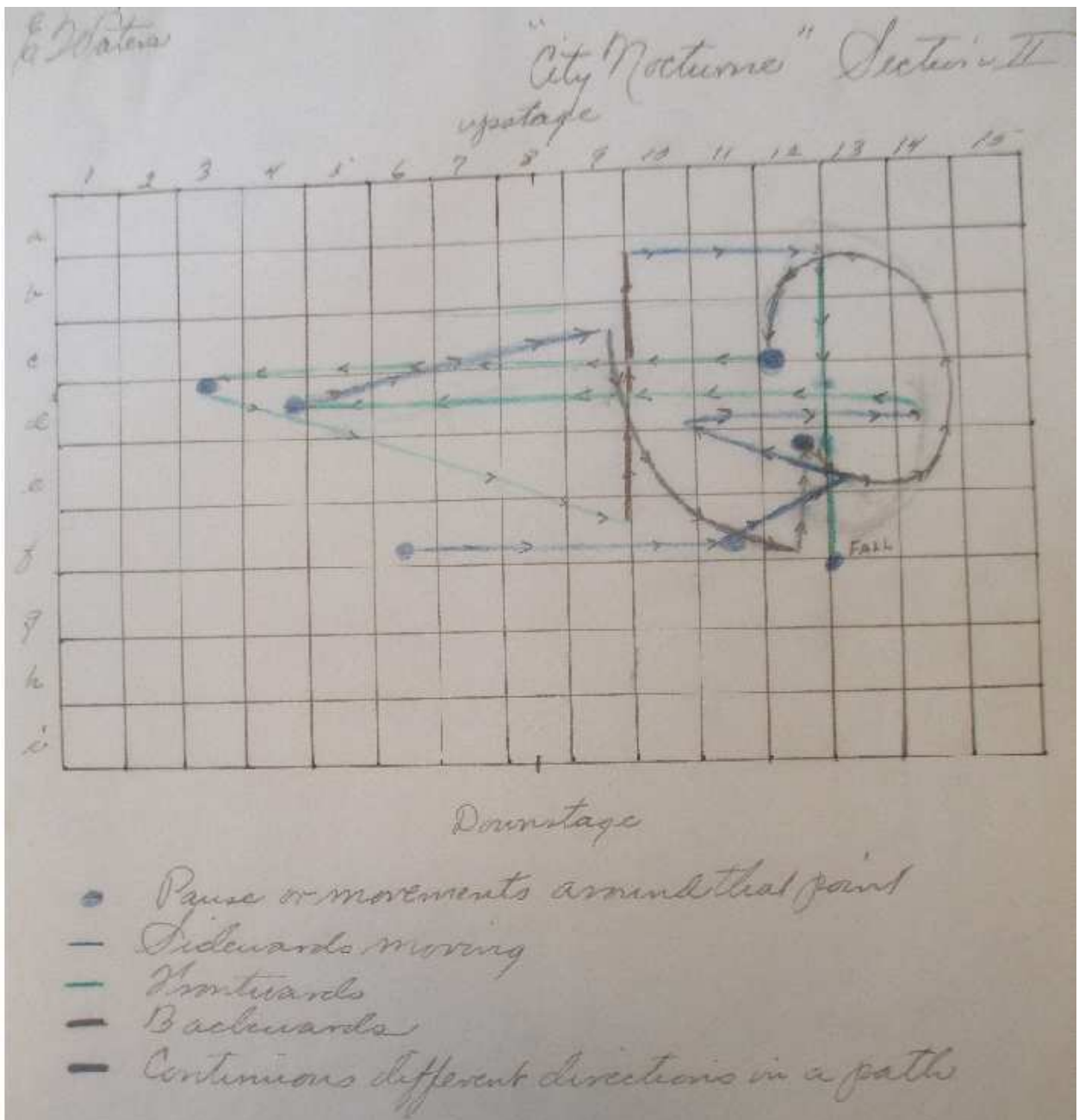


Fig. V. WCNG, c. 1r.

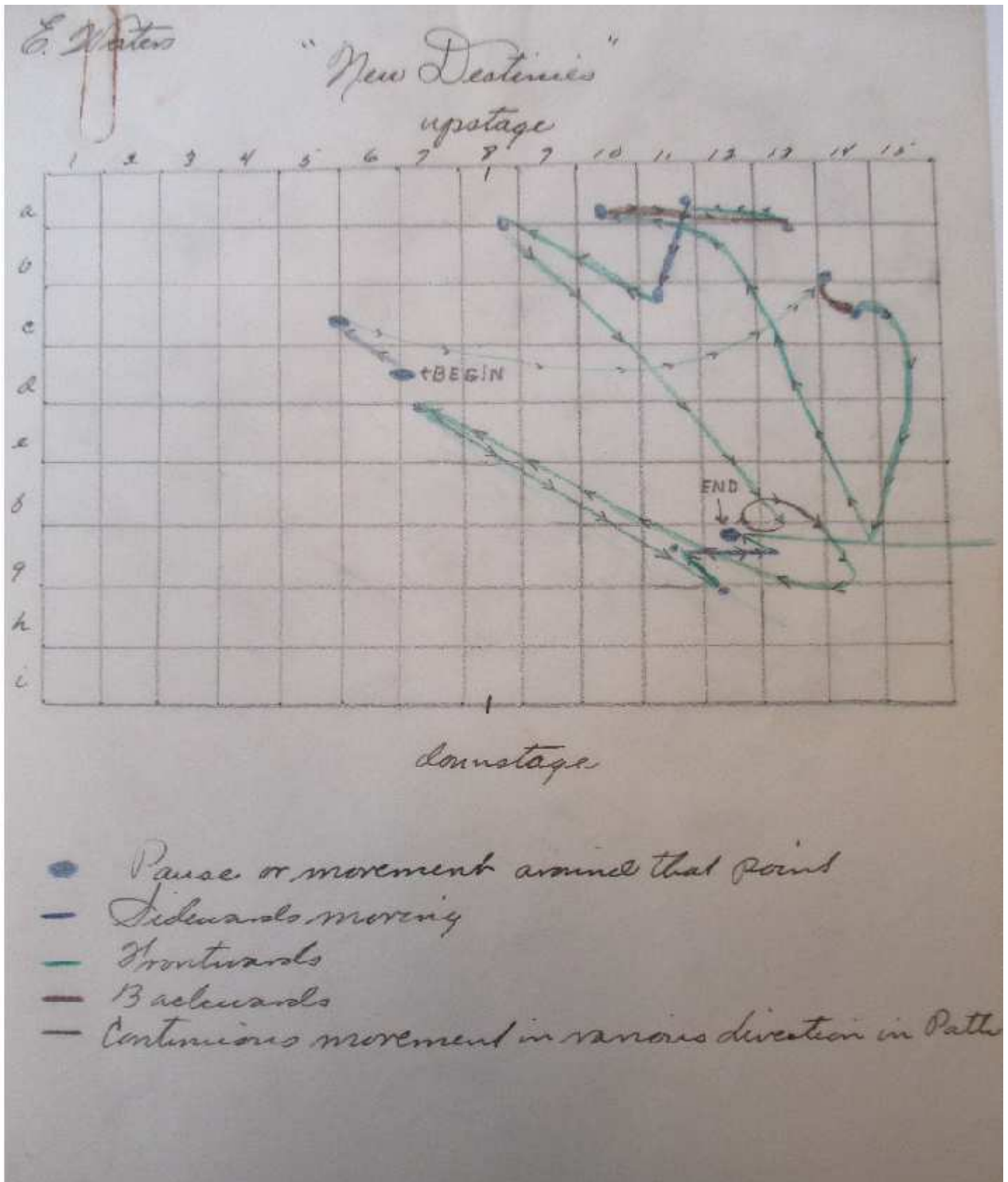


Fig. VI. WNDG, c. 1r.

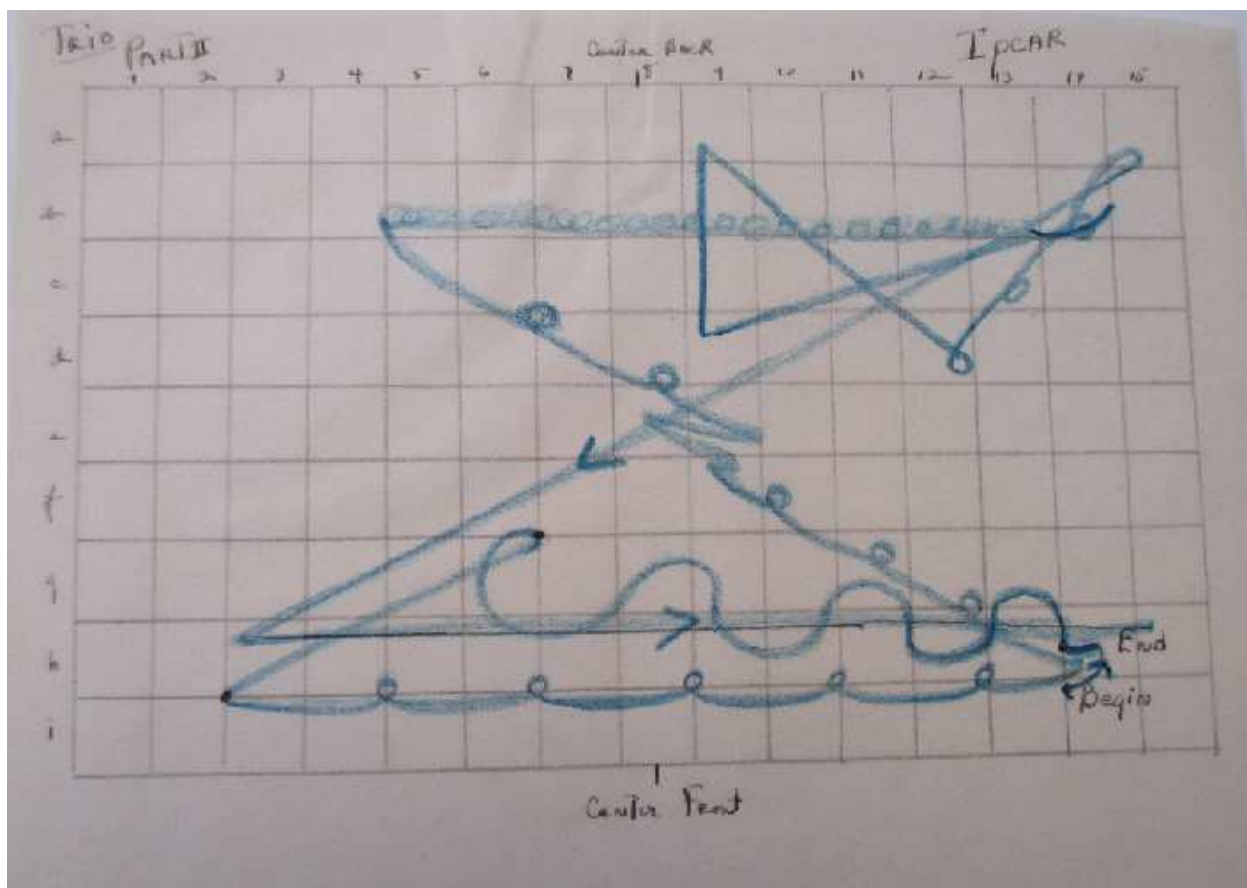


Fig. VII. ITG, c. 1r.

Come nelle partiture in cui le descrizioni motorie sono realizzate verbalmente, i grafici riportano il nome del danzatore e il titolo della sezione della coreografia a cui si riferiscono. In questo caso, i primi due sono di Elizabeth Waters e coincidono rispettivamente con la II parte della coreografia *City Nocturne* del '36 e a *New Destinies* di *Dance in Two Parts* dello stesso anno; il terzo disegno è, invece, di Melvne Ipcar e delinea la II parte denominata *Trio* della prima versione del '38 di *Dance of Introduction*.

Una griglia rettangolare divisa in quadratini (numerata sull'asse orizzontale superiore e scandita dalle lettere dell'alfabeto su quello verticale destro) raffigura il palcoscenico tramite le diciture «upstage, downstage, center back, center front»⁵⁰⁵. Tali termini indicano le coordinate spaziali della scena rispetto al pubblico. Sulla griglia è disegnato il percorso rettilineo, curvilineo, circolare o a zig zag, che il danzatore compie durante una sezione coreografica e che deriva dalla tipologia di sequenze motorie descritte nella sua partitura verbale.

⁵⁰⁵ WCNG, c. 1r. «fondo scena, proscenio, al centro dietro, al centro davanti».

Con le parole «begin» ed «end» il danzatore indica l'inizio e la fine del suo intervento, mentre con le frecce definisce la direzione del tracciato, come una sorta di cammino. Punti e trattini di colori diversi rappresentano, invece, una peculiare simbologia che alcune danzatrici si preoccupano di chiarire offrendo, in tal modo, la chiave di lettura per decifrare le partiture grafiche. Per esempio, nella prima notazione grafica (Fig. V), Elizabeth Waters spiega che il punto blu indica «pausa nel movimento intorno a quel punto»⁵⁰⁶, il trattino blu «in movimento lateralmente»⁵⁰⁷, quello azzurro «verso avanti»⁵⁰⁸, quello marrone, «verso dietro»⁵⁰⁹ e quello nero, «movimento continuato nel percorso in direzioni diverse»⁵¹⁰. Poiché la stessa *legenda* con il medesimo significato è presente anche nella seconda partitura della Waters (Fig. VI) inerente ad un altro spettacolo, è presumibile che anche per i disegni, come per le notazioni in prosa, Hanya Holm elabori insieme ai danzatori una sorta di vocabolario comune, in questo caso di segni grafici e che pertanto, la *legenda* della Waters sia utilizzabile per qualunque altro grafico relativo alle coreografie della Holm.

Oltre a delineare la tipologia di movimento (circolare, rettilineo, curvilineo), le partiture grafiche indicano l'orientamento del danzatore rispetto allo spazio scenico e al pubblico e la traiettoria della sua azione (avanti, indietro, diagonale, laterale). Il fatto di indicare la pausa attribuisce nuovamente valore alla relazione con il tempo, che è presente, dunque, anche in queste tipologie di partiture.

Mentre il sistema di annotazione a parole nella modalità descritta è presente in tutte le partiture che vanno dal 1936 al 1963, ad indicare, quindi, una prassi che si ripete nel tempo, si consolida e si trasmette da danzatore a danzatore, la presenza delle rappresentazioni grafiche è individuabile, invece, soltanto in alcuni *folders*, quelli fra il '36 e il '38, inerenti all'inizio dell'attività coreografica dell'artista tedesca. Si tratta, dunque, di una pratica iniziale che coincide con le prime sperimentazioni.

La descrizione e l'analisi sin qui effettuate dimostrano che si tratta della trascrizione di un determinato spettacolo effettuata dal singolo danzatore che annota la sua parte. Che le partiture non siano versioni diverse dello spettacolo, lo prova il fatto che in molte notazioni sono presenti numerosi riferimenti a *scores* di altri danzatori, in modo tale che la descrizione di uno completa quella di un altro. A titolo esemplificativo, in *Dance of Introduction* del '41, la

⁵⁰⁶ *Ibidem*. «Pause on movement around that point».

⁵⁰⁷ *Ibidem*. «Sidewards moving».

⁵⁰⁸ *Ibidem*. «Frontwards».

⁵⁰⁹ *Ibidem*. «Backwards».

⁵¹⁰ *Ibidem*. «Continuous movement in various direction in path».

partitura di Louise Kloepper cita diverse volte altre notazioni («Entrare dietro a Harriett, alle battuta 5 guardare la partitura di Harriett»⁵¹¹, ecc.).

Tuttavia, questo primo sguardo sulle fonti stimola un'altra domanda: a quale fase del processo creativo corrispondono?

Cominciamo osservando le partiture di Mary Wigman dei *Carmina Burana* del 1955 analizzate da Elena Randi nel volume *Protagonisti della danza del XX secolo*. Nel caso dei *Carmina Burana* siamo chiaramente di fronte a schizzi realizzati prima di iniziare le prove dello spettacolo. Si tratta, insomma, di disegni preparatori fra i quali si può comunque individuare la soluzione definitiva – cioè quella poi concretamente realizzata a teatro – laddove, di una stessa scena, si siano conservate più varianti⁵¹².

Nel caso di Hanya Holm non si tratta di certo di disegni fatti “a tavolino” prima dell’inizio delle prove. Sia le partiture verbali che quelle grafiche delle sue coreografie sono redatte, infatti, in modo ordinato e leggibile, senza nessun tipo di revisione o sbavatura e non v’è traccia di più stesure di una stessa notazione. Per l’assenza completa di cancellature, correzioni e varianti di una stessa scena, i manoscritti paiono essere la bella copia scritta una volta sola su carta dello spettacolo nella sua elaborazione finale. È presumibile, dunque, pensare che si tratti della trascrizione della coreografia alla fine del processo creativo in sala prove. Si tratterebbe dell’ultima tappa della costruzione dello spettacolo che coincide con il fissaggio definitivo dell’opera.

2. La ricostruzione di *City Nocturne*: metodologia e problematiche

Unendo i dati delle notazioni scritte di ciascun danzatore, con i disegni e i grafici e, laddove siano presenti, con i bozzetti delle scenografie e dei costumi e con la partitura musicale del compositore che ha concepito la musica originale del lavoro, è possibile ricostruire a tavolino ed, eventualmente, anche concretamente lo spettacolo.

Prendiamo in considerazione uno spettacolo-campione, *City Nocturne* del 1936. Le motivazioni della scelta sono molteplici. Le prime ragioni sono legate alla completezza dei documenti. Dell’evento scenico non si hanno soltanto le partiture coreografiche in versione globale, ma anche i bozzetti dei costumi e la partitura musicale originale, utili ad un’analisi e ad una visione più approfondita dell’opera. Inoltre, le notazioni della danza non recano solo il

⁵¹¹ KDI, c. 1r. «Enter in back of Harriett, 5 measures see Harriett’s paper».

⁵¹² Cfr. Elena Randi, *I protagonisti della danza del XX secolo*, cit., p. 99.

nome delle interpreti del debutto che realizzano le partiture, ma compaiono anche quelle delle repliche successive che hanno sostituito le prime. Confrontando, infatti, le *brochures* dello spettacolo, si riscontrano due *cast* diversi. Nel 1936 le danzatrici sono Nancy Mcnight (Hauser), Lucretia Barzun, Dora Brown, Melvene Ipcar, Elizabeth Waters, Carolyn Durand e Louise Kloepper, che corrispondono alla compagnia originaria della Holm. Negli anni successivi le danzatrici iniziano a cambiare; per esempio, nel '37 Henrietta Greenhood prende il posto di Melvene Ipcar.

Il fatto di segnare nelle partiture a fianco dei nomi delle danzatrici della prima versione dello spettacolo quello della sostituta, rivela dati importanti: la coreografia non subisce modificazioni nelle repliche e le notazioni hanno anche lo scopo di memorizzarne i passaggi in modo che altri danzatori possano impararli. Fra i documenti è presente un foglio di appunti della Holm in cui sono descritte alcune sequenze motorie relative ad un *cast* diverso dall'originale, i cui nomi coincidono con quelli delle sostitute segnate nelle notazioni. Confrontando le annotazioni di Hanya Holm con i passi corrispondenti alle partiture del debutto, non si riscontrano differenze. Per esempio, nella seconda parte della coreografia denominata *Jazz Section* le partiture delle danzatrici riportano tale descrizione:

Swing delle anche orizzontalmente in 8 tempi da sinistra a destra, spingendo le spalle e le braccia nella diagonale verso le anche⁵¹³.

Attraverso la parte sinistra della scena swing laterale delle anche da sinistra a destra, le spalle sono ancora alte, le braccia sono tese verso l'esterno puntando leggermente nella diagonale verso il basso⁵¹⁴.

Le indicazioni di Hanya Holm corrispondono alla stessa sequenza di *swing* delle anche:

Sezione Jazz. Le braccia sono verso l'esterno in una piccola diagonale e si mostreranno sul movimento di anche. [Si mantiene] questa posizione statica fino alla discesa finale⁵¹⁵.

⁵¹³ ICN, c. 2r. «Swing hips horizontally 8 times from left to right, pushing shoulders + arms diag. towards hips».

⁵¹⁴ KCN, p. 2. «Cross stage towards L. S. sideways swinging hips from left to right, shoulder are still high, arms straight pointing out slightly into the down diagonal».

⁵¹⁵ HCN, c. 1r. «Jazz section. Arms a little diagonal out, on hip movement will show. This position static throughout until final landing».

Le annotazioni di Hanya Holm risultano preziose anche perché forniscono in alcune parti informazioni ulteriori sul modo di eseguire i movimenti e sulla disposizione dei gruppi, indispensabili a colmare eventuali lacune.

La prima difficoltà che dobbiamo affrontare nella ricostruzione della coreografia riguarda la trascrizione delle partiture: come possiamo organizzare e unire i materiali in un tutto organico che riporti l'idea di quanto avviene nello spettacolo?

Poiché i materiali sono di diverse tipologie occorre concepire un sistema di combinazione che unisca le notazioni dei diversi danzatori. Si tratta, dunque, di costruire una sorta di nuova partitura che raccolga insieme tutte le informazioni, per tradurle in una forma unitaria. Lo scopo è di creare un meccanismo di lettura simultanea delle varie trascrizioni coreografiche di una stessa sessione del lavoro, in cui i dati siano in relazione reciproca. Si tratterà poi di tradurli in un nuovo scritto che descriva in italiano la danza in maniera quanto più comprensibile possibile.

Per poter comprendere la coreografia, risulta indispensabile incrociare fra loro i contenuti delle notazioni per risolvere il più possibile i vuoti. Un punto particolarmente problematico del lavoro riguarda la risoluzione delle parti mancanti o il modo per colmare dati non sufficientemente esaurienti.

Per quanto le partiture della Holm e dei danzatori siano dettagliate, non sempre è chiaro cosa avvenga o come venga eseguito un certo movimento o come sia disposto un gruppo di danzatori rispetto ad un altro. In generale, le notazioni offrono notizie particolareggiate riguardo alle tipologie di movimento (uno *swing*, un salto o una caduta), alle posizioni delle braccia e delle gambe (se tese o piegate) e della testa (se rivolta in basso o in alto), alle traiettorie nello spazio, ai percorsi sulla scena, alla relazione fra i danzatori e all'esecuzione sul tempo musicale di ogni gesto. Per alcune sezioni non sempre tali informazioni sono completamente soddisfacenti, a volte ne manca qualcuna. Spesso mettendo in relazione le notizie e confrontandole con quanto avviene prima o dopo è possibile desumere o ipotizzare in modo plausibile il dato mancante, colmando, quindi, le lacune.

Ciò che, invece, per lo più non è possibile tradurre per la scarsità di informazioni riguarda la qualità del movimento: come il danzatore esegua un certo gesto. Se possiamo comprendere cosa compie – per esempio, che muove una gamba e in quale direzione – spesso non troviamo indicati con quale energia, qualità o *mood* sia compiuto il movimento. Come anticipato, solo in pochi momenti le danzatrici offrono spiegazioni sulla qualità del gesto e la partitura di Hanya Holm aggiunge in qualche battuta poche precisazioni. Se, quindi, possiamo descrivere con certezza *cosa* avviene, il *come* accade non è del tutto chiaro.

Spesso, però, le danzatrici precisano “lentamente” o “a scatti (tempo staccato)” o “passi rapidi”; da queste indicazioni è possibile comprendere la dinamica cinetica e, presumibilmente, da qui dedurre forse l’energia impiegata e quindi anche la qualità del *motion*, colmando, in tal modo, qualche dato mancante.

Se nelle partiture non sono indicate chiaramente alcune informazioni relative al *mood*, è presumibile pensare che, da un lato, si privilegi il linguaggio corporeo in relazione allo spazio e alla musica a discapito delle intenzioni o di uno stato interiore, ciò che sembra del tutto coerente con quanto esposto riguardo alla teoria di Hanya Holm e al suo processo creativo, da un altro lato, si cerchi una forma semplice di trascrizione che descriva in sintesi la complessità della dinamica corporea.

3. La partitura coreografica rielaborata: modalità di ri-trascrizione

Presentiamo qui di seguito la nostra ri-trascrizione della sola partitura coreografica (non di quella musicale), chiarendo *in primis* quali criteri trascrittivi siano stati adottati.

La coreografia di *City Nocturne* è divisa in tre parti, ciascuna delle quali è separata in battute musicali (*measures*) numerate e conteggi (*counts*) relativi al tempo della partitura sonora.

Le sette danzatrici impegnate nell’allestimento sono sempre in scena.

Abbiamo le partiture complete di Melvne Ipcar, di Elizabeth Waters, di Carolyn Durand, di Lucrezia Barzun e di Louise Kloepper. Di Nancy Mcnight è disponibile soltanto la notazione della terza parte della coreografia, mentre di Dora Brown non abbiamo notazione alcuna. Tuttavia, nelle partiture delle diverse danzatrici sono spesso menzionate sia la Mcnight che la Brown, sicché è possibile operare una ricostruzione soddisfacente delle loro sequenze colmando le lacune.

La “nuova” partitura, ossia la partitura da noi concepita, è impostata come segue:

- La prima pagina presenta in una tabella la prima sequenza della coreografia relativa alla battuta 1 della musica con i relativi conteggi, e la trascrizione in lingua originale delle notazioni di ciascuna danzatrice concernenti la sua parte. Sotto alla tabella si offre la descrizione in italiano (quanto più aderente possibile ad una traduzione

dell'originale) di quanto avviene nella sequenza unendo le diverse informazioni, e inserendo, laddove ci siano, materiali aggiuntivi come i disegni.

- Si riportano via via, nelle pagine seguenti, le tabelle, le trascrizioni e le descrizioni delle sequenze successive.
- Per leggere le tabelle offriamo di seguito una *legenda* che ne chiarisce le abbreviazioni:

Legenda

r. o R.: right

l. o L.: left

ft.: foot

R.S.: right stage

f.: forwards

b.: back

Measure: battuta musicale

Counts: tempo musicale

and: il levare del tempo musicale

Flip: un passo di charleston

Twist: rotazione

Shimmy: scuotimento

Tripple: passo triplo

Hop: saltello con un piede solo

Bounce: rimbalzo

- Alla fine dei materiali raccolti per ciascuna sequenza, abbiamo aggiunto un nostro disegno (tav.) che illustra la nostra ipotesi del posizionamento nello spazio delle danzatrici coinvolte e/o le traiettorie dei loro spostamenti sulla scena.
- A conclusione di ognuna delle tre parti della coreografia si presentano i grafici realizzati dalle danzatrici che delineano visivamente l'insieme delle traiettorie nello spazio di uno specifico danzatore in quella parte dello spettacolo.
- Le direzioni nello spazio sono prese dalle danzatrici guardando il pubblico, criterio che adottiamo anche noi nella nostra partitura. Il grafico della Fig. VIII mostra quali siano la destra e la sinistra del palcoscenico, oltre che il fondo scena e l'avanscena rispetto agli spettatori:

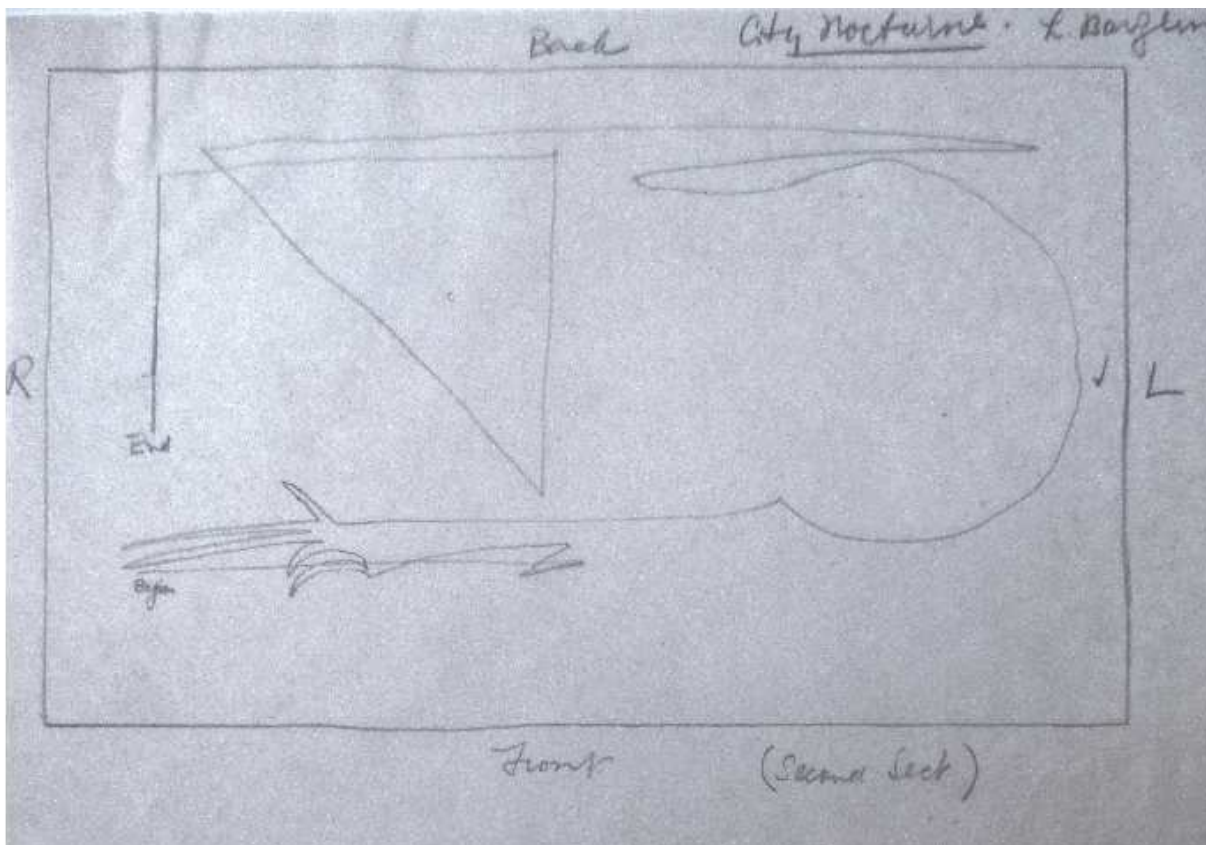


Fig. VIII. Partitura grafica manoscritta di Lucretia Barzun della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Prima di passare alla concreta ri-trascrizione da noi concepita di *City Nocturne*, offriamo le indicazioni di massima sullo specifico pezzo di danza e sulla complessiva serata in cui, nel 1936, *City Nocturne* era inserito.

Il lavoro, che costituisce una delle prime coreografie di Hanya Holm create insieme alla sua compagnia originaria, debutta nel 1936 al Bennington College in un programma che prevede altri inediti dell'artista tedesca.

Una locandina del '36 della serata riporta informazioni utili riguardo ai titoli dei pezzi, ai danzatori che li eseguono e alle musiche adottate; inoltre, sono elencati i membri della compagnia e i nomi dei compositori e del costumista:

- I. Salutation – Gruppo – Cowell
- II. In A Quiet space – Hanya Holm – Boas
- III. Drive – Hanya Holm – Pollins
- IV. Dance in Two Parts – Hanya Holm e il gruppo – Riegger
- V. Sarabande – Hanya Holm – Pollins

- VI. Dance Stanzas – Melvene Ipcar, Hanya Holm, Dora Brown – Jurist
- VII. City Nocturne – Gruppo – Riegger
- VIII. Passing Mood – Hanya Holm – Riegger
- IX. Primitive Rhythm – Hanya Holm e il gruppo – Barzun

Membri del gruppo: Louise Kloepper, Lucretia Barzun, Dora Brown, Carolyn Durand, Melvene Ipcar, Nancy Mcnight, Elizabeth Waters.

Accompagnatori musicali: Harvey Pollins e Irma Jurist.

I costumi per i pezzi I, VI, VII sono disegnati da Peggy Boone e realizzati da Virginia Grill⁵¹⁶.

La *brochure* mostra che si tratta di un programma costituito da pezzi coreografici diversi e presumibilmente brevi, come si deduce dalla constatazione che sono assai numerosi. Le coreografie sono quasi esclusivamente danzate dalla Holm, ad eccezione di *Dance in Two Parts* e di *Primitive Rhythm*, nei quali interviene anche la compagnia, e di *City Nocturne*, spettacolo dedicato soltanto al gruppo.

I pezzi sono eseguiti dal vivo da pochi strumenti, quali il pianoforte e le percussioni, e sono composti per lo più da Wallingford Riegger. Anche la musica di *City Nocturne* è concepita dal compositore americano e si tratta di un brano per pianoforte eseguito a quattro mani da Harvey Pollins e Irma Jurist.

Nel programma non sono previste scenografie e costumi *ad hoc*. Solo in tre spettacoli, *Salutation*, *Dance Stanzas* e *City Nocturne*, vi è l'intervento della costumista, mentre per gli altri sono impiegati presumibilmente gli abiti "da allenamento".

Riassumiamo nello specifico le notizie relative al *cast* e ai vari creatori di *City Nocturne* (musicista e costumista).

Le danzatrici in scena sono: Louise Kloepper, Lucretia Barzun, Dora Brown, Carolyn Durand, Melvene Ipcar, Nancy Mcnight, Elizabeth Waters.

⁵¹⁶ CNB, c.1. «I. Salutation – Group – Cowell. II. In A Quiet space – Hanya Holm – Boas. III. Drive – Hanya Holm – Pollins. IV. Dance in Two Parts – Hanya Holm and Group – Riegger. V. Sarabande – Hanya Holm – Pollins. VI. Dance Stanzas – Melvene Ipcar, Hanya Holm, Dora Brown – Jurist. VII. City Nocturne – Group – Riegger. VIII. Passing Mood – Hanya Holm – Riegger. IX. Primitive Rhythm – Hanya Holm and Group – Barzun. Members of the Group: Louise Kloepper, Lucretia Barzun, Dora Brown, Carolyn Durand, Melvene Ipcar, Nancy Mcnight, Elizabeth Waters. Accompanists: Harvey Pollins e Irma Jurist. Costumes for Numbers I, VI, VII designed by Peggy Boone and executed by Virginia Grill».

La musica è di Wallingford Riegger. È un pezzo per pianoforte eseguito a quattro mani da Harvey Pollins e Irma Jurist.

Lo spettacolo nel corso degli anni è stato dato in spazi di diverse tipologie (auditorii al chiuso e all'aperto, palestre in *high schools*, sale da concerto, ecc.). Presumibilmente la scenografia è del tutto assente e le danzatrici escono dallo spazio della rappresentazione senza dover oltrepassare quinte.

I costumi sono di Peggy Boone. Di seguito ne riportiamo i bozzetti:



Fig. IX. Disegno di Peggy Boone dei costumi di *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm. Il bozzetto è conservato nel *folder Costume Designs*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 702, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

City Nocturne: la partitura ri-costruita

Parte I

Beginning position	
MELVENE IPCAR	Presented as a square with body hidden. Body on floor with entire weight on flexed r. leg + arm: with l. leg raised in r. angle + l. arm in r. angle resting with fist on r. knee.
ELIZABETH WATERS	Sitting on R. hip L. leg bent + up with back to audience - head concealed.
LUCRETIA BARZUN	Right leg bent on floor; right arm supporting body.
LOUISE KLOEPPER	Louise sits left back stage in line with Carolyn + Dora (D C L).

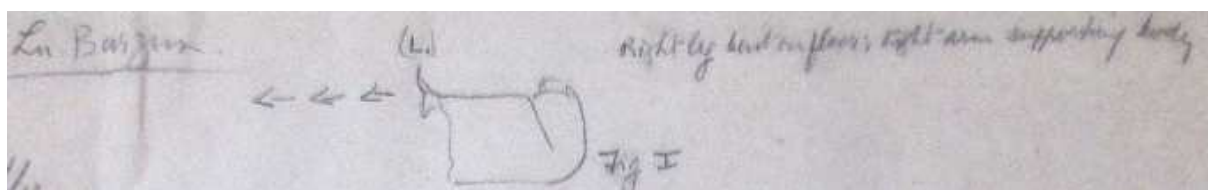
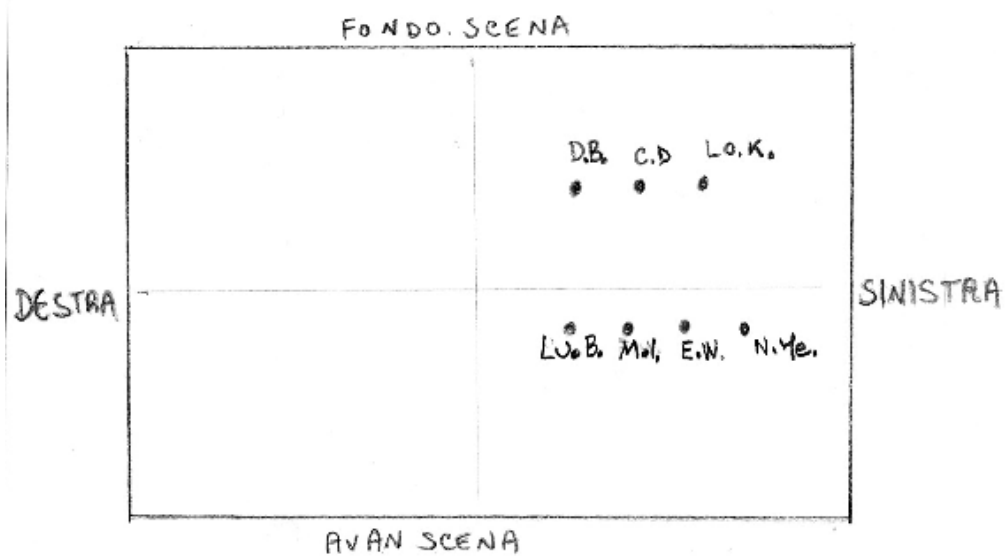


Fig. X. Dettaglio della partitura manoscritta di Lucretia Barzun della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 2 carte non numerate, c. 1r.

Le danzatrici in scena sono sette; nella fattispecie, Louise Kloepper, Lucretia Barzun, Dora Brown, Carolyn Durand, Melvene Ipcar, Nancy Mcnight, Elizabeth Waters.

Melvene Ipcar, Elizabeth Waters, Lucretia Barzun e Louise Kloepper descrivono la posizione iniziale di tutto il gruppo: le sette danzatrici sono a terra, di schiena al pubblico, con il peso del corpo sul fianco destro, il braccio destro appoggiato a terra che sostiene il peso e la gamba destra piegata sul pavimento. La gamba sinistra è sollevata da terra ed è piegata ad angolo retto, il braccio sinistro, con la mano a pugno, è appoggiato sul ginocchio destro e la testa è nascosta [piegata verso il basso] (Fig. X).

Nella partitura di Louise Kloepper si specifica, anche, che Louise è seduta nella parte posteriore del palcoscenico guardando il fondale a sinistra ed è in linea con Carolyn Durand e Dora Brown secondo questo ordine: Dora, Carolyn, Louise. Come si capirà leggendo le pagine seguenti, stanno sul lato sinistro della scena abbastanza vicine fra loro. Le altre danzatrici sono posizionate presumibilmente davanti a loro e, anch'esse, fra loro ravvicinate (Tav. I).



Tav. I. Disegno della scrivente. Ipotesi dei posizionamenti nello spazio.

INTRODUZIONE (battute 1-6)

BATTUTA 1

Measure 1				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Rest.	Push horizontally with left leg. I feel touches on 4 +.		
ELIZABETH WATERS	Hold opening position.	Extending L. leg a little movement horizontally to the floor on each count with a jerk.		The L. leg is straight.
CAROLYN DURAND	From beginning position on floor.	Left foot extends forward (staccato).		
LUCRETIA BARZUN	Sitting down, showing foot forward, staccato.			
LOUISE KLOEPPER	Introductory group rhythm of 6 measure.			

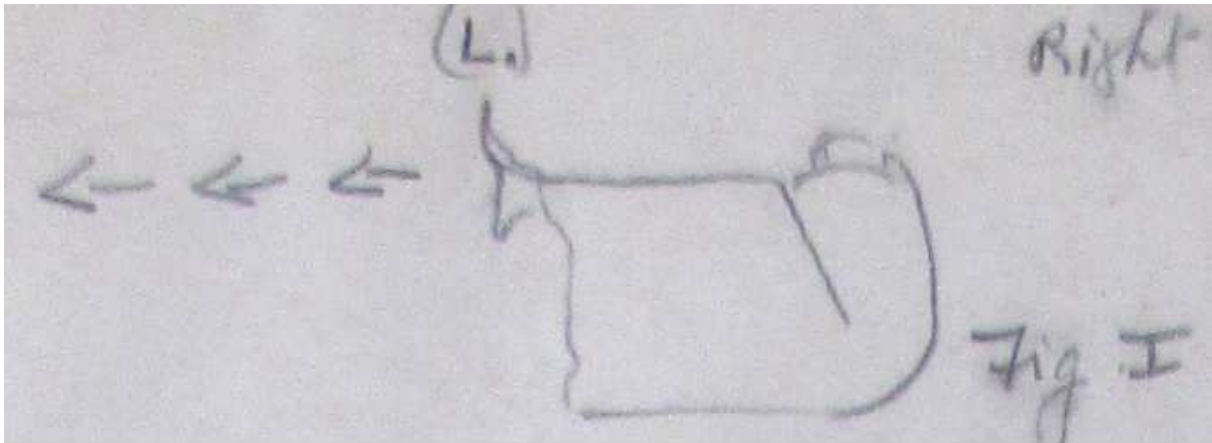
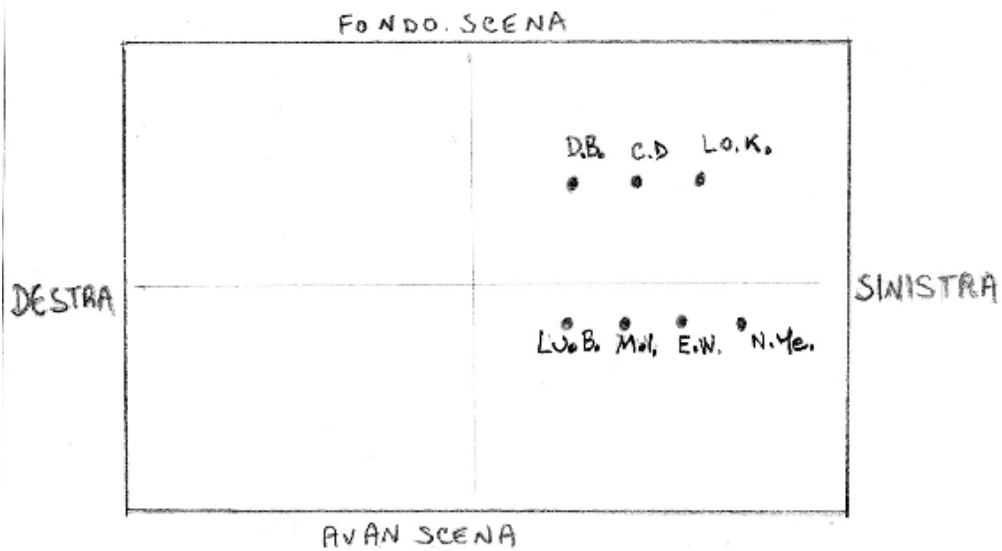


Fig. XI. Dettaglio della partitura manoscritta di Lucretia Barzun della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 2 carte non numerate, c. 1r.

Come scrive Louise Kloepper, nelle prime sei battute si muove il gruppo: dalla posizione iniziale, le sette danzatrici, allo stesso ritmo, allungano la gamba sinistra in avanti, orizzontalmente rispetto al pavimento, come mostrano le frecce della Fig. XI, fino a stenderla completamente. Il movimento è eseguito in quattro tempi secondo un ritmo da loro definito *staccato*: ad ogni conteggio le danzatrici compiono un piccolo scatto in avanti. Durante il primo conteggio restano ferme e iniziano a muoversi a partire dal secondo. Al quarto conteggio la gamba è stesa in avanti e Melvene Ipcar specifica che “sente i contatti” sul levare dell’ultimo tempo. Non è chiaro a cosa si riferisca, presumibilmente La Ipcar è vicina alla Barzun e muovendosi si toccano.

Unendo l'informazione "sente i contatti" con le notizie relative alla posizione d'inizio nella quale ancora le danzatrici si trovano, è possibile comprendere la loro disposizione nello spazio scenico: tutte occupano la parte sinistra della scena. Dora Brown, Carolyn Durand e Louise Kloepper sono vicine tra loro, come anticipato, allineate sul fondo scena; le altre, ravvicinate anch'esse tra loro, presumibilmente sono posizionate davanti (Tav. I).



Tav. I. Disegno della scrivente. Ipotesi dei posizionamenti nello spazio.

BATTUTA 2

Measure 2					
Counts		1	2	3	4
MELVENE IPCAR		Foot down.	Arms straighten out, remain long, fists together.	Weight shifts f to l. f rise jerking.	
				by push off from r.	by lifting weight into upper back with head slightly lowered + by pushing from the floor with r. toe which approaches left ft.
ELIZABETH WATERS		Shift weight over to L. leg on floor, R. leg is extended backwards from body.	R. foot beats the floor on each count until both feet are together in standing position. Body is rising during these counts, arms are straight down in front of body with clenched fists, [...] facing each other.		
CAROLYN DURAND		Foot down.	Pull body up to standing position - right foot in back, beating out rhythm.		
LUCRETIA BARZUN		Rising, staccato beat with free foot (L. foot).			

Nei quattro conteggi dalla posizione a terra, le sette danzatrici salgono in piedi: all'1 il piede sinistro scende a terra, al 2 le braccia si allungano in basso davanti al corpo con i pugni chiusi, al 3 e al 4, spingendo da destra e facendo slittare il peso nella parte superiore della schiena con la testa leggermente abbassata, spostano il peso corporeo sul piede sinistro e, nel compiere questo movimento senza spostare il piede destro, la gamba destra viene a trovarsi indietro. Spingendo con le dita del piede destro e battendo sul pavimento il ritmo ad ogni conteggio, salgono in piedi. Il posizionamento delle danzatrici nello spazio, alla fine di questa battuta, è lo stesso della battuta 1 (cfr. Tav. I).



Tav. I. Disegno della scrivente. Ipotesi dei posizionamenti nello spazio.

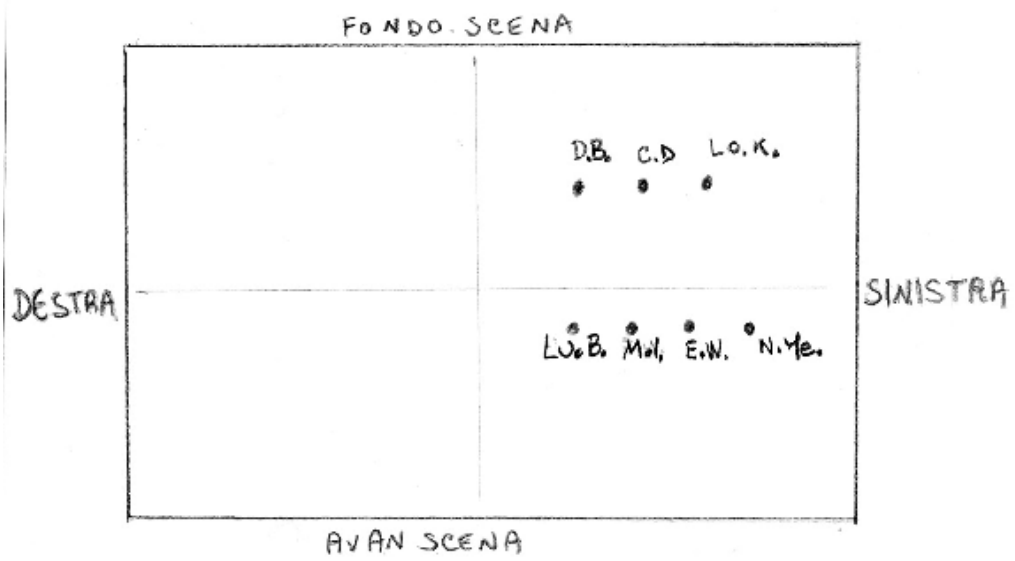
BATTUTE 3 e 4

Measure 3				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Fall to 1st position.	Repeat 2,3, 4 (measure 1).		
ELIZABETH WATERS	Drop into opening position.	Repeat counts 2,3,4 of meas. 1.		
CAROLYN DURAND	Down to beginning position.	Repeat 1st measure.		
LUCRETIA BARZUN	Repeat sitting.			

Measure 4				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Repeat 2nd measure.			
ELIZABETH WATERS	Repeat Meas. Two.			
CAROLYN DURAND	Repeat meas. 2.			
LUCRETIA BARZUN	Repeat standing.			


Le sette danzatrici cadono nella posizione iniziale e ripetono insieme e allo stesso ritmo le battute 1 e 2:

- dalla posizione iniziale si allunga la gamba sinistra in avanti, orizzontalmente al pavimento, come mostrano le frecce della Fig. X, fino a stenderla completamente. Il movimento è eseguito in quattro tempi secondo un ritmo staccato: ad ogni conteggio le danzatrici compiono un piccolo scatto in avanti. Durante il primo conteggio stanno ferme e iniziano a muoversi a partire dal secondo. Al quarto conteggio la gamba è stesa completamente in avanti;
- al conteggio 1 il piede sinistro scende a terra, al 2 le braccia si allungano in basso davanti al corpo con i pugni chiusi, al 3 e al 4 spingendo da destra e facendo slittare il peso nella parte superiore della schiena con la testa leggermente abbassata, spostano il peso corporeo sul piede sinistro e, nel compiere questo movimento senza spostare il piede destro, la gamba destra viene a trovarsi indietro. Spingendo con le dita del piede destro e battendo il ritmo sul pavimento ad ogni conteggio, salgono in piedi. Solito posizionamento in scena.

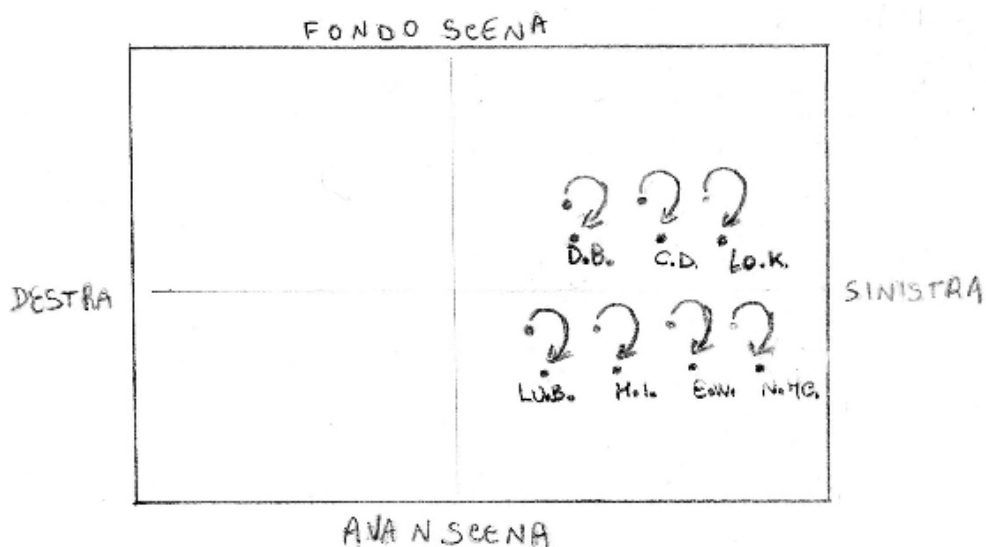


Tav. I. Disegno della scrivente. Ipotesi dei posizionamenti nello spazio.

BATTUTA 5

Measure 5						
Counts	1	2	3	and	4	and
MELVENE IPCAR	Lower body a little + step out semi-circle towards back-end facing app. direction.	Rhythm for steps 				
ELIZABETH WATERS	Step on R. foot going to R in curve. This curve is directed by the front of the body.	Step on L foot.	Step on R foot.	Step on L foot.	Step on R foot.	Step on L foot.
CAROLYN DURAND	Step in small semi-circle right.	l.	r.	l.	r.	l.
LUCRETIA BARZUN	Crouched walk forward in semi-circle R. L. R. L. R. L.					

Le sette danzatrici compiono contemporaneamente la seguente sequenza: con il corpo basso eseguono passi brevi compiendo una traiettoria a semicerchio verso destra, dal fondo scena verso il proscenio, presumibilmente snodandosi una dietro l'altra. La traiettoria curvilinea è diretta dalla parte anteriore del corpo e, dunque, in avanti. La camminata inizia all'1 con il piede destro, al 2 si fa un passo con il sinistro, al 3 con il destro, sul levare con il sinistro, al 4 con il destro e sul levare con il sinistro (Tav. II).

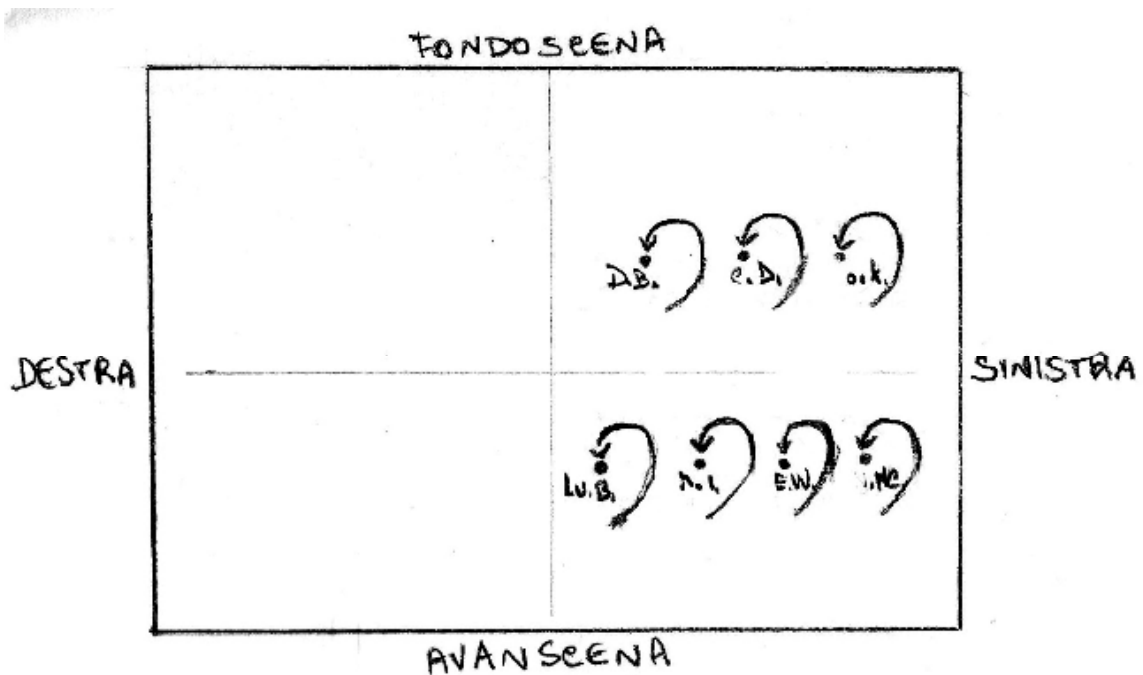


Tav. II. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 6

Measure 6						
Counts	1	2	3	and	4	and
MELVENE IPCAR	Draw back on same path, same rhythm.					
ELIZABETH WATERS	Backwards on R. foot in same path as in Meas. Five. This curve is directed by the back of the body.	Step backwards on L. foot.	Step backwards on R. foot.	Step backwards on L. foot.	Step backwards on R. foot.	Step backwards on L. foot.
CAROLYN DURAND	Retrace steps backwards in same rhythm.					
LUCRETIA BARZUN	Same backwards.					

Le sette danzatrici ripercorrono lo stesso percorso semicircolare della battuta 5 con il medesimo ritmo, compiendo, però, i passi all'indietro e tornando, quindi, nella posizione di partenza della *measure 5* (Tav. III).



Tav. III. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 7

Measure 7						
Counts	1	2	3	and	4	and
MELVENE IPCAR	Step back r.	Half knees allowing body to sink slowly into legs. Arms are straight down between legs, fists together.	Step out in open direction double time.			
ELIZABETH WATERS	R. foot comes to L. foot.	Body slowly descends down, arms circle outwards.			Body shorts up to vertical position, arms straighten in front of body, hand have been in fists all the time.	
CAROLYN DURAND	Squat low legato.		Step forward to stage right. Keeping low. Knees bent.	Step forward to stage left. Keeping low. Knees bent.	Step forward to stage right. Keeping low. Knees bent.	Step forward to stage left. Keeping low. Knees bent.
LUCRETIA BARZUN	Continuing smoothly from semicircle, non rhythmical quick slither step backwards to join Louise + Dora [vedi fig. XII].					
LOUISE KLOEPPER	Then facing towards right stage sink gradually down (arms are straight, fists lightly clenched + touching, shoulders rounded up).					Rise quickly up in full height + face down into beginning position.

Le sette danzatrici continuano ad essere disposte quattro più avanti e tre più indietro nella parte sinistra del palcoscenico di spalle al pubblico.

Da questa posizione Melvene Ipcar e Carolyn Durand compiono lo stesso movimento: al conteggio 1 uniscono i piedi (il piede destro raggiunge il sinistro con un passo indietro) e al 2, piegando leggermente le ginocchia, lasciano che il corpo affondi lentamente sulle gambe, accovacciandosi in basso. Le braccia sono tese in basso fra le gambe con i pugni chiusi.

Come Melvene Ipcar e Carolyn Durand, Elizabeth Waters all'1 unisce il piede destro a quello sinistro con un passo indietro e, poi, insieme a Louise Kloepper, che è rivolta verso il lato destro del palcoscenico, scende gradualmente verso il basso. Le braccia sono tese con i pugni chiusi.

Fin qui non ci sono spostamenti nello spazio. Da qui alla fine della nostra descrizione della sequenza relativa alla presente battuta 7, si vedano gli spostamenti nello spazio raffigurati alla Tav. IV.

Ai conteggi 3 - and - 4 - and (in doppio tempo) Melvne Ipcar e Carolyn Durand compiono quattro passi scivolati, mantenendo la posizione accovacciata con le ginocchia piegate e lasciando il gruppo: Melvne Ipcar si muove presumibilmente verso destra, Carolyn Durand compie i passi verso avanti nelle seguenti direzioni: a destra e a sinistra, e ancora, a destra e a sinistra.

Agli stessi conteggi Elizabeth Waters e Louise Kloepper compiono una rotazione verso l'esterno insieme alle spalle. Al conteggio 4 Elizabeth Waters sale alla posizione verticale con un breve movimento verso l'alto, mantenendo i pugni chiusi; Louise Kloepper sale verso l'alto sul levare, rivolgendo la testa verso il basso.

Nei quattro conteggi Lucretia Barzun compie quattro passi veloci indietro a semicerchio, strisciati in modo regolare e senza cadenza ritmica, per andare a formare un triangolo con Louise Kloepper e con Dora Brown secondo la disposizione a triangolo raffigurata dalla Fig. XII.

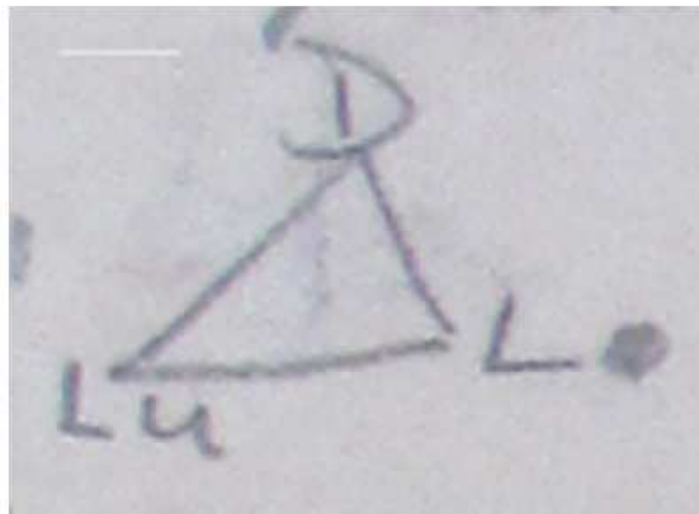
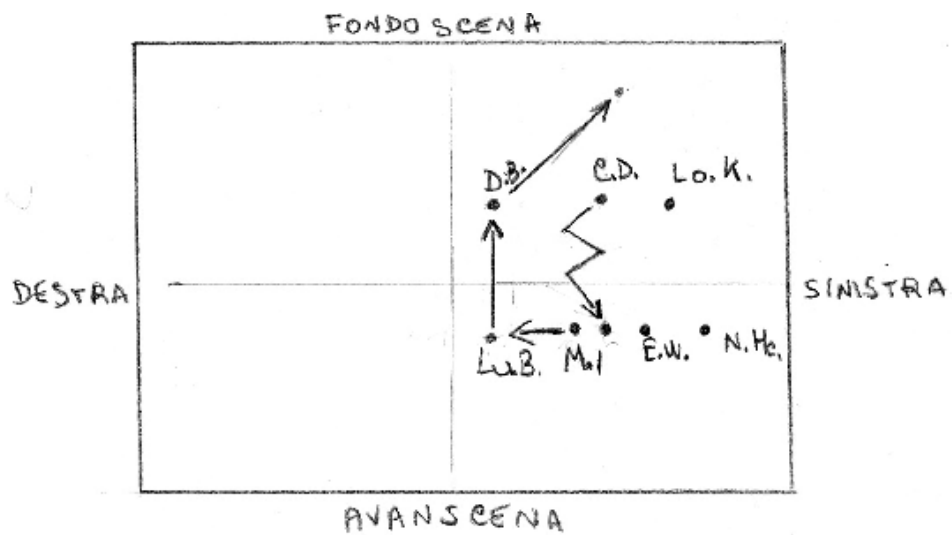


Fig. XII. Dettaglio della partitura manoscritta di Lucretia Barzun della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 2 carte non numerate, c. 1r.

Non sappiamo quali movimenti compiano Dora Brown e Nancy Mcnight.



Tav. IV. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTE 8, 9, 10, 11

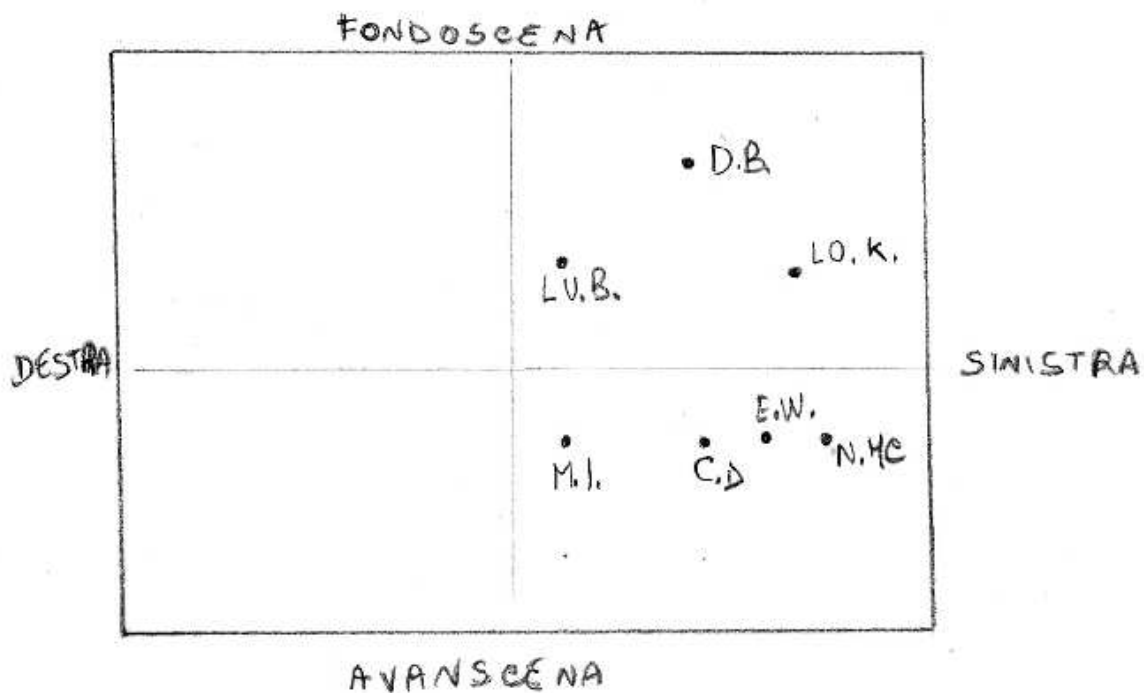
Measure 8				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Down in 1st. position.	Repeat 1st. measure.		
ELIZABETH WATERS	Drop into opening position.	Repeat Meas. one.		
CAROLYN DURAND	Down into 1st. position.	Repeat 1st meas.		
LUCRETIA BARZUN	Squat + repeat 1ft. M.			
LOUISE KLOPPER	Lucretia + Dora have joined me. Repeat beginning theme of 4 measure* .			

Measure 9				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Repeat 2nd meas.			
ELIZABETH WATERS	Repeat Meas. two.			
CAROLYN DURAND	Repeat meas. 2.			
LUCRETIA BARZUN	2nd.			
LOUISE KLOPPER	[beginning theme of 4 measure *]			

Measure 10				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Repeat 3rd meas.			
ELIZABETH WATERS	Drop into opening position.	Repeat Meas. one.		
CAROLYN DURAND	Repeat meas. 3.			
LUCRETIA BARZUN	3rd.			
LOUISE KLOPPER	[beginning theme of 4 measure *]			

Measure 11				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Repeat 4th meas.			
ELIZABETH WATERS	Repeat Meas. two.			
CAROLYN DURAND	Repeat meas. 4.			
LUCRETIA BARZUN	4th.			
LOUISE KLOPPER	[beginning theme of 4 measure *]			

Ritornando alla posizione a terra d'inizio, alle battute 8, 9, 10 e 11 le sette danzatrici ripetono le battute 1, 2, 3 e 4 della sequenza iniziale della coreografia, che non prevede spostamenti nello spazio. In altri termini, le sette danzatrici durante le battute 8, 9, 10 e 11 sono sempre collocate come risulta dalla Tav. IV.



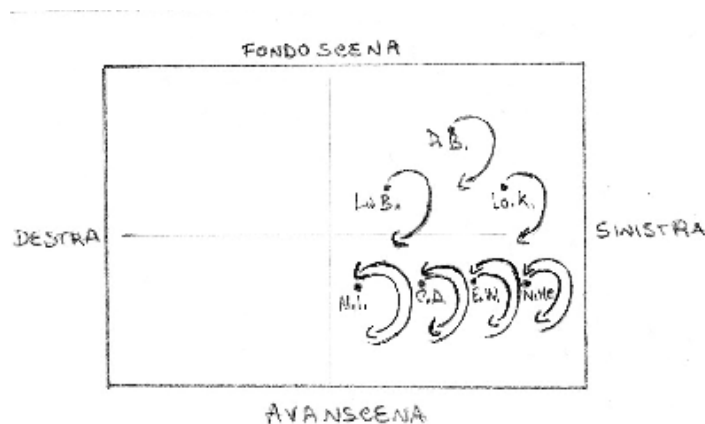
Tav. V. Disegno della scrivente. Ipotesi dei posizionamenti nello spazio.

BATTUTE 12 e 13

Measure 12				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Repeat 5th. meas.			
ELIZABETH WATERS	Repeat Meas. five until tenancy the curve move downstage.			
CAROLYN DURAND	Repeat meas. 5.			
LUCRETIA BARZUN	With Dora + Louise, crouched walk forwards, semi-circle: left, beginning left foot. Step step, hop on toes both feet together.			
LOUISE KLOEPPER	Also the following 2, only curving forward toward downstage. In this curve forward the rhythm in L. R. Hop.			

Measure 13				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Repeat 6th meas.			
ELIZABETH WATERS	Repeat Meas. six.			
CAROLYN DURAND	Repeat meas. 6.			
LUCRETIA BARZUN	With Dora + Louise, crouched walk forwards, semi-circle: left, beginning left foot. Step, step, hop on toes both feet together.			
LOUISE KLOEPPER	Also the following 2, only curving forward toward downstage. In this curve forward the rhythm in L. R. Hop.			

Alle battute 12 e 13 si formano due gruppi che ripetono contemporaneamente e allo stesso ritmo le battute 5 e 6. Si tratta della camminata accovacciata in semicerchio. Vi sono, però, alcune variazioni rispetto alla sequenza iniziale: il gruppo formato da Dora Brown, Lucretia Barzun e Louise Kloepper si muove accovacciato in semicerchio procedendo avanti verso il proscenio ed eseguendo un passo con il piede sinistro, poi con il destro e compiendo un saltello sulle punte di entrambi i piedi. L'altro gruppo, formato da Melvene Ipcar, da Elizabeth Waters, da Carolyn Durand, e presumibilmente da Nancy Mcnight, ripete gli stessi passi delle battute 5 e 6 (cfr. Tav. VI).



Tav. VI. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 14

Measure 14				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Repeat 7th meas., but continue three measure + end on floor sitting between legs, body hidden, left leg bent up + r. leg bent under body.			
ELIZABETH WATERS	Step back on R. foot.	Slowly send into livelling position with R. knee on floor, head turned between legs fists on floor.		
CAROLYN DURAND	Squat legato, right foot back, down on right knee, left foot on floor, left knee high - body low between fore arms and fists on floor – face stage r.			
LUCRETIA BARZUN	Croched walk backwards, reverse semi-circle, ending in original position face stage R and high position of body, standing on toes: step, step, hop, hop.			
LOUISE KLOEPPER	Retrace path backward Dora, Lucretia + my path run parallel.			

Il gruppo formato da Dora Brown, Lucretia Barzun e Louise Kloepper ripercorre all'indietro il percorso semicircolare eseguito nelle battute 12 e 13. I passi del percorso inverso sono passo, passo, saltello, saltello (su entrambe le punte dei piedi, come nelle battute precedenti) e il loro corpo è sempre accucciato. Louise Kloepper si muove parallela alle altre due danzatrici. La sequenza termina nel punto d'inizio, con una posizione alta del corpo, in piedi sulle punte e le tre danzatrici sono rivolte verso la parte destra del palcoscenico.

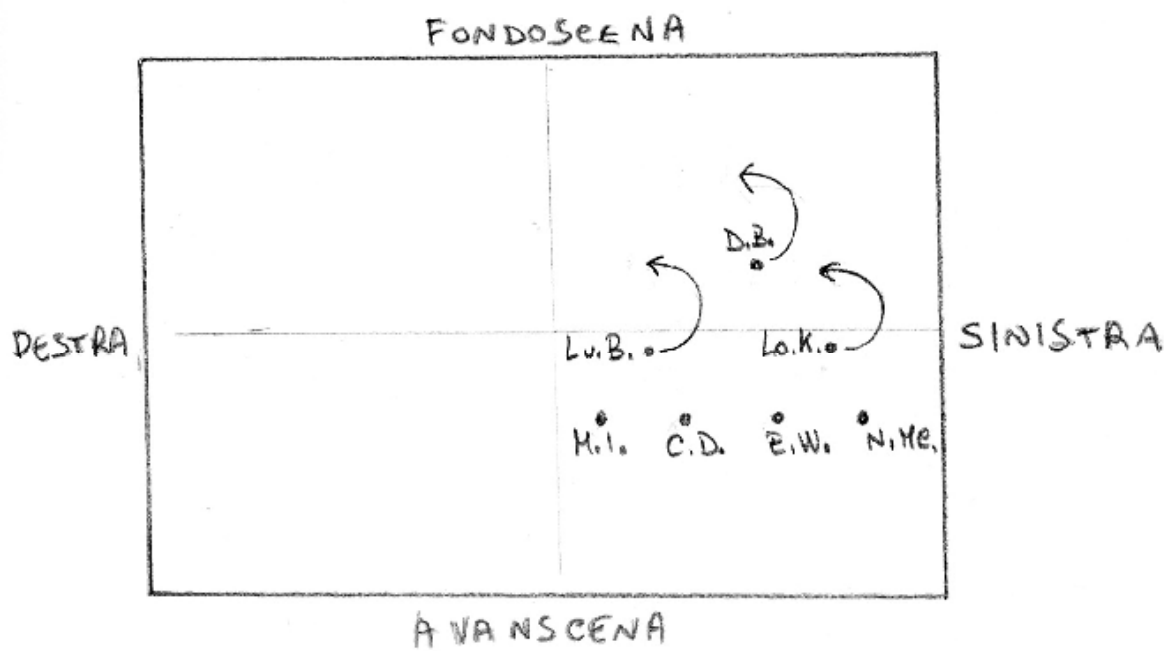
Contemporaneamente l'altro gruppo, formato da Melvене Ipcar, da Elizabeth Waters, da Carolyn Durand, e presumibilmente da Nancy Mcnight, compie la seguente sequenza:

- all'inizio Melvене Ipcar ripete la battuta 7, ma continua con la battuta 3: unisce il piede destro a quello sinistro con un passo indietro e piegando leggermente le ginocchia, lascia che il corpo affondi lentamente sulle gambe accovacciandosi in basso. La fine della sequenza è sul pavimento, seduta con la gamba sinistra piegata verso l'alto e la gamba destra piegata sotto il corpo, come nella posizione d'inizio. Il corpo è, infatti, nascosto: curvato in avanti e con la testa in basso;
- Elizabeth Waters ripete la battuta 7, scendendo con il corpo lentamente verso il basso con la testa nascosta fra le gambe e i pugni sul pavimento. Presumibilmente è la stessa posizione di Melvене Ipcar;
- anche Carolyn Durand compie lo stesso movimento prendendo la medesima posizione e rivolgendosi verso la parte destra del palcoscenico.

Le quattro danzatrici del secondo gruppo paiono compiere gli stessi movimenti nel medesimo arco di tempo, raggiungendo la posizione d'inizio della coreografia, cioè in riga sulla sinistra, poco più avanzate della metà del palcoscenico.

Alla fine di questa battuta un gruppo è, dunque, a terra, mentre l'altro è proteso verso l'alto.

Cfr. Tav. VII.



Tav. VII. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 15

Measure 15				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Beat rhythm with fists; stepping f. which weight on fists dragging body along. Feet remain in place.	Hold in extendet position.		Step back with fists on same path during first 2 beat but swing r. back into air on last 2.
ELIZABETH WATERS	Hold.			Beat floor with fists and direct arms diagonally up + backwards
CAROLYN DURAND	Hold.	Beat with fists forward, body pulled forward.	Hold.	Two beats fists on floor pulling back. 2 beats fists against each other high in air.
LUCRETIA BARZUN	Legato sinking + folding up arms: between knees.			
Measures 15 e 16* LOUISE KLOEPPER	Facing R. S. sink in 4 counts [fig. XII] with light more motion; shoulders curving forward, on toes, feet together, arms pushing downward.			

Il gruppo a terra costituito, da Melvene Ipcar, Elizabeth Waters, Carolyn Durand e presumibilmente da Nancy Mcnight, è nella posizione d'inizio ed esegue la seguente sequenza, ma con conteggi diversi:

- all'1 Melvene Ipcar batte il ritmo con i pugni sul pavimento davanti a sé e poi appoggia il peso del corpo sulle mani spostando in avanti il peso e trascinando il corpo, mentre i piedi si mantengono fermi sul pavimento. Elizabeth Waters e Carolyn Durand restano ferme nella posizione a terra della battuta 14 come all'inizio della coreografia;
- al 2 Melvene Ipcar resta nella posizione allungata sul pavimento, Elizabeth Waters continua a restare ferma, mentre Carolyn Durand compie lo stesso movimento eseguito da Melvene Ipcar al conteggio 1;
- al 3 restano tutte nella posizione in cui si trovano: due allungate avanti e l'altra nella posa a terra dell'inizio della coreografia;
- al 4 Melvene Ipcar dalla posizione allungata a terra si muove indietro battendo due volte i pugni sul pavimento fino ad arrivare ad essere accovacciata con i piedi a terra. Poi compie uno *swing* con le braccia in aria verso destra. Anche Carolyn Durand, che parte dalla stessa posizione allungata di Melvene Ipcar, batte due volte i pugni sul pavimento spingendosi indietro. Poi, batte 2 volte i pugni in aria uno contro l'altro.

Entrambe le danzatrici compiono movimenti simili allo stesso ritmo. Contemporaneamente, Elizabeth Waters, ferma nella posizione a terra come all'inizio della coreografia, batte i pugni sul pavimento e dirige le braccia verso l'alto indietro e in diagonale (come Melven Ipcar e Carolyn Durand).

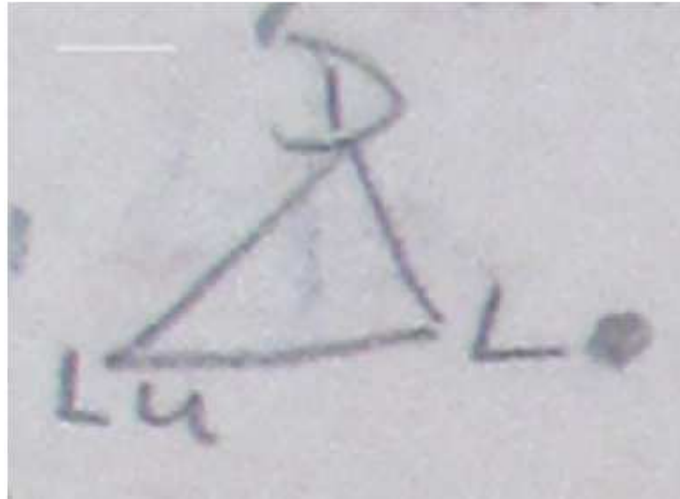
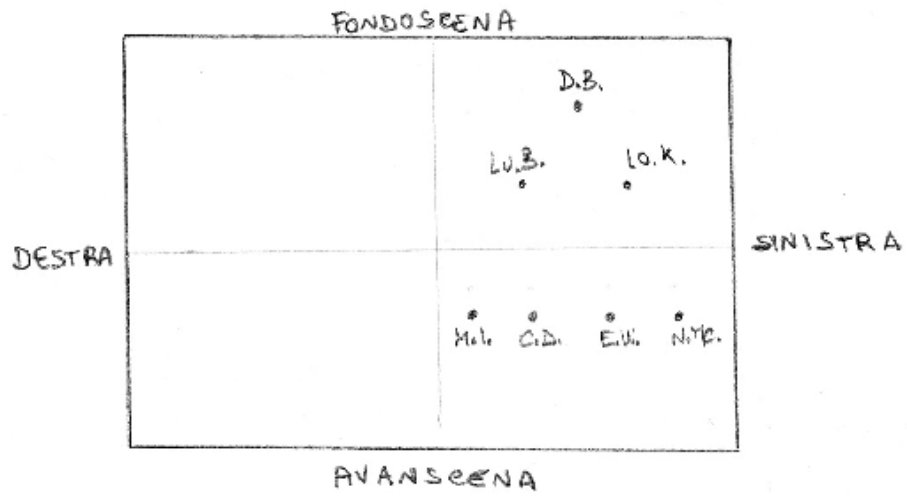


Fig. XII. Dettaglio della partitura manoscritta di Lucretia Barzun della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 2 carte non numerate, c. 1r.

Mantenendo la disposizione della Fig. XII e rivolte verso la parte destra del palcoscenico, il gruppo formato da Lucretia Barzun, Louise Kloepper, e presumibilmente Dora Brown, in quattro conteggi piegano le ginocchia abbassandosi e restando sulle punte dei piedi con una qualità di movimento più leggera. Le braccia sono piegate e i gomiti sono posizionati fra le ginocchia, mentre le spalle si curvano avanti.

Nel corso della presente battuta 15, le danzatrici non compiono spostamenti nello spazio scenico, restando nel posizionamento di cui alla Tav. VIII.



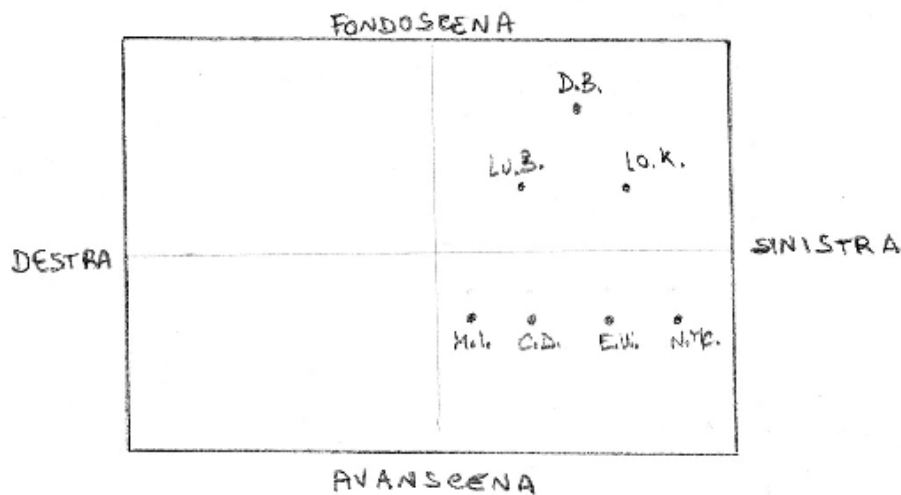
Tav. VIII. Disegno della scrivente. Ipotesi dei posizionamenti nello spazio.

BATTUTA 16

Measure 16				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Repeat 15th meas.			
ELIZABETH WATERS	Repeat meas. 15.			
CAROLYN DURAND	Repeat 15.			
LUCRETIA BARZUN	Staccato jerking up to pulled up position of body.			
LOUISE KLOEPPER	Measures 15 e 16*			

Il gruppo a terra- formato da Melvene Ipcar, Elizabeth Waters, Carolyn Durand e presumibilmente da Nancy Mcnight e che sta nella stessa disposizione nello spazio dell'inizio (cioè in riga sulla sinistra, poco più avanzate della metà del palcoscenico) – ripete una seconda volta la battuta 15; Louise Kloepper e presumibilmente Dora Brown restano nella postura finale della battuta 15; Lucrezia Barzun, invece, spinge il corpo verso l'alto con un ritmo staccato; in altri termini, ad ogni conteggio spinge il corpo verso l'alto con uno scatto, pur restando con i piedi sullo stesso punto del palcoscenico.

Anche nel corso di questa battuta, le sette danzatrici non compiono spostamenti nello spazio (cfr. Tav. VIII).



Tav. VIII. Disegno della scrivente. Ipotesi dei posizionamenti nello spazio.

BATTUTA 17

Measure 17				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Pull up from floor in jerks weight in back + shoulder.	Higher.	Higher.	Completely up, high on toes, arms stiffly down.
ELIZABETH WATERS	Beating floor on each count with a slight vibration in body.			
CAROLYN DURAND	With fists on floor.		Sudden jump out toes, body high, arms straight down front fingers together.	Hold.
LUCRETIA BARZUN	Steps, turning L in place to face audience, holding high stiff position of body.			
LOUISE KLOEPPER	Come up in jertz until straight.			

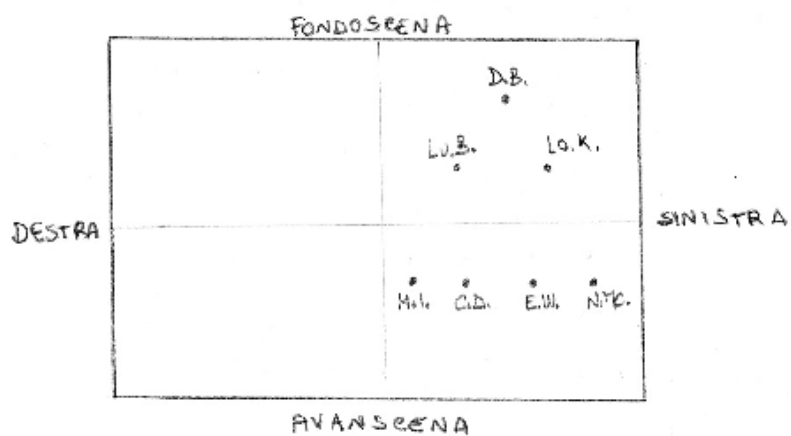
Melvene Ipcar, Louise Kloepper, e presumibilmente Dora Brown, compiono lo stesso movimento di Lucretia Barzun: da una posizione rannicchiata a terra la schiena e le spalle spingono verso l'alto con degli scatti. Ad ogni conteggio la macchina anatomica sale sempre più verso l'alto fino ad arrivare sulle punte dei piedi. Le braccia sono rigide in basso.

Elizabeth Waters e Carolyn Durand colpiscono con i pugni il pavimento: la prima nei quattro conteggi con una leggera vibrazione del corpo, la seconda nei primi due, poi, al 3 improvvisamente salta sulle punte dei piedi con il corpo in alto e le braccia e le dita tese in basso e resta in questa posizione anche al quarto conteggio.

Nancy Macnight, che si trova a terra come Melvене Ipcar, Elizabeth Waters e Carolyn Durand, presumibilmente compie gli stessi movimenti ascensionali.

Lucretia Barzun, invece, compie dei passi ruotando sul posto a sinistra e rivolta al pubblico. Mantiene la posizione del corpo tesa verso l'alto.

Si veda la Tav. VIII.



Tav. VIII. Disegno della scrivente. Ipotesi dei posizionamenti nello spazio.

BATTUTA 18

Measure 18				
Counts	1	2	3	4
MELVEN IPCAR	Let back drop suddenly + move back. Keep approximately same position.	Move across stage with tiny rapid steps, high on toes.		
ELIZABETH WATERS	Short up on to toes in vertical standing position with arms straight down in front of body.	Hold.	Fast steps forwards in direct facing.	Quick steps back in same path.
	The steps are all on toes, body rigid, head down, arms straight + in front of body*.			
CAROLYN DURAND	Squat jump back, dir. stage left, right foot diag. back.	Jump back + pull high on toes.	Repeat.	Repeat.
Measures 18 e 19* LUCRETIA BARZUN	Bourrée sideways R. to position on stage R.			Hold on R. foot on toes.
LOUISE KLOEPPER	Jerks acent in feet turning to left to face front, knees on straight, shoulders high, arms straight + fingers stretched in front of thighs.			

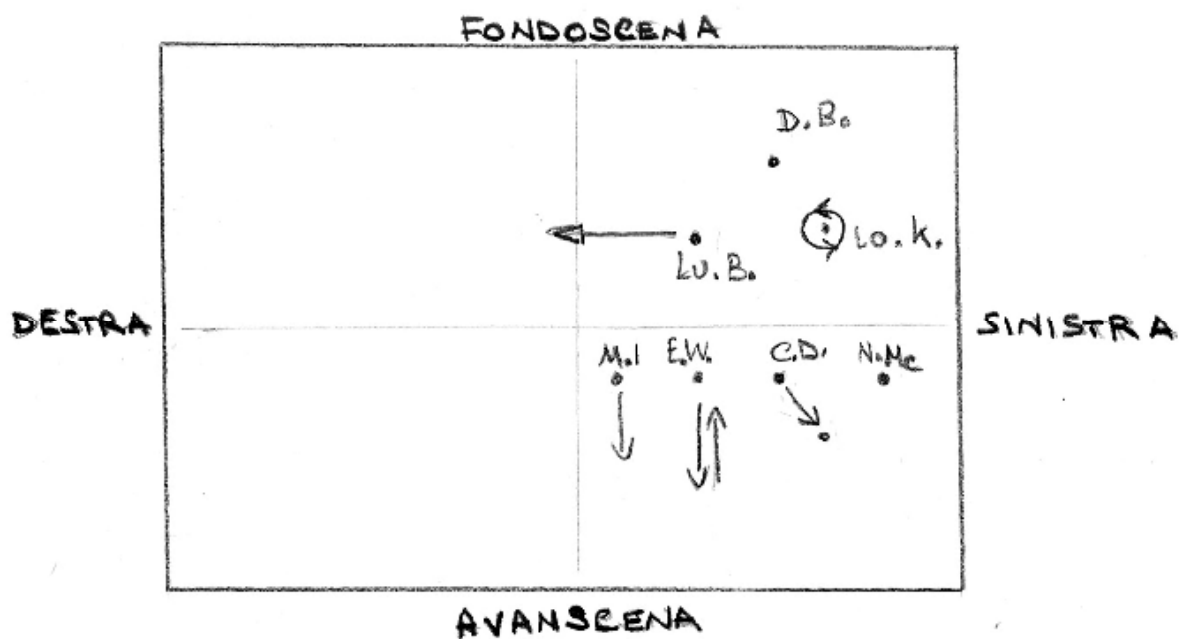
Alla stessa battuta con ritmi e conteggi diversi cinque danzatrici compiono sequenze differenti:

- All'1 Melvene Ipcar si lascia cadere improvvisamente all'indietro e indietreggia prendendo approssimativamente la stessa posizione della battuta 17 dritta sulle punte. Nei conteggi 2, 3 e 4 si muove attraverso il palcoscenico con passi rapidi e brevi sulle punte dei piedi.
- All'1 Elizabeth Waters sale in piedi sulle punte in posizione eretta con le braccia tese in basso davanti al corpo. Al 2 resta in questa posizione, mentre al 3 compie dei passi veloci rivolta verso avanti. Al 4 compie passi rapidi indietro lungo lo stesso percorso. I passi sono sulla mezza punta con il corpo rigido, la testa è rivolta verso il basso e le braccia sono tese davanti al corpo.
- All'1 Carolyn Durand compie un salto rannicchiato con il piede destro verso dietro in diagonale nella zona sinistra del palcoscenico (Fig. 10). Al 2 la Durand salta indietro e spinge il corpo in alto sulle punte. Ripete questa sequenza al 3 e al 4.
- All'1, 2 e 3 Lucretia Barzun compie dei *bourrées* (passi brevi sulla mezza punta) laterali verso destra. Al 4 resta ferma con il piede destro in mezza punta.

- All'1, 2, 3 e 4 Louise Kloepper con un accento improvviso dei piedi ruota a sinistra per arrivare di fronte al pubblico. Le ginocchia sono tese, le spalle sono alte, le braccia sono tese e le dita sono lunghe davanti alle cosce.

Non sappiamo quale sequenza compiano Dora Brown e Nancy McNight.

Per gli spostamenti della battuta 18, cfr. Tav. IX.



Tav. IX. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 19

Measure 19				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Swing f. + b. with tiny steps.			
ELIZABETH WATERS	Forward quick steps in same path as in Meas. 18.	Backwards quick steps.	Forwards quick steps.	Backwards quick step stop sharply, on line with Melvene + Nancy.
	The steps are all on toes, body rigid, head down, arms straight + in front of body*.			
CAROLYN DURAND	Repeat 18.			
LUCRETIA BARZUN	18 m* .			
Measures 19 – 21 m. LOUISE KLOEPPER	Bounce across stage to R.S. Still facing front, step on right toe high.			

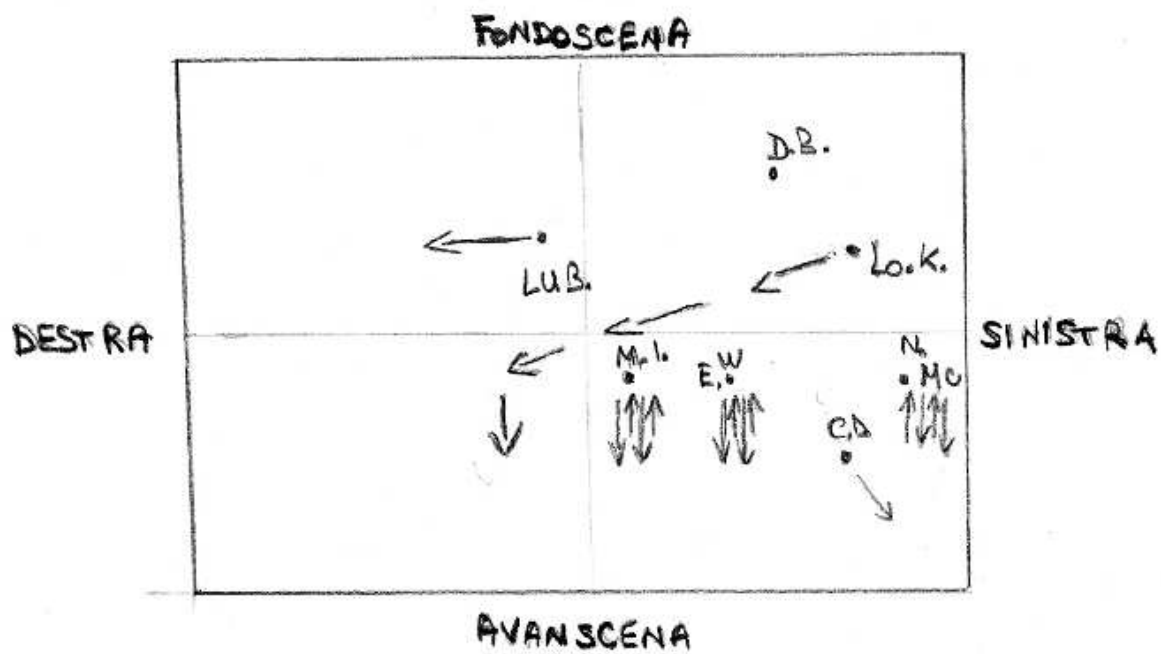
Eseguito lo stesso percorso in avanti e indietro della battuta 18 e mantenendo le stesse indicazioni riguardo ai passi, al corpo e alle braccia, Elizabeth Waters compie all'1 piccoli passi in avanti, al 2 all'indietro, al 3 in avanti e al 4 ancora all'indietro. Nei quattro conteggi, anche Melvene Ipcar dondola avanti e indietro con passi brevi, come Elizabeth Waters. Quest'ultima si ferma improvvisamente in linea con Melvene Ipcar e Nancy Mcnight, che presumibilmente compie gli stessi passi.

Carolyn Durand ripete la battuta 18: compie un salto rannicchiato con il piede destro verso dietro in diagonale nella zona sinistra del palcoscenico. Al 2 salta indietro e poi si solleva sulle punte. Ripete questa sequenza al 3 e al 4.

Contemporaneamente Louise Kloepper esegue la stessa sequenza di Carolyn Durand, ma in un'altra direzione: compie un salto con rimbalzo attraversando il centro della scena e portandosi verso il lato destro. Procedo ancora verso avanti con un passo sulla destra e sulle punte dei piedi. Lucretia Barzun ripete anch'essa la battuta 18 compiendo dei *bouffées* (passi brevi sulla mezza punta) laterali verso destra. Al 4 resta ferma con il piede destro in mezza punta.

Non sappiamo quale sequenza compia Dora Brown.

Per gli spostamenti nello spazio relativi alla battuta 19, cfr. Tav. X.



Tav. X. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 20

Measure 20					
Counts	1	2	3	4	and
MELVENE IPCAR	Fall back, r. leg bent up.	Kick r. leg forward	Step out pressing body after it.	Land with r. leg doubled up forward under + back leg extended, toe up.	
ELIZABETH WATERS	Fall on back in line with Melvene + Nancy + Carolyne (R. knee bent).	R. leg is twisted forwards, shift weight on to L. foot.	Body rolls over to R. foot (R knee bent) L. foot stretched out flat horizontal to floor.	Hold.	
CAROLYN DURAND	Fall straight back slightly behind Nancy right leg in air, knee bent.	Swing forward out right knee (pushing on floor with hands at side).	Left leg shoots straight out backwards – body flat forward over right knee – hands flat on floor on each side of knee. Hold.	Hold.	
LUCRETIA BARZUN	Flop fall by curling up with fists, left shoulder hit floor, roll over on back with R. leg bent + up in air, head toward audience. [Fig. XIII].	Hold.			Shoot R. leg out.
LOUISE KLOEPPER	Pull body up + full down curling body in to land on left back side – left knee let kinked on floor – right leg in the air, knee let kinked close to right shoulder, right fist on left shoulder.				



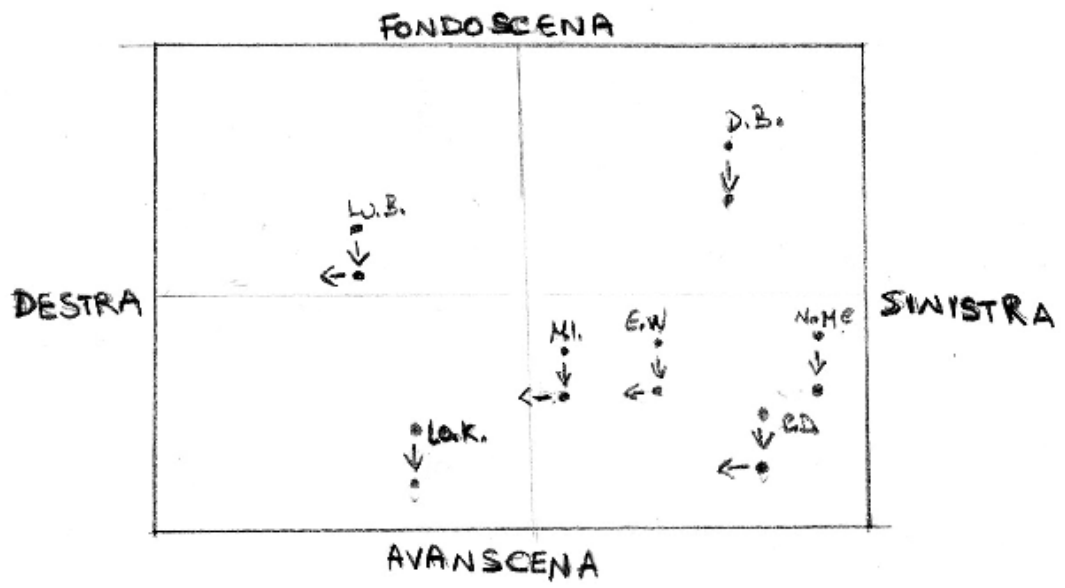
Fig. XIII. Dettaglio della partitura manoscritta di Lucretia Barzun della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 2 carte non numerate, c. 1r.

Tutte e sette le danzatrici dalla posizione sul palcoscenico in cui si trovano incurvano il corpo in avanti e cadono all'indietro sulla schiena come mostra la Fig. XIII: i pugni sono chiusi, il peso del corpo sul pavimento è sulla spalla sinistra, il ginocchio sinistro si piega sul pavimento, la gamba destra è sollevata in aria e il ginocchio è piegato vicino alla spalla destra, il pugno destro è appoggiato sulla spalla sinistra, la testa è orientata verso il pubblico.

Durante la caduta Elizabeth Waters si trova in linea con Melvene Ipcar, Nancy Mcnight e Carolyn Durand, mentre quest'ultima è leggermente dietro Nancy Mcnight.

Mentre Louise Kloepper, Lucrezia Barzun, e presumibilmente Nancy Mcnight e Dora Brown, restano ferme, al 2 Melvene Ipcar, Elizabeth Waters e Carolyn Durand, spostando il peso sul piede sinistro e spingendo con le mani di lato sul pavimento slanciano avanti la gamba destra facendo ruotare il corpo al 3 e al 4. La gamba destra si riappoggia a terra con il ginocchio piegato, la gamba sinistra si stende dietro. Il corpo è, dunque, piatto sul ginocchio destro piegato e le mani sono piatte a terra sul lato del ginocchio. Sul levare del quarto conteggio Lucretia Barzun slancia la gamba in fuori, compiendo presumibilmente lo stesso movimento di Melvene Ipcar, di Elizabeth Waters e di Carolyn Durand.

Gli spostamenti nello spazio relativi alla battuta 20 sono offerti dalla Tav. XI.



Tav. XI. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 21

Measure 21				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Bring left leg around front in whole measure. Leg is first straight then curts to receive weight. Body slowly rises to knees over measure. Arms resting beside r. knee. [Fig. XIV]			
ELIZABETH WATERS	L. leg swings around on floor + bends into R. foot.			
CAROLYN DURAND	Left leg swings slowly around forward, straight. Place foot between left hand.		Bends.	Place foot between left hand + knee and shift weight onto it.
LUCRETIA BARZUN	Slow rising. [Fig. XIV].			
LOUISE KLOEPPER	Measure 20*.			

Melvene Ipcar, Elizabeth Waters, Carolyn Durand e Lucretia Barzun compiono la stessa sequenza: impiegando due tempi, la gamba sinistra tesa da dietro ruota lentamente avanti (*swing*) sul pavimento, mentre il corpo lentamente si solleva e le braccia sono piegate dietro il ginocchio destro piegato. Una volta che la gamba sinistra è tesa a lato del corpo, al 3 la gamba si piega e al 4 riceve il peso come nella Fig. XIV.

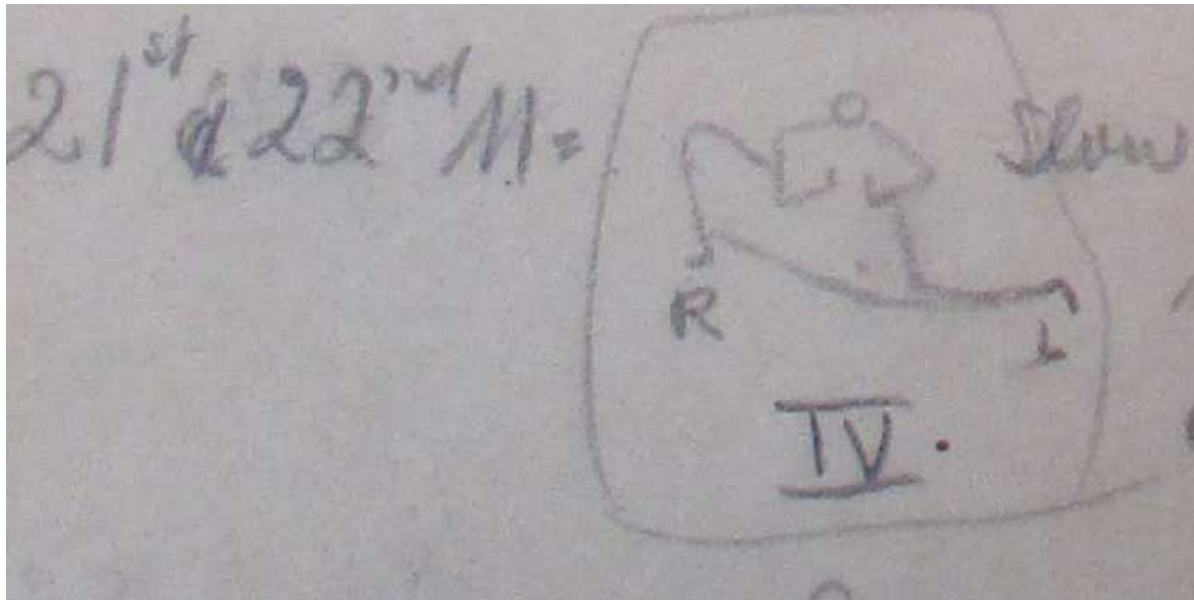
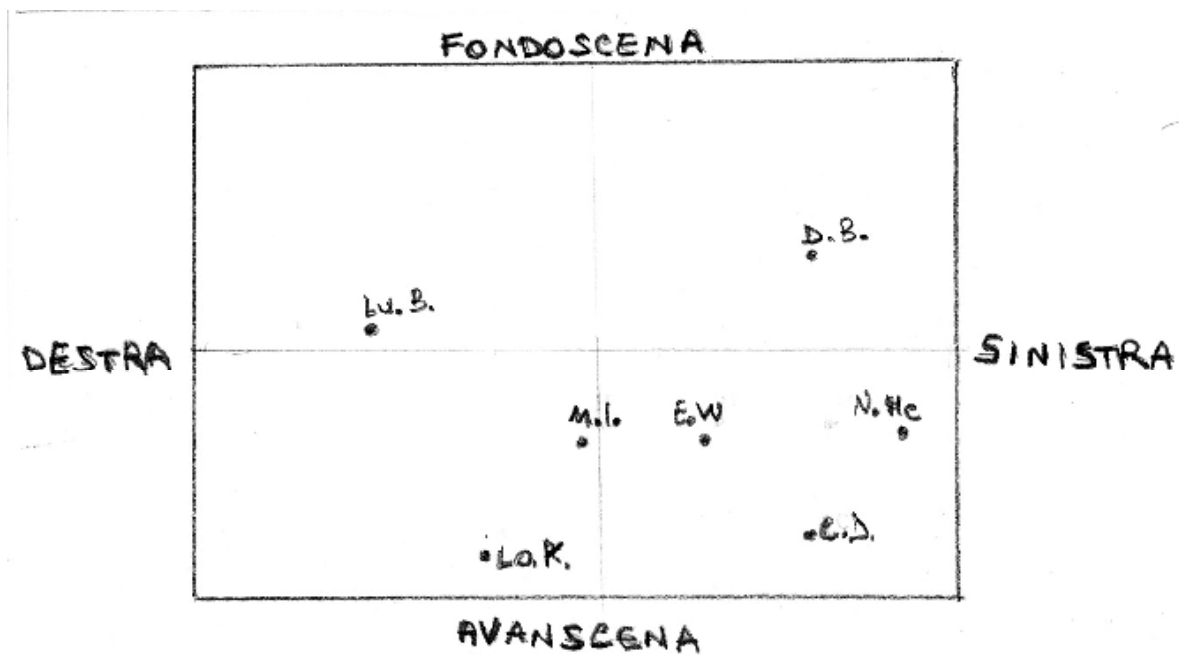


Fig. XIV. Dettaglio della partitura manoscritta di Lucretia Barzun della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 2 carte non numerate, c. 1r.

Louise Kloepper, e presumibilmente Nancy Mcnight e Dora Brown, restano ferme nella posizione della battuta 20.

Nella presente battuta non avvengono spostamenti nello spazio (cfr. Tav. XII).



Tav. XII. Disegno della scrivente. Ipotesi dei posizionamenti nello spazio.

BATTUTA 22

Measure 22					
Counts	1	2	3	4	and
MELVENE IPCAR	Body rises more to toes with shoulders high, hands point down.	Hold.	Hold.	Hold.	
ELIZABETH WATERS	Slowly rise to vertical position on toes, arms straight down in front of body, fingers straight, head down.				
CAROLYN DURAND	Pull slowly up to high position on toes dragging right foot.				
LUCRETIA BARZUN	Slide feet together, straight turning arms + fluttering hands, body as in fig. II facing audience				
LOUISE KLOEPPER	Quiet				Kick right leg suddenly up + out turning body up + around to face downstage. Place foot highly arched on floor on toes, body in still down but on left knee.

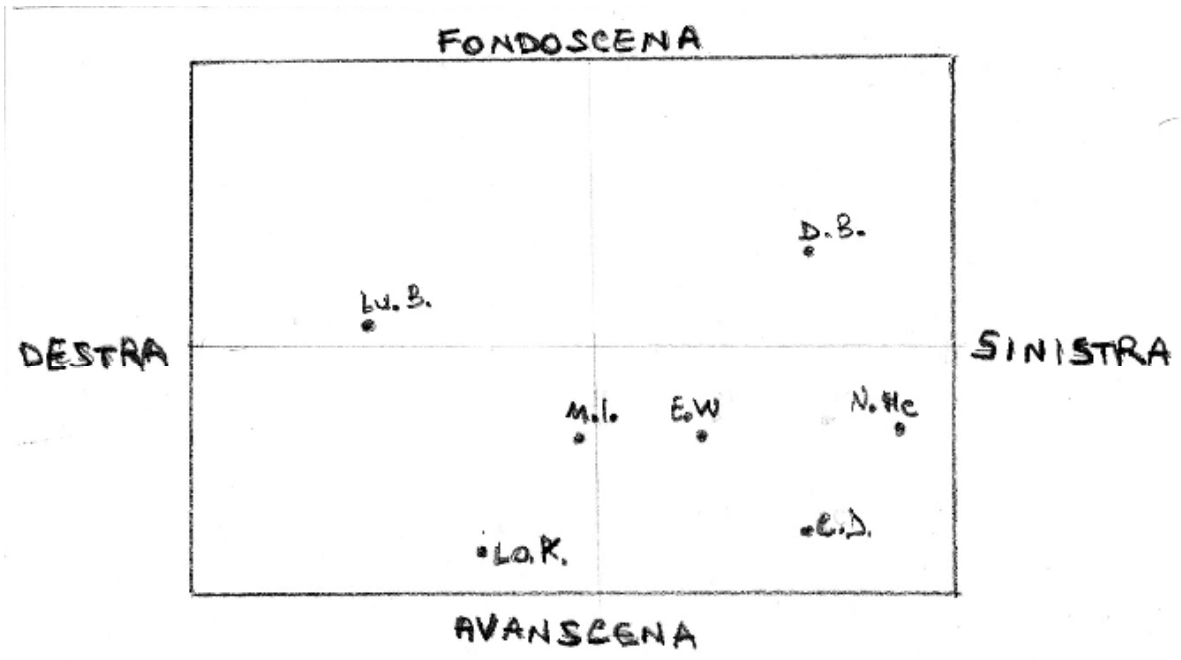
Melvene Ipcar, Elizabeth Waters, Carolyn Durand e Lucretia Barzun lentamente si sollevano in posizione verticale sulle punte dei piedi con le spalle alte, le braccia tese avanti verso il basso e le dita tese, la testa verso il basso. Come spiega Lucretia Barzun, il corpo è rivolto al pubblico come nella Fig. XV.



Fig. XV. Dettaglio della partitura manoscritta di Lucretia Barzun della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 2 carte non numerate, c. 1r.

Louise Kloepper resta ferma fino al 4 e sul levare compie la sequenza a terra della battuta 20 arrivando in una posizione finale simile a quella della battuta 21: improvvisamente slancia la gamba destra verso l'alto, ruota il corpo verso il proscenio; il corpo è ancora in basso con il peso sulla gamba sinistra, il piede è estremamente arcuato sul pavimento. Presumibilmente anche Nancy Mcnight e Dora Brown, che si trovano a terra nella stessa posizione di Louise Kloepper, compiono la sua stessa sequenza.

Neanche in questa battuta, si verificano spostamenti nello spazio (cfr. Tav. XII).



Tav. XII. Disegno della scrivente. Ipotesi dei posizionamenti nello spazio.

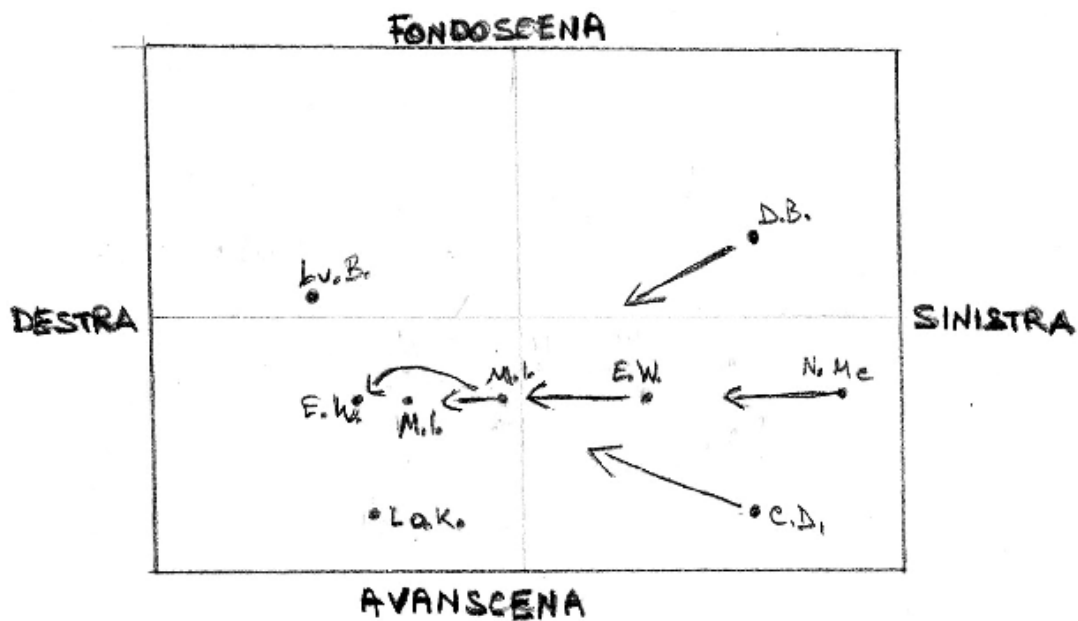
BATTUTA 23

Measure 23					
Counts	1	2	and	3	4
MELVENE IPCAR	Hold.	Hold.		Leading slightly to right, move with fast step to right into group.	
ELIZABETH WATERS	Hold in vertical position.	Hold in vertical position.	Quick little side steps.	Into group behind Melvene, a little [step]to her L., facing forward. Pause (still on toe).	
Measures 23-24* CAROLYN DURAND	Move side (direction diag. Right – front) with tripple steps.				
LUCRETIA BARZUN	Hip swings R. + L., pause, a few more hip swings while group joins together**.				
Measures 23-24*** LOUISE KLOEPPER	Gradually over 8 counts pull weight smoothly upward to end with shoulders high. Body practically suspended – head slightly down, eyes down on the toes. The arms which more bent + rounded have gradually straightened out until fingers tip are stretched. Pause, then more slowly + not too pronounced rhythmically, swinging hips from left to right. Pause after about 6 swings with the hip frozen to right side. Now in front of group.				

Dalla posizione verticale e dal conteggio 2, Melvene Ipcar, Elizabeth Waters e Carolyn Durand si muovono insieme con passi brevi e veloci denominati *tripple* e raggiungono il gruppo. Ciò significa che durante questa battuta alcune danzatrici – nella fattispecie Melvene Ipcar, Elizabeth Waters, Carolyn Durand e presumibilmente Dora Brown, Nancy Mcnigh e Lucretia Barzun – si spostano insieme attraverso il palcoscenico al fine di trovarsi vicine e formare un gruppo.

Melvene Ipcar compie i passi *tripple* lasciando la sua posizione a destra del palcoscenico e si sposta a destra nel gruppo. La Waters esegue i passi *tripple* di lato e nel gruppo si posiziona dietro Melvene Ipcar compiendo un piccolo passo alla sua sinistra. Al 4 si solleva sulle punte dei piedi e sta in pausa. Carolyn Durand si sposta con i *tripple* verso destra in diagonale rivolta verso avanti. Dalla battuta 23 e proseguendo nella 24, Lucretia Barzun compie, invece, *swings* di anche a destra e sinistra. Dopo una pausa, continua ancora un po' di *swings* mentre il gruppo si unisce insieme. Alle stesse battute e posizionata davanti al gruppo, Louise Kloepper durante otto tempi (quattro della *measure* 23 e quattro della 24) porta il peso regolarmente verso l'alto terminando con le spalle alte. Il corpo è praticamente sospeso con la testa leggermente in basso e lo sguardo rivolto sui piedi. Le braccia, che erano molto piegate e rotonde, si raddrizzano gradualmente finché le punta delle dita sono tese. Compie, dunque, una pausa. Poi, più lentamente e senza dare troppa enfasi ritmica al movimento, oscilla (*swing*) le anche da sinistra a destra compiendo 6 *swings* (come Lucretia Barzun), dopo i quali si ferma con la gamba destra sollevata e il ginocchio piegato.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 23, cfr. Tav. XIII.



Tav. XIII. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 24

Measure 24				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Hold facing front.			
ELIZABETH WATERS Second section of dance.	Shift on to L. foot, L. shoulder drops.	R. foot come to L. foot, R. shoulders. Progressing to the L., body facing front.		
CAROLYN DURAND	Measures 23-24* Still in high position until on join group stage right, face front. (Fig. XV).			
LUCRETIA BARZUN	Hip swings R. + L., pause, a few more hip swings while group joins together**.			
LOUISE KLOEPPER	***23-24 m.			

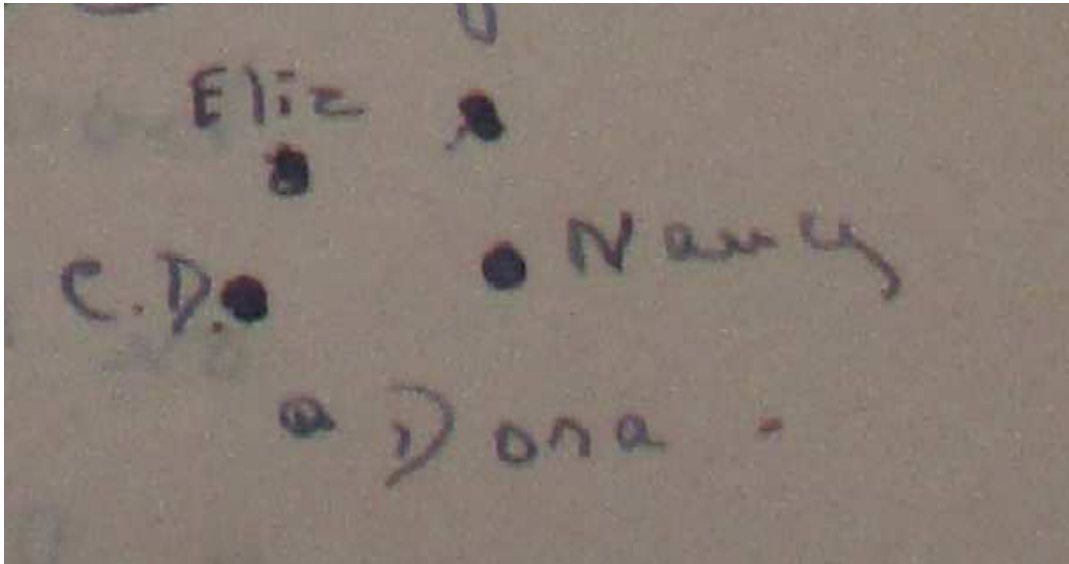


Fig. XVI. Dettaglio della partitura manoscritta di Carolyn Durand della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 10 carte non numerate, c. 2r.

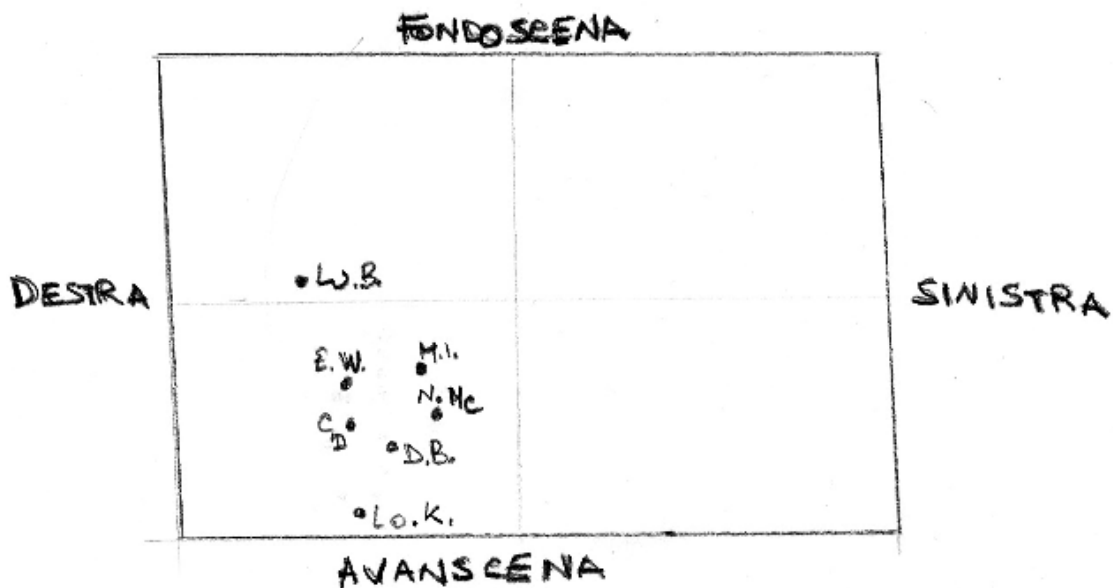
Melvene Ipcar resta ferma nel gruppo rivolta verso avanti. Continuando a muoversi con i *triple* passi della battuta 23, Carolyn Durand specifica che è ancora in una posizione alta del corpo (i passi sono sulle punte dei piedi) fino a quando si unisce al gruppo sulla parte destra del palcoscenico e rivolgendosi verso avanti.

La Fig. XVI mostra la disposizione finale del gruppo in una sorta di cerchio e in cui compaiono, oltre a Elizabeth Waters e a Carolyn Durand, anche Nancy Mcnight e Dora Brown e, presumibilmente, Lucretia Barzun. Louise Kloepper è, invece, posizionata davanti al gruppo.

Specificando che alla battuta 24 inizia la seconda parte della coreografia (mentre nelle partiture delle altre danzatrici, la seconda parte coreografica inizia dalla battuta successiva) Elizabeth Waters spiega che al conteggio 1 sposta il peso sul piede sinistro lasciando cadere la spalla sinistra. Al conteggio 2, il piede destro si muove verso quello sinistro e lascia cadere la spalla destra. Quindi, procede verso sinistra tenendo il corpo fronte al pubblico.

La Koepler continua i movimenti descritti alla battuta 23. Presumibilmente in questa *measure* compirà i 6 *swings* terminando davanti al gruppo.

Alla battuta 24 non si compiono spostamenti nello spazio, come si osserva nella Tav. XIV.



Tav. XIV. Disegno della scrivente. Ipotesi dei posizionamenti nello spazio.

La prima parte di *City Nocturne* finisce.

Di seguito riportiamo il grafico di Elizabeth Waters (Fig. XVII) e di Nancy Mcnight (Fig. XVIII); di quest'ultima, tuttavia, non si possiede la partitura scritta relativa a questa prima parte. Entrambi i disegni mostrano la sintesi dei movimenti compiuti durante la Part I di *City Nocturne*. Il tracciato grafico è concepito in funzione della dimensione spaziale. Come già spiegato, ognuno di essi mostra il percorso della danzatrice nello spazio scenico e la traiettoria di ogni singola sequenza motoria, offrendo al lettore un'idea visiva di quanto avviene. Per quanto riguarda il grafico di Elizabeth Waters, una *legenda* chiarisce il significato dei punti e dei tratti:

- il punto blu esplicita quando la danzatrice resta sul posto;
- il trattino azzurro si riferisce agli spostamenti in avanti dalla danzatrice;
- il trattino nero, a quelli indietro;
- il trattino blu, agli spostamenti laterali.

A fianco della *legenda* Elizabeth Waters spiega che con l'indicazione avanti e indietro si fa riferimento alle sequenze che vengono compiute prima in una direzione e poi a rovescio. I tragitti di andata sono segnati in azzurro e quelli di ritorno in nero. La prima sequenza che ha un'andata e un ritorno (battute 5 e 6) prevede un tragitto d'andata un po' più lungo del viaggio di ritorno.

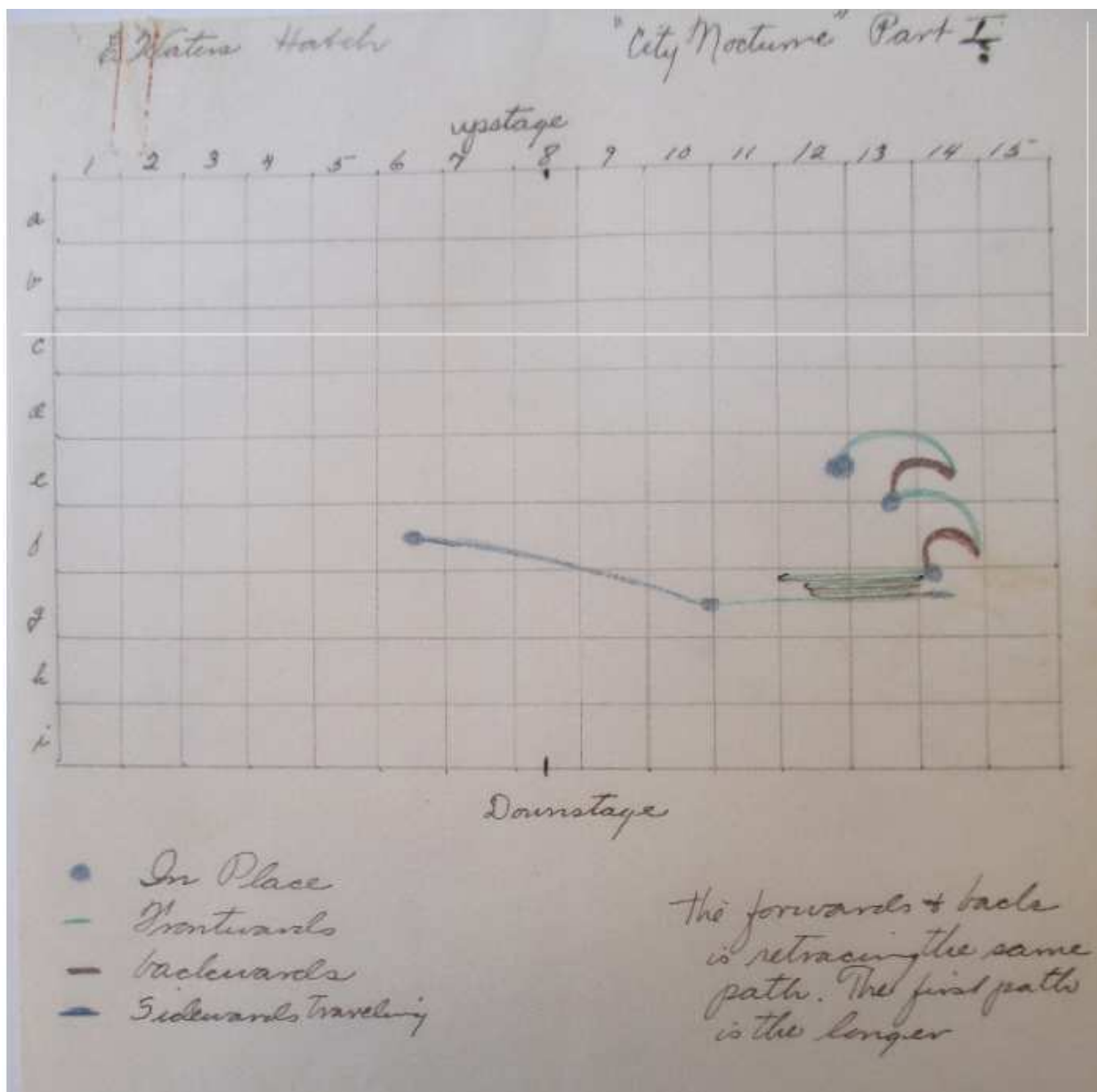


Fig. XVII. Partitura grafica manoscritta di Elizabeth Waters della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

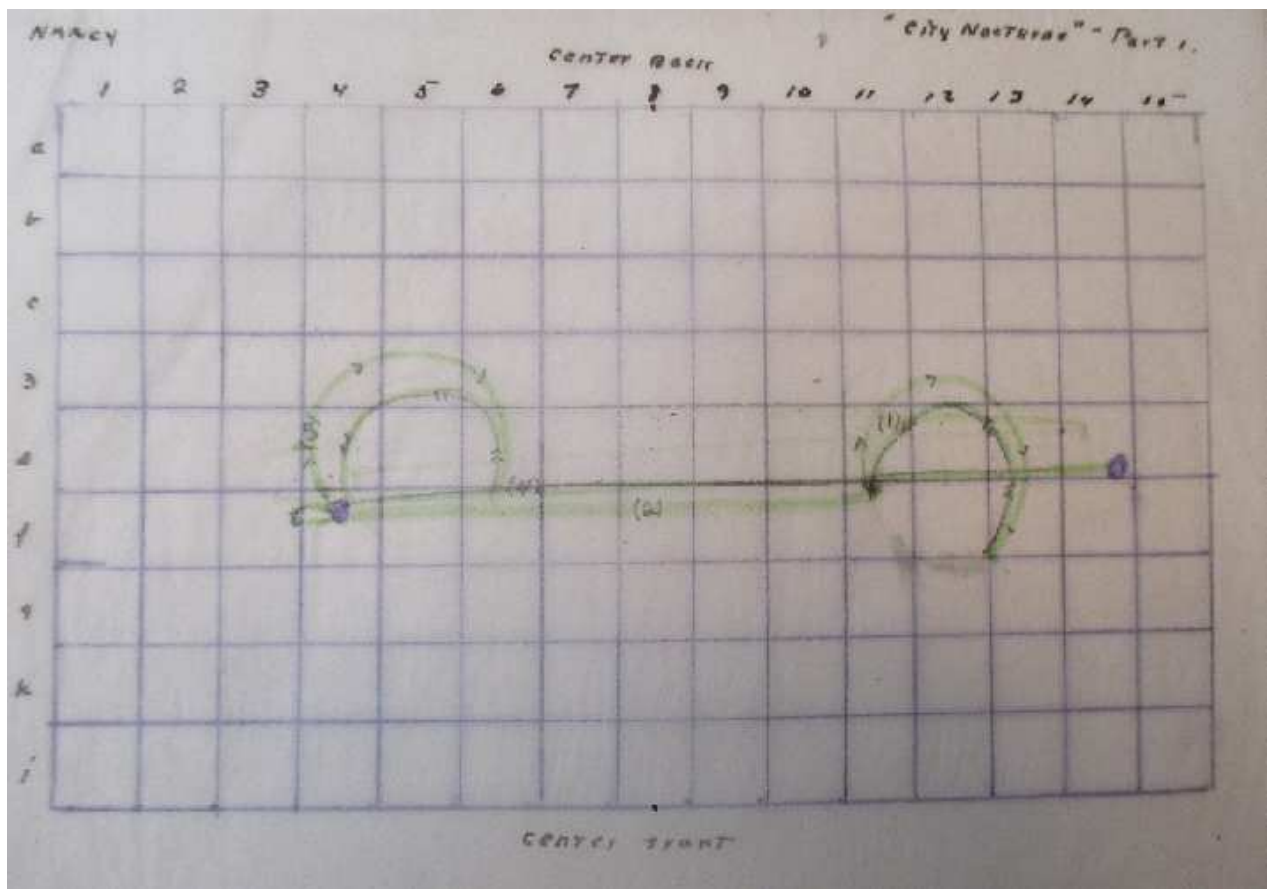


Fig. XVIII. Partitura grafica manoscritta di Nancy Mcnighit della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

City Nocturne

Parte II

Per Melvane Ipcar ed Elizabeth Waters, la seconda parte della coreografia inizia con la battuta 25. Carolyn Durand e Louise Kloepper, invece, iniziano la seconda parte numerando le battute a partire da 1.

Nella nostra trascrizione sinottica si è scelto di continuare la numerazione di Melvane Ipcar ed Elizabeth Waters e di riportare fra parentesi quella di Carolyn Durand e Louise Kloepper.

Louise Kloepper nomina questa sezione *Jazz Section*. Lo stesso titolo è presente nelle annotazioni della Holm.

BATTUTA 25 (1)

Measure 25 (1)				
Counts	1	2	3	4
MEVENE IPCAR	Swing hips horizontally 8 times from left to right, pushing shoulders + arms diag. towards hips (use whole count for each direction).			
ELIZABETH WATERS	Repeat Meas. 25 ⁵¹⁷ except for the 4th count.			Triple to R. drop on R. foot. L. leg points to R. diagonal of body.
CAROLYN DURAND	Keep high position. Move stage left with group. Step out with left foot.	Bring right foot up to left.	Repeat. Hip swing left + right with step. Oppositional movit in arms + shoulders.	
LOUISE KLOPPER	Cross stage towards L. S. sideways swinging hips from left to right, shoulder are still high, arms straight pointing out slightly into the down diagonal. On each step + hip swing the arms + shoulder move in opposition. The movement very much restrained.			

All'inizio della partitura di Elizabeth Waters apprendiamo che alle **battute 25, 26, 27** tutto il gruppo compie la stessa sequenza: «Alle battute 25, 26, 27 il gruppo intero fa la stessa cosa».

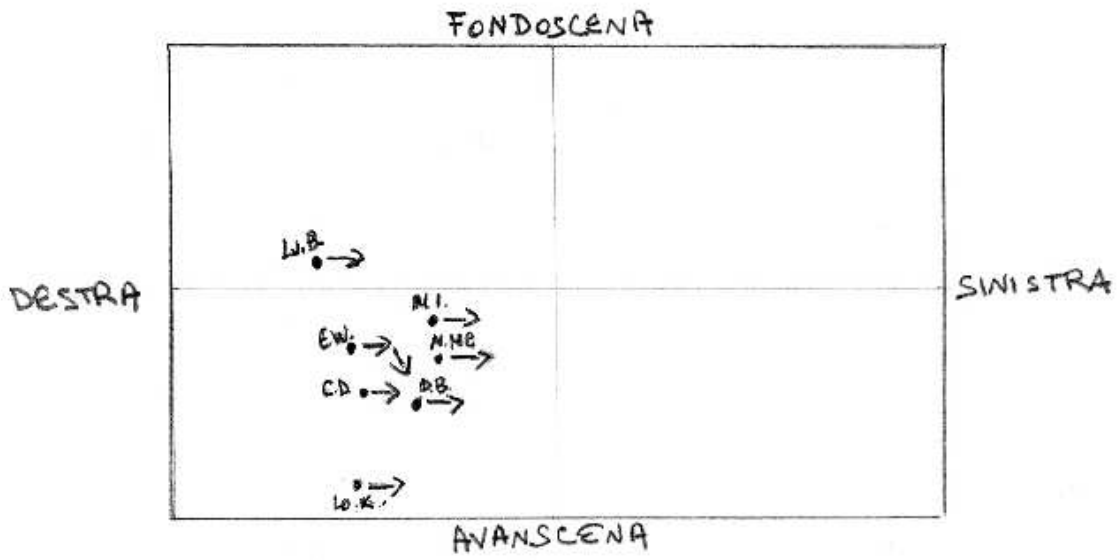
Dalla posizione della battuta 24 della I parte, tutte e sette le danzatrici rivolte a sinistra di profilo al pubblico avanzano verso la parte sinistra del palcoscenico compiendo uno *swing* laterale con la gamba destra e uno con la sinistra. Più precisamente, il movimento di *swing* si compie con un passo in avanti sulla gamba sinistra spostando il peso, mentre il piede destro si solleva a sinistra (quindi questo scende verso il basso e si solleva a destra secondo un movimento oscillatorio che impegna la gamba e l'anca). Poi si compie lo stesso movimento alzando la gamba sinistra. Insieme alle gambe si sollevano le braccia in diagonale nella direzione opposta alla gamba che oscilla.

Ancor più precisamente, uno *swing* si compie in otto tempi comprendendo il levare (1, e, 2, e, 3, e, 4, e, 5, e, 6, e, 7, e, 8): all'uno/and, due/and, tre/and, quattro/and la gamba si solleva a sinistra e, poi, all'uno/and, due/and, tre/and, quattro/and la gamba si solleva a destra. Il movimento è ovviamente molto controllato.

Mentre tutte le danzatrici eseguono la sequenza descritta, al quarto conteggio Elizabeth Waters compie un *triple* (un movimento di tre passi) a destra lungo la diagonale rivolgendosi leggermente verso il pubblico. I tre passi si eseguono piegando il ginocchio della gamba di terra, mentre l'altra gamba fa il passo in avanti un po' incrociato.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 25 (1), cfr. Tav. XV.

⁵¹⁷ Nell'originale in realtà è scritto 24, ma si tratta chiaramente di un refuso di Elizabeth Waters che abbiamo pertanto ritenuto utile correggere.



Tav. XV. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

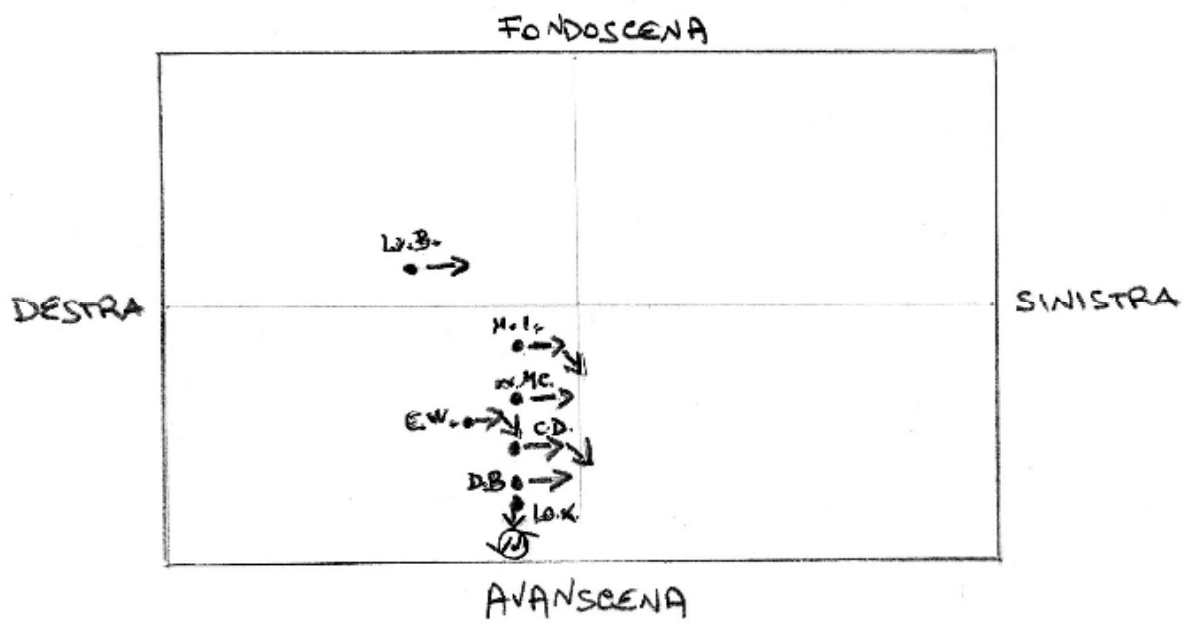
BATTUTA 26 (2)

Measure 26 (2)				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR				As body swings, r. step out of line in 3 steps diag. For accent on last step with leg hold off floor.
ELIZABETH WATERS	Repeat Meas. 24.			
CAROLYN DURAND	Continue left + right.			Move with quick step right: right, left, right. (left leg swing diag. right).
LOUISE KLOEPPER	Quick step to right, sideways, landing on whole foot, right knee bent, with left crossed in front, leg straighted, foot turned up.			

Mentre presumibilmente Dora Brown, Lucretia Barzun e Nancy Mcnight continuano gli *swings*, Melvene Ipcar, Elizabeth Waters, Carolyn Durand al quarto conteggio inseriscono il *tripple* a destra in diagonle con il fronte girato leggermente verso il pubblico e divergendo un po' dal resto del gruppo. Elizabeth Waters spiega infatti che ripete quanto fatto alla battuta 24. Ai conteggi 1, 2, 3 della battuta 26 (2) Carolyn Durand e Melvene Ipcar dicono di continuare gli *swings* a destra e sinistra, ma al quarto conteggio compiono velocemente tre passi in diagonale (verso il pubblico) iniziando con il piede destro e, poi, proseguendo con il sinistro e il destro come Elizabeth Waters nella cui stessa direzione si muovono. Sull'accento dell'ultimo passo la gamba sinistra dondola (*swing*) nella diagonale destra. La descrizione di Melvene Ipcar, «l'andare fuori dalla linea [dei danzatori] con tre passi in diagonale, mentre sull'ultimo passo la gamba è tenuta lontana dal pavimento», coincide con quella di Carolyn Durand.

Mentre Dora Brown, Lucretia Barzun, Nancy Mcnight, Melvene Ipcar, Elizabeth Waters e Carolyn Durand compiono i movimenti sin qui descritti, all'1 Louise Kloepper compie un passo veloce a destra di lato verso l'avanscena fronte al pubblico. Poiché Louise Kloepper scrive «atterrando sull'intero piede», si tratta presumibilmente di un balzo. Successivamente, piega il ginocchio destro e, poi, incrocia davanti la gamba sinistra tesa e il piede a terra ruota verso destra: si tratta dunque di un giro a destra.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 26 (2), cfr. Tav. XVI.



Tav. XVI. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

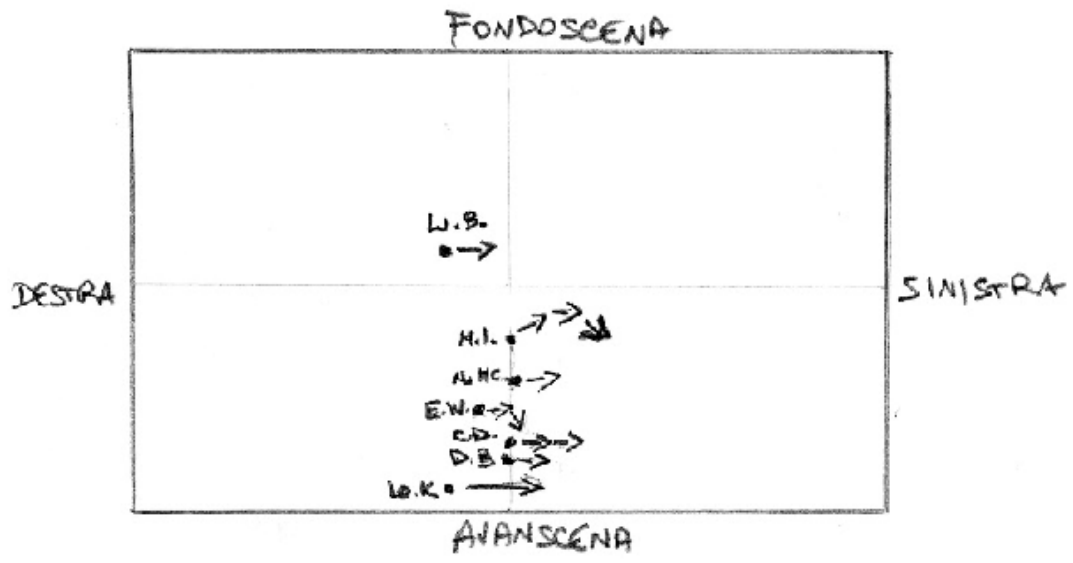
BATTUTA 27 (3)

Measure 27 (3)				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Same swing with 3 tiny steps on left, hip swing.	Rep. 26th meas.		
ELIZABETH WATERS	Repeat Meas. 25.			
CAROLYN DURAND	Repeat 1st. measure adding quick steps each time before step on left foot.			
LOUISE KLOEPPER: 3-4 m.*	Repeat except left side. Have 3 quick bourees sideward up.			

Mentre Dora Brown, Lucretia Barzun e Nancy Mcnight continuano gli *swings*, Melvene Ipcar, Elizabeth Waters, Carolyn Durand e Louise Kloepper eseguono i seguenti movimenti:

- All'1 Melvene Ipcar compie lo stesso *swing* della battuta 26 (2) ma con i tre passi rapidi sulla sinistra. A partire dal conteggio 2 ripete la battuta 26 (2).
- Elizabeth Waters ripete la battuta 25 (1).
- Carolyn Durand ripete la battuta 25 (1) compiendo ad ogni tempo non più di un solo passo in avanti prima di ogni *swing*, ma più passi veloci in avanti iniziando sul piede sinistro. Aumentando la sua velocità supera Dora Brown.
- Louise Kloepper ripete i passi della battuta 26 (2), eccetto il giro con la gamba sinistra che incrocia davanti alla destra. Compie, invece, tre *bourees* veloci lateralmente sulle punte.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 27 (3), cfr. Tav. XVII.



Tav. XVII. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 28 (4)

Measure 28 (4)				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR				Hold position at end of 26th meas.
ELIZABETH WATERS	Step L. to the left, turning away front center of stage (making a complete turn in 1-2)	Step on R. foot, weight on R., facing towards center, L, knee on floor, toe up. Arms all this time are stiff, wrists bent and arms diagonal down at side.	Hold this position while other side does the same thing away from center of stage.	
CAROLYN DURAND	Repeat 2 with added quick steps			
LOUISE KLOEPPER	3-4 m.*			Hold last position with left leg crossed.

Melvene Ipcar resta ferma nella posizione della fine della battuta 26 (2): in diagonale a destra leggermente ruotata verso il pubblico.

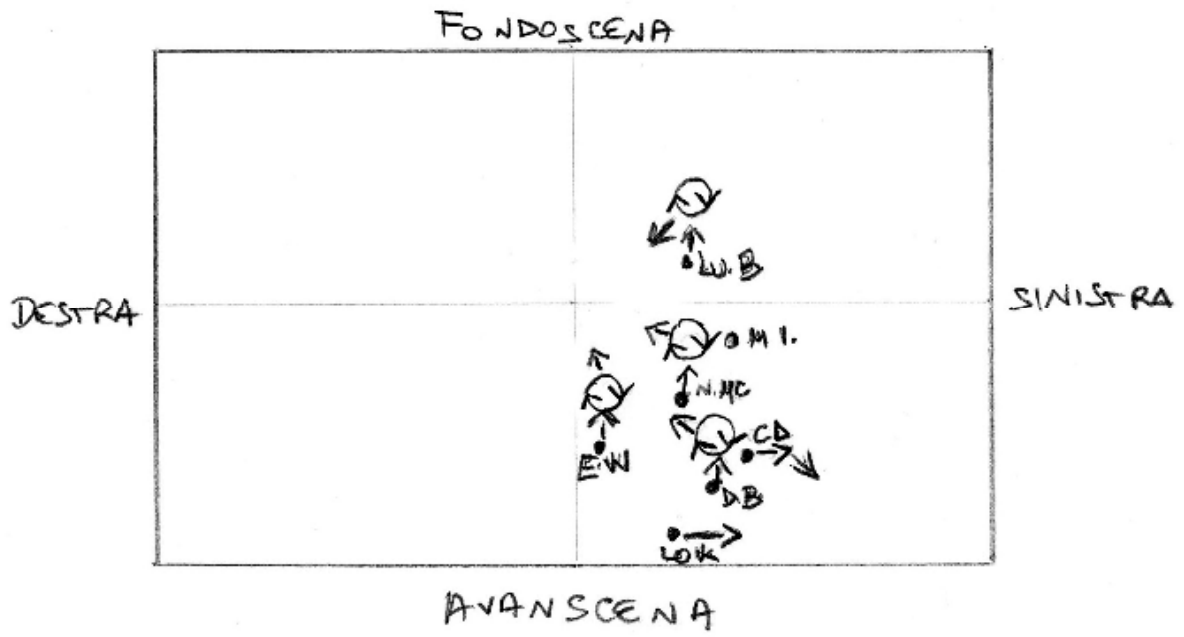
Carolyn Durand ripete la battuta 26 (2).

Louise Kloepper continua ad eseguire la sequenza della battuta precedente 27 (3) e al 4 resta nell'ultima posizione della sequenza con la gamba sinistra incrociata davanti a quella destra, prima del giro.

All'1 Elizabeth Waters, di profilo al pubblico, posizionata più vicino alla zona centrale della scena e rivolta verso la sinistra del palcoscenico, compie un passo con la gamba sinistra alla sua sinistra e ruota lontana dal centro del palcoscenico, quindi, verso la sua destra, compiendo un giro completo sul posto. Al 2 termina il giro e compie un passo con il piede destro verso il centro della scena, leggermente di spalle al pubblico, spostando il peso e appoggiando il ginocchio sinistro sul pavimento con le dita dei piedi puntate a terra. Per tutta la sequenza le braccia sono rigide, orientate lateralmente al corpo, in diagonale e verso il basso. I polsi sono piegati. Non è specificato se verso l'alto o verso il basso.

Elizabeth Waters resta ferma in questa posizione rivolta al centro della scena, mentre, più a sinistra e lontane dal centro della scena, altre danzatrici compiono la stessa sequenza. Si tratta di Dora Brown, di Lucretia Barzun e di Nancy Mcnight, che ripetono gli stessi movimenti di Elizabeth Waters rivolgendosi verso il centro della scena.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 28 (4), cfr. Tav. XVIII.



Tav. XVIII. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 29 (5)

Measure 29 (5)				
Counts	1	2	3	4
MEVENE IPCAR	Swing l. leg in circle to left.	Then transfer weight to r. ft keeping l. leg extended forward.	Arms held down in slight diag. Hands turned out.	
EIZABETH WATERS	Reverse the step + direction as in meas. 28.		Hold.	Hold.
CAROLYN DURAND	Step side with left foot.	Step stage left with right foot, turning to face stage right, weight on right foot back, rear out back, right knee bent, left leg out twisted forward, hands with palms parallel to floor, fingers pointing side.	Hold.	Hold.
LOUISE KLOEPPER	Hold.		Step on left leg which is cross in front of right + pivot a half turn to right, to face L. stage, weight transfers to left foot, left knee bent. Right foot turned up, right knee straight. Arms straight – hands flat + turned upward.	

All'1 Melvene Ipcar compie uno *swing* con la gamba sinistra girando verso sinistra e facendo perno sulla gamba destra, mentre Carolyn Durand, leggermente in diagonale a destra rivolta verso il pubblico, compie un passo di lato con il piede sinistro. Al 2 Melvene Ipcar, rivolta verso il pubblico, trasferisce il peso sul piede destro tenendo la gamba sinistra tesa avanti; le braccia sono tenute in basso, leggermente in diagonale, e le mani sono ruotate verso l'esterno. Allo stesso conteggio, Carolyn Durand compie un passo con il piede destro, ruota e termina rivolta a destra della scena, di profilo al pubblico; quindi, trasferisce il peso del corpo sul piede destro con il ginocchio piegato; il bacino sporge in fuori, mentre la gamba sinistra è in *twist* (ruotata) avanti. Le mani sono parallele al pavimento e con le dita puntate lateralmente. Sia Melvene Ipcar che Carolyn Durand restano ferme al 3 e al 4.

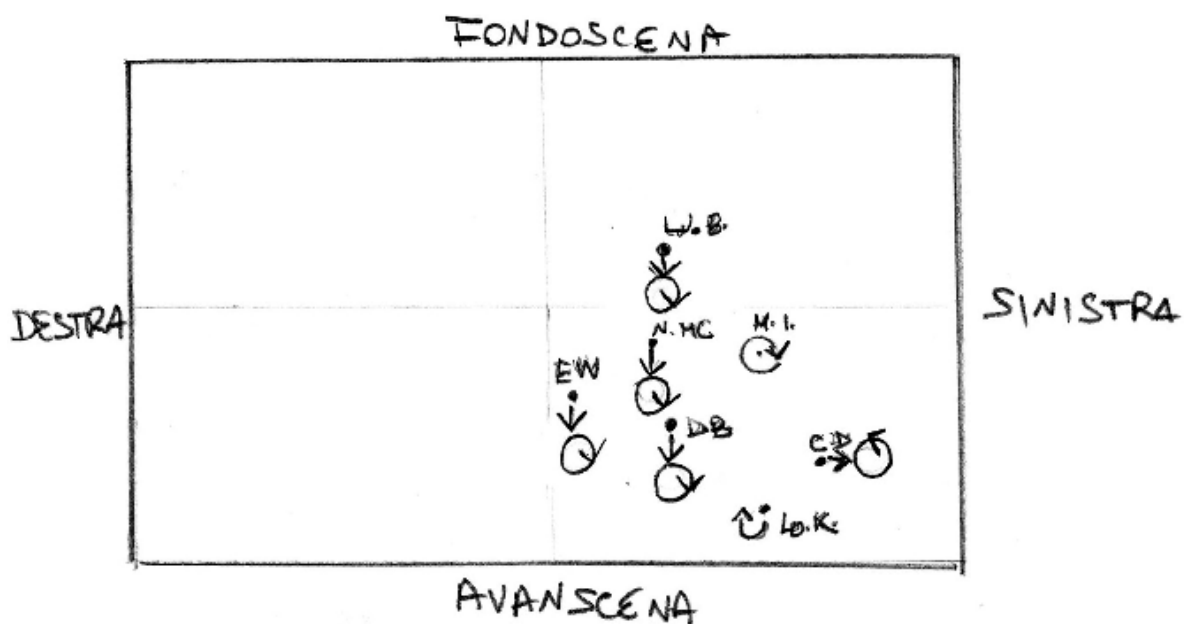
Nei primi due conteggi Louise Kloepper resta ferma nella posizione della battuta precedente (con la gamba sinistra incrociata davanti a quella destra, prima del giro, con il fronte al pubblico), mentre Elizabeth Waters, più spostata verso la zona centrale della scena, leggermente di spalle al pubblico, ripete i passi nella direzione opposta alla battuta 28 (4): compie un passo con la gamba destra alla sua sinistra e ruota verso il centro del palcoscenico, quindi, verso la

sua destra, compiendo un giro completo sul posto. Al 2 termina il giro e compie un passo con il piede destro lontana dal centro della scena e leggermente ruotata verso il pubblico, spostando il peso e appoggiando il ginocchio sinistro sul pavimento con le dita dei piedi puntate a terra. Per tutta la sequenza le braccia sono rigide, orientate lateralmente al corpo, in diagonale e verso il basso. I polsi sono piegati (non si capisce se verso l'alto o verso il basso).

Poiché Dora Brown, Lucretia Barzun e Nancy Mcnight, nella battuta precedente ripetevano gli stessi movimenti di Elizabeth Waters, è presumibile che anche in questa battuta li ripetano a rovescio come la Waters.

Al 3 e al 4 Louise Kloepper nella parte sinistra del palcoscenico di fronte al pubblico compie la seguente sequenza: esegue un passo con la gamba sinistra, la quale incrocia in avanti e a destra; quindi, la danzatrice ruota di mezzo giro a destra e termina rivolta verso il fondoscena di spalle al pubblico. Trasferisce il peso sul piede sinistro e piega il ginocchio, mentre la gamba destra si alza e ruota da dietro, di lato fino in avanti. Le braccia, tese, ruotano probabilmente di lato, verso l'alto, di lato e in basso con i polsi flessi.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 29 (5), cfr. Tav. XIX.



Tav. XIX. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 30 (6)

Measure 30 (6)					
Counts	1	and	2	3	4
MELVENE IPCAR	Swing backwards.		Then to r., again holding l. leg out.	Hold.	Hold.
ELIZABETH WATERS	Step on l. foot + flip R. foot into air from back to front.	Step R. L. around Melvene (partner with Melvene).	Drop onto R. foot (back to audience. Left heel touching floor).	Repeat 1-2 in reverse.	Repeat 1-2 in reverse.
CAROLYN DURAND	Reverse process of 5, stepping on left foot, then right, turning backwards landing with weight forward on right foot, knee bent, left heel down, toe up – step with large steps in diag. Back direction landing centre back meeting Nancy.				
LOUISE KLOEPPER		Hold.		Turn to left progressing toward R. stage beginning on right foot. Lucretia does the same + goes with me. Land weight on right leg, knee bent – left leg straight – foot up. Arms diagonally away from body, facing toward L. S.	

All'1 Melvene Ipcar a sinistra del palcoscenico rivolta alla sua sinistra di profilo al pubblico, compie il solito *swing* con una gamba andando indietro verso la zona centrale della scena, mentre Elizabeth Waters dalla zona centrale della scena fa un passo sul piede sinistro, quindi indietro e lancia la gamba destra in aria con un movimento che da dietro va verso avanti (si tratta di una rotazione della gamba in aria descrivendo un semicerchio). Sul levare, mentre Melvene Ipcar continua lo *swing* andando indietro, Elizabeth Waters compie un doppio passo destro-sinistro attorno a lei. Al 2, Melvene Ipcar compie uno *swing* a destra con la gamba sinistra. Dando il peso al piede destro, Elizabeth Waters si lascia cadere sulla schiena di schiena al pubblico, mentre il tallone sinistro è flesso e appoggiato al pavimento. Al 3 e al 4, Melvene Ipcar resta ferma, mentre Elizabeth Waters ripete per due volte la sequenza appena descritta con passi e direzioni opposte a prima: doppio passo sinistro-destro attorno a Melvene Ipcar e caduta sul piede sinistro di schiena al pubblico, quindi, doppio passo destro-sinistro attorno a Melvene Ipcar e caduta sul piede destro di schiena al pubblico.

Durante la stessa battuta, all'1 e al 2 Carolyn Durand compie la seguente sequenza: esegue un passo in avanti con il piede sinistro e poi con il destro, ruota indietro e termina di fronte al pubblico con il peso avanti sul piede destro e con il ginocchio di terra piegato, mentre il tallone sinistro è flesso.

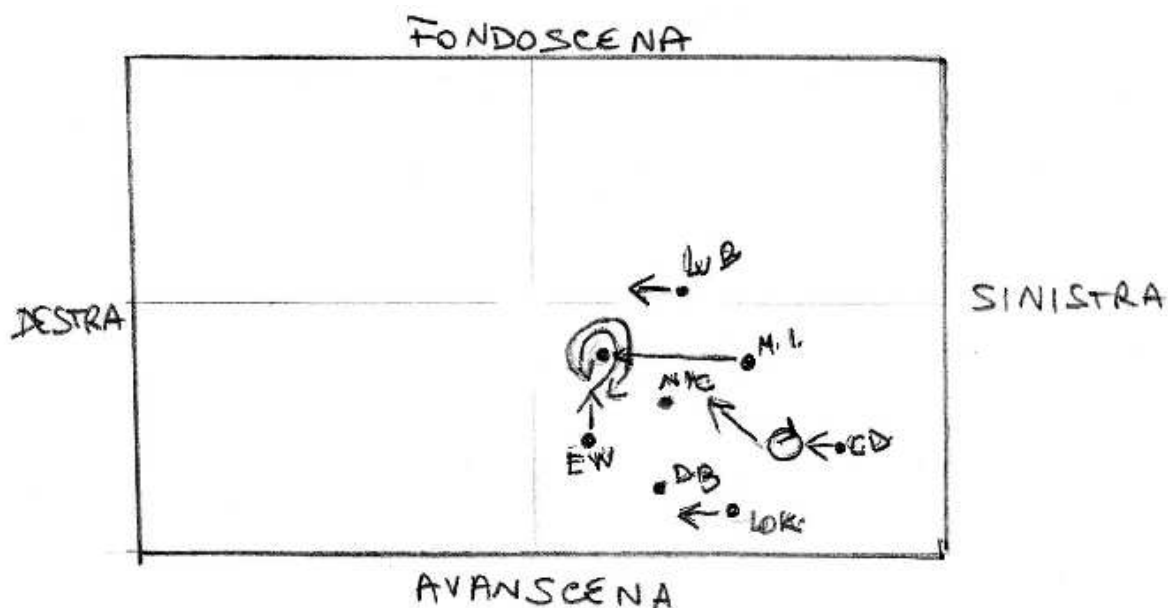
Poi, Carolyn Durand compie grandi passi indietro in diagonale verso il centro per arrivare vicino a Nancy Mcnight.

Non sappiamo quali siano i movimenti della Mcnight.

All'1 e al 2 Louise Kloepper a sinistra del palcoscenico e rivolta verso il pubblico resta ferma, poi, al 3 e al 4, insieme a Lucretia Barzun cominciando con il piede destro gira procedendo verso la parte destra del palcoscenico, presumibilmente compiendo qualcosa di simile a dei déboulé. Poi, rivolte verso la parte sinistra del palcoscenico, di profilo al pubblico, portano il peso sulla gamba destra, quindi assumono la stessa posizione di Carolyn Durand: piegano il ginocchio e allungano la gamba sinistra con il piede flesso. Le braccia sono in diagonale, un po' lontane dal corpo.

Non sappiamo quali movimenti compia Dora Brown.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 30 (6), cfr. Tav. XX.



Tav. XX. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 31 (7)

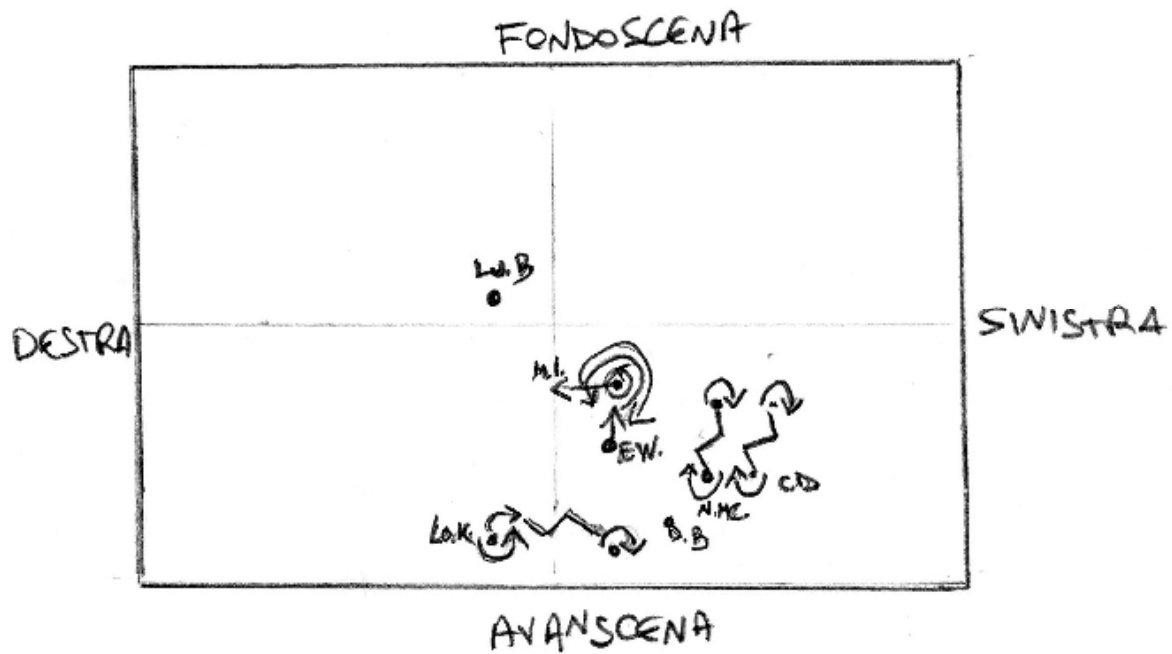
Measure 31 (7)				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Swing l. on same path just marked out + with same kind of swing, but with 2 additional steps. Right leg is used here to propel body around. The lower leg swing in circular mov. behind body. Right leg is kicked in this way (this is done with partner).		Swing back right.	
ELIZABETH WATERS	Repeat meas. 30			
CAROLYN DURAND	Charlston steps with Nancy, flipping left lower leg out back + left which flips body with it back in semi-circle (pivot backwards on right foot) thus Flip.	Step (l.) step (r.) step (l.) Hold “and” on left foot, knee bent, right heel down, toe up, leg out straight	Repet backward in opp. Direction left leg flipping back and to right	
LOUISE KLOEPPER	Flip right lower leg around to back + make half turn stepping right – left – right toward L. S. Return in same way, only leg flips around to front + repeat the whole rhythm.			

Mentre Elizabeth Waters ripete la battuta 30 (6), Melvene Ipcar compie uno *swing* con la gamba sinistra nella posizione in cui è, poi fa due passi e poi compie un altro *swing* con la gamba sinistra ruotando col peso sulla gamba destra. Al 3 e al 4 Melvene Ipcar compie un altro *swing* andando indietro verso la destra del palcoscenico e passando attraverso il centro della scena.

All’1 Carolyn Durand e Nancy Mcnight eseguono il tipico passo di *charleston* partendo con il fronte verso il pubblico e ruotando col piede sinistro verso destra (*flip*). Al 2 le due danzatrici compiono passi a zig-zag (sinistra, destra, sinistra) verso il fondoscena. Sul levare (*and*) stanno ferme sul piede sinistro con il ginocchio sinistro piegato e la gamba destra tesa avanti con il tallone flesso. Al 3 e al 4 compiono un *flip* (cioè il tipico passo del *charleston*) con la gamba sinistra e ruotano verso destra.

Agli stessi conteggi Louise Kloepper a destra del palcoscenico e procedendo verso la parte sinistra compie la stessa sequenza di Carolyn Durand e di Nancy Mcnight, ma con passi e direzioni opposti: partendo di fronte al pubblico compie un *flip* con la gamba destra ed esegue mezzo giro a sinistra trovandosi con il fronte verso la parte sinistra della scena di profilo al pubblico. Quindi compie i passi a zig-zag (destra, sinistra, destra) avanzando di profilo verso la sinistra del palcoscenico. Louise Kloepper ritorna con il fronte al pubblico solo con il *flip* della gamba sinistra che la fa ruotare.

Non sappiamo quali movimenti compiano Lucretia Barzun e Dora Brown.
Per gli spostamenti nello spazio della battuta 31 (7), cfr. Tav. XXI.



Tav. XXI. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 32 (8)

Measure 32 (8)				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Repeat 31st. measure.	Continue r. again.	To left.	Left again.
ELIZABETH WATERS	Step on l. to L direction, flip R. foot up, triple R.L.R.		Changing direction to R taking one more step so that L. foot flips up.	Triple and L. foot flips up. Accent is in the count and foot flips to side on the accent.
CAROLYN DURAND	Repeat 7.			
LOUISE KLOEPPER:	Louise Lu + join Melvene. The Rhythm doubles here beginning to flip left leg – in Charleston step quickly right left right flipping left leg. As they rhythm twice arousing to center stage before joining Melvene. Go half way around her in 2 timer of rhythm + return the same path backwards in 2 times. Leg flips around to back on back path.			

Carolyn Durand e Nancy Mcnight ripetono la battuta 31 (7): i passi di *charleston*, partendo con il fronte verso il pubblico.

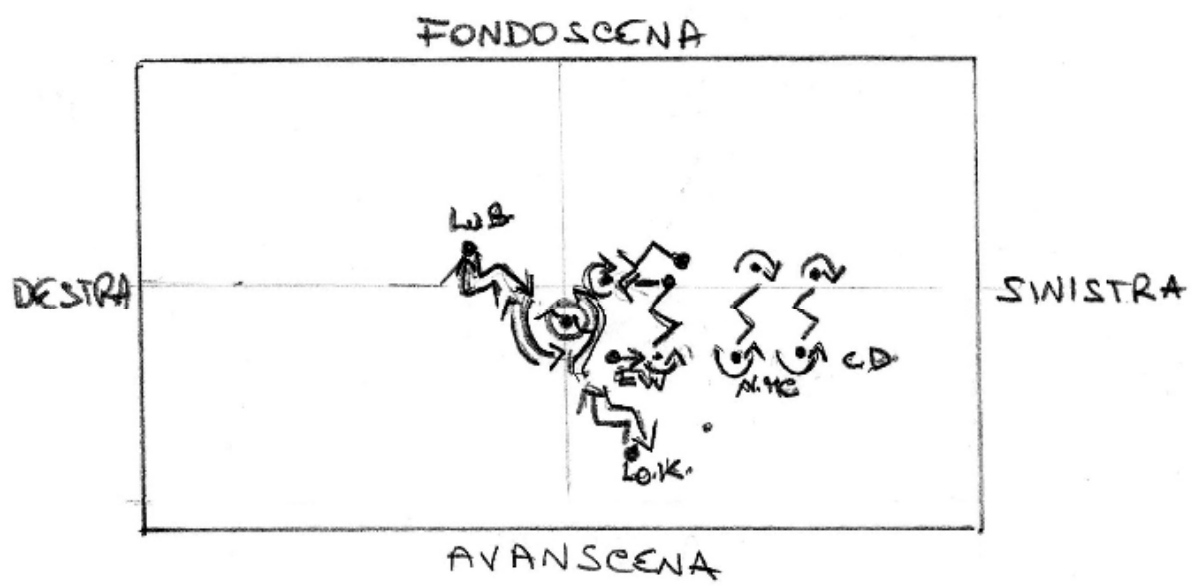
All'1 e al 2 Elizabeth Waters compie un passo con il piede sinistro, *flip* con il piede destro e rotazione a sinistra arrivando con il fronte verso il fondoscena. Passo triplo a zig-zag: destro, sinistro, destro. Il piede sinistro esegue un *flip* e rotazione verso destra. Il piede compie il *flip* di lato sull'accento.

All'1 Melvene Ipcar, posizionata al centro della scena, ripete il tempo 1 della battuta 31 (7) riguardante gli *swings* circolari e li continua al 2 girando a destra, al 3 a sinistra e al 4 ancora a sinistra.

Louise Kloepper e Lucretia Barzun compiono la seguente sequenza ad un ritmo due volte più veloce di prima: passi di scatto a destra, a sinistra, a destra e *flip* della gamba sinistra. Così facendo, raggiungono Melvene Ipcar e hanno il fronte rivolto verso di lei. Poi, compiono mezzo giro attorno a Melvene Ipcar in due tempi e poi ritornano indietro compiendo lo stesso percorso sempre in due tempi. Il percorso si conclude con un *flip*.

Non sappiamo quali movimenti compia Dora Brown.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 32 (8), cfr. Tav. XXII.



Tav. XXII. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 33 (9)

Measure 33 (9)				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Same step to r. but twice as fast.			
ELIZABETH WATERS	Repeat count 3-4 as in meas. 32		Shift direction to L. Take extra step so that R. foot flips up. Triple.	R. foot, flips up. Shoulder on side that foot flips up drops down.
Measures 9-10 m.* CAROLYN DURAND	Same as last two measures only double time. Two flips in same direction each half measure. Flip forward moving around Nancy + progressing stage right.		Back flips.	
LOUISE KLOPPER	Repeat.			

Melvene Ipcar ripete la sequenza della battuta 32 (8) girando a destra ma al doppio della velocità.

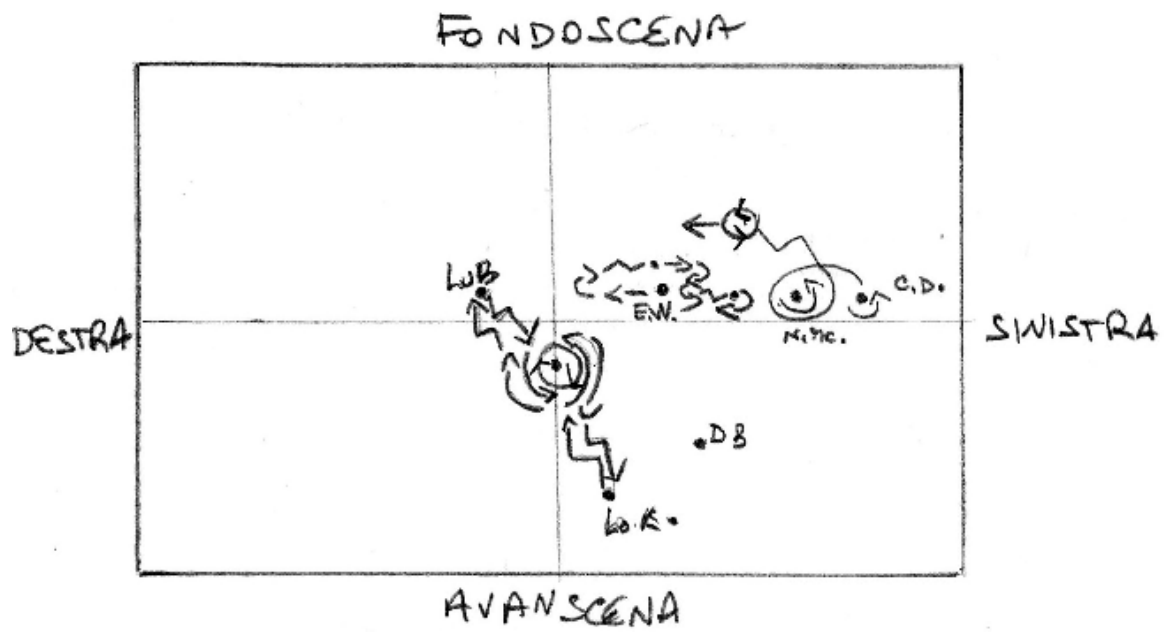
All'1 e al 2 Elizabeth Waters di fronte al pubblico ripete i conteggi 3 e 4 come nella battuta 32 (8) (compie un solo passo a destra in modo che il piede sinistro esegua un *flip* ruotando verso destra e, poi, dei passi tripli e sull'ultimo accento esegue un *flip* con il piede sinistro ruotando verso destra). Sul 3 si sposta a sinistra compiendo un passo in più ed esegue un *flip* col piede destro; poi, passo triplo. Al 4, fa un *flip* con il piede destro e lascia cadere la spalla verso il basso dalla parte in cui il piede esegue il *flip*.

Carolyn Durand ripete la sequenza della battuta 32 (8) sia nella battuta 33 (9) che nella 34 (10), ma con un tempo doppio. In ogni mezza battuta sono eseguiti due *flips* ruotando nella stessa direzione e procedendo verso il fondoscena. Tali *flips* sono eseguiti ai conteggi 1 e 2 di ogni battuta muovendosi attorno a Nancy Mcnight, che presumibilmente sta ferma. Poi la Durand prosegue rivolta verso la parte destra del palcoscenico. Ai conteggi 3 e 4 compie due *flips* procedendo verso la parte destra del palcoscenico.

Louise Kloepper ripete la sequenza della battuta 32 (8), muovendosi verso il centro della scena e raggiungendo Melvne Ipcar per, poi, allontanarsi ripercorrendo a ritroso lo stesso percorso dell'andata. Dato che Louise Kloepper ripete la battuta precedente, è presumibile che la ripeta anche Lucretia Barzun insieme a lei.

Non sappiamo, invece, quali movimenti compia Dora Brown.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 33 (9), cfr. Tav. XXIII.



Tav. XXIII. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 34 (10)

Measure 34 (10)						
Counts	1	2	3	and	4	and
MELVENE IPCAR	Repeat 33rd meas.					
ELIZABETH WATERS	Spring away to L. on L. foot taking a large jump so that (Dora) can take my place. R. foot extended diagonal R. front.	Hold this position with weight on L. foot.	Step on R. foot going across the back behind the two rows.	L. leg straight punches front, arms parallel to L. leg.	Step on L. foot.	R. leg straight punches the same as 3 and.
CAROLYN DURAND	9-10 m.*					
LOUISE KLOEPPER	Jump away quickly from Melvene + join front Line of 2 others, facing into left diagonal back, across from Carolyn an a diagonal (fig. XIX). The left hand is on left bent knee. Elbow bent outward. Right leg in back straight. Right arm diagon. backout up, hand turned downward.				Hold.	

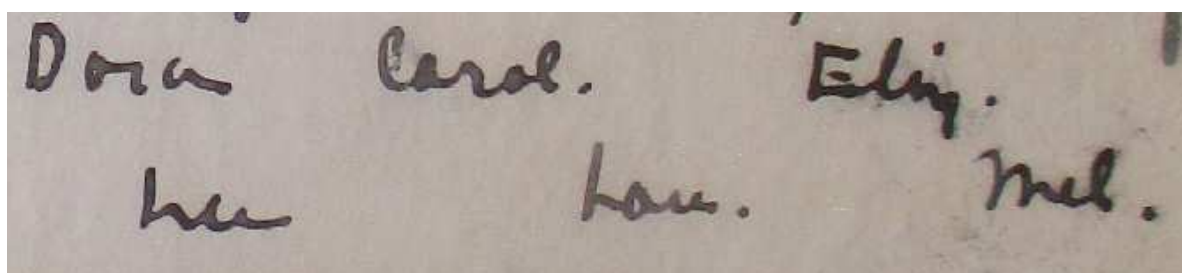


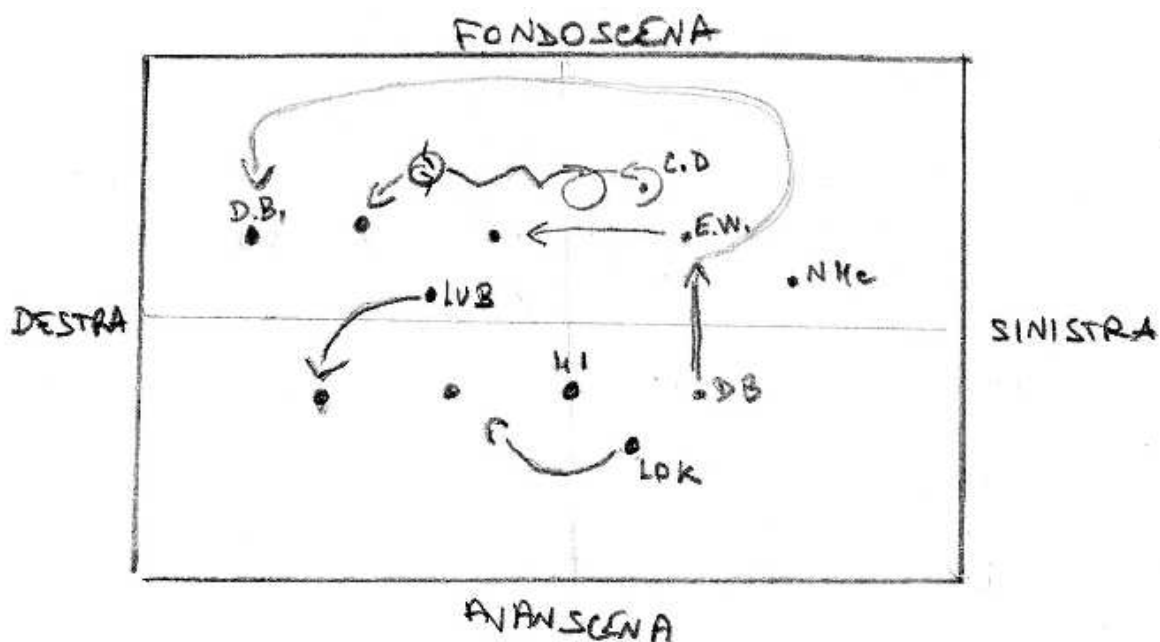
Fig. XIX. Dettaglio della partitura manoscritta di Louise Kloepper della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 6 carte non numerate, c. 3r.

La Fig. XIX mostra la disposizione di sei danzatrici, nella fattispecie Dora Brown, Carolyn Durand, Elizabeth Waters, Lucretia Barzun, Louise Kloepper, Melvene Ipcar, fronte al pubblico nella parte destra del palcoscenico. Non sappiamo dove si trovi Nancy Mcnight, ma è presumibile che sia ferma sulla parte sinistra del palcoscenico verso il fondoscena e rivolta verso il pubblico.

Per prendere questa configurazione spaziale le danzatrici compiono i seguenti movimenti (Tav. XXIV):

- Melvene Ipcar e Carolyn Durand ripetono la battuta 33 (9).

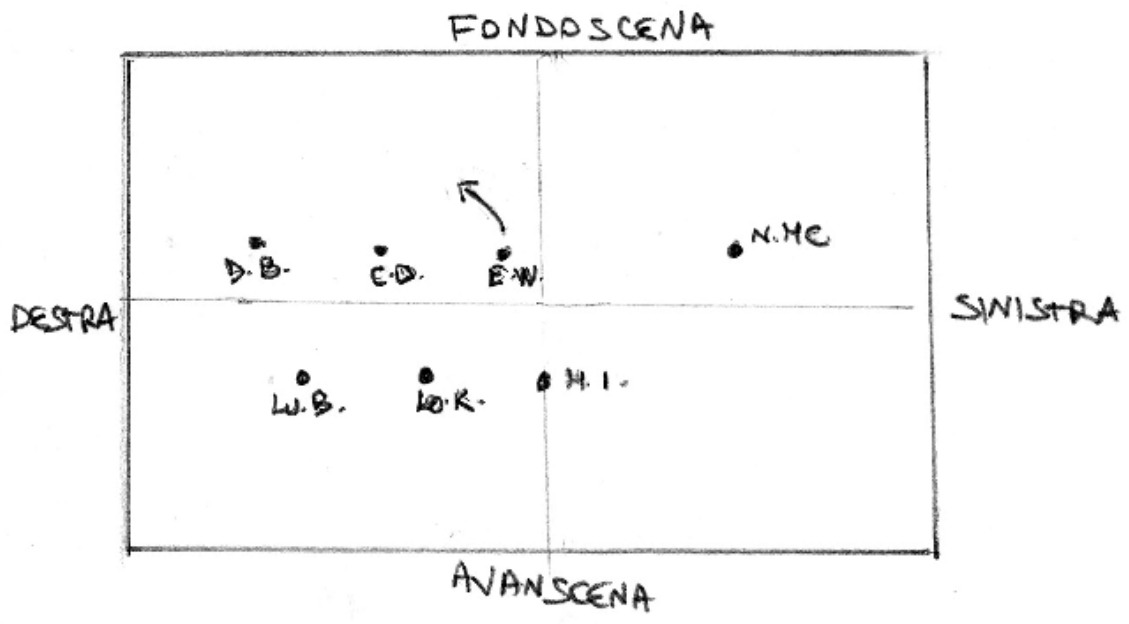
- Elizabeth Waters e Louise Kloepper saltano lontano all'1: la prima compie l'azione con il piede sinistro allontanandosi dalla parte sinistra del palcoscenico verso la zona centro-destra della scena per prendere la sua posizione (Fig.10) nella fila più indietro e dice di lasciare il suo posto a Dora Brown; la seconda salta velocemente lontana da Melvenc Ipcar a destra e si unisce in linea ad altre due (Lucretia Barzun e Carolyn Durand, come mostra la Fig. 10) nella fila più avanti. Il piede destro della Waters è teso avanti nella diagonale destra e al conteggio 2 resta in questa posizione con il peso sul piede sinistro.



Tav. XXIV. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

Dopo aver raggiunto la sua posizione (Fig. 10), Louise Kloepper ha la mano sinistra sul ginocchio sinistro piegato, con il gomito piegato verso fuori, la gamba destra è allungata dietro, il braccio destro è tirato indietro verso l'alto in diagonale e la testa è ruotata verso il basso e al 4 resta in questa posizione. Al 3 la Waters compie un passo sul piede destro attraversando la parte dietro alle due file di danzatrici. Sul levare la gamba sinistra è lanciata avanti e le braccia sono parallele ad essa. Al 4 compie un passo con il piede sinistro e sul levare lancia la gamba destra.

Per le posizioni nello spazio e il piccolo spostamento di Elizabeth Waters di cui all'ultimo capoverso cfr. Tav. XXV.



Tav. XXV. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 35 (11)

Measure 35 (11)								
Counts	1	and	2	and	3	and	4	and
MELVENE IPCAR	Jump to left landing facing diag. back left. Body landing forward, weight on left. L. arm in bent at elbow, rests on l. knee, r. arm diag. up behind body. Face partner. Join partner by jumping forward in same position.							
	Land. Twist away.		Twist back.		Hold. Twist away.		Hold. Twist back.	
ELIZABETH WATERS	Step R. foot. When the step comes the arms are in at the chest, elbows bent.	R. foot punches out. The arms punch out with leg.	Step on L. foot.	R. foot punches out.	Step on R. foot.	L. foot punches out straight.	Step on L. foot.	Jump into Nancy's place on both feet, arms down to side.
CAROLYN DURAND	Jump forward landing diag. front – left – opposite Louise. Left foot forward, left knee bent with weight forward over it. Left elbow bent + left hand straight on thigh above knee, right arm diag. Back hand straight, fingers point down.		Hold.					
LOUISE KLOEPPER	Jump to meet Carolyn on both feet. On jump land exactly as in measure above. Twist with torso towards.				Away from her. [Carolyn]		Jump back to original line, now facing straight back – legs wide apart, knees bent. Arms straight away from body. Shoulders still high.	

Melvene Ipcar, Carolyn Durand e Louise Kloepper dalla posizione delineata dalla Fig. 10, a destra del palcoscenico, compiono contemporaneamente delle sequenze di salti:

- Melvene Ipcar salta verso la diagonale posteriore sinistra, faccia rivolta verso la stessa direzione. Nell'atterraggio il corpo ruota fronte al pubblico e cade sulla gamba sinistra. Il gomito del braccio sinistro è piegato e appoggia sul ginocchio sinistro; il braccio destro è allungato dietro al corpo in diagonale e verso l'alto. Poi Melvene Ipcar

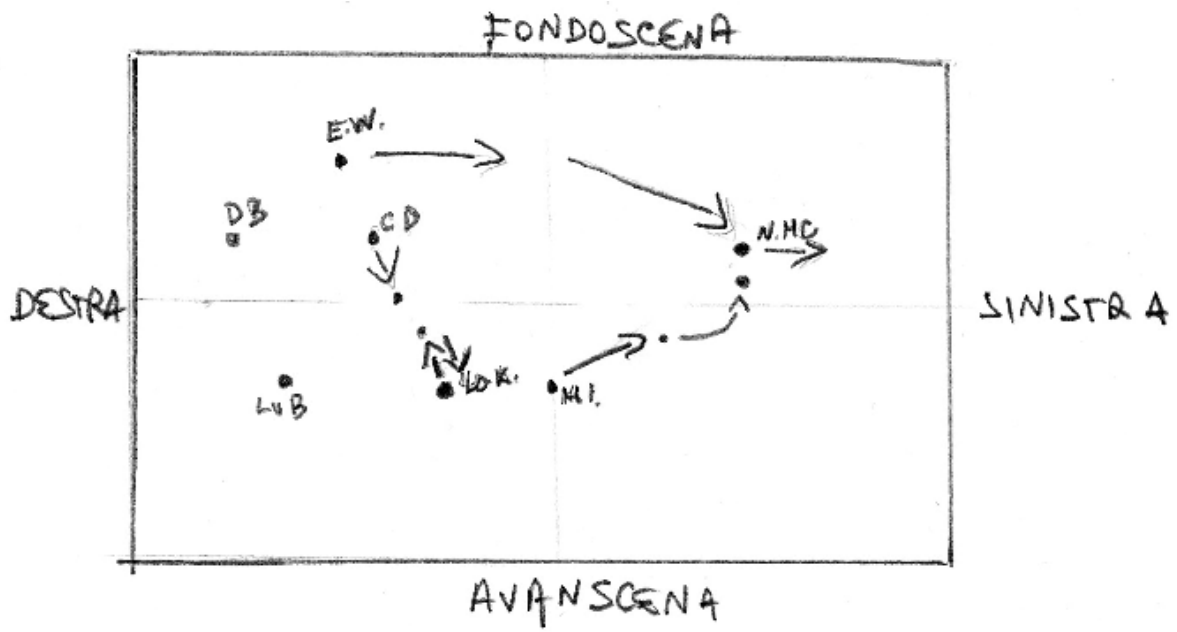
raggiunge Nancy Mcnight saltandole avanti e arrivando di schiena al pubblico; compie un *twist* allontanandosi dalla Mcnight e poi tornando al 2/and fa un *twist* indietro verso la Mcnight; al tre/and fa un *twist* allontanandosi e al 4/and un *twist* tornando indietro.

- Carolyn Durand salta avanti atterrando rivolta in diagonale con il fronte a sinistra, in posizione opposta a Louise Kloepper, che nel frattempo salta, anch'essa, a piedi pari verso Carolyn Durand. Le due danzatrici sono, così, una di fronte all'altra: Carolyn Durand verso il pubblico, Louise Kloepper di schiena. Quest'ultima atterra esattamente come nella battuta 10 (34): la mano sinistra è posta sul ginocchio sinistro piegato, con il gomito piegato verso fuori. La gamba destra è allungata dietro. Il braccio destro è tirato indietro verso l'alto in diagonale e la testa ruotata verso il basso. Anche Carolyn Durand ha il piede sinistro in avanti con il ginocchio piegato e il peso spostato avanti, il gomito sinistro piegato e le dita della mano tese sul ginocchio sinistro, il braccio destro indietro in diagonale e verso l'alto con la mano lunga e le dita puntate verso il basso. Mentre Carolyn Durand resta in questa posizione, Louise Kloepper compie un *twist* con il busto e, sul levare del terzo conteggio, si allontana da Carolyn Durand. Al 4 salta indietro per ritornare sulla linea originaria, rivolta verso il fondo scena, con le gambe aperte piegate e le braccia allungate verso l'alto.

Contemporaneamente alla sequenza di salti, all'1 Elizabeth Waters, procedendo di profilo al pubblico verso la parte sinistra del palcoscenico, compie un passo con il piede destro, mentre la braccia sono sul petto con i gomiti piegati. Sul levare dà un calcio con il piede sinistro insieme alle braccia che sono spinte in avanti come a dare un pugno. Al 2 e al 3 ripete la stessa sequenza alternando al passo sinistro un calcio destro e al passo destro un calcio sinistro. Al 4 compie un passo con il piede sinistro e sul levare salta al posto di Nancy Mcnight a piedi pari con le braccia poste lateralmente e verso il basso. Presumibilmente Nancy Mcnight si sposta lasciando il suo posto alla Waters.

Non sappiamo quali movimenti compiano Dora Brown e Lucretia Barzun.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 35 (11), cfr. Tav. XXVI.



Tav. XXVI. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 36 (12)

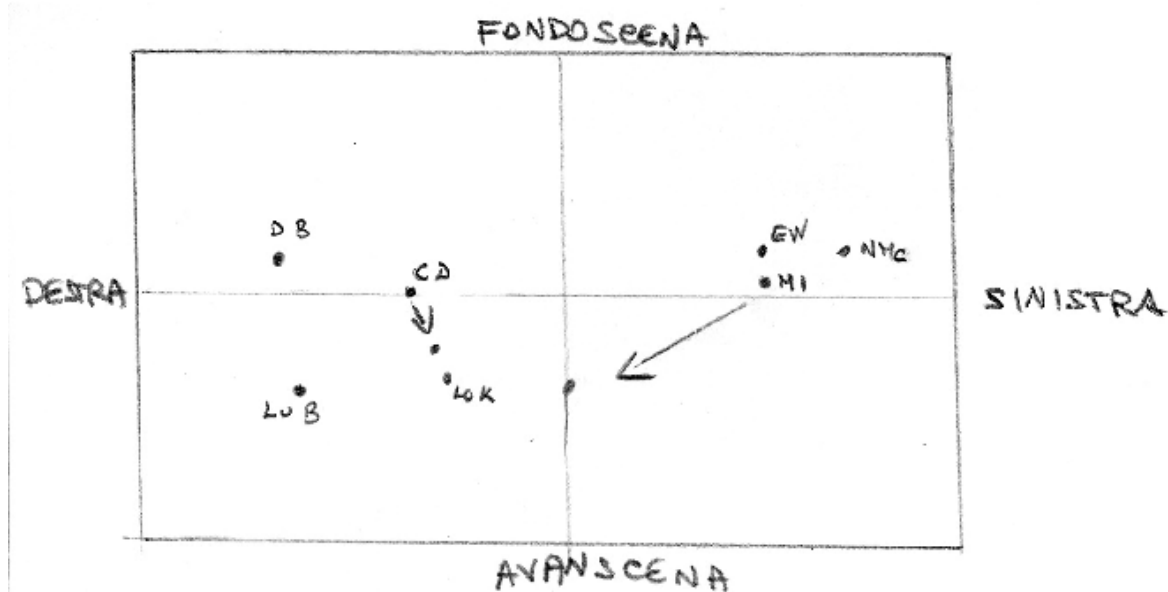
Measure 36 (12)							
Counts	1	and	2	and	3	and	4
MELVENE IPCAR	Jump backward away, in same posture, shift weight in torso from r. to l. by fast vertical jerks by shoulders alternating start r.		Lands r. again.		Left.		Left.
ELIZABETH WATERS	Dip to R., bend R. knee.	Shimmy shoulders (up straight standing position).	Dip to L., bend L. knee.	Shimmy shoulders over to other side.	Dip shoulders to R. (bend R. knee).	Shimmy shoulders over towards L.	Dip shoulders to L. (bend L. knee).
CAROLYN DURAND	Jump in same diag. Direction forward meeting Louise.	Twist torso back so that on face diag. back-right (counts move in right with Louise who twists on "and").	Twist torso back in opposite direction.		Repeat Hands on thighs.		Repeat Hands on thighs.
LOUISE KLOEPPER	An acent down sideways (right) with torso + arm.	Shimmy in shoulders.	Acent down right again.	Repeat to left – to right – to left.			

All'1 Melvene Ipcar salta indietro, verso la zona centrale della scena prendendo la stessa posizione della battuta precedente (nell'atterraggio il corpo è fronte al pubblico e il peso è sulla gamba sinistra. Il gomito del braccio sinistro è piegato e appoggia sul ginocchio sinistro, il braccio destro è allungato dietro al corpo in diagonale e verso l'alto). Quindi, passando per la verticale, sposta il peso del busto a destra e poi a sinistra con scatti veloci delle spalle che si alternano (*shimmy*); al 2 sposta ancora il peso a destra, al 3 a sinistra e al 4 a destra.

Carolyn Durand salta avanti sulla diagonale sinistra, rivolta verso la Kloepper. All'atterraggio, la Durand le è di fronte. Louise Kloepper all'1 muove il busto e le braccia con un accento a destra verso il basso. Sul levare dell'1 Carolyn Durand compie un *twist* indietro del busto verso la diagonale dietro a destra (presumibilmente in spirale), insieme a Louise Kloepper, che, anche lei, compie un *twist* e scuote (*shimmy*) le spalle. Sul 2 Carolyn Durand compie un *twist*, sempre in spirale, del busto indietro nella direzione opposta tenendo le mani sulle cosce e ripetendo gli stessi movimenti al 3 e al 4. Louise Kloepper muove ancora il busto e le braccia con un accento a destra verso il basso e ripete la stessa sequenza a sinistra, a destra e a sinistra.

All'1 Elizabeth Waters scende (*dip*) a destra piegando il ginocchio destro e, sul levare, ritornando in verticale, scuote (*shimmy*) le spalle. Al 2 scende a sinistra piegando il ginocchio sinistro e, sul levare, scuote le spalle. Al 3 scendono le spalle a destra e il ginocchio destro si piega. Sul levare, scuote le spalle in alto verso sinistra. Al 4 si abbassa la spalla sinistra a sinistra e il ginocchio sinistro si piega.

Non sappiamo quali movimenti compiano Dora Brown, Lucretia Barzun e Nancy Mcnight. Per gli spostamenti nello spazio della battuta 36 (12), cfr. Tav. XXVII.



Tav. XXVII. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 37 (13)

Measure 37 (13)					
Counts	1	and	2	3	4
MELVENE IPCAR	Repeat 36th meas.				
ELIZABETH WATERS	Repeat Meas. 36 in same place.				
CAROLYN DURAND		Jump back into line facing straight front and same time start shimmy in shoulders, accenting the 1. with a downward movement of torso to the right. Legs wide apart, arms stiff. Hands out to side with palms facing floor.	Shimmy left.	Right.	Left.
LOUISE KLOEPPER		Jump towards diag. right back on both feet, repeat forward side rhythm - shimmy with arm, accents up ward above head – straight arm semi up.			

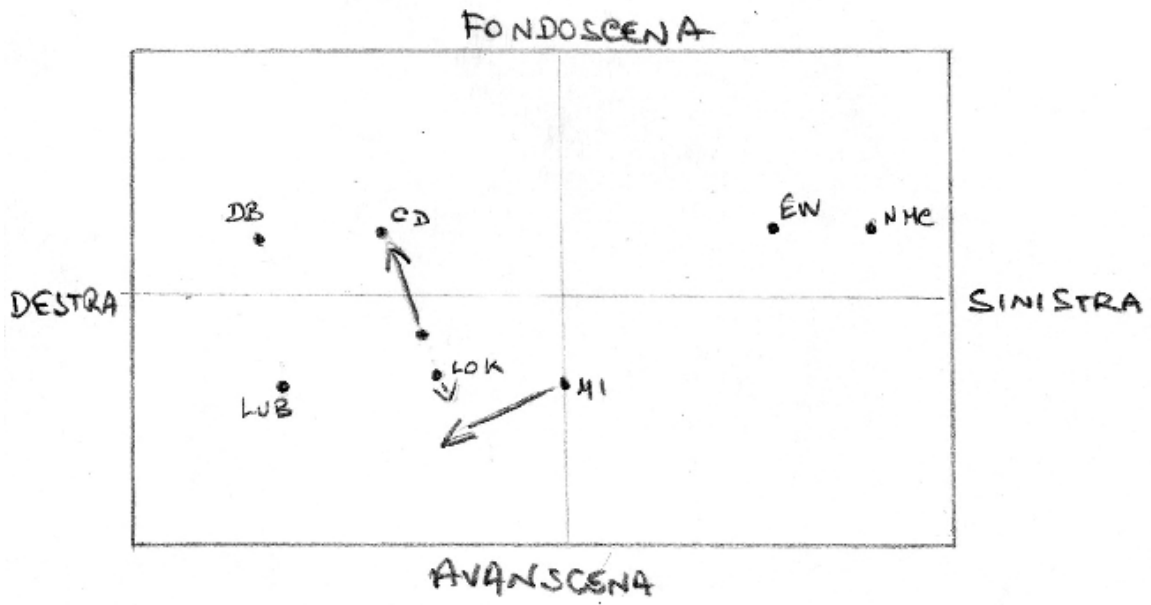
Melvene Ipcar ed Elizabeth Waters ripetono la battuta 36 (12).

Sul levare del primo conteggio Carolyn Durand salta indietro sulla linea [dei danzatori] della seconda fila più indietro (Fig. XIX), rivolta verso avanti e scuotendo contemporaneamente le spalle: accenta la sinistra con un movimento del busto verso il basso e a destra. Nel salto le gambe sono aperte, le braccia rigide lateralmente con i palmi rivolti al pavimento.

Louise Kloemper di schiena al pubblico salta indietro a piedi pari in diagonale a destra e, rivolgendosi avanti verso il pubblico, ripete la seguente sequenza: scuote le braccia con un accento che le portano verso l'alto sopra la testa. Poi, le braccia sono dritte a metà altezza.

Non sappiamo quali movimenti compiano Dora Brown, Lucretia Barzun e Nancy Mcnight.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 37 (13), cfr. Tav. XXVIII.



Tav. XXVIII. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 38 (14)

Measure 38 (14)				
Counts	1	2	3	4
Measures 38-39* MELVENE IPCAR	Jumping to left by flinging arms up overhead. Repeat two more measures of same. First l. then r.			
WATERS	Jump to L. with feet still apart.	Shimmy shoulder slightly, swing L. arm very low to L. side. Right arm swinging up high over head, head looking up.	Jump to L. a little move, feet apart.	The same as count 2 only dropping to R. reverse arms.
CAROLYN DURAND	Repeat shimmy.			
LOUISE KLOEPPER	Land upstage L. S. (circle). Forming a circle with group. Jump together on both feet, pivot + swinging left leg straight out – repeat swing right out. The arms alternate between stretching upward straight palms toward circling + pushing downward.			

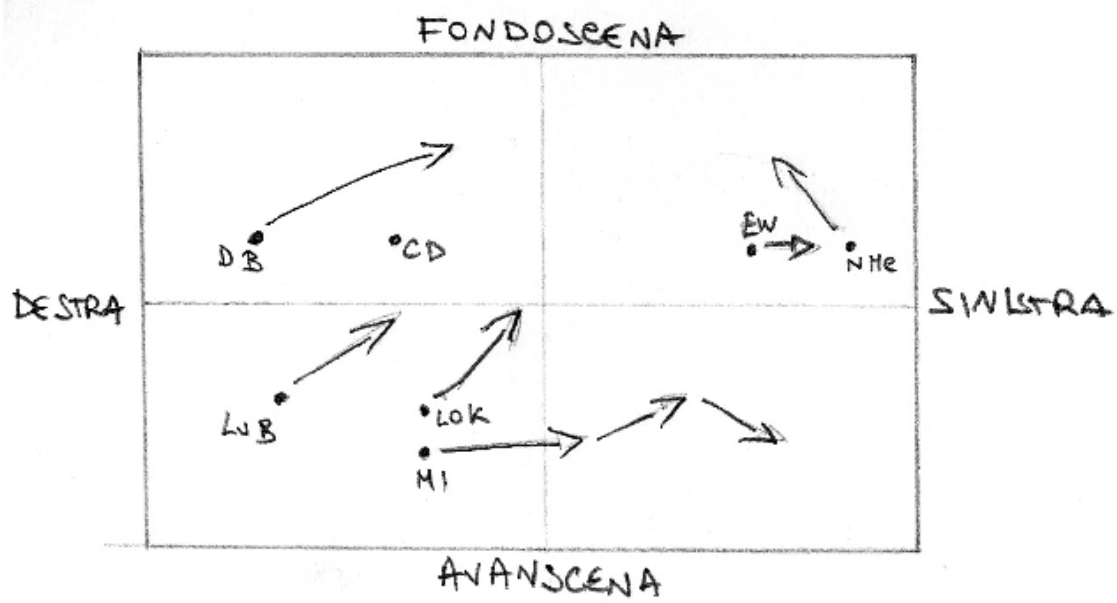
Dalla parte destra del palcoscenico la Ipcar, la Brown, la Barzun e la Kloepper si spostano a sinistra:

- Dallo slancio delle braccia sopra la testa Melvene Ipcar salta a sinistra. Ripete la stessa sequenza della *measure* precedente per più di due battute, prima a sinistra e poi a destra.
- Intanto, verso il lato sinistro e verso il fondo scena, formando un cerchio con il gruppo (presumibilmente con Dora Brown, Lucretia Barzun e Nancy Mcnight che si spostano verso sinistra, ma non sappiamo con quali movimenti), Louise Kloepper salta su entrambi i piedi, ruota su se stessa e compie uno slancio della gamba sinistra tesa verso fuori. Ripete lo slancio con la destra in fuori. Le braccia si alternano fra l'essere lunghe in alto con i palmi tesi verso il cerchio e l'essere spinte in basso.

A destra del palcoscenico verso il pubblico, Carolyn Durand ripete il movimento di *shimmy* (scuotere le spalle).

A sinistra del palcoscenico, all'1, Elizabeth Waters salta a sinistra con le gambe allargate, al 2 scuote leggermente le spalle e slancia il braccio sinistro molto in basso sul lato sinistro. Il braccio destro compie uno slancio verso l'alto sopra la testa che guarda in alto. Al 3 esegue un piccolo salto a sinistra con le gambe divaricate e sul 4 ripete la sequenza del secondo conteggio a destra e con le braccia al contrario.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 38 (14), cfr. Tav. XXIX.



Tav. XXIX. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 39 (15)

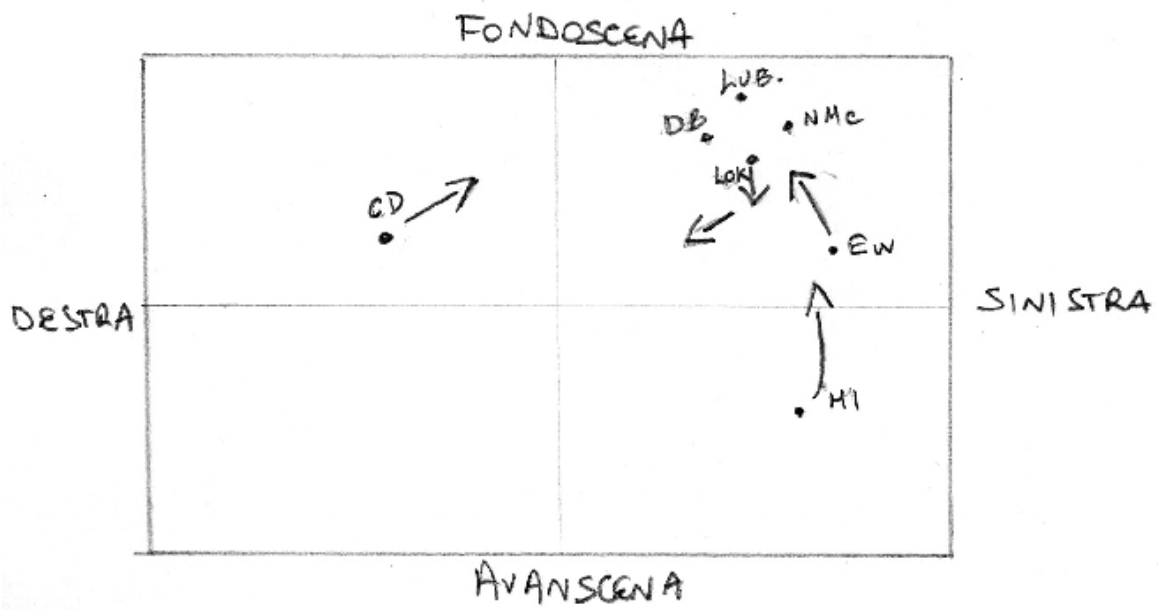
Measure 39 (15)						
Counts	1	and	2	3	and	4
MELVENE IPCAR	Measures 38-39*.					
ELIZABETH WATERS	Repeat as in Meas. 38 only progressing over more and justing position for the circle that comes in next measure.					
CAROLYN DURAND	Turn around with a jump landing on both feet, legs apart, facing directly back.	Shimmy.	Torso drops down right, right arm stiff down, left arm stiff + straight up.	Jump.	Shimmy.	Opposite of 2 – torso left, right arm up.
LOUISE KLOEPPER	Jump out of circle for individual accent.	Land.	Hold.	Hold.	Jumped forward circle toward R. stage.	

Mentre sul lato sinistro del palcoscenico si è formato un cerchio costituito da Dora Brown, Lucretia Barzun, Nancy Mcnight e Louise Kloepper, Melvene Ipcar continua la sequenza della battuta 38 (14). Anche Elizabeth Waters ripete la battuta 38 (14) avanzando di più e preparando la posizione per il cerchio che viene nella prossima battuta. Sia Melvene Ipcar che Elizabeth Waters si muovono per congiungersi al gruppo radunato in cerchio.

All'1 Carolyn Durand, spostandosi anch'essa verso il gruppo, ruota saltando e atterrando su entrambi i piedi, con le gambe allargate e rivolta verso dietro, di schiena al pubblico. Sul levare scuote le spalle, sul 2 il busto cade in basso a destra, il braccio destro è rigido verso il basso, mentre quello sinistro è teso in alto. Al 3 salta e sul levare scuote le spalle. Al 4 ripete la stessa sequenza del conteggio 2, ma con le braccia nelle direzioni opposte.

All'1 Louise Kloepper salta fuori dal cerchio e atterra sul levare. Al 2 e al 3 resta sul posto e sul levare salta davanti al cerchio verso destra.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 39 (15), cfr. Tav. XXX.



Tav. XXX. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 40 (16)

Measure 40 (16)						
Counts	1	and	2	and	3	4
MELVENE IPCAR	Move in circle to right, leg jumping against floor in up + down tension. Arm press down with r. leg and body with l. leg twist away immediately. First step is into center, and is out. Each movement completes an half turn.					
ELIZABETH WATERS	Progresses in a circle with group. Step on R. foot, lift up L. foot facing in circle, arms in front, elbows bent, hands at chest.	Hop on R. foot, keeping L. still up higher, this jump faces out of circle so that the back is directly towards center, hands punch down.	Same as cont 1 only L. foot.	Same as 1 and only L. foot.	The same as 1-2. Same foot.	
CAROLYN DURAND	Repeat 15 always progressing straight back on each jump.					
LOUISE KLOEPPER	Rejoin circle. Repeat circle rhythm.					

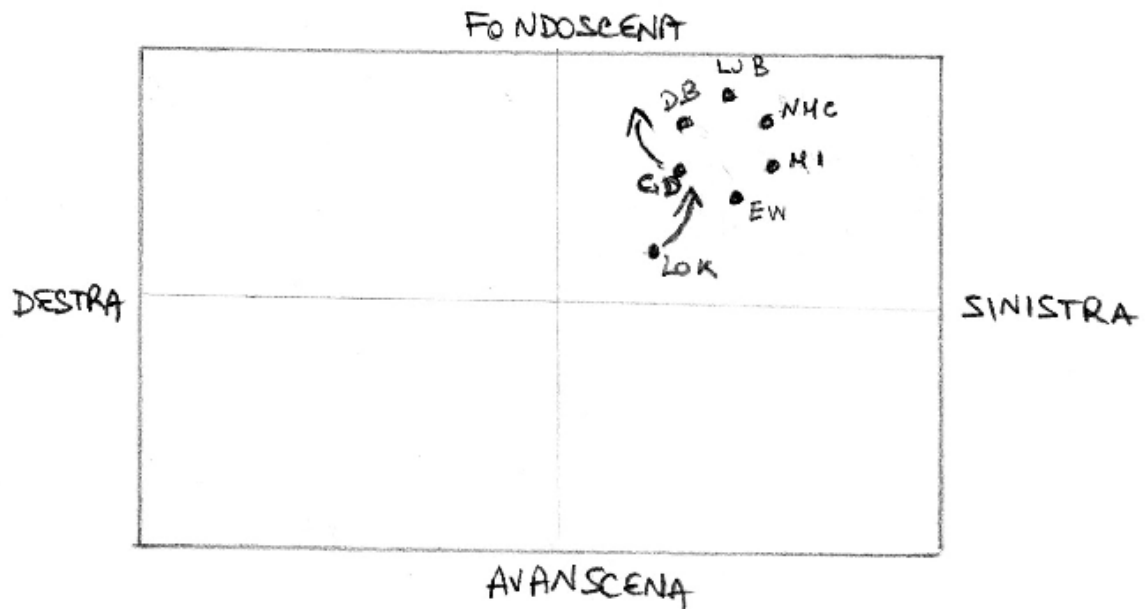
Avanzando in cerchio con il gruppo, all'1 Elizabeth Waters compie un passo sul piede destro sollevando il piede sinistro verso il cerchio; le braccia sono avanti, i gomiti sono piegati e le mani appoggiate sul petto. Sul levare saltella sul piede destro portando il sinistro più in alto fuori dal cerchio; così la schiena è diretta verso il centro del cerchio, mentre le braccia sono spinte in basso. Al 2 ripete la stessa sequenza con la sinistra. Al 3 e al 4 ripete tutta la sequenza. Melvene Ipcar si muove in cerchio a destra saltando. Il primo passo è verso il centro e, sul levare, è verso fuori. Con la gamba destra le braccia premono in basso, con la gamba sinistra il corpo compie un *twist* fuori dal centro. Ogni movimento completa un mezzo giro del cerchio formato dal gruppo.

Carolyn Durand ripete la battuta 39 (15) procedendo sempre più indietro ad ogni salto, e, così, uscendo dal cerchio formato dal gruppo e spostandosi verso il fondoscena.

Louise Kloepper ritorna nel cerchio con il gruppo e ripete la sequenza circolare: salta a piedi pari, ruota su se stessa e compie uno slancio con la gamba sinistra tesa verso fuori. Ripete lo slancio a destra. Le braccia si alternano fra l'essere tese in alto con le mani allungate verso il cerchio e l'essere spinte in basso.

Dora Brown, Lucretia Barzun e Nancy Mcnight presumibilmente sono nel cerchio, ma non sappiamo quali movimenti compiano.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 40 (16), cfr. Tav. XXXI.



Tav. XXXI. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 41 (17)

Measure 41 (17)								
Counts	1	and	2	and	3	and	4	and
MELVENE IPCAR	Small, tight jumps on toes in place.			Body is thrown out of circle in extremely distorted stretch to r.	Hold.			Body return to circle.
ELIZABETH WATERS	Jump together with both feet a little away from circle, my position in circle is center front of circle.		Jump into center of circle where Dora + Nancy come in for their accent with back to center, weight is on L., R. leg is extended out front, body tilted backwards.	There are two sharp jerky accent, arms are stiff down to side, shoulders lifted.	Raise body front a little bit, some tension.	the same accent as 2 and.	Hold position.	
CAROLYN DURAND	Step into circle on right foot (right foot crosses forward + left).	Hop. Turning backwards on hop + flipping left leg around straight, arms down.	Step on left foot.	Hop. Flipping right leg around, arms up, face center of circle (impulse for leg flip from center body contraction).	Continue.		Continue.	
LOUISE KLOPPER	Jump out - back to audience moving across to L. Stage same as above.							

Nel cerchio, all'1 e al 2 Melvene Ipcar compie dei piccoli saltelli tesi sulle punte e, sul levare, il corpo si proietta a destra fuori dal cerchio in una torsione estrema verso destra. Al 3 e al 4 resta ferma e, sul levare, il busto ritorna nel cerchio.

Elizabeth Waters salta con entrambi i piedi un po' lontana dal cerchio, la sua posizione è davanti al centro del cerchio. Al 2 salta nel centro del cerchio: il peso è sulla sinistra, la gamba destra è lunga verso fuori e il corpo s'inclina all'indietro.

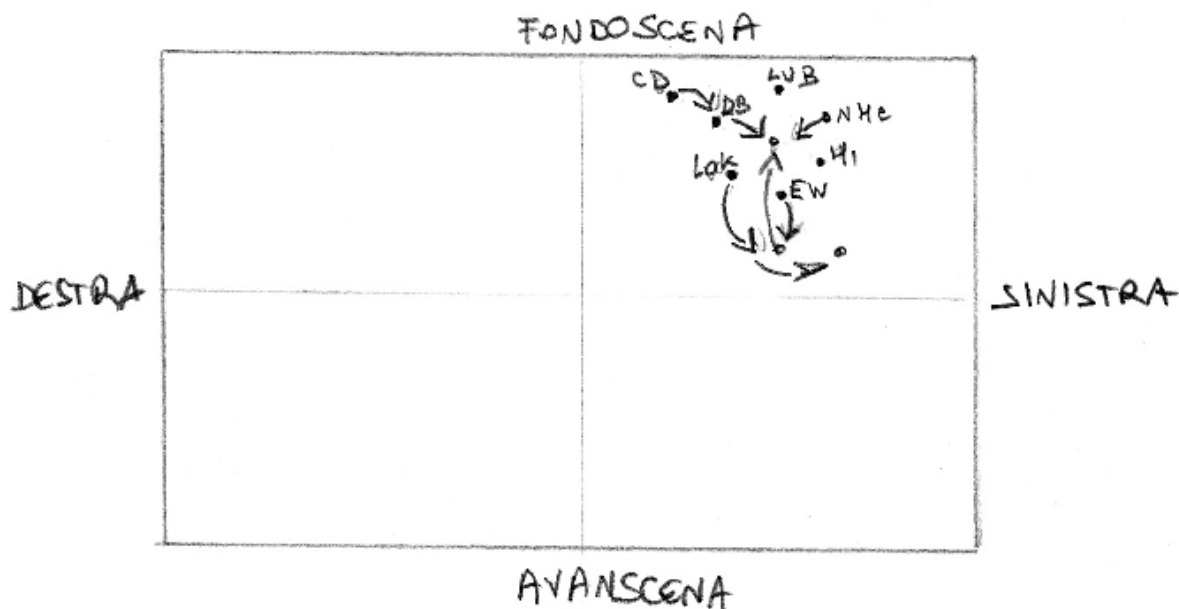
Il salto avviene quando entrano al centro del cerchio anche Dora Brown e Nancy Mcnight, per compiere degli impulsi con la schiena. Sul 2 and Elizabeth Waters compie due scatti improvvisi con le braccia rigide in basso di lato e le spalle tirate verso l'alto. Al 3 solleva un po' il corpo avanti e sul levare ripete gli stessi movimenti del 2 and. Al 4 resta ferma.

Carolyn Durand compie un passo nel cerchio con il piede destro incrociato avanti. Poi, salta ruotando su se stessa e spostandosi indietro, poi lancia la gamba sinistra tesa presumibilmente facendola ruotare dietro-di lato-avanti. Le braccia sono in basso. Al 2 compie un passo con il piede sinistro, sul levare salta verso il centro del cerchio con la gamba sinistra tesa viene lanciata e ruota a mo' di *grand rond de jambe jeté* e con le braccia verso l'alto (l'impulso per lo slancio della gamba parte dal centro del corpo in contrazione). Al 3 e al 4 ripete la stessa sequenza.

Louise Kloepper salta fuori dal cerchio di schiena al pubblico e, davanti al cerchio, attraversa la parte sinistra del palcoscenico come nella battuta 39 (15), ma dal lato opposto: verso la parte sinistra del palcoscenico.

Lucretia Barzun fa parte del gruppo che forma il cerchio, ma non sappiamo quali movimenti compia.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 41 (17), cfr. Tav. XXXII.



Tav. XXXII. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 42 (18)

Measure 42 (18)				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Repeat meas. 40.			
ELIZABETH WATERS	Repeat the same as Meas. 40, continuing around in circle with group. Position is about center back in circle when the four counts are done.			
CAROLYN DURAND	Jump out of circle, landing with weight on right foot, right knee bent, right hip distorted out, arms fling diag. right over head.	Hold.	With jump reverse position, still leaning over right but toward circle.	
LOUISE KLOEPPER	Come up high quickly – back still to audience, move directly across stage to R. S. Shoulders high, arm straight down to sides. The step is left step – hop on left foot then right – left – right, right hop left right.			

Melvene Ipcar ripete la battuta 40 (16).

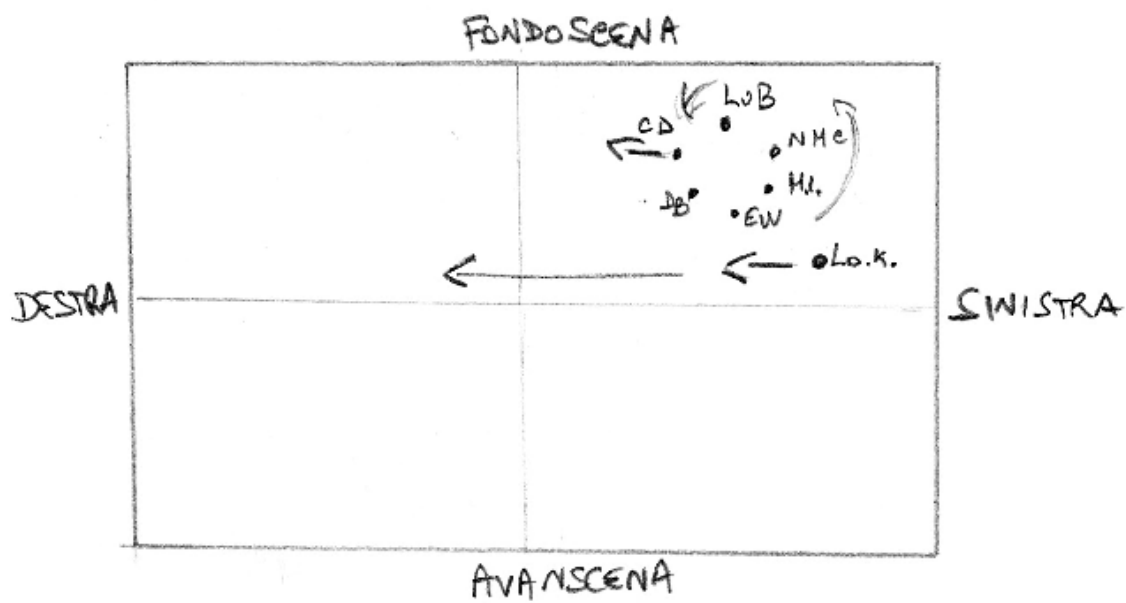
La Waters ripete la battuta 40 (16), continuando in cerchio con il gruppo, e, quindi, con Dora Brown e Nancy Mcnight, che, presumibilmente, continuano anche loro a ripetere i movimenti della battuta precedente.

Carolyn Durand salta fuori dal cerchio atterrando con il peso sul piede destro, il ginocchio piegato, l'anca spostata in fuori e le braccia lanciate nella diagonale destra sopra la testa. Al 2 resta in questa posizione e al 3 con un salto ribalta la posizione atterrando ancora sulla destra, ma verso il cerchio.

Salendo sulle punte di schiena al pubblico, Louise Kloepper si muove da sinistra verso la parte destra del palcoscenico. Ha le spalle alte, con le braccia dritte laterali e verso il basso. Compie i seguenti passi: passo sinistro, saltello sul piede sinistro e poi saltello destro-sinistro-destro, saltello destro-sinistro-destro.

Lucretia Barzun fa parte del gruppo che forma il cerchio, ma non sappiamo quali movimenti compia.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 42 (18), cfr. Tav. XXXIII.



Tav. XXXIII. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 43 (19)

Measure 43 (19)						
Counts	1	2	2 and	3	3 and	4
MELVENE IPCAR	Repeat 41.					
ELIZABETH WATERS	Jump together with feet away from circle back.	Jump into center of circle with Nancy + Dora. Weight very much in L. leg, L. knee bent, L. arm very low, R. arm high.	Quick accent down in same position.	Lift upper part of body.	Accent down.	Hold.
CAROLYN DURAND	Continue around in circle same as 17.					
LOUISE KLOEPPER	Turn quickly facing front. Accent in place.			Accent in place.		

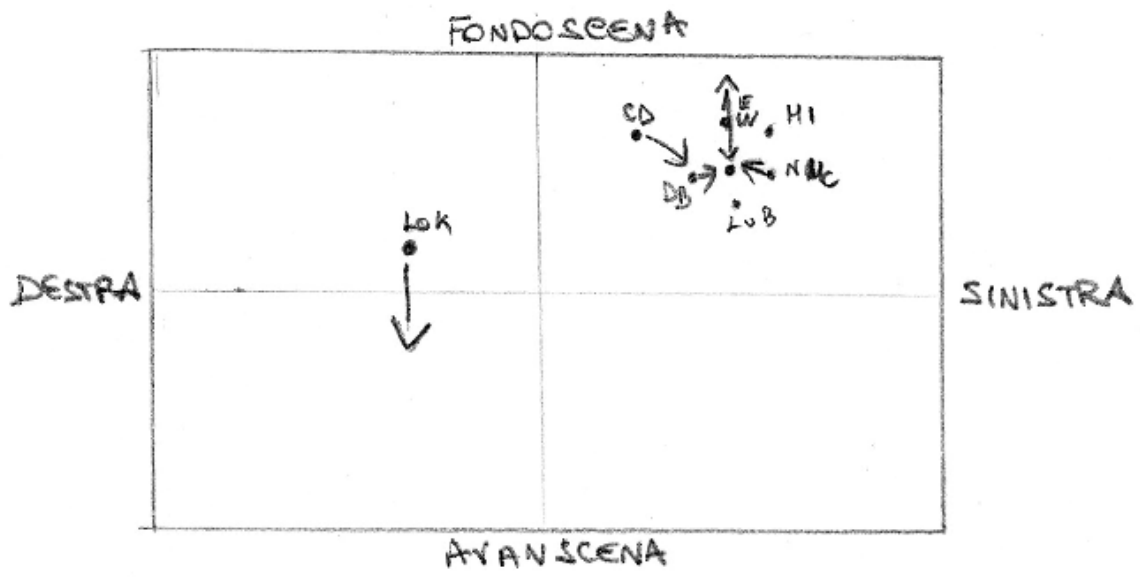
Melvene Ipcar ripete la battuta 41 (17).

All'1 Elizabeth Waters salta a piedi pari indietro, verso il fondoscena, fuori dal cerchio, al 2 salta nel centro del cerchio con Nancy Mcnight e Dora Brown. La posizione che prendono, di fronte al pubblico, è con il peso tutto sulla gamba sinistra con il ginocchio piegato, il braccio sinistro molto in basso e il braccio destro alto. Sul levare, nella stessa posizione, c'è un accento veloce verso il basso. Sul 3 sollevano la parte superiore del corpo e sul levare c'è di nuovo un accento in basso. Sul 4 restano ferme nella posizione.

Carolyn Durand continua a girare in cerchio come nella battuta 41 (17).

Louise Kloepper, fuori dal cerchio nella parte destra del palcoscenico, ruota velocemente verso avanti. All'1 e al 3 dà due accenti sul posto.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 43 (19), cfr. Tav. XXXIV.



Tav. XXXIV. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 44 (20)

Measure 44 (20)				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Facing back of stage in center of stage hop 2 on r. toe, let body rock over it changing step l., r.	Hop 2 on left toe changing step r.,l.	Hop 2 on r. toe changing step l., r.	Hop 2 on left toe changing step r.,l.
ELIZABETH WATERS	Shifting weight quickly on to L. to ball of foot, vertical position in body. R. foot is lifted at the same time sideways. Back to audience L. side directed trip to L. side.	Step on R., lift L., hop on R., triple to L. side directed.	Repeat 1 with the hop.	Repeat 2 (arms are stiff down at side, body rigid).
CAROLYN DURAND	Repeat 18 (first accent directed stage left, 2 and stage right).			
LOUISE KLOPPER	Repeat to downstage center facing front L., Hop, R., L.			

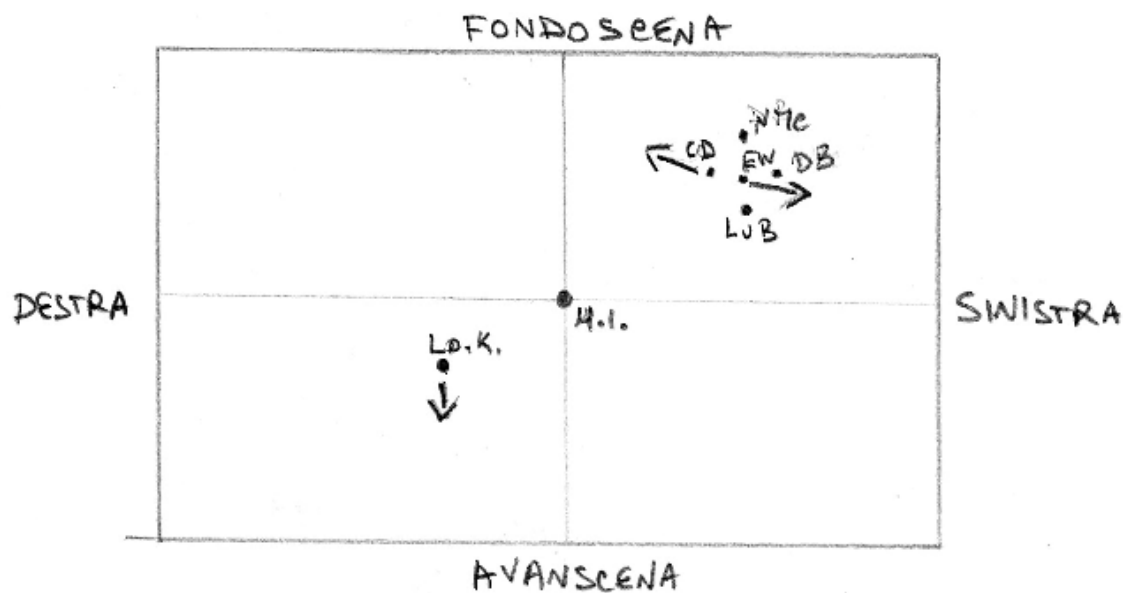
Melvene Ipcar in centro al palcoscenico, spalle al pubblico, all'1 compie due saltelli piede destro lasciando dondolare il corpo e facendo un piccolo passo a sinistra e uno a destra. Al 2 esegue due saltelli sul 1 piede sinistro facendo un piccolo passo a destra e uno a sinistra. Ripete la stessa sequenza per gli altri conteggi cambiando sempre i piedi nei saltelli: destro-sinistro, sinistro-destro, destro-sinistro.

Elizabeth Waters, di spalle al pubblico sul lato sinistro della scena, sposta il peso velocemente sull'avampiede sinistro e solleva la gamba destra di lato. Al 2, viaggiando verso sinistra, compie un passo destro, solleva la sinistra, saltella sul destro e fa dei passi tripli a sinistra. Al 3 ripete la sequenza del conteggio 1 con il saltello. Al 4 quella del conteggio 2. Le braccia sono rigide laterali verso il basso ed è rigido anche il corpo.

Carolyn Durand ripete la sequenza della battuta 42 (18) con il primo accento verso la parte sinistra del palcoscenico e il secondo verso la parte destra: salta fuori dal cerchio atterrando con il peso sul piede destro, il ginocchio piegato, l'anca spostata in fuori e le braccia lanciate in diagonale destra sopra la testa. Al 2 resta in questa posizione e al 3 compie un salto, che si conclude nella stessa posizione di prima, sulla gamba destra, ma con le anche spostate verso l'esterno del cerchio e le braccia verso l'interno. A formare il cerchio, insieme a Carolyn Durand, sono presumibilmente Dora Brown, Nancy Mcnight e Lucretia Barzun.

Louise Kloepper ripete la sequenza della battuta 43 (19) (passo sinistro, saltello, destro, sinistro) verso l'avanscena nella parte destra del palcoscenico.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 44 (20), cfr. Tav. XXXV.



Tav. XXXV. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 45 (21)

Measure 45 (21)								
Counts	1	and	2	and	3	and	4	and
MELVENE IPCAR	Turn forward, jump to side, 3 hops back ft. Hold.				Hold.		Draw over to left as preparation..	
ELIZABETH WATERS	Repeat count 1 with hop in meas. 44, but turn L.		Is facing front.	Drop horizontally down with weight move on R. side R., R. knee bends, arms go flatly out to side.	Lift body up a little.	drop down as in 2 and.	Hold. This position and meas. is the same as Louise behind her at her L.	
LUCRETIA BARZUN	By this time I have gone round till I am center back with side to side away hop beginning L. foot. [vedi fig. disegnatte da Lucretia Barzun].							
CAROLYN DURAND	2 hops on rt. ft.	Step l., step r.	Hop l., hop l.	Step r. step l.	Hop r. hop r.	Continue.	Continue.	Continue.
	Facing front and with little hopping step move side toward stage right thus. Arms down. Cross between Dora + Nancy.							
LOUISE KLOEPPER	Proceed with group back with rhythm.				Tripple. Louise in centre front of group.			

All'1 e al 2 Melvene Ipcar in centro al palcoscenico fa un giro su se stessa, salta di lato, compie tre saltelli indietro e poi sta ferma fino al conteggio 4, quando si ritrae verso sinistra.

Elizabeth Waters a sinistra del palcoscenico ripete il movimento relativo al conteggio 1 della battuta 44 (20) (sposta il peso velocemente sull'avampiede sinistro in posizione verticale del corpo e solleva la gamba destra di lato), ma, invece di salire sulla punta, fa un saltello e ruotando verso sinistra sicché al 2 si trova rivolta fronte al pubblico. Sul levare cade e porta il peso sul lato destro piegando le ginocchia. Le braccia vanno completamente verso in fuori, di lato. Sul 3 solleva in alto la gamba con un piccolo movimento e sul levare la lascia cadere come prima. Sul 4 resta nella posizione.

Nel cerchio, all'1 Carolyn Durand compie due saltelli sul piede destro e sul levare esegue un passo con il sinistro e un passo con il destro. Al 2 saltella due volte sul sinistro e, sul levare, passo destro e sinistro. Ripete la sequenza alternando i piedi. Presumibilmente nel cerchio vi sono anche Dora Brown e Nancy Mcnight.

Louise Kloepper compie dei *tripples* (passi tripli), spostandosi a sinistra del palcoscenico e arrivando di spalle al pubblico, rivolta verso il gruppo.

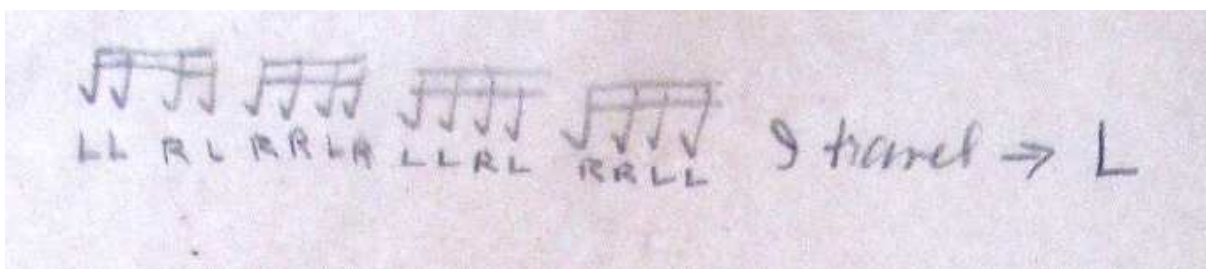


Fig. XX. Dettaglio della partitura manoscritta di Lucretia Barzun della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 2 carte non numerate, c. 2r.

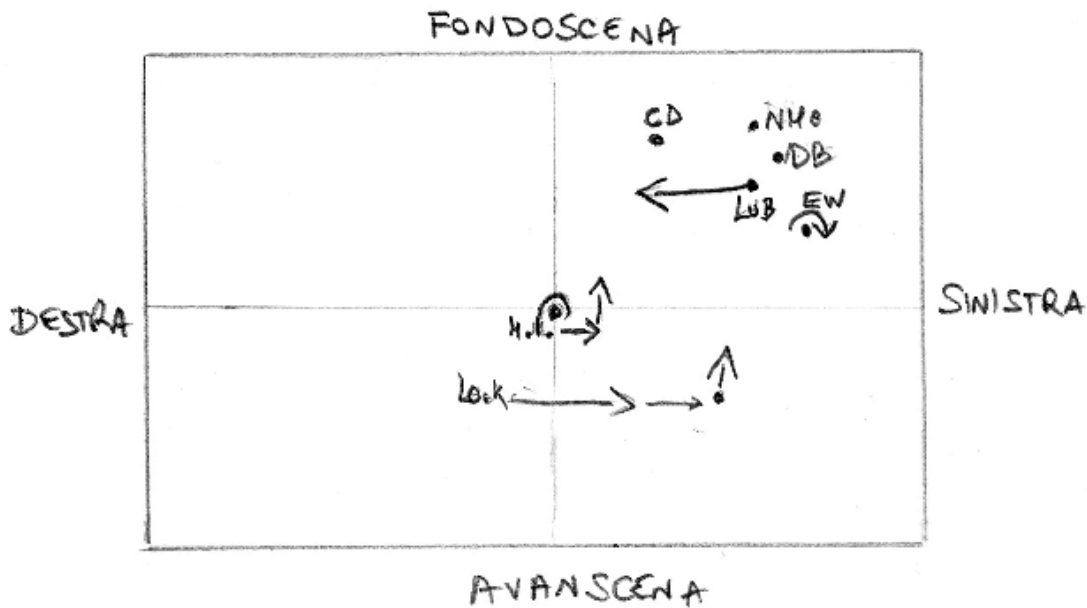


Fig. XXI. Dettaglio della partitura manoscritta di Lucretia Barzun della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 2 carte non numerate, c. 2r.

Lucretia Barzun spiega che a partire da questa battuta compie dei giri fino a trovarsi dietro, in centro palcoscenico. Le rotazioni sono eseguite da lato a lato del corpo come mostra la Fig. XXI e il saltello iniziale è sul piede sinistro.

La Fig. XX mostra quali sono i piedi, il destro o il sinistro, che compiono i passi in relazione alle note musicali («L., L., R., L., R., R., L., R., L., L., R., L., R., R., L., L.»: sinistro, sinistro, destro, sinistro, destro, destro, sinistro, destro, sinistro, sinistro, destro, sinistro, destro, destro, sinistro, sinistro). A fianco delle note è indicato «I travel L.». Ciò significa che Lucretia Barzun compie tutta la sequenza procedendo da sinistra a destra.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 45 (21), cfr. Tav. XXXVI.



Tav. XXXVI. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 46 (22)

Measure 46 (22)				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Repeat jump.	Hold.		
ELIZABETH WATERS	The same as in Meas. 44, direction side L. facing front, going into group behind Nancy.			
LUCRETIA BARZUN	Same as above travelling clear across stage to R. corner.			
CAROLYN DURAND	Start with hop on left foot and repeat moving stage left.			
LOUISE KLOEPPER	Tripple.			

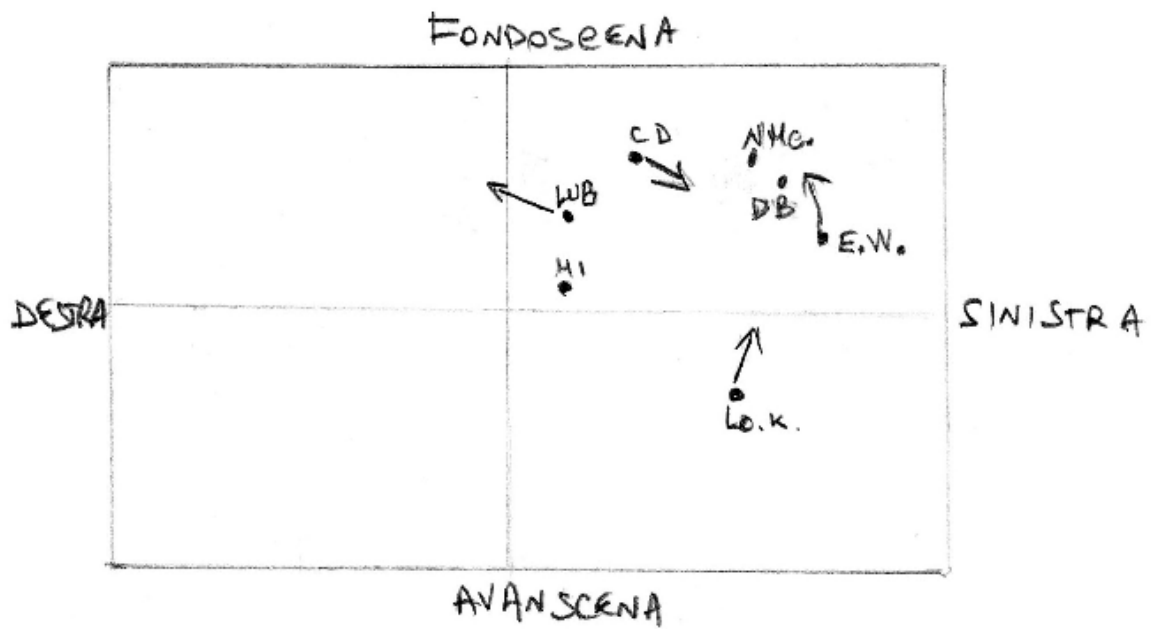
All'1 Melvene Ipcar ripete il salto della battuta precedente e resta ferma negli altri conteggi. Elizabeth Waters ripete la sequenza della battuta 44 (20): andando in diagonale posteriore destra, sposta il peso velocemente sull'avampiede sinistro e solleva la gamba destra di lato. Al 2, continuando nella stessa direzione, compie un passo destro, solleva la sinistra, saltella sul destro e fa passi tripli. Al 3 ripete la sequenza del conteggio 1 con il saltello. Al 4 quella del conteggio 2. Le braccia sono rigide laterali verso il basso ed è rigido anche il corpo. La sequenza è eseguita andando nel gruppo (Carolyn Durand, Dora Brown e Nancy Mcnight; si trovano a sinistra del palcoscenico) dietro a Nancy Mcnight.

Carolyn Durand inizia la battuta con un salto sul piede sinistro e lo ripete muovendosi verso il lato sinistro del palcoscenico, andando verso il gruppo, formato da Dora Brown e Nancy Mcnight, a cui si aggiunge Elizabeth Waters.

Louise Kloepper continua ad eseguire *tripple*, in centro davanti al gruppo, di schiena al pubblico e avanzando verso il gruppo.

La Barzun continua ad eseguire la sequenza della battuta 45 (21) viaggiando chiaramente attraverso la scena verso l'angolo destro.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 46 (22), cfr. Tav. XXXVII.



Tav. XXXVII. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 47 (23)

Measure 47 (23)				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Repeat meas. 44, facing front to join group.			
ELIZABETH WATERS	The same as meas. 46 coming backwards with group upstage.		Fast close little steps with groups, getting directly behind Nancy, this is all on the toes.	
LUCRETIA BARZUN	Same as above travelling center front stage to midst of group. Position directly in back of Melvene. Rest same as group.			
CAROLYN DURAND	Repeat right diag. forward to join group.			
LOUISE KLOEPPER	The group became a line across the back of stage.		Moves forward to topple forward flat on floor. Right knee under chest, left leg straight out in back – hands on floor.	Hold.

Sappiamo che il gruppo si trova sulla sinistra del fondo scena. Louise Kloepper precisa che, nel corso delle battute 47 (23), 48 (24), 49 (25) e 50 (26), le danzatrici vanno allinendosi lungo l'asse orizzontale, ossia parallele al fondale, fronte al pubblico, sulla parte arretrata del palcoscenico.

Melvene Ipcar ripete quanto fatto alla battuta 44 (20) dal centro del palcoscenico verso avanti congiungendosi al gruppo (Dora Brown, Nancy Mcnight ed Elizabeth Waters); quindi, spostandosi nella diagonale posteriore destra, all'1 compie due saltelli sul piede destro lasciando dondolare il corpo e cambiando i passi a destra e a sinistra; al 2 esegue due saltelli sul piede sinistro e, poi, uno a destra e uno a sinistra. Ripete la stessa sequenza per gli altri conteggi cambiando sempre i piedi nei saltelli: destro-sinistro, sinistro-destro, destro-sinistro.

All'1 e al 2, Elizabeth Waters ripete la battuta 46 (22) rivolta verso dietro con il gruppo sul fondo scena. Al 3 e al 4 compie dei passi veloci con il gruppo, andando direttamente dietro a Nancy Mcnight. Tutto questo è eseguito sulle punte dei piedi.

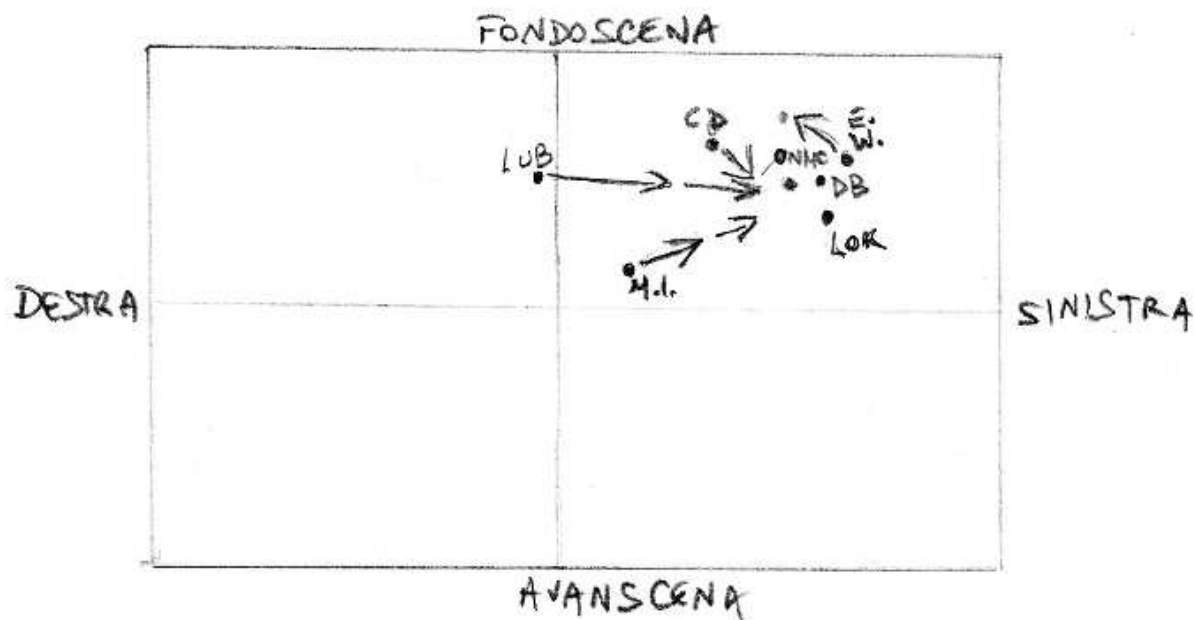
Carolyn Durand ripete la battuta 46 (22) nella parte sinistra del palcoscenico unendosi al gruppo.

Ora il gruppo disposto sul fondoscena è costituito da Dora Brown, Nancy Mcnight, Elizabeth Waters, Melvene Ipcar e Carolyn Durand a cui si aggiunge Louise Kloepper.

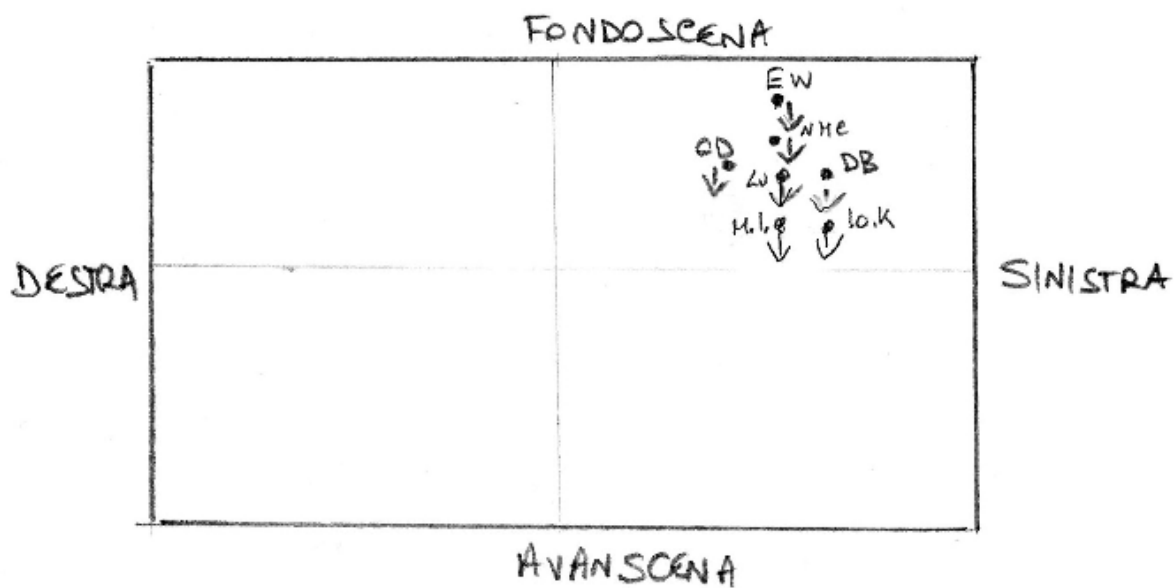
Lucretia Barzun continua a muoversi come nella battuta 45 (21) e 46 (22) viaggiando da destra a sinistra e poi si trova anch'essa in mezzo al gruppo. Lei afferma che per il resto della seconda parte della coreografia compie gli stessi movimenti del gruppo.

Al 3 tutto il gruppo si muove in avanti cadendo avanti sul pavimento. Il ginocchio destro è sotto il petto, il ginocchio sinistro è indietro teso e le mani sono sul pavimento. Al 4 tutte e sette le danzatrici restano in questa posizione.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 47 (23), cfr. Tav. XXXVIII e XIX.



Tav. XXXVIII. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.



Tav. XIX. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 48 (24)

Measure 48 (24)							
Counts	1	2	and	3	and	4	and
MELVENE IPCAR	2 hops with steps in place on r. ft. on l. ft.			Begin to move to back center with tiny steps, high on toes.			
ELIZABETH WATERS	The same as 3-4 meas. 47.			Same little steps on toes, but coming out from group going to L.		Going still further out beside Carolyn to my L. Dora to my R.	
CAROLYN DURAND	Continue.			Continue back but using plain tripple step.			
LOUISE KLOEPPER	Schimmy quickly left leg + foot around, in front of right knee, turned in. Body is kneeling on right knee, arms are straight down facing squarely front, head is turned towards R. stage.	Jump to both tip toes, body tall + straight, shoulders high, arms straight by side, hand up turned. Body turned into right diagonal with left shoulder.	Cross left, leg bent over right straight, knee towards L. stage diag. back.	Kick right, leg straight into L. S. diag. back.	Right leg crosses, left straight leg.	Bends knee so that the toes only touch the floor. Weight on left leg.	Spiral left on complete turn rising high in torso.

Dalla posizione della caduta in avanti, all'1 e al 2 Melvene Ipcar compie due passi saltellati sul posto prima sul piede destro e poi sul sinistro. Al 3 e al 4, di spalle al pubblico, comincia a muoversi indietro, lasciando il gruppo verso la zona centrale con passi veloci sulle punte.

Nei primi due conteggi Elizabeth Waters ripete i conteggi 3 e 4 della battuta 47 (23) (compie dei passi veloci, dietro a Nancy Mcnight. Tutto questo è eseguito sulle punte dei piedi). Al 3 compie il medesimo passetto sulle punte, ma uscendo dal gruppo e andando a sinistra. Al 4 si sposta ancora più lontano vicino a Carolyn Durand alla sua sinistra; Dora Brown è alla sua destra.

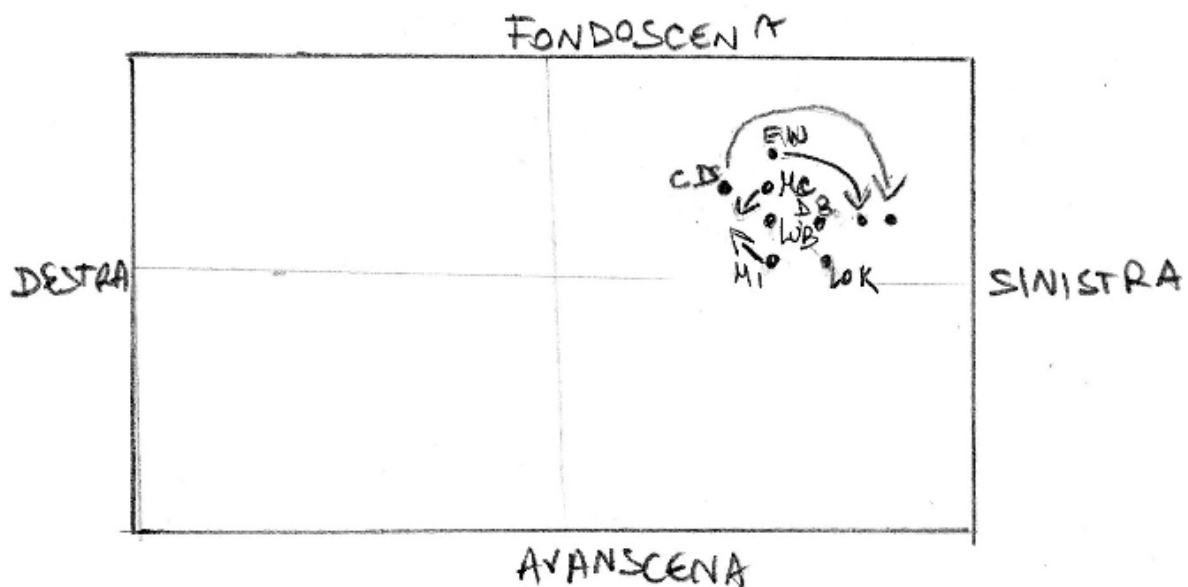
Carolyn Durand continua a compiere dei *tripples* verso dietro, lasciando il gruppo.

Louise Kloepper compie la seguente sequenza:

- All'1 scuote velocemente la gamba sinistra; quindi, il piede sinistro incrocia davanti alla gamba destra ed esegue un giro facendo perno sul piede destro. La posizione finale dopo la rotazione è inginocchiata sul ginocchio destro. Le braccia sono in diagonale avanti-basso, la testa è girata verso la parte destra del palcoscenico.
- Al 2 compie un salto su entrambi i piedi. Il corpo è dritto verso l'alto con le spalle alte, le braccia sono lunghe lateralmente e il palmo delle mani rivolto verso l'alto. La spalla sinistra è orientata verso la diagonale destra cosicché il busto è ruotato.
- Sul levare incrocia la gamba sinistra piegandola sulla destra che è tesa. Il ginocchio piegato è rivolto verso la diagonale dietro della parte sinistra del palcoscenico.
- Al 3 compie uno slancio con la gamba destra tenendo la gamba dritta nella diagonale dietro-sinistra del palcoscenico.
- Sul levare la gamba destra incrocia davanti a quella sinistra che è tesa.
- Sul 4 piega la gamba sinistra in modo che tocchino il pavimento solo le punte delle dita della gamba destra incrociata avanti.
- Sul levare compie un giro completo con il busto che sale verso l'alto facendo una spirale a sinistra.

Non sappiamo quali movimenti compia Lucretia Barzun.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 48 (24), cfr. Tav. XL.



Tav. XL. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 49 (25)

Measure 49 (25)				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Continue. Directed steps to side away from group.			
ELIZABETH WATERS	Adjusting in the line with fast steps coming forwards with line.		Drops forward front all together on R. foot, L. extended back as flat as possible.	Hold (the group the same) hands in front on floor, elbows bent, head down.
CAROLYN DURAND	Continue to pull back.		Foot out left (group dissolves into straight line – position left end in line).	
LOUISE KLOEPPER	Fall on right side towards L. S. diag. back.	Hold.	Sit up (staccato moving) facing upstage, left leg stretched out in front of body, right leg bent + off the floor lower leg parallel to it. Shoulders high, arms straight down by side – hands up turned.	Hold.

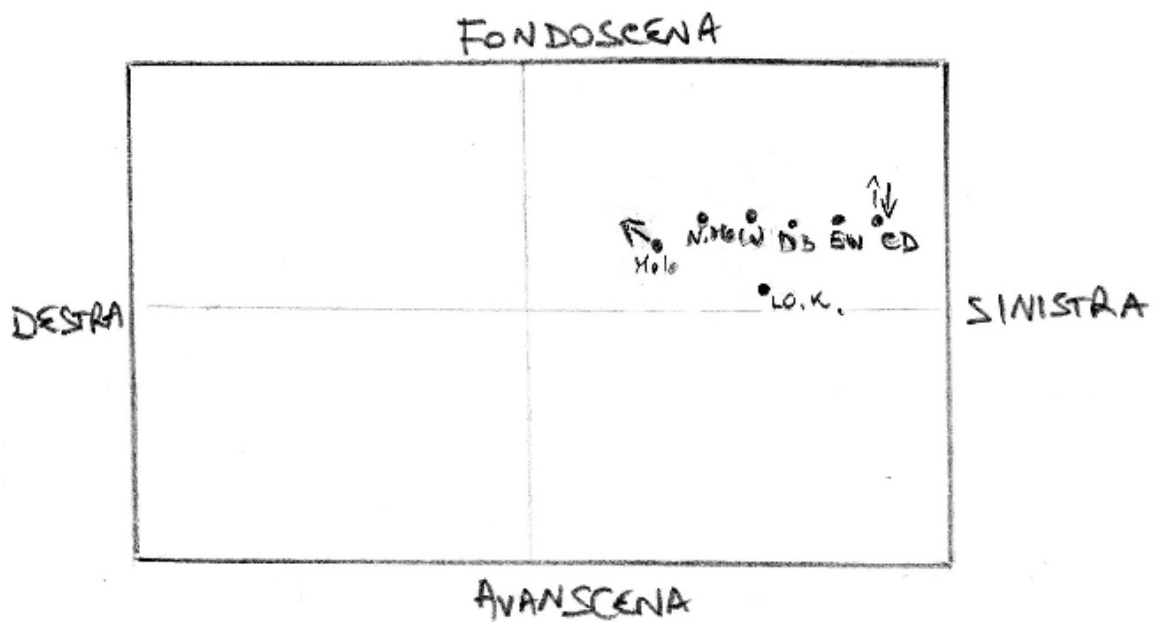
Melvene Ipcar continua ad allontanarsi dal gruppo (verso destra) con passi veloci laterali sulle mezze punte.

Elizabeth Waters si allinea al gruppo, eseguendo passi veloci. Al 3 tutte insieme (Elizabeth Waters, Nancy Mcnight, Dora Brown e Lucretia Barzun) piegano il busto sulla gamba destra, mentre la gamba sinistra è allungata dietro col piede il più possibile teso. Al 4 il gruppo resta in questa posizione con le mani davanti sul pavimento, i gomiti piegati e la testa giù.

All'1 e al 2 Carolyn Durand continua a spostarsi indietro. Al 3 e al 4 la gamba sinistra è spinta verso fuori e, poi, la Durand si congiunge nuovamente al gruppo, collocandosi all'estremità sinistra della linea che esse formano.

Mentre il gruppo si allinea e le danzatrici compiono i movimenti appena descritti, all'1 Louise Kloepper cade a destra verso la diagonale posteriore sinistra del palcoscenico. Al 2 resta ferma. Al 3 si siede sul fondo della scena, allontanandosi, quindi, dal gruppo (con un movimento *staccato*: a scatti come all'inizio dell'introduzione della parte I). La gamba sinistra è tesa davanti al corpo e parallela al pavimento, la sinistra è piegata. Le spalle sono alte, le braccia sono leggermente aperte in diagonale verso il basso con le mani ruotate verso l'alto. Al 4 resta ferma in questa posizione.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 49 (25), cfr. Tav. XLI.



Tav. XLI. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

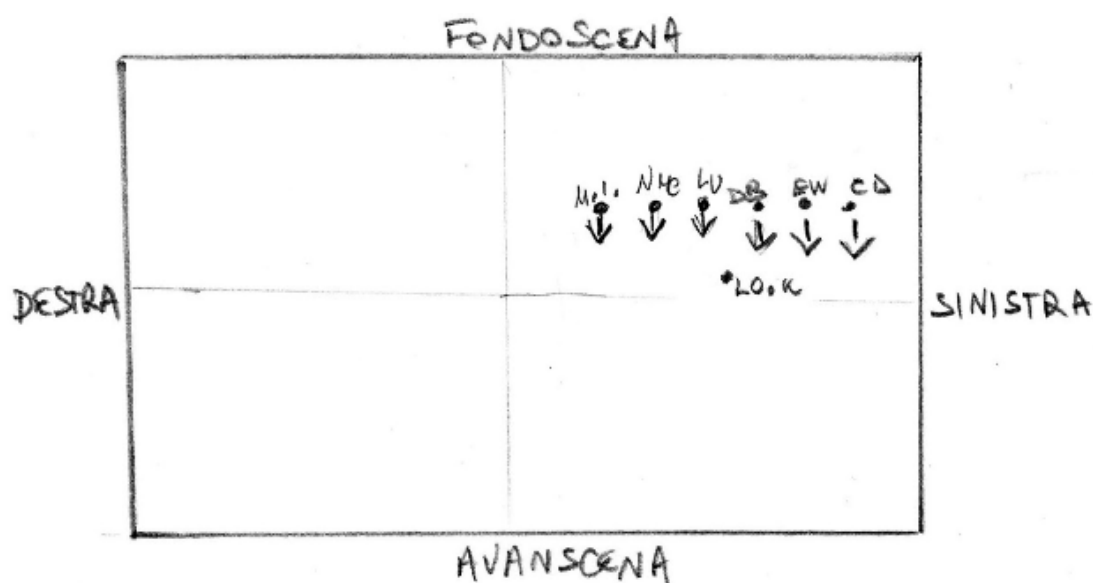
BATTUTA 50 (26)

Measure 50 (26)				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Direct steps forward. Hold in place		Fall forward. Weight on r. leg which is doubled under. L. leg stretched in back arms beside head which is low.	Hold End Part. II
CAROLYN DURAND	Continue tripling step – whole line moves forward – body pulls up high + thin		Fall flat forward, right knee bent under chest, left leg out straight behind, palms on floor, head down.	hold

All'1 e al 2 Melvene Ipcar compie dei passi in avanti e poi resta sul posto; Carolyn Durand continua con i *tripples*. L'intera linea del gruppo si muove in avanti e il corpo si allunga verso l'alto. Presumibilmente le danzatrici allineate nel gruppo, ad eccezione di Louise Kloepper, compiono la stessa sequenza: al 3 cadono in avanti. Il peso è sulla gamba destra, col ginocchio piegato, e il busto allungato vi è appoggiato sopra. La gamba sinistra è tesa dietro. I palmi delle mani sono sul pavimento, le braccia sono accanto alla testa che è rivolta verso il basso. Al 4 restano in questa posizione.

Questa è la fine della seconda parte della coreografia.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 50 (26), cfr. Tav. XLII.



Tav. XLII. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

Di seguito, completiamo la ricostruzione della partitura riportando i grafici di Elizabeth Waters, di Nancy Mcnight e di Lucretia Barzun che delineano i loro spostamenti nello spazio nella seconda parte di *City Nocturne*.

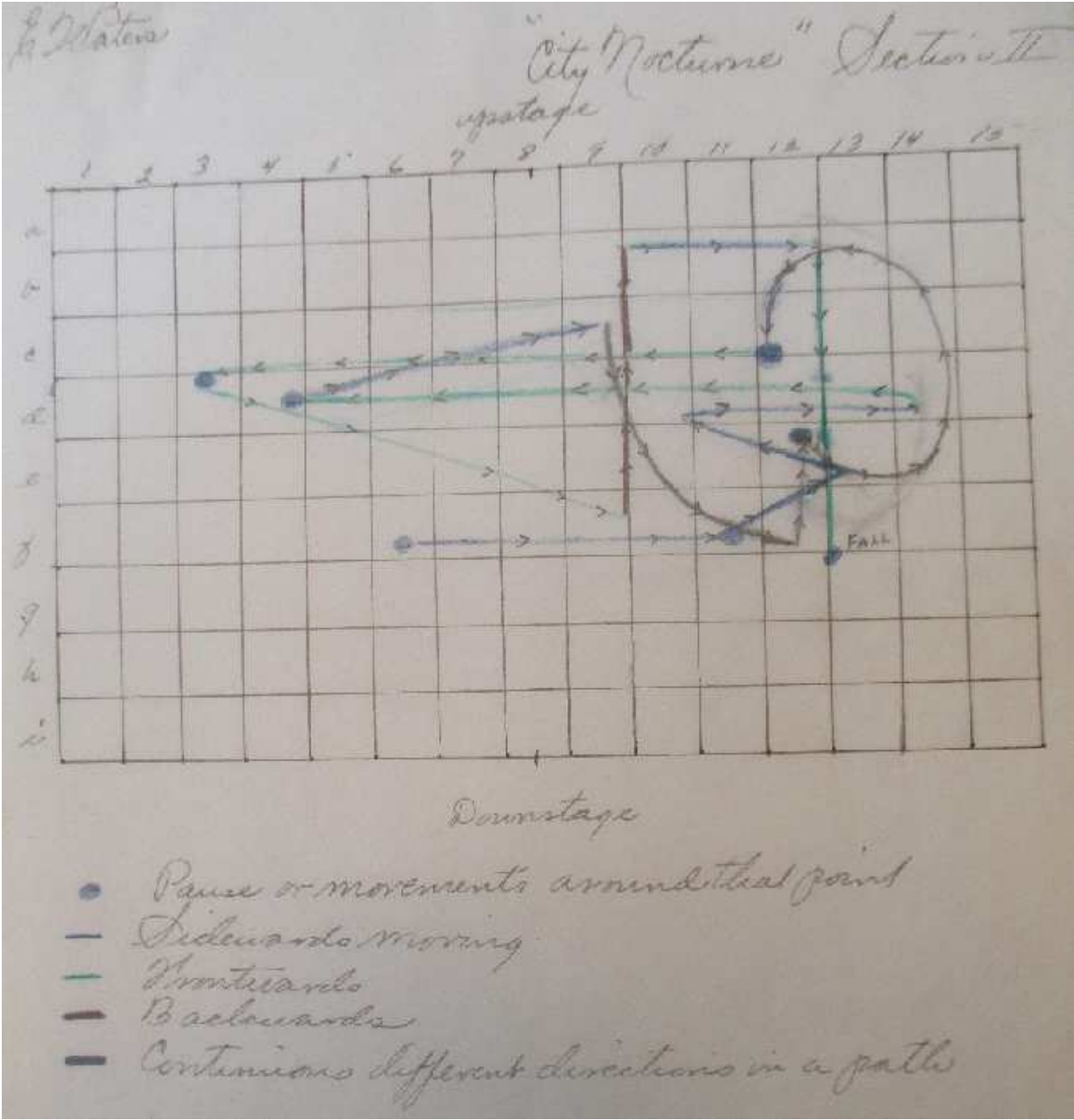


Fig. V. WCNG, c. 1r.

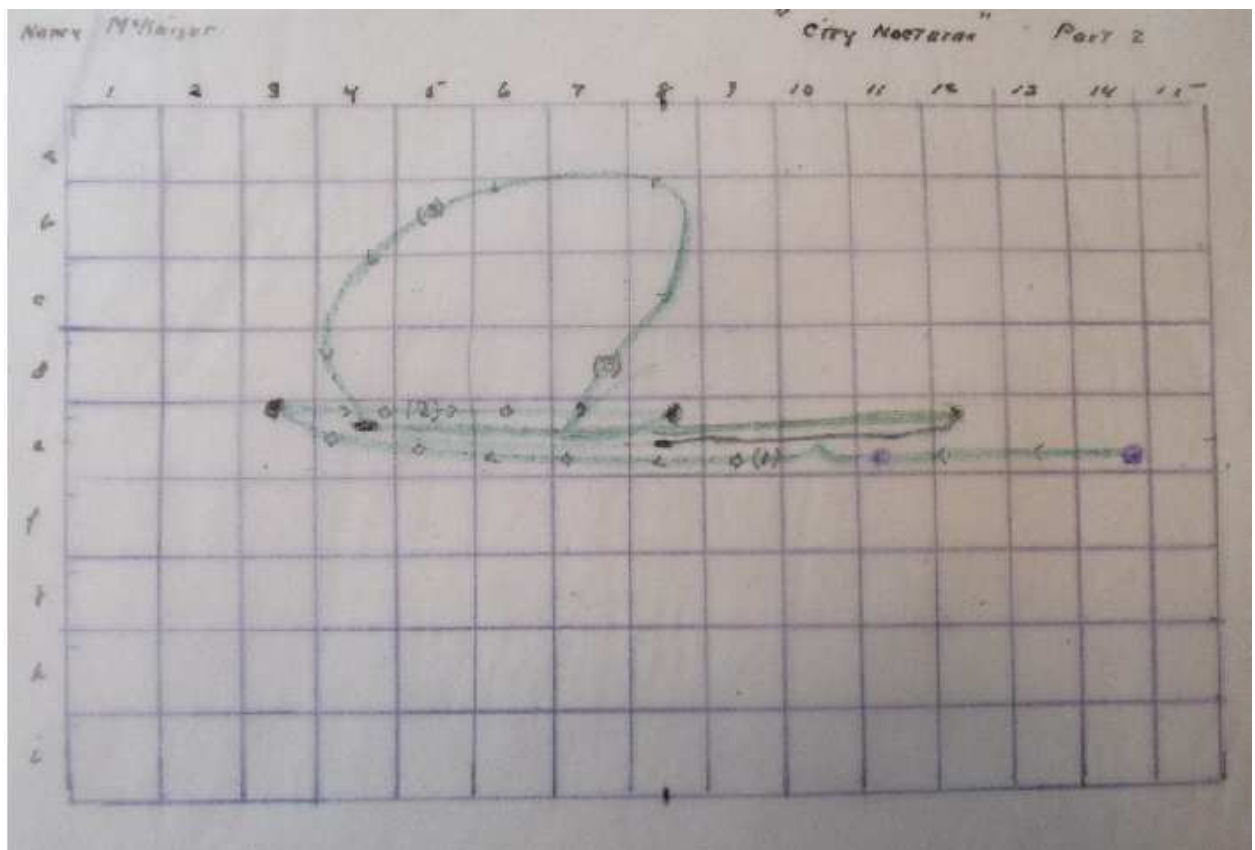


Fig. XXII. Partitura grafica manoscritta di Nancy Mcnigh della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

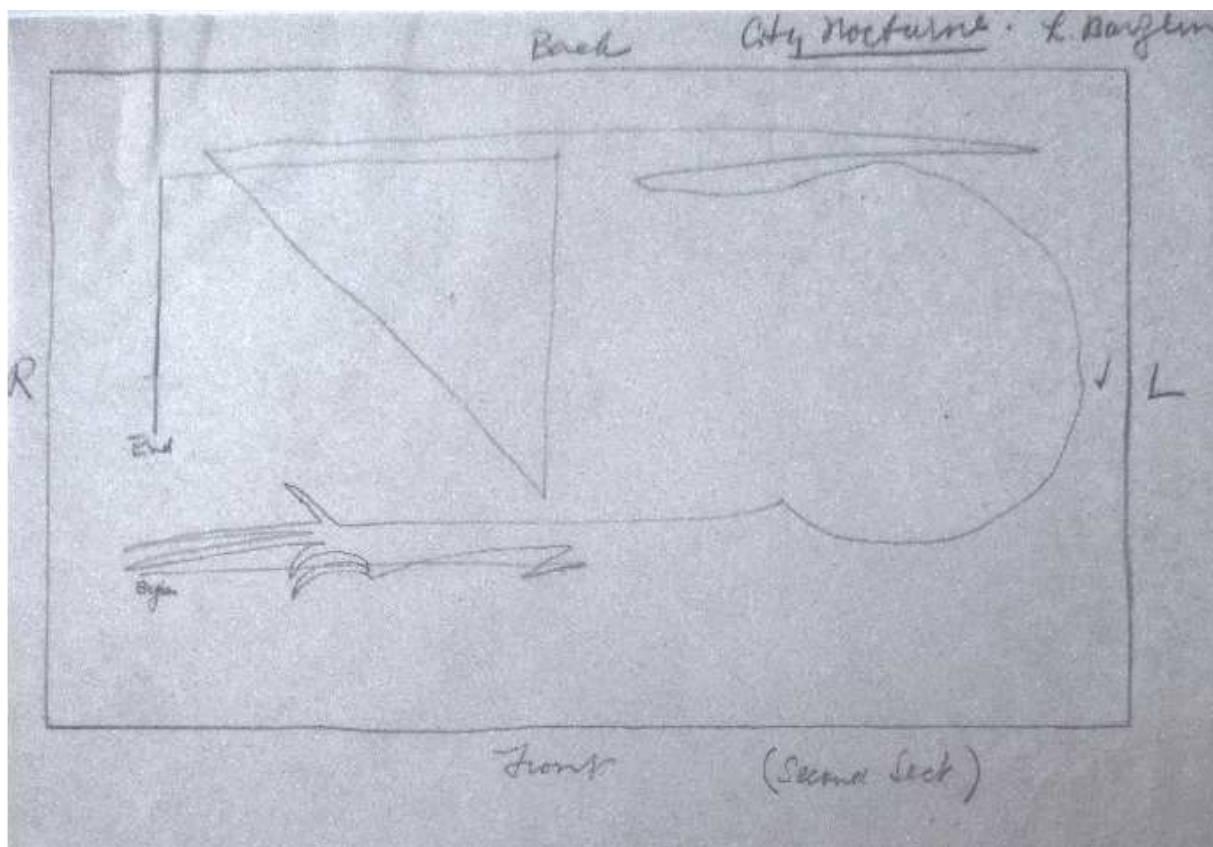



Fig. VIII. Partitura grafica manoscritta di Lucretia Barzun della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

City Nocturne

Part III

In questa sezione, accanto alle notazioni delle danzatrici sin qui trascritte, inseriamo un frammento di partitura di Nancy Mcnight. La sua scrittura è caratterizzata da disegni che mostrano la figura in movimento associati alle note musicali della battuta di riferimento. Le battute sono numerate da 51 a 66 e seguono la stessa numerazione di Elizabeth Waters e di Melvne Ipcar, che continua la numerazione della Part II, mentre le altre danzatrici ricominciano da 1. Nella nostra trascrizione sinottica si è scelto di continuare la numerazione di Melvne Ipcar, Elizabeth Waters e Nancy Mcnight e di riportare fra parentesi quella delle altre danzatrici.

BATTUTA 51 (1)

Measure 51 (1)						
Counts	1	2	and	3	and	4
MELVENE IPCAR	Swing l. leg to r. diag. for. Put weight on it, arms between legs.	Jump up to left leg + turn to face r. diag. back, arms down.		Fall back bringing r. leg up in L., weight on l. arm.		Kick r. leg forward.
NANCY MKNIGHT (HAUSER)	 Fig. XXIII					
ELIZABETH WATERS	Pull up on R. knee, bringing L. leg forwards, foot flat on floor, torso pull up, slightly turned R., arms down at side – palms toward floor. L. foot pointed R. in preparation for count 2.	Jump up on toes vertical position facing stage R., arms straight down.	Cross L. foot over R. diagonally step on it – upper part of body stays in place.	Swing R. foot around forwards to cross over left.	Toes of R. foot only touching floor.	Turn to L. on both feet while on toes – feet stays in same position but twist as the body turns. Arm stays down.
LUCRETIA BARZUN	Same as Melvene + Nancy, my position in relation to them remaining same through except for final picture, for which see diagram (fig. 49).					
CAROLYNE DURAND	Pull up onto right knee bringing left leg forward and stepping on left foot (but not transferring weight onto it). Torso pull up and twist slightly right, arms down, palms toward floor. Left foot pointed right in preparation for 2.	Pull up onto toes. Body high + thin face stage right.	Cross left foot forward right + step.	Swing right foot around forward.	Cross left touching toes to floor but leaving weight on left foot.	Turn left pivoting on toes of both feet. Torso staying back giving spiral twist to turn.
LOUISE KLOPPER		Roll over to left slowly, place right foot on floor.		Right hand on floor.		Kick left leg straight up backwards and body is down to floor. Body comes up also.

Lucretia Barzun spiega che durante la terza parte della coreografia esegue le stesse sequenze di Melvene Ipcar e di Nancy Mcnight e che la sua posizione nello spazio è in relazione a loro.

Dalla posizione finale della seconda parte della coreografia con il fronte verso il pubblico, Melvene Ipcar, Lucretia Barzun, Nancy Mcnight, Elizabeth Waters, Carolyn Durand e presumibilmente Dora Brown compiono la stessa sequenza: all'1 stendono il ginocchio destro, che era piegato, e sollevano in verticale il busto, che era proteso in avanti, orizzontale al pavimento, e lo ruotano (*twist*) leggermente a destra. Contemporaneamente, portano la gamba sinistra, che era tesa dietro, di lato e in avanti con un *rond* a terra e la incrociano davanti a quella di terra. Le braccia di Melvene Ipcar, Lucretia Barzun e Nancy Mcnight sono tese fra le gambe, quelle di Elizabeth Waters e di Carolyn Durand sono, invece, allungate lateralmente con i polsi flessi.

Al 2 Melvene Ipcar, Lucretia Barzun e Nancy Mcnight trasferiscono il peso sulla gamba sinistra e, tenendo le braccia verso il basso, saltano sulla gamba sinistra ruotando e rivolgendo la schiena verso l'angolo destro. Il disegno della partitura di Nancy Mcnight (Fig. XXIII) pare coincidere con la descrizione delle sequenze della battuta 51 sin qui descritte.



Fig. XXIII. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy Mcnight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

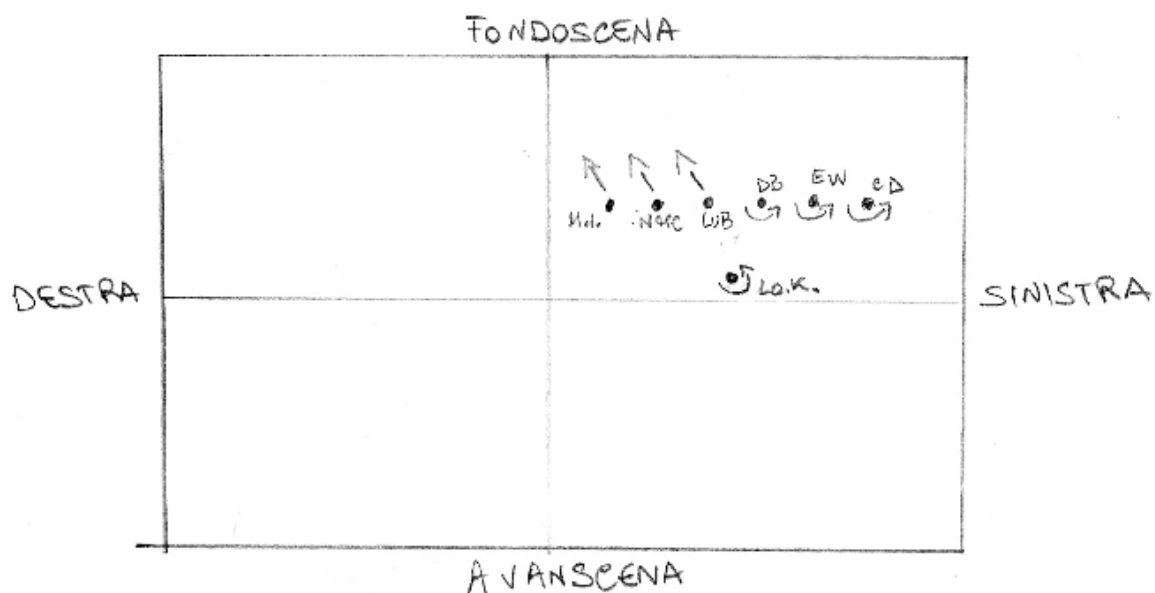
Al 3 Melvene Ipcar, Lucretia Barzun e Nancy Mcnight la cui schiena è rivolta verso l'angolo destro del palcoscenico, cadono indietro di schiena con il fronte verso il pubblico portando il peso del corpo sul braccio sinistro e la gamba destra in alto. Al 4 spingono la gamba destra in avanti e verso il basso ritornando in piedi.

Al 2 Elizabeth Waters e Carolyn Durand (forse anche Dora Brown) si sollevano sulle punte allungando il corpo in alto e orientandosi verso la destra del palcoscenico; le braccia sono lunghe in basso. Sul levare, incrociano il piede sinistro davanti a quello destro trasferendovi il peso e mantenendo il busto fermo di fronte al pubblico. Quindi, con la gamba destra tesa dietro compiono un *rond* a terra verso avanti, incrociandola davanti alla gamba di terra. Durante il

rond le punte del piede destro sono tese e sfiorano il pavimento. Al 4, salendo sulle punte dei piedi, le danzatrici compiono un mezzo giro a sinistra, mentre il busto esegue una spirale.

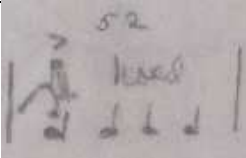
Dalla posizione finale della seconda parte Louise Kloepper è seduta a terra, rivolta in diagonale verso il fondo scena un po' a sinistra davanti al gruppo costituito da Melvane Ipcar, Lucretia Barzun, Nancy Mcnight, Elizabeth Waters, Carolyn Durand, Dora Brown. La sua gamba sinistra è tesa davanti al corpo e parallela al pavimento, la sinistra è piegata, le spalle sono alte, le braccia sono tese lateralmente un po' verso il basso e i polsi sono flessi. Al 2, la Kloepper rotola a sinistra lentamente e posiziona il piede destro sul pavimento; al 3 appoggia la mano destra sul pavimento e al 4 solleva la gamba sinistra slanciandola verso l'alto e verso dietro.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 51 (1), cfr. Tav. XLIII.



Tav. XLIII. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 52 (2)

Measure 52 (2)				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Step on r. leg.	Begin to twist around r. leg, start very low.	Continue twist further by stepping the turn. Make 2 complete turns, turn spiral up.	Hold.
NANCY MKNIGHT (HAUSER)	 Fig. XXIV			
ELIZABETH WATERS	Fall on R. side – head position diagonally upstage L.	Hold position.	Swing around to setting position withback to audience. L. leg on floor – R. knee bent L. foot on floor – arms at side – palms down.	Hold position.
CAROLYNE DURAND	Fall on right side, right arms floating out to catch weight. Direction diag. Back leg.	Hold.	Swing around to sitting position – back directly to audience. Left leg extended on the floor, right knee bent, foot on floor, arms at side with fingers pointing side, palms down.	Hold.
Measures 2-3* LOUISE KLOEPPER	“Blues movement”. Torso low, arms diag. Down remain flat facing front – 1 dimensional – also torso does not turn from side to side by moves siderways flatly. 1-8 counts torso swing up from right to left, lifting slightly up of each change + placing itself down as now stopped, in the same time the legs are widely spread to the side + push into the body + hips at each stop. When left knee is straight (torcing in) torso is to right side, right knee bent inward. Left hip turned in.			

All'1 Melvene Ipcar rivolta verso il pubblico compie un passo sulla gamba destra, mentre Elizabeth Waters e Carolyn Durand (forse Dora Brown) cadono sul fianco destro scaricando il peso sul braccio destro e spingono il capo indietro verso la diagonale posteriore sinistra.

Al 2 Melvene Ipcar ruota sulla gamba destra lentamente. Elizabeth Waters e Carolyn Durand (forse Dora Brown) restano nella posizione a terra della caduta.

Al 3 Melvene Ipcar continua a ruotare facendo due giri completi con una spirale del busto. Carolyn Durand ed Elizabeth Waters (forse Dora Brown) dalla posizione a terra della caduta compiono uno slancio delle gambe da laterali verso avanti e del busto da dietro verso l'alto facendo perno sul bacino per trovarsi di schiena al pubblico con la gamba sinistra tesa a terra e

il ginocchio della gamba destra piegato. Il piede destro è appoggiato a terra, mentre le braccia sono di lato con i palmi verso il basso e le dita puntate lateralmente.

Al 4 Melvene Ipcar, Elizabeth Waters, Carolyn Durand (forse Dora Brown) restano ferme nelle loro posizioni.

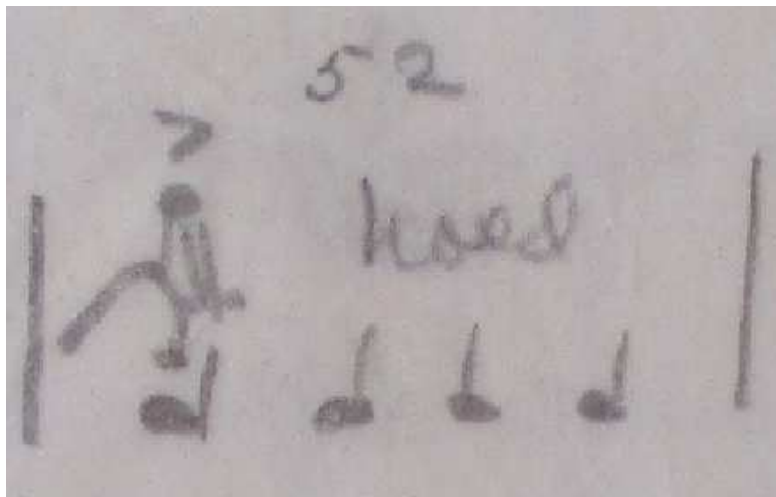


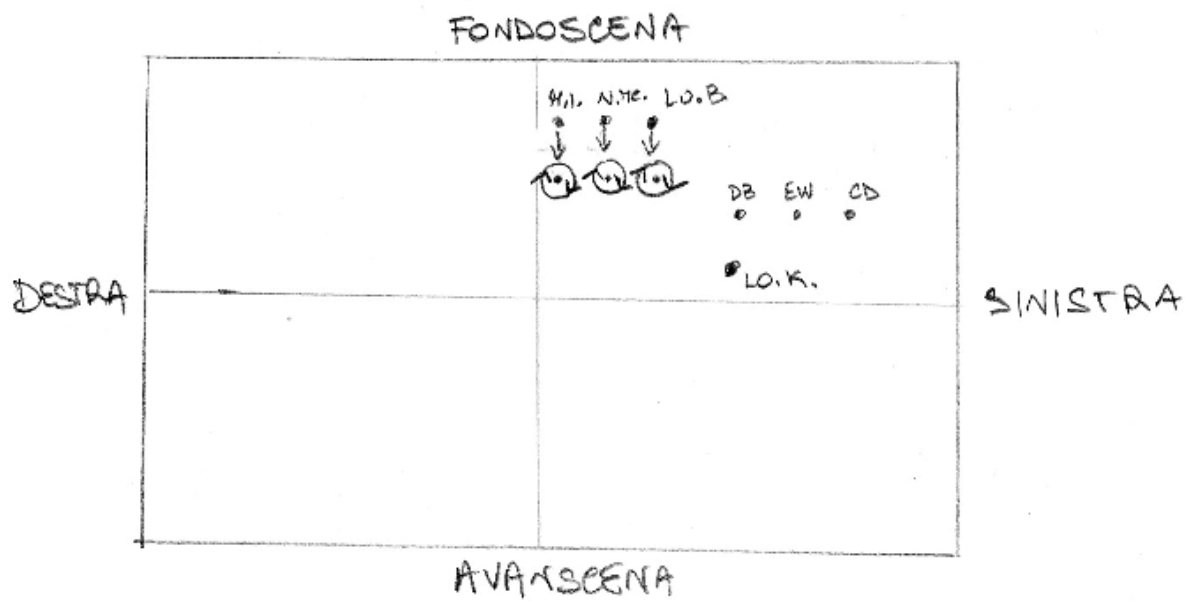
Fig. XXIV. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy Mcnight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Il disegno della partitura di Nancy Mcnight (Fig. XXIV) pare coincidere con la descrizione di Melvene Ipcar della sequenza della battuta 53 (3): affondo sulla gamba destra e trasferimento del peso; la gamba sinistra è tesa dietro al corpo e incrociata verso destra, mentre le braccia sono di lato a sinistra. Durante gli altri conteggi Nancy Mcnight resta in questa posizione.

Non sappiamo se Lucretia Barzun compia la sequenza della Ipcar o della Mcnight.


Louise Kloepper esegue ciò che lei definisce Movimento *Blues*, della durata di otto tempi. Vale a dire che l'azione inizia alla battuta 52 (2) e continua nella successiva. La posizione iniziale dell'azione è con il busto a terra supino e le braccia a terra in diagonale. Il capo è rivolto verso il pubblico. Restando distesa sul pavimento, il busto si muove da sinistra a destra flettendosi lateralmente e sollevandosi pian piano verso l'alto ad ogni conteggio. Mentre il busto esegue la sequenza descritta, le gambe si allungano lateralmente a sinistra e a destra. Quando il busto è piegato sul lato destro la gamba sinistra è tesa con l'anca *en dedans*, mentre il ginocchio della gamba destra si piega verso la gamba sinistra.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 52 (2), cfr. Tav. XLIV.



Tav. XLIV. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 53 (3)

Measure 53 (3)					
Counts	1	2	3	4	and
MELVENE IPCAR	Drop body + legs into deep step, weight is on r. leg, l. leg in behind body pointing to r., arms besides body on the l.	Hold.			
NANCY MKNIGHT (HAUSER)	 Fig. XXV				
ELIZABETH WATERS	R. foot and R. hand up and over in semi-circle, cross left.	R. foot and L. arm touch floor – body rotates over at same time.	R. hand touches floor parallel to L. hand – weight on R. foot (knee bent), body comes up slowly from crouched position.	L. leg shorts up straight in back over head, body is supported by hands on floor + R. foot on floor.	Step on L. foot, body facing front, L. foot with parallel to R. foot.
CAROLYNE DURAND	Right foot and hand lead up in semi-circle and cross left.	Right foot and left hand touch floor pulling body over with them.	Right hand touches floor (parallel to left) and weight is on right foot, body away from floor and facing it.	Left leg shorts back and high in air.	Step on left foot in broad step side, body pulls up facing directly front.
LOUISE KLOEPPER	Measures 2-3*.				

All'1 Melvene Ipcar rivolta verso il pubblico compie un affondo sulla gamba destra e vi trasferisce il peso; la gamba sinistra è tesa dietro al corpo e incrociata verso destra, mentre le braccia sono di lato a sinistra. Durante gli altri conteggi resta in questa posizione.

Dalla posizione a terra di spalle al pubblico, all'1 Elizabeth Waters e Carolyn Durand (forse Dora Brown) sollevando verso l'alto il piede destro e incrociandolo sopra la gamba sinistra tesa a terra ruotano a sinistra compiendo un mezzogiro e rivolgendo il fronte al pubblico. Al 2 il piede destro poggia sul pavimento insieme alle mani, che sono parallele; il peso del corpo è sulla gamba destra, mentre la sinistra appoggia a terra con il ginocchio piegato. Da questa posizione le danzatrici salgono lentamente in verticale. Al 4 la gamba sinistra piegata dietro si solleva leggermente allungandosi e restando in linea con la testa. Sul levare la gamba sollevata

ruota lateralmente e si appoggia a terra. Le gambe sono divaricate e il busto si allunga verso l'alto.

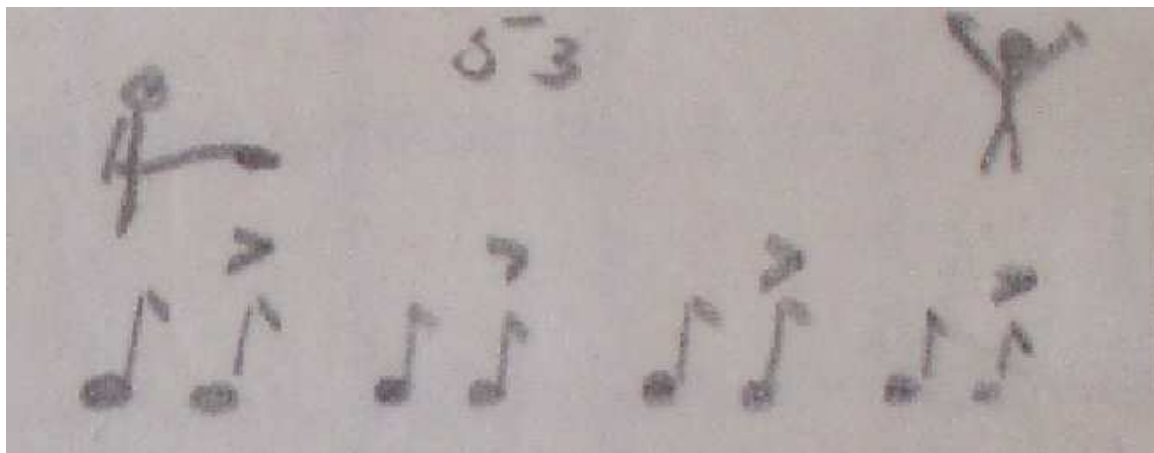


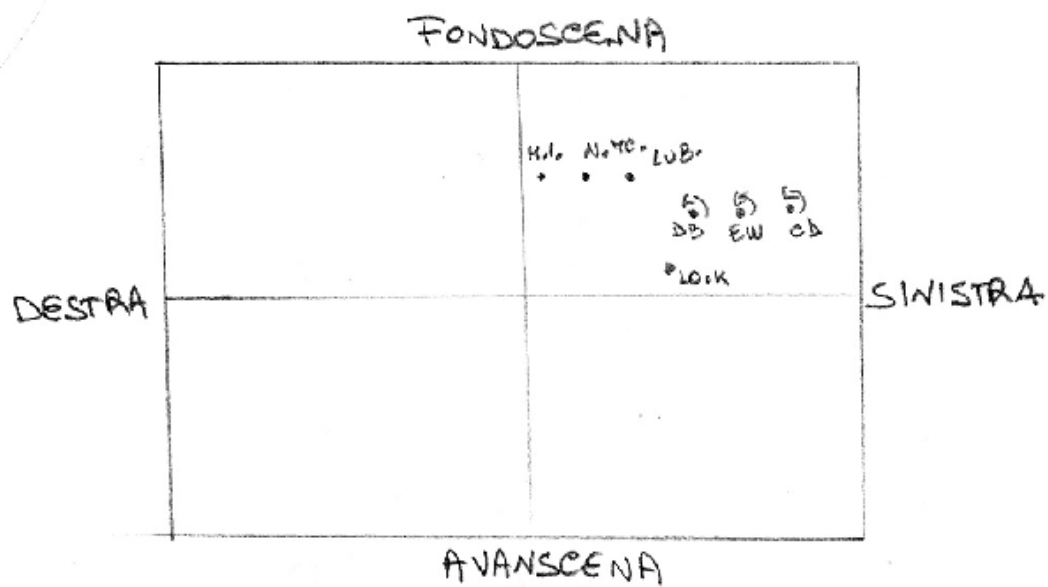
Fig. XXV. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy Mcnight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Il disegno della partitura di Nancy Mcnight (Fig. XXV) pare coincidere con la descrizione di Melvenc Ipcar della sequenza della battuta 54 (4): esegue un passo sulla gamba destra spingendo la gamba sinistra in avanti con il piede flesso e le braccia parallele a sinistra. Al 2, al 3 e al 4 compie la stessa sequenza con la gamba sinistra, poi con la destra e ancora con la sinistra, percorrendo la scena rivolta verso la parte sinistra del palcoscenico.

Non sappiamo se Lucretia Barzun compia la sequenza della Ipcar o della Mcnight.

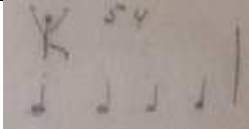
Louise Kloepper continua la sequenza della battuta 52 (2).

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 53 (3), cfr. Tav. XLV.



Tav. XLV. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 54 (4)

Measure 54 (4)					
Counts	1	and	2	3	4
MELVENE IPCAR	Step on r. push left leg forward, toes up, arms parallel to l., path is across room facing l. stage.		Step l.	Step r.	Step l.
NANCY MKNIGHT (HAUSER)	 Fig. XXVI				
ELIZABETH WATERS	Step on R. foot, weight move on R. side, L. leg turned in and straight so that L. hip looks distorted, palms towards floor, arms with apart but still in front of body, torso bent forwards, shoulders lifted.		Reverse the position as in count 1 to the L. side.	Shift to R. progress slightly to R.	Shift to L. in place.
CAROLYNE DURAND	Step right (arms straight, palms to the floor), pull down diag. right.	Right knee bend up.	Diag. Left down.	Repeat.	Repeat.
LOUISE KLOEPPER	The upper body still low step + stamp on right foot.				

All'1 Melvene Ipcar esegue un passo sulla gamba destra spingendo la gamba sinistra in avanti con il piede flesso e le braccia parallele a sinistra. Al 2, al 3 e al 4 compie la stessa sequenza con la gamba sinistra, poi con la destra e, ancora, con la sinistra, percorrendo la scena rivolta verso la parte sinistra del palcoscenico.

All'1 Elizabeth Waters e Carolyn Durand (forse Dora Brown), rivolte verso il pubblico, dalla posizione con le gambe divaricate spostano il peso sul piede destro, la gamba sinistra si solleva tesa e ruota in avanti in modo che l'anca sia *en dedans*, le braccia sono davanti al corpo separate e parallele, mentre i polsi sono flessi, il busto è curvato in avanti e orientato nella diagonale posteriore destra; le spalle sono sollevate. Al 2 eseguono la stessa posizione a sinistra e poi, sugli altri conteggi, a destra e, ancora, a sinistra.

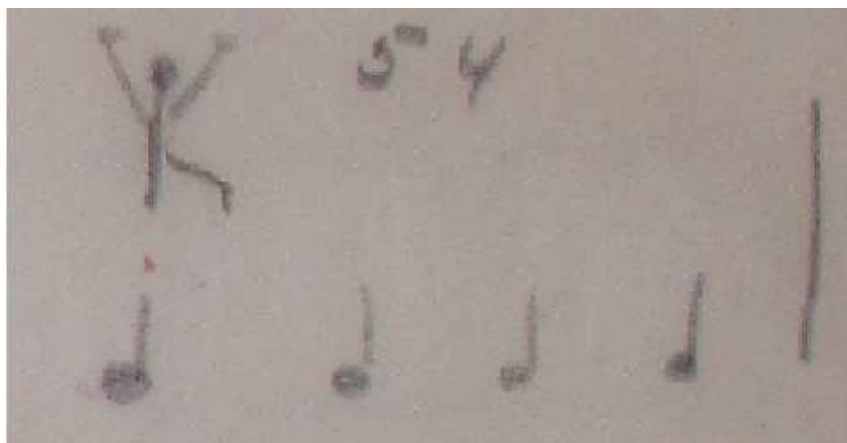
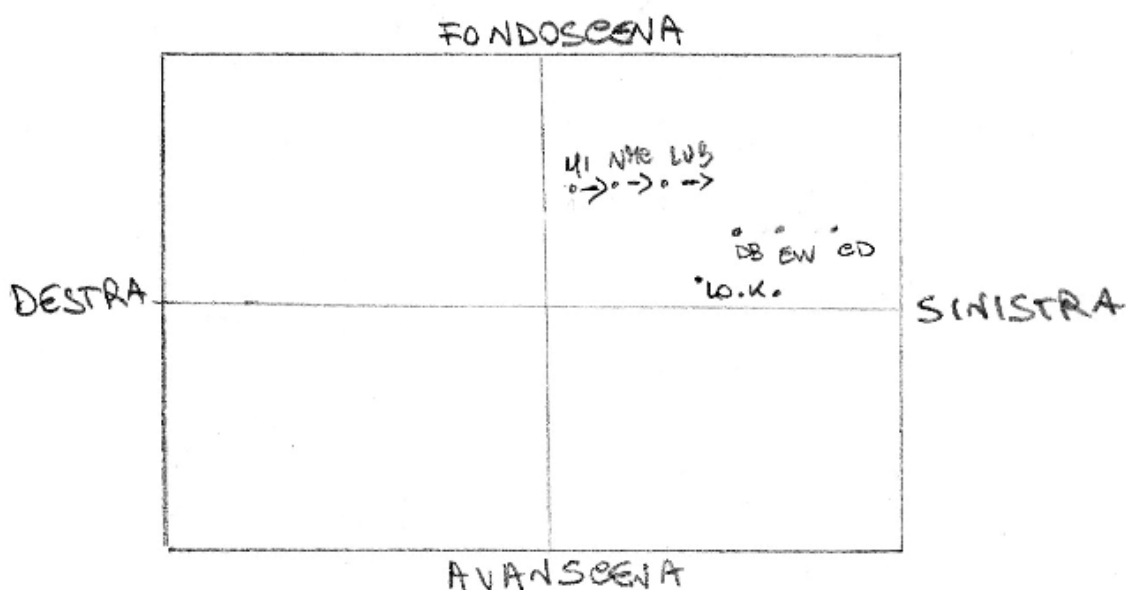


Fig. XXVI. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy Mcnight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Il disegno della partitura della Mcnight (Fig. XXVI) pare coincidere in parte con la descrizione dello *swing* della Ipcar della sequenza della battuta 55 (5): compie un passo con il piede sinistro e la gamba destra compie un *rond* sul pavimento da dietro, laterale e avanti, incrociando alla fine la gamba di terra; le braccia si alzano in diagonale e, sul levare, i polsi si flettono.

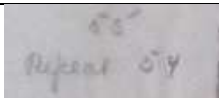
Louise Kloepper a terra dà un colpo al pavimento con il piede destro.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 54 (4), cfr. Tav. XLVI.



Tav. XLVI. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 55 (5)

Measure 55 (5)					
Counts	1	2	3	4	4 and
MELVENE IPCAR	Step r. + face back stage. Same kick + pass between dancers in line	St. l.	St. r.	Step left + swing right, leg around floor to point r. stage. Fling arms up diag. apart.	Hands bent back.
NANCY MKNIGHT (HAUSER)					Fig. XXVII
ELIZABETH WATERS	Repeat as Meas. 4.				
CAROLYNE DURAND	Repeat measure 4.				
LOUISE KLOEPPER	Knee bent, swing left leg straight across right leg + immediately out left side.				

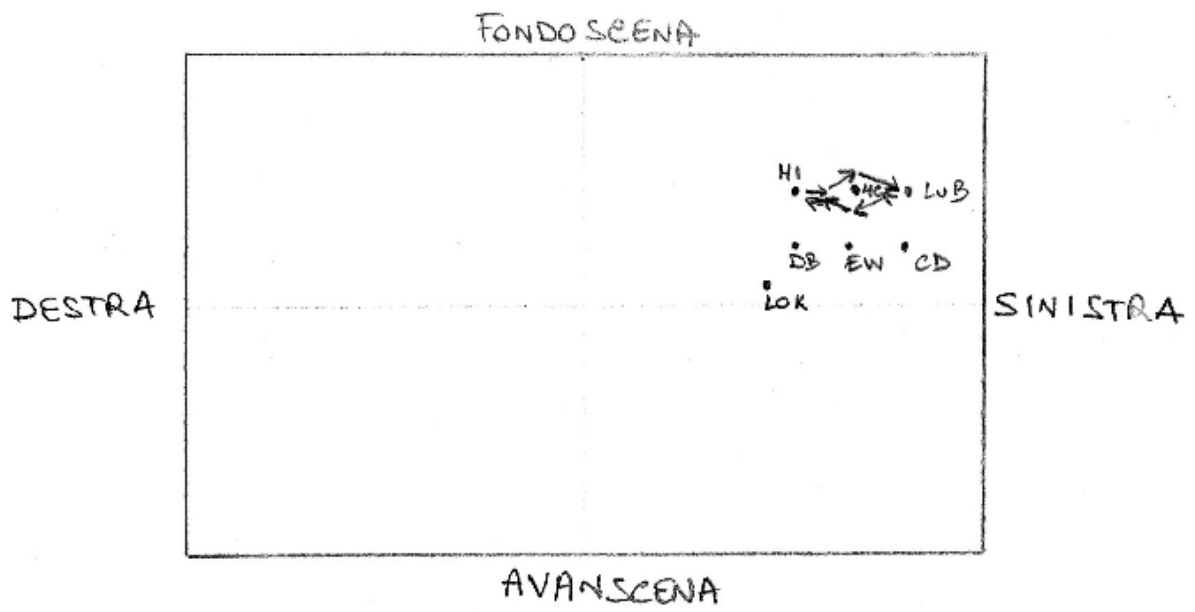
Melvene Ipcar compie un passo con il piede destro rivolta verso sinistra, quindi dà un calcio presumibilmente con la gamba sinistra, poi, passando tra le danzatrici in linea, al 2 effettua un passo a sinistra, superando la Mcnight alla sua destra, al 3 fa un passo a destra, superando Lucretia Barzun alla sua sinistra e prendendone quindi il posto. Presumibilmente la Barzun compie la stessa sequenza dal lato opposto e occupando quindi la posizione della Ipcar. Al 4 quest'ultima compie un passo con il piede sinistro e la gamba destra compie un *rond* sul pavimento da dietro, laterale e avanti, incrociando alla fine la gamba di terra; le braccia si alzano in diagonale e sul levare i polsi si flettono.

Nancy Mcnight ripete la sequenza della battuta 54 (4): compie un passo con il piede sinistro e la gamba destra compie un *rond* sul pavimento da dietro, laterale e avanti, incrociando alla fine la gamba di terra; le braccia si alzano in diagonale e sul levare i polsi si flettono.

Elizabeth Waters e Carolyn Durand (forse Dora Brown) ripetono la battuta 54 (4).

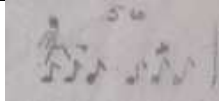
Louise Kloepper piega il ginocchio della gamba sinistra e compie uno *swing* della gamba sinistra a terra, che va verso la gamba destra e poi ritorna a sinistra.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 55 (5), cfr. Tav. XLVII.



Tav. XLVII. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 56 (6)

Measure 56 (6)					
Counts	1	and	2	3	4
MELVENE IPCAR	Lunge to r. diag. twist in body.		Back lunge to l. progress to right across back stage.	r.	l.
NANCY MKNIGHT (HAUSER)	 Fig. XXVIII				
WATERS: 3/4 rhythm against the other 4/4. This done for four times all together. I do this in place for two of them, then I go backwards.*	Step on R. foot.	L. leg across to R. straight L.	Left leg back to left.	Step on L. foot. Arms swings in opposition to L. leg.	
CAROLYNE DURAND: 3 rhythm against the others 4/4. Repeat 4 times.**	Step on right foot.	Left leg swing across body straight.	Left leg flings out left.	Step on left. Arms side to side in opposition to leg, diag. down forward.	
LOUISE KLOPPER: This 3/4 rhythm.	Arms swing in center movement, returning then down tendency, from right to left, parallel + flatly to front.				

Melvene Ipcar compie un balzo sulla diagonale destra verso avanti con un *twist* del corpo. Al 2 balza indietro sulla diagonale sinistra. Al 3 e al 4 balza a destra e a sinistra procedendo verso il fondo scena.

Elizabeth Waters e Carolyn Durand (forse Dora Brown) eseguono la stessa sequenza per quattro battute [56 (6), 57 (7), 58 (8) 59 (9)] con un tempo di 3/4:

- all'1 si compie un passo con il piede destro;
- sul levare, la gamba sinistra si solleva incrociando davanti alla gamba di terra;
- al 2 la gamba sinistra ritorna a sinistra;
- al 3 si appoggia a terra il piede sinistro.

Durante la sequenza, le braccia sono in avanti in diagonale e verso il basso e oscillano (*swing*) da sinistra al destra in opposizione alla gamba sinistra.

Le Waters specifica che per due battute esegue la sequenza ferma sul posto, mentre nelle altre due si muove andando indietro.

Il disegno di Nancy Mcnight (Fig. XXVIII) corrisponde alla descrizione della sequenza di Elizabeth Waters.

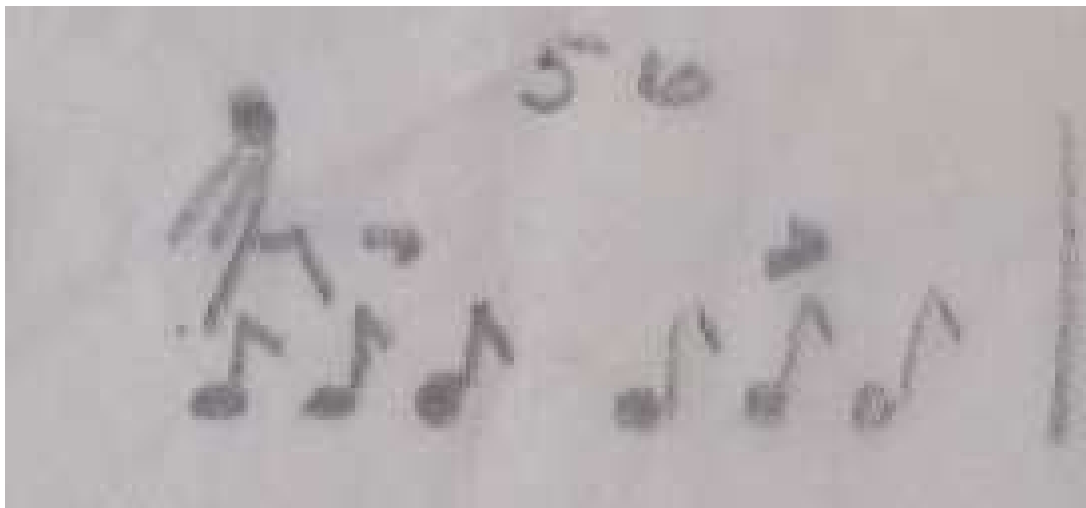
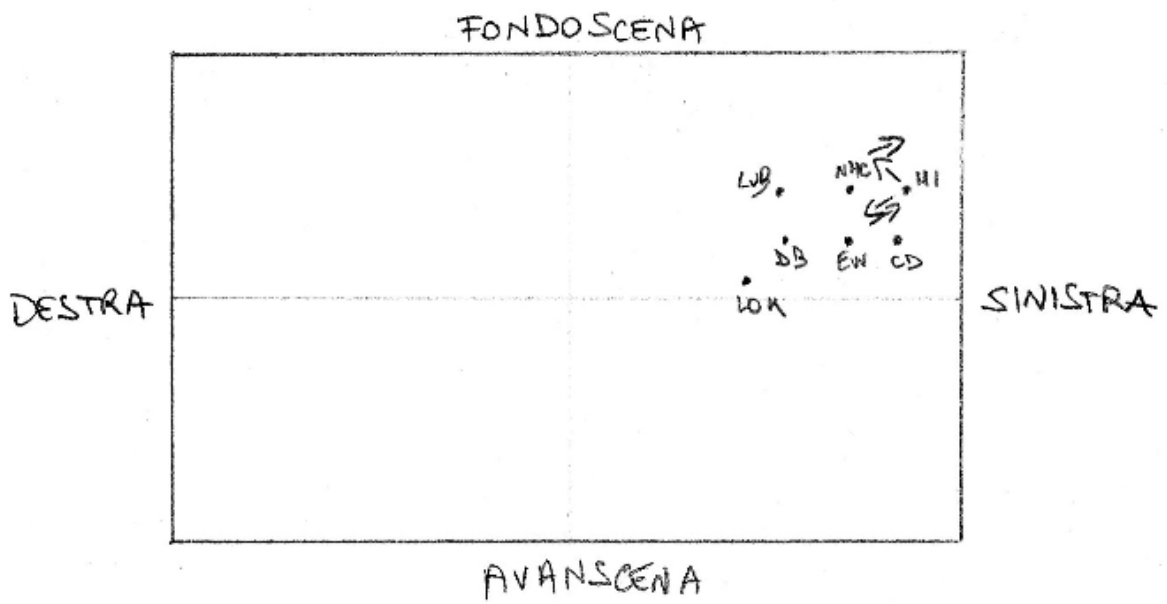


Fig. XXVIII. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy Mcnight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Louise Kloepper di schiena al pubblico con un tempo di $3/4$ compie uno *swing* con le braccia da destra a sinistra.

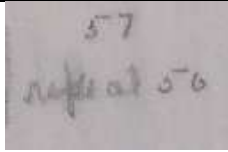
Non sappiamo quali movimenti compia Lucretia Barzun, se la sequenza della Ipcar o quella di Nancy Mcnight.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 56 (6), cfr. Tav. XLVIII.

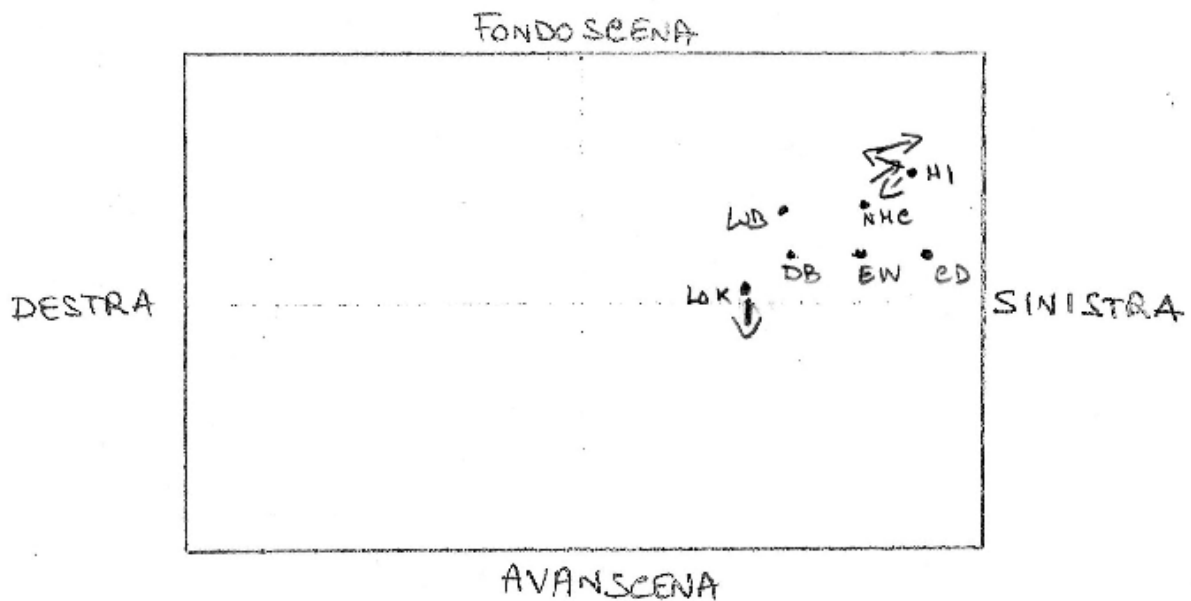


Tav. XLVIII. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 57 (7)


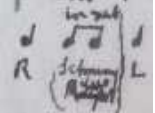
Measure 57 (7)	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Repeat 4 more.			
NANCY MKNIGHT (HAUSER)	 Fig. XXIX			
ELIZABETH WATERS	*			
CAROLYNE DURAND	**			
LOUISE KLOEPFER	Returning back. The same movement in 4/4 times for times. Land center back.			

Melvene Ipcar ripete la battuta 54 (4). Nancy Mcnight ripete la battuta 56 (6). Non sappiamo se Lucretia Barzun esegua la battuta 54 (4) con Melvене Ipcar o la 56 (6) con Nancy Mcnight. Elizabeth Waters e Carolyn Durand (forse Dora Brown) ripetono la battuta 56 (6). Louise Kloepper di spalle al pubblico va indietro al centro ripetendo la battuta 56 (6). Per gli spostamenti nello spazio della battuta 57 (7), cfr. Tav. XLIX.



Tav. XLIX. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 58 (8)

Measure 58 (8)				
Counts	1	2	3	4
MELVENE IPCAR	Rest of dance see "Nancy"			
NANCY MKNIGHT (HAUSER)				
ELIZABETH WATERS	*			
CAROLYNE DURAND	**			
LOUISE KLOEPPER				
	Foot rhythm. Fig. XXXI. The arms stay to the right side.			

Da qui in avanti la partitura di Melvene Ipcar rimanda a quella di Nancy Mcnight; perciò, Melvene Ipcar compie gli stessi movimenti di Nancy Mcnight, e, dunque, anche Lucretia Barzun esegue le medesime sequenze.

Nancy Mcnight, Melvene Ipcar e Lucretia Barzun ripetono la battuta 56 (6) della Macnight con un ritmo di 2/4 (Fig. XXX).

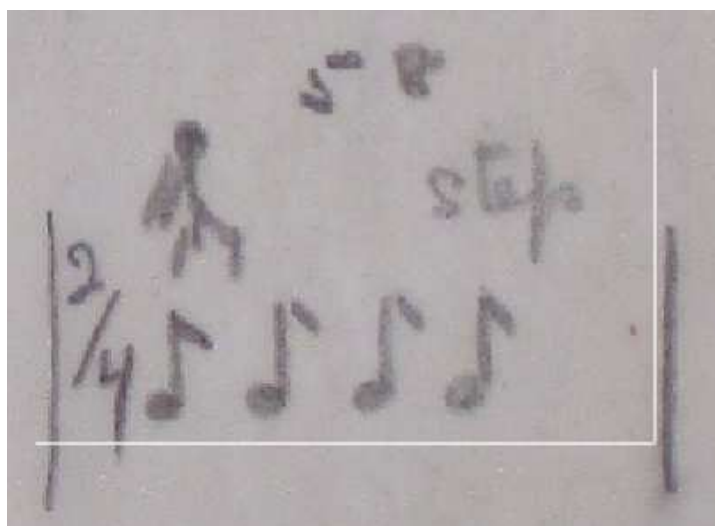


Fig. XXX. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy Mcnight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Elizabeth Waters e Carolyn Durand (forse Dora Brown) ripetono la stessa sequenza della battuta 56 (6). La Waters andando indietro.

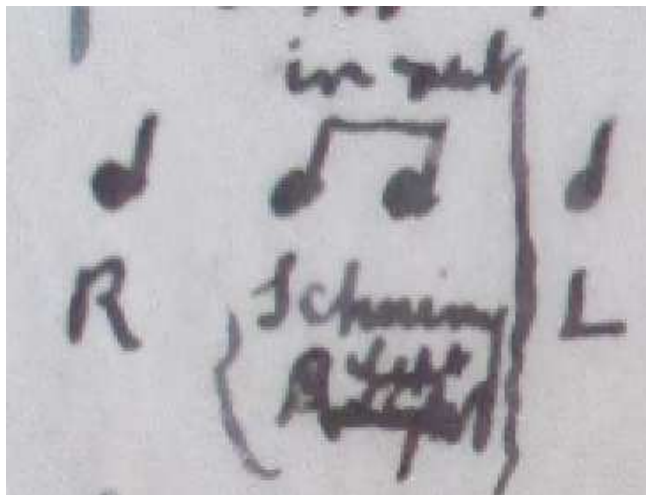
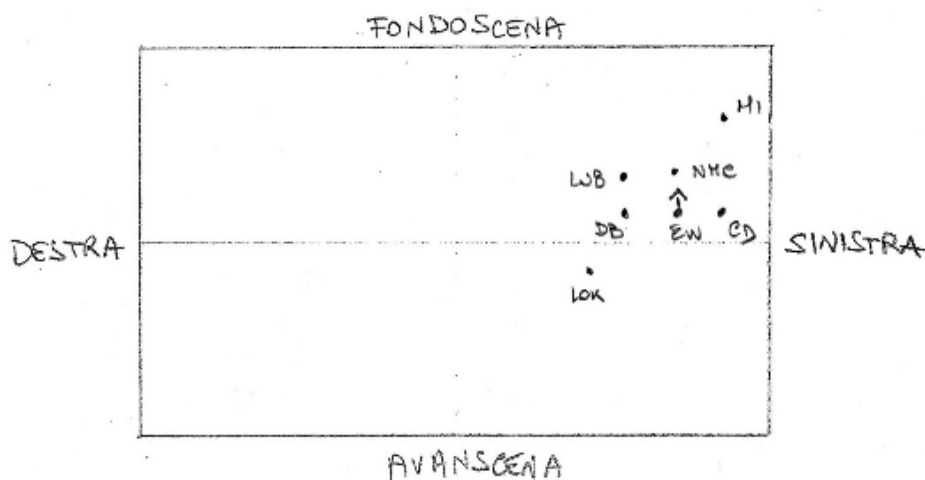


Fig. XXXI. Dettaglio della partitura manoscritta di Louise Kloepper della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 6 carte non numerate, c. 6r.

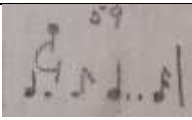
Louise Kloepper compie un passo a destra, uno scuotimento di spalle destra-sinistra e un passo a sinistra (Fig. XXXI). Le braccia sono sul lato destro del corpo.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 58 (8), cfr. Tav. L.



Tav. L. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 59 (9)

Measure 59 (9)				
Counts	1	2	3	4
NANCY MKNIGHT (HAUSER)				
ELIZABETH WATERS: This is done for 5 times***	The same step as in the 3/4 rhythm but extended the left foot and step on 4.			
CAROLYNE DURAND	**			
LOUISE KLOEPPER		Cross to the left and back + remain.	Coming down stage center front.	

Elizabeth Waters indica che si ripetono gli stessi passi della battuta 56 (6) con il ritmo di 3/4 ma prolungando il passo del piede sinistro sul 4. Questo tipo di sequenza si ripete per 5 battute: 59 (9), 60 (10), 61 (11), 62 (12), 63 (13). Carolyn Durand ripete la battuta 56 (6) insieme a Elizabeth Waters e, presumibilmente, anche a Dora Brown.

Nancy Mcnight, Melvenc Ipcar e Lucretia Barzun probabilmente compiono un salto sul posto rannicchiato (Fig. XXXII).

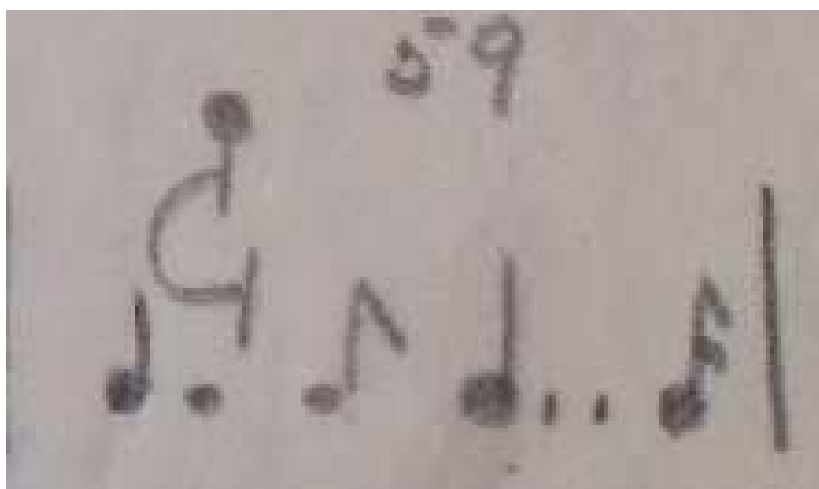
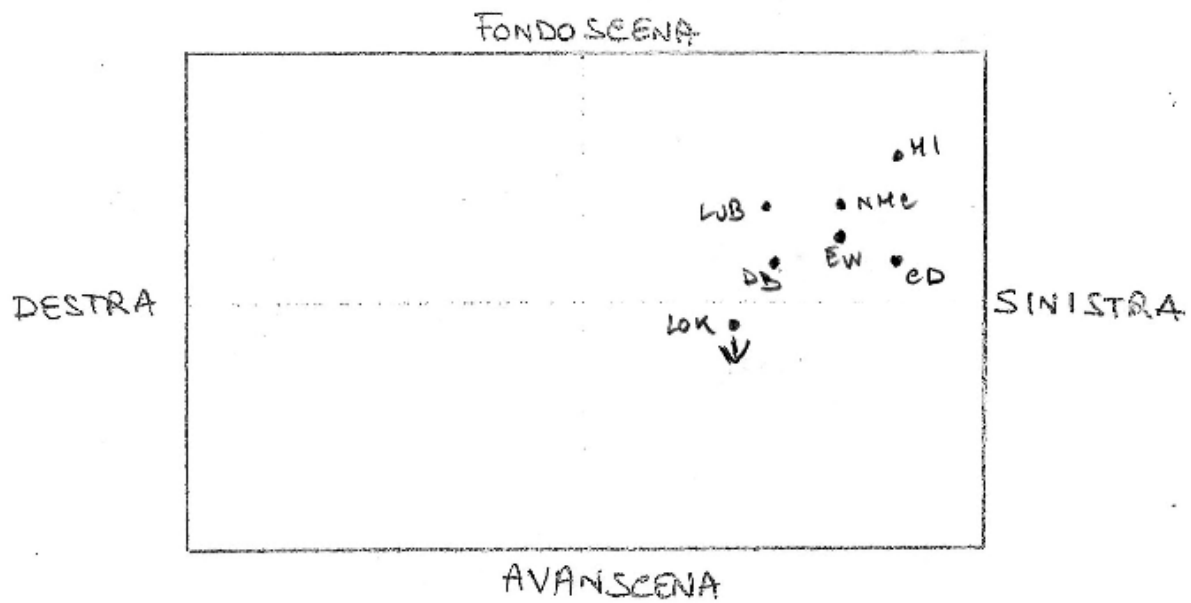


Fig. XXXII. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy Mcnight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Al 2 Louise Kloepper compie dei passi sulla parte sinistra del palcoscenico verso avanti, di spalle al pubblico e si ferma.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 59 (9), cfr. Tav. LI.



Tav. LI. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 60 (10)

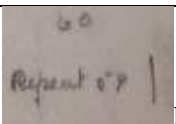
Measure 60 (10)				
Counts	1	2	3	4
NANCY MKNIGHT (HAUSER)				
ELIZABETH WATERS	***			
CAROLYNE DURAND: Repeat 5 times****	Then rhythm changes to 4/4 Step r.	Swing (r.) l.	Swing (l.) l.	Step l.

Fig. XXXIII

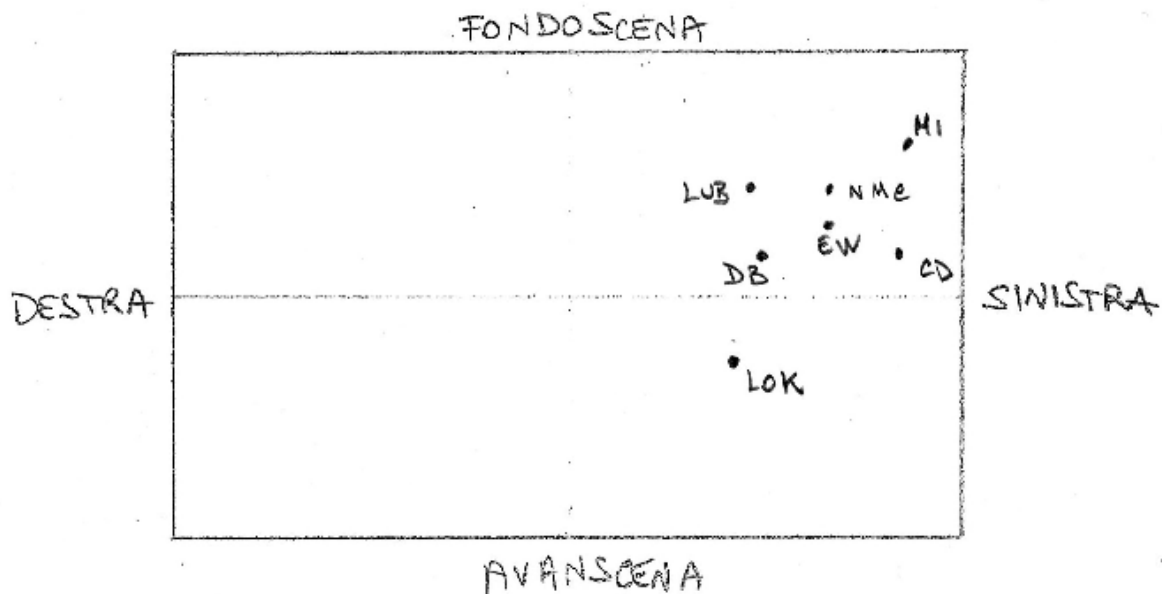
Elizabeth Waters ripete la battuta 59 (9). Carolyn Durand specifica che il ritmo cambia in 4/4: all'1 esegue un passo con il piede destro, al 2 slancia la gamba sinistra davanti incrociandola a destra, al 3 la gamba sinistra, sollevata, va verso sinistra e al 4 appoggia a terra. Ripete questa sequenza per 5 battute: 60 (10), 61 (11), 62 (12), 63 (13), 64 (14).

Non sappiamo quali movimenti compia Dora Brown.

Nancy Mcnight, Melvene Ipcar e Lucretia Barzun ripetono la battuta 59 (9).

Louise Kloepper è di spalle al pubblico. Non sappiamo se è ferma o si muova.

Per i posizionamenti nello spazio della battuta 60 (10), cfr. Tav. LII.



Tav. LII. Disegno della scrivente. Ipotesi dei posizionamenti nello spazio.

BATTUTA 61 (11)

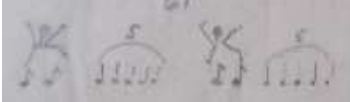
Measure 61 (11)				
Counts	1	2	3	4
NANCY MKNIGHT (HAUSER)				
ELIZABETH WATERS	***			
CAROLYNE DURAND	****			

Fig. XXXIV

Elizabeth Waters e Carolyn Durand ripetono le sequenze della battuta 60 (10).

Il disegno della partitura di Nancy McNight (Fig. XXXIV) pare coincidere con la descrizione di di Melvene Ipcar della sequenza della battuta 55 (5): compie un passo con il piede destro, la gamba sinistra compie un *rond* sul pavimento o in aria da dietro, laterale e avanti, incrociando alla fine la gamba di terra; le braccia si alzano in diagonale e le mani si flettono (Fig. XXXIV). La sequenza appena descritta viene eseguita anche da Melvene Ipcar e Lucretia Barzun.

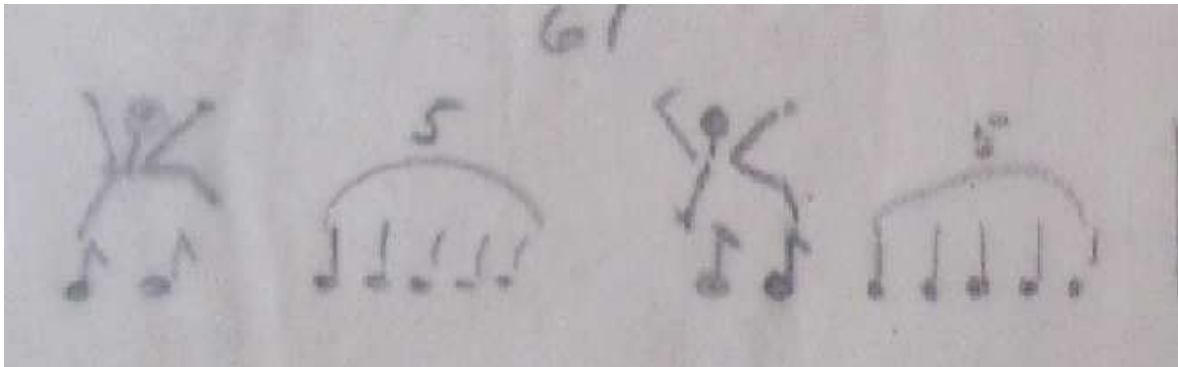
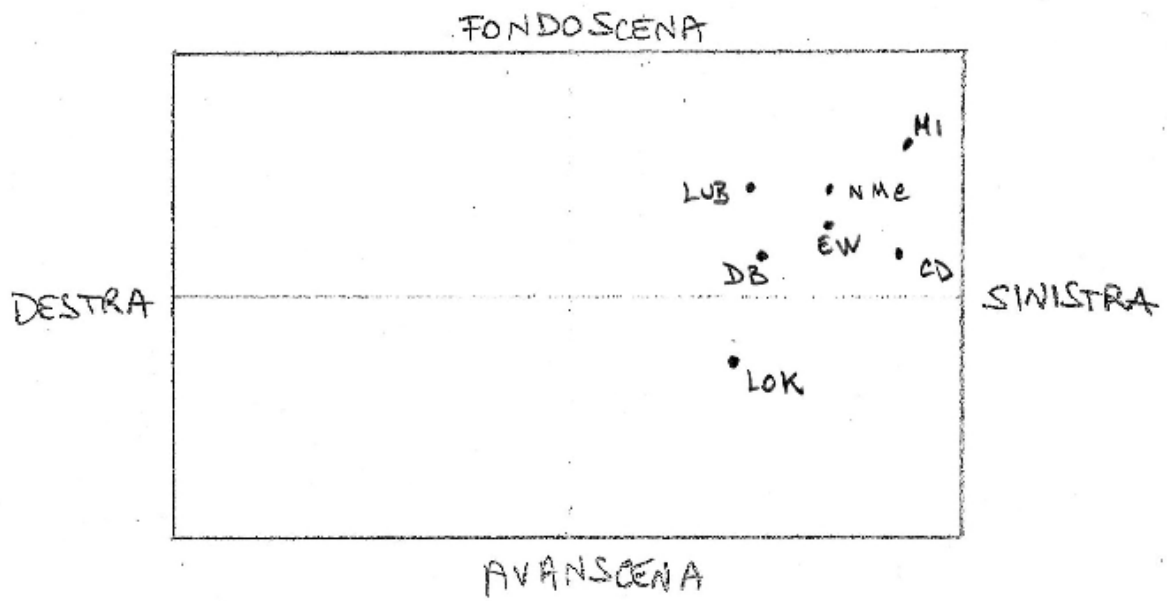


Fig. XXXIV. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy McNight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Non sappiamo quali movimenti compia Dora Brown.

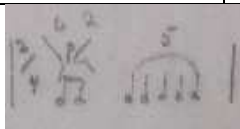
Louise Kloepper è di spalle al pubblico. Non sappiamo se sia ferma o si muova.

Per i posizionamenti nello spazio della battuta 61 (11), cfr. Tav. LII.



Tav. LII. Disegno della scrivente. Ipotesi dei posizionamenti nello spazio.

BATTUTA 62 (12)

Measure 62 (12)				
Counts	1	2	3	4
NANCY MKNIGHT (HAUSER)				
ELIZABETH WATERS	***			
CAROLYNE DURAND:	****			

Mentre Elizabeth Waters e Carolyn Durand ripetono le sequenze della battuta 61 (11), Nancy Mcnight, Melvene Ipcar e Lucretia Barzun eseguono gli stessi movimenti della battuta 61 (11), ma con un tempo di 2/4 (Fig. XXXV).

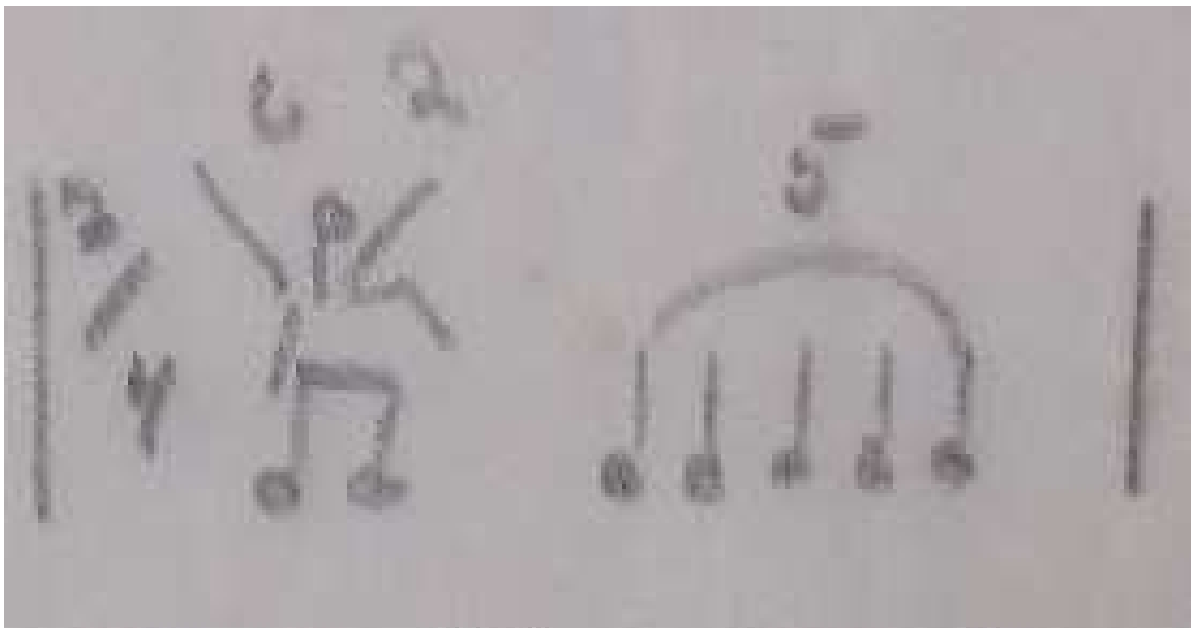
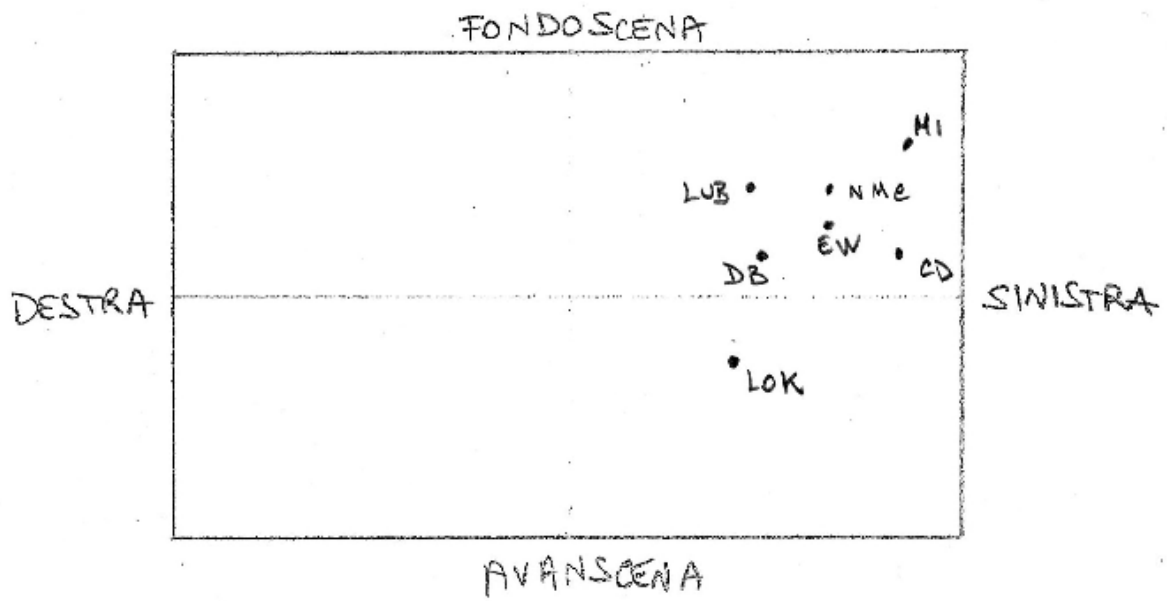


Fig. XXXV. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy Mcnight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Non sappiamo quali movimenti compia Dora Brown.

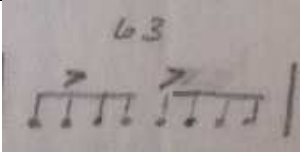
Louise Kloepper è di spalle al pubblico. Non sappiamo se sia ferma o si muova.

Per i posizionamenti nello spazio della battuta 62 (12), cfr. Tav. LII.



Tav. LII. Disegno della scrivente. Ipotesi dei posizionamenti nello spazio.

BATTUTA 63 (13)

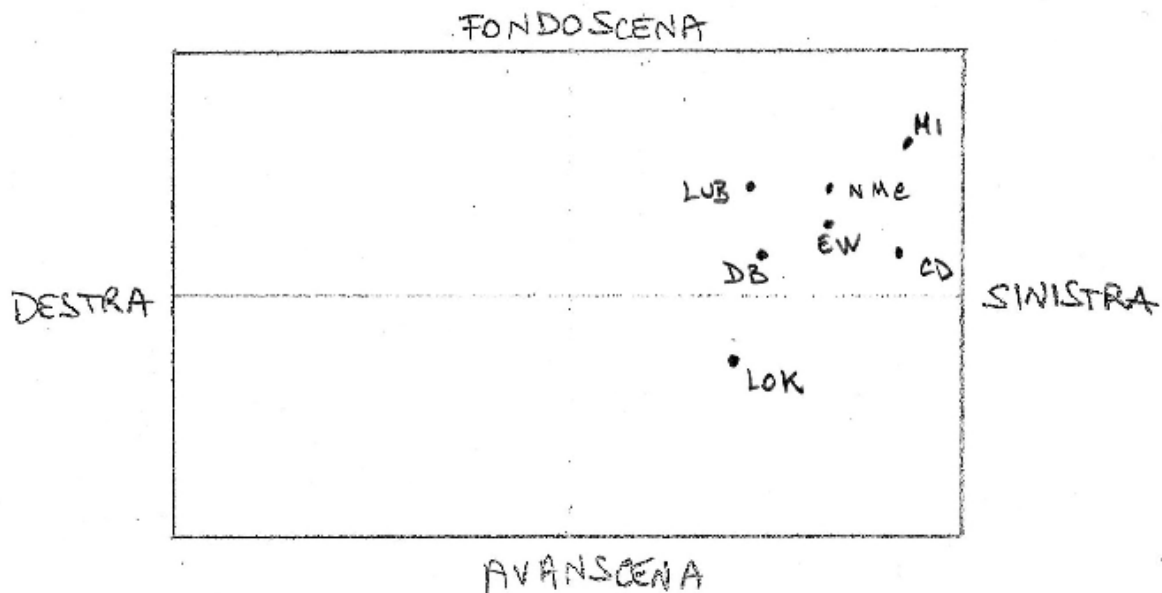
Measure 63 (13)				
Counts	1	2	3	4
NANCY MKNIGHT (HAUSER)				
ELIZABETH WATERS	***			
CAROLYNE DURAND	****			

Elizabeth Waters, Carolyn Durand, Nancy Mcnight, Melvene Ipcar e Lucretia Barzun continuano a ripetere le sequenze della battuta 62 (12).

Non sappiamo quali movimenti compia Dora Brown.

Louise Kloepper è di spalle al pubblico. Non sappiamo se sia ferma o si muova.

Per i posizionamenti nello spazio della battuta 63 (13), cfr. Tav. LII.



Tav. LII. Disegno della scrivente. Ipotesi dei posizionamenti nello spazio.

BATTUTA 64 (14)

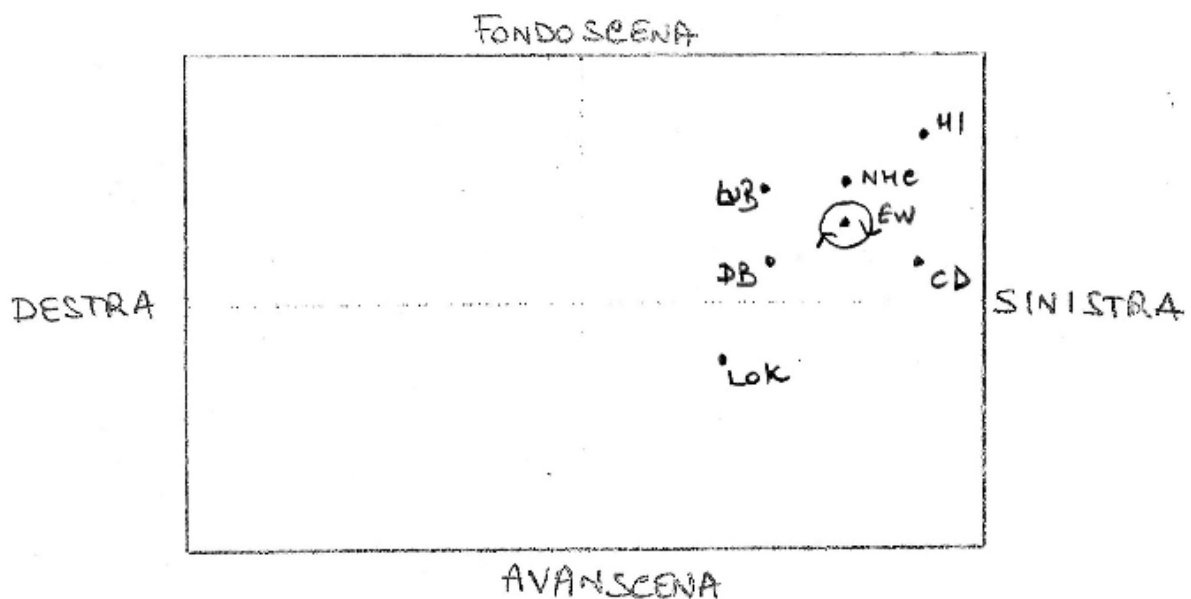
Measure 64 (14)					
Counts	1	2	and	3	4
NANCY MKNIGHT (HAUSER)	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; display: inline-block; margin-bottom: 5px;">64 Repeat 63 </div> Fig. XXXVII				
ELIZABETH WATERS	Spin arounded on R. foot to R. L. leg straight, leading to the R. arms to the side, shoulder high.		Land on both feet facing front, knees bent, feet wide apart.	Pull up to vertical position on toes, feet together, arms long in front.	Hold to vertical position.
CAROLYNE DURAND	****				

Mentre Carolyn Durand, Nancy Mcnight, Melvene Ipcar e Lucretia Barzun ripetono la battuta 63 (13), Elizabeth Waters compie la seguente sequenza: gira a destra sul piede destro, slanciando la gamba sinistra avanti e portando il braccio destro di lato; le spalle sono sollevate verso l'alto. Dopo il giro, sul levare, appoggia i piedi a terra divaricati con le ginocchia piegate ed è di fronte al pubblico. Al 3 si solleva sulle punte; i piedi sono uniti e le braccia sono lunghe avanti. Al 4 resta nella posizione verticale.

Non sappiamo quali movimenti compia Dora Brown.

Louise Kloepper è di spalle al pubblico. Non sappiamo se sia ferma o si muova.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 64 (14), cfr. Tav. LIII.



Tav. LIII. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 65 (15)

Measure 65 (15)					
Counts	1	2	and	3	4
NANCY MKNIGHT (HAUSER)	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; display: inline-block; margin-bottom: 5px;"> 65 Repeat 64 </div> Fig. XXXVIII				
ELIZABETH WATERS	Repeate Meas. 14.				
CAROLYNE DURAND	Step on right foot and pivot around (forward pivoting toward right side), curves stretched sideways.	Leg left out straight.	Land facing backward with leg wide.	Pull body up into high thin position on toes.	Hold.

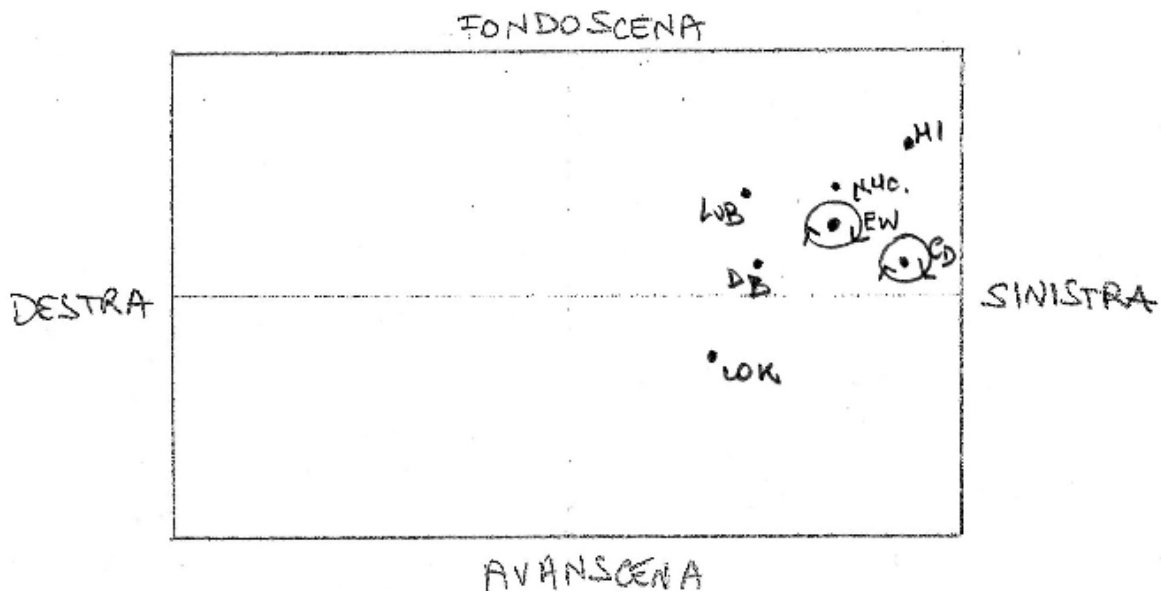
Nancy Mcnight, Melvene Ipcar e Lucretia Barzun ripetono la battuta 64 (14).

Elizabeth Waters ripete la battuta 64 (14). Anche Carolyn Durand esegue la stessa sequenza ma, invece di finire il giro di fronte al pubblico, lo termina di spalle.

Non sappiamo quali movimenti compia Dora Brown.


Louise Kloepper è di spalle al pubblico. Non sappiamo se sia ferma o si muova.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 65 (15), cfr. Tav. LIV.



Tav. LIV. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 66 (16)

Measure 66 (16)						
Counts	1	and	2	and	3	4
NANCY MKNIGHT (HAUSER)	 Fig. XXXIX					
ELIZABETH WATERS	Step R. directed to R. face front.	Hop to R. covering space, flying arms wide and a little above shoulder high. L. leg pulled afterwards out at L. straight.	Pull back again L. side with triple steps, arms come down to front of body.	Repeat 1.	Repeat 2.	
CAROLYNE DURAND	Repeat.					

Carolyn Durand ripete la sequenza della battuta 65 (15).

All'1 Elizabeth Waters compie un passo con il piede destro di lato a destra rivolta verso il pubblico. Sul levare fa un saltello a destra, mentre le braccia si alzano appena sopra le spalle, al 2 slancia la gamba sinistra di lato a sinistra. Sul levare compie dei *tripples* di lato a sinistra, mentre le braccia scendono avanti. Al tre ripete la sequenza del *count* 1, al quattro quella del *count* 2.

La Fig. XXXIX della partitura di Nancy Mcnighit corrisponde alla descrizione di Elizabeth Waters della battuta 69 (19): Nancy Mcnighit, Melvene Ipcar e Lucretia Barzun girano a destra sul piede destro, slanciando la gamba sinistra avanti e portando il braccio destro di lato; le spalle sono sollevate verso l'alto. Al 2 scendono verso il basso e al 3 scendono ancora più in basso nella posizione dell'inizio della coreografia.

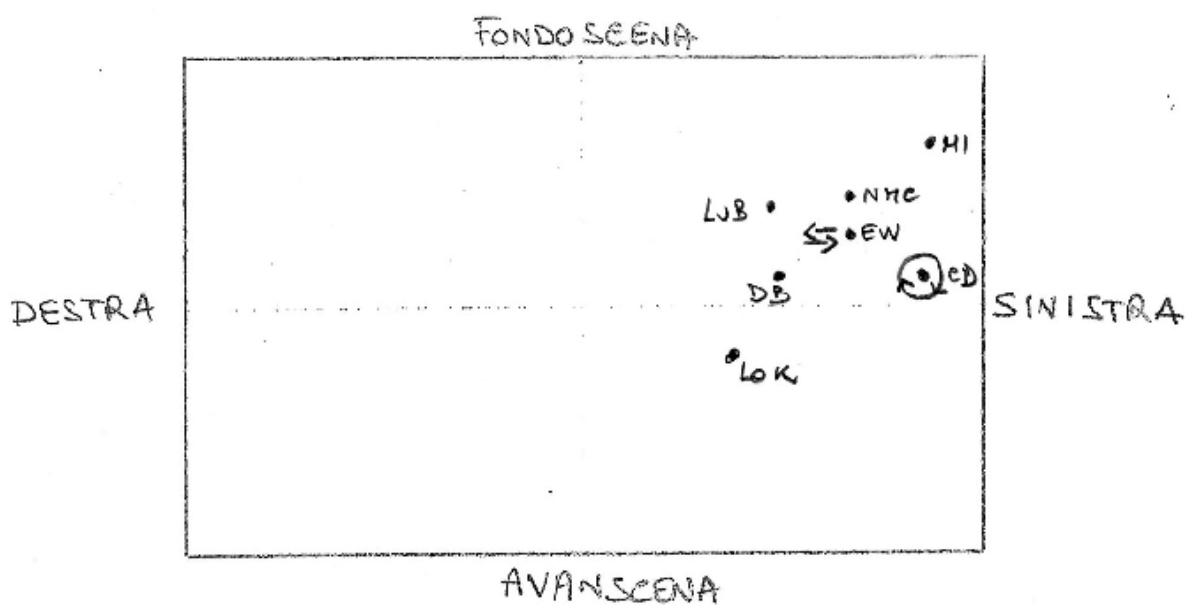


Fig. XXXIX. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy Mcnight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Non sappiamo quali movimenti compia Dora Brown.

Louise Kloepper è di spalle al pubblico. Non sappiamo se sia ferma o si muova.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 66 (16), cfr. Tav. LV.



Tav. LV. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 67 (17)

Measure 67 (17)						
Counts	1	and	2	and	3	4
ELIZABETH WATERS	Repeat 1-2 as in Meas. 16.				Count is not finished in this measure.	
CAROLYNE DURAND	Step right with right foot.	Hop right sideways, flying arms wide, left leg pulled afterward (suspende in air sideward).	Pull left together with little tripping step.		Repeat.	Repeat.

Elizabeth Waters ripete la sequenza dei primi due conteggi della battuta 66 (16). Relativamente al 3 e al 4 la danzatrice scrive che il conteggio non è finito in questa battuta: presumibilmente ciò significa che continua a ripetere la sequenza.

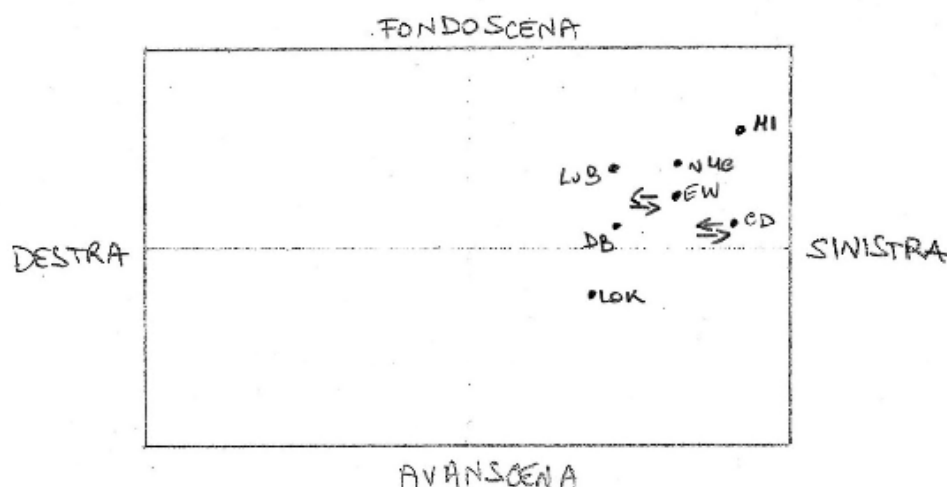
All'1 Carolyn Durand esegue la stessa sequenza di Elizabeth Waters: sul levare fa un saltello a destra, mentre le braccia si alzano appena sopra le spalle, al 2 slancia la gamba sinistra di lato a sinistra. Sul levare compie dei *tripples* di lato a sinistra, mentre le braccia scendono avanti. Al tre ripete la sequenza del *count* 1, al quattro quella del *count* 2.

Nancy Mcnight, Melvenc Ipcar e Lucretia Barzun sono, presumibilmente, nella posizione a terra dell'inizio della coreografia.

Non sappiamo quali movimenti compia Dora Brown.

Louise Kloepper è di spalle al pubblico. Non sappiamo se sia ferma o si muova.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 67 (17), cfr. Tav. LVI.



Tav. LVI. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 68 (18)

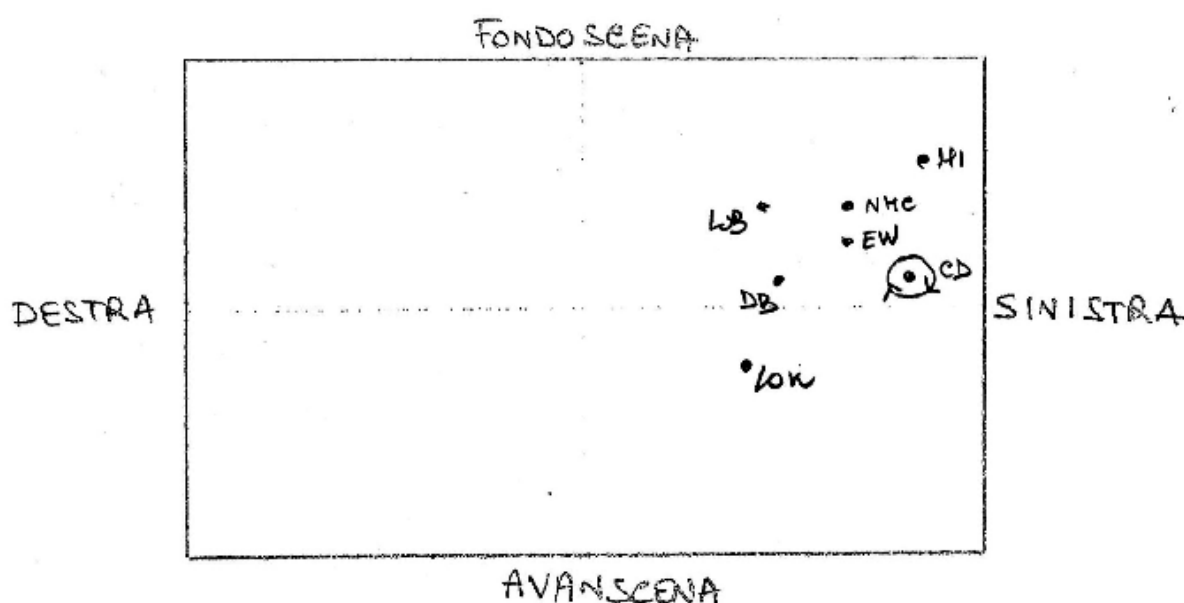
Measure 68 (18)							
Counts	1	and	2	and	3	and	4
ELIZABETH WATERS: Rhythm 3 times every body does the same.	Beat R. foot, Lift L.	Beat L. foot, Lift R., hop on L.	Land on L.	Beat R. lift L.	Beat L. lift R.	Beat R. Lift L.	Beat and hop on L., lift R.
CAROLYNE DURAND	Repeat same pattern as above.						

La sequenza di Elizabeth Waters e presumibilmente di Dora Brown e Lucretia Barzun della battuta 68 (18) viene ripetuta tre volte da Dora Brown e Lucretia Barzun: all'1 le danzatrici battono il ritmo con il piede destro e sollevano il piede sinistro. Sul levare battono il ritmo con il piede sinistro, sollevano il piede destro e saltellano sul piede sinistro. Al 2 atterrano sul piede sinistro. Sul levare battono il ritmo con il piede destro e sollevano il piede sinistro. Al 3 battono il ritmo con il piede sinistro e sollevano il piede destro. Sul levare battono il ritmo con il piede destro e sollevano il piede sinistro. Al 4 battono il ritmo piede sinistro e saltano e, poi, sollevano il destro.

Carolyn Durand ripete, invece, la sequenza della battuta 66 (16).

Nancy Mcnight, Melvene Ipcar e Lucretia Barzun sono, presumibilmente, nella posizione a terra dell'inizio della coreografia.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 68 (18), cfr. Tav. LVII.



Tav. LVII. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

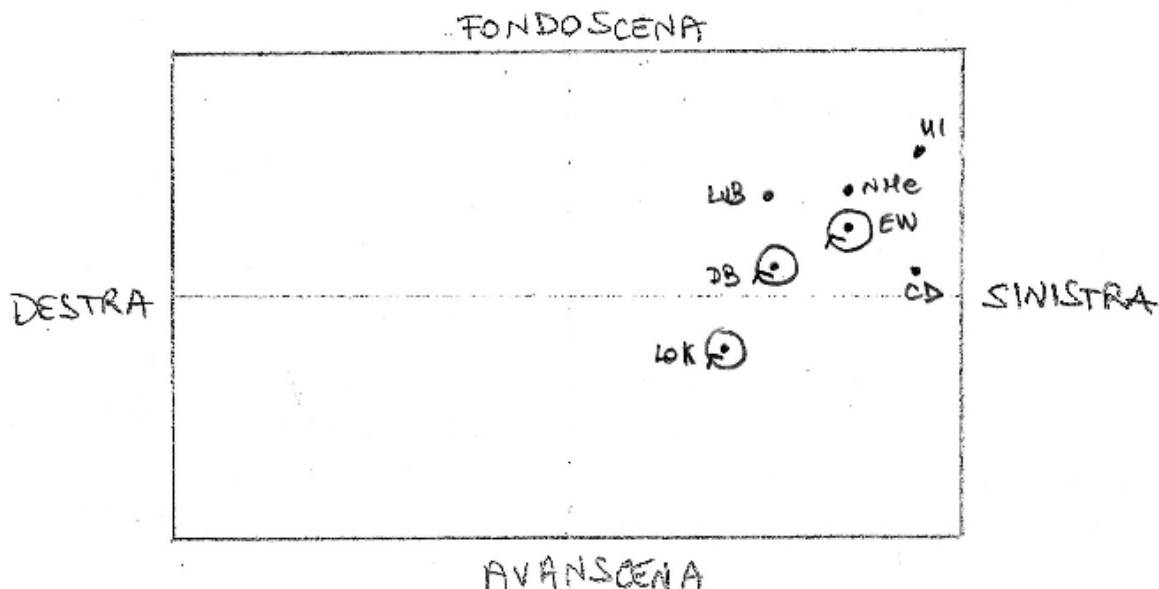
BATTUTA 69 (19)

Measure 69 (19)				
Counts	1	2	3	4
ELIZABETH WATERS	Jumping in place, L. leg out to L., spinning from R. foot, R. arm reaches up high over head.	Come down.	Landing very low in crouched position.	
CAROLYNE DURAND	Foot rhythm 3 times.			

Mentre Carolyn Durand ripete la sequenza di Elizabeth Waters della battuta 68 (18), Elizabeth Waters, saltando sul posto, slancia la gamba sinistra di lato a sinistra e, ruotando sul piede destro, porta il braccio destro in alto sopra la testa. Al 2 scende verso il basso e al 3 scende ancora più in basso nella posizione dell'inizio della coreografia. Presumibilmente anche Dora Brown e Louise Kloemper compiono la stessa sequenza.

Nancy Mcnight, Melvene Ipcar e Lucretia Barzun, presumibilmente, sono ferme nella posizione a terra dell'inizio della coreografia.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 69 (19), cfr. Tav. LVIII.



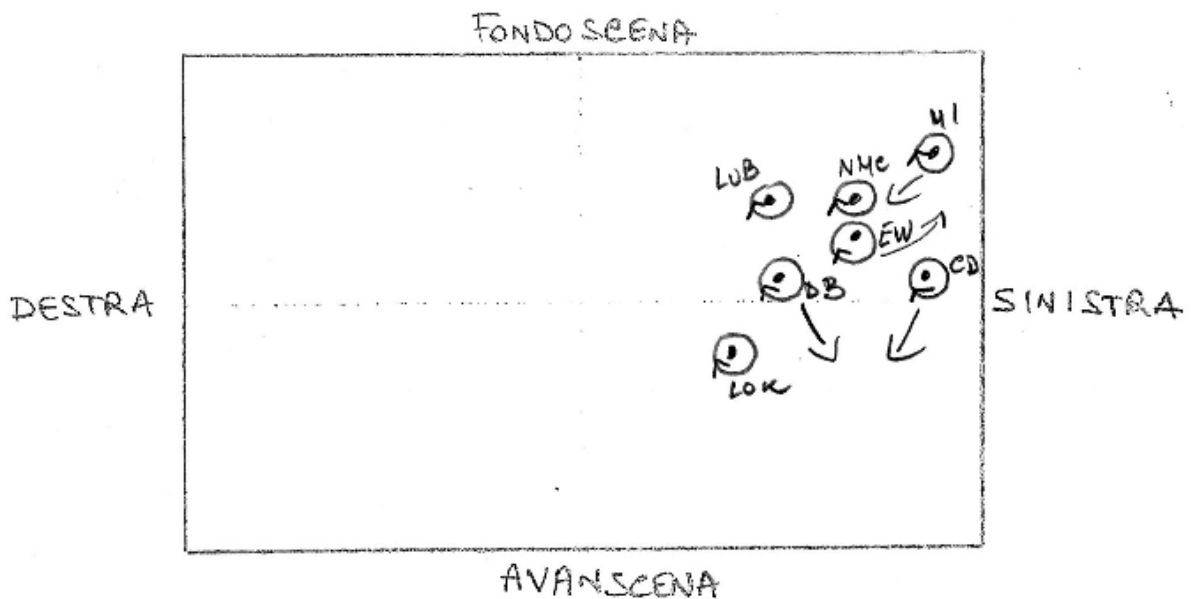
Tav. LVIII. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

BATTUTA 70 (20)

Measure 70 (20)				
Counts	1	2	3	4
ELIZABETH WATERS	Repeate once. Then turn suddently in to beginning position but placed in upstage left.			
CAROLYNE DURAND	Louise jump in 3/4 time, 3 times. Up high in air, right arm pointing up	Come down to crouch.		Jump turn suddently a hold up. Ending in beginning position.
LOUISE KLOPPER: Big group rhythm.	For the final jump (3/4) movement Louise jumps 4 times + lands in beginning pose.			

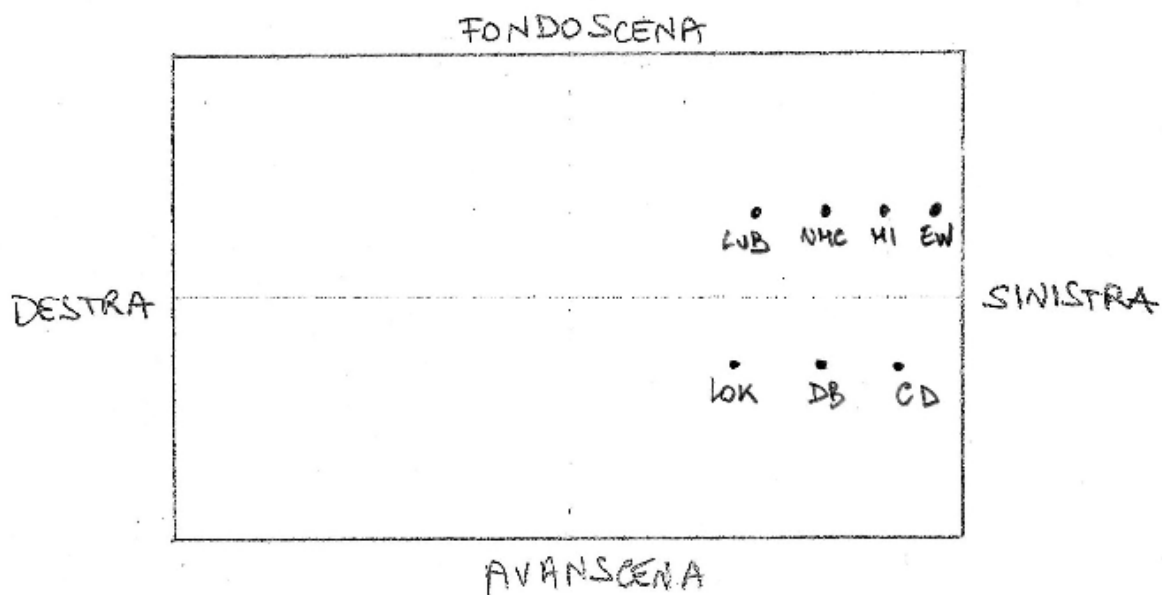
Nella battuta finale si muove il gruppo intero delle sette danzatrici. Dalle descrizioni si evince che tutte compiono la stessa sequenza, saltando sul posto, allungano la gamba sinistra a sinistra e girando sul piede destro sollevano il braccio destro fin sopra la testa. Al 2 scendono verso il basso e al 3 scendono ancora più in basso in una posizione accovacciata; poi, al 4 girano saltando improvvisamente nella posizione dell'inizio della coreografia su due file. La coreografia termina nella posizione d'apertura.

Per gli spostamenti nello spazio della battuta 70 (20), cfr. Tav. LIX.



Tav. LIX. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

Per i posizionamenti finali nello spazio della battuta 70 (20), cfr. Tav. LX.



Tav. LX. Disegno della scrivente. Ipotesi dei posizionamenti nello spazio.

Di seguito riportiamo i grafici relativi alle sequenze di ciascuna danzatrice nello spazio.

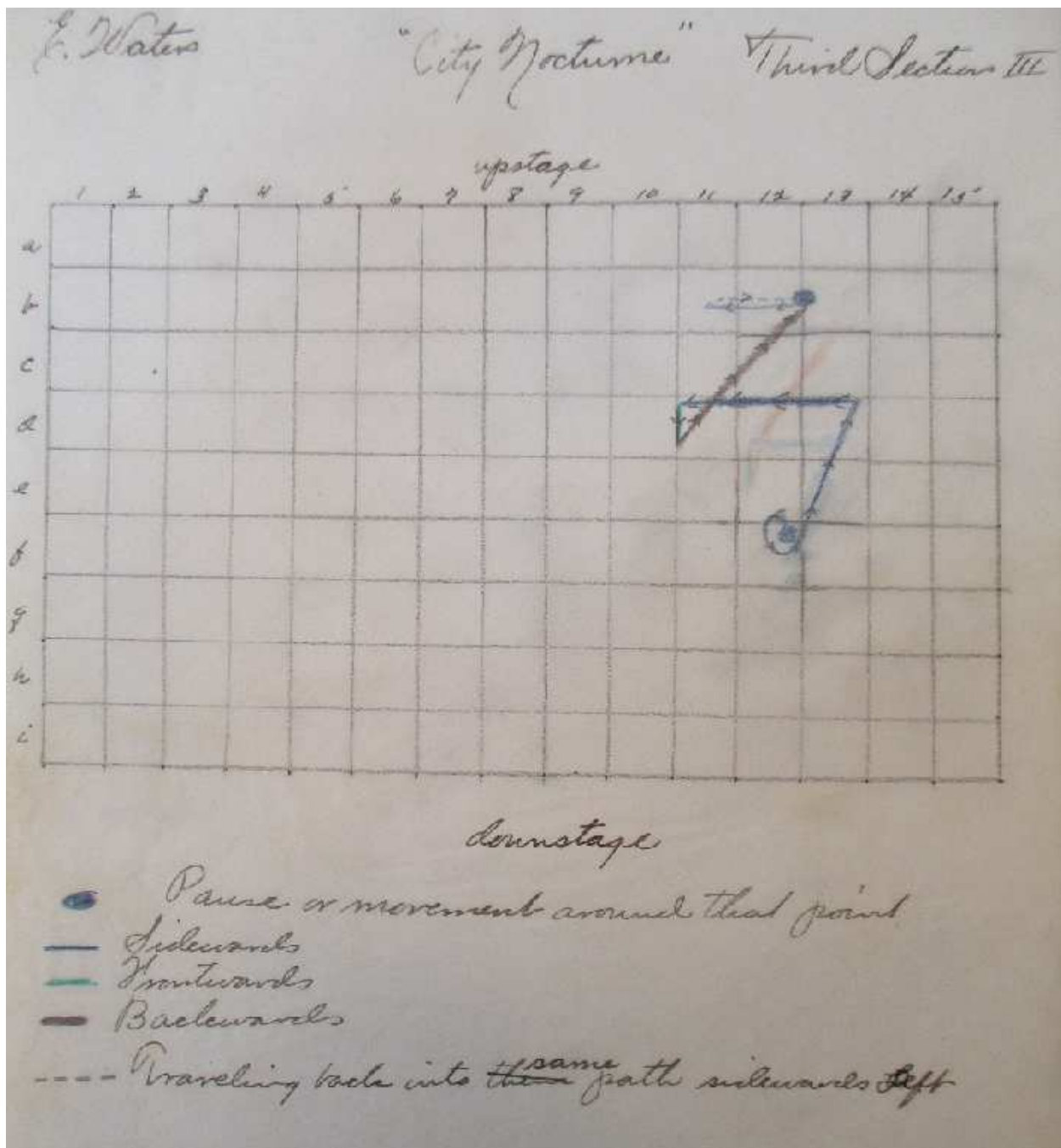


Fig. XL. Partitura grafica manoscritta di Elizabeth Waters della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

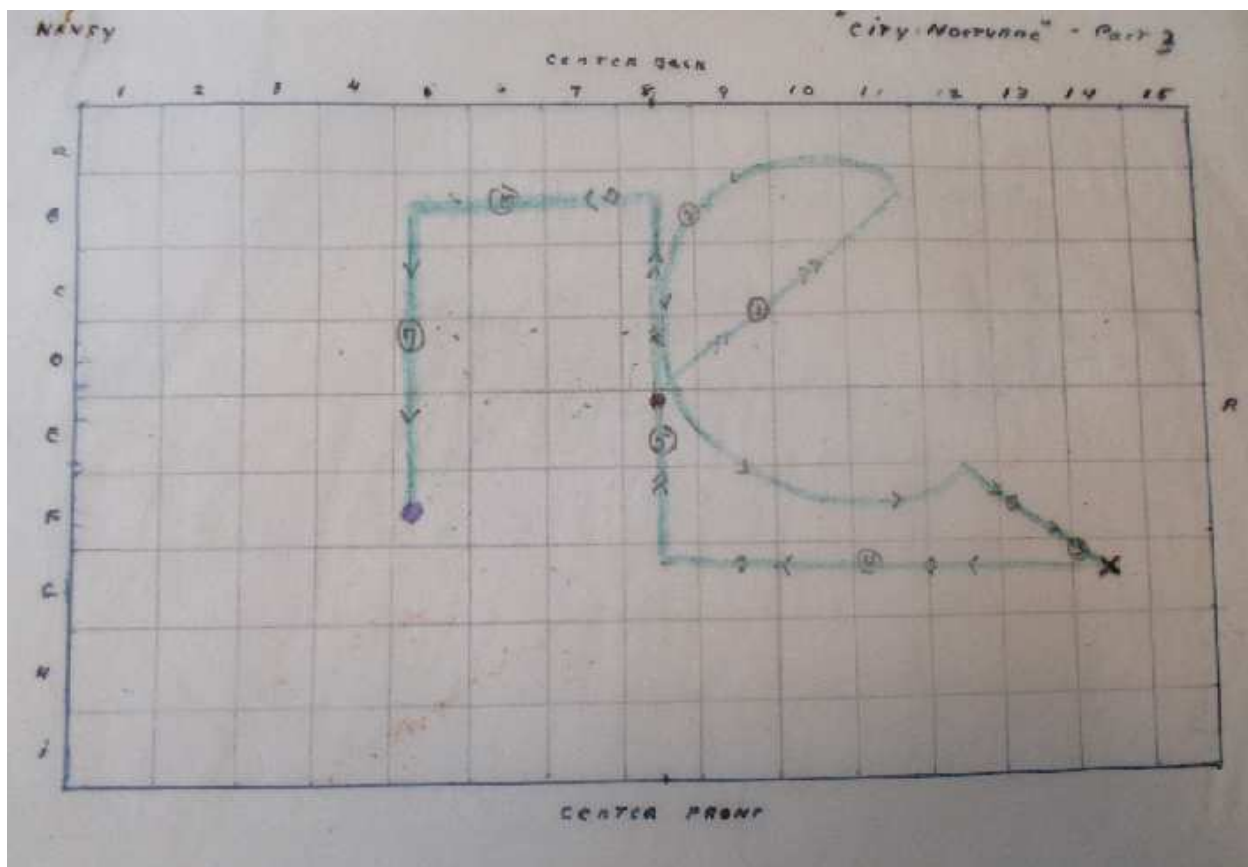


Fig. XLI. Partitura grafica manoscritta di Nancy Mcnight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

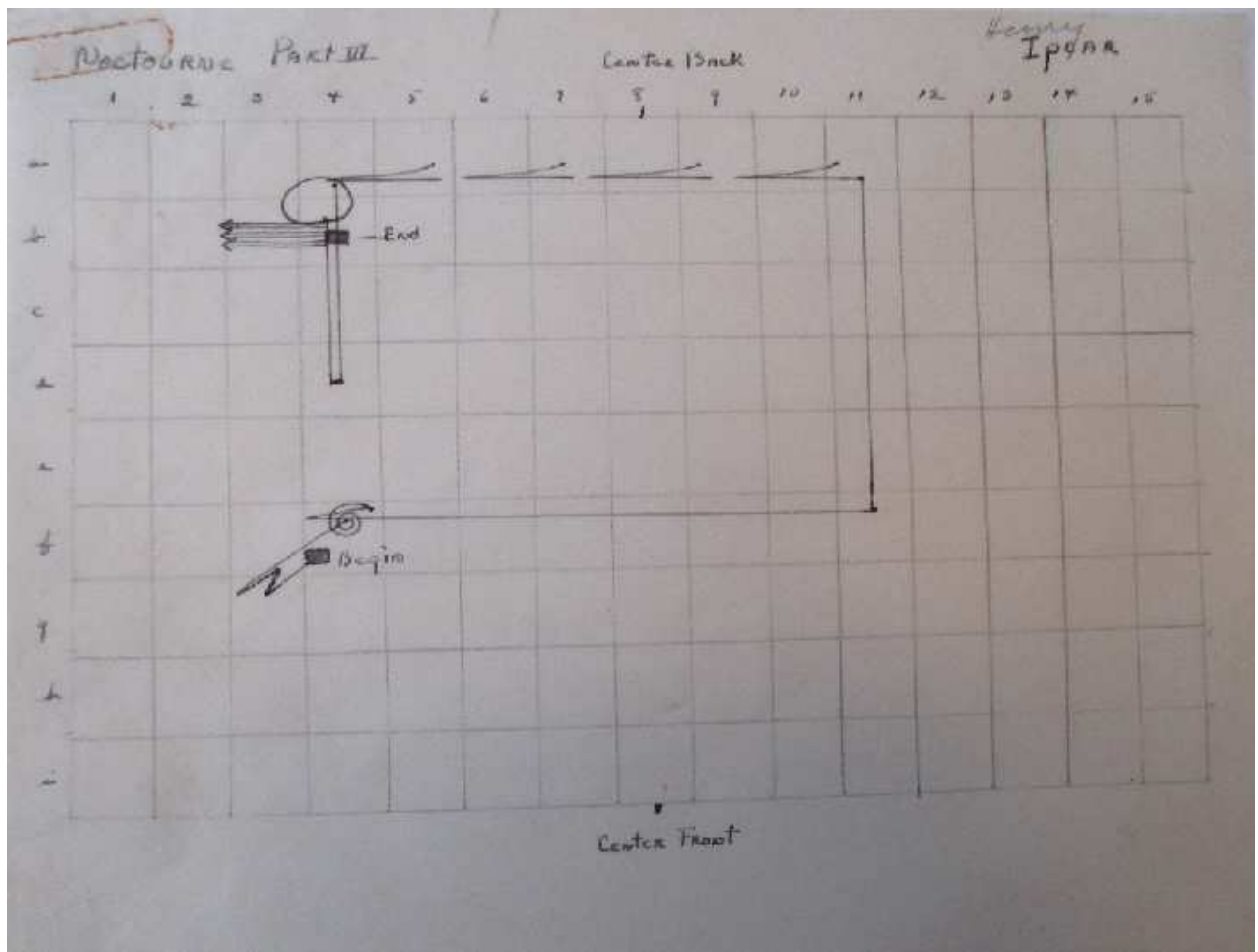


Fig. XLIII. Partitura grafica manoscritta di Melvyn Ipcar della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

4. Analisi critica di *City Nocturne*

L'inizio di *City Nocturne* è emblematico: riunite in gruppo, a sinistra del palcoscenico, sette danzatrici si presentano di schiena al pubblico, con il peso del corpo sul fianco destro, il braccio destro appoggiato a terra che sostiene il peso e la gamba destra piegata sul pavimento. La gamba sinistra è sollevata da terra ed è piegata ad angolo retto, il braccio sinistro, con la mano a pugno, è appoggiato sul ginocchio destro e la testa è nascosta, piegata verso il basso.

Le figure sono posate sul pavimento nello spazio nudo privo di scenografia. La musica crea uno stato di sospensione: si tratta di una composizione politonale per pianoforte a quattro mani, la quale, sviluppandosi su più centri tonali, contribuisce a creare un'atmosfera sospesa. Inoltre, come è indicato nello spartito, la musica è eseguita «molto lentamente», in modo da amplificare ancor più la sensazione del vuoto.

Secondo un ritmo definito *staccato* e in contrasto con la musica, le danzatrici salgono in piedi a scatti, tenendo i pugni chiusi e percuotendo il suolo con il piede. Appena raggiungono la verticalità cadono a terra nella posizione iniziale e ripetono la risalita. Una volta in piedi, compiono più volte una camminata semicircolare con il baricentro molto basso. Dal semicerchio si creano, poi, due gruppi: alcune danzatrici si staccano dal gruppo iniziale con passi scivolati, altre restano ferme sul posto e scendono lentamente verso il basso con i pugni chiusi; una danzatrice, invece, cammina all'indietro per raggiungere il gruppo che si sta abbassando. Entrambi i gruppi ripetono la sequenza introduttiva con alcune differenze: mentre uno esegue la camminata semicircolare con il baricentro basso, l'altro si sposta verso il proscenio con dei saltelli. La sequenza termina con il primo gruppo a terra nella posizione d'inizio e l'altro, invece, con le danzatrici sollevate sulle punte e allungate verso l'alto. Da tale situazione iniziano due sequenze diverse: il gruppo a terra compie dei movimenti in cui si allunga e si ritrae, battendo i pugni sul pavimento e in aria; il gruppo in piedi, invece, scende lentamente verso il basso incurvando il corpo. Mentre la sequenza a terra è ripetuta due volte, le danzatrici che erano scese verso il basso si sollevano una dopo l'altra verso l'alto. Alcune danzatrici del gruppo a terra iniziano a salire verso l'alto insieme a quelle del secondo gruppo, mentre le altre continuano a battere i pugni sul pavimento. Contemporaneamente una danzatrice inizia a ruotare su se stessa. Da questa situazione, improvvisamente tutte si muovono nello spazio con azioni e traiettorie diverse, realizzando una vera e propria esplosione dinamica: una si sposta con passi veloci disordinatamente su tutta la scena, un'altra cammina sulle punte percorrendo la stessa traiettoria in avanti e indietro verso il proscenio, un'altra ancora compie salti in diagonale, mentre una, girando su sé stessa, si sposta lungo il palcoscenico e l'ultima,

infine, resta ferma. Alcune danzatrici si uniscono a quella che cammina avanti e indietro e insieme compiono degli *swings* con le gambe. Un'altra, invece, si lega a quella che salta, ripetendo gli stessi movimenti. Nuovamente tutte le danzatrici compiono una stessa azione: cadono all'indietro incurvando il corpo e assumono una peculiare posizione in bilico e sospesa. Da terra le danzatrici risalgono agilmente in piedi e formano un cerchio. Una sola danzatrice resta ferma. Mentre il gruppo compie passi tripli e *swings* in senso circolare, l'unica danzatrice a terra si muove lentamente per risalire e, una volta in piedi, compie una serie di *swings* davanti al gruppo. Si passa, quindi, a una serie di sequenze che combinano varie tipologie di movimento: *swings* delle gambe e delle braccia, in particolare circolari, rotazioni del corpo e del busto e salti. Nel compiere tali movimenti le danzatrici si allontanano e si avvicinano al gruppo raccolto in cerchio, scomponendolo e ricomponendolo in diverse varianti. Ad un certo punto la Holm inserisce per alcune battute una serie di passi di *charleston* e di scuotimenti delle spalle che creano un'atmosfera diversa. La coreografia continua con una serie di sequenze in cui vengono mescolati i diversi movimenti sin qui descritti, ad esclusione del *charleston*. Il finale è nuovamente emblematico: man mano che le danzatrici si muovono, creano una linea e formano un gruppo che dal fondo della scena procede verso avanti terminando la coreografia nella stessa posizione a terra dell'inizio.

Da questa breve descrizione emergono chiaramente alcuni elementi fondamentali per comprendere il significato dell'opera.

In primo luogo emerge una certa peculiarità della partitura gestuale, che sembra combinare insieme movimenti astratti e azioni dalla forte carica espressiva. Il linguaggio pare fondarsi su di una cinetica "pura", incentrata su salti, cadute, giri, oscillazioni di anche, gambe e braccia, rotazioni del busto e del corpo. Alla gestualità astratta, la coreografa unisce distorsioni della macchina anatomica, realizzate in modi diversi che conferiscono al corpo pose innaturali e inusuali. Per esempio, in molti casi il corpo tocca il pavimento con una sola parte, mentre le altre porzioni sono orientate in direzioni diverse. È questo il caso della battuta 20 della prima parte della partitura ricostruita, in cui tutte le danzatrici, per esempio, incurvando il corpo in avanti e cadendo all'indietro assumono una forma strana: i pugni sono chiusi, il peso del corpo sul pavimento è sulla spalla sinistra, il ginocchio sinistro si piega sul pavimento, la gamba destra è sollevata in aria e il ginocchio è piegato vicino alla spalla destra, il pugno destro è appoggiato sulla spalla sinistra, la testa è orientata verso il pubblico.

A tali movimenti, Hanya Holm alterna alcuni elementi fortemente espressivi; per esempio, i pugni chiusi, l'azione di battere il pavimento, le camminate con il baricentro basso e i gesti che riportano ad un dato periodo, quali i passi di *charleston*. Le battute centrali della

seconda parte della coreografia sono, infatti, caratterizzate dal riprodurre alcune movenze del noto ballo americano di ascendenza jazzistica degli anni Venti, evocando un preciso riferimento culturale dell'epoca. Come spiega Sorell, *City Nocturne* nasce dalla «fascinazione di Hanya per le strane sensazioni ricordate dalle sue passeggiate notturne attraverso le vie silenziose di New York»⁵¹⁸. La proposta, dunque, del *charleston* pare evocare un dato reale: la vita notturna della metropoli, a cui si riferisce, anche, il titolo della coreografia.

Riguardo alla fonte d'ispirazione dell'opera, Hanya Holm offre dettagli interessanti:

Ho immaginato una via, così viva durante il giorno con tutto quel trambusto del traffico, e poi, improvvisamente, per il buio e il silenzio che avvolgono la città, diventa minacciosa e piena di esche pericolose; lo strano comportamento delle persone che si muovono attraverso il silenzio e il buio aggiunge una sensazione sinistra all'intera atmosfera⁵¹⁹.

Il motivo iniziale nel creare la coreografia pare messo in moto da un fatto concreto: il contatto dell'artista con la città. Si tratta, però, di un impatto ricco di sensazioni accese e contrastanti, poiché, dal fascino della metropoli, di un mondo nuovo e poco conosciuto, la coreografa descrive la sensazione di caos della quotidianità diurna e l'angoscia dei pericoli nascosti nel buio della notte. Dalle sue parole, la città pare percorsa da figure dai comportamenti "strani", che conferiscono al tutto un'atmosfera "sinistra".

Nel trasporre l'idea in scena, l'artista non cerca una via realistica o narrativa proponendo una particolare situazione che racconti una storia, ma le interessa una via diversa. Sia i movimenti che la scenografia e i costumi non aderiscono a un dato concreto relativo alla raffigurazione mimetica del reale e, quindi, della città e dei suoi abitanti. I movimenti sono, appunto, astratti, gli abiti che le danzatrici indossano non riportano al vivere quotidiano e non vi è un impianto scenografico. Il motivo ispiratore è un pretesto per comunicare altro. Come scrive Sorell sulle caratteristiche dei primi lavori:

All'inizio Hanya creò pezzi brevi. Erano di quattro o cinque minuti, potevano essere eseguiti senza l'uso di scenografie e di ambientazioni particolari; [...] con la minima

⁵¹⁸ Walter Sorell, *Hanya Holm. The Biography of an Artist*, cit., p. 75. «Hanya's fascination with the strange sensations remembered from her nightly walks through the silent streets of New York».

⁵¹⁹ *Ibidem*. «I imagined such a street, so very much alive with all the hustle and bustle of daytime traffic, and then suddenly darkness and silence would envelop the city and become menacing, filled with the lure dangers; the strange behavior of the people moving through this silence and darkness would add a sinister feeling to the entire atmosphere».

illuminazione. Se i danzatori non erano in calzamaglia, i costumi erano estremamente semplici⁵²⁰.

La coreografa predilige l'essenzialità degli elementi spettacolari: la scena è nuda, non vi sono elementi decorativi o narrativi e i costumi assai semplici paiono non sottendere significati particolari. Il bozzetto degli abiti mostra, infatti, tuniche gialle, verdi, azzurre e grige, che lasciano il corpo e lasciano scoperti solo i piedi e le mani, mentre un corpetto rosso sottolinea la zona del busto. Osservando i disegni, vediamo le danzatrici raffigurate in alcune pose dello spettacolo, ad indicare presumibilmente che l'ideazione dei costumi è avvenuta insieme alla costruzione coreografica e che, quindi, gli abiti sono volti a delineare una certa relazione con il linguaggio motorio. Incentrandosi su effetti coloristici, le vesti sembrano far apparire le figure nello spazio vuoto come i colori di un pittore creano le forme sulla tela bianca. Lasciando scoperte solo alcune porzioni di corpo, come i piedi e le mani, o evidenziandone altre, per esempio il busto, il vestito pare concepito per enfatizzare alcuni movimenti della coreografia. Parte della gestualità è, infatti, caratterizzata da momenti in cui le estremità degli arti percuotono il pavimento per marcare il ritmo musicale, oppure le mani sono spesso serrate in pugni chiusi, i piedi assumono estrema rilevanza, in quanto sono impegnati in svariate tipologie di passi, di giri e di salti, mentre il busto e le spalle compiono rotazioni, spirali, allungamenti, curve, scatti e scuotimenti.

Se spazio vuoto e costumi manifestano, dunque, sia una certa relazione con il linguaggio coreografico che una vivida tensione astratta, allo scopo di evidenziare la centralità del *performer*, la costruzione dell'opera si lega a certe istanze teoriche della poetica di Hanya Holm.

Durante la coreografia, il corpo non pare mai obbedire agli impulsi di un unico centro o ancorato a terra, ma sembra sempre sbilanciato verso lo spazio e gli altri, come nell'atto di confondersi con altro, in una continua alternanza di cadute verso il basso e di ascensioni verso l'alto. Sia quando la macchina anatomica è a terra che quando è in piedi, pare sempre in bilico su di una gamba o su di una porzione corporea, e, anche quando le danzatrici sono erette, non mantengono quasi mai la posizione fissa, ma girano e saltano in un fluire ininterrotto di trasferimento di pesi, di equilibri e di disequilibri. A questa tensione pluricentrica sospesa, perché mai ancorata, corrisponde anche la musica, che, come il linguaggio coreografico, offre l'impressione dell'assenza di un centro di gravità forte e della proliferazione di più nuclei,

⁵²⁰ Ivi, p. 71. «In the beginning Hanya created short pieces. They were four or five minute dances which could be performed without the use of props and sets; [...] with a minimum of lighting. If the dancers were not in tights, the costumes were extremely simple».

rendendo le note a mezz'aria, le quali sembrano non posarsi mai. Tuttavia, Hanya Holm dedica alcune battute centrali dello spettacolo all'evocazione di un dato realistico quale il *charleston*, per proiettare forse lo spettatore in scampoli di reale.

Se i movimenti astratti, da un lato, svelano una certa logica interna della macchina anatomica, mossa da impulsi e dotata di un'energia propulsiva che la proietta nello spazio e, dall'altro lato, fanno emergere l'importanza del corpo quale fattore centrale della messinscena, le deformazioni corporee e le forme motorie sempre in bilico offrono l'idea di un travalicamento dei limiti della macchina anatomica e, dunque, di una gestualità intensificata ed espressiva che mira a confondersi con qualcos'altro per comunicare altro da sé, riconducendo pertanto il discorso a questioni teoriche quali la trascendenza. L'essere percorsi da più centri che proiettano il corpo fuori da un centro fisso e lo pongono in relazione con l'esterno allude presumibilmente all'idea di non restare rigidamente ancorati al proprio *ego*, ma di superarlo per incontrare qualcos'altro. L'operazione, però, non è facile. Per trascendere sé e unirsi all'universale occorre liberarsi dagli stereotipi e dalle influenze della vita moderna. Sotto questa luce, i pugni chiusi, le azioni di battere il pavimento o le camminate con il baricentro basso paiono l'emblematico riferimento al corpo inteso come vittima della città e della modernità, che lo irrigidisce. Vi sono momenti della coreografia in cui la macchina anatomica è rigida: per esempio, nei momenti in cui le danzatrici, seppur sollevate sulle punte, hanno il corpo schiacciato verso il basso, perché il capo è chinato, lo sguardo è rivolto verso terra, mentre le braccia sono tese. La figura sembra bloccata nel suo tentativo di allungarsi elasticamente e pare congelata in una forma senza vita. Così i passi del *charleston* paiono, dunque, far riferimento alla stereotipia del ballo, fatto di tecnica e di convenzioni, che imbrigliano il corpo in norme e non lo lasciano libero di manifestarsi.

Le sensazioni sinistre di New York si collegano ad una visione più ampia in cui la città è emblema della modernità da cui rifuggire. Al di là dei riferimenti all'esperienza diretta con la New York degli anni Trenta, si scorge la critica alla metropoli simbolo della modernità e, di conseguenza, alla vita cittadina che con il suo ritmo frenetico e le sue *macchine* aliena e spersonalizza l'uomo.

Oltre al titolo, i riferimenti al ritmo incessante, all'energia aggressiva, all'estenuante movimento della città che incombe sull'uomo sono espressi nella coreografia dai gesti spesso a scatti, con i pugni chiusi e con i continui mutamenti di forme corporee. Ma c'è di più.

L'immagine iniziale pare evocare l'idea del singolo inteso non come entità distinta, ma come parte di un tutto. Il fatto di presentare le danzatrici di schiena, con il viso nascosto, al suono di una musica sospesa e in una dimensione spaziale e sonora dilatata, sposta l'attenzione

non su una peculiare individualità, ma sull'idea di un essere umano nella sua dimensione più originaria, quella in cui è collegato agli altri e alle cose in un Tutto. Inoltre, il fatto che le danzatrici siano raccolte in gruppo pare alludere alla dimensione comunitaria dell'uomo delle epoche primitive. In tale apertura troviamo i punti fondamentali della teoria e del pensiero pedagogico di Hanya Holm, inerenti alla trascendenza dell'*ego* nella prospettiva vedica e romantica, e all'importanza della comunità in chiave fuchsiana e rilkiana.

Il resto della coreografia pare orientarsi, infatti, in questa direzione, come prospettiva opposta all'era della macchina.

La prima parte della coreografia si sviluppa attorno ad alcuni elementi chiave: la tensione verso l'alto e la spinta verso il basso, la composizione, scomposizione e ricomposizione del gruppo e i movimenti che traducono l'idea di trascendenza, quali i giri e le rotazioni.

La sequenza introduttiva pare alludere ad una nascita: da uno stato originario archetipico e primitivo in cui ogni cosa è collegata, l'uomo assurge allo stato eretto, simbolo della civilizzazione. Ripetendo la stessa sequenza per diverse volte, vediamo le danzatrici sollevarsi a scatti, cadere e risollevarsi, per poi camminare insieme in semicerchio e ripercorrere più volte lo stesso percorso. Per alzarsi le danzatrici tengono i pugni chiusi e percuotono il suolo con il piede e, non appena raggiungono la verticalità, cadono a terra nella posizione iniziale, come a sottolineare la fatica dell'ascesa e del mantenimento dello stato originario. Il ritmo corporeo a scatti sottolinea ancor più la non fluidità dei movimenti. Nelle camminate il baricentro è molto basso, il corpo pare schiacciato verso terra. I movimenti sembrano non mantenere lo stato "leggero" di sospensione, ma, al contrario, divenire pesanti e attratti verso il suolo, come se nella perdita di leggerezza qualcosa mutasse profondamente. Il distacco dalla condizione originaria sembra operare una sorta di separazione fra lo spirituale e il materiale, fra corpo e psiche.

La prospettiva è di ripristinare l'unità perduta; così, dopo diversi tentativi, la scena mostra un gruppo di danzatrici a terra nella posizione iniziale ad evocare lo stato originario e un altro in piedi non più attratto verso il basso (la materia), ma allungato verso l'alto, in una tensione verso il distacco dalla terra e l'aspirazione allo spirituale.

La danzatrice che inizia a ruotare su se stessa si collega presumibilmente all'idea che per raggiungere l'unità originaria, quella che collega l'uomo all'universale, si debba perdere sé e trascendere l'*ego*. Solo distaccandosi dal materiale e dall'*ego* si può raggiungere lo stato epifanico.

Oltre alla danzatrice che gira, nella stessa scena si combinano più azioni: c'è chi batte i pugni a terra e chi sale verso l'alto. Ciò pare delineare tre condizioni esistenziali diverse dell'essere umano: chi sta ancorato a terra, alla materia, chi anela al cielo, allo spirito, e chi lo penetra realizzando la trascendenza di sé.

Dopo questa scena, la coreografia sembra esplicitare l'importanza della dimensione comunitaria dell'uomo quale via per mantenere l'armonia fra sé e gli altri. A partire dal momento in cui le danzatrici si proiettano nello spazio con movimenti diversi, il lavoro si concentra molto sulla relazione fra singolo e gruppo.

Oltre a presentare gli elementi peculiari del linguaggio motorio, che la Holm elabora sia nelle classi che nei *demonstration programs*, l'artista tedesca struttura la coreografia sul gruppo, esplicitando un tema ulteriore, che è peculiare del suo pensiero: il rapporto fra coro e singolo.

È emblematico che, da un certo punto in poi, le svariate sequenze di *swing* delle gambe e delle braccia, in particolare di *swings* circolari, di rotazioni del corpo e del busto e di salti, avvengano a partire dalla formazione di un gruppo circolare. Alcune danzatrici vi si allontanano e vi si avvicinano compiendo le diverse sequenze, mentre altre mantengono la circolarità danzando. Si tratta di un dialogo serrato fra coro e individuo. Gli assolo si integrano perfettamente nell'insieme senza fratture, a indicare la perfetta armonia fra voce singola e comunità. Concetto, questo, ribadito più volte dalla Holm nei suoi scritti dedicati alla pedagogia, che si collega a nostro avviso al pensiero di Fuchs e di Rilke.

La coreografia si conclude allo stesso modo dell'inizio. Ciò sta ad indicare come il tema della circolarità non sia solo elemento estatico di trascendenza, ma anche fattore demiurgico ed ordinatore che determina la forma coreografica.

La riproposta della scena iniziale pare ribadire anche l'importanza di ristabilire nell'uomo la condizione di unità perduta di corpo e spirito con l'Universale.

Trascendenza dell'*ego* e ripristino della comunità sono le vie di salvezza proposte da Hanya Holm contro il narcisismo e la solitudine dell'uomo contemporaneo dominato dalla tecnica. Nella sua prospettiva, solo distaccandosi dalla materia e dall'io egocentrico, l'essere umano può liberarsi dai vincoli e dai freni indotti dalla modernità e confondersi con il tutto, da cui ogni cosa proviene. La tensione che l'uomo dovrebbe avere è, dunque, quella di orientarsi verso la profondità, lo spirito, senza restare in superficie. Tale aspirazione, così forte nella coreografa, si collega a quanto lei esprime a proposito della società e della cultura americana:

Gioventù. Eccitazione. Aggressività. Tempo Veloce. Energia. Mancanza di concentrazione per uno scopo. Mancanza di forma [...]. L'approccio iniziale per risvegliare l'interesse della maggior parte degli americani è attraverso un certo tipo di eccitazione, di estrema attività, di sensazionalismo, invece che attraverso la presentazione di un soggetto nella sua forma più essenziale e nei suoi aspetti più profondi. [...]. Quasi tutti riconoscono istintivamente l'energia latente dei giovani americani nonostante questa non sia ben focalizzata. [...] La mancanza di scopo di tale energia dà luogo ad una sorta di irrequietezza che raggiunge un grado d'intensità alto con l'unico risultato di consumarsi in debolezza nervosa ed esaurimento. In particolare a New York la vita procede a un ritmo tremendamente rapido e ha un tasso di mortalità precoce proporzionalmente elevato⁵²¹.

Le sensazioni sinistre provate a New York da Hanya Holm si legano dunque alla critica della mancanza di profondità della società moderna e della frenesia che intrappola e ingabbia lo spirito nella mera materialità e lo fa muovere senza uno scopo.

L'opposizione alla tecnica e alla spettacolarizzazione, la centralità dello Spirito rispetto alla Materia e la predilezione di forme originarie, paiono collegare la Holm all'espressionismo tedesco. Parlando del teatro espressionista, Francesco Bartoli spiega:

L'espressionismo affronta le contraddizioni dell'epoca interpellando gli elementi su cui poggia la "civilizzazione" dominata dalla tecnica. [...] Nella sua nostalgia delle culture "organiche", cementate da vincoli culturali, l'espressionismo ricorre ai grandi racconti della caduta e della rigenerazione, all'efficacia dei simboli proiettivi [...]. Assumendo l'io come palcoscenico, non si guarda al singolo, bensì all'Uomo che patisce gli effetti di una modernità dominata dal demone meccanico e analitico⁵²².

Nel delineare i caratteri peculiari delle messe in scena espressioniste, lo studioso evidenzia:

⁵²¹ NAS, c.1r. «Youth, Excitement, Agressiveness, Rapid tempo, Energy, Lack of Concentrated purpose, Lack of form. [...] The initial approach to awaken the interest of most Americans is through a certain type of excitement, of extreme activity, of sensationalism even, rather than through the presentation of a subject at the start in its most essential, its most profound aspects. [...] Almost everyone acknowledge instinctively the latent energy of American youth despite its lack of organization. [...] Its lack of purpose gives rise to a kind of restlessness that reaches a high pitch of intensity with no other result than that of burning itself out in nervous debility and exhaustion. In New York especially life runs at a tremendously rapid tempo and has a proportionately high and early death rate».

⁵²² Cristina Grazioli (a cura di), *Drammi dell'espressionismo*, cit., p. 28.

L'espressionismo respinge lo psicologismo, i caratteri, le minuzie fisiognomiche, sostituendoli con personaggi archetipici [...]. Adotta registri compositi, calca sul sublime e sul comico, sul serio e sul carnevalesco, cancella l'umano-troppo-umano e cerca il Grande, l'Oltre, l'Originario [...]. Da Scheerbar a Kokoschka, da Barlach a Schreyer, è sempre la tensione allo Spirituale⁵²³.

Provenendo dal medesimo contesto culturale, è possibile che la coreografa abbia ricevuto delle influenze dal teatro espressionista. In *City Nocturne* sono riconoscibili svariati elementi che la riconducono non solo alla forma e al linguaggio scenico degli espressionisti, ma anche a un pensiero assai simile. Come già dimostrato, un primo elemento di comunanza è senza dubbio lo spazio vuoto, che avvicina Hanya Holm a quanto teorizza Blümner sul rapporto fra scenografia e luogo adibito allo spettacolo.

In *City Nocturne* la scelta dello spazio sgombro da orpelli decorativi o narrativi e la predilezione di un linguaggio astratto paiono assumere valenze simili a quelle di certo espressionismo in cui ad essere centrale è il corpo e, dunque, l'essere umano.

Atri fattori legano Hanya Holm al teatro espressionista. Per esempio, il tema della rinascita e l'itinerario dello spirito liberato dalla materia, presenti sia in alcuni drammi espressionisti che in *City Nocturne*. Come spiega Artioli, «costruita sull'ossessione della rinascita, la drammaturgia espressionista, nella sua forma più tipica, scandisce la dolorosa erranza dell'eroe alla ricerca dell'identità perduta. Attorno a lui sta un mondo di segni vuoti, di forme che, comunque le si interPELLI, sprigionano il desolato grido dell'assenza»⁵²⁴. Si tratta dunque di «risaldare il cordone ombelicale tra soggetto e oggetto, riplasmare il caos in cosmo»⁵²⁵.

La notte denunciata dal titolo della coreografia si avvicina alla «tenebra notturna»⁵²⁶ di alcuni lavori di Kokoschka e di Barlach, che alludono all'oscurità che inghiotte l'uomo. Secondo Artioli, «come esiste una notte salvifica i cui veleni introducono al rituale della Resurrezione, esiste anche una Notte inghiottente la cui mostruosa creatura è un giorno senza Luce»⁵²⁷.

Nell'opera di Kokoschka *Der brennende Dornbusch* del 1911 si assiste all'«itinerario dal Buio alla Luce»⁵²⁸ e «l'accensione solare, contrapposta alla tenebra notturna, rappresenta il

⁵²³ *Ibidem*.

⁵²⁴ *Ivi*, p. 70.

⁵²⁵ *Ibidem*.

⁵²⁶ *Ibidem*.

⁵²⁷ *Ibidem*.

⁵²⁸ *Ivi*, p. 71.

movimento ascensionale dello Spirito Liberato dai gravami della Materia»⁵²⁹. Nella Holm l'ambiente notturno rappresenta la duplice visione di rituale di rinascita e di oscurità che inghiotte, in cui la rinascita auspicata si risolve in una presa di coscienza nel superare l'ego e nel con-fondersi con altro.

Un altro elemento riguarda «la polarità dell'Alto e del Basso»⁵³⁰. Come spiega Artioli, «l'elemento verticale è un *topos* ulteriore, frequentemente utilizzato dalla drammaturgia espressionista per designare il cammino ascendente dell'eroe nel suo processo di conquista di autocoscienza»⁵³¹. Così, Hanya Holm incentra gran parte della coreografia su tale polarità, sull'essere in basso e in alto, secondo modalità diverse: rigidi, piegati, curvi, con la testa chinata e quindi costretti a stare in Basso, o l'essere slanciati, elasticamente allungati, in bilico verso l'Alto. Secondo la sua prospettiva, l'uomo si trova fra due tensioni opposte, sta dunque a lui scegliere quale seguire.

Parlando della *Trasformazione* di Toller, Artioli evidenzia come la recitazione «avvenga alternativamente su avanscena e su un retroscena, i quali costituiscono i poli, contrapposti tra loro della falsa luce mondana e del cristallino occhio interiore»⁵³². Nelle andate e nei ritorni dell'attore, lo studioso evidenzia che «il quadro avanza e retrocede, materializzando la metafora alchemica del filtro e del vaglio, strumenti simbolici di purificazione»⁵³³. Come indicano le partiture, in *City Nocturne* le danzatrici si muovono in continuazione dal *downstage* all'*upstage* e viceversa, a significare forse la necessaria trasformazione di sé per trascendere l'ego e giungere all'universale. Nella scena finale il gruppo, infatti, avanza dal fondo scena, a suggerire che tale trasformazione è possibile. La coreografia di *City Nocturne* va intesa, dunque, come uno sguardo sulla condizione esistenziale dell'Uomo di Rinascita e di Trasformazione.

In ultima analisi, nella coreografia si evidenzia, da un lato, il rifluire della teoria della Holm e la manifestazione di un suo peculiare linguaggio, elaborato nelle classi e sperimentato nei *demonstration programs*, e, da un altro lato, l'influenza di certo pensiero espressionista tedesco derivante dal contesto culturale di provenienza. Se tali influenze rappresentano fonti d'ispirazione che la Holm elabora a suo modo, esse riflettono anche un certo modo di procedere e di pensare della coreografa che la orienta verso forme spettacolari più vicine all'espressionismo, distaccandola dalle modalità di *essere* e di *fare* del nuovo ambiente americano talvolta criticato. Così, l'artista ribadisce l'importanza di alcune posizioni teoriche

⁵²⁹ Ivi, p. 70.

⁵³⁰ Ivi, p. 73.

⁵³¹ *Ibidem*.

⁵³² Ivi, p. 78.

⁵³³ *Ibidem*.

che derivano dalla sua eredità artistica e che sottendono la critica alla modernità e la proposta di una via alternativa, nonché la centralità dell'essere umano nelle forme spettacolari.

BIBLIOGRAFIA

HANYA HOLM

I. SCRITTI E MATERIALI AUDIO DI HANYA HOLM

Articoli di rivista

Holm, Hanya, *The Educational Principles of Mary Wigman*, in «The Journal of Health and Physical Education», vol. III, n. 6, Jun. 1932, pp. 7-10, 60-62.

Holm, Hanya, *Pioneer of the New Dance*, in «The American dancer», vol. VI, n. 4, Apr. 1933, pp. 9-14.

Holm, Hanya, *Mary Wigman*, in «Dance Observer», vol. II, n. 11, Nov. 1935, pp. 85-92.

Holm, Hanya, *The dance, the Artist-Teacher, and the Child*, in «Progressive Education», vol. XII, n. 10, Oct. 1935, pp. 388-390.

Holm, Hanya, *Dance on the Campus Athletics or Art?*, in «Dance», February 1937, pp. 11-27.

Holm, Hanya, Lauterer, Arch, Kerr, Harrison, *Trend Wherein Hanya Holm Widens Horizons for Modern Dance*, in «Magazine of art», vol. XXXI, n. 3, Mar. 1938, pp. 136-143, 184-185.

Holm, Hanya, *Who is Mary Wigman? Wigman at 70*, in «Dance magazine», vol. XXX, n. 11, November 1956, pp. 22-26.

Holm, Hanya, *Mary Wigman Celebrates Eighty Years this Month*, in «Dance news», vol. XLIX, n. 11, Nov. 1966, p. 10.

Holm, Hanya, *To Be With It*, in «Focus on dance», vol. VIII, 1977, p. 61.

Articoli in volume

Holm, Hanya, *The German Dance in the American Scene*, in Virginia Stewart and Merle Armitage, *The Modern Dance*, E. Weyhe, New York, 1935, pp. 127-134.

Holm, Hanya, *The Attainment of Conscious, Controlled Movement*, in Frederick Rand Rofers, *Dance: a Basic Education Technique a Functional Approach to the Use of Rhythmics & Dance as Prime Methods of Body Development & Control, and Transformation of Moral & Social Behavior*, Macmillan Co., New York, 1941, pp. 298-303.

Holm, Hanya, *The Mary Wigman I know*, in Walter Sorell, *The dance Has Many Faces*, World Publishing Company, Cleveland, 1951, pp. 182-191.

Holm, Hanya, *Hanya Speaks*, in Jean Morrison Brown, Naomi Mindlin, and Charles H. Woodford, *The Vision of Modern Dance: In the Words of Its Creators*, Princeton Book Company, Hightstown, 1998, pp. 71-82.

Materiale audio

Holm, Hanya, *Movement Theory and Technique Classes*, phonotape, registrato nel 1964 al Colorado College, The New York Public Library for the Performing Arts.

Holm, Hanya, *Comments on Film Clips of Mary Wigman, Harald Kreutzberg and Others*, sound cassette registrata il 26 febbraio 1979, Dance Collection film series, Library and Museum of the Performing Arts at Lincoln Center, New York.

Holm, Hanya, *Experiencing and Experimenting in Three Generations of Dance*, sound cassette, registrata il 9 marzo 1984, Learning from Performers Series, Cambridge, Modern Language Center, Harvard University.

Interviste

Buirge, Susan, *Interview with Hanya Holm and Phyllis Lamhut*, 2 sound cassettes e 1 typescript di 31 fogli, registrate il 15 ottobre 1978 nella casa di Hanya Holm a New York, The New York Public Library for the Performing Arts.

Bowers, Theresa, *Words for Dancers, perhaps an Interview/Memoir by Ben Belitt*, in «The Bennington review», vol. VII, n. 7, Apr. 1980, pp. 2-17.

Manning, Susan, *You Have to Hear What Isn't on the Surface an Interview with Hanya Holm*, in «Ballett international», vol. XVI, n. 3, März 1993, pp. 20-23.

Nichols, Billy, *Interview with Hanya Holm*, sound cassette, registrata nel 1965 a New York da the National Educational Television network, The New York Public Library for the Performing Arts.

Siegel, Marcia B., *Interviews with Hanya Holm and Pauline Koner*, 3 sound cassettes, registrate il 4 dicembre 1980 a New York, The New York Public Library for the Performing Arts.

Siegel, Marcia B., *Interview with Hanya Holm*, sound cassette, registrata il 18 aprile 1983 a New York, The New York Public Library for the Performing Arts.

Terry, Walter, *Interview with Hanya Holm*, sound cassette, registrata il 5 giugno 1967 a New York da radio station WNYC, The New York Public Library for the Performing Arts.

Siegel, Marcia B., *Interview with Hanya Holm*, sound cassette, registrata il 6 ottobre 1973 a New York, The New York Public Library for the Performing Arts.

Tobias, Tobi, *Interview with Hanya Holm*, 8 sound discs e 1 typescript di 278 fogli, registrati il 17 e 28 dicembre 1974 e il 7, 16 e 28 aprile 1975 a New York, The New York Public Library for the Performing Arts.

Wiesner, Theodora, *Interview with Hanya Holm*, 1 sound cassette e 1 typescript di 19 fogli, registrata il 16 novembre 1977 a New York, The New York Public Library for the Performing

Arts.

II. SCRITTI E MATERIALI VIDEO SU HANYA HOLM

Articoli di rivista

Allen, Patricia Shirley, *The American Art of Modern Dance*, in «The American Dancer», vol. XI, n. 1, Nov. 1937, pp. 16-42.

Anderson, Jack, *Hanya Holm Asks and Answers "They Can Move Like Fury in the Frug Why Not in the Studio?... They're afraid"*, in «Dance magazine», vol. XXXVI, n. 8, Aug. 1962, pp. 32-33.

Andrews, Julie, *Reflections and Memories Comments about Hanya Holm*, in «Choreography and dance. Reading», vol. II, pt. 2, 1992, pp. 97-98.

Anthony, Mary, *The Hanya Holm New York Studio in the Early 1940's*, in «Choreography and dance. Reading», vol. II, pt. 2, 1992, pp. 41-45.

Appleby, Kathryn, *Hanya Holm in the 1980's*, in «Choreography and dance. Reading», vol. II, pt. 2, 1992, pp. 89-92.

Choreography and direction by Hanya Holm Chronological List, in «Choreography and dance. Reading», vol. II, pt. 2, 1992, pp. 99-106.

Bassoe, Henriette, *Flights Beyond the Horizon with Hanya Holm*, in «The American dancer», vol. XV, n. 5, May 1941, pp. 14-28.

Butler, Gervaise N., *Hanya Holm*, in «Dance observer», vol. V, n. 1, Feb. 1938, pp. 24-25.

Campbell, Joseph, *Three Summer Events in Colorado Jean Erdman at the University of Colorado*, in «Dance observer», vol. XIX, n. 9, Oct. 1952, p. 119-120.

Cohan, Robert, *Hanya Holm: A Pioneer in American Dance*, in «Choreography and dance. Reading», vol. II, pt. 2, 1992, pp. 1-7.

Cristofori, Marilyn, *Hanya Holm, Portrait of a Pioneer*, in «Dance teacher now», vol. XII, n. 4, May 1990, pp. 18-26.

Cristofori, Marilyn, *Hanya Holm Resource Videotapes*, in «Dance Research Journal», vol. XXII, n. 1, Spring 1990, pp. 56-57.

Cristofori, Marilyn, Morgan, Barbara, Holm, Hanya, Osberg, Susan, Karlen, Joan, Sferes, Andrea, *Hanya Holm the Life and Legacy*, in «The Journal of the Stage Directors and Choreographers Foundation», vol. VII, n. 1, Spring/Summer 1993 (numero monografico dedicato alla Holm).

Duncan, Donald, *One Dancer, Many Faces*, in «Dance magazine», Oct. 1960, pp. 28-31.

- Gentry, Eve, *The "Original" Hanya Holm Company*, in «Choreography and dance. Reading», vol. II, pt. 2, 1992, pp. 9-39.
- Gitelman, Claudia, *Hanya Holm*, in «Dance theatre journal», vol. X, n. 2, Winter 1992/93, p. 15.
- Gitelman, Claudia, *Appropriating America Hanya Holm and the American Dream*, The 19th annual conference of the Society of Dance History Scholars held at the University of Minnesota, June 1996, Minneapolis, pp. 35-42.
- Gitelman, Claudia, *Dance, Business, and Politics: Letters from Mary Wigman to Hanya Holm, 1930-1971*, in «Dance chronicle», vol. XX, n. 1, 1997, pp. 1-40.
- Gitelman, Claudia, *Finding a Place for Hanya Holm*, in «Dance chronicle», vol. XIII, n. 1, 2000, pp. 49-71.
- Hill, Martha, *Reflections and Memories Comments about Hanya Holm*, in «Choreography and dance. Reading», vol. II, pt. 2, 1992, pp. 93-94.
- Jowitt, Deborah, *Books: Two Pioneer Ladies*, in «Dance scope», vol. IV, n. 2, Spring 1970, pp. 50-55.
- Louis, Murray, *No Dead Eyes or Lazy Minds: Some Thoughts on Hanya Holm*, in «Ballett international», vol. XVI, n. 3, März 1993, pp. 18-19.
- Martin, John Joseph, *Hanya Holm*, in «New York Times», Aug. 16th 1936.
- Martin, John Joseph, *Hanya Holm "Trend" Blazes a Trail Toward Theatre Forms*, in «New York Times», Jan. 2nd 1938.
- Martin, John Joseph, *Surrealism Second Thoughts on Hanya Holm's Recent Works, Experimental and Otherwise*, in «New York Times», Mar. 23rd 1941.
- Martin, John Joseph, *A new work [Hanya Holm's From this Earth]*, in «New York Times», Feb. 1st 1942.
- Newhall, Mary Anne Santos, *Uniform Bodies Mass Movement and Modern Totalitarianism*, in «Dance research journal», vol. XXXIV, n. 1, Summer 2002, pp. 27-50.
- Nikolais, Alwin, *Hanya Holm*, in «Choreography and dance. Reading», vol. II, pt. 2, 1992, pp. 53-61.
- Partsch-Bergsohn, Isa, *Hanya Holm: a Missing Link Between German and American Modern Dance*, in «Ballett international», vol. XVI, n. 3, März 1993, pp. 14-17.
- Roitman, Rita, *Hanya Holm's 16th Summer at Colorado College*, in «Dance observer», vol. XXIII, n. 8, Oct. 1956, p. 119.
- Rudko, Doris, *Walter Terry with Hanya Holm*, in «Dance observer», vol. XXII, June-July 1955, p. 86.

- Scothorn, Carol, *Three Choreographers Talk about the Audience*, in «Impulse», vol. XX, 1962, pp. 16-19.
- Shearer, Sybil, *My Hanya Holm*, in «Ballet Review», vol. XXI, 1993, pp. 4-7.
- Siegel, Marcia B., *A Conversation with Hanya Holm*, in «Ballet review», vol. IX, n. 1, Spring 1981, pp. 5-30.
- Sorell, Walter, *Hanya Holm: a Vital Force*, in «Dance magazine», vol. XXXI, Jan. 1957, pp. 22-27, 86-89.
- Sorell, Walter, *The Totality in Hanya Holm's Work*, in «Impulse», 1958, pp. 7-8.
- Tamber, Selma, *Reflections and Memories. Selma Tamber Reminisces about Hanya Holm*, in «Choreography and dance. Reading», vol. II, pt. 2, 1992, pp. 95-96.
- Tetley, Glen, *Hanya: Mentor, Friend and Muse*, in «Choreography and dance. Reading», vol. II, pt. 2, 1992, pp. 47-52.
- Terry, Walter, *Importance of Hanya Holm: A Great Teacher*, in «Boston Herald», January 9th 1938.
- Tobias, Tobi, *Hanya Holm: A young octogenarian*, in «Dance news», vol. LXIV, Mar. 1979, pp. 1-10.
- Todd, Arthur, *Dance and Dancers Abroad America*, in «Dance and dancers», vol. V, n. 9, Sept. 1954, pp. 29-30.
- Turner, Margery J., *Hanya: the Colorado Summers and Beyond*, in «Choreography and dance. Reading», vol. II, pt. 2, 1992, pp. 62-72.

Libri editi

- Gitelman, Claudia, *Dancing with Principle. Hanya Holm in Colorado, 1941-1983*, University Press of Colorado, Colorado, 2001.
- Gitelman, Claudia, *Liebe Hanya. Mary Wigman's Letters to Hanya Holm*, University of Wisconsin Press, Madison, 2003.
- Hauser, Nancy Mason, *Hanya Holm*, in Selma Jeanne Cohen, *International Encyclopedia of Dance*, Oxford University Press, New York, 1998, pp. 369-372.
- Lloyd, Margaret, *Hanya Holm*, in Margaret Lloyd, *The Borzoi book of modern dance*, Dance Horizons, New York, 1949, pp. 155-172.
- McDonagh, Don, *Hanya Holm*, in Don McDonagh, *The complete guide to the modern dance*, Garden City, New York, 1976, pp. 75-80.
- Randall, Tresa, *Being With It: Dance Theory and Cultural Transfer in the Work of Hanya Holm*, International Symposium on Dance Research, Society of Dance History Scholars and Congress

on Research, in *Dance Conference Proceedings*, Centre National de la Danse, Paris, 2007, pp. 382-389.

Randall, Tresa, *Hanya Holm in America, 1931-1936: dance, culture and community*, Tesi di Phd, UMI, 2008.

Randall, Tresa, *Hanya Holm and an American Tanzgemeinschaft*, in Susan Manning and Lucia Ruprecht (edited by), *New German dance studies*, the Board of Trustees of the University of Illinois, Urbana, 2012, pp. 79-98.

Sorell, Walter, *Hanya Holm. The Biography of an Artist*, Wesleyan University Press, Middletown, 1969.

Young, Henry Tricia, *Costumes of Hanya Holm*, Florida State University, Tallahassee, 2000.

Video, documentari e registrazioni delle coreografie

Aitken, Leonard, *A Divine Madness*, motion picture, Oak Creek Films, 1979.

Cristofori Marilyn, Hauser, Nancy Mason, *Hanya Holm, Portrait of a Pioneer; The Story of Dancer/Choreographer Hanya Holm*, vhs, Dance Horizons Video, Pennington, 1988.

Dance of the Century from Modernism to Post-modernism: American Dance, vhs, registrazione della serie televisiva *Danse du siècle, Dance of the Century*, La Sept, Pathé Télévision, Duran, Ostankino, Sovtelexport, Gédéon, RAI 3, 1992.

Diamond, Dennis, *Don Redlich lecture-demonstration*, vhs, videotaped performance, Page Auditorium, Duke University, Durham, Jul. 9th 1978.

Don Redlich Dance Company, dvd, videotaped performances, Tisch School of the Arts, New York University, New York, Apr. 14th 1984.

Ewing, Doris Isabelle, *Bennington School of the Dance, 1938*, vhs, Bennington School of the Dance, 1938.

Four Pioneers, vhs, Telecast on WNET-TV, New York, 1965.

Guest, Ann Hutchinson, *Students and Teachers at Bennington*, motion picture, Bennington School of Modern Dance, Mills College, Oakland, 1939.

Hanya Holm Dance Ensemble Concert, dvd, videotaped in rehearsal onstage at the Armstrong Theater, Colorado College, Colorado Springs, Aug. 1978.

Hanya Holm, videotaped performance, Armstrong Hall, Colorado College, Colorado Springs, Aug. 1979.

Hanya: Portrait of a Dance Pioneer, vhs, Documentary, Dance Horizons Video, Pennington, 1984.

Homage to Mahler, vhs, videotaped in studio rehearsal in New York, Jan. 1980.

Young America Dances, motion picture, film documentario, Bennington School of the Dance, 1939.

Labeille, Daniel, *The Early Years: the Contributions of Hanya Holm to American Modern Dance*, dvd, Festival *The Early Years: American Modern Dance from 1900 through the 1930s*, SUNY College at Purchase, New York, Apr. 9th-12th 1981.

Linke, Susanne, Manning, Susan, Sorell, Walter, *Center Stage: Reflections on Mary Wigman*, vhs, ARC Videodance, 1986.

Mann, Judith, *Rota*, vhs, videotaped performance, Marymount Manhattan Theatre, New York, Nov. 22nd 1975.

Mansfield, Portia, *Contemporary Dance*, vhs, Perry-Mansfield School of the Theatre and Dance in Steamboat Springs, Colorado, 1946.

Mansfield, Portia, *A Day in Training at Perry Mansfield*, motion picture, Perry-Mansfield Ballet Study and teaching, 1950.

Partsch-Bergsohn, Isa, Bergsohn, Harold, *The Makers of Modern Dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss*, vhs, Dance Horizons Video, Princeton Book Company, Hightstown, 2001.

Sheridan, Richard, *Yesterday Shapes Today: Tracing the Roots*, vhs, ARC Videodance, New York, 1985.

Sheridan, Richard, *Eye on Dance 200th Program Anniversary Special Selected Highlights from 1981-1986*, vhs, ARC Videodance, New York, 1986.

Skirt; The 29th Year, vhs, videotaped performances, Ireya Studio, University Theater, Colorado University, Boulder, Colorado, Jun. 30th 1984.

Tegeder, Ulrich, *Mary Wigman Mein Leben ist Tanz*, dvd, Inter Nationes, Bonn, Deutschland, 1986.

The Early Years: American Modern Dance, 1900-1930's, vhs, Research Foundation of State University of New York, New York, 1982.

Video D Studios, *Annabelle Gamson, Phyllis Lamhut, Don Redlich in Concert*, vhs, videotaped performances, Joyce Theater, New York, Mar. 18th 1983.

Video D Studios, *Don Redlich Dance Company*, vhs, videotaped performances, Joyce Theater, New York, Mar. 7th 1985.

Wylliams/Henry Danse Theatre, *Ozark Suite*, dvd, videotaped performances, White Recital Hall, Performing Arts Center, Kansas City, Missouri, May 13th-14th 2005.

MARY WIGMAN

I. LIBRI E ARTICOLI DI MARY WIGMAN

Wigman, Mary, *Composition in Pure Movement*, in «Modern Music», vol. 8, n. 2, January-February 1931, pp. 20-22.

Wigman, Mary, *The New German Dance*, in Virginia Stewart and Merle Armitage, *The Modern Dance*, New York, E. Weyhe, 1935, pp. 47-63.

Wigman, Mary, *The Language of Dance*, Wesleyan University Press, Middletown, 1966.

The Mary Wigman Book. Her Writings, Wesleyan University Press, Middletown, 1973.

Wigman, Mary, *My teacher Laban*, in «Dance Magazine», Nov. 1956, pp. 26-28, 71-77.

Wigman, Mary, *Descent*, in «Dance Scope», vol. 10, n. 2, spring/summer 1976, p. 9.

II. MONOGRAFIE E ARTICOLI SU MARY WIGMAN

Franco, Susanne, *Mary Wigman*, in Silvia Carandini, Elisa Vaccarino (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Di Giacomo, Roma, 1997, pp. 349-364.

Howe, Dianne Shelden, *The Notion of Mysticism in the Philosophy and Choreography of Mary Wigman, 1914-1931*, in «Dance Research Journal», vol. 19, n. 1, Summer 1987, pp. 19-24.

Howe, Dianne Shelden, *Parallel visions: Mary Wigman and the German expressionists*, in «Dance: Current Selected Research», AMS Press, vol. I, 1989, p. 77-88.

Manning, Susan, *Ecstasy and the Demon. The dance of Mary Wigman*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006.

Manning, Susan, *From modernism to fascism: The evolution of Wigman's choreography*, in «Ballet Review», vol. 14, n. 4, Winter 1987, pp. 87-98.

Müller, Hedwig, *Mary Wigman and the Third Reich*, in «Ballet international», vol. 9, n. 11, März 1986, pp. 18-23.

Newhall, Mary Anne Santos, *Mary Wigman*, Routledge, London, 2009.

Odom, Maggie, *Mary Wigman: the early years, 1913-1925*, in «The drama review», vol. 24, n. 4, Dec. 1980, pp. 81-92.

Odom, Selma Landen, *Wigman at Hellerau*, in «Ballet Review», vol. 14, n. 2, Summer 1986, pp. 41-53.

Ould, Hermon, *The Art of Mary Wigman: Some notes on a New Dance Form*, in «Dancing

Time», n. 187, 1926, pp. 37-41.

Scheyer, Ernst, *The Shapes of Space: The Art of Mary Wigman*, Dance Perspectives Foundation, New York, 1970.

RUDOLF LABAN

I. SCRITTI DI RUDOLF VAN LABAN

Laban, Rudolf, *Script dancing. La danse écrite*, Universal-edition, Wien, 1930.

Laban, Rudolf, Lawrence, Frederick Charles, *Effort*, Macdonald & Evans Ltd., London, 1947.

Laban, Rudolf, *The Mastery of Movement on the Stage*, Macdonald & Evans Ltd., London, 1950 (2° edizione rivisitata: Laban, Rudolf, *The Mastery of Movement*, Macdonald & Evans Ltd., London, 1971).

Laban, Rudolf, *The educational and therapeutic value of the dance*, in Walter Sorell, *The Dance Has Many Faces*, World Publishing Company, Cleveland, 1951, pp. 44-56.

Laban, Rudolf, *Principles of Dance and Movement Notation*, Macdonald & Evans Ltd., London, 1956.

Laban, Rudolf, *The rhythm of effort and recovery*, in «The Laban Art of Movement Guild magazine», pt. 1, Nov. 1959, pp. 18-23.

Laban, Rudolf, *The rhythm of effort and recovery*, in «The Laban Art of Movement Guild magazine», pt. 2, Mar. 1960, pp. 12-18.

Laban, Rudolf, *Choreutics*, Macdonald & Evans Ltd., London, 1966.

Laban, Rudolf, *The Language of Movement: a Guidebook to Choreutics*, Plays, Boston, 1974.

Laban, Rudolf, *A Life for Dance. Reminiscences*, Macdonald & Evans Ltd., London, 1975.

Laban, Rudolf, *Modern Educational Dance*, Macdonald & Evans Ltd., London, 1975.

Laban, Rudolf, *A Vision of Dynamic Space*, compiled by Lisa Ullmann, in «Dance Theatre Journal», vol. 2, n. 4, winter 1984, pp. 42-43.

Laban, Rudolf, *Written dance and choreology*, in Valerie Preston-Dunlop, Susanne Lahusen, *Schriftanz: a view of German dance in the Weimar Republic*, Dance Books, London, 1990, pp. 24-46.

II. MONOGRAFIE E ARTICOLI SU RUDOLF VAN LABAN

Davies, Eden, *Beyond dance: Laban's legacy of movement analysis*, Brechin Books, London, 2001.

De Laban, Juana, *Basic Laban principles and methods*, in Frederick Rand Rofers, *Dance: a Basic Education Technique a Functional Approach to the Use of Rhythmics & Dance as Prime Methods of Body Development & Control, and Transformation of Moral & Social Behavior*, Macmillan Co., New York, 1941, pp. 193-213.

- Bradley, Karen, *Rudolf Laban*, Routledge, London, 2009.
- Franco, Susanne, *Rudolf Laban e l'Ausdruckstanz. Storie e storiografia postmoderna*, in «Biblioteca Teatrale», n. 105-106, 2013, pp. 45-56.
- Hodgson, John, *Mastering Movement: the Life and Work of Rudolf Laban*, Methuen, London, 2001.
- Hodgson, John, Preston-Dunlop, Valerie, *Rudolf Laban: an Introduction to his Work and Influence*, Northcote Publishers, Plymouth, 1990.
- Maletic, Vera, *Rudolf Laban: Corpo, spazio, espressione*, L'Epos, Palermo, 2011.
- McCaw, Dick, *The Laban Sourcebook*, Routledge, London, 2011.
- Moore, Carol-Lynne, *The Harmonic Structure of Movement, Music, and Dance According to Rudolf Laban: an Examination of his Unpublished Writings and Drawings*, Edwin Mellen Press, New York, 2009.
- Valerie Preston-Dunlop, *Rudolf Laban: the Making of Modern Dance*, in «Dance Theatre Journal», vol. 7, n. 4, Feb. 1990, pp. 10-13.
- Preston-Dunlop, Valerie, *Rudolf Laban: an Extraordinary Life London*, Dance Books, London, 1998.
- Preston-Dunlop, Valerie, *Dance and the Performative: a Choreological Perspective, Laban and Beyond*, Dance Books, London, 2010.
- Thornton, Samuel, *Laban's Theory of Movement*, Plays, Boston, 1971.
- Ullmann, Lisa (edited by), *Rudolf Laban Speaks About Movement and Dance: Lectures and Articles*, Laban Art of Movement Centre, Addlestone, 1971.

ÉMILE JAQUES-DALCROZE

I. SCRITTI DI ÉMILE JAQUES-DALCROZE

Jaques-Dalcroze, Émile, *The eurhythmics of Jaques-Dalcroze*, Constable & Company Ltd., London, 1917.

Jaques-Dalcroze, Émile, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Librairie Fischbacher, Paris, 1920.

Jaques-Dalcroze, Émile, *The Jaques-Dalcroze method of eurhythmics. Rhythmic movement*, Novello and Co. Ltd., New York, 1920-21.

Jaques-Dalcroze, Émile, *The technique of moving plastic*, in «The Musical Quarterly», vol. 10, n. 1, 1924, pp. 21-38.

Jaques-Dalcroze, Émile, *La musique et nous, notes sur notre double vie*, Perret-Gentil, Genève, 1945.

II. STUDI SU ÉMILE JAQUES-DALCROZE

Brunet-Lecomte, Hélène Emma, *Jaques-Dalcroze: sa vie, son oeuvre*, Jeheber, Genève, 1950.

Coton, A. V. [pseud. di Edward Haddakin], *The new ballet: Kurt Jooss and his work*, Dobson, London, 1946.

Martinet, Susanne, *Esplorare il pensiero di Jaques Dalcroze*, Progetti sonori, Mercatello sul Metauro, 2008.

Müller, Hedwig, *Émile Jaques-Dalcroze: The Beginnings of Rhythmic Gymnastics in Hellerau*, in «Ballet International», vol. 8, n. 6/7, 1985, pp. 24-27.

Spector, Irwin, *Rhythm and life: the work of Émile Jaques-Dalcroze*, Pendragon press, New York, 1990.

STUDI DI CARATTERE GENERALE CONSULTATI

I. LA DANZA NOVECENTESCA TEDESCA

- Beydon, Martine, *Pina Bausch: Analyse d'un universe gestuel*, Université de Paris III, Paris, 1988.
- Bentivoglio, Leonetta (a cura di), *Tanztheater: dalla danza espressionista a Pina Bausch*, Di Giacomo, Roma, 1982.
- Bentivoglio, Leonetta, *Il teatro di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano, 1991.
- Climenhaga, Royd, *The Pina Bausch Sourcebook. The Making of Tanztheater*, Routledge, London, 2013.
- Casini Ropa, Eugenia, *La Danza e L'agitprop*, Il Mulino, Bologna, 1988.
- Fernandes, Ciane, *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: The Aesthetics of Repetition and Transformation*, Peter Lang, New York, 2001.
- Guilbert, Laure, *Danser avec le III Reich. Les danseurs modernes et le nazisme*, André Versailles, Bruxelles, 2011.
- Gauthier, Brigitte, *Le langage chorégraphique di Pina Bausch*, L'Arche, Paris, 2008.
- Guest, Ann Hutchinson, *What exactly do we mean by dynamics: part one*, in «Dance Theatre Journal», vol. 13, n. 2, autumn/winter 1996, pp. 28-33.
- Howe, Dianne S., *Individuality and Expression. The Aesthetics of the New German Dance, 1908-1936*, Peter Lang, New York, 1996.
- Launay, Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne: Rudolf Laban, Mary Wigman*, Chiron, Paris, 1996.
- Malevic, Vera, *Wigman and Laban: the interplay of theory and practice*, in «Ballet Review», vol. 14, n. 3, Fall 1986, pp. 86-94.
- Manning, Susan; Ruprecht, Lucia (edited by), *New German Dance Studies*, University of Illinois Press, Urbana, 2012.
- Markard, Anna, *Jooss the teacher: his pedagogical aims and the development of the Choreographic principles of harmony*, in «Choreography and Dance. Reading», vol. 3, pt. 2, 1993, pp. 45-51.
- Müller, Hedwig, *The twisting spiral: on the survival of Ausdruckstanz in Germany*, in «Ballett-International», vol. 8, n. 2, Mar 1985, pp. 16-21.
- Mulrooney, Deirdre, *Orientalism, orientation, and the nomadic work of Pina Bausch*, Peter Lang, Frankfurt-am-Main, 2002.

- Partsch-Bergsohn, Isa, *Laban: Magic and science. As seen by Mary Wigman and Kurt Jooss*, in «Dance Theatre Journal», vol. 4, n. 3, autumn 1986, pp. 15-16, 25, 33, 27, 26.
- Partsch-Bergsohn, Isa, *Dance Theatre from Rudolf Laban to Pina Bausch*, in «Dance Theatre Journal», vol. 6, n. 2, Fall 1988, pp. 37-39.
- Partsch-Bergsohn, Isa, Bergsohn, Harold, *The Makers of Modern Dance in Germany*, Princeton Book Company, Hightstown, 2003.
- Partsch-Bergsohn, Isa, *Modern Dance in Germany and United States. Crosscurrents and influences*, Routledge, New York, 2011.
- Preston-Dunlop, Valerie, *Laban, Schönberg, Kandinsky, 1899-1938*, in Laurence Louppe, *Danses tracées: dessins et notation des chorégraphes*, Dis Voir, Paris, 1991, pp. 133-150.
- Preston-Dunlop, Valerie, Susanne Lahusen, *Schrifttanz: A View of German Dance in the Weimar Republic*, Dance Books, London, 1990.
- Preston-Dunlop, Valerie, *Symbolism and the European dance revolution*, in «Dance Theatre Journal», vol. 14, n. 3, 1998, pp. 40-45.
- Ramsay, Burt, *Alien Bodies: Representations of Modernity, Race and Nation in Early Modern Dance*, Routledge, London, 1998.
- Schlee, Alfred, *Expressionism in the Dance*, in «Modern Music», vol. 8, n. 14, 1931, pp. 12-16.
- Schlee, Alfred, *Dancers in Germany Today*, in «Modern Music», vol. 12, n. 2, 1935, pp. 82-85.
- Sorell, Walter, *The times that gave birth to Kurt Jooss*, in «Choreography and Dance. Reading», vol. 3, pt. 2, 1993, pp. 1-6.
- Toepfer, Karl, *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, University of California Press, Los Angeles, 1997.
- Walther, Suzanne Klara, *Kurt Jooss: the Evolution of an Artist*, in «Choreography and Dance. Reading», vol. 3, pt. 2, 1993, pp. 7-24.
- Walther, Suzanne Klara, *The dance of Death: Kurt Jooss and the Weimar Years*, Routledge, New York, 1994.
- Winearls, Jane, *Modern Dance: the Jooss-Leeder Method*, Black, London, 1958.

II. IL CONTESTO CULTURALE E FILOSOFICO TEDESCO

- Abrams, Meyer Howard, *Lo specchio e la lampada: la teoria romantica e la tradizione critica*, Il mulino, Bologna, 1976.
- Cassirer, Ernst, *Hölderlin e l'idealismo tedesco*, Donzelli, Roma, 2000.

- D'Angelo, Paolo, *L'estetica del romanticismo*, Il Mulino, Bologna, 1997.
- Gérard, René, *L'Orient et la Pensée Romantique Allemande*, Marcel Didier, Paris, 1963.
- Haym, Rudolf, *La scuola romantica: contributo alla storia dello spirito tedesco*, Ricciardi, Milano, 1965.
- Kant, Immanuel, *Antropologia pragmatica*, Laterza, Roma, 1969.
- Moretti, Giampiero, *Heidelberg romantica: romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, Morcelliana, Brescia, 2013.
- Pareyson, Luigi, *Schelling. Presentazione e antologia*, Marietti, Torino, 1975.
- Pareyson, Luigi, *Estetica dell'idealismo tedesco. I. Kant e Schiller*, Mursia, Milano, 2003.
- Pareyson, Luigi, *Estetica dell'idealismo tedesco. III. Goethe e Schelling*, Mursia, Milano, 2003.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Rusconi, Milano, 1997.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, *Filosofia dell'Arte*, Prismi, Napoli, 1997.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, *Le arti figurative e la natura*, Abscondita, Milano, 2002.
- Schlegel, Friedrich, *Frammenti critici e scritti di estetica*, Sansoni, Firenze, 1937.
- Vaysse, Jean-Marie, *Schelling: art et mythologie*, Ellipses, Paris, 2004.
- Volpi, Franco (a cura di), *Il romanticismo e l'idealismo tedesco*, Laterza, Roma, 1998.
- Szondi, Peter Szondi, *Poetica dell'idealismo tedesco*, Einaudi, Torino, 1974.

III. IL TEATRO TEDESCO

- Artioli, Umberto, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Shakespeare e Company, Milano, 1984.
- Fazio, Mara, *Lo Specchio, Il Gioco e L'Estasi. L'arte del Teatro in Germania dal realismo storico all'espressionismo*, Valerio Levi, Roma, 1988.
- Grazioli, Cristina (a cura di), *Drammi dell'espressionismo*, Costa & Nolan, Genova, 1996.
- Husslein-Arco, Agnes, Koja, Stephan (edited by), *Emile Nolde. In Radiance and Color*, Hirmer, Munich, 2013.
- Kandinsky, Wassily, *Il cavaliere azzurro*, Se, Milano, 1988.
- Kandinsky, Wassily, *Tutti gli scritti*, a cura di Philippe Sers, Feltrinelli, Milano, 1989.
- Moeller, Magdalena M., Zuffi, Stefano (a cura di), *Da Kirchner a Nolde. Espressionismo tedesco. 1905-1913*, Skira, Milano, 2015.
- Rilke, Rainer Maria, *Scritti sul teatro*, a cura di Umberto Artioli e Cristina Grazioli, Costa & Nolan, Genova, 1995.

Schlemmer, Oskar, *Scritti sul teatro*, a cura di Marina Bistolfi, Feltrinelli, Milano, 1982.

Schlemmer, Oskar, Moholy-Nagy, Laszlo, Molnar, Farkas, *Il teatro del Bauhaus*, Einaudi, Torino, 1975.

Wingler, Hans Maria, *Il Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlino, 1919-1933*, Feltrinelli, Milano, 1987.

IV. LA DANZA NOVECENTESCA AMERICANA

Anderson, Janet, *Modern Dance*, Chelsea House, Philadelphia, 2004.

Baril, Jacques, *La danse moderne*, Vigot, Paris, 1977.

Brockway, Thomas P., *Bennington College: in the Beginning*, Bennington College Press, Vermont, 1981.

Brown, Jean Morrison, Mindlin, Naomi, Woodford, Charles H., *The Vision of Modern Dance: In the Words of Its Creators*, Princeton Book Company, Hightstown, 1998.

Casini Ropa, Eugenia, *Alle origini della danza moderna*, Il mulino, Bologna, 1990.

Coe, Robert, *Dance in America*, Dutton, New York, 1985.

Cottam, Meg, Forti, Simone, *The Judson Project*, videotaped interview with Simone Forti by Bennington College Judson Project, New York City, 1983.

Copeland, Roger, *A conversation with Alwin Nikolais*, in «Dance Scope», vol. 8, n. 1, fall/winter 1973/1974, pp. 41-46.

Delcourt, Thierry, *Carolyn Carlson: de l'intime à l'universel, essai biographique*, Actes sud, Arles, 2015.

Dossier: De l'improvisation à la composition, in «Nouvelles de Danse», n. 22, hiver 1995, pp. 17-64.

Duncan, Isadora, *La mia vita*, Audino, Roma, 2011.

Duncan, Isadora, *L'arte della danza*, L'Epos, Palermo, 2007.

Duncan, Isadora, *Isadora Speaks: Writings and Speeches of Isadora Duncan*, a cura di Franklin Rosemont, H. Kerr, Chicago, 1994.

Duncan, Isadora, *Lettere dalla danza*, La casa Usher, Milano, 1980.

Duncan, Irma, *Isadora Duncan: Pioneer in the Art of Dance*, New York Public Library, New York, 1959.

Franco, Susanne, *Martha Graham*, L'Epos, Palermo, 2003.

Gitelman, Claudia, Martin, Randy, *The Returns of Alwin Nikolais: Bodies, Boundaries and the Dance Canon*, Wesleyan University Press, Middletown, 2007.

Gottlieb, Robert, *Readingdance: a Gathering of Memoirs, Reportage, Criticism, Profiles*,

- Interviews, and Some Uncategorizable Extras*, Pantheon Books, New York, 2008.
- Graham, Martha, *Memoria di sangue*, Garzanti, Milano, 1992.
- Graham, Martha, *The dance in America*, in «Trend», vol. 1, n. 1, Mar. 1932, pp. 5-7.
- Graham, Martha, *A modern dancer's primer for action*, in Frederick Rand Rofers, *Dance: a Basic Education Technique a Functional Approach to the Use of Rhythmics & Dance as Prime Methods of Body Development & Control, and Transformation of Moral & Social Behavior*, Macmillan Co., New York, 1941, pp. 178-187.
- Hagood, Thomas K., *A History of Dance in American Higher Education*, The Edwin Mellen Press, Lewiston, 2000.
- Hering, Doris, *Making Modern Dance*, in «Dance Chronicle», vol. 1, n. 2, 1978, pp. 151-163.
- Horosko, Marian, *Martha Graham: The Evolution of Her Dance Theory and Training*, University Press of Florida, Gainesville, 2002.
- Jones, Barbara Slatter, *Bennington College; the Development of an Educational Idea*, Harper & brothers, London, 1946.
- Humphrey, Doris, *New Dance: Writings on Modern Dance*, Princeton Book Company, Hightstown, 2008.
- Humphrey, Doris, *L'arte della coreografia*, Gremese, Roma, 2001.
- Humphrey, Doris, *The Art of Making Dances*, Dance Books, Alton, 1987.
- Kriegsman, Sali Ann, *Modern dance in America: the Bennington years*, G.K. Hall, Boston, 1981.
- Lancos, Jonette, *Reclaiming Charles Weidman (1901-1975): an American Dancer's Life and Legacy*, Edwin Mellen Press, Lewiston, 2007.
- Lloyd, Margaret, *The Borzoi Book of Modern Dance*, Dance Horizons, New York, 1949.
- Martin, John, *America Dancing*, Dodge Publishing, New York, 1936.
- Martin, John, *Introduction to the Dance*, Dance Horizons, New York, 1965.
- Martin, John, *The Modern dance*, Dance Horizons, New York, 1965.
- McDonagh, Don, *Martha Graham. A Biography*, Praeger, New York, 1973.
- McDonagh, Don, *The complete Guide to Modern Dance*, Garden City, New York, 1976.
- Macdougall, Allan Ross, *Isadora: A revolutionary in art and love*, Thomas Nelson & Sons, New York, 1960.
- Nahumck, Nadia Chilkovsky, *Isadora Duncan: The Dances*, The National Museum of Women in the Arts, Washington DC, 1994.
- Needham, Maureen (edited by), *I See America Dancing: Selected Readings, 1685-2000*, University of Illinois press, Urbana, 2002.

- Nikolais, Alwin, Louis, Murray, *The Nikolais/Louis dance technique: a philosophy and method of modern dance, including "The Unique Gesture"*, Routledge, New York, 2005.
- Nikolais, Alwin, *Growth of a theme*, in «Dance Magazine», Feb. 1961, pp. 30-34.
- Nikolais, Alwin, *Vers le théâtre abstrait*, in André Hofmann, *Le ballet*, Bordas, Paris, 1982, pp. 166-168.
- Nikolais, Alwin, *A new method of dance notation*, in Myron Howard Nadel, *The Dance Experience: Readings in Dance Appreciation*, Praeger, New York, 1970, pp. 145-150.
- Pedroni, Francesca, *Alwin Nikolais*, L'Epos, Palermo, 2000.
- Ruyter, Nancy Lee Chalfa, *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, Greenwood Press, Westport, 1999.
- Ruyter, Nancy Lee Chalfa, *Reformers and Visionaries: The Americanization of the Art of Dance*, Dance Horizons, New York, 1979.
- Shelton, Suzanne, *Denishawn and the Beginnings of Modern Dance*, in «Dance chronicle», vol. 3, n. 3, 1979-80, pp. 325-330.
- Sherman, Jane, *The Drama of Denishawn Dance*, Wesleyan University Press, Middletown, 1979.
- Sherman, Jane, *Denishawn, the Enduring Influence*, Twayne Publishers, Boston, 1983.
- Siegel, Marcia B., *The shapes of change: images of American Dance*, Houghton Mifflin, Boston, 1979.
- Soares, Janet Mansfield, *Martha Hill: the Early Years*, in «Ballet Review», vol. 28, n. 4, winter 2000, pp. 66-94.
- Soares, Janet Mansfield, *Martha Hill and the Making of American Dance*, Wesleyan University Press, Middletown, 2009.
- Spiespan, Mildred C., *American Pioneers in Educational Creative Dance*, in «Dance Magazine», pt. 1, Nov. 1950, pp. 22-23, 35.
- Stebbins, Genevieve, *Delsarte System of Expression*, Edgar S. Werner, New York, 1902.
- Suquet, Annie, *L'éveil des modernités: une histoire culturelle de la danse, 1870-1945*, Centre national de la danse, Pantin, 2012.
- Terry, Walter, *The Legacy of Isadora Duncan and Ruth St. Denis*, Dance Perspectives, New York, 1960.
- Vaccarino, Elisa (a cura di), *La danza moderna. I fondatori*, Skira-MART, Milano-Trento, 1998.

V. IL CONTESTO CULTURALE E FILOSOFICO AMERICANO

Barbieri, Nicola S., Giromella, M. Chiara, *Lineamenti storico-critici del pensiero pedagogico di John Dewey e nuova traduzione del saggio «La scuola e il progresso sociale». (Scuola e società, 1899)*, CLEUP, Padova, 2008.

Calcaterra, Rosa M., *Introduzione al pragmatismo americano*, Laterza, Roma, 1997.

Dewey, John, *Esperienza e educazione*, La Nuova Italia, Firenze, 1967.

Dewey, John, *Esperienza e natura*, Mursia, Milano, 1990.

Dewey, John, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo, 2007.

Dewey, John, *Democrazia e educazione*, Sansoni, Milano, 2004.

Russo, Luigi (a cura di), *L'esperienza estetica: a partire da John Dewey*, Centro internazionale di studi di estetica, Palermo, 2007.

Sini, Carlo, *Il pragmatismo americano*, Laterza, Roma, 1972.

VI. TESTI DI RIFERIMENTO

Ambrosio, Alberto Fabio, *Dervisci*, Carocci, Roma, 2011.

Appia, Adolphe, *Attore, musica, e scena. La messa in scena nel dramma wagneriano; La musica e la messa in scena; L'opera d'arte vivente*, Feltrinelli, Milano, 1975.

Artioli, Umberto, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo. I. Dai Meininger a Craig*, Sansoni, Firenze, 1972.

Artioli, Umberto, Bartoli, Francesco, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Feltrinelli, Milano, 1978.

Artioli, Umberto, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Shakespeare e Company, Milano, 1984.

Artioli, Umberto, Trebbi, Fernando (a cura di), *Gesto e Parola. Aspetti del teatro europeo fra Ottocento e Novecento*, Esedra, Padova, 1996.

Artioli, Umberto (a cura di), *Il teatro di regia*, Carocci, Roma, 2004.

Attisani, Antonio, Biagini, Mario (a cura di), *Opere e sentieri*, Bulzoni, Roma, 2007.

Bablet, Denis, *Edward Gordon Craig*, L'Arche, Paris, 1962.

Barber, Theodore, *Four interpretations of Mevlevi dervish dance, 1920-1929*, in «Dance Chronicle», vol. 9, n. 3, pp. 328-355.

Bragaglia, Anton Giulio, *Jazz Band*, Corbaccio, Milano, 1929.

Bragaglia, Anton Giulio, *Scultura Vivente*, L'Eroica, Milano, 1928.

Carandini, Silvia, Vaccarino, Elisa (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Di Giacomo, Roma, 1997.

- Cervellati, Elena, *La danza in scena. Storia di un'arte dal Medioevo ad oggi*, Mondadori, Milano, 2009.
- Craig, Edward Gordon, *Il trionfo della marionetta*, Officina, Roma, 1980.
- Craig, Edward Gordon, *Il mio teatro: L'arte del teatro; Per un nuovo teatro; Scena*, Feltrinelli, Milano, 1980.
- Craig, Edward Gordon, *Index to the story of my days: some memoirs of Edward Gordon Craig, 1872-1907*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.
- Craig, Edward Gordon, *The correspondence of Edward Gordon Craig and count Harry Kessler: 1903-1937*, University of London, London, 1995.
- De Balzac, Honoré, *Teoria della andatura*, Cluva, Venezia, 1986.
- Degli Esposti, Paola, *La scena tentatrice: Coleridge, Byron, Baillie*, Esedra, Padova, 2008.
- Degli Esposti, Paola, *The Fire of Demons and the Steam of Mortality: Edward Gordon Craig and the Ideal Performer*, in «Theatre Survey», vol. 56, n. 1, January 2015, pp. 4-27.
- Fuchs, Georg, *Revolution in the theatre: conclusions concerning the Munich Artist's Theatre*, Cornell University Press, Ithaca, 1959.
- Fazio, Mara (a cura di), *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico: dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, Bulzoni, Roma, 1993.
- Garaudy, Roger, *Danser sa vie*, Seuil, Paris, 1973.
- Hambly, Wilfrid Dyson, *Tribal Dancing and Social Development*, H. F. & G. Witherby, London, 1926.
- Magno, Emanuela, *Introduzione all'Estetica Indiana. Arte e liberazione del Sé*, Mimesis, Milano, 2009.
- Mango, Lorenzo, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Titivillus, Corazzano, 2015.
- Marin, Maurizio, *L'estasi di Plotino. La filosofia dell'Indicibile eppure Esprimibile*, Las, Roma, 2007.
- Marotti, Ferruccio, *La scena di Adophe Appia*, Cappelli, Bologna, 1961.
- Oziński, Zbigniew, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio. Dagli spettacoli a L'arte come veicolo*, Bulzoni, Roma, 2011.
- Perrelli, Franco, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Roma, 2007.
- Perrelli, Franco, *Poetiche e teorie del teatro*, Carocci, Roma, 2015.
- Pietrogrande, Rinaldo (a cura di), *Le dieci principali Upanishad*, traduzione dal sanscrito di William Butler Yeats e Shri Purohit Swami, La Photograph, Padova, 2000.
- Platone, *Fedro*, Mondadori, Varese, 1995.

- Petrini, Armando, *Dentro il Novecento. Un secolo che non abbiamo alle spalle: frammenti di storia della cultura e dello spettacolo*, Zona, Perugia, 2006.
- Randi, Elena *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Esedra, Padova, 1996.
- Randi, Elena *Il teatro romantico*, Laterza, Roma, 2016.
- Randi, Elena, *Protagonisti della danza del XX secolo: poetiche ed eventi scenici*, Carocci, Roma, 2014.
- Richards, Thomas, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano, 1993.
- Ruffini, Franco, *Craig, Grotowski, Artaud: teatro in stato di invenzione*, Laterza, Roma, 2009.
- Sini, Carlo, *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, CUEM, Milano, 2003.
- Sinisi, Silvana, *Miti e figure dell'immaginario simbolista: arte, teatro, musica, danza*, Costa & Nolan, Genova, 1992.
- Tinti, Luisa, *Georg Fuchs e la rivoluzione del teatro*, Bulzoni, Roma, 1980.

ELENCO DELLE IMMAGINI

Fig. I. IND, c. 1r.

Fig. II. WND, p. 1.

Fig. III. BTC, c. 1r.

Fig. IV. NCN, c. 1r.

Fig. V. WCNG, c. 1r.

Fig. VI. WNDG, c. 1r.

Fig. VII. ITG, c. 1r.

Fig. VIII. Partitura grafica manoscritta di Lucretia Barzun della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Fig. IX. Disegno di Peggy Boone dei costumi di *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm. Il bozzetto è conservato nel *folder Costume Designs*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 702, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Fig. X. Dettaglio della partitura manoscritta di Lucretia Barzun della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 2 carte non numerate, c. 1r.

Fig. XI. Dettaglio della partitura manoscritta di Lucretia Barzun della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 2 carte non numerate, c. 1r.

Fig. XII. Dettaglio della partitura manoscritta di Lucretia Barzun della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 2 carte non numerate, c. 1r.

Fig. XIII. Dettaglio della partitura manoscritta di Lucretia Barzun della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 2 carte non numerate, c. 1r.

Fig. XIV. Dettaglio della partitura manoscritta di Lucretia Barzun della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 2 carte non numerate, c. 1r.

Fig. XV. Dettaglio della partitura manoscritta di Lucretia Barzun della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 2 carte non numerate, c. 1r.

Fig. XVI. Dettaglio della partitura manoscritta di Carolyn Durand della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 10 carte non numerate, c. 2r.

Fig. XVII. Partitura grafica manoscritta di Elizabeth Waters della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Fig. XVIII. Partitura grafica manoscritta di Nancy Mcnight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Fig. XIX. Dettaglio della partitura manoscritta di Louise Kloepper della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 6 carte non numerate, c. 3r.

Fig. XX. Dettaglio della partitura manoscritta di Lucretia Barzun della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 2 carte non numerate, c. 2r.

Fig. XXI. Dettaglio della partitura manoscritta di Lucretia Barzun della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 2 carte non numerate, c. 2r.

Fig. XXII. Partitura grafica manoscritta di Nancy Mcnight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Fig. XXIII. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy Mcnight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Fig. XXIV. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy Mcnight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Fig. XXV. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy Mcnight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Fig. XXVI. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy Mcnight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Fig. XXVII. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy Mcnight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Fig. XXVIII. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy Mcnight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Fig. XXIX. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy Mcnight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Fig. XXX. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy Mcnight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Fig. XXXI. Dettaglio della partitura manoscritta di Louise Kloepper della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 6 carte non numerate, c. 6r.

Fig. XXXII. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy Mcnight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Fig. XXXIII. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy Mcnight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Fig. XXXIV. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy Mcnight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Fig. XXXV. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy Mcnight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Fig. XXXVI. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy Mcnight della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Fig. XXXVII. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy Mcnigh della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Fig. XXXVIII. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy Mcnigh della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Fig. XXXIX. Dettaglio della partitura manoscritta di Nancy Mcnigh della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Fig. XL. Partitura grafica manoscritta di Elizabeth Waters della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Fig. XLI. Partitura grafica manoscritta di Nancy Mcnigh della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Fig. XLII. Partitura grafica manoscritta di Nancy Mcnigh della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Fig. XLIII. Partitura grafica manoscritta di Melvne Ipcar della coreografia *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm, conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

Tav. I. Disegno della scrivente. Ipotesi dei posizionamenti nello spazio.

Tav. II. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

Tav. III. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

Tav. IV. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

Tav. V. Disegno della scrivente. Ipotesi dei posizionamenti nello spazio.

Tav. VI. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

Tav. VII. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

Tav. VIII. Disegno della scrivente. Ipotesi dei posizionamenti nello spazio.

Tav. IX. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

Tav. X. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

Tav. XI. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.

Tav. XII. Disegno della scrivente. Ipotesi dei posizionamenti nello spazio.

Tav. XLVII. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.
Tav. XLVIII. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.
Tav. XLIX. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.
Tav. L. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.
Tav. LI. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.
Tav. LII. Disegno della scrivente. Ipotesi dei posizionamenti nello spazio.
Tav. LIII. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.
Tav. LIV. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.
Tav. LV. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.
Tav. LVI. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.
Tav. LVII. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.
Tav. LVIII. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.
Tav. LIX. Disegno della scrivente. Ipotesi degli spostamenti nello spazio.
Tav. LX. Disegno della scrivente. Ipotesi dei posizionamenti nello spazio.

ABSTRACT

La tesi ricostruisce la teoria, la pedagogia e il linguaggio coreografico di Hanya Holm (Worms, 1893 – New York, 1992), danzatrice e coreografa tedesca, naturalizzata statunitense, personaggio centrale della danza novecentesca assai poco studiata dalla letteratura specifica, e lo fa a partire dai materiali manoscritti del Fondo Hanya Holm Papers della New York Public Library.

Il lavoro prende le mosse dalla biografia artistica di Hanya Holm a partire dal decennio di formazione presso la scuola di Mary Wigman a Dresda, e prosegue con l'attività svolta in America dopo il trasferimento.

Un capitolo centrale della tesi è dedicato alla poetica dell'artista e alle sue fonti d'ispirazione, costituite soprattutto dal pensiero romantico, da Mary Wigman, Rudolf Laban e Edward Gordon Craig. Più d'uno dei concetti presenti nella teoresi della Holm rifluisce nel pensiero di Alwin Nikolais, uno dei suoi più famosi allievi.

È riscontrabile uno stretto legame fra le concezioni teoriche e il metodo di formazione del danzatore: costruire un corpo e un'attitudine interiore idonei alla realizzazione delle coreografie della Holm costituisce un passaggio-chiave del pensiero e della prassi della coreografa americana. Al metodo di formazione e alle creazioni sceniche è riservato, dunque, uno posto importante della tesi.

In chiusura, si affronta il problema della ricostruzione e dell'analisi critica di un lavoro specifico della Holm, *City Nocturne*, uno spettacolo del 1936, sulla base di una serie di partiture coreografiche conservate nel fondo newyorkese.